

# apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft

Bilder, Musik und Lyrik in kolumbianischen Familiengedächtnissen  
*Die Verwobenheit intermedialer Erinnerungsfiguren bei H. Abad  
und T. González*

Florian Homann

*apropos [Perspektiven auf die Romania]*

hosted by Hamburg University Press

2023, 10

pp. 213-231

ISSN: 2627-3446

Online

<https://journals.sub.uni-hamburg.de/apropos/article/view/1963>

Zitierweise

Homann, Florian. 2023. „Bilder, Musik und Lyrik in kolumbianischen Familiengedächtnissen. Die Verwobenheit intermedialer Erinnerungsfiguren bei H. Abad und T. González.“ *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 10/2023, 213-231.

doi: <https://doi.org/10.15460/apropos.10.1963>

Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Florian Homann

## **Bilder, Musik und Lyrik in kolumbianischen Familiengedächtnissen**

Die Verwobenheit intermedialer Erinnerungsfiguren bei H. Abad und T. González

**Florian Homann**

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter für Iberoromanische Literaturwissenschaft an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster.  
[fhomann@uni-muenster.de](mailto:fhomann@uni-muenster.de)

### Keywords

Familiengedächtnis – Intermedialität – Erzählliteratur – kolumbianische Gegenwartsliteratur – kommunikatives Gedächtnis

### **1. Héctor Abad und Tomás González als Verfasser von Erinnerungsliteratur**

In der kolumbianischen Gegenwartsliteratur sind Erinnerung und Gedächtnis zentrale Themen. Auch bei den beiden Autoren Héctor Abad Faciolince (1958) und Tomás González (1950), die neben dem Geburtsort Medellín mehrere Gemeinsamkeiten aufweisen,<sup>1</sup> spielt die literarische Verarbeitung der vielschichtigen Prozesse des Erinnerns und Vergessens eine zentrale Rolle (cf. García Díaz 2013; González Molina 2014; Molina Morales & Reyes Negrete 2020, 56). Beide inszenieren literarische Familiengedächtnisse im Zusammenspiel zwischen den Ebenen individueller Erinnerungsprozesse und kollektiver Gedächtnisse, wobei die Familien der erzählten Welten emblematisch für größere Gemeinschaften in einer Gesellschaft stehen können. Die Gedächtnisse beruhen auf diversen Erinnerungsfiguren, was das Spiel mit Intermedialität in den Erzähltexten in einem hohen Grad sichtbar macht. Zum einen sind viele Gedichte als Intertexte eingebunden. Laferl (2012, 718) betont die schon durch den Begriff der Lyra mehr als deutliche Verbindung zwischen Lyrik und Musik, wiederum ein herausragendes Erinnerungsmedium (cf. Nieper & Schmitz 2016). In diesem Sinne können auch Lieder zu

---

<sup>1</sup> Beide haben mit ihrem literarischen Schaffen, zuerst mit Dichtung, bereits in den frühen 80er Jahren begonnen, sind jedoch mit ihren stark von der Lyrik beeinflussten Erzähltexten erst im 21. Jh. wirklich bekannt geworden.

erinnerungsstimulierenden Elementen im Erzähltext werden. Zum anderen werden neben Fotos gemalte Bilder und Gemälde in viele Texte eingearbeitet, was die Signifikanz visueller Aspekte in Familiengedächtnissen unterstreicht (cf. Erll 2017, 84).

In diesem Beitrag sollen daher die Fragen beantwortet werden, inwieweit Gedichte, Lieder und Bilder in den untersuchten Texten die Funktion von Erinnerungsfiguren übernehmen und in welcher Weise die Gedächtnisse und der Austausch lebendiger Erfahrungen der Familienangehörigen von diesen abhängen. Aus dem Œuvre von Abad werden *El olvido que seremos* (2006) sowie die erste Erzählung „Un poema en el bolsillo“ aus *Traiciones de la memoria* (2010) als Teile eines autofiktionalen Projektes untersucht und mit dem Roman *La Oculta* (2015) in Beziehung gesetzt, wobei in allen drei Texten die besondere Rolle der Kinder, aus deren Perspektive erzählt wird, für die Tradierung der Gedächtnisse deutlich wird.<sup>2</sup> Aus González' Werk hingegen werden die Romane *La Luz difícil* (2011) und *Temporal* (2013) herangezogen, in denen die unterschiedlichen Rollen von Familienvätern wichtig werden. Während im erstgenannten Roman mit dem Verfassen der Familienmemoiren -als Erbschaft für die Nachwelt- der Tod des Sohnes und das eigene Altwerden aufgearbeitet werden, wird in *Temporal* am Beispiel eines patriarchalischen Vaters veranschaulicht, welche Gefahren für die soziale Gemeinschaft die fehlende Pflege eines Familiengedächtnisses hervorrufen kann. In diesem Kontext wird zuerst relevant, in welchen Dimensionen des kollektiven Gedächtnisses diese Erzählungen zu verorten sind.

## 2. Intermedialität in kommunikativen Familiengedächtnissen

Gegenüber einer Reduzierung auf groß angelegte kulturelle und nationale Gedächtnisformationen betonen die neuen Gedächtnisstudien die Koexistenz vieler heterogener kollektiver Gedächtnisse. Zahlreiche Forscher haben Jan Assmanns Unterscheidung zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis auf neue Bereiche übertragen.<sup>3</sup> Erll ordnet die unterschiedlichen Horizonte einem relativen Zeitempfinden durch die Erinnernden zu: Das kommunikative Alltagsgedächtnis mit seinem Bezug zur Lebenswelt der jüngeren Vergangenheit ist einem *sozialen Nahhorizont* zugeordnet, während das kulturelle Gedächtnis die mythischen Ereignisse der Gründungsgeschichte einer Kultur enthält und in einem

---

<sup>2</sup> Die ersten beiden Texte können als Autofiktionen bezeichnet werden, da das artikulierte Ich den Namen des Schriftstellers selbst, in der Rolle des dem eigenen Vater eine Hommage erweisenden Sohnes, trägt, während *La Oculta* aus der Perspektive von drei fiktiven Geschwistern erzählt ist. Laut Capote (2019, 37) können alle drei Werke ebenso treffend mit dem auf Pozuelo zurückgehenden Konzept der *figuraciones del yo* erfasst werden.

<sup>3</sup> In der nahen Vergangenheit wird ein lebendiges, zeitgenössisches Alltagsgedächtnis überliefert, das dem Bereich der *Oral History* zuzuordnen ist und sich von dem ritualisierten kulturellen Gedächtnis der absoluten Vergangenheit unterscheidet, das sich in relativ stabilen Medien verfestigt und durch fixierte Objektivierungen ausdrückt. Demzufolge bestimmt ein mit der Gegenwart mitwanderndes *floating gap* von etwa 80 bis 100 Jahren, drei Generationen von Überliefernden entsprechend, den Rahmen der jeweiligen Dimension (cf. Assmann 1992, 48-56).

*kulturellen Fernhorizont* angesiedelt ist (Erll 2017, 110-114).<sup>4</sup> Die literarische Verarbeitung der Erfahrungen des sozialen Nahhorizonts kann die Erinnerungen an direkt Erlebtes in eine kulturelle Dimension übertragen und damit festigen. Erll kombiniert diese Konzepte mit narratologischen Ansätzen und legt eine Kategorisierung der *Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses* vor (Erll 2017, 191-212). Die Darstellung von Erinnerung durch entsprechende Erzählstrategien wird hierbei in fünf unterschiedliche Modi klassifiziert, von denen besonders die Register *erfahrungshaftiger Modus* und *monumentaler Modus* relevant werden. Die Frage, ob ein literarischer Text eher auf einer sozialen Erfahrbarkeit oder einer kulturellen Monumentalität beruht, hängt direkt mit diesen Dimensionen des Gedächtnisses zusammen. Erll unterstreicht hierbei jedoch die ständigen Wechselwirkungen zwischen erfahrungshaftigem und monumentalem Modus und beobachtet, dass Alltagsgedächtnisse im erfahrbaren sozialen Nahhorizont häufig mit Erinnerungsfiguren, die das Gedächtnis als feste Medien sichern und eher dem kulturellen Gedächtnis zuzuordnen sind, angereichert werden.<sup>5</sup> Diese Verflechtung ist insbesondere in Familiengedächtnissen zu finden, in denen Erinnerungsprozesse von unmittelbar Erlebtem im Zentrum stehen.

Schon Halbwachs befasste sich in der ersten Hälfte des 20. Jh. mit der Heterogenität der Gedächtnisse und betrachtete in diesem Sinne auch Familien als einen der *Cadres Sociaux* der erinnernden Subjekte, wobei die Sozialisierung und kulturellen Prägungen in diesem Rahmen entscheidend für die Erinnerungen eines Individuum sein können.<sup>6</sup> So nannte er das Familiengedächtnis als spezifische Form eines kollektiven Gedächtnisses, in dessen Vordergrund die verwandtschaftlichen Beziehungen stehen: „the family has its own peculiar memory, just as do other kind of communities“ (Halbwachs 1992, 63). Erll (2011) unterstreicht die Wichtigkeit der Partikularität von Familiengedächtnissen und schlägt auf Grundlage der Ideen von Halbwachs vor, wie die Mechanismen kollektiver Gedächtnisse und Dynamiken des Erinnerns durch die Linse der kleinräumigen Familie betrachtet werden können. Definiert werden kann das intergenerationelle Familiengedächtnis, dessen wichtigstes Medium die Alltagskommunikation ist und dessen Inhalt größtenteils autobiografische Erfahrungen sind, als Teilbereich des lebendigen kommunikativen Gedächtnisses im erfahrbaren Nahhorizont:

---

<sup>4</sup> Um die Relevanz des Empfindens der verschiedenen Zeithorizonte zu unterstreichen, beruft sich Erll (2017, 111) darauf, „dass in einem gegebenen historischen Kontext dasselbe Ereignis Gegenstand des kulturellen *und* des kommunikativen Gedächtnisses zugleich sein kann“ und sich somit nur von den Erinnernden verorten lassen kann.

<sup>5</sup> Literarische Texte schwanken daher meist zwischen den beiden genannten Modi der Gedächtnisrhetorik, wodurch die Dominanz eines Registers im konkreten Text nur tendenziell zu bestimmen ist und Ausnahmen in den vorherrschenden Modus eingearbeitet werden: „Erfahrungshaftiger und monumentaler Modus sind als zwei sich nicht ausschließende, sondern vielmehr stets ineinander greifende Formen des literarischen Vergangenheitsbezugs zu verstehen.“ (Erll 2017, 197)

<sup>6</sup> Halbwachs Konzept besagt, dass jede Art von individuellem Erinnern durch soziale Rahmen gesteuert wird, womit ein individuelles Gedächtnis zu einem „Ausblickspunkt auf das kollektive Gedächtnis“ (Halbwachs 1967, 31) wird. Jedes erinnernde Individuum nimmt somit aufgrund seiner Sozialisierung und kulturellen Prägungen einen bestimmten Standort ein, wobei jedes Individuum wiederum mehreren sozialen Gruppen, u.a. seiner Familie, angehört.

Das Familiengedächtnis ist ein typisches intergenerationelles Gedächtnis. Seine Träger sind all jene Familienmitglieder, die den Erfahrungshorizont des Familienlebens teilen. Ein derartiges kollektives Gedächtnis konstituiert sich durch soziale Interaktion (durch gemeinschaftliche Handlungen und geteilte Erfahrungen) und durch Kommunikation (wiederholtes gemeinsames Vergegenwärtigen der Vergangenheit). Durch mündliche Erzählungen, bei Familienfesten etwa, haben auch diejenigen am Gedächtnis teil, die das Erinnerte nicht selbst miterlebt haben. Auf diese Weise findet ein Austausch lebendiger Erinnerung zwischen Zeitzeugen und Nachkommen statt. (Erl 2011, 14)

Durch die mündliche Übermittlung innerhalb der Familien entstehen beachtliche Dynamiken. Bei der Untersuchung der intergenerationellen Kommunikation steht nicht das Erfassen einer einheitlichen Familiengeschichte im Vordergrund. Wichtig werden hingegen die Mechanismen der Weitergabeprozesse dieser *sozialen Gedächtnisse* dank kontinuierlicher gemeinsamer Anlässe und Akte des Erinnerns, die wiederum zu Veränderungen führen, da jede Erinnerung stets auf die aktuellen Sinnbedürfnisse der Erzählenden ausgerichtet ist (cf. Welzer 2001, 9-24). Das Familiengedächtnis kann demnach auch niemals eine getreue Wiedergabe der Vergangenheit dieser Gruppe sein, sondern die Erinnerungen bringen eine prozessuale Rekonstruktion der Vergangenheit mit Daten aus der jeweiligen Gegenwart hervor, die wiederum auf früheren Rekonstruktionen beruht, in denen die Vorstellungen der Vergangenheit bereits verändert worden sein können (cf. Erl 2011, 307).<sup>7</sup> In den hier untersuchten Erzähltexten fällt auf, inwieweit sich die aus verschiedenen Perspektiven artikulierten Erinnerungen, gerade an konflikthafte Situationen, widersprechen.

Auch die Tradierung innerhalb von Familien beruht auf einer starken Medialität. Auffallend ist, in welchem Maße Familienerinnerungen durch Medien geprägt werden und wie Massenmedienkulturen die Art und Weise beeinflussen, wie Familien ihre Vergangenheit erzählen (cf. Erl 2017, 135). Bilder und Fotos, die Gespräche über die Vergangenheit anregen können, werden zu einem der wichtigsten Stimulatoren des *conversational remembering* im Familienkreis (cf. Erl 2017, 84), womit dieses spezifische Gedächtnis eine enge Beziehung zu visuellen Elementen unterhält. Bezüglich des Zeit- und Raumbezugs von Gedächtnissen arbeitet Jan Assmann (1992, 37-42) die Notwendigkeit von Erinnerungsfiguren für alle sozialen Gemeinschaften heraus, wobei auf räumlicher Ebene in erster Linie Orte identitätsstiftende Funktionen übernehmen.<sup>8</sup> Bilder und Gemälde werden jedoch ebenso zu wichtigen Räumen, auf denen sich Erinnerungen auch in zeitlicher Dimension ausbreiten können. An diesen Erinnerungsfiguren können Familiengedächtnisse hängen; wenn diese etwa verlorengehen oder zerstört werden, kann damit das Vergessen eintreten. In den Dynamiken der Erinnerungsprozesse innerhalb von Familien wird auch die andere Seite der Medaille, das Vergessen, das sich nach Aleida Assmann (2016, 30-68) wiederum in sieben verschiedene Formen klassifizieren lässt, zu einem zentralen Faktor. In diesem Sinne besteht die ursprüngliche Funktion der Dichtkunst gerade darin, dem

---

<sup>7</sup> Hierbei bezieht sich Erl erneut auf die Beobachtungen von Halbwachs.

<sup>8</sup> Hierbei wird gerade die Abhängigkeit zwischen Erinnerung und Raum unterstrichen: „Das Gedächtnis braucht Orte, tendiert zur Verräumlichung.“ (Assmann 1992, 39)

Vergessen vorzubeugen und den Namen eines Verstorbenen zu verewigen, so dass dieser dank der literarischen Erinnerung an die Person über den Tod hinaus weiterlebt (cf. A. Assmann 2018, 33-36).<sup>9</sup>

Gerade hier wird die Intermedialität der Erinnerungsliteratur deutlich, wenn Gedichte mit Liedern und visuellen Elementen wie Fotos, Gemälden und anderen Bildern auf komplexe Art und Weise verwoben werden, um die vielschichtigen und sich ständig ändernden Erinnerungen auszudrücken.

### 3. Lyrik, Musik und Bilder bei Héctor Abad

Die Beschäftigung mit Erinnern und Vergessen in Bezug auf die eigene Familie wird bei Héctor Abad meist schon in den Titeln seiner Erzählwerke deutlich. Sein Œuvre kann als Hommage gelesen werden, in denen sein von paramilitärischen Gruppen ermordeter Vater durch die Erinnerung verewigt werden soll (cf. García Díaz 2013, 204). Das wohl bekannteste Buch *El olvido que seremos* (2006) ist genrebezogen sehr ambivalent und schwankt zwischen fiktionaler Biografie des eigenen Vaters und Autofiktion.<sup>10</sup> In jedem Fall wird ein bestimmtes außertextlich existierendes Familiengedächtnis literarisch inszeniert, wobei vielfältige Beziehungen zwischen der Familie und der Nation Kolumbien bestehen (cf. Vanden Berghe 2015, 276). In enger Beziehung mit der Funktion von Intertextualität im kollektiven Gedächtnis sind literarische Texte allgemein und Gedichte im Speziellen zentrale Erinnerungsfiguren. Der Vater wird in diesem aus 42 Kapiteln bestehenden Roman über seine große Liebe zur Literatur und seine als gigantisch beschriebene Bibliothek identifiziert. Die Erinnerungsfunktionen der intertextuellen Referenzen werden zentral, wenn er seinem Sohn unzählige Gedichte aus dem Gedächtnis rezitiert und so die Übertragung und den Austausch lebendiger Erinnerungen aus dem erfahrbaren Nahhorizont in gemeinschaftlichen Interaktionen durch mündlich überlieferte Literatur realisiert (cf. Homann 2021, 199). Der Titel des Romans leitet sich von einem Sonett ab, dessen Abschrift der Erzähler nach der Ermordung seines Vaters in dessen Hemdtasche gefunden hat.<sup>11</sup> Das Spiel zwischen der Produktion von Fiktion mit dem Einfluss eigener Erfahrungen und dem Einpflegen intertextueller Anspielungen und Zitate bietet Abad die Möglichkeit, sein eigenes Schaffen über die Beziehung zur Tradition zu definieren. Die Schlussreflexionen des

---

<sup>9</sup> In Bezug auf den Ursprung der Erinnerungskulturen im Gedenken an die Verstorbenen sind insbesondere die beiden Begriffe *Pietät* und *Fama* zentral, um dem Vergessen als einem metaphorisch definitiven Tod vorzubeugen. Die Verewigung einer Person geschah zuerst in der eigenen Familie und wurde von den Herrschenden anschließend auf einen größeren Rahmen ausgeweitet. Auffallend ist die intensive literarische Verarbeitung dieses Aspektes auch in der kolumbianischen Erzählliteratur; insbesondere bei Gabriel García Márquez tritt das Vergessen als eine der drei häufigsten Erscheinungsformen des Todes auf (cf. Esteban del Campo 1995, 282).

<sup>10</sup> Das Werk wird in erster Linie als Biografie seines Vaters Héctor Abad Gómez kategorisiert, kann allerdings aufgrund der Erzählperspektive eines Ichs, das die Beziehung zum Vater über die Erinnerungen an die eigene Kindheit und Jugend beschreibt, ebenso als Autofiktion gelesen werden (cf. Alba 2017, 80; Klengel 2017, 461).

<sup>11</sup> Daher ist mit diesem Buch auch die Erzählung „Un poema en el bolsillo“ in Verbindung zu setzen, in der die Nachforschungen des Schriftstellers beschrieben werden, wer der Autor des Borges zugeschriebenen Gedichtes war. In beiden Texten fällt die Fiktionalisierung des Ichs mit auffallenden autobiografischen Elementen auf, die den Werken eine hohe Glaubwürdigkeit verschaffen (cf. Capote 2019, 36).

42. Kapitels „El olvido“ über die Vergänglichkeit der menschlichen Existenz orientieren sich an dem im Text zitierten ersten Terzett des Sonetts „¡Ah de la vida!“ von Quevedo (Abad 2006, 272). Da Abad seine schriftstellerische Tätigkeit als Perspektive sieht, mit Hilfe der Fiktion gegen das Vergessen in der extratextuellen Realität anzuschreiben (cf. Alba 2017, 79), erfüllen sowohl die zahlreichen Bezüge auf vergangene Ereignisse in der außerliterarischen Welt wie auch das Einpflegen der intertextuellen Rückbezüge die Funktion, zuerst den neutralen Prozessen von natürlichem oder selektivem Vergessen (cf. A. Assmann 2016, 30-36, 42-49) vorzubeugen. Aber auch das aktive Vergessenmachen –etwa von unangenehmen Kapiteln der kolumbianischen Geschichtsschreibung als negativer Prozess (cf. A. Assmann 2016, 49-67) von offizieller Seite aus– ist etwas, dem seine Literatur entgegentritt. Omnipräsent ist als weitere Leidenschaft des Vaters insbesondere die klassische Musik: „era precisamente la música, que oía encerrado a solas en la biblioteca, y a todo volumen, su mejor medicina para los momentos de desconsuelo o decepción“ (Abad 2006, 118).

Die Kombination von Literatur und Musik zieht sich als roter Faden durch die gesamte Erzählung: „La lectura y la música clásica le devolvían la alegría, las carcajadas y las ganas de abrazarnos y de hablar“ (Abad 2006, 124). Marta, die Schwester des Schriftstellers, deren Tod die Geschichte der Familie in zwei Teile spaltet (cf. Abad 2006, 151-173), spielte Geige, aber hörte auch andere Musik, wodurch sich Referenzen an bekannte Gruppen und Künstler wie etwa die Beatles, Rolling Stones, Los Carpenters, Cat Stevens, David Bowie und Elton John finden (Abad 2006, 150).

In Verbindung mit der Lektüre vieler Bücher ist auch die Malerei ein im Text auffälliges Element, etwa bei der Referenz auf das Gemälde *Das Gewitter* von Giorgione (Abad 2006, 83), das der Erzähler mit seinen ersten sexuellen Erfahrungen assoziiert. In Bezug auf visuelle Elemente und Fotos als Erinnerungsfiguren wird speziell das 37. Kapitel „Abrir los cajones“ relevant, in welchem Abad beschreibt, wie ihm die unangenehme Aufgabe zufällt, nach dem Tod seines Vaters im Büro die Schubladen mit intimen Dokumenten zu öffnen, die aus individuellen Objekten zu wichtigen Medien des Familiengedächtnisses werden, welche der Sohn später teilweise veröffentlicht (cf. Abad 2006, 224-228).

Die darauf aufbauende Fortsetzung in Form der Erzählung „Poema en el bolsillo“ ähnelt den Ergebnissen einer Studie, die zwar ohne wissenschaftliche Referenzen im engeren Sinne auskommt, bei der jedoch zahlreiche Dokumente, Fotos und ähnliche Belege mit Verweisen die Argumentation stützen. Fast die Hälfte des Textes besteht aus visuellen Elementen, denn 83 der 170 Seiten enthalten Abbildungen von eingescannten Zeitungsartikeln, Gedichtsammlungen oder eingefügte Briefe.<sup>12</sup> Das Ergebnis der Nachforschungen ist die Bestätigung der Autorschaft des Sonetts „Aquí/Hoy“, dessen erster Vers als Titel des vorherigen

---

<sup>12</sup> Hauptsächlich dokumentiert ist der Briefverkehr mit Bea Pina, der einzigen nicht näher definierten Figur, die auf ihren Wunsch hin unter einem fiktiven Namen agiert und ihm hilft, die Personen ausfindig zu machen, die er interviewen möchte.

Buchs eine bedeutsame Erinnerungsfigur des Familiengedächtnisses darstellt.<sup>13</sup> Entgegen Meinungen der im Text zitierten Julio Ortega oder dem Dichter Harold Alvarado Tenorio steht die Überzeugung Abads, dass Borges tatsächlich der Autor des inzwischen fast vergessenen Textes war. Seine Reflexionen über die sich ständig wandelnden und sich an die aktuellen Sinnbedürfnisse anpassenden Erinnerungen stehen in direkter Verbindung mit der Adaptation künstlerischer Werke,<sup>14</sup> was entscheidend wird, um die Bedeutung eines von Guillermo Roux gemalten Portraits von Borges erfassen zu können: Der Künstler muss erkennen, dass er selber nur über eine Kopie des eigenen Gemäldes verfügt, wobei er dieses jedoch durch einige Striche als Original zu neuem Leben erweckt. In diesem Sinne werden durch die Adaption und die Beschäftigung durch den Schriftsteller Héctor Abad ebenso den Gedichten von Borges neues Leben eingehaucht: „También los poemas de Borges, empezando por el poema del bolsillo, volvían a ser originales suyos“ (Abad 2010, 178). Auch die Erinnerung an seinen Vater lässt Abad durch die erneute Auseinandersetzung mit dem von ihm im Radio rezitierten Sonett aufleben.<sup>15</sup> Als Träger des Familiengedächtnisses sieht sich der einzige Sohn des Arztes verantwortlich dafür, das Andenken weiterzutragen und realisiert diese Tradierung in der Erzählliteratur über die intermediale Verstrickung mit der Kunst in Form von diversen Gedichten, Musikstücken und Bildern.

In seinem neuesten Roman finden sich erneut vereinzelte autobiografische Aspekte, allerdings charakterisiert sich *La Oculta* durch die Vermittlung eines fiktiven Familiengedächtnisses über drei Erzählinstanzen. Die Geschwister Antonio, Pilar und Eva Ángel werden nach dem Tod ihrer Mutter Ana von der Frage überfallen, wie sie mit dem Erbe des Anwesens *La Oculta* umgehen sollen und arbeiten in einer Collage aus fragmentierten Ich-Erzählungen das eigene Familiengedächtnis auf. Was die Romane Abads neben ihrem dialogischen Verhältnis über zahlreiche Bezüge zueinander vereint, ist dieser ausgeprägte Gedächtnisdiskurs, der sich über individuelle Erinnerungen und Traumata manifestiert und sich gleichzeitig auf ein größeres Kollektiv bezieht (cf. Quintín-Quilez 2019, 62).<sup>16</sup> Zum einen sind die Ángels in der extratextuellen Welt repräsentativ für die Familienmitglieder des Autors (Capote 2019, 47),<sup>17</sup> zum

---

<sup>13</sup> In *El olvido que seremos* wurde dieses Gedicht noch mit „Epitafio“ betitelt.

<sup>14</sup> Die Beziehungen zwischen Erinnerung und Literatur werden ab der ersten Seite deutlich: „Si la vida es el original, el recuerdo es una copia del original y el apunte una copia del recuerdo“ (Abad 2010, 15). Seine Abhandlung über Originalität in der Kunst, Aneignung von Autorenschaft und allgemeinem Kulturgut lassen sich über die Anwendung der poststrukturalistischen Intertextualitätskonzepte mit den Theorien über das individuelle, kollektive und kulturelle Gedächtnis verbinden, wobei er betont, dass zum Einen die Autorschaft lange Zeit irrelevant war, der Name eines Autors jedoch dem Kunstwerk eine gewisse Erinnerungswürdigkeit verschafft (cf. Abad 2010, 84-85).

<sup>15</sup> Das Gedicht hat der Vater aus der Zeitschrift *Semana* vom 26.5.1987 abgeschrieben und in der Radiosendung *Pensando en voz alta* drei Monate vor seiner Ermordung gelesen (cf. Abad 2010, 75).

<sup>16</sup> Dolle (2018, 206) examiniert die therapeutische Funktion der Verarbeitung kollektiver Traumata in der Literatur.

<sup>17</sup> Beispiele sind der wie Abads Schwester Marta Geige spielende Antonio oder die mit ihrem ersten Freund im Leben verheiratete Pilar, deren Beschreibungen denen der Schwester des Autors Maryluz in *El olvido que seremos* sehr ähnelt.

anderen kann das dargestellte Kollektiv als repräsentative Familie für die Mittelschicht Antioquias bzw. Kolumbiens angesehen werden. Dabei ist gerade die Heterogenität des Kollektivs auffallend, deren drei unterschiedliche Stimmen sie zu adäquaten Vertretern der kolumbianischen Bevölkerung des beginnenden 21. Jahrhunderts machen. Während sich Antonio wie Hunderttausende anderer Kolumbianer im Exil in den USA befindet, bildet die emanzipierte und fast von Paramilitärs ermordete Eva ein Gegengewicht zur konservativen Pilar, deren Sohn Mitte der 90er Jahre von den *guerrilleros* der FARC entführt wurde. Trotz ihrer unterschiedlichen Denkweisen erleben alle drei Schicksale, die nicht für eine bestimmte soziale Gruppe spezifisch sind, sondern sich auf ein größeres kulturelles Kollektiv beziehen können. Um sich als Kollektiv zu festigen, wird für die Familie die Finca mit dem titelgebenden Namen zum genannten Symbol der Identität und im engeren Sinne von *locus* zu einem Erinnerungsort, in dem sich die Erinnerungen aller Familienmitglieder kondensieren.

In diesem Sinne kann das gesamte Anwesen mit dem angrenzenden See<sup>18</sup> selbst als Protagonist gesehen werden (Quintín-Quilez 2019, 61),<sup>19</sup> dessen allmähliche Zerstückelung mit einer auffallenden Fragmentierung der Erzählung einhergeht, zum einen in den drei sich überlappenden Stimmen und zum anderen in eine durch zahlreiche Anachronien hervorgerufene zeitliche Segmentierung. Die Erinnerungsräume der Natur spielen bei der Aufarbeitung der Vergangenheit für die Protagonisten eine zentrale Rolle.<sup>20</sup> Die Dimensionen, in denen sich die Erinnerungen der Erzählinstanzen bewegen, reichen von der jüngsten Vergangenheit Kolumbiens bis zur Gründungszeit der Besiedelung der Berge Antioquias durch die jüdischstämmigen Vorfahren der Ángels im 19. Jahrhundert zurück,<sup>21</sup> wodurch die Region um den Ort Jericó symbolisch aufgeladen wird, nicht zuletzt durch auto-intertextuelle Bezüge.<sup>22</sup> Sowohl das dominante kommunikative wie auch das

---

<sup>18</sup> Der See neben dem Haus ist ein zentrales Element in allen im Roman beschriebenen Erinnerungsprozessen. Abgesehen vom Gedenken der fünf in seinen Gewässern ertrunkenen Menschen erfüllt er weitere wichtige erinnerungstechnische Funktionen und operiert als Erinnerungsfigur.

<sup>19</sup> Quintín-Quilez (2019, 61) ordnet die Erzählung als Biografie der Finca ein, wobei er sich darauf beruft, dass diese über mehrere Jahrhunderte ein Eigenleben entwickelt hat und nach ihren Glanzzeiten nun in der Gegenwart von der Teilung und Auflösung bedroht ist, dabei jedoch als Erinnerungsquelle für die drei Erzähler funktioniert, die darin ihre eigenen Biografien rekonstruieren.

<sup>20</sup> Capote (2019, 48) betont die Relevanz der regionalen Flora und Fauna und ihre identitätsstiftenden Funktionen in der gesamten Erzählung. Besonders die Gerüche der Pflanzen rufen bei den Figuren oft die Erinnerungen hervor, was mit der allgemeinen Relevanz des Geruchssinns in allen Erinnerungsprozessen im Werk Abads (cf. Díaz Ruiz 2019) einhergeht.

<sup>21</sup> Als Element der Autofiktion ist die jüdische Abstammung Abads in allen drei untersuchten Texten ein Thema. In *El olvido que seremos* ist ein Vorfall mit den jüdischen Nachbarn der Grund, warum sein Vater den jungen Héctor an die Abstammung der Abadís erinnert und in „Un poema en el bolsillo“ ist es ein jüdischer Buchhändler, der den Autor auf seinen Nachnamen anspricht, was schließlich auch im letzten Text thematisiert wird (cf. Abad 2015, 37). Des Weiteren wird in der Erzählung über die Besiedelung ein Antonio Abad erwähnt, „patriarca legendario de Jericó“ (Abad 2015, 189), dessen Nachfahren sich im Geburtsort von Héctor Abads Vater als eine der bedeutsamsten Familien etabliert haben.

<sup>22</sup> Die Familie des Autors besitzt zudem das auch in *La Oculta* als Nachbarhaus erwähnte und in *El olvido que seremos* symbolisch sehr relevante Anwesen La Inés. In *El olvido que seremos* wird z.B. die Pflege des vom Vater gepflanzten Rosenbeetes der Finca am Rionegro zu einer Metapher des Gedenkens an den Ermordeten (cf. Abad 2006, 251). Es wird in dem von Abads Tochter Daniela gedrehten Dokumentarfilm *Carta a una sombra* (2015) ersichtlich, dass sich das real existierende Anwesen mit dem Namen La Oculta ebenfalls in Familienbesitz befindet, allerdings einer Cousine des Schriftstellers gehört.

kulturelle Gedächtnis manifestieren sich einerseits durch erlebte Familiengeschichte, wie direkte eigene Erinnerungen sowie die durch Mutter, Vater und Großvater vermittelten Erfahrungen, andererseits durch die Ergebnisse historio-graphischer Nachforschungen durch Antonio. Während sich Eva und Pilar herzlich wenig für jegliche Vergangenheit interessieren, die über das durch die Großmutter Miriam vermittelte Wissen hinausgeht,<sup>23</sup> überschreitet nur er den Horizont der letzten 100 Jahre als *floating gap* zwischen den verschiedenen Dimensionen. Er ist sich als einziger männlicher Vertreter der Familie, der den Nachnamen weitergeben könnte, bewusst, keine Nachfahren zu hinterlassen: „Yo, Antonio, tal vez el último de la estirpe que lleve el apellido Ángel [...]“ (Abad 2015, 39). So sieht er sich in der Verantwortung, den fernen und fundierenden Gründungsmythos aufzuarbeiten und schriftlich in ein von Alltagskommunikationen unabhängiges kulturelles Gedächtnis zu übertragen. Laut Erll haben die in die narrative Struktur des eher erfahrungshaftigen fiktionalen Textes überführten Ereignisse mit mythischem Charakter immer auch lebensweltliche Implikationen (Erll 2017, 197). Die Besiedelung der Berge und Erschließung des Landes durch die Gründung der Anwesen seit 1861 ist für die Gegenwart bedeutend, um den außergewöhnlichen Wert des Hauses in der Frage nach der Identität der Familienmitglieder bestimmen zu können. Die in einem monumentalen Modus erzählten Berichte Antonios über die Besiedelung tragen zudem dazu bei, die Erzählung in einem auf kollektiver Ebene für die Bewohner der ganzen Region identitätsstiftenden Niveau verorten zu können. Die sich auf den Erinnerungsort des Hauses stützende Gemeinschaft ist nicht nur die sich in erster Linie im Text erinnernde und so bruchstückhaft ihre Identität manifestierende Familie, sondern das Haus wird wie die schriftlichen Medien als stabiles Erinnerungsmedium beschrieben, das paradigmatisch für alle Anwesen ist, die auf ähnliche Weise zum Austausch der Familientraditionen und Erinnerungsorte anregen:

Esta casa es como los papeles que escribe Toño, que él no los quiere guardar para siempre en un cajón, sino que un día va a publicarlos, para que muchos los gocen o los sufran [...] y piensen en sus propias casas y en sus propios padres y abuelos [...] (Abad 2015, 293).

Nur die Akte des gemeinsamen Rememberns jedoch halten das Gedächtnis lebendig, wie aus dem Detail deutlich wird, diese nicht in einer Kiste aufzubewahren, sondern die Erinnerungen durch die Publikation zirkulieren zu lassen. Intertextuell kann dies in Beziehung zum erwähnten Kapitel „Abrir los cajones“ in *El olvido que seremos* gesetzt werden. Zudem wird hier, Aleida Assmann folgend, die Relevanz der Zirkulation der Erinnerungen im Funktionsgedächtnis gegenüber dem Speichergedächtnis ersichtlich, damit diese nicht dem Verwahrensvergessen (cf. A. Assmann 2016, 36-42) anheimfallen. Das Lebendighalten der Erinnerungen und Verhindern des Vergessens geschieht auch bei diesem Typ in vielen Fällen über Kunst und Literatur. In der Schlüsselszene vor dem Überfall durch die Paramilitärs liest Eva ein Buch aus der Bibliothek ihres Vaters Cobo, dessen Titel nicht genannt wird und das

---

<sup>23</sup> Die kulturelle Dimension ist kurioserweise laut eigener Meinung selbst für die traditionalistische Pilar und ihre Identität völlig uninteressant: „todo eso me importa un comino“ (Abad 2015, 41).

nur über die vom Vater am Rand notierten Kommentare beschrieben wird,<sup>24</sup> womit Eva über die Intertexte und das Erinnern mit Cobo kommuniziert: „Leer una novela ya leída y subrayada por mi papá era como volver a conversar con él a través de la historia del libro“ (Abad 2015, 31). Dies ist eine Hommage an den belesenen Vater, dem Pilar vor seinem Tod geschworen hat, das Haus niemals zu verkaufen. Signifikant wird hier erneut ein Sonett, vom Vater über das Haus verfasst und im Romantext eingearbeitet, das als Erinnerungsfigur dient und im Zimmer der Mutter neben alten Familienfotos hängt (Abad 2015, 20).

Was die Musik als Medium betrifft, so ist die Virtuosität in der Familie von Bedeutung; Antonio spielt Geige und Eva ist empört über den Missbrauch der Musik in der Benennung von *Los Músicos*, der paramilitärischen Gruppe, die sie zu töten versucht. Da Eva Musik als Kulturgut sieht, stellt sie diese der Ungebildetheit der Mörder gegenüber und unterstreicht die Absurdität des Namens für eine paramilitärische Gruppe: „Ellos eran todo lo contrario de la música; eran la música de las balas, el traqueteo de las armas y de las amenazas, nada más“. (Abad 2015, 50)<sup>25</sup>

Jon, Antonios als Künstler in New York lebender Lebenspartner, stellt mit mehreren Ölgemälden seine Sicht auf das Anwesen dar und drückt seine nicht immer positive Meinung über die aufgrund der omnipräsenten Gewalt surrealistisch anmutende Realität des kolumbianischen Landlebens durch ironische Elemente beim Retuschieren der Gemälde aus: „A veces, al retocarlos, aprovecha para añadirles algo, casi siempre un detalle no realista, alguna cosa horrible, un monstruo o un esqueleto, un fusil o una motosierra, algún efecto miedoso [...]“ (Abad 2015, 83).

Auch in diesem Roman erfüllen somit zahlreiche in die Erzählungen der Kinder eingebaute intermediale Elemente die Funktion, an die Identität einer Familie zu erinnern, die in der außertextlichen Welt ihre Entsprechung findet.

#### **4. Musik, Lyrik und Bilder bei Tomás González**

Mit seinem sechsten Roman *La luz difícil* ist Tomás González international bekannt geworden. Die dreiunddreißig Fragmente erzählen aus der Perspektive eines Vaters die Geschichte einer Familie, in der ein autodiegetischer Erzähler zwei Momente seines Lebens und damit recht individuelle Erinnerungen aus dem erfahrbaren Nahhorizont mit exakten Zeitangaben schildert.<sup>26</sup> Zum einen blickt der bildende Künstler David auf die Stimmung in der Familie und seine eigenen Gefühle während der Sterbehilfe seines gelähmten Sohnes Jacobo im Jahr 1999 zurück, zum anderen

---

<sup>24</sup> Dolle (2018, 214) interpretiert dies als Referenz auf *Cien años de soledad*. Allerdings stimmen die Daten der Veröffentlichung nicht exakt mit dieser Lesart überein, da der Boomroman von García Márquez erst im Mai 1967 veröffentlicht und das Buch im Roman bereits im April vom Vater gelesen wurde, wie aus den Notizen und einer Unterschrift des Vaters hervorgeht (cf. Abad 2015, 30).

<sup>25</sup> In diesem Sinne kritisiert sie auch die zahlreichen Rechtschreibfehler im Brief der Gruppe, der als Intertext im Roman eingefügt ist (Abad 2015, 26).

<sup>26</sup> Aufgrund der auffallenden Beziehung zwischen Literatur und Kunst argumentiert Cano Gallego (2014), dass es sich um eine bestimmte Art von Künstlerroman handelt.

erzählt er die Zeit seines eigenen fortgeschrittenen Alters.<sup>27</sup> Die beiden Zeitebenen wechseln sich in jedem Kapitel ab, wobei der Schwerpunkt zu Beginn auf dem früheren Moment liegt und gegen Ende der Geschichte die später erzählte Zeit dominiert. Beide Epochen entsprechen der Komposition zweier in Beziehung stehender künstlerischer Werke, eines Gemäldes und der Memoiren des Künstlers, mit denen dieser das eigene Familiengedächtnis verschriftlicht. Der im 20. Jh. spielende Teil bildet die eigentlichen Erinnerungen, konkret an einen einschneidenden Moment im Familienleben, während der zweite Teil die Verarbeitungen derselben zur Weitergabe darstellt. Das gemeinsame Vergegenwärtigen der Vergangenheit in der Alltagskommunikation geschieht in der Familie erstens durch Gespräche untereinander sowie mit Zeugen zentraler Ereignisse, wie etwa dem Taxifahrer, der bei dem durch einen anderen Verkehrsteilnehmer verursachten Unfall am Steuer saß, der Jacobos zur Sterbehilfe führende Lähmung verursacht hat (cf. González 2011, 45-47). Zweitens werden die Erinnerungen von David in hohem Alter in den täglichen Gesprächen mit seiner kolumbianischen Haushaltshilfe Ángela präsent gehalten, wobei der Austausch der lebendigen Erinnerungen durch die Eigenheiten mündlicher Kommunikation geprägt ist. Die Partikularitäten der Mündlichkeit dieser sozialen Interaktionen sind insbesondere in humorvoll verarbeiteten sprachlichen Details zu finden, z.B. im Umgang mit dem indischen Akzent des Taxifahrers oder den als positiv besetzten Rechtschreibfehlern der Angestellten.<sup>28</sup> Während bei Abad die Tradierung des Gedächtnisses hauptsächlich in der Verantwortung der Kinder liegt, ist die Trägerschaft hier neben den direkten Mitgliedern auf alle den Erfahrungshorizont des Familienlebens teilenden Personen erweitert, d.h. es nehmen auch alle ins Haus Eingeladenen und später Ángela an der kommunikativen Pflege teil. Obwohl David hauptsächlich gegen das eigene biologische Vergessen ankämpft, setzt der Erzähler mit den Gesprächen über die jüngste Vergangenheit auch der sich selbst in einer herausfordernden Familiensituation befindlichen Alltagsfigur Ángela ein Denkmal, die er gerne als Gemälde verewigen würde: „Me habría encantado hacerle algunos carboncillos“ (González 2011, 89).

Die Kunst wird im Text zu dem Ort, in dem sich die Erinnerungen in verschiedenen intermedialen Erinnerungsfiguren verräumlichen. Das starke visuelle Element wird direkt im Titel deutlich, wobei das spröde Licht<sup>29</sup> im Spiel zwischen Leben und Tod eine entscheidende Bedeutung erhält und sich in den mehrfach reflektierten Schwierigkeiten des Künstlers konkretisiert, den passenden Farbton in dem zu Beginn des Romans im Zentrum stehenden Gemälde über eine kontinuierlich Wasser aufwirbelnde Schiffschraube zu treffen. In diesem Kunstwerk wird ein

---

<sup>27</sup> Die spätere Episode spielt etwa im Jahr 2018, also in einer nach der Veröffentlichung des Romans angesiedelten erzählten Zeit.

<sup>28</sup> Hier ist gerade das Schlusswort des Romans „Marabilloso“ (González 2011, 132) positiv besetzt und spiegelt die Hoffnung auf die Leichtigkeit eines erinnerungswürdigen Lebens im Wechselspiel mit dem drohenden Tod wider, die der Autor im Roman verarbeitet. Bezüglich der Leichtigkeit des Lebens im Werk von González ist schon die Beschreibung seiner Literatur im Titel des Interviews mit Vergara Aguirre (2019) aufschlussreich: „El camino hacia la levedad“.

<sup>29</sup> *Das spröde Licht* ist der Titel der 2012 im Fischer Verlag veröffentlichten deutschen Übersetzung von Rainer und Peter Schultze-Kraft.

zentrales Thema in allen Gedanken des Erzählers verarbeitet, nämlich die Kontraste der Lebenswahrnehmung zwischen Endlichkeit durch den allgegenwärtigen Tod und einer Ewigkeit, die unter anderem durch die Akte der Erinnerung geweckt wird. Obwohl sich Tomás González trotz geläufiger Meinung selbst nicht als Maler bezeichnet, verarbeitet er in seiner Literatur viele Bilder, anstatt sie zu malen und unterstreicht die Parallelen zwischen ihm selbst als explizitem Autor und seiner Romanfigur David (cf. Vergara Aguirre 2019, 188). Gerade in den in New York spielenden Szenen des Lebensabschnitts, in dem die Familie mit dem frühen Tod des ältesten Sohns zu kämpfen hat, werden zahlreiche Spaziergänge am Meer mit den Überlegungen des Künstlers über die Malerei erzählt, wobei er versucht, Momente einzufangen, die das Fortschreiten der Zeit in Richtung der Unendlichkeit bezeugen (cf. Escobar-Vera 2017, 226), und so die Ewigkeit der erinnerten Momente evozieren.

Neben dem Meer malt David bevorzugt die ihm nahestehenden Menschen, etwa Venus, die Freundin seines Sohnes Jacobo, die ihn einerseits an seine eigene Frau Sara sowie andererseits mit dieser zusammen an die porträtierten Figuren eines antiken Gemäldes erinnert, um die Erfahrungen mit dem nahen Tod verarbeiten zu können:

Venus era un poco más morena que Sara y se parecían. En la calle les preguntaban que si eran madre e hija. Una vez llevaron al Museo Metropolitano los retratos encontrados en sarcófagos de las colonias romanas del antiguo Egipto, y me pareció verlas a ellas, de pelo muy sano, negro y ensortijado y ojos muy grandes, negros y ligeramente almendrados. Pinté un retablo de las dos, como madre e hija, copia de esas pinturas, que habían sido hechas sobre madera, y se lo regalé a Venus. Al principio no me lo quería recibir y casi se pone a llorar de la alegría. (González 2011, 34-35)

An späterer Stelle der Erzählung tröstet das von Venus sehr bewunderte Gemälde, „[...] la pintura, que miró con evidente admiración y sin hacer comentarios“ (González 2011, 95), in Verbindung mit ihrer häufig im Text erinnerten Schönheit den Erzähler über den Schmerz des Todes des eigenen Kindes hinweg:

¡Qué bella aparecía Venus bajo esa luz que le llegaba de la lámpara que alumbraba la pintura, y con ese sobrio gesto de tristeza, para nada lacrimoso, de persona acostumbrada a vérselas a diario y a fondo con el dolor! Otra vez pensé en los retratos fúnebres de las mujeres de las colonias romanas de Egipto y en la melancolía por la muerte, que aparece en algunos de ellos. (González 2011, 94-95)

Die Verbindung zwischen Tod und Erinnerung bleibt ein Thema, das den gegen Ende der Geschichte sich in Kolumbien auf sein eigenes Verscheiden vorbereitenden David noch in hohem Alter beschäftigt. Im Anblick des eigenen Altwerdens realisiert der inzwischen in die ländliche Bevölkerung von La Mesa integrierte und in der erzählten Welt noch sehr bekannte Künstler als Vorbereitung auf den Tod das Projekt, der Nachwelt die Memoiren der Familie zu hinterlassen, während er sich immer wieder an die bereits verstorbenen Jacobo und Sara erinnert. Die zentrale Rolle der Musik bei den Erinnerungsprozessen wird am Tag der geplanten Euthanasie, neben dem häufigen Hören des Gitarrenspiels seines dritten Sohns Arturo, in einer Szene deutlich, in der David bei einem nächtlichen Spaziergang einen auf dem Fahrrad durch die Welt reisenden Plattenverkäufer

trifft. Auch wenn sich David zum Zeitpunkt der Begegnung eigentlich nicht in der Lage fühlt, ein Gespräch zu führen, funktioniert die Kommunikation in diesem „mal momento para hacer amigos“ über den Bezug zu Kunst und Musik:

Le pregunté a Anthony por su apellido y dijo que se llamaba Antón y algo que me pareció terminado en *insky*. Kandinsky? —pregunté, y sonrió. —No. Antón Demidovsky, pero la gente me llama Stravinsky, por aquello de la música —explicó, y señaló el burro de los Rolling Stones. (González 2011, 106)

Im Zusammenhang mit dem Tod des Sohnes verweist David im 31. Fragment im Gespräch mit seiner Frau auf dieses Treffen. Im selben Kontext, jedoch zudem in Verbindung mit der Unendlichkeit der Schmerzen und der Illusion des Lebens, kommentiert der Erzähler in einem seiner Wortwechsel mit Sara an anderer Stelle: „La verdad no existe [...] y el mundo es sólo música“ (González 2011, 22). In diesem Sinne ist auch dieser Text reich an Verweisen auf Musikgruppen, wie Led Zeppelin und AC/DC (González 2011, 33), auf Komponisten wie Bach sowie auf musikalische Adaptionen, an die sich der Erzähler vorzugsweise erinnert: „Puse una de las sonatas para violín y clavicémbalo de Bach, pero tocada en piano por Glenn Gould“ (González 2011, 89).

Schriftlich formulierte lyrische Intertexte werden in diesem Roman ebenso zu wichtigen Erinnerungsmedien. Im letzten Kapitel, in dem der Erzähler aufgrund einer Katarakt nicht mehr malen kann, zeichnet ein Gedicht mit 20 Versen ein auf einer Wanderung durch die Natur erfahrenes Landschaftsbild, bei dem wiederum das Gehör, in Bezug auf die Geräusche eines Flusses, ein in der Malerei schwer darstellbares und gleichzeitiges zentrales Element bildet. Deutlich wird die intime Beziehung zwischen dem dichterischen Ausdruck und der visuellen sowie auditiven Wahrnehmung, d.h. den Künsten der Lyrik, Malerei und Musik:

Podría dictarle a una grabadora y oír lo que dicte, pero me he ido cansando ya de las palabras. Voy a poner aquí las líneas escritas [...]. Lo escribo en forma de poema, más parecido a la pintura, pues eran notas para un trabajo que ya los ojos no me dejaron pintar“ (González 2011, 129).

Wie in seinen Gemälden bilden Steine und Wasser in diesem im Erzähltext eingefügten Gedicht eine spezielle Form in der Natur ohne Namen, da Worte für diesen Typ von Erinnerungsfigur nicht ausreichen: „pues es justo ahí donde se acaban las palabras“ (González 2011, 130). Gerade Erinnerungen und Empfindungen, die sprachlich schwer ausgedrückt werden können, werden in den Intertexten aus den Bereichen der Dichtung, Musik und Kunst mit dem Künstler David als Erzählerfigur vermittelt.

In González nächstem Roman *Temporal* steht die Figur des Vaters in drastischem Gegensatz zu allen bisherigen Entwürfen. Während besonders bei Abad noch die Hommage an den Vater dominiert, verhindert in diesem Text in 27 Kapiteln ein Patriarch, der sich über eine Anspielung an das Lied „El rey“ selber als König

bezeichnet,<sup>30</sup> in einer Rolle als metaphorischer Diktator den lebendigen Austausch von Erinnerungen. Das Familiengedächtnis der Besitzer einer Hotelanlage an der Karibikküste wird nicht aktiv kommuniziert, was mit einem strafenden und repressiven Vergessen einhergeht.<sup>31</sup> Eine intern fokalisierte Erzählinstanz in dritter Person alterniert mit einem homodiegetischen Kollektiv aus vielen Touristen als Ich-Erzähler in dieser Erzählung über 26 Stunden aus dem Leben der Familie, in denen der namenlose Vater mit seinen zwei Söhnen fischen fährt.<sup>32</sup> Wie in vielen seiner Werke, erreicht González die Verknüpfung seiner Literatur mit der nackten Realität durch seinen konzisen Stil und die Vorliebe seiner Figuren für das Schweigen (Aristizábal 2019, 49). Da die Familienmitglieder in sich verschlossen und ohne gemeinsame Gespräche agieren, spitzen sich unverarbeitete Konflikte zu, wobei die gestörte Struktur der Familie als paradigmatisch für die unterschwellige strukturelle Gewalt einer patriarchalisch orientierten Gesellschaft gedeutet werden kann.<sup>33</sup> Gerade Traumata müssen kommunikativ aufgearbeitet werden, um psychischen Schäden vorzubeugen (Balaev 2008, 150), was Nora, der Mutter, nicht möglich ist, wodurch sie seit Beginn des Romans als schizophren dargestellt wird. Die Stimmen in ihrem Kopf bilden einen sich in Reimen ausdrückenden und alles kommentierenden Chor.<sup>34</sup> Der Protagonist David aus dem vorherigen Roman taucht hier als malender und dichtender Tourist mit eigener Stimme auf, der den Zwillingen Javier und Mario eine Sammlung eigener Gedichte schenkt und Bücher aus Bogotá mitbringt (cf. González 2011, 52-53). Als Außenstehender klärt er die Leser darüber auf, dass der Vater seiner Ehefrau, neben physischer Gewalt, besonders durch sein machistisches Verhalten mit zahlreichen Seitensprüngen und schließlich dem Zusammenleben mit einer anderen Frau geschadet hat:

Muy pocas veces le ha pegado y nunca ha dejado de ver por sus necesidades, pero tampoco se preocupó de que no se enterara de sus muchas infidelidades, que ocurrían en las narices de Nora, y mucho menos del daño psicológico que eso podría causarles a ella y a los niños. (González 2013, 26)<sup>35</sup>

---

<sup>30</sup> Die Referenz an die von Fernando Maldonado komponierte und u.a. von Vicente Fernández Gómez in den 1970er Jahren vertonte Ranchera ist nicht explizit, da der Vater lediglich einen Vers des Refrains zitiert: „Si aquí el rey sigo siendo yo, como dice la canción“ (González 2013, 137).

<sup>31</sup> Nach Aleida Assmann (2016, 49-53) wird diese Form des Vergessens, auch als *damnatio memoriae* bezeichnet, häufig durch Zensur, Verhinderung der Tradierung des kollektiven Gedächtnisses und Zerstörung der Erinnerungsfiguren erreicht.

<sup>32</sup> Das Geschehen der rückblickenden Erzählung spielt in einer nicht näher definierten Vergangenheit. Während die heterodiegetisch-personale Instanz in dritter Person nur das preisgibt, was die Figuren wissen oder fühlen, ohne dies zu erklären, setzt sich die kollektive Erzählinstanz aus vielen Stimmen in der ersten Person Singular zusammen und kommentiert als Yo die damaligen Situationen und Stimmungen in der Familie aus dem jeweiligen Blickwinkel.

<sup>33</sup> Verschiedene Konflikte werden gleichzeitig ausgetragen, da sich jede Figur anders erinnert und den anderen widerspricht, wobei in den Erinnerungen und Gedanken die nicht direkt sichtbare strukturelle Gewalt mit mehreren Faktoren, wie dem *arribismo* aufgrund persönlicher Ambitionen der Romanfiguren (cf. Guarín Robledo 2001), deutlich zutage tritt und die gesamte Handlung durchzieht.

<sup>34</sup> Dieser Chor, angelehnt an die antike Tragödie, hat in diesem Roman eine zentrale kommentierende Rolle inne (cf. Londoño 2013; Arango Correa 2013).

<sup>35</sup> An dieser Stelle wird deutlich, dass die gesamte Handlung in einer etwa zwanzig Jahre zurückreichenden Vergangenheit liegt, die Ursachen für Noras Krankheit jedoch noch weiter zurückliegen: „Supimos que la condena de Nora había comenzado hacía mucho tiempo, cuando vivían en Montería. El padre nunca estuvo enamorado de ella y se casó para no dejarla sola con los niños“ (González 2013, 26). Der Vater lebt nun mit

Der Vater sieht keine Notwendigkeit, die Behandlung seiner Familie zu ändern und nimmt keine Ratschläge zu negativen psychologischen Folgen an. Das Desinteresse und das fehlende Eingeständnis der psychologischen Konsequenzen seines Verhaltens werden an den Aussagen des Ich-Erzählers David als Zeitzeugen deutlich: „Si le hablaras de daños psicológicos, el padre se te quedaría mirando como si le hablaras en ruso, o tal vez se te reiría en la cara“ (González 2013, 26)<sup>36</sup>.

Zwar werden Erinnerungen aus dem erfahrbaren Nahhorizont beschrieben, während die Protagonisten ihren Gedanken über ihre Jugend und die individuelle Identität nachhängen,<sup>37</sup> es findet jedoch keine soziale Interaktion statt, so dass das Vergegenwärtigen der Vergangenheit nicht gemeinsam, sondern ausschließlich auf der individuellen Ebene erfolgt. Die gemeinschaftlichen Handlungen beim Fischen bringen keine geteilten Erfahrungen mit sich, nur unbewusst tauscht man sich in der Alltagskommunikation mit anderen aus, wenn z.B. Javier sich mit David bei einem Bier über Shakespeare-Dramen unterhält und die intertextuellen Referenzen an *King Lear* und *Macbeth* als Anspielungen auf eine sich abzeichnende Katastrophe fungieren. Mit zahlreichen Prophezeiungen läuft die Erzählung auf den Höhepunkt zu, in dem der Vater über Board geht und von seinen Söhnen nach einigen Uneinigkeiten nur widerwillig gerettet wird (cf. González 2013, 125-129).<sup>38</sup> Eine dieser intermedial umgesetzten Voraussetzungen bilden die von David am Strand gemalten Aquarelle des aufziehenden Unwetters:

Pinté varias acuarelas de la tormenta, que estaba muy lejos, pero que, según todos decían, en cualquier momento se nos podía venir encima: el turquesa emborronado por el gris, por los muchos grises, que en mis acuarelas a veces eran azules oscuros. (González 2013, 54)

David spricht an vorheriger Stelle selbst explizit über die negativen Vorahnungen, die mit den Gemälden in Verbindung gebracht werden können: „Todo el mundo tiene premoniciones y nosotros, los turistas, también las tenemos [...]“ (González 2013, 26).

---

einer anderen Frau zusammen, die einen Sohn aus anderer Beziehung in den Mikrokosmos Playamar mitgebracht hat, für den er nun als Vaterfigur dient: „Hace poco trajo a una mujer joven, Iris, a vivir con él en Playamar. Vino con niño y todo“ (González 2013, 26).

<sup>36</sup> Nur über Gespräche mit Touristen – wie etwa David selbst – erfährt Javier also die Gründe der Schizophrenie seiner Mutter: „Fue por ellos que supo de los desencadenantes psicológicos de la esquizofrenia y demás asuntos que el padre, puesto a la defensiva, muy posiblemente calificaría de ‚sarta de mariconadas‘“ (González 2013, 27).

<sup>37</sup> Allerdings werden im ganzen Roman keine exakten Daten bezüglich Jahreszahlen genannt, was dem Roman eine gewisse Universalität als Merkmal des monumentalen Modus verschafft. Somit ist der erzählte Raum der Hotelanlage Playamar, ähnlich Macondo, als Mikrokosmos übertragbar auf die karibische Gesellschaft. Nur dank eines autointertextuellen Details ist hierbei ausrechenbar, dass die erzählte Zeit in etwa Ende der 70er Jahre spielt: Jacobo, der im vorherigen Roman im Jahre 1999 als junger Erwachsener stirbt, wird als Säugling erwähnt. Dabei erzählt Sara, Davids Frau, rückblickend von dem damaligen Aufenthalt und beschreibt, dass sie derzeit in New York leben, wo ihr ältester Sohn seinen Schulabschluss macht (cf. González 2013, 55).

<sup>38</sup> Da der Vater sich nicht an die Umstände des Unwetters und die Rettung erinnert, zeigt er sich keineswegs dankbar, sondern verurteilt seine Söhne für ihr verspätetes Eingreifen sowie das Fehlen des Fangs und der Kühltruhen. Im weiteren Verlauf des Textes bereuen die Söhne die Rettung, was als weiteres Indiz dafür dient, dass die familiäre Situation unter den Mitgliedern nicht erinnert bzw. kommuniziert wird.

Nora wird trotz oder gerade wegen ihrer häufig formulierten Prophezeiungen<sup>39</sup> als Trägerin des Familiengedächtnisses ausgeschlossen. Wie sehr das Fehlen des Austauschs lebendiger Erinnerung durch mündliche Erzählungen die Missverständnisse in der Familie verursacht, wird deutlich in einer Szene, in der die belesene Mutter, deren nun zerstörte Bibliothek das Vergessen und ihren Identitätsverlust symbolisiert,<sup>40</sup> mit Mario kommunizieren möchte, ihr Sohn sie jedoch nicht versteht: „[E]ntraba en un universo de sobreabundancia, desmesura y miedo, en el que eran más impresionantes las frases incomprensibles que las comprensibles“ (González 2013, 41). Ihre in gebundener Rede formulierten und mit zahlreichen Bildern ausgeschmückten Vorahnungen rufen bei ihm lediglich die Nähe zur Musik hervor: „¿Es una canción?“ (González 2013, 41). Der Vers „Ave, ave negra que reza en mi puerta“ (González 2013, 41) evoziert hierbei durch seine intertextuelle Verbindung zu einem der bekanntesten Romane der kolumbianischen Literaturgeschichte, *María* (1869) von Jorge Isaacs,<sup>41</sup> die bevorstehende Tragödie.

Der kommentierende Chor der Stimmen, die Nora in ihrem Kopf hört, wird mit seiner Kombination aus Lyrik und Musik zu einer prophezeienden Instanz, die Nora als Symptom der psychischen Krankheit zum Schweigen bringen möchte. Das Verschweigen und Nichtkommunizieren von Erinnerungen bedeuten das erzwungene Vergessenmachen unverarbeiteter Erinnerungen und Erfahrungen und damit die nicht kultivierte Tradierung des Familiengedächtnisses, was sich schließlich im letzten Satz in der paradoxen ewigen Flüchtigkeit sowohl des Unwetters – als metaphorische Möglichkeit der Revolution – als auch der Erinnerungen selbst äußert: „Fugaces en su eternidad, como todo lo demás, son las tormentas“.<sup>42</sup>

## 5. Schlussfolgerungen

Insgesamt ist in allen Texten zu beobachten, dass die Beschreibung der Familiengedächtnisse in der Erzählliteratur über eine Vielzahl intermedialer Anspielungen an Kunstwerke anderer Gattungen, wie gemalte Bilder, Lieder oder Gedichte realisiert wird. Auffällig ist auf sprachlicher Ebene die Mündlichkeit, mit der die

---

<sup>39</sup> Zentral ist diesbezüglich der Ausruf „¡Que Dios lo perdone a él por su maldad y a ellos si llegaran a hacer lo que el mar les propone!“ (González 2013, 69), aus dem sich auch der Titel der deutschen Übersetzung, *Was das Meer ihnen vorschlug* (Hamburg: Mareverlag, 2016) ableitet.

<sup>40</sup> Die hohe Symbolik der selbst realisierten Zerstörung ihrer Bücher als Erinnerungsfiguren verdeutlicht die Funktion von Noras Bibliothek, deren Verlust das Vergessen bedeutet, wodurch die Mutter im Verlauf ihrer Krankheit ihre Identität verliert: „Desde que Mario tenía memoria estuvieron allí los libros de su madre [...]. Años después ella los empezaría a quemar uno por uno en el patio, a lo largo de los días, de los meses, mientras se reía en voz muy baja, jijijiji, como las brujas de las películas, hasta dejar en su casa solo las repisas vacías“ (González 2013, 41).

<sup>41</sup> Als eine der bekanntesten Elemente im meistgelesenen lateinamerikanischen Roman des 19. Jh. gilt der Unheil verkündende schwarze Rabe, seinerseits vom Erzählgedicht „The Raven“ von Edgar Allan Poe inspiriert, der als *ave agorera* in fünf Kapiteln jeweils im Zusammenhang mit einem Unglück auftaucht (cf. Jitrik 2006, 18) und als Prophezeiung für das tragische Ende mit Mariás Tod gedeutet wird.

<sup>42</sup> González 2013, 147. Sehr ironisch bzgl. der Tradierung des Gedächtnisses in Zusammenhang mit einer Änderung der Verhältnisse innerhalb der Familie ist, dass im letzten Kapitel der Vater den Sohn aus einer anderen Beziehung seiner neuen Frau tauft und darum bittet, dass dieser nicht so ‚verweichlicht‘ wird wie seine zwei Söhne, die ihn gerettet haben, was ihm aufgrund der fehlenden Erinnerung an den Vorfall nicht bewusst ist (cf. González 2013, 145-147).

lebendigen Erfahrungen in der kommunikativen Dimension dargestellt werden, wobei die literarischen Inszenierungen die innerhalb der Familien tradierten Gedächtnisse über die Verknüpfung mit den weiteren Erinnerungsmedien in die kulturelle ritualisierte Dimension überführen und damit den erfahrungshaften Erzählmodus mit Elementen des monumentalen Registers anreichern. Gerade bei Héctor Abad ist die Literatur in doppelter Hinsicht signifikant, da auf der einen Seite oftmals über Intertexte erinnert und auf der anderen Seite so das Andenken an seinen Vater über seine Erzähltexte in ein außertextliches Gedächtnis eingespeist wird. Kunst und Musik werden bei diesem Prozess ebenso äußerst relevant, diese Medien sind jedoch bei Tomás González noch bedeutsamer, wobei speziell die Malerei ein zentrales Erinnerungsmedium ist.

## Bibliografie

- ABAD FACIOLINCE, Héctor. 2006. *El olvido que seremos*. Bogotá: Planeta.
- ABAD FACIOLINCE, Héctor. 2010. *Traiciones de la memoria*. Madrid: Alfaguara.
- ABAD FACIOLINCE, Héctor. 2015. *La Oculta*. Barcelona: Alfaguara.
- ALBA, Alexandra. 2017. „El olvido que seremos (2006) de Héctor Abad Faciolince: Poder y escritura en el marco de la ciudad.“ *Contexto* 23, 76-96.
- ARANGO CORREA, Catalina. 2013. „Temporal, de Tomás González: la profecía incumplida.“ *Razón Pública* 11.11.  
<<https://razonpublica.com/temporal-de-tomas-gonzalez-la-profesia-incumplida/>>.
- ARISTIZÁBAL, Juanita C. 2019. „Mausoleos y formas sin nombre: Escritura y violencia en Tomás González y Juan Gabriel Vásquez.“ *Revista de Estudios Hispánicos* 53, 37-58.
- ASSMANN, Aleida. 2016. *Formen des Vergessens*. Göttingen: Wallstein.
- ASSMANN, Aleida. 2018. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- ASSMANN, Jan. 1992. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.
- BALAEV, Michelle. 2008. „Trends in Literary Trauma Theory.“ *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 41 (2), 149–166.
- CANO GALLEGÓ, Wilson Andrés. 2014. „La Novela de Artista en La luz difícil de Tomás González: el arte como evasión de la realidad.“ *Íkala Revista de Lenguaje y Cultura* 19 (2), 137-148.
- CAPOTE, Virginia. 2019. „Narrativas del yo, intertextualidades y parodias. Las dinámicas de la edición global.“ In *El libro y la vida. Ensayos críticos sobre la obra de Héctor Abad Faciolince*, ed. Quesada, Catalina & Kristine Vanden Berghe, 33-50, Liège: Presses universitaires.
- DÍAZ RUIZ, Fernando. 2019. „Memoria, privacidad y epifanía: una narrativa olfativa.“ In *El libro y la vida. Ensayos críticos sobre la obra de Héctor Abad Faciolince*, ed. Quesada, Catalina & Kristine Vanden Berghe, 85-100, Liège: Presses universitaires.
- DOLLE, Verena. 2018. „Terapia conversacional: la tenencia de la tierra en La Oculta (2014) de Héctor Abad.“ In *Colombia: memoria histórica, postconflicto y transmigración*, ed. Spiller, Roland & Thomas Schreijäck, 205-222, Berlin: Peter Lang.
- ERLL, Astrid. 2011. „Locating Family in Cultural Memory Studies.“ *Journal of Comparative Family Studies* 42 (3, May-June), 303-18.
- ERLL, Astrid. 2017. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- ESCOBAR-VERA, Hernando. 2017. „Horror, muerte y desintelectualización de la experiencia en cuatro novelas de Tomás González.“ *Lingüística y*

- Literatura* 38 (72), 224-244.
- ESTEBAN DEL CAMPO, Ángel. 1995. „La muerte en los Doce cuentos peregrinos.“ *Cuadernos Hispanoamericanos* 539-540, 281-285.
- GARCÍA DÍAZ, Teresa. 2013. „Las heridas de la memoria: Héctor Abad Faciolince.“ *Visitas al patio* 7, 203-19.
- GONZÁLEZ MOLINA, Óscar Javier. 2014. „Una poética de la memoria y el olvido en Traiciones de la memoria y El olvido que seremos de Héctor Abad Faciolince.“ *Badebec* 3 (5, Marzo), 1-21.
- GONZÁLEZ, Tomás. 2011. *La luz difícil*. Madrid: Alfaguara.
- GONZÁLEZ, Tomás. 2013. *Temporal*. Bogotá: Alfaguara.
- GUARÍN ROBLEDO, Pablo. 2001. „Violencia(s) invisible(s) en la obra de Tomás González: Los casos de Primero estaba el mar, Temporal y Abraham entre bandidos.“ *Estudios de Literatura Colombiana* 48, 263–280.
- HALBWACHS, Maurice. 1967. *Das kollektive Gedächtnis*. Stuttgart: Enke.
- HALBWACHS, Maurice. 1992. *On collective memory*. Chicago: University Press.
- HOMANN, Florian. 2021. „Memoria colectiva e intertextualidad: las funciones mnemotécnicas de la tradición literaria en la narrativa de Juan Gabriel Vásquez y Héctor Abad Faciolince.“ *Estudios de Literatura Colombiana* 49, 193-211.
- JITRIK, Noé. 2006. „El secreto encanto de Jorge Isaacs.“ *Poligramas* 25, 11-22.
- KLENGEL, Susanne. 2017. „Tendenzen der zeitgenössischen Literatur.“ In *Kolumbien heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*, ed. Fischer, Thomas, Susanne Klengel & Eduardo Pastrana Buelvas, 457-470, Frankfurt: Vervuert.
- LAFERL, Christopher F. 2012. „Analyse von Gedichten, Lyrik und Liedtexten.“ In *Handbuch Spanisch: Sprache, Literatur, Kultur, Geschichte in Spanien und Hispanoamerika*, ed. Born, Joachim, Robert Folger, Christopher F. Laferl & Bernhard Pöll, 716-723, Berlin: Erich Schmidt.
- LONDOÑO, Rosa María. 2013. „Coros de Agua.“ *Interacción* 12, 223–241.
- MOLINA MORALES, Guillermo & Fredy Javier Reyes Negrete. 2020. „Una misma llama: la mirada trascendente en tres cuentos y tres poemas de Tomás González.“ *Estudios de Literatura Colombiana* 47, 55-72.
- NIEPER, Lena & Julian Schmitz (ed.). 2016. *Musik als Medium der Erinnerung*. Bielefeld: Transcript.
- QUINTÍN-QUILEZ, Pedro. 2019. „La herencia como símbolo de las relaciones familiares en La Oculta, novela de Héctor Abad Faciolince.“ *Revista de Antropología y Sociología VIRAJES* 21, 59-81.
- VANDEN BERGHE, Kristine. 2015. „Duelo por el padre y duelo por la patria. La poliatría en El olvido que seremos (2006), de Héctor Abad Faciolince.“ *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 40, 275-295.
- VERGARA Aguirre, Andrés. 2019. „Tomás González: el camino hacia la levedad.“ *Estudios de Literatura Colombiana* 45, 187–197.
- WELZER, Harald. 2001. „Das soziale Gedächtnis.“ In *Das soziale Gedächtnis: Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, ed. Welzer, Harald, 9-24, Hamburg: Hamburger Edition.

## **Zusammenfassung**

Die kolumbianischen Schriftsteller Héctor Abad Faciolince und Tomás González inszenieren in ihrer Literatur bevorzugt die komplexen Prozesse des Erinnerns anhand von Familiengedächtnissen, wobei der Austausch der Erfahrungen von verschiedenen Medien und Erinnerungsfiguren abhängt. In ausgewählten Erzähltexten beider Autoren wird untersucht, inwieweit Kunstwerke anderer Gattungen, wie Gedichte, Bilder oder Lieder die Funktionen von Erinnerungsfiguren übernehmen. Da die Gedächtnisse der Familien über eine Vielzahl intermedialer Verweise im Spiel mit lyrischen, visuellen und auditiven Elementen vermittelt werden, ist schlusszufolgern, dass die Inhalte der dargestellten Gedächtnisse zwar in einem sozialen Nahhorizont verortet sind, durch diese Bezüge jedoch in eine kulturelle Dimension übertragen und als paradigmatisch für eine größere Gemeinschaft gesehen werden können.

## **Abstract**

In their literature, Colombian writers Héctor Abad Faciolince and Tomás González preferably stage the complex processes of remembering through family memories, with the exchange of experiences depending on different media and memory figures. Selected narrative texts by both authors are examined to what extent artworks of other genres, such as poems, paintings, or songs, take on the functions of memory figures. Since the families' memories are mediated through a multitude of intermedial references in the interplay of lyrical, visual and auditory elements, it can be concluded that the contents of the represented memories are located in a social near horizon, but through these references they can be transferred into a cultural dimension and seen as paradigmatic for a larger collective.