

Dynamisierte Räume

Zur Theorie der Bewegung in den romanischen Kulturen

Beiträge der Tagung am Institut für Romanistik der Universität Potsdam
am 28.11.2009

Inhaltsverzeichnis

Editorial	3
Jörg Dünne: <i>Geschichten im Raum und Raumgeschichte, Topologie und Topographie</i>	5
Anne Kraume: „ <i>Aucune contrée ne me plaît – voilà le voyageur que je suis.</i> “: <i>Raum und Literatur in den Reisetagebüchern von André Gide und Henri Michaux</i>	27
Ineke Phaf-Rheinberger: „ <i>Wilde Kohlen</i> “ von Nancy Morejón – <i>Die historische Dimension der Philosophie des Meeres</i>	39
Gesine Müller: „ <i>Je me suis rencontré entre deux siècle comme au confluent de deux fleuves...</i> “ <i>Raumdynamiken und koloniale Positionierung in der Literatur der spanischen und französischen Karibik im 19. Jahrhundert</i>	60
Jessica Gevers: „ <i>Cheminant à la ville</i> “: <i>Urbane Räume in Bewegung. Marilú Mallets Film Journal Inachevé: Montreal doku-fiktionalisieren</i>	77
Albrecht Buschmann: <i>Grenzlinsen, Raumbilder, Theatersprünge. Dynamisierte Räume in Max Aubs teatro mayor</i>	104
Pablo Hernández Hernández: <i>La Imagen-palabra en la fotografía de Luis González Palma. Un espacio para el intercambio de miradas</i>	121
Alexandra Ortiz Wallner: <i>Oscilaciones: El tiempo principia en Xibalbá y la escritura entre mundos</i>	138
Marcel Vejmelka: <i>Der Untergang des Hauses Sutpen. Die amerikanischen Dimensionen in William Faulkners Absalom, Absalom!</i>	157
Yvonne Maaß: <i>Meeresleuchten. Über das Organische im Poetischen bei Adelbert von Chamisso (Reise um die Welt 1815-1818)</i>	190
Pablo Valdivia Orozco: „ <i>La realidad de este mundo y del otro.</i> “ <i>Möglichkeiten und Herausforderungen einer literaturwissenschaftlichen Topologie am Beispiel der macondinischen Metalepse</i>	203

Dynamisierte Räume. Zur Theorie der Bewegung in den romanischen Kulturen

Die hier veröffentlichten Vorträge sind der Ertrag des gleichnamigen Forschungssymposiums, das am 28. November 2008 am Institut für Romanistik der Universität Potsdam stattfand. Es führte Doktoranden und Habilitanden aus Berlin (FU), Gießen, Halle und Potsdam zusammen, die im Anschluss an den Eröffnungsvortrag von Jörg Dünne (Universität Erfurt) aus ihren laufenden Forschungsarbeiten im Umfeld von Raumtheorie und Beschleunigungsparadigma vortrugen. Auch wenn das Panorama der Beiträge, beginnend mit dem *Don Quijote* als Referenztext im Eröffnungsvortrag, vom 19. Jahrhundert (Chamisso, Kolonialliteratur der Karibik) bis in die unmittelbare Gegenwart reicht (etwa beim Thema der Bild-Text-Relationen in der zentralamerikanischen Gegenwartsliteratur), auch wenn afrikanische Romane in ihrer Beziehung zu Südamerika und Kanadische Film-Texte im Verhältnis zur Welt der Karibik untersucht werden, auch wenn Gabriel García Márquez' Macondo neben William Faulkners Yoknapatawpha County zu flimmern beginnt und die Querungen im Theater des republikanischen Exils neben mythischen Räumen im zentralamerikanischen Roman und Europa-Ideen in afrikanischen Reisetagebüchern diskutiert werden – immer ist die Suche nach den Bewegungsmustern hinter den Raumrepräsentationen der untersuchten Artefakte das verbindende Glied zwischen den vorgestellten Artikeln.

Dieser dynamisierende Fokus des Symposiums und der vorliegenden Veröffentlichung versteht sich als Weiterführung der Erkenntnisse der jüngsten Raumforschung in den Geisteswissenschaften, die sich auch in dem entsprechenden Profildereich der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam niedergeschlagen haben, und entwickelt die literaturwissenschaftlichen Forschungen und Veröffentlichungen der Mitglieder des Instituts für Romanistik weiter, die in den letzten Jahren im literaturwissenschaftlichen Kolloquium diskutiert wurden. Das Symposium verfolgte das Ziel, die Diskussion zwischen dem wissenschaftlichen Nachwuchs über die Institutsgrenzen hinaus zu öffnen und neue Kontakte und

Arbeitszusammenhänge zu erschließen, und allen, die dabei geholfen haben, bei der Vorbereitung des Symposiums wie der Veröffentlichung, sei an dieser Stelle gedankt: den Teilnehmerinnen des Masterkurses „Publizieren im Internet“ für die kritische Bearbeitung der Manuskripte, Katharina Einert für die Betreuung der Gäste, Tobias Kraft für Plakat und Graphik, Georg Werner sowie Bastian Hoffmann für die Hilfe bei der Organisation sowie redaktionelle Arbeit an den HTML- und Pdf-Dateien. Ohne die finanzielle Hilfe der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam sowie der *Potsdam Graduate School* wären Symposium und Publikation nicht möglich gewesen. Beiden Institutionen sei an dieser Stelle herzlich gedankt, ebenso wie allen Kolleginnen und Kollegen, die dieses neue Format der Doktoranden- und Habilitandenförderung mit ihrem Zuspruch, mit ihren Ideen und Anregungen befördert haben.

Die Herausgeber

PD Dr. Albrecht Buschmann

Dr. Gesine Müller (Leiterin der Emmy-Noether-Nachwuchsgruppe)

Geschichten im Raum und Raumgeschichte, Topologie und Topographie: Wohin geht die Wende zum Raum?

Jörg Dünne

Ziel der folgenden Überlegungen ist ein Überblick über Wege der literaturwissenschaftlichen Raumforschung in jüngster Zeit. Es geht dabei nicht darum, verschiedene Wendungen der Kulturwissenschaft nebeneinander zu stellen, von denen der *spatial turn* eine ist, wie dies Doris Bachmann-Medick (2006) in heuristisch durchaus produktiver, aber hinsichtlich der sich beschleunigenden Rhetorik der *turns* eher unkritischer Weise unternommen hat. Es geht auch nicht darum, Zugänge zum Raum in unterschiedlichen Disziplinen oder *Raumwissenschaften* nebeneinander zu stellen (vgl. Günzel 2008). Vielmehr soll hier die Frage fokussiert werden, inwiefern selbst in einem so eingegrenzten Gebiet wie dem der Literaturwissenschaft höchst unterschiedliche Dinge gemeint sein können, wenn man von einer Wende zum Raum spricht.

Mit Bezug auf das Thema des Symposiums sollen in der Folge *dynamisierte Räume* untersucht werden, d.h. Räume, in denen Bewegung stattfindet oder – wie dies Michel de Certeau (1990: v.a. 139-142) formuliert hat – Räume, die auf der Bewegung des Gehens beruhen und nicht auf der ortsfesten Operation des Sehens. Die Frage jedoch ist, was genau dynamisiert wird, wenn gegangen wird: Werden dabei bestehende Möglichkeiten, sich in einem vorgegebenen Raum zu bewegen, narrativ aktualisiert oder ist es letztlich die Bewegung, die historische Räume allererst konstituiert? Mit der Unterscheidung von Geschichten *im* Raum und Raumgeschichte ist eine erste Opposition benannt, die dabei helfen kann, unterschiedliche literaturwissenschaftliche Zugänge zu Raumfragen zu unterscheiden. Diese Unterscheidung soll mit einer zweiten Opposition „gekreuzt“ werden, nämlich mit derjenigen von Topologie und Topographie.

Die Unterscheidung von Topologie und Topographie ermöglicht die literaturwissenschaftliche Ausdifferenzierung des so genannten „spatial turn“ (vgl. zum Begriff Soja 1989 und 1996).¹ Während Sigrid Weigel (2002) die

Wende zum Raum als „topographical turn“ versteht, setzt Stephan Günzel (2007) dagegen einen „topological turn“. Worin unterscheiden sich beide Ansätze?

Grundsätzlich kann man davon ausgehen, dass sich die Untersuchung von Topographien mit „konkreten“ geographischen Räumen beschäftigt, die die Frage nach geographischer Referenz implizieren. Auf den ersten Blick sieht es so aus, als sei die Topographie ausschließlich auf den physisch gegebenen Raum gerichtet, was vor allem aus dem Bereich der Sozialgeographie sogleich die Kritik nach sich gezogen hat, die kulturwissenschaftliche Wende zum Raum sei nichts weiter als der Rückfall in einen Geodeterminismus geopolitischer Prägung (vgl. Lippuner/Lossau 2004). Es wird aber zu zeigen sein, dass man Topographie auch durchaus in einem anderen Sinn verstehen kann, der nicht nur davon ausgeht, dass sich Geschichte(n) *im* gegebenen physischen Raum abspielen, sondern dass auch der topographische Raum in bestimmter Weise ein „produzierter“ Raum ist (zur „Produktion“ des Raums vgl. Lefebvre 1974), der seine eigene Geschichte hat.

Topologien kann man dagegen als „abstrakte“ Raumrelationen verstehen, die nicht notwendigerweise von physischen Räumen ausgehen. Die mathematische Topologie seit Leibniz verzichtet auf Annahme eines containerartig vorgegebenen dreidimensionalen Erfahrungsraums zugunsten einer Annahme der Konstitution von Raum aus „Lagerrelationen“ zwischen Körpern: Daraus ergibt sich ein Konzept von Räumlichkeit, das Raum nicht als Substanz, sondern als Feld zwischen Körpern versteht. Man kann mit einigem Recht annehmen, dass topologische Ansätze die besondere Chance eröffnen, das Denken in Lagerrelationen zum Ausgangspunkt der Frage nach der Geschichtlichkeit von Raum überhaupt zu machen; es wird sich aber zeigen, dass topologische Ansätze ebenso dafür verwendet werden können, um Geschichten *im* Raum zu beschreiben.

Im Folgenden möchte ich einen Theorieparcours in vier Stationen vorschlagen (vgl. Schema 1), der aus der Kreuzung der beiden vorgestellten Unterscheidungen von Geschichten im Raum vs. Raumgeschichte und Topologie vs. Topographie resultiert. Die Bewegung von Position 1 zu Position 4 soll dabei nicht einsinnig als Überwindung kritikwürdiger Positionen bis hin zu

einer Position, die über solche Kritik erhaben wäre, verstanden werden. Dennoch beansprucht der *parcours* für sich das Plädoyer für einen bestimmten Zugriff auf die aktuelle Debatte um raumwissenschaftliche Fragen, der sich am ehesten aus Position 4 heraus ergibt. Die Überlegungen werden also in den Vorschlag einer Antwort auf die Eingangsfrage: „Wohin geht die Wende zum Raum?“ münden.

	I. Geschichten im Raum	II. Raumgeschichte
Topologie	2.	3.
Topographie	1.	4.

Schema 1: Gliederung des ‚Theorieparcours‘ dieses Beitrags

Um zu verdeutlichen, wie sich die besprochenen Ansätze konkret in literaturwissenschaftlichen Analysen niederschlagen (bzw. sogar aus ihnen hervorgehen), soll zu jeder Station eine mögliche Textinterpretation skizziert werden, wobei sich alle Interpretationen auf den gleichen Text, nämlich auf Miguel de Cervantes’ *Don Quijote de la Mancha* (1998)² beziehen werden.

I. Geschichten im Raum

1. Topographie I: Literatur und Kartierbarkeit

Sehr oft geht man bei der Lektüre literarischer Texte nicht nur davon aus, dass sie *in* einem gegebenen Raum spielen; man erwartet von ihnen unter Umständen sogar, dass sie in einem wiedererkennbaren, d.h. auch in der Lebenswelt des Lesers gegebenen Raum stattfinden.

Die Referenz literarischer Texte auf konkrete physische Räume äußert sich in der Eigenschaft von Texten, die Robert Stockhammer (2001) ihre „Kartierbarkeit“ genannt hat (auf die medienhistorischen Voraussetzungen

dieser Kartierbarkeit wird weiter unten erneut zurückzukommen sein). In Literaturgeschichten findet man das Faktum der Kartierbarkeit häufig in Verbindung mit einer bestimmten Realismus-Behauptung: So wird, etwa im Gegensatz zum Ritter- oder dem Abenteuerroman, dem pikaresken Roman oder auch der Ritterromanparodie *Don Quijote* eine Neuerung zugesprochen, die zu den entscheidenden Veränderungen in der Frühen Neuzeit gehört: die Umlegbarkeit von fiktionalen Handlungen auf eine referentialisierbare Geographie.

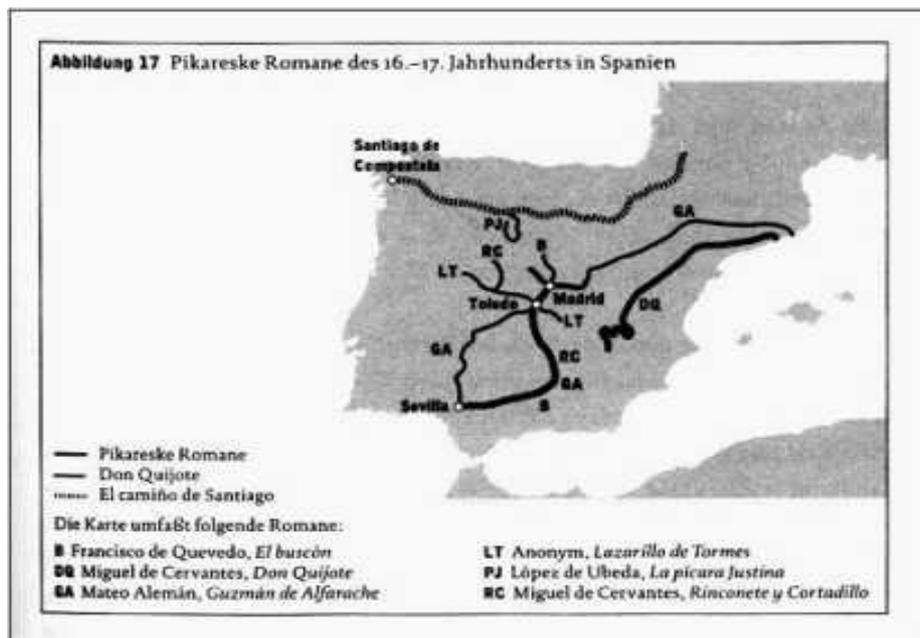


Abb. 1: Karte von pikaresken Romanen des 16.-17. Jahrhunderts in Spanien (aus Moretti 1999: 69)

Diese Referentialisierbarkeit hat dazu geführt, dass etwa ein Projekt wie die Kartierung des europäischen Romans durch Franco Moretti (1999) in Form eines Atlases in der Frühen Neuzeit überhaupt erst möglich wird. Einer Karte aus Morettis Atlas lässt sich zum Beispiel entnehmen, wie sich die Handlung des Don Quijote auf der Iberischen Halbinsel der Frühen Neuzeit im Vergleich zu den Handlungswegen der Protagonisten von pikaresken Romanen verorten lässt (vgl. Abb. 1).

Das Beispiel ist sicherlich aufschlussreich insofern, als die Karte Morettis eine Relationierung der jeweiligen Romanhandlung zu den zentralen Verkehrsachsen Spaniens erlaubt, die im Mittelalter noch durch den Jakobsweg und später zunehmend durch die Achse Sevilla – Toledo – Madrid gebildet werden: Während sich die pikaresken Romane, die Moretti auswertet, auf oder in der Nähe dieser Achsen ansiedeln und damit die enorme Relevanz von

Pilgerschaft und Migration im Zeitalter der Entdeckungen für die Figur des *pícaro* bestätigen, spielt Miguel de Cervantes' *Don Quijote* weitgehend abseits von diesen zentralen Verkehrsachsen zwischen La Mancha und Barcelona.

Allerdings gilt es auch die Grenzen Kartierbarkeit des *Quijote* zu berücksichtigen. Diese Grenzen wurden schlaglichtartig 2005, d.h. im Jubiläumsjahr zum 400-jährigen Erscheinen des Romans, deutlich, als verstärkt Versuche unternommen wurden, die *ruta del Quijote* touristisch zu vermarkten. Ein besonders heftig umstrittener Gegenstand dieser Vermarktung war ausgerechnet der Versuch, den Heimatort des Don Quijote dingfest zu machen (vgl. „ruta del Quijote“ 2004), den eine der notorisch unzuverlässigen Erzählinstanzen des Romans als „lugar de cuyo nombre no quiero acordarme“ (I, 1: 35) bezeichnet: Gerade die literaturwissenschaftlich viel kommentierte erzählerische Willkür, die bestimmte Orte ihrer topographischen Zuordenbarkeit entzieht, scheint es gewesen zu sein, die um so verbisseneren Versuche bei Hobbyforschern und Tourismusmanagern provoziert hat, diese Leerstellen zu füllen, um den Reisenden auf der *ruta del Quijote* den Heimatort des Romanhelden nicht vorenthalten zu müssen.

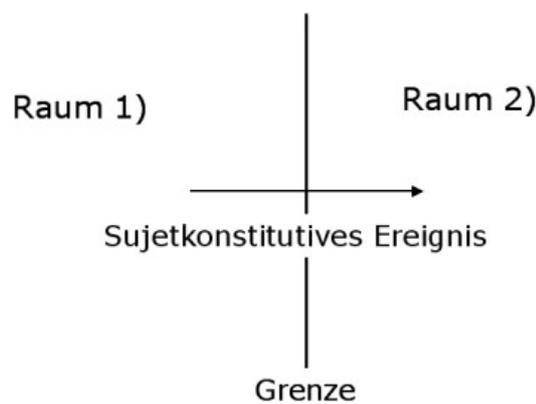
Hier schlägt der Glaube an den kartographischen *effet de réel*, d.h. an die Referentialisierbarkeit von Literatur, um in eine geographische Ortsfixierung, die nicht nur im *Don Quijote* zu finden ist, sondern die bisweilen auch im realistischen oder naturalistischen Roman keine Lücken in der Umlegbarkeit einer Handlung auf einen geographisch lokalisierbaren Schauplatz anerkennen will. Letztlich äußert sich im Versuch, jeden nur denkbaren literarischen Raum auf einen referentialisierbaren Raum umzulegen, die erstaunlich langlebige Haltung eines wissenschaftlichen Positivismus, der auch auf Epochen ausgreift, in denen die Kartierbarkeit von Texten sicher nicht im modernen Sinn verstanden werden kann.³ In raumtheoretischer Hinsicht problematisch sind diese Ansätze insofern, als sie unhinterfragt voraussetzen, dass *jegliches* Produkt der Imagination in einer referentialisierbaren Topographie verortbar sein müsse. Die physische Gestalt der Erde wird sozusagen als Substrat oder „Behälter“ für Literatur jeglicher Art verwendet.

Ein möglicher Ausweg aus diesem rein abbildhaften Verständnis von Literatur lässt sich finden, wenn man von der referentialisierbaren Topographie

von Texten zugunsten abstrakterer, textimmanenter Strukturen abstrahiert, die nicht nur eine realistische Illusion befördern, sondern vor allem Dynamiken der literarischen Sujetkonstitution deutlich machen. Diesen Schritt vollzieht in exemplarischer Weise die Raumsemiotik vor Jurij M. Lotman, mit der der Übergang zur nächsten Station des Theorieparcours möglich wird.

2. Topologie I: Räume, Sujets und Weltmodelle

Jurij M. Lotmans „topologische“ Raumsemiotik, die er insbesondere auf literarische Texte bezogen hat, löst ein Problem, die bei der unter 1. beschriebenen Erwartung entstehen, ein literarischer Text müsse sich stets im lebensweltlichen Raum verorten lassen: Lotman befreit die literarische Objektkonstitution aus der positivistischen Verhaftung in der topographischen Referentialität eines lebensweltlich erfahrbaren Raums. Dies gelingt ihm dadurch, dass er Sprache, und speziell die Literatur, nicht nur als Systeme betrachtet, die auf Welt referieren, sondern die Welt modellieren – ohne Sprache bzw. ohne Literatur als aus Sprache geformtes „sekundäres modellbildendes System“ (Lotman 1989: 22) gibt es nach Lotman also gar keine Welt.



Schema 2: Schema räumlicher Sujetkonstitution nach Jurij M. Lotman (1989)

Die Modellierung von „Welt“ erfolgt dabei nicht primär auf topographischer, sondern auf topologischer Ebene, d.h. indem abstrakte räumliche Oppositionen wie oben – unten, links – rechts oder innen – außen mit kultursemiotischer

Bedeutung aufgeladen werden. Lotman geht also nicht von Verortungen im geographischen Raum, sondern primär von topologischen Lagerrelationen aus. In *Die Struktur literarischer Texte* entfaltet Lotman (1989: 311-347) sein raumsemantisches Modell als eine grundsätzliche Strukturierung von Welt durch eine binäre Opposition zwischen zwei Teilräumen, zwischen denen eine normalerweise unüberschreitbare Grenze besteht. Dieser Ausgangszustand kann sujethaft dynamisiert werden, indem ein „Held“ diese Grenze passiert und in den anderen Teilraum eindringt (vgl. Schema 2) – von dort aus ist eine begrenzte Zahl von Anschlussoperationen denkbar, die sich hinsichtlich der Bewegung des Helden entweder als Verbleiben im Gegenraum oder Rückkehr in den Ausgangsraum bzw. hinsichtlich des gesamten Weltmodells als Restitution (Bestätigung des Raumschemas) oder Revolution (Veränderung bis hin zur Auflösung) beschreiben lassen. Man erkennt aus dieser Beschreibung, inwiefern Lotmans Modell trotz seines topologischen Ansatzes eher *Geschichten im Raum* beschreibbar macht als *Raumgeschichte* selbst: Vorgegebenes Faktum ist bei Lotman eine bestehende Raumordnung, die durch den Weg eines Helden dynamisiert und in Frage gestellt werden kann, deren Konstitution aber im eigentlichen Sinn nicht erfasst wird.

Höchst aufschlussreich ist das Modell Lotmans allerdings, wenn es darum geht, Sujetmuster zu untersuchen und zu vergleichen, was nun wiederum am Beispiel des Ritterromans bzw. des cervantinischen *Don Quijote* demonstriert werden kann: Der Ritterroman lässt sich mit Lotman als durch eine Raumordnung geprägt bezeichnen, in der sich die Teilräume der höfischen Heimat und der wunderbaren Fremde, wo sich der Held zu bewähren hat, bevor er an den Hof zurückkehrt, unterscheiden lassen. Die Grenzüberschreitung wird dabei insbesondere im arthurischen Roman oft verdoppelt, was als „doppelter Kursus“ des Helden bezeichnet wurde (Kuhn 1969). Vor dieser Kontrastfolie wird, um auf das Beispiel des *Don Quijote* zurückzukommen, besonders deutlich dessen parodistische Absicht erkennbar: Das Grundschema der doppelten Ausfahrt des Helden wird, wie Horst Weich (1989: 167-174) gezeigt hat, zu einem „dreifachem Kursus“ des Helden. Sujethaft sind die dabei vollzogenen Grenzüberschreitungen zunächst einmal nur in der Einbildungskraft des Don Quijote: Allein der verrückte *hidalgo* operiert in der

wunderbaren Geographie des Abenteuerromans, während alle anderen *vernünftigen* Personen des Romans in einer alltäglichen Welt leben, die eine Sujethaftigkeit im Sinn von Don Quijotes ritterromangeprägter Weltwahrnehmung nicht kennt.

Allerdings gibt es durchaus Interferenzzonen zwischen Vernunft und Unvernunft bzw. zwischen dem Abenteuerraum, in dem Don Quijote zu leben glaubt, und dem Alltagsraum seiner Umgebung: Es handelt sich dabei um Grenzüberschreitungen, in denen Don Quijotes „Wille zum Sujet“ den Rest seiner Umgebung affiziert, etwa wenn der Ritter, wie in der Episode mit den Galeerensklaven (I, 22: 235-248), einen zumindest kurzfristig durchaus sujetträchtigen Konflikt nicht nur in seiner Vorstellungswelt, sondern auch in der zeitgenössischen sozialen Welt auslöst, indem er seine ritterliche Handlungsmacht souverän einsetzt und so mit der Obrigkeit in Konflikt gerät, die das Gewaltmonopol allein den polizeilichen Instanzen zugestehen will (vgl. dazu Teuber 2005).

Die begrenzte Tauglichkeit des Lotmannschen Modells für komplexe Raumordnungen scheint insbesondere an der relativ starren Binarität seines strukturalistisch geprägten Handlungsschemas zu liegen. Während Formen der Zwischenräumlichkeit, d.h. des Handelns auf der Grenze zwischen zwei Teilräumen vor allem in poststrukturalistischen und postkolonialen Zusammenhängen an Bedeutung gewonnen haben (vgl. bspw. Bhabha 1994), weist Lotmans Modell einer Welt, die in zwei oppositive Teilräume strukturiert ist, nur die Möglichkeit auf, Teilräume innerhalb eines Weltmodells, nicht aber die Welt als ganze auf ihre räumliche Strukturiertheit zu befragen. Dies ändert sich allerdings in der späten Studie *Universe of the Mind* (1990: v.a. 123-214), in der Lotman vornehmlich der Frage nachgeht, wie sich eine Welt als ganze gegen ihr „Außen“ abschließt. Damit geht es aber nicht mehr nur um die Beobachtung vorgegebener Raumordnungen, für die Lotmans Raumsemantik meist herangezogen wird, sondern es geht letztlich um die Frage, wie sich Welt überhaupt in einem räumlichen Sinn konstituiert. Diese Frage führt von den ersten beiden Stationen des hier vorgeschlagenen Theorieparcours, die sich auf topographischer bzw. topologischer Eben mit Geschichten *im* Raum beschäftigt haben, zur Geschichte *von* Räumlichkeit. Diese Geschichte soll jedoch nicht

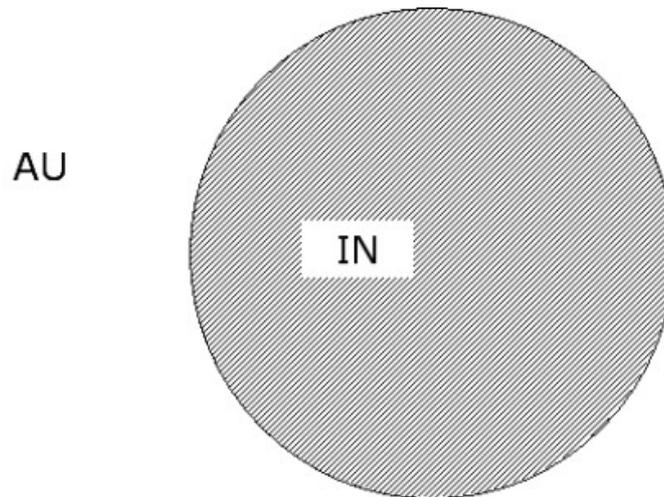
mehr anhand von Jurij Lotman verhandelt werden, sondern in Ausgang von Michel Foucault. Es gilt dabei, zunächst auf der Ebene der Topologie zu verbleiben und zu fragen, inwiefern sich eine Relation von Objekten als raum- bzw. weltkonstitutive Konstellation beschreiben lässt, ohne dass diese Objekte in vorab gegebenen Raumbehältern angesiedelt wären.

II. Raumgeschichte

3. Topologie II: Raumordnungen im historischen Wandel

Im ersten Teil seiner erst mit einiger Verspätung rezipierten, doch seitdem um so prominenter in den Fokus der kulturwissenschaftlichen Aufmerksamkeit getretenen Überlegungen zur Raumtheorie unter dem Titel „Des espaces autres“ (Foucault 1994) führt Michel Foucault skizzenhaft das aus, worauf bereits einige der Bemerkungen Jurij Lotmans in *Universe of the Mind* hindeuten, nämlich eine Raumgeschichte des Wissens. Bei Foucault geht es jedoch, wie sich durch genaue Lektüren seiner wissensgeschichtlichen Studien in den Sechzigerjahren, v.a. *Les mots et les choses* (1966), zeigen ließe, immer darum, die Grenze dessen zu denken, was überhaupt Gegenstand von Wissen werden kann, also das nur von einer Seite aus beobachtbare Verhältnis zwischen dem möglichen Innenraum eines Wissens (der „Welt“) und dem, was zu einem gegebenen Zeitpunkt als „Außen“ aus diesem Innenraum ausgeschlossen wird (der „Nicht-Welt“, vgl. Schema 3)

Die Besonderheit von „Des espaces autres“ liegt nun darin, dass Foucault diese topologische Grundlage seines gesamten Denkens, die in seinen anderen Studien nur implizit in Erscheinung tritt, hier zumindest ansatzweise ausformuliert – somit ist dieser weniger beachtete erste Teil von „Des espaces autres“, der in der Rezeption meist im Schatten des schillernden Heterotopiebegriffs steht, nicht nur für raumgeschichtliche Zusammenhänge, sondern letztlich auch für das Verständnis der Grundlagen von Foucaults Denken von kaum zu unterschätzender Bedeutung.



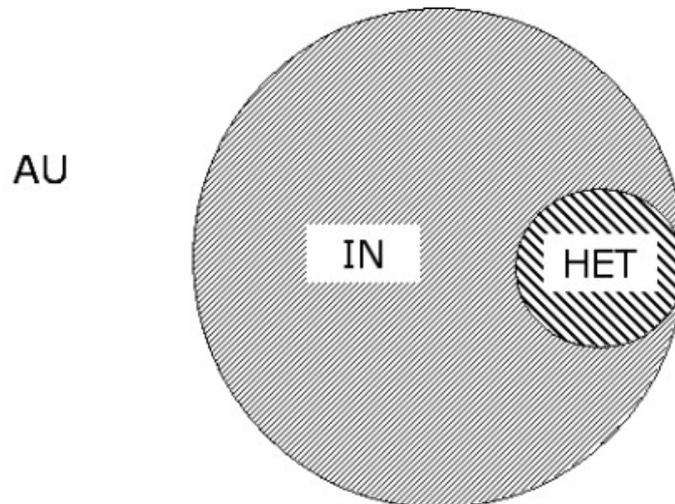
Schema 3: Schema der Strukturierung von Innen- und Außenraum des Wissens nach Michel Foucault (1994)

Foucault (1994: 752f.) beschreibt in seinem Entwurf einer Wissensgeschichte als Raumgeschichte wechselnde Strukturen des Innenraums von Wissen, die in etwa mit dem koinzidieren, was er in *Les mots et les choses* als „Epistemen“ bezeichnet. Die mittelalterliche und frühneuzeitliche Episteme vor 1600 charakterisiert Foucault dabei in raumtheoretischer Hinsicht als Ordnung der „localisation“, d.h. er entwirft die räumliche Vorstellung einer prästabilierten Ordnung, die Hans Blumenberg (1969) in anderen Zusammenhängen als „garantierte“ Realität bezeichnet hat. Gegenüber der „Lokalisierung“, die sich damit auch als das räumliche Relationsprinzip dessen erweist, was Foucault in *Les mots et les choses* als Ordnung der Ähnlichkeiten beschreibt, zeichnet sich Ende des 16. Jahrhundert ein Umbruch zu so genannten „étendue“ ab, den Foucault paradigmatisch an Galileo Galilei festmacht: Statt einer prästabilierten Verortung in einem vertikal hierarchisierten Raum etabliert sich nunmehr eine Raumordnung, in der die Dinge in einem horizontalen Ordnungsraum einen genau bezeichnenbaren Ort zugewiesen bekommen – diese Ordnung entspricht dem Tableau-Denken der „Episteme der Repräsentation“ aus *Les mots et les choses*. Im 19. Jahrhundert wird schließlich das Verortungsdenken der Repräsentation, das auf dem Prinzip: „Jedem Wissensgegenstand sein fester Ort“ beruht, dynamisiert und zu einem wandelbaren Relationsfeld verzeitlicht – Foucault nennt diese Art der Verortung, die den euklidisch-Newtonischen ‚Raumcontainer‘ zugunsten einer dynamischen Feldtheorie hinter

sich lässt, das „emplacement“. Erst diese Vorstellung der Verzeitlichung von Raumordnungen ermöglicht letztlich auch die Raumgeschichte im eigentlichen Sinn, sie erweist sich also als die Möglichkeitsbedingung auch von Foucaults eigenem raumgeschichtlichen Unterfangen, wobei sich jedoch die Frage stellt, mit welcher Berechtigung Foucault makrostrukturell von über Jahrhunderte hinweg stabilen raumgeschichtlichen Ordnungen ausgeht, die zu ganz bestimmten Momenten umbrechen.⁴

Folgt man ungeachtet dieser möglichen Kritik zunächst einmal der groben raumgeschichtlichen Periodisierung Foucaults, so lässt sich der Roman *Don Quijote*, dessen erster Teil 1605 erscheint, als historischer Schwellentext beschreiben, in dem nicht nur zwei historische Wissens-, sondern auch und insbesondere zwei Raumordnungen miteinander kollidieren: Don Quijote führt seine imaginierten Abenteuer in der Annahme einer providenzbestimmten „localisation“ durch, d.h. für ihn sind Orte, an denen er Prüfungen zu bestehen hat, Teil einer garantierten Realität, bei der man sich keine Gedanken darum machen muss, wie man sie überhaupt erreicht. Seine Zeitgenossen leben stattdessen in einer Welt im Zeichen der „étendue“, d.h. die von Don Quijote angenommene wunderbare Plötzlichkeit des je nächsten Abenteuers kollidiert mit der Geographie des räumlich ausgedehnten Spaniens (bzw. der spanischen Welt die durchaus auch bereits im *Don Quijote* Aspekte der zeitgenössischen geopolitischen Konflikte im Mittelmeer und im Atlantik umfasst).

Allerdings ist diese Engführung von Raum- und Wissensgeschichte, wie Foucault selbst aufgefallen sein dürfte, in historischer Hinsicht einigermaßen grobschlächtig, weswegen er zusätzlich zur Geschichte der Raumordnungen als Wissensordnungen in „Des espaces autres“ eine andere Untersuchungsperspektive vorschlägt, nämlich die sog. „Heterotopologie“ (Foucault 1994: 756), die den Innenraum einer gegebenen Wissensordnung explizit mit der Frage nach dem dabei ausgeschlossenen Außen konfrontiert. Foucault versteht unter der Heterotopie in topologischer Hinsicht einen Einschluss dessen, was eigentlich aus einer Wissensordnung ausgeschlossen ist, in die Ordnung selbst – über die Heterotopie wird also das Außen einer jeweiligen Ordnung überhaupt erst beobachtbar (vgl. Schema 4).



Schema 4: Schema der Heterotopologie nach Michel Foucault (1994)

Aufgegriffen und wirkungsmächtig zugespitzt wurde Foucaults Heterotopologie von Giorgio Agamben (2002), der allerdings nicht in erster Linie auf eine Raumgeschichte des Wissens, sondern auf eine Raumgeschichte politischer Ordnung abzielt: Agamben versteht in Anlehnung an Carl Schmitt den Ausnahmezustand, aus dem heraus sich politische Ordnungen überhaupt konstituieren können, streng topologisch⁵ als eine Art von Proto-Heterotopie, die nicht nur das aus einer Raumordnung Ausgeschlossene in die Ordnung einführt, sondern die nichts weniger als den Ursprung und die Entstehungsbedingung dieser Ordnung bildet. In der speziellen Proto-Heterotopie des Ausnahmezustandes treffen sich nach Agamben die beiden Figuren des Souveräns und des *homo sacer*, die beide außerhalb der Ordnung stehen – der eine als instituirende Kraft von Ordnung, der andere als Figur des aus dem Politischen ausgeschlossenen „nackten Lebens“. Was Agamben dabei selbst nicht in aller Deutlichkeit herausarbeitet, ist das Phänomen, dass das Verhältnis von Souverän und *homo sacer* eine Kippfigur darstellt, bei der in der Indifferenzzone des Ausnahmezustandes ungewiss ist, welcher Körper dazu bestimmt ist, der des Souveräns bzw. der des *homo sacer* zu werden.⁶

Auch dieser hetero-topologische Ansatz lässt sich für eine Lektüre des *Don Quijote* fruchtbar machen, ja es lässt sich sogar vermuten, dass literarische Figurationen von Souveränität den eigentlichen Ort darstellen, an denen die genannte Kippfigur zwischen souveräner Macht und nacktem Leben so inszeniert werden kann, dass die beiden Positionen unmittelbar ineinander

umschlagen: So lässt sich beispielsweise anhand der Kapitel aus dem zweiten Teil des *Don Quijote*, die von Sanchos Herrschaft über die ihm von Don Quijote versprochene „ínsula“ handeln (II, 44-47: 979-1013), zeigen, wie unmittelbar der politische Körper von Sancho als Souverän, der die unumschränkte Entscheidungsmacht über die Geschicke seiner Untertanen hat, in die Position des Sancho als *homo sacer* kippt, dessen „natürlicher“ Körper in durchaus drastischer Weise, z.B. durch erzwungenen Essensentzug, unter seiner politischen Pflicht zu leiden hat.⁷ Zwar ist das Umkippen von Souveränität zu Ohnmacht, d.h. vom politischen zum „nackten“ Körper zunächst einmal durch die unbarmherzigen Spielregeln bedingt, den die versteckten Drahtzieher im Hintergrund für Sanchos Herrschaft vorgeben – dessen Souveränität ist also von vornherein eine nur scheinbare. Da es sich beim versteckten Regisseur dieser Inszenierung souveräner Macht jedoch selbst wiederum um einen Herzog und somit um jemanden handelt, der sich potenziell mit der Rolle eines politischen Souveräns identifiziert, kann man annehmen, dass diese Inszenierung durchaus als *mise en abyme* einer grundlegenden Bedrohung von politischer Herrschaft zu verstehen ist, die potenziell jeden Herrschenden betrifft: Die Episode von Sancho als Herrscher über eine „Insel“ wäre dann nicht einfach die Inszenierung einer politischen Utopie (bzw. ihrer Parodie), worauf das Paradigma des insulären Raums schließen lässt, sondern sie würde sich dann als Heterotopie herausstellen, die die Grundstruktur des Raums des Politischen in seiner prekären „einschließenden Ausschließung“ von Souverän und *homo sacer* zu erkennen gibt.

Hinsichtlich der bereits erwähnten möglichen besonderen Affinität literarischer Texte zur Inszenierung von Kippfiguren am Rande von Wissens- und Machtordnungen von Welt stellt sich die Frage, inwiefern die Inszenierung politischer Souveränität bzw. – raumtheoretisch gesprochen – von Innenräumen des Wissens und der Macht – nicht ganz grundlegend einer medialen Inszenierung bedarf, die etwa die Kippfigur von Souverän und *homo sacer* zu kontrollieren vorgibt, sie aber auch gleichzeitig in ihrem prekären Zusammenhang enthüllt. Dazu kann man sich nicht einfach auf die Ebene abstrakter topologischer Figuren zurückziehen, sondern muss Räume in ihren medialen Ermöglichungsbedingungen beobachten. Um diese Frage weiter

verfolgen zu können, gilt es nun zur letzten Etappe des vorgeschlagenen Theorieparcours überzugehen, die sich erneut mit Topographien in einem speziellen Sinn beschäftigen wird.

4. Topographie II: Graphien des Raums

Wenn es nun abschließend auf der Ebene der Frage nach Geschichte(n) von Räumlichkeit noch einmal um Topographien gehen soll, so liegt der Akzent dabei weniger auf dem *topos*, d.h. dem geographisch bestimmten Ort, sondern auf der medial geprägten Tätigkeit, d.h. der *graphie*, mit deren Hilfe solche Orte sich konstituieren können.

Ein solcher Zugriff auf Räume setzt sich nicht nur von Lotman ab, demzufolge sich Topologien topographisch konkretisieren können, aber nicht müssen, sondern auch von Foucault und Agamben, die den Anspruch erheben, Topologien seien zumindest im Grundsatz unanhängig von Mediendispositiven, mit denen sie erfasst werden können: Im Gegensatz dazu soll hier behauptet werden, dass Topologie nicht ohne Topographie in einem fundierenden Sinn möglich, d.h. nicht ohne mediale Dispositive der Symbolisierung und Operationalisierung von Raum, die ihrerseits wieder mit körperlichen „Raumpraktiken“ im Sinn von Michel de Certeau (1990) zusammenhängen.

So ist beispielsweise in der Frühen Neuzeit, um auf das Beispiel des *Don Quijote* zurückzukommen, eine politische Topologie der Welt für Cervantes nur in Auseinandersetzung mit seiner Kenntnis der politischen Topographie Spaniens als Medientechnik überhaupt vorstellbar. Medien des Raums liefern also erst das, was Michel Foucault als „Positivitäten“ des Wissens (vgl. Foucault 1969: v.a. 164) bezeichnet – sie sind es, die letztlich den Umbruch von einem „lokalisierten“ zu einem „ausgedehnten“ Wissen steuern.

Eines der Leitmedien der Frühen Neuzeit, die diesen Umbruch bewerkstelligen, ist neben der Schrift die Kartographie: Bernhard Siegert (2003: 65-120) hat dargestellt, wie Verwaltungstechniken im Spanien der Frühen Neuzeit auf eine Kombination von Schrift- und Kartengebrauch gestützt sind, um die Zentralisierung von Daten aus Vizekönigreichen und auch aus dem

spanischen Reich selbst an einem Ort bzw. auf einer medialen Matrix zu ermöglichen, die die Repräsentierbarkeit von politisch kontrollierten Räumen sichern soll. Diese Medientechniken bringen ihrerseits wiederum körpergestützte Gegenpraktiken hervor, d.h. individuelle Handlungen, die taktisch mit diesen Dispositiven umgehen bzw. sie sich aneignen.

Auch diese mediengestützten Topographien lassen sich im *Don Quijote* beobachten: So ist der verrückte Ritter als Protagonist, anders als man dies zunächst glauben möchte, durchaus auf dem Stand der Medientechniken zur Raumerschließung seiner Zeit und erkennt sehr wohl die mediale, genauer: die kartographische Formiertheit seiner zeitgenössischen Lebenswelt, wenn er etwa von den Höflingen behauptet, sie bewegten sich in ihrer Vorstellung anhand von Karten durch die Welt: „[...] porque los cortesanos, sin salir de sus aposentos ni de los umbrales de la corte, se pasean por todo el mundo mirando un mapa, sin costarles blanca, ni padecer calor ni frío, hambre ni sed [...]“ (II, 6: 672).

Diese Bemerkungen beziehen sich auf eine Mode, die Ende des 16. Jahrhunderts, d.h. zur Zeit der ersten Atlanten wie z.B. Abraham Ortelius' *Theatrum orbis terrarum* (o.J., vgl. Abb. 2) einsetzt und im „Reisen mit dem Finger auf der Landkarte“ besteht (vgl. dazu Büttner 2000: 166-172) – Don Quijote selbst verhält sich zunächst durchaus kritisch zu dieser Mode. Die Karte ist aus der Perspektive des fahrenden Ritters ein Instrument derer, denen es, im Unterschied zu ihm selbst, an „wirklicher“ Welterfahrung mangelt; das kartographische Medium der Repräsentation wird also vorderhand zugunsten einer emphatischen Feier der „wirklichen“ Welt, so wie sie Don Quijote in seiner Imagination sieht, zurückgewiesen. Allerdings ist ja, wie der Leser des Romans längst weiß, auch diese „wirkliche“ Welt eine medial, d.h. vor allem durch Buchlektüre vermittelte. Es zeigt sich darüber hinaus, dass selbst der in einer ritterlichen Welt lebende Don Quijote bei der Vorstellung dieser Welt nicht nur auf Romane, sondern seinerseits auch auf eine bestimmte Form kartographischer Imagination angewiesen ist.

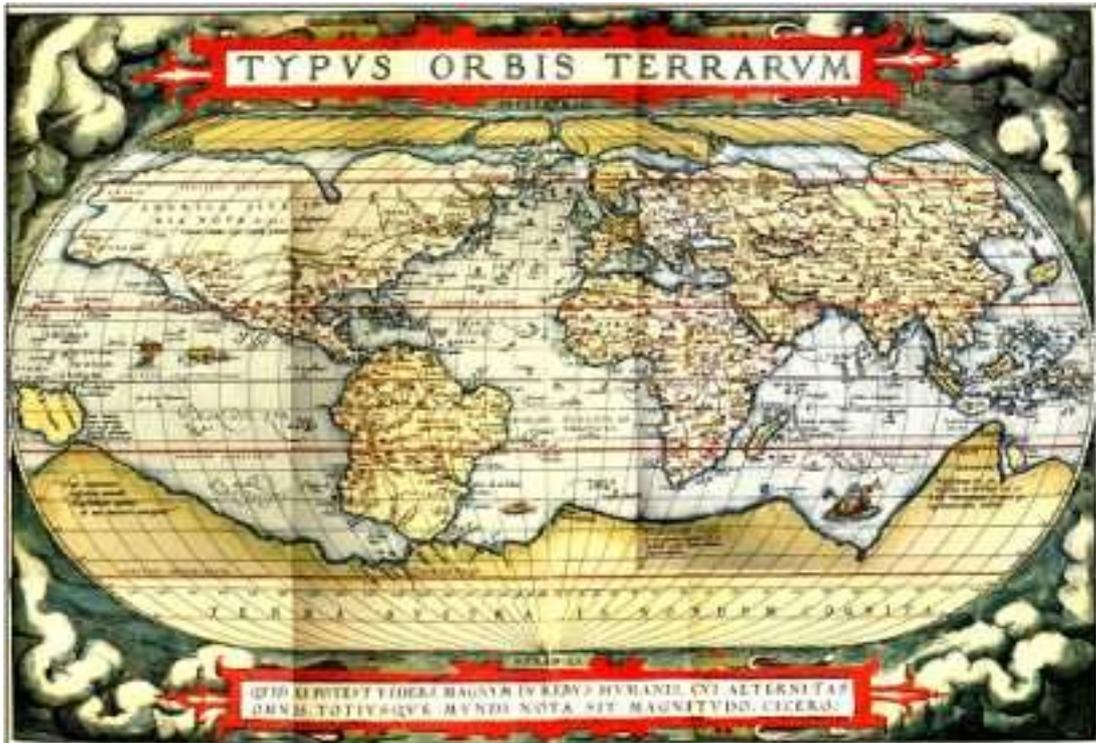


Abb. 2: Ortelius' „Typus orbis terrarum“ von 1570 (aus Ortelius o.J.: o.S.)

So navigiert der Ritter von der traurigen Gestalt im zweiten Teil des Romans (II, 29: 867-874), als er an einem Fluss in einen „verzauberten“ Kahn steigt und schließlich in einer Mühle landet, in seiner Einbildungskraft ebenfalls (und darin den Karten lesenden Höflingen gar nicht so unähnlich) mit kartographischer bzw. astronomischer Hilfe in eine imaginierte Neue Welt. Seine Geographie des Wunderbaren, die auf Ähnlichkeiten beruht, setzt dabei *de facto* ebenfalls eine von aktuellen Raummedien geprägte Vorstellungsmatrix voraus: Die ritterliche Welt des Don Quijote wird letztlich auch bei ihm nicht durch die Raummedien des Mittelalters bestimmt, sondern durch durchaus zeitgemäße Medientechniken.

Literarische Texte wie der *Don Quijote* erlauben es aber nicht nur, Techniken der Raumkonstitution und -kontrolle, wie etwa kartographisch konstituierte Räume, zu beobachten, sondern wirken selbst in ganz bestimmter Weise mit an der Konstitution von imaginationsmöglichen Welten. So versucht etwa der letzte, postum 1617 veröffentlichte cervantinische Roman *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Cervantes 1997), anders als der *Don Quijote*, die Geographie des Wunderbaren und die Geographie des Alltags nicht als inkompatibel darzustellen, sondern in einem umfassenden räumlichen

Kontinuum zu vereinen, in dem die wunderbare Welt der Ähnlichkeiten in der geographischen Ferne angesiedelt ist, während der Repräsentationsraum der ausgedehnten Welt in der „Nähe“, d.h. insbesondere auf der Iberischen Halbinsel als Raumorganisationsmodell dominiert (vgl. Dünne i.V.). Ungeachtet der Probleme, die dieser groß angelegte cervantinische Vermittlungsversuch unterschiedlicher Raumordnungen im Einzelnen aufwirft, bleibt grundsätzlich festzuhalten, dass es eine wesentliche Eigenschaft der Literatur ist, nicht nur Teilräume von Welten mit ihren sujetträchtigen Grenzen zu dynamisieren, sondern aus dem Schriftmedium heraus Welten als ganze zu entwerfen.

Die Tatsache, dass in den abstrakten Ordnungen von Welt, die dabei entstehen, die topographische Konkretheit einer bestimmten Vorstellungswelt offensichtlich immer der topologischen Abstraktion vorausgeht sowie insbesondere die Tatsache, dass der Entwurf von Vorstellungswelten immer an Medien bzw. intermediale Zusammenhänge gebunden ist, zeigt die Unumgänglichkeit einer topographischen Perspektive auf kulturelle Räume – eine topographische Perspektive allerdings, die nicht den lebensweltlichen Raum voraussetzt, den die Literatur nur abbilden könne, sondern die umgekehrt die Literatur als mediale Praxis versteht, aus der heraus sich vorstellungsmögliche Welten⁸ überhaupt erst entwickeln können. In diesem Sinn könnte man also literarisch konstituierte Topographien nicht nur als Repräsentationen der bestehenden Welt verstehen, sondern umgekehrt die literarische Fiktion als Paradigma zur Konstitution von „Welt“ schlechthin betrachten.

Ist am Ende des *parcours* durch vier Möglichkeiten, literaturwissenschaftlich über Räume zu sprechen, also eine Antwort auf die Frage möglich, wohin die Wende zum Raum geht? Ich möchte, wie gesagt, nicht den Anspruch erheben, als gebe es nur eine sinnvolle Antwort, die ausschließlich am Ziel meines raumtheoretischen Stationendramas, nämlich an Station 4. zu finden sei. Dennoch möchte ich mit einem Plädoyer dafür schließen, dass man sich nicht damit zufrieden geben sollte, nach Geschichten im Raum zu fragen, sondern

auch zur kulturtheoretisch grundlegenden Ebene der Raumgeschichte vorstoßen sollte, wenn man sich der Herausforderung der „Dynamisierung“ von Räumen in vollem Umfang stellen will. Bewegt man sich auf dieser Ebene, so scheint es weiterhin, dass man bei allem Interesse an abstrakt-topologischen Raumrelationen nicht aus den Augen verlieren sollte, dass solche Topologien nie medienunabhängig sind, ja dass in der Einbeziehung von Topo-Graphien in einem grundlegenden Sinn sogar die große Chance liegt, die mediale Praxis der Literatur in Rahmen eines kulturwissenschaftlichen Fragehorizonts mit einer besonderen Auszeichnung zu versehen: Die (fiktionale) Literatur ist möglicherweise nicht nur eine mediale Praxis, die wie viele andere zur Konstitution kultureller Räume beiträgt bzw. sie beobachtbar macht, sondern die besonders dafür geeignet ist, vorstellungsmögliche Welten überhaupt erst zu einer imaginativ fassbaren Entität werden zu lassen.

Bibliographie

- Agamben, Giorgio (2002 [1995]): *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a.M.
- Bachmann-Medick, Doris (2006): *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek.
- Bachtin, Michail M. (2008 [1973]): *Chronotopos*. Frankfurt a.M.
- Bhabha, Homi (1994): *The Location of Culture*. New York.
- Blumenberg, Hans (1969): „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, in: Hans Robert Jauß (Hg.): *Nachahmung und Illusion*. München, 9-27.
- Büttner, Nils (2000): *Die Erfindung der Landschaft: Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*. Göttingen.
- Cervantes, Miguel de (1997): *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Hg. v. Carlos Romero Muñoz. Madrid.
- Cervantes, Miguel de (1998): *Don Quijote de la Mancha*. Hg. v. Francisco Rico. Barcelona.
- Certeau, Michel de (1990 [1980]): „Pratiques d'espace“, in: ders.: *L'invention du*

- quotidien*. Paris, Bd. 1, 139-191.
- Döring, Jörg/Tristan Thielmann (Hg.) (2008): *Spatial turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld.
- Dünne, Jörg (i.V.): *Die kartographische Imagination. Erinnern, Erzählen und Fingieren in der Iberischen Welt der Frühen Neuzeit*. Habil. LMU München.
- Foucault, Michel (1966): *Les mots et les choses*. Paris.
- Foucault, Michel (1969): *L'Archéologie du savoir*. Paris.
- Foucault, Michel (1994): „Des espaces autres“, in: Daniel Defert/François Ewald (Hg.): *Dits et écrits*. Paris, Bd. 4, 752-762.
- Günzel, Stephan (Hg.) (2007): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld.
- Günzel, Stephan (Hg.) (2008): *Raumwissenschaften*. Frankfurt a.M.
- Lefebvre, Henri (1974): *La production de l'espace*. Paris.
- Lippuner, Roland/Julia Lossau (2004): „In der Raumfalle. Eine Kritik des *spatial turn* in den Sozialwissenschaften“, in: Georg Mein/Markus Rieger-Ladich (Hg.): *Soziale Räume und kulturelle Praktiken*. Bielefeld, 47-64.
- Lotman, Jurij M. (1989 [1972]): *Die Struktur literarischer Texte*. München.
- Lotman, Jurij M. (1990): *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. London.
- Kantorowicz, Ernst (1997 [1957]): *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Theology*. Princeton.
- Kuhn, Hugo (1969 [1959]): „Erec“, in: ders.: *Dichtung und Welt im Mittelalter*. Stuttgart, 133-150.
- Moretti, Franco (1999): *Atlas des europäischen Romans. Wo die Literatur spielte*. Köln.
- Ortelius, Abraham (o.J. [1570]): *Die schönsten Karte aus den „Theatrum orbis terrarum“*. Gütersloh.
- „Ruta del Quijote“ (2004): „La velocidad de Rocinante y del rucio, clave para saber que Villanueva de los Infantes es el lugar de la Mancha“. URL: <http://www.elquijote.com/news1.php/id/2319/cat/39/PHPSESSID/5dab8d1495e66f7933796bb8b13face8> [Letzter Aufruf: 2.1.1009].
- Schrott, Raoul (2008): *Homers Heimat: Der Kampf um Troja und seine realen*

Hintergründe. Darmstadt.

Siegert, Bernhard (2003): *Passage des Digitalen. Zeichenpraktiken der neuzeitlichen Wissenschaften 1500 – 1900*. Berlin.

Soja, Edward W. (1989): *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London.

Soja, Edward W. (1996): *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined-Places*. Oxford.

Stockhammer, Robert (2001): „An dieser Stelle.“ Kartographie und die Literatur der Moderne“, in: *Poetica* 33, 3-4, 273-306.

Teuber, Bernhard (2005): „Der naturrechtliche Diskurs im *Don Quijote* und die Episode von den Galeerensträflingen“, in: Jürgen Strosetzki (Hg.): *Miguel de Cervantes' Don Quijote. Implizite und explizite Diskurse im Don Quijote*. Berlin, 365-386.

Weich, Horst (1989): *Don Quijote im Dialog. Zur Erprobung von Wirklichkeitsmodellen im spanischen und französischen Roman*. Passau.

Weigel, Sigrid (2002): „Zum ‚topographical turn‘ – Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften“, in: *KulturPoetik* 2, 2, 151-165.

- ¹ Der „spatial turn“ hat inzwischen eine bereite Rezeption erfahren, deren aktueller Stand in der interdisziplinären Zwischenbilanz von Jörg Döring und Tristan Thielmann (2008) aufgearbeitet wurde. Gegenüber den aktuellen Entwicklungen des Paradigmas scheint Sojas eigener Ansatz insofern unterkomplex, als er (zumindest tendenziell) Räumlichkeit gegen Zeitlichkeit ausspielt, d.h. Raumwissenschaft als Teil einer post-historischen Postmoderne versteht.
- ² In der Folge wird aus dem *Don Quijote* im laufenden Text mit Angabe von Romanteil, Kapitel- und Seitenangabe aus dem ersten Band der verwendeten Ausgabe des Instituto Cervantes unter Leitung von Francisco Rico zitiert.
- ³ Vgl. unlängst Raoul Schrotts (2008: v.a. 183ff.) Versuch der Verortung der *Ilias* in Kilikien.
- ⁴ Hier würde sich der Bachtinsche Begriff des Chronotopos (Bachtin 2008 – vgl. hierzu insbesondere das instruktive Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke, 201-242) anbieten, um Foucaults Raumgeschichte in anderer Form weiterzudenken. Allerdings ist auch die Bachtinsche Theorie des Chronotopos, die letztlich auf eine literarische Gattungstheorie zurückgeführt wird, nicht ganz unproblematisch, was allerdings an anderer Stelle ausführlicher untersucht werden müsste. Es sei hier nur festgehalten, dass ich als Form, in der chronotopische Konstellationen erscheinen können, nicht von literarischen Gattungen, sondern von medialen Dispositiven ausgehe.
- ⁵ Ich kann hier nicht auf Agambens polemische und umstrittene historische These von der zunehmenden Ausweitung des Ausnahmezustands in der politischen Ordnung der Gegenwart eingehen – festhalten möchte ich aber den wertvollen Grundgedanken, demzufolge der Ort der Institution politischer Ordnung nicht innerhalb der Ordnung selbst liegen kann.
- ⁶ Diese Anregung verdanke ich Magnus Vieten, der zu diesem Thema an der Universität Erfurt eine Seminararbeit zum Verhältnis von Souverän und *homo sacer* bei Giorgio Agamben verfasst hat.
- ⁷ Die Annahme von den „zwei Körpern“ Sanchos übernehme ich frei nach

Kantorowicz (1997).

- ⁸ Ich kann hier nicht näher auf die Zusammenhänge zwischen Fiktion und der „Theorie möglicher Welten“ eingehen, verweise aber auf den Beitrag von Pablo Valdivia in diesem Band, der sich anhand von Gabriel García Márquez ausführlich mit der Frage des Verhältnisses von fiktionalen Welten *im* Roman und der Konstitution von Weltmodellen *durch* Romane befasst.

„Aucune contrée ne me plaît – voilà le voyageur que je suis.“:

**Raum und Literatur in den Reisetagebüchern
von André Gide und Henri Michaux**

Anne Kraume

trotzdem für Daniel...

1. Aufbruch

21 juillet – Troisième jour de traversée. Indicible langueur. Heures sans contenu ni contour. Après deux mauvais jours, le ciel bleuit; la mer se calme, l'air tiédist. Un vol d'hirondelles suit le navire. [...] Compagnons de traversée: administrateurs et commerçants. Je crois bien que nous sommes les seuls à voyager pour „le plaisir“. – Qu'est-ce que vous allez chercher là-bas? – J'attends d'être là pour le savoir. (Gide 1995: 13)

Keine lange Vorrede, keine Umschweife, und vor allem: keine umständlichen Reisevorbereitungen! Wir schreiben das Jahr 1926 und sind unterwegs nach Dakar, der Hauptstadt von Französisch-Westafrika, wo unsere einjährige Reise durch die französischen Kolonien in Äquatorialafrika beginnen soll. Wir – das heißt der Schriftsteller André Gide in Begleitung seines Freundes, des jungen Filmemachers Marc Allégret. Unterwegs – das heißt mitten auf dem Meer. Hinter uns – liegt ein abgeschlossenes Romanprojekt, vor uns – die Erfüllung eines Jugendtraumes. In unserem Gepäck – Botanisiertrommel, Filmrollen und Kameras, jede Menge Bücher, Proviant. Und nicht zuletzt: unser Tagebuch, denn wir wollen notieren, was uns unterwegs begegnet. Keine lange Vorrede - wir sind schon unterwegs...

Mit der Passage von der Überfahrt nach Dakar beginnt André Gides Reisetagebuch *Voyage au Congo* (1927), und der Autor kommt in dieser Passage sofort zum Punkt: Die Reise in den Kongo findet allein um ihrer selbst willen statt, sie hat kein vorab definiertes Ziel und ist durch kein besonderes Erkenntnisinteresse und keinen Auftrag motiviert. André Gide reist allein „pour le plaisir“, und mit der „langueur“, der Sehnsucht oder auch: der Mattigkeit, mit

der das Tagebuch seinen Anfang nimmt, stellt er dieser Lust am Reisen einen zweiten Schlüsselbegriff zur Seite, der bezeichnend dafür ist, wie sich zum einen die Reise selbst, zum anderen aber auch das Tagebuch von dieser Reise entwickeln wird.

In seinem Buch über den französischen Reisebericht im 19. Jahrhundert geht Friedrich Wolfzettel davon aus, dass sich die Gattung der Reiseliteratur im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer mehr von den Prämissen von Wissenschaftlichkeit, von Erkenntnis und Aufklärung entfernt, unter denen im 18. Jahrhundert ihr Aufschwung begonnen hatte, und dass sich das Interesse der Autoren wie der Leser dabei „allmählich vom Gesehenen und Berichtenswerten zum Sehen und Berichten selbst“ verschiebt (Wolfzettel 1986: 10). Mit André Gides Kongoreise (vielmehr mit seinem Tagebuch über diese Kongoreise) sind wir an einem vorläufigen Endpunkt dieser Entwicklung angelangt: Seine Versicherung, er reise nur zum Vergnügen, und er müsse erst einmal im Kongo angekommen sein, um herausfinden zu können, was er dort eigentlich wolle, fasst den Gedanken von der fortschreitenden Individualisierung und Literarisierung des Schreibens über die Reise exemplarisch zusammen. Und auch Wolfzettels Annahme von einer grundsätzlichen Parallelität von *écriture* und *voyage* lässt sich am Beispiel von André Gide nachvollziehen, bei dem nicht nur das Tagebuch von der Reise, sondern auch die Reise selbst unvermittelt, plötzlich und ohne große Einleitung beginnt: „Je me suis précipité dans ce voyage comme Curtius dans le gouffre.“ (Gide 1995: 14)

Im Folgenden möchte ich vor diesem Hintergrund die Frage nach der Beziehung zwischen Reise und Literatur aufwerfen, wie sie sich in den Reisetagebüchern nicht allein von André Gide, sondern auch in denjenigen von Gides Zeitgenossen Henri Michaux abzeichnet. Michaux, der eine Generation jünger ist als Gide, begibt sich ein halbes Jahr nach dessen Rückkehr aus dem Kongo auf eine ebenfalls einjährige Reise nach Ecuador; auch er führt auf seiner Reise ein Tagebuch, und auch dieses Tagebuch beginnt in dem Zwischenraum der Schiffspassage: schon unterwegs, aber noch nicht am Ziel. Wie Gides Aufzeichnungen aus dem Kongo sind auch Michaux' Berichte aus Ecuador stark subjektiv gefärbt und dabei scheinbar absichtslos; mehr noch als im Falle von

Gide liegt diesen Berichten aber eben doch eine Absicht zugrunde, und zwar eine eindeutig literarische. Beide Schriftsteller suchen auf ihren Reisen ausdrücklich das Fremde, das Nichteuropäische, das Andere, das Unbekannte; beide Reisen sind insofern in gewisser Weise dem Impuls „weg von Paris“ geschuldet, und beide Tagebücher zeugen sowohl inhaltlich als auch formal von dieser Suche nach Inspiration und Individualisierung mit den Mitteln der Entfremdung und Entwurzelung. Dennoch – in vielerlei Hinsicht könnten sie sich nicht deutlicher voneinander unterscheiden, und vor allem um diese Unterschiede zwischen Gide und Michaux soll es heute gehen. Dabei steht das Reisetagebuch als Gattung im Zentrum meines Interesses: Beeinflusst die Dynamik der Reise die Dynamik des Schreibens über die Reise? Findet die Bewegung im Raum eine Antwort in einer gewissen Beweglichkeit auch des Textraumes? Und inwiefern reflektiert das Reisetagebuch diese doppelte Prozessualität von Reisen und Schreiben?

2. Die Wahlverwandtschaften im Kongo

André Gide ist zeit seines Lebens viel gereist, und auch sein Selbstverständnis als Schriftsteller gründet von Anfang an auf dem Gefühl der (bei ihm immer produktiv zu verstehenden) Entwurzelung, das sowohl Anlass als auch Folge dieser Reisen ist. So stellt er schon 1897 in einer Rezension zu Maurice Barrès' Roman *Les Déracinés* dessen Plädoyer gegen die Entwurzelung in der Beweglichkeit und Flexibilität seine eigene These von deren Notwendigkeit und Nützlichkeit entgegen. In der berühmt gewordenen Eingangspassage dieser Rezension heißt es gewollt autobiographisch: „Né à Paris, d'un père Uzétien et d'une mère normande, où voulez-vous, Monsieur Barrès, que je m'enracine? J'ai donc pris le parti de voyager.“ (Gide 1933: 437) Gides Bekenntnis zum Reisen steht dabei stets in einem engen Zusammenhang mit seiner in immer wieder neuen Varianten formulierten Frage nach dem Individualismus, den er als das Kennzeichen des europäischen Geistes schlechthin verstanden wissen will – die Entwurzelung durch die Reise stellt für ihn eine der wesentlichen Bedingungen für die volle Entfaltung des Individuums dar.

Im Kongo ist es vor allem das Erlebnis des Kontrastes zwischen Afrika und Europa, das ihm die Suche nach einer Antwort auf diese Frage als besonders dringlich erscheinen lässt. Der Kongo ist das Andere Europas schlechthin und unterscheidet sich darin wesentlich von dem von Gide immer wieder emphatisch bereisten Maghreb, der bei aller Differenz doch immer noch direkter im europäischen Einflussbereich angesiedelt war. Diese Alterität des Kongos wird immer dann besonders deutlich, wenn Gide bei den Naturbeschreibungen in seinem Reisetagebuch von europäischen Vergleichspunkten ausgeht und dabei jedes Mal enttäuscht zu sein scheint, wenn ihm in Afrika etwas begegnet, das doch noch Ähnlichkeit mit Europa hat und das deshalb nicht fremd genug ist.² So sucht André Gide im Kongo zwar die Entwurzelung und die durch diese Entwurzelung bewirkte Distanz zum Vertrauten und Eigenen – aber dennoch bleibt Europa für ihn die Referenz, und das nicht nur, wenn es um Naturbeschreibungen geht.

Denn bei aller Entfremdung: Gide reist innerhalb des französischen Kolonialsystems und als Vertreter desselben. Der europäische Kolonialismus, wie er sich ihm unterwegs darstellt, ist für ihn zwar Anlass, nach seiner Rückkehr nach Europa seine Stimme gegen die Ausbeutung Afrikas durch die großen europäischen Handelsgesellschaften zu erheben – aber dennoch zieht er dabei nicht das System als solches in Zweifel, sondern allenfalls das, was er als dessen Pervertierung empfindet. (Gide 1995: 307) Jenseits dieses politischen Engagements, das darüber hinaus erst nach Abschluss der Reise wirklich zu greifen beginnt, sind es unterwegs insbesondere kulturelle Fragen, die den Reisenden umtreiben. So sieht sich der Europäer Gide angesichts der unermesslichen Weite der afrikanischen Landschaft mit dem Problem konfrontiert, wie dieser vermeintlichen Unstrukturiertheit begegnet und vor allem, wie sie angemessen beschrieben werden kann.

L'absence d'individualité, d'individualisation, l'impossibilité d'arriver à une différenciation, qui m'assombrissaient tant au début de mon voyage [...], c'est ce dont on souffre également dans le paysage. A Bosoum, où l'on domine le pays, je me tiens sur cette esplanade de la latérite rouge-ocreux, contemplant l'admirable qualité de la lumière épandue. La contrée est mouvementée, larges plis de terrain, etc., – mais pourquoi chercherais-je à atteindre ce point plutôt que tout autre? Tout est uniforme – pas un site, pas une prédilection possible. Je suis resté tout le jour d'hier sans aucun désir de bouger. D'un bout à l'autre de l'horizon, et où que mon regard puisse porter, il n'est pas un point particulier, et où je me sente désir d'aller.

[...] Cette notion de la différenciation, que j'acquiers ici, d'où dépend à la fois l'exquis et le rare, est si importante qu'elle me paraît le principal enseignement à remporter de ce pays. (Gide 1995: 277f)

Bezeichnend ist an dieser Stelle das lakonische „etc.“, mit dem Gide die Beschreibung der Landschaft gerade in dem Augenblick abbricht, in dem sie hätte interessant werden können: Eine Gegend, von der es immerhin heißt, sie sei „mouvementée“, kann eigentlich so eintönig nicht sein, wie Gide das hier suggeriert. Dennoch beschwört er in seinem Tagebuch immer wieder die Gleichförmigkeit, die Monotonie, die fehlende Differenziertheit der Landschaft, der Dörfer und vor allem auch der Menschen, die ihm begegnen, und er notiert nach einem halben Jahr unterwegs in seinem Tagebuch, er werde in Zukunft seine Einträge nicht mehr datieren, weil die Tage ohnehin alle gleich vergingen. (Durosay 1993: 307) Damit ergänzt und steigert er die zuvor schon festgestellte Uniformität des Raumes noch durch die Unstrukturiertheit der Zeit: Gides sehr europäische Vorstellung von einer Entwicklung oder einem Fortschritt ist mit diesem Zeiterleben unvereinbar – der Kongo ist für ihn geprägt von einer ruhigen Stagnation, die er immer wieder mit Befremden kommentiert.

Vor diesem Hintergrund lässt sich nun auch eine Eigenheit seiner Aufzeichnungen erklären, die seit der Veröffentlichung der Reisetagebücher immer wieder für leichte Irritation gesorgt hat – die Tatsache nämlich, dass der Reisende den Kongo versunken in die großen Werke der europäischen Literatur durchquert, und dass seine Notizen von unterwegs sich keineswegs allein der afrikanischen Wirklichkeit widmen, sondern dass er die Beschreibungen dieser Wirklichkeit immer wieder durch ausführliche Kommentare zu seiner Goethe-, Racine- oder Shakespeare-Lektüre unterbricht.³ Das Befremden über die tags in der Sänfte gelesenen und abends im Zelt kommentierten *Wahlverwandtschaften* lässt sich aber auflösen, wenn man Gides Lektüregewohnheiten vor dem Hintergrund seiner beständigen Auseinandersetzung mit dem Gegensatz von Differenziertheit und Unförmigkeit, von individueller Unterscheidbarkeit und monotoner Eintönigkeit betrachtet. Dann sind die *Wahlverwandtschaften* nämlich nicht nur Teil eines europäischen Literatur- oder Kulturkanons, der dem Reisenden die Widrigkeiten der afrikanischen Realität leichter erträglich machen soll; sondern dann sind sie sehr viel präziser als ein Mittel zur persönlichen Individualisierung des Europäers in der undifferenzierten und dezentrierenden

afrikanischen Monotonie beschreibbar. „Als Medium seiner Subjektivität hält der europäische Reisende der übermächtig erscheinenden afrikanischen Wildnis die abendländischen Bildungsgüter entgegen“, so interpretiert Peter Ihring (1996: 27) diesen Mechanismus. Hinter Gides Geste steht aber tatsächlich mehr als nur das: In Afrika ist es nicht allein die persönliche Subjektivität des Reisenden, die zunächst durch die fehlende Differenzierung in Frage gestellt und dann durch die Lektüre wiederhergestellt wird – sondern es geht dabei vor allem auch um das Selbstbewusstsein dieses Reisenden als europäischer Schriftsteller und Intellektueller. Gides Lektüre der europäischen Klassiker (die er in dem Maße intensiviert, in dem er tiefer in den Kongo eindringt) muss deshalb als der Versuch verstanden werden, die angesichts der angeblichen Uniformität der afrikanischen Landschaft befürchtete Dezentrierung durch die Formulierung einer dezidiert subjektiven, europäisch-intellektuellen Position zu verhindern.

3. Patinage à roulettes sur l’océan solide

Am 7. Mai 1937 notiert André Gide in seinem Tagebuch:

Qu’est-ce qui me prend ce matin? Cette brusque envie d’écrire quoi que ce soit dans ce carnet... Simplement la nuit a été un peu meilleure. Les nuits précédentes, atroces. Je voudrais filer chez les Nègres; trouver un lieu où pouvoir sourire en liberté. [...] Hier soir je me suis éperdument baladé de Clichy à Pigalle, puis de Pigalle à Clichy, ne me décidant pas à dîner avant 9 heures; puis repartant, à la poursuite de l’aventure, du plaisir, de la surprise et ne trouvant que du morne, du banal et du laid. (Gide 1997: 554)

Mehr als zehn Jahre nach der Rückkehr aus dem Kongo ist diese Stelle nicht allein wegen Gides Stoßseufzer erwähnenswert, er wolle zu „den Negern“ fahren, um den Erschöpfungszuständen und der daraus resultierenden Tristesse seines Pariser Alltags (und also auch: der europäischen Zivilisation!) zu entkommen. Interessant ist vielmehr insbesondere der Kontext, in dem die Passage steht: Nicht umsonst benutzt Gide bei der Beschreibung seines abendlichen Spaziergangs in Paris das Wort „plaisir“, das er schon als Leitbegriff für seine Kongoreise verwendet hatte, und zeigt sich enttäuscht darüber, dass seine Pariser Expedition endet, ohne dass er diese Lust gefunden

hätte. Dennoch wird seine Frustration unmittelbar im Anschluss ein wenig kompensiert: Wie schon in der Wildnis des Kongo ist es auch im Dickicht der Stadt die Lektüre, mittels derer sich Gide dann doch zu behaupten weiß: „Ich hatte [auf dem Spaziergang nämlich] Ecuador mitgenommen...“, schreibt er, um dem Ganzen dann doch noch eine positive Wendung zu geben – und bezieht sich damit natürlich auf das *Journal de voyage* von Henri Michaux, das 1929 und also kurz nach seinen eigenen *Carnets de route* aus dem Kongo erschienen war.

Schon im Paratext seiner Reisetagebücher gibt sich André Gide als der kenntnisreiche Leser der kanonischen Werke der europäischen Literatur zu erkennen, als der er später im Text auftreten wird. So widmet er sein Buch von der Reise „ins Herz der Finsternis“ dem literarischen Pionier im Kongo, Joseph Conrad, und stellt ihm eine Sentenz von John Keats voran: „Better be imprudent moveables than prudent fixtures“. Der paratextuelle Ausblick auf das Reisetagebuch bei Henri Michaux lässt dagegen schon ahnen, dass wir es hier mit einem Reisenden zu tun bekommen, dessen Interessen grundsätzlich anderer Art sind: „Un homme qui ne sait ni voyager ni tenir un journal a composé ce journal de voyage. Mais, au moment de signer, tout à coup pris de peur, il se jette la première pierre. Voilà.“ (Michaux 1968), heißt es in seinem knappen Vorwort. Die Fragen, die Henri Michaux damit implizit aufwirft – wie reist man „richtig“ und wie kann man darüber schreiben? –, sind in der Folge tatsächlich die Leitlinien, an denen sich seine *écriture* ausrichtet.

Im Vergleich zu Gides Reisenotizen fällt bei denjenigen von Michaux vor allem ihr fragmentarischer Charakter auf: Auch wenn seine Aufzeichnungen ebenso wie die von Gide der Struktur und der Chronologie der Reise folgen und ihnen insofern zumindest eine gewisse Prozessualität zugrunde liegt, gibt es hier keinerlei Fortschritt im Sinne einer „Lehre“, die am Ende der Reise stehen könnte, wie bei Gide seine Vorstellung vom europäischen Individualismus. Michaux' Tagebuch-Einträge sind weniger diszipliniert und finden weniger regelmäßig statt, und sie sind darüber hinaus auch weit weniger ausführlich und deskriptiv als diejenigen von Gide. Immer wieder wird die Erzählung von der Reise „unterbrochen“ von Gedichten, die zwar bisweilen auch durchaus narrativ strukturiert sein können, dabei aber dennoch eine ganz andere Wirkung

entfalten als ein bloßer Augenzeugenbericht in Prosa es könnte. Henri Michaux' Tagebuch begleitet zwar seine Reise, aber es entwickelt dabei keinerlei Kontinuität, weder stilistisch noch inhaltlich – Raymond Bellour (2007: 253) spricht sogar davon, der Konzeption des Buches liege eine „esthétique de la confusion“ zugrunde.

Allerdings ist diese vermeintliche Verwirrung einem bewussten literarischen Formwillen geschuldet, insofern sie sich mit der psychischen Konstitution des schreibenden Ichs in Beziehung setzen lässt, die Michaux immer wieder thematisiert: „Je suis né troué“ heißt eines der langen Gedichte, die er in seinen Reisebericht einschleibt, und mit den zentralen Begriffen „vide“, „trou“, „absent“, „silence“ und „manque“ wird darin eine Form der inneren Leere beschrieben, von der nur zu deutlich wird, dass sie das eigentliche Wesen des schreibenden Ichs ausmacht. Dadurch, dass das metaphorische Loch in dessen Brust einzig vom Wind der ecuadorianischen Anden gefüllt wird, wird eine Verbindung zwischen dem Raum der Geographie und dem der Psyche hergestellt: Beide sind gleichermaßen auf der Reise zu erschließen, und damit nicht zuletzt auch im Textraum des Schreibens über diese Reise. Auf diese Weise gerät in *Ecuador* der Raum insgesamt nachhaltig in Bewegung – und zwar der geographische ebenso wie der psychische und der literarische. Während der Autor so auf der Überfahrt von Amsterdam nach Lateinamerika in einem seiner Prosagedichte eine fantastische Vision von einem festen Ozean entwickelt, auf dem man auf Rollschuhen die Wellen entlang fahren kann, ist es nach seiner Ankunft in Ecuador das Massiv der Anden selbst, das er als bröckelig und beweglich beschreibt:

La terre de l'Equateur est friable. Il arrive qu'elle s'ébranle, cède, s'écroule. [...] Il faut avoir peur, disent les gens du pays, voyant approcher la pluie, car la pluie délite et effondre la montagne. Il arrive que plusieurs s'affaissent, et quand toute la saison a été pluvieuse, de tout le relief du pays il ne reste rien. (Michaux 1968: 50)

In Henri Michaux' Tagebuch tritt auf diese Weise dessen rein dokumentarische Funktion immer mehr zurück hinter der Dynamik des Schreibens selbst, und das umso mehr, als Michaux ausdrücklich den ephemeren Charakter der Impressionen von unterwegs betont, wenn er etwa beschreibt, wie seine Erinnerung jeweils ältere Eindrücke zugunsten der neu

gewonnenen zurückdränge (Michaux 1968: 68).

Stattdessen widmen sich seine beweglichen Notizen wiederholt verschiedenen Aspekten des Schreibens und der schriftstellerischen Existenz – der Frage beispielsweise, ob es nicht jämmerlich sei, allein über von außen empfangene Eindrücke zu schreiben; oder auch dem Problem, wie man als Schriftsteller einen Übergang von einem Gedanken zu einem anderen finden kann, ohne zuletzt etwas anderes zu sagen als ursprünglich beabsichtigt (Michaux 1968:41,73). Im Verlauf der Reise kommt er so zu dem Schluss, dank dieser Reise und vor allem dank des Tagebuchs von dieser Reise werde er innerhalb der nächsten zwei oder drei Jahre auch einen Roman schreiben können: „Je commence grâce à ce journal à savoir ce qu’il y a dans une journée, dans une semaine, dans plusieurs mois.“ (Michaux 1968: 49)

Während das Schreiben für Henri Michaux im Verlauf seiner Reise in dem Maße zu deren eigentlichem Ziel wird, dass er sogar beginnt, sich ausdrücklich an seine künftigen Leser zu wenden oder sich selbst als „l’auteur“ zu apostrophieren (Michaux 1968: 78, 147), sieht sich die Reise selbst von Anfang an immer wieder grundsätzlich in Frage gestellt: Schon während der Überfahrt auf dem Atlantik unterbricht sich der Tagebuchschreiber immer wieder mit der Frage: „Mais où est-il donc, ce voyage?“, und nach seiner Ankunft in Lateinamerika beklagt er das Fehlen von jeglicher Exotik (Michaux 1968: 16f, 35). Damit nivelliert Michaux nicht nur die Unterschiede zwischen Europa und Lateinamerika, sondern er macht seine eigene Reise im Grunde gegenstandslos: Er, der für sich selbst die Haltung des „voyager contre“ in Anspruch nimmt (Michaux 1966: 15), – nämlich gegen die Heimat, gegen die Bindungen, gegen die griechische, römische oder germanische Kultur –, müsste sich angesichts dieser Entwicklung der Dinge eigentlich sehr viel deutlicher enttäuscht zeigen. Dass das nicht der Fall ist, ist wiederum der Rolle geschuldet, die das eigene Schreiben unterwegs für ihn bekommt. Während sich André Gide angesichts der von ihm im Kongo befürchteten Dezentrierung in die Solidität des abendländischen Bildungskanons und damit in die Rolle eines zumindest in Teilen passiven Rezipienten geflüchtet hatte, bezieht Henri Michaux bei seiner Reise gerade aus dem Verlust der Perspektive und der Orientierung seine schöpferische Legitimation. So notiert er zwar lakonisch das Scheitern der Reise

im eigentlichen Sinne, wenn er feststellt, keine der besuchten Gegenden gefalle ihm; er reagiert darauf aber umgehend mit dem Wunsch, man möge doch *ihn* einmal eine Landschaft modellieren lassen – dann könnte man der Perfektion sicherlich näherkommen (Michaux 1968: 41).

Wenn man deshalb für Michaux' Reisetagebuch konstatieren kann, dass das Scheitern der Reise zur Bedingung für das Schreiben von der Reise wird, dann ist dieses vermeintlich paradoxe Fazit auch der spezifischen Struktur des Reisetagebuchs geschuldet, das in seiner Ambivalenz zwischen thematischer Freiheit und struktureller Festlegung (auf das Voranschreiten der Reise) den Rahmen für die Entfaltung dieser kreativen Möglichkeiten darstellt. Henri Michaux' literarisches Werk umfasst neben *Ecuador* noch eine ganze Reihe von Reiseberichten – so berichtet *Un Barbare en Asie* (1933) von einer Asienreise und *Voyage en Grande Garabagne* (1936) von Expeditionen in imaginäre Länder. Keiner dieser Reiseberichte weist jedoch die Freiheit und Offenheit des Tagebuchs von der vermeintlich gescheiterten Reise nach Ecuador auf, das am Anfang von Henri Michaux' literarischem Schaffen steht.

In der Tagebuchnotiz über seine Michaux-Lektüre hebt André Gide kritisch hervor, dem Tagebuch aus Ecuador sei anzumerken, dass der Autor noch auf der Suche sei (Gide 1997: 554). Man könnte weniger kritisch auch sagen, er ist in Bewegung.

Bibliographie

- Bellour, Raymond (2007): „L'Amérique du Sud pour Henri Michaux“, in: Walter Bruno Berg/Lisa Block de Behar (Hg.): *France – Amérique Latine. Croisement de Lettres et de voies*. Paris, 249-264.
- Butor, Michel (1972): „Le voyage et l'écriture“, in: *Romantisme* 4, 4-19.
- Butor, Michel (1999): *Le Sismographe Aventureux. Improvisations sur Henri Michaux*, Paris.
- Durosay, Daniel (1993): „L'Afrique des mystères et des misères“, in: *Magazine littéraire*, 44-48.

- Edson, Laurie (1985): *Henri Michaux and the Poetics of Movement*. Saratoga.
- Elkan, Lajos (1988): *Les voyages et les propriétés d'Henri Michaux*. New York u.a.
- Gide, André (1995): *Voyage au Congo, suivi de Le retour du Tchad. Carnets de route*. Paris.
- Gide, André (1933): „A propos des Déracinés“, in: ders./André Gide (Hg.): *Œuvres Complètes II*. Paris, 435-444.
- Gide, André (1997): *Journal II (1926-1950)*, hg. von Martine Sagaert. Paris.
- Gide, André (1941): *Découvrons Henri Michaux*. Paris.
- Ihring, Peter (1996): „'Comme si je n'étais pas...' Preisgabe und Restituierung der Subjektivität in André Gides afrikanischen Reisetagebüchern *Voyage au Congo* und *Le retour du Tchad*“, in: *Lendemains* 81, 19-31.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen (1996): „Gide l'Africain. Réception franco-allemande et signification de *Voyage au Congo* et du *Retour du Tchad* dans la littérature mondiale“, in: *Bulletin des amis d'André Gide* 112 (octobre), 363-378.
- Martin, Jean-Pierre (1994): *Henri Michaux. Écritures de soi. Expatriations*. Paris.
- Martin, Jean-Pierre (1995): „Gide lecteur de Michaux“, in: *Bulletins des amis d'André Gide* 23 (105), 71-76.
- Michaux, Henri (1968): *Ecuador. Journal de voyage*. Paris.
- Michaux, Henri (1966): „Quelques renseignements sur cinquante-neuf ans d'existence“, in: *Cahiers de l'Herne*, Paris, 11-17.
- Peyré, Yves (1999): *Henri Michaux. Permanence de l'ailleurs*. Paris.
- Ridon, Jean-Xavier (1995): *Henri Michaux – J. M. G. Le Clézio: L'exil des mots*. Paris.
- Wolfzettel, Friedrich (1986): *Ce désir de vagabondage cosmopolite. Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert*. Tübingen.

- ¹ Vgl. Wolfzettel (1986). Wolfzettel bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Michel Butor, der von der „parenté entre voyage et écriture“ schreibt. Vgl. auch Butor (1972: 4).
- ² Vgl. zum Beispiel „Forêt des plus monotones, et très peu exotique d’aspect. Elle ressemblerait à telle forêt italienne, celle d’Albano par exemple, ou de Némi, n’était parfois quelque arbre gigantesque, deux fois plus haut qu’aucun de nos arbres d’Europe, dont la cime s’étale loin au-dessus des autres arbres.“ Vgl. Gide (1937: 190-191).
- ³ Vgl. zum Beispiel „Ravissement à relire Cinna, dont je réapprends le début. Quelle prodigieuse précipitation de notre littérature vers l’artificiel! [...] C’est le triomphe de l’art sur le naturel. Le plus abstrus sonnet de Mallarmé n’est pas plus difficile à comprendre que, pour le spectateur non prévenu, non apprivoisé par avance, l’enchevêtrement de cet amphigouri sublime. Sitôt après je relis Iphigénie.“ (Gide 1995: 312-313). Vgl. die zeitgenössischen Rezensionen in *Le Dossier de presse de Voyage au Congo*, und hier insbesondere den Artikel von Paul Souday aus *Le Temps* (19 avril 1928). Souday schreibt: „Pour se désennuyer, il lisait. [...] Il y a plus de confort à Auteuil ou à Cuverville-en-Caux. Mais on conçoit que le milieu nègre fit valoir ses lectures par contraste.“ (in: Gide 1995: 242).

„Wilde Kohlen“ von Nancy Morejón – Die historische Dimension der Philosophie des Meeres

Ineke Phaf-Rheinberger

In diesem Essay geht es um die Rolle der Erinnerung an den Sklavenhandel im Werk der kubanischen Autorin Nancy Morejón.¹ In der Einleitung zur zweisprachigen Anthologie ihrer Poesie schreibt Juanamaría Cordones-Cook, dass diese Erinnerung bei ihr immer präsent ist. Cordones-Cook (2003) entnimmt diese Feststellung dem Gedicht „Schwarze Frau“ („Mujer Negra“, 1975), einem Text, der die Geschichte der afrikanischen Sklaverei und der Diaspora rekonstruiert. Das Gedicht beginnt mit den folgenden Versen:

Immer noch rieche ich den Schaum des Meeres, das sie mich durchqueren ließen.
Die Nacht, ich kann mich nicht an sie erinnern.
Nicht einmal der Ozean würde sich an sie erinnern können.

Todavía huelo la espuma del mar que me hicieron atravesar.
La noche, no puedo recordarla.
Ni el mismo océano podría recordarla.² (Morejón 2005b: 113)

Meeressymbole, Gewässer, nautische Karten, Flüsse und Schiffe sind bei Morejón omnipräsent. In diesem Essay wird dem Argument nachgegangen, dass sie in ihrem Gedichtband *Wilde Kohlen* (*Carbones silvestres*, 2005c) diesen Metaphern eine spezifische historische Dimension zufügt, die auf eine Tradition des 19. Jahrhunderts zurückgeht. Sie stimmt überein mit dem Motiv, das Paul Gilroy in seinem Buch *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness* (1993) als das Bild eines fahrenden Schiffes konzipiert, als einen politischen und kulturellen Mikrokosmos, dessen Bewegung er als das organisatorische Prinzip des modernen Lebens definiert:

I have settled on the image of ships in motion across the spaces between Europe, America, Africa, and the Caribbean as a central organizing symbol for this enterprise and as my starting point. The image of the ship – a living, micro-cultural, micro-political system in motion – is especially important for historical and theoretical reasons that I hope will become clearer below. (Gilroy 1993: 4)

Nach Cheryl Finley (2004) repräsentiert eine solche bewegliche Ikone eine „Erinnerung“, die „verpflichtet“, und sie bezieht sich dabei auf die Anfänge des

systematischen politischen Protestes gegen den Sklavenhandel, die mit den Bemühungen der Abolitionisten in England beginnen. Finley beschreibt das berühmte Pamphlet von Thomas Clarkson, das in 1500 Exemplaren am 29. Dezember 1788 gedruckt wurde, um das englische Parlament und andere Organisationen auf die unmenschlichen Bedingungen des Sklavenhandels aufmerksam zu machen. Das Pamphlet zeigt den Querschnitt eines Sklavenschiffes, gesehen von oben, auf dem die *Lagerung* der Personen im unteren Teil gezeigt wird. Das Diagramm lässt keinen Zweifel an der Enge, Überfüllung und dem Mangel an Luft und Raum für die Menschen, die hier „eingezwängt sind wie irgendein käufliches Produkt. Im Laufe des 19. Jahrhunderts entstand hierzu eine kritische poetische und piktografische Tradition, von der das Gedicht *Das Sklavenschiff* (1853-1854) von Heinrich Heine und das Gemälde *Slavers Throwing Overboard the Dead and Dying* (1840) von J. M. W. Turner nur einige der bekannteren Beispiele sind.

Nicht nur die Ikone des Sklavenschiffes ist typisch für die Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts, sondern es geht um den Topos des Schiffes auf dem Meer überhaupt. Er gilt als paradigmatische Metapher, um das Verlangen nach Freiheit, nach der Flucht aus europäischer Enge und nach Reisen voller Abenteuer und Gefahren auszudrücken. Elisabeth DeLoughrey sieht diese Entwicklung in ihrer Studie *Routes and Roots* (2007) als Folge einer neuen Philosophie des Raums, einer „ozeanischen Imagination“ (DeLoughrey 2007: 23ff.), die das „Schiff wie eine Nation“ (DeLoughrey 2007: 15) konzipiert. Diese Philosophie geht mit einer Zeit beschleunigter kolonisierender Expansion einher. Im Einklang mit ihrer Dynamik wurden Inseln und ferne Hafenstädte zu einer Peripherie reduziert, die eine „archaische Kultur“ (DeLoughrey 2007: 17) besaßen, das Gegenteil einer modernen Gesellschaft. Das Festland wurde nur als Verlängerung der Schiffe betrachtet und wies keine eigene historische Dynamik auf. Nach Meinung von DeLoughrey beeinflussen diese kolonialen Repräsentationsmodelle immer noch die Ikonographie der heutigen Reklamebilder, die Touristen anziehen sollen. In *Routes and Roots* analysiert sie eine literarische Tradition, die solchen stereotypen Repräsentationsmodellen entspricht oder sie dekonstruiert und dabei die Dynamik der eigenen Geschichte als solche erkennen lässt.

DeLoughrey beschränkt ihre Analyse auf Literatur in der englischen Sprache und geht ausführlich auf die Wirkung der *Robinsonade* ein, den seit seinem Ersterscheinen 1719 explosiven Dauererfolg von von Daniel Defoes *Robinson Crusoe*. Sie merkt an, dass es schon seit Shakespeare in der Literatur die Figur des Schiffsbruchs gibt. Darüber hinaus jedoch findet man diesen Mythos ebenso in der spanischen, portugiesischen, französischen, deutschen und holländischen Literatur seit dem 16. Jahrhundert.³ Die Betonung des Schiffes als Metapher ist jedoch dem 19. Jahrhundert eigen. Das Gedicht „Le Bateaux ivre“ (1982: 132-139) von Arthur Rimbaud repräsentiert einen Höhepunkt in dieser Tradition: der treibende Körper des lyrischen Ichs im stürmischen Meer erscheint analog zu einem Schiff. Rimbaud schreibt dieses Gedicht in strengem Metrum und 25 Quartetten mit Alexandriner-Reimen und charakterisiert es selbst als „le poème de la mer“. Er erzeugt damit den Eindruck der Bewegung, des Sturmes, der Wellen und gefährlichen Fernen und erwähnt zweimal, dass er die Ertrunkenen nach unten treiben sieht („le noyé pensif“, „des noyés descendaient dormir“). Ebenso erwähnt er zweimal die Tatsache, dass dieses Schiff unter anderem mit englischer Baumwolle beladen ist („de cotons anglais“, „porteurs de cotons“), ein expliziter Hinweis auf den Ursprung ihrer Herstellung, der Feldarbeit auf den Plantagen Nordamerikas.

1. Morejón und Rimbaud

Das Werk von Morejón, einer treuen Leserin der Poesie von Rimbaud, enthält zahlreiche Hinweise auf das Werk dieses französischen Dichters. Es gibt viele Beispiele. Das trunkene Schiff von Rimbaud erscheint in ihrem Gedicht „Nexus“ (in dem Band *Cuerda veloz*, 40-42), in dem sie die Pilgerseele („alma peregrina“) der Schiffe thematisiert, sei es eines indigenen Kanus oder eines „großen Schiffes, Nexus genannt“ („gran barco ebrio llamado Nexus“). Die Autorin publizierte ihre Übersetzungen der Gedichte „Royauté“ (aus *Les Illuminations*) und „Délires II“ (aus *Une Saison en Enfer*) in einer speziellen Ausgabe in Matanzas, aus Anlass des 100-jährigen Todestages von Rimbaud 1991. Eine der drei Widmungen des Gedichtbandes *Paisaje célebre* (1993)

nimmt den Satz auf: „J’ai seul la clef de cette parade sauvage“, ein Vers aus *Les Illuminations* (1872-1873). Und in *Wilde Kohlen* (2005) trägt das letzte Gedicht „Die Hand ist sehr dunkel“ („La mano es oscurísima“, 84) die Widmung: „bonne pensée du matin“, zitiert aus demselben Buch des französischen Autors.

Morejón begegnete dem Werk Rimbauds Anfang der 1960er Jahre, in einer Epoche großer politischer Transformationen in ihrem Land. Dies erklärt, warum sie von der Protesthaltung und den emphatischen Ausrufen des „poète maudit“ beeindruckt war, der – wie in seinem Gedicht „Démocratie“ – nicht müde wird, den ungebrochenen Glauben an den Fortschritt zu hinterfragen („Nous massacrerons les révoltes logiques“, Rimbaud 1982: 244), oder seine kritische Haltung – wie in „Mauvais sang“ – dadurch zum Ausdruck bringt, dass er sich mit einem Tier, einem Schwarzen, identifiziert: „Oui, j’ai les yeux fermés à votre lumière. Je suis une bête, un nègre. Mais je puis être sauvé.“ (274)

Giovanni Berjola argumentiert in seiner Studie *Arthur Rimbaud et le complexe du damné* (2007), dass der Dichter seine imaginäre Hölle in seiner späteren Erfahrung als Geschäftsmann im Orient und in Äthiopien bestätigt sieht. Die Wahrnehmung von Morejón ist hier anders. In ihrem Essay „Hablar de Rimbaud“ erinnert sie sich, dass sie durch die Lektüre von Rimbaud zu ihrem eigenen poetischen Projekt inspiriert wurde. Sie studierte damals französische Literatur an der Escuela de Letras y Artes an der Universität von Havanna und suchte das Gespräch über dieses Thema. So galt ihre erste Konversation mit Fayad Jamís den *Illuminations* und *Une Saison en Enfer*. Morejón zufolge veränderte sich die Stadt damals „en una encrucijada insustituible, en una cierta capital para el desarrollo de ideas, valores y su consecuente difusión. Una vida literaria sin precedentes, se abría paso en medio de convulsiones históricas“ (Morejón 2005d: 288). Vor diesem Hintergrund empfand sie das Werk des französischen Dichters als Quelle der Schönheit. In ihrem Text über Rimbaud, am 26. Oktober 2004 anlässlich seines 150. Geburtstages vorgetragen, kommentiert Morejón:

Haber leído y traducido a Rimbaud fue una de las experiencias más deslumbrantes de mi carrera literaria en Cuba. En su compañía, descubrí óperas fabulosas, la humedad de los trastos viejos e incorporé esa necesidad suya de la belleza, todos los días. (Morejón 2005d: 297).

Auch in ihrer Dankrede bei der Entgegennahme des Nationalen Literaturpreises 2001, „La belleza en todas partes“, erwähnt die Dichterin nochmals die für sie außerordentlich wichtige Rolle jener ersten Jahre der kubanischen Revolution:

Aunque el tránsito de un dominio a otro fue algo lento, puedo afirmar que culminó entre el verano y el otoño de 1962 cuando apenas había cumplido diecisiete años de edad. Había entrado a una Universidad regida por la Reforma Universitaria – gestada por varias generaciones – y por el más sano espíritu de solidaridad intelectual (Morejón 2005d: 5).

Der rebellische Geist Rimbauds, sein metrisches Handwerk, wie auch die Zeit der großen Veränderungen in Havanna haben sich im Werk von Morejón festgeschrieben. Sie hat die Lektionen, die sie so erteilt bekam, in drei Punkten zusammengefasst, die sie auch als grundlegend für ihr eigenes Werk betrachtet: 1) *die Gabe des Sehens* im Hinblick auf die Einbettung in die Umgebung, in die Umwelt und in die Natur als Sache höchster Priorität; 2) eine Verdoppelung, in dem Sinne, dass jenes *Ich* nichts anderes ist als ein *Anderer*, „Je suis un autre“. So entsteht das, was die Poesie in der Moderne als das lyrische Ich ansieht, dessen Qualität vor allem im Ausschluss des biographischen Ichs besteht, ersetzt durch andere vitale oder livreske Erfahrungen; 3) die Anerkennung der *Halluzination* als absolute Kategorie, die Kontraste erzeugt, die ihrerseits wieder Metaphern hervorrufen, effiziente Werkzeuge für den kreativen Prozess (Morejón 2005d: 291-292).

Mit dieser Zusammenfassung weist die Autorin auf den Effekt der Lektüre von Rimbaud in einem Moment hin, als sie gerade ihr eigenes poetisches Konzept artikulierte. In dieser Hinsicht befindet sie sich in guter Gesellschaft. Es wird in der Kritik oft auf den Einfluss Rimbauds auf die Werke der Surrealisten hingewiesen oder auf Dichter wie Aimé Césaire (vgl. Arnold 1981: 42-43 und Veit-Wild 2006: 44f.). Auch übernehmen afrikanische Autoren seine rebellische Haltung sowie seine Dynamisierung der Normen des 19. Jahrhunderts für „writing madness“ und für die Skizzierung der „borderlines of the body“ (Veit-Wild 2006: 39).⁴ Sie entwerfen andere Horizonte der Wirklichkeit mit Hilfe von literarischen Techniken wie Chiasmus, Parallelismus, Wiederholung, Anspielung, Oxymoron, Hyperbel, Assonanz oder Alliteration. Dieses technische Arsenal hilft ihnen dabei, das koloniale Modell der

Vergangenheit zu verzerren und es umzuschreiben als die verrückte Produktivität eines visionären Dichters.

2. Die Verwurzelung in der kubanischen Literatur

Trotz ihrer tiefen Zuneigung zur französischen Sprache, die sich in ihren Übersetzungen von Rimbaud, Edouard Glissant und Patrick Chamoiseau ausdrückt, versteht Morejón sich weniger als Surrealistin, sondern als integralen Bestandteil der literarischen Tradition Kubas. Das Spanische ist ihr Ausdrucksmittel. Sie hat nie Zweifel daran gelassen, dass Nicolás Guillén – der Nationaldichter Kubas – eine grundlegende Präsenz in ihrem Werk ist. Als sie in die Kubanische Akademie der Sprache aufgenommen wurde, erklärte Morejón in ihrer Ansprache *España en Nicolás Guillén* (Morejón 2005a), dass sie ihre tiefe Verwurzelung in der spanischen Sprache Guillén verdanke. Er habe die spanische Metrik „amulatado“, ihr also den Rhythmus eines Mulatten gegeben. Sie erwähnt außerdem, dass, nach Cintio Vitier, seine Erfindung der formalen Struktur des *Son* einer der wichtigsten Beiträge zur Poesie Kubas darstellt. Morejón hebt auch das Verdienst anderer formaler Errungenschaften im Werk von Guillén hervor:

[...] un verso amplio, discursivo, en el que el yo poético se ajusta al yo vital y viceversa; un verso de molde clásico de arte mayor o menor según convenga al propósito del autor en el que, a ratos, el yo poético no es un yo sino un nosotros – épico más bien; un monólogo plural, proveniente del nosotros *whitmaniano* –, al que integra formas propias de la híbrida cultura nacional. Un verso breve, de nominaciones elípticas, útil al poeta para la sátira y ejercitado tanto en sus sones como en sus epigramas y madrigales (Morejón 2005a: 13).

Der Kurzvers mit elliptischen Wendungen ist charakteristisch für das Gedicht „Mississippi“ (Morejón 2005c: 59), das Nicolás Guillén gewidmet ist. In drei Terzetten mit kurzen Versen wird eine „Wasserschlange“ („serpiente del agua“) „neben“ („junto“) oder „zwischen“ („entre“) den Weiden am Golf portraitiert. Drei weitere Quartette mit langen Versen besingen das weite Panorama der „Karavellen, Phantasmen, verbrannte Haut“ („Carabelas, fantasmas, pieles quemadas“).

Ohne die primäre Bedeutung von Guillén gering zu schätzen ist es jedoch auch wichtig daran zu erinnern, dass Guillén nicht der einzigen kubanischen Einfluss ist, der sich im Werk von Morejón bemerkbar macht. In ihrem Artikel „A propósito de José Lezama Lima“, veröffentlicht in der *Gaceta de Cuba* 1970, verteidigt sie die Rolle dieses Dichters für die Literatur ihres Landes. Damals betrachtete man Lezama als einen allzu hermetischen Dichter. Morejón widerspricht dieser Auffassung. Sie sieht Lezama als einen Dichter, der deutlich an die antillianische Wirklichkeit anschließt: „El poeta aborda el trauma, los contextos geográficos y filosóficos de la insularidad, ya vulnerada por el genio visionario de Nicolás Guillén“ (Morejón 2005d: 198).

Lezama schrieb wiederholt über Rimbaud und verfasste auch eine eigene Interpretation von dessen „poème de la mer“, veröffentlicht in *Fragmentos a su imán* (1978), einem posthum herausgegebenen Band. Er enthält das Gedicht „Una fragata, con las velas desplegadas, gira golpeada por la tempestad, hasta insertarse en un círculo transparente, azul inalterable, en el lento cuadriculado de un prismático“ (Lezama Lima 1978: 64f.) und ist mit dem Datum April 1971 versehen; es stammt folglich aus einer Phaseder intensiven Debatte über die Zukunft der Kulturpolitik Kubas in der Weltpresse.⁵ Im Werk von Lezama ist Havanna eine permanente Referenz. Im Essay „La calle de Rimbaud“ (erstmalig veröffentlicht 1955) stellt er fest, dass die Poesie des französischen Autors in den Straßen von Havanna eine ganz eigene Bedeutung erlangt:

La tierra que erotiza su poesía necesita de esa calle que se extiende desde las empalizadas hasta el pintarrajeo portuario. Y en esa calle, ofrecida como una secreta granada salvaje, la catedral, el colegio, la librería, la casa del profesor rebelde, el placer, ferias, la jaula de mimbres, los sombreros turcos, las escarapelas. Y las bibliotecas convertidas en guarida, donde se refugia como escolar fugado, y convierte las lecturas en paisajes, en islas movedizas ancladas en una flora de agua (Lezama Lima 1958: 105).

Rimbaud fixierte die Stadt als „punto de avanzada“. Dies gibt, nach der Meinung von Lezama, der Lektüre seiner Poesie eine Energie, die sich wie eine „descarga de pólvora extendida por toda la ciudad“ (Lezama Lima 1958: 103) manifestiert. Morejón übernimmt ihrerseits das barocke Weltbild von Lezama. Wie in dessen „Muerte de Narciso“ (1937), mit der doppelten Figur von Narziss und Ikarus (vgl. Phaf-Rheinberger / Walthaus 1980), schildert sie in

„Ruhmreiche Landschaft“ („Paisaje célebre“, Morejón 2005b: 46) den Maler Brueghel den Älteren als den Maler der „Einsamkeit der Seele“ („soledad del alma“). Es entwickelt sich die Vision seines Gemäldes *Der Fall von Ikarus*. Das lyrische Ich von Morejón sieht Ikarus in die Bucht fallen – von Alamar aus, dem Viertel Havannas, das nordöstlich der Bucht gebaut wurde. Sie stellt sich in seiner Umgebung ein Tal mit „prächtigen Bauern“ („espléndidos labradores“) und „Obstbäumen“ („árboles frutales“) vor, wo ein Misanthrop mit Kapuze das Wasser durchpflügt. Das Bild von Brueghel begleitet sie auf ihrer poetischen Reise, wie es im letzten Satz zum Ausdruck kommt: „Es wird Abend, und ich nehme mir die Flügel von Ikarus“ („Es el atardecer y necesito las alas de Ícaro“).

3. Die Kohlen und ihre Verwurzelung im 19. Jahrhundert

Es wird deutlich, dass die Philosophie des Meeres wie auch die der Stadt Havanna (vgl. Phaf-Rheinberger 1999) eine Rolle spielen im Werk von Morejón. Sie hat sich von José Lezama Lima wie auch von Nicolás Guillén inspirieren lassen. Das Rimbaud-Motiv verbindet sie jedoch auch mit Fayad Jamís. Deshalb wundert es nicht, dass im Gedicht „In der Bibliothek von Fordham lesend“ („Leer en la biblioteca de Fordham“, Morejón 2005c: 66) Spuren von Rimbaud durchschimmern. Das Gedicht ist der Erinnerung an Jamís gewidmet, und wieder einmal ist es Nachmittag. Gleich am Anfang der zwölf Verse kommt die Vision eines „Aguja-Fisches“ und eines „Ertrunkenen“ vor, beide gesättigt „vom niederrieselnden Salz und bewegten Fluten / die ihre Segel, eine Farbe und ein Schrei, hereinbrechen lassen“ („de sales abatidas y mares rizadas / que baten sus velámenes de un solo color y un solo grito“). Die Lektüre, die dieses Segelschiff auf stürmischem Meer begleitet, findet „auf einem viereckigen Tisch, umringt von metallenen Bücherständern, wie im Quadrat“ statt („encima de esta mesa cuadrada / rodeada de estantes metálicos, cuadriculados“). Die doppelte Betonung von viereckig / Quadrat gibt an, dass die Lektüre wie in einem magischen Viereck stattfindet, als sakraler Akt der Erinnerung.

Das Wort „Kohlen“ aus dem Titel des Gedichtbandes suggeriert, dass die Vision des im Meer Ertrunkenen nicht nur an das Gedicht „Le Bateau ivre“ von

Rimbaud erinnert, sondern gleichfalls mit der kubanischen Literatur des 19. Jahrhunderts in Verbindung steht. Die „Kohlen“ sind Thema einer Konversation in *Cecilia Valdés* (1886), einer Sittenschilderung Kubas des Autors Cirilo Villaverde. Das Geschehen ist in einer Atmosphäre von Repression in Havanna angesiedelt. Es wird beschrieben, wie die sogenannte „Generation von 1830“ (vgl. Villaverde 1964: 132) diese Atmosphäre empfindet. Villaverde konnte sich diesbezüglich auf seine eigenen Erfahrungen stützen, die er während seiner Studien von 1823 bis 1832 in Havanna gemacht hatte. In seinem Roman erwähnt er auch einige Male die Zeitung *El Diario de La Habana* als Quelle der Information, die in den gebildeten Kreisen der Hauptstadt damals gelesen wurde.⁶

Das Gespräch über die „Kohlen“ findet zwischen Don Cándido und seiner Frau Rosa statt und betrifft die Tatsache, dass der Kapitän der Brigg *Veloz* einen Teil seiner klandestinen Ladung über Bord geworfen hatte, als er der englischen Patrouillefahrten in seiner Nähe gewahr wurde. Der Besitzer des Schiffes, Don Cándido, benutzt den Ausdruck Kohlensäcke („sacos de carbón“) oder Gepäckstücke („bultos“, Villaverde 1964: 240, 254, 275, 500), um anzudeuten, dass es sich hier um eine menschliche Ladung handelt, um Ware für den klandestinen Sklavenhandel, schon damals von den englischen Autoritäten auf den Weltmeeren verboten. Don Cándido kommentiert, dass dieser Ballast aus Afrika keine Seele hat, eine Meinung, der Villaverde am Ende dieses Kapitels entgegenhält:

Y, sin embargo, no le había dicho los medios de que pensaba valerse para arrancar el *Veloz* y la mayor parte de la carga, compuesta de seres humanos, diga él lo que quiera, de las garras de los testarudos ingleses. (Villaverde 1964: 247)

Villaverde beschreibt die Ereignisse um die *Veloz* sehr detailliert. Die *Veloz* ist ein „famoso bergantín“, „tan ufano y orgulloso cual si libre cortara las aguas del océano y no se hallara cautivo de los perros ingleses“ (253). Dann beschreibt er sehr präzise die Bemühungen Don Cándidos und seines Verwalters Don Melitón Reventos, um einen möglichst großen Teil der Ware der von den Engländern konfiszierten Brigg zurückzubekommen, wie auch deren Diplomatie im Umgang mit den Kreisen um den spanischen Generalgouverneur Francisco Dionisio Vives im Innenhof der Festung *La Fuerza*. Villaverde merkt an, dass in dieser

Periode militärischer Repression und Korruption konspirative Versammlungen für die Jugend zu einem gewöhnlichen Alltagsphänomen wurden (266). So legt er nahe, dass die Repression eine konspirative Mentalität geradezu herausfordert, und dass diese Dialektik den Ereignissen von 1844 zugrunde lag. Damals *entdeckte* man die Verschwörung *La Escalera*, die die Erschießung eines großen Teils der *freien*, städtischen Bevölkerung zur Folge hatte.⁷ Durch diese atmosphärische Beschreibung und Treue in Bezug auf die historischen Ereignisse erlangt der Roman von Villaverde eine Dimension, die sehr viel tiefer geht als die „sugar’s secrets“ (Kutzinski 1993), die Geheimnisse des erotischen Lebens in einer Sklavengesellschaft, das beliebteste Motiv in kritischen Studien, Filmen, Theaterstücken oder Fernsehserien. Bei Villaverde bekommt all dies eine Verbindung mit der Philosophie des Meeres, mit der *Veloz* und ihrem Mikrokosmos, nach Gilroy dem organisatorischen Prinzip der modernen Gesellschaft überhaupt.

Die Modernität ist in *Cecilia Valdés* festgeschrieben: Um 1830 gab es in Kuba Eisenbahnen, Dampfmaschinen und auch moderne Schiffe wie die *Brigg* von Don Cándido. Allerdings stand all das im Zusammenhang mit der Plantagenwirtschaft, der wichtigsten Boomwirtschaft jener Epoche, die ohne Sklavenarbeit unvorstellbar schien. Ein anderer kubanischer Autor, Lino Novás Calvo, beschreibt in seiner romantisierten Biographie *Pedro Blanco, el negrero* (1933) ebenfalls ein Sklavenschiff mit dem Namen *Veloz*. Pedro Blanco ist einer historischen Person nachgebildet, die in Spanien geboren wurde und von einer Handelsstation an der Küste von Gallinas (heute in Sierra Leone) aus Sklaven an die Plantagenbesitzer in Havanna verkaufte. Im Buch von Novás Calvo wirft die *Veloz* Anker in Ajuda (Bucht von Benín), um Sklaven zu laden, die der legendäre Cha-Cha verkauft hat.⁸ Pedro nimmt einen Posten auf der *Veloz* und, obwohl sie zunächst mit einer Ladung von 800 Sklaven „navegaba como un cisne al noroeste con galeno favorable“ (Villaverde 1964: 108), wird die Reise bald darauf als eine der dramatischsten Fahrten des Sklavenhandels überhaupt charakterisiert.

Auch Morejón fiel bei ihrer Lektüre von *Cecilia Valdés* vor allem das Thema des Sklavenhandels auf. In ihrem Essay „Mito y realidad en Cecilia Valdés“ (1979) bezeichnet sie ihn als Eckstein eines kranken Systems:

Para nadie es un secreto que la esclavitud africana en América, al igual que en otros continentes, fue una – por no decir la más – de las arcas que erigió y fortificó las bases del capitalismo europeo. El imperio colonial hispánico llegó a ser uno de los más vastos. La trata de negros africanos, que posibilitaría la implantación de un sistema enfermo desde sus fueros más profundos, fue el pivote, la piedra angular de la colonia, llamárase española, francesa, inglesa u holandesa. Por otra parte, la trata fue una de las constantes más firmes en las Antillas. Dicho status colonial, entre nosotros, creó una sociedad cuya estructura correspondería, perfectamente, al trazado de una pirámide egipcia (Morejón 2005d: 5f.).

Wie vorher schon erwähnt, ist die Erinnerung an die Schiffsreise das Motiv des Gedichts „In der Bibliothek von Fordham lesend“ (Morejón 2005c: 66), wobei offensichtlich ihre Illegalität betont wird. Der Ertrunkene wird von einem Aguja-Fisch begleitet, einem Fisch, der typisch ist für die untiefen Zonen des Meeres in der Nähe der Küste. Die Bedeutung des Aguja-Fisches wird noch deutlicher, wenn man sich daran erinnert, dass die Lektüre in der Bibliothek von Fordham stattfindet, der gleichnamigen Universität in New York. Diese jesuitische Privatuniversität erklärt auf ihrer offiziellen Homepage, dass der Name Fordham von den Worten „ford“ und „ham“ abgeleitet ist, „meaning a wading place or ford by a settlement“, eine Stelle also, an der die klandestinen Handelswaren ausgeladen wurden.⁹ Zweifellos ist Morejón von der Bedeutung dieser Erinnerung überzeugt. Das lyrische Ich ihres Lesers ist ein „treuer Bewacher“ („fiel velador“) mit „buschigen Augenbrauen“ („cejas selváticas“). Er sitzt „mit den Ellbogen auf diesen Tisch gestützt zwischen zwei Landschaften“ („acodado a esta mesa entre dos paisajes“), gelegen in Guayos und in Paris – beides zeitweilig Residenzen von Fayad Jamís, dem diese Verse gewidmet sind.

4. Die Afrikanität in *Wilde Kohlen*

Während in „Schwarze Frau“ die Erinnerung an Afrika die abstrakte Erinnerung an eine „verlorene Küste“ („costa perdida“) und eine „Sprache der Vorfahren“ („lengua ancestral“) ist, wird sie in *Wilde Kohlen* sehr viel konkreter. In den ersten beiden Gedichten – „Mantel“ („Manto“) und „Kissen aus Käsetuch“ („Funda de bambula“) – entfaltet sich die Vision wie in einem Traum:

Oh, die Worte bilden einen Mantel
um mich herum.
Die Klarheit ihrer Klänge
zieht über mein Kissen aus Käsetuch.
Oh, die Worte klingen über den See
eines Landes in Süd Afrika.

Oh las palabras formando un manto
a mi alrededor.
La pureza de sus sonidos
anda corriendo sobre mi funda de bambula.
Oh las palabras sonando sobre el lago
de un país de África del Sur. (Morejón 2005c: 7)

Sofort kehrt die Erinnerung an den Sklavenhandel wieder mit der „Insel Goeree in der Palme meiner Hand“ („la isla de Gorée en la palma de mi mano“), und wie früher, „kehren die Händler [...] / schreiend und schlagend, / Frauen und Kinder, / und die besten Männer des Südens / und der Küsten / zu den Schiffen ohne Wiederkehr schubsend“ („vuelven los mercaderes / [...] / dando alaridos y golpeando / empujando a mujeres y niños, / y los mejores hombres del sur / y de las costas / hacia sus barcos sin regreso“, Morejón 2005c: 8). Trotz allem bleibt Afrika eine Leerstelle im öffentlichen Raum Kubas, was das Thema eines anderen Gedichtes mit dem Titel: „Namen“ („Nombres“, Morejón 2005c: 20-21) ist. Es beginnt mit dem Satz „Du nennst deinen Sohn Jesus / und alle klatschen begeistert“ („Nombras a tu hijo Jesús / y todos aplaudan arrobados“) und endet mit dem Vers: „Niemand nennt sich Oki bis jetzt“ („Nadie se llama Oki todavía“). Zwischen Jesus und Oki handelt das Gedicht von den Modenamen vergangener Epochen wie Laura, César Augusto, Eduviges, William, Daisy, Nancy, Gladys, Katia, Misleidi, Yordanca, Yosvany und Bladimir. Für jede dieser Etappen – latino, englisch, und sowjetisch – werden die unterschiedlichen Reaktionen „aller“ wiedergegeben, von ihrem ersten Enthusiasmus bis zu ihrer Kristallisation in „soviel entfernte Geschichte, fremd, zeitweilig Müll, perfekt gemacht für das Vergessen“ („tanta historia lejana, / ajena, temporalmente desechable, perfectamente hecha para el olvido“). Erst jetzt, nach dem Wort „Vergessen“ und dem Punkt, folgt der letzte Vers: „Niemand nennt sich Oki bis jetzt“, ein Satz, der eindringlich an die Notwendigkeit des Wandels erinnert.

Der Band *Wilde Kohlen* ist in fünf Abschnitte gegliedert, von denen jeder eine unterschiedliche Zahl an Gedichten enthält.¹⁰ So bekommt das Gedicht

„Elegie“ („Elegía“) einen besonderen Stellenwert: es ist das längste Gedicht, das ganz allein eine der Sektionen ausmacht. Es ist deshalb nicht zufällig, dass sich der Schlüssel zum Verständnis des Titels in diesem Gedicht findet.

„Elegie“ ist der Erinnerung an Neyda Ulacia gewidmet, deren Kosenamen Chiquitica ist, eine enge Freundin der Autorin und ihrer Familie. Um die Bedeutung der Erinnerung an sie zu unterstreichen, beginnt das Gedicht mit einer Metapher, die mit einem biblischen Wunder Christi verbunden ist: „Wie ein Brunnen, vermehrte *Chiquitica* / Fisch und Brot“ („Como una fuente, *Chiquitica* / multiplicaba los peces y los panes, Morejón 2005c: 27). Anschließend entwickelt sich ein imaginäres Feld, in dem Chiquitica zum Symbol der Metamorphose wird:

Wie eine Raupe,
bewegte sie sich zwischen den Stoffen
und schuf einen unsichtbaren Weg
zu den Wässern des Glücks.

Como una oruga,
se movía entre las telas
creando un camino invisible
hacia las aguas de la felicidad. (Morejón 2005c: 27)

Das Bild der Raupe erinnert an die Vorliebe Morejóns für das Genre des Stilllebens, das parallel zur Entstehung der unterschiedlichen Spezialisierungen in der Naturgeschichte im 16. und 17. Jahrhundert entstand. Es ging aus der Tradition der Kunst- und Wunderkammern hervor, in denen Allegorien der natürlichen Reichtümer und der Kontakte mit außereuropäischen Ländern umgesetzt wurden. Das Genre spezialisierte sich auf exotische Blumen wie Tulpen, Narzissen oder Hyazinthen, wie auch auf Tiere (Insekten, Papageien, Affen) oder Objekte (Muscheln, Steinen, Federn, Keramik), die an ferne Länder erinnerten. Es erzeugte den Effekt der *lusus naturae*, der Natur als Entspannung, als Zeitvertreib (vgl. Phaf-Rheinberger 2005). Das Standardwerk *Metamorphosis insectorum Surinamensium* (1705) von „the great heroine“ María Sybilla Merian ist ohne diese Tradition der Genremalerei undenkbar. Sie hat die Raupen in ihrem natürlichen Umfeld auf einer Plantage in Suriname erforscht und visuell virtuos dokumentiert, bis ihre Darstellung weit über die Präzision einer wissenschaftlichen Illustration hinaus einen künstlerischen Wert bekam

(vgl. Freedberg 1996). Die Raupe von Morejón führt diese Tradition fort und ordnet sie in ihrer poetischen Epistemologie den urbanen Tropen ein. Chiquitica zeichnet sich durch ihre exquisite Feinheit aus: eine „schwarze Frau, geschliffen wie harter Diamant / des Flusses Niger“ („negra pulida como el diamante duro / del río Níger“), eine „Schwarze Frau mit unvergleichlicher Haut“ („Negra de piel sin par“). Die Nähe zum Tod wird durch Salamander und Eidechse, den natürlichen Feinden der Raupe, angedeutet.

Chiquitica, die „Raupe der Manrique-Straße“ („oruga de la calle Manrique“), ging mit einer „gedrehten Zigarre“ („tabaco torcido“) umher und strich die Haare glatt „der sitzenden schwarzen Frauen / über schmerzenden Spinnrocken, / die immer die Seele verbrennen“ („de las negras sentadas / sobre ruecas dolientes / quemando siempre el alma“, Morejón 2005c: 29).¹¹ Im Los-Sitios-Viertel, wo sich die Manrique-Straße in Havanna befindet, ist sie eine anerkannte Persönlichkeit. Ihre Einwohner, die „farbigen Gespenster“ („fantasmas colorados“), erweisen ihr die letzte Ehre mit einem Defilee unter ihrem Balkon. Man kennt sie alle schon aus anderen Gedichten von Morejón: Compay Segundo, Tejedor, die Großmutter Ángela, Chicho Ibáñez, María Teresa, Felipe der Matroze, Joseíto el Mago, la Reina, Julia y Luisito Bequé, Nélica, Delia, Candito Ruiz, Vilma Valle, Lázaro Herrera und Guillermo Taylor. Man kann dieses Defilee als Paraphrase von „J'ai seul la clef de cette parade sauvage“ von Rimbaud interpretieren. Die Autorin bekennt sich mit diesen Personen zu ihrem lokalen poetischen Umfeld.

Innerhalb dieses Umfelds wird eine Atmosphäre höchster Intimität geschaffen, und so ist Chiquitica auch beim Tode der Mutter der Autorin, „La China“, anwesend. Diese Szene wird in sechs Quartetten im zentralen Teil des Gedichtes des Bandes *Carbones silvestres* dargestellt, deren Gleichmäßigkeit im Gegensatz zur unregelmäßigen Metrik der anderen Strophen steht. Chiquitica selbst, die den Beruf einer Büglerin ausübte, starb an einem von Kohlen geheizten Bügeleisen:

Das Bügeleisen in der Lunge (Morejón 2005c: 27).

Der Bogen der Lunge / über dem kochende Bügeleisen. / Das Kohlenbügeleisen / über der Lunge (31).

Die Lunge der Bögen / über dem Schaum und dem Balkon (31).

La plancha en el pulmón (27).

El arco del pulmón / sobre la plancha hirviente. / La plancha de carbón / sobre el pulmón (30).

El pulmón de los arcos / sobre la espuma y el balcón (31).

So betonen die Ellipsen die Todesursache von Chiquitica in der Tradition der „Elegía de María Belén Chacón“ (1934) von Emilio Ballagas. María Belén Chacón ist eine jener Rumbatänzerin mit „nalgas en vaivén“, deren Lunge von einem Bügeleisen – aber diesmal ohne Kohlen – verbrannt wurde (vgl. Ballagas 1970: 107). Chiquitica dagegen ist ganz das Gegenteil einer solchen attraktiven und sinnlichen Frau, der stereotypen Frau der Tropen. Sie ist eine schweigsame Habanera mit einer eindrucksvollen Individualität: „Niemand sah sie weinen, / obwohl sie weinte. / Niemand hörte sie seufzen, / obwohl sie seufzte“ („Nadie la vio llorar / aunque lloraba. / Nadie la oyó gemir / aunque gemía“). Wie alle anderen Bewohner der Manrique-Straße ist sie eine stolze Nachfahrin der „Kohlensäcke“ der Vergangenheit. Dennoch suggeriert ihr Tod als Folge eines mit Kohlen beheizten Bügeleisens, dass diese Vergangenheit ihre Wunden hinterlassen hat. Um sie auszukurieren schreibt die Autorin ihre Gedichte, die wie „wilde Pflanzen“ sind, mit medizinischer, heilender und wohltuender Wirkung.

5. Die Philosophie des Meeres

Es versteht sich von selbst, dass Chiquiticas Worte „von irgendeinem Schiff, weit weg, / noch rudern vor dem Festland“ („de algún barco remoto, / bogando todavía frente a las costas fijas“) kommen. Es ist auch deutlich geworden, dass Morejón der „masculine history“ (DeLoughrey 2007: 73) der Philosophie des Meeres einen weiblichen Ton verleiht. Diese Verknüpfung steht auch im Zentrum eines neuen Forschungsfeldes. Finley hat darauf aufmerksam gemacht, dass das Pamphlet von Thomas Clarkson heute viele Künstler inspiriert. DeLoughrey meint dazu, dass vor allem die Autoren der Karibik die Gewässer des Atlantiks als Ursprung der afrikanischen Diaspora hervorgehoben haben, und erwähnt als Beispiele Autoren wie Kamau Brathwaite aus Barbados, Edouard Glissant aus Martinique, John Hearne aus Jamaica, Caryl Phillips aus

St. Kitts, und John D’Aguiar aus Guyana. In *The French Atlantic Triangle* bezieht Christopher L. Miller sich seinerseits auf die literarische Kritik in Bezug auf das frankophone Afrika (Miller 2008: 369f.) und erinnert daran, dass der erste Roman von Sembène Ousmane, *Le Docker noir* (1958), dieses Thema bereits im Auge hatte. Ein anderes Beispiel findet sich in der Studie von Joseph-Désiré Otabela und Sosthène Onomo Abena (2008) über Donato Ndongo-Bidyogo, einen angesehenen Autor aus Äquatorialguinea. Die Herausgeber drucken eine seiner ersten Kurzgeschichten ab, „La travesía“, in der, unter Pseudonym 1977 publiziert, Ndongo sich mit den Sklaven auf einem Sklavenschiff identifiziert. Dieses Motiv wird von zeitgenössischen Autoren verstärkt aufgegriffen. Der angolische Autor José Eduardo Agualusa erzählt die Reise des angeblich letzten Schiffes mit klandestiner Ladung von Angola nach Brasilien 1876 in *Nação crioula* (2001). Das Buch trägt den Namen der betreffenden Brigg. In Chile hat Ricardo Gattini in *El barco de ébano* (2007) an das Schicksal eines Sklavenschiffes mit dem Ziel Valparaíso im Jahre 1809 erinnert. Und in *The Air of Liberty* (vgl. Phaf-Rheinberger 2008) findet sich die Vielzahl der Verbindungen zwischen den früheren holländischen Kolonien in Brasilien, Suriname und Curaçao mit dem Süd-Atlantik beschrieben – wie man sieht, ist das Sklavenschiff als Romanmotiv heute quicklebendig.

Die vielfältige Repräsentation der ozeanischen Imagination mit ihrer beweglichen Ikone als Verbindungsglied – *Nexus* – zwischen früher und heute lässt ahnen, dass so etwas wie eine Verpflichtung gefühlt wird, diese Erinnerung wieder ins kritische Bewusstsein zu rufen. Für Morejón gilt diese Aufgabe von Anfang ihres ganzen Werkes an. Das Zusammenfallen ihrer Rimbaud-Lektüren mit den „romantischen“ Jahren der Revolution in Havanna am Anfang der 1960er Jahre bestärkten sie darin, diesen Weg zu gehen. Seitdem entwickelt sie einen Faden, der das Augenmerk auf die Literatur in einer ehemaligen Kolonie wirft, in einer Republik, die sich immer noch in den Klauen des Kalten Krieges befindet. Es gibt keine bessere oder treuere Übersetzerin der verschiedenen Phasen dieses Landes als Morejón, und so hat sie sich als eine Autorin etabliert, die sich dieser historischen Realität besonders verbunden fühlt. Es hat sich in diesem Beitrag jedoch auch herausgestellt, dass ihre Verankerung in Havanna fest mit der Philosophie des Meeres aus dem 19. Jahrhundert verbunden ist. Die

Analyse ihrer Werke macht außerdem darauf aufmerksam, dass die kubanische Literatur der Forschung einen faszinierenden Beitrag zur Erforschung der Pilgerseele und der Identifikation mit diesen Ladungen der Schiffe auf dem Meer leisten kann.

Bibliographie

- Agualusa, José Eduardo (2001): *Nação Crioula*. Rio de Janeiro.
- Arnold, A. James (1981): *Modernism & Negritude. The Poetry and Poetics of Aimé Césaire*. Cambridge, London.
- Ballagas, Emilio (1970): „Elegía de María Belén Chacón“, in: Ramón Guirao (Hg.): *Órbita de la poesía afrocubana 1928-37* (antología). Nendeln, 107f..
- Berjola, Giovanni (2007): *Arthur Rimbaud y le complexe du damné*. Paris.
- Clemencia, Joceline (2001): „Katibu ta galiña: From Hidden to Open Protest in Curaçao“, in: James Arnold (Hg.)/Vera M. Kutzinski/Ineke Phaf-Rheinberger (Mithg.): *A history of literature in the Caribbean*, vol. 2, English- and Dutch-speaking regions. Amsterdam, Philadelphia, 433-442.
- Cordones-Cook, Juana María (2003): „Introducción / Introduction“, in: dies./Juana María Cordones-Cook (Hg.): *Looking Within / Mirar adentro. Selected Poemas of Nancy Morejón, 1954-2000*. Detroit, 18-63.
- DeLoughrey, Elizabeth M. (2007): *Routes and Roots. Navigating Caribbean and Pacific Island Literatures*. Honolulu.
- Finley, Cheryl (2004): „Erinnerung verpflichtet. Die Ikone des Sklavenschiffs in der Vorstellungswelt des Black Atlantic“, in: Tina Campt/Paul Gilroy (Hg.): *Der Black Atlantic*. Berlin, 248-263.
- Freedberg, David (1996): „Science, Commerce, and Art: Neglected Topics at the Junction of History and Art History“, in: ders./Jan de Vries (Hg.): *Art in History – History in Art: Studies in Seventeenth Century Dutch Culture*. Cambridge, 377-428.
- Gattini, Ricardo (2008): *El barco de ébano*. Santiago de Chile.
- Gilroy, Paul (1993): *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*.

Cambridge, Ms.

Guillén, Nicolás: (1974): „Nancy“, in: *Obra poética 1958-1972*. Hg. v. Ángel Augier, La Habana, 280-281.

Kutzinski, Vera M. (1993): *Sugar's Secrets. Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville.

Lezama Lima, José (1958): „La calle de Rimbaud“, in: ders.: *Tratados en La Habana*. Las Villas, 102-106.

Lezama Lima, José (1978): „Una fragata con las velas desplegadas, gira golpeada por la tempestad, hasta insertarse en un círculo transparente, azul inalterable, en el lento cuadrículado de un prismático,“ in: ders.: *Fragmentos a su imán*. Pról. Cintio Vitier y José Agustín Goytisolo, Barcelona, 64f.

Martínez Fortín y Foyo, José A. (1955): *El Diario de La Habana en la mano. Índices y Sumarios*. La Habana.

Miller, Christopher L. (2008): *The French Atlantic Triangle. Literature and Culture of the Slave Trade*. Durham, London.

Morejón, Nancy (1993): *Paisaje célebre: poemas 1987-1992*. Caracas.

Morejón, Nancy (2005a): *España en Nicolás Guillén*. La Habana..

Morejón, Nancy (2005b): *Cuerda veloz*. La Habana [„La belleza en todas partes“; „Nexus“; „Paisaje célebre“; „Lezama en la tarde“; „Mujer negra“].

Morejón, Nancy (2005c) *Carbones silvestres*. La Habana [„Manto“; „Funda de bambula“; „Nombres“; „Pelo“; „Elegía“; „Mississippi“; „Leyendo en la biblioteca de Fordham“; „La mano es oscurísima“].

Morejón, Nancy (2005d): *Ensayos*. La Habana.

Ndongo-Bidyogo, Donato (2008): „La travesía“, in: Joseph-Désiré Otabela/Sosthène Onomo Abena (Hg.): *Entre estética y compromiso. La obra de Donato Ndongo-Didyogo*. Madrid, 91-99.

Novás Calvo, Lino (1997): *Pedro Blanco, el negrero. Biografía novelada*. La Habana.

Pastor, Beatriz (1983): *Discurso narrativo de la conquista de América*. La Habana.

Phaf-Rheinberger, Ineke / Walthaus, Rina (1980): „Ícaro, Narciso, el poeta. Una interpretación de dos mitos en la obra de Góngora y en la de Lezama

- Lima,“ in: Johannes Lechner/Florimon Van Putte (Hg.): *Década*. Leiden, 137-190.
- Phaf-Rheinberger, Ineke / Walthaus, Rina (1999): „El ‚Cuaderno‘ de Nancy Morejón: La Habana 1967-1993,“ in: *Revista Iberoamericana* LXV, Sondernummer *Literatura Afro-hispánica*, hg. v. Dolores Aponte-Ramos, 188f., 535-551.
- Phaf-Rheinberger, Ineke (2005): „El trópico y su nexa con la naturaleza muerta. Una epistemología poética de Nancy Morejón,“ in: dies. (Hg.): *Tierra de libertad y paisajes del Caribe*. Berlin, 97-109.
- Phaf-Rheinberger, Ineke (2008): *The ‚Air of Liberty‘. Narratives of the South Atlantic Past*. Amsterdam, New York.
- Rimbaud, Arthur (1982): *Sämtliche Dichtungen. Französisch und Deutsch*. Hg. von Walther Küchler, Heidelberg.
- Rimbaud, Arthur (1991): *Dos poemas de Rimbaud*. Trad. Nancy Morejón; diseño y dibujos Rolando Estévez. Matanzas.
- Strickrodt, Silke (2008): „The Brazilian Diaspora to West Africa in the Nineteenth Century,“ in: Ineke Phaf-Rheinberger/Tiago de Oliveira Pinto (Hg.): *AfricAmericas. Itineraries, Dialogues, and Sounds*. Madrid, Frankfurt a. M., 36-68.
- Veit-Wild, Flora (2006): *Writing Madness. Borderlines of the Body in African Literature*. Oxford.
- Villaverde, Cirilo (1964): *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*. Novela de costumbres cubanas. La Habana.

- ¹ Dieser Essay erscheint auch in spanischer Sprache in einer Sondernummer über Nancy Morejón der *Revista Iberoamericana* (in Vorbereitung 2009), ediert von Keith Ellis und Juanamaría Cordones-Cook.
- ² Um die Verweise bei den Zitaten aus den Gedichten und Essays von Morejón zu vereinfachen, werden die Titel der jeweiligen Ausgaben erwähnt, gefolgt von der Seitenzahl in der jeweiligen Edition. Alle Übersetzungen der Poesie von Morejón ins Deutsche in diesem Beitrag sind von der Verfasserin.
- ³ Es gibt dazu noch keine übergreifende komparative Studie. Beatriz Pastor hat schon in *Discurso narrativo de la conquista de América* (1983) auf den Mythos der Schiffsbrüche in der spanischen Literatur seit dem 16. Jahrhundert hingewiesen.
- ⁴ Es ist interessant zu erwähnen, dass man in der Literaturkritik zu afrikanischen Literaturen Aimé Césaire aus Martinique als afrikanischen Schriftsteller einordnet.
- ⁵ Das Datum April 1971 erinnert automatisch an den *Fall Padilla* und an den Ersten Nationalen Kongress für Kunst und Literatur in Kuba.
- ⁶ Es existiert ein Index dieser Periode von 1812 bis 1848, zusammengestellt von Dr. José A. Martínez Fortún y Foyo: *El Diario de La Habana en la mano. Índices y Sumarios*. La Habana: Ed. Mimeografiada, 1955.
- ⁷ Bei der Beschreibung des Tanzfestes der *farbigen* Bevölkerung in der Jesús-María-Straße in Havanna charakterisiert Villaverde einige historische Personen folgendermaßen: „a Vargas y a Dodge, ambos de Matanzas, barbero el uno, carpintero el otro, que fueron comprendidos en la supuesta conspiración de la gente de color en 1844 y fusilados en el paseo de Versalles de la misma ciudad; a José de la Concepción Valdés, alias *Plácido*, el poeta de más estro que ha visto Cuba, y que tuvo la misma desastrada suerte de los dos precedentes; a Tomás Vuelta y Flores, insigne violinista y compositor de notables contradanzas, el cual en dicho año pereció en la Escalera, tormento a que le sometieron sus jueces para arrancarle la confesión de complicidad en un delito cuya existencia jamás se ha probado lo suficiente; al propio Francisco de Paula Uribe, sastre habilísimo, que por no correr la suerte del

anterior, se quitó la vida con una navaja de barbear en los momentos que le encerraban en uno de los calabozos de la ciudadela de la Cabaña; a Juan Francisco Manzano, tierno poeta que acababa de recibir la libertad, gracias a la filantropía de algunos literatos habaneros.“ (Villaverde 1964: 365f.)

- ⁸ Siehe den Artikel von Strickrodt (2008). Pedro Blanco belieferte die Gutsherren in Havanna von 1821 bis 1836.
- ⁹ In *Cecilia Valdés* erwähnt Villaverde, dass die Sklavenschiffe von Pedro Blanco an der Küste von Gallinas in Afrika kommen (Villaverde 2008: 245). Auch Porto Galinhas, 60 Kilometer südlich von Recife in Brasilien, unterhielt Handelskontakte mit dieser Handelsstation. Der Name Porto Galinhas entstammt dem klandestinen Handel im 19. Jahrhundert, als man sagte, dass es neue Hühner im Hafen gab, das Synonym für die Ankunft einer neuen Ladung. In Curaçao, an der Küste Venezuelas, gibt es ebenso Spuren dieses illegalen Handels. Joceline Clemencia erwähnt, dass die Tanz-Musik „Katibu ta galiña“ (der Sklave ist ein Huhn) eine Wehklage beinhaltet, eine kamuflierte Kritik an der Kondition der Sklaven als pure Handelsware. (vgl. Clemencia 2001: 435).
- ¹⁰ In den fünf Sektionen gibt es 36 Gedichte: I.10; II.1; III.6; IV.7 und V.12.
- ¹¹ Das Haar als Motiv wird mit Nancy Morejón assoziiert, seit Guillén sein Gedicht „Nancy“ 1972 publiziert: „Su cabeza sin tostar, dicho sea para aludir a los tostadores y tostados negros burgueses que se queman la cabellera cada semana y viven esclavos del peluquero engañador.“ (Guillén 281). Auch Morejón widmet ihr Gedicht „Haar“ („Pelo“, Morejón 2005c: 22) diesem Motiv.

**« Je me suis rencontré entre deux siècle comme au
confluent de deux fleuves ... »**

**Raumdynamiken und koloniale Positionierung in der Literatur
der spanischen und französischen Karibik im 19. Jahrhundert**

Gesine Müller

[...] ir a Cuba, al Darién, del Darién al Perú; del Perú al Méjico; de Méjico a La Habana [...] y en Nuevitas quedarme para ir a Cat Island (San Salvador de Colón, indiana Guanahaní) y al volver, visitar a los amigos [...], que en tanto empeño tiene en que me prepare, para mi peregrinación a Europa [...]. (Hostos 1988: 108)

Diese räumliche Spannung, konkret diese etwas orientierungslose Aufbruchstimmung, legt der aus Puerto Rico stammende Autor Eugenio María de Hostos seinem Protagonisten, dem Pilger Bayoán, in seinem 1863 veröffentlichten gleichnamigen Roman *La peregrinación de Bayoán* in den Mund.

Seine Zeilen führen uns die literarische Inszenierung eines extrem dynamisierten Raums vor Augen und damit direkt zur zentralen Fragestellung der folgenden Ausführungen. Welche Raumdynamiken unterliegen Texten des 19. Jahrhunderts, die in einer spezifisch kolonialen, bzw. postkolonialen Situation entstanden sind? Inwiefern kann ein Blick auf die Inszenierung von Raumdynamiken in literarischen Texten aus unterschiedlichen Kolonialsphären einen besonderen Beitrag leisten zu einer vergleichenden Kolonialismusforschung?

Die Inselwelt der Karibik im 19. Jahrhundert als ein zusammenhängender und zugleich heterogener Raum, kann geradezu als „Kaleidoskop kolonialer Strukturen und Dynamiken“ bezeichnet werden, da sich dort koloniale Erfahrungen im Wirkungskreis unterschiedlichster hegemonialer Systeme verdichten und Anlass zu Anlehnung und Abgrenzung, zu Austausch und Konfrontation geben (Benítez Rojo 1998: 15f).

Hier sollen nun drei literarische Vertreter/innen unterschiedlicher Kolonialräume der Karibik zu Wort kommen, die in ihrer politischen

Positionierung zu kolonialen Fragen für ihre eigene Kolonialsphäre als jeweils repräsentativ zu bezeichnen sind. Im Falle des spanischen Kolonialraums sind dies Gertrudis Gómez de Avellaneda und Eugenio María de Hostos. Avellaneda hat den Großteil ihres Lebens in Madrid verbracht, Hostos war lange in Spanien und den USA. Für die französische Kolonialsphäre steht Louis Maynard de Queilhe aus Martinique. Er lebte überwiegend in der französischen Metropole Paris. Alle drei haben folglich lange Phasen ihres Lebens in den Zentren der Mutterländer zugebracht. Sie sind dem Ideal romantischen Schreibens verpflichtet: Ihre repräsentativen Werke wurden zwischen 1838 und 1863 veröffentlicht, innerhalb des für Lateinamerika und die Karibik veranschlagten Zeitraums der Romantik (1830–1870).

Der vorliegende Untersuchungsansatz fokussiert sich auf drei grundlegende Aspekte: 1. die jeweiligen Raumkonzeptionen und ihre Dynamiken unter der Annahme, dass Räume kulturell konstituiert oder schlichtweg produziert sind (im Sinne eines kulturpragmatischen Raumbegriffs); 2. die Positionierungen zum kolonialen Status quo; 3. eine Wechselwirkung dieser beiden Phänomene.

Neben diesen zentralen Fragen richtet sich der analytische Blick noch auf eine übergeordnete Ebene. In den 1960er Jahren fand mit dem Begriff *Spatial Turn* in den Geschichtswissenschaften – bzw. *Topographical Turn* in den Kulturwissenschaften – ein Paradigmenwechsel statt. Neben *Zeit* wurde auch *Raum* wieder als kulturelle Größe wahrgenommen. Nun ist dieser Wechsel wahrlich kein neuer wissenschaftlicher Ansatz, er wird hier aber zum Anlass genommen, der Inszenierung von Raumdynamiken in Texten des 19. Jahrhunderts nachzugehen. Die folgenden Ausführungen grenzen sich insofern von einer konsequenten Anwendung neuer Kategorien im Sinne eines Kuhn'schen Paradigmenwechsels ab. Der *Topographical Turn* beruht auf der Erfahrung eines Bruchs mit der etablierten Gleichung von kultureller Identität und nationalem Territorium. Benedict Anderson spricht in diesem Zusammenhang von einer Imaginierung territorialer Räume als homogene Räume. Diese Erfahrung verdichtet sich in der Figur des *Displacement*, die an die Stelle konventioneller Migrationskonzepte wie Exil und Diaspora getreten ist (Weigel 2002: 156). Auch wenn das Projekt „kulturelle Identität“ bereits im

19. Jahrhundert Konstruktcharakter hat, ist dennoch bei damaligen Texten aus naheliegenden Gründen eine literarische Inszenierung zu erwarten, die gerade diese besagte Gleichung von kultureller Identität und nationalem Territorium vermittelt. Auch von Vertretern des *Spatial Turn* wird eingeräumt, dass ein Zeitalter des Imperialismus per se für eine Auseinandersetzung mit der Raumthematik stehe. Dennoch werde damit nicht einem Raumverständnis im Sinne des *Spatial Turn* Rechnung getragen, da es in erster Linie um statische Gebilde und Raum als physikalische Masse gehe.

Die Privilegierung der Zeit im 19. Jahrhundert erscheint zunächst naheliegend, und dies ganz besonders bei literarischen Texten aus Lateinamerika und der Karibik, hatte doch bei den dortigen Autoren gerade ein Klassiker wie Chateaubriand Hochkonjunktur. Symptomatisch für sein omnipräsentes *historisch-chronologisches* Fundament ist sein berühmter Satz aus *Mémoires d'outr- tombe*:

Je me suis rencontré entre deux siècles comme au confluent de deux fleuves; j'ai plongé dans leurs eaux troublées, m'éloignant avec regret du vieux rivage où je suis né nageant avec espérance vers une rive inconnue. (Chateaubriand 1957: 1047)

Eine intensive Zeiterfahrung, konkret: das vorherrschende Gefühl eines Niedergangs des guten *Ancien Régime*. Mit einem geschärften Blick auf die Inszenierung von Raumdynamiken wird hier gleichzeitig der Versuch unternommen, die gängige Annahme zu hinterfragen, das 19. Jahrhundert sei ein Jahrhundert der Zeit¹.

Bevor ich mich den Romanen zuwende, sei zusammenfassend festgehalten: In erster Linie geht es bei den Auslegungen der drei hier gewählten literarischen Texte um Raumdynamiken, um deren Positionierung zum kolonialen Status quo und um eine Wechselwirkung beider Phänomene. Erst in einer weiterführenden Schlussbetrachtung soll die übergeordnete wissenschaftsparadigmatische Frage unter Berücksichtigung ihrer Anwendbarkeit beantwortet werden².

1. Maynard de Queilhe: *Outre-mer* (1835)

Maynard de Queilhe ist ein Béké, ein Angehöriger der weißen kreolischen Oberschicht Martiniques, deren Hauptsorge um 1838 darin besteht, die alte Ordnung zu wahren. Der Reichtum dieser Oberschicht basiert vor allem auf einem Funktionieren der Plantagenwirtschaft dank Sklaverei. Revolutionäres Gedankengut aus Europa – ganz allgemein philanthropische Ideen und im Konkreten die Abolition der Sklaverei – wird von den Békés als große Gefahr angesehen. Mit der Juli-Revolution von 1830 scheint sich für sie der Alptraum von 1789 nun zu wiederholen. Der Roman *Outre-mer* zeichnet das Bild einer arretierten Gesellschaft, einer kreolischen Kaste, die getrieben ist von der Angst, die alten Privilegien zu verlieren. Maynard de Queilhe als Vertreter der schreibenden kreolischen Oberschicht positioniert sich im Vorwort allerdings sehr selbstsicher im Raum: „Les colons ne se considerent que comme des passagers sur une terre d’exil; ils ont toujours les ailes entrouvertes, pour regagner leur ancienne patrie.“ (Maynard de Queilhe 1838: 13) Eine räumliche Unentschiedenheit lässt sich höchstens hinsichtlich des Adressatenkreises ausmachen: „Il est ensuite beaucoup de choses de ce livre qui paraîtront étranges, tantôt aux personnes du pays où je suis, tantôt aux personnes du pays où vous êtes.“ (12) Fremdheit auf beiden Seiten des Atlantiks? Nicht wirklich, denn angesprochen sind jeweils die französische bzw. kreolische Oberschicht. Obwohl dort selbst geboren, lebt Maynard de Queilhe eine Exilerfahrung auf den Antillen, die von Sehnsucht nach dem Mutterland gekennzeichnet ist.

Der Roman hat drei räumlich klar erkennbare Schauplätze: Martinique als Kolonie, Frankreich als *mère-patrie* und das Schiff, mit klarer Fahrtrichtung ins französische Mutterland. Die Zielgerichtetheit des Schiffes, eine lineare Schiffsreise, unterstreicht allerdings nur die Bipolarität zwischen Mutterland und Kolonie. Entscheidend ist, dass diese räumliche Bipolarität ihre Entsprechung auch im Textraum findet. Erstens auf der Ebene der Protagonistenkonstellationen: gute Kreolen stehen gegen böse Schwarze, und der vermeintlich edle Mulatte entpuppt sich letztlich als revoltierender Satan. Und zweitens auf der Ebene der literarischen Vorbilder: Denn die Orientierung des aus Guadeloupe stammenden Maynard de Queilhe an Bernardin de Saint-

Pierre, Victor Hugo und Georges Sand ist omnipräsent. Dies ganz im Sinne René Girards mimetischer Theorie, oder mit dem Vokabular postkolonialer Theoriebildung: als Mimikry.³ Nicht von ungefähr wurde das mimetische Verfahren eines Maynard de Queilhe verglichen mit der in den Tropen beheimateten Kletterpflanze der Liane (vgl. Bongie 1998: 319). Lianen schießen in die Höhe, ohne sich zu verzweigen, die kolonialen Ableger ranken sich um die Mutterpflanze. Die bipolare Raumstruktur in *Outre-mer* wird außerdem unterstrichen durch die Insularität Martiniques. Auch dies geschieht in Orientierung an einer Modeströmung zeitgenössischer Inselmotive: Ebenso wie die Île de Bourbon (eigentlich La Réunion) in *Indiana* von George Sand oder die Île de France (also Mauritius) bei *Paul et Virginie* von Bernardin de Saint-Pierre ist Martinique von einer Inselesemantik aus Isolation und Exil gekennzeichnet (vgl. Ette 2005: 143). So lamentiert der Protagonist Marius:

Une misérable petite île! moins qu'une île, une espèce d'îlet; des fièvres, des serpents et des êtres qui se donnent des coups de fouet, parce qu'ils ne sont pas tous également jaunes, ou parce que les uns le sont trop et les autres pas assez; ou parce qu'il y en a qui ne le sont pas du tout. Misère! misères! (Maynard de Queilhe 1838, I: 42)

2. Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Sab* (1841)

Gertrudis Gómez de Avellaneda (geboren 1814 in Camaguay, gestorben 1873 in Madrid) kam im Alter von 22 Jahren nach Spanien. Nach 23 Jahren kehrte sie zwar zunächst für einige Jahre nach Kuba zurück, um sich dann später aber doch bis zu ihrem Tod endgültig in Madrid niederzulassen. Bereits während ihres ersten langen Aufenthaltes auf der Iberischen Halbinsel wurde Avellaneda schnell anerkanntes Mitglied der Madrider Literaturszene. Gegenstand heftiger Diskussionen innerhalb dieser literarischen Kreise waren aber immer wieder kulturelle Zugehörigkeit und Identifikation der in Spanien lebenden kubanischen Schriftstellerin. So ist in einem Zeitungsartikel aus der *Aurora del Yumurí* vom 27. August 1867 zu lesen:

El Areópago literario reunido en la Habana para escojer las composiciones dignas de figurar en el libro, ‚La Lira Cubana‘, ha determinado escluir a la poetista Sra.

D^a Gertrudis Gómez de Avellaneda, por no considerarla cubana sino madrileña. En cambio, parece que los Sres. D. Saturnino Martínez y D. Antonio Enrique de Zafra serán mirados en lo adelante como escritores cubanos.⁴

Wenige Monate später wird in der gleichen Zeitung eine gänzlich andere Meinung vertreten:

Junta – La Sección de Literatura de nuestro Liceo celebró anoche, á petición de uno de sus miembros, para ocuparse de la cuestión Avellaneda. No pudimos asistir á esa reunión, pero nos informan que en ella quedó acordado que la Sección literaria considera á D^a Gertrudis Gómez de Avellaneda como una de las glorias literarias de que puede Cuba enorgullecerse, y se convino igualmente estender una acta certificada de esa resolución para los fines oportunos.⁵

Aus diesen resümierenden Zeilen lässt sich deutlich die Entwurzelungserfahrung der kubanischen Autorin erahnen. Für das genauere Verständnis des Zusammenhangs zwischen politischer Positionierung und Verortung im Raum ist vor allem ihr Roman *Sab* (1841) aufschlussreich. Die inhaltlichen Grundzüge des komplexen Romans können an dieser Stelle nicht dargestellt werden. Für unsere Fragestellung bleibt festzuhalten, dass sich der Roman in den Kampf um Unabhängigkeit und um die Abschaffung der Sklaverei einschreibt. Das kommt treffend in folgendem Zitat zum Ausdruck, in dem der Protagonist und Mulatten-Sklave Sab zumindest die Möglichkeit eines Sklavenaufstandes in Erwägung zieht.

Entscheidend ist der Grundgedanke, der den Kampf um Unabhängigkeit und Abschaffung der Sklaverei thematisiert. Männlicher Protagonist des Romans ist der versklavte Mulatte Sab, der zur Symbolfigur dieses Konfliktes wird und sogar die Möglichkeit eines Sklavenaufstandes in Erwägung zieht:

He pensado también en armar contra nuestros opresores, los brazos encadenados de sus víctimas; arrojar en medio de ellos el terrible grito de libertad y venganza; bañarme en sangre de blancos; hollar con mis pies cadáveres y sus leyes y perecer yo mismo entre sus ruinas. (Gómez de Avellaneda 1997: 209)

Weibliche Protagonistin ist Sabs Herrin Carlota, der gegenüber er tiefe Gefühle empfindet. Carlota jedoch erwidert diese nicht, zumal für sie die Liebe zu einem Sklaven schlicht undenkbar ist. Stattdessen geht sie die Ehe mit einem Repräsentanten aus ihrer Gesellschaftsschicht ein. Als sie an ihrem Hochzeitstag durch ihre zutiefst erschütterte Verwandte Teresa von Sabs Tod

erfährt, weist Carlota die Vermutung ihres Bräutigams, dass Teresa Sab geliebt habe, vehement zurück und unterstreicht damit vordergründig ihr Urteil über Sklaven:

¡Amarle! ¡A el! ¡A un esclavo! [...] sé que su corazón es noble, bueno, capaz de los más grandes sentimientos; pero el amor, Enrique, el amor es para los corazones tiernos, apasionados ... como el tuyo, como el mío. (Gómez de Avellaneda 1997: 251)

Sab selbst nimmt Carlota durchaus als Subjekt wahr, gerade dadurch, dass er auf sie verzichtet. Er entspricht dabei nicht den romantischen Klischees des impulsiv handelnden „edlen Wilden“ und „bon nègre“, sondern erkennt, wie sehr die geliebte Carlota in ihren Empfindungen von den gesellschaftlich dominanten Denkmustern beherrscht bleibt, durch die sie ihre eigene Objektivität subjektiv interiorisiert. So vergleicht Sab seine Rolle als Sklave gar mit dem Los der Frau:

¡Oh! ¡las mujeres! ¡Pobres y ciegas víctimas! Como los esclavos, ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas. Sin otra guía que su *corazón ignorante y crédulo*, eligen un dueño para toda la vida. (Gómez de Avellaneda 1997: 270)⁶

In diesem Zusammenhang erkennt er auch die Charakterschwäche von Carlotas Verlobtem Otway, der unter dem Einfluss seines geldgierigen Vaters die bereits geplante Hochzeit absagen will, als er erfährt, dass es um die materiellen Verhältnisse der Familie Carlotas schlechter bestellt ist als erwartet. Schon allein aufgrund dieser materialistischen Einstellung prognostiziert Sab seiner Herrin eine unglückliche Ehe. Nach zermürbendem inneren Kampf vermachte er ihr dennoch heimlich seinen Lottogewinn, der ihm kurz vorher zugefallen ist. Er ermöglicht ihr so eine freie Entscheidung bezüglich der Eheschließung mit Otway. Aber gerade darin zeigt sich bereits, dass Sabs Dilemma in seiner Person selbst begründet liegt. Die Feinfühligkeit seiner Wahrnehmung, die Tiefe seiner Reflexion und Selbstreflexion über die gesellschaftlichen Machtverhältnisse, die er durchaus nicht als rein äußerliche Kraft versteht, sowie der unglaublich hohe moralische Anspruch an sich selbst treiben ihn zwangsläufig in die eigene Selbstaufgabe. Hinzu kommt, dass sich die Figur des Sab eindeutigen essentialistischen Zuschreibungen entzieht. Obwohl er Mulatte ist, haben die

Leute Schwierigkeiten, seine Hautfarbe eindeutig zu bestimmen; obwohl männlich, wird er mit durchaus femininen Zügen gezeichnet, vor allem aber wählt er freiwillig den Weg des Leidens, den er als Los der Frau in einer zu überwindenden patriarchalischen Gesellschaft ausmacht.

Die eingangs konstatierte Entwurzelung Avellanedas spielt allerdings im Roman selbst keine explizite Rolle. Stattdessen wird jene in gewisser Weise auf den Sklaven selbst übertragen:

No tengo tampoco una patria que defender, porque los esclavos no tienen patria; no tengo deberes que cumplir, porque los deberes del esclavo son los deberes de la bestia de carga que anda mientras puede y se echa cuando ya no puede más. Si al menos los hombres blancos, que desechan de sus sociedades al que nació teñida la tez de un color diferente, le dejasen tranquilo en sus bosques, allá tendrán patria y amores. (Gómez de Avellaneda 1997: 36)

Auch den eigentlichen Schreibprozess integriert Avellaneda in den Roman selbst und schreibt ihn ihrem männlichen Protagonisten zu. Aus der räumlichen und damit ebenso kulturellen Distanz nimmt Avellaneda ihre Autorenschaft dadurch quasi zurück. Dadurch geschieht zweierlei: Einerseits wird dem ethnisch und sozial mehr oder weniger ausgegrenzten Romanhelden Sab eine *autoritative* (auktoriale) Stimme verliehen, die ihn vom kolonialen Objekt nicht nur zum agierenden Subjekt der eigenen Geschichte, sondern auch eines eigenen Diskurses erhebt. Andererseits wird das epische Wort aus dem kolonialen, fernen Madrid nach Kuba, dem Schauplatz des Romans, verfrachtet, so dass sich die gefühlte Illegitimität einer externen Stellungnahme aus dem Land der Kolonisatoren relativiert. Dass sich die gesamte Erzählung gegen Ende als Abschiedsbrief des Sklaven und Titelhelden Sab offenbart, unterstreicht diese Lesart.

3. Eugenio María de Hostos: *La peregrinación de Bayoán* (1863)

¡Partir! ¿Para encontrar los medios de hacer feliz a mi infeliz Boriquen, para dar el ejemplo, y preparar el advenimiento de una patria que hoy no tengo? [...] ¡Partir...! ¿adónde? ¿A viajar por la América continental, a pensar en su porvenir y a provocarlo? ¿A Europa, a convencerla de que América es el lugar predestinado de una civilización futura? [...] Partiré. (Hostos 1986: 149)

Dieses Zitat aus dem Munde des heimatlosen Protagonisten in *La peregrinación de Bayoán* hat programmatischen Charakter. Bezeichnenderweise wurde der Roman von den spanischen Behörden kurz nach seinem Erscheinen konfisziert. Dies mag der antispanischen Intention des Textes und der Auflehnung der Antillen gegen die sie unterdrückende Nation Spanien geschuldet sein, die Hostos in seinem Roman deutlich werden lässt. Die politische Dimension wird als Utopie einer Suche nach einer gesamtkaribischen Identität verstanden (vgl. Thiem 2007: 184).

In offenkundiger Anlehnung an die Reisebücher des Cristóbal Colón beginnt der in Tagebuchform geschriebene Roman seine Aufzeichnungen mit dem 12. Oktober, dem Tag der Entdeckung Amerikas. Der junge Puertoricaner Bayoán, dessen Name „del primer indígena de Boriquen que dudó de la inmortalidad de los españoles“ entlehnt ist – so die Erklärung Hostos' im Namensschlüssel des Romans –, verlässt seine Herkunftsinsel per Schiff mit dem zunächst noch vage formulierten Ziel, die karibischen Inseln und das lateinamerikanische Festland zu besuchen (vgl. Thiem 2007: 186). Einige Aufzeichnungen schreibt Bayoán an Bord, daher auch die Bezeichnung *Diario de a bordo*. Das Schiff stellt so – anders als bei *Outre-mer* – eine Art Schwellenraum dar. Es kann gleichsam als Vehikel betrachtet werden, das die Grenzen der Zeitebenen passiert und den Protagonisten von einer Ebene in die andere befördert und quasi ein Pendeln zwischen Zeitebenen und Räumen ermöglicht: „El viento empujaba a la fragata, y la fragata andaba como ando yo, empujado por un viento que aún no sé si lleva a puerto.“ (Hostos 1988: 192)

Hin- und hergerissen zwischen den Antillen und Spanien, dem er seine Stärke beweisen will, zeigt sich der innere Kampf Bayoáns um die zukünftige Richtung, die sein Leben nehmen soll (vgl. Thiem 2007: 199). Die stets gegenwärtige Auseinandersetzung im Sinne eines Initiationsprozesses führt zur Bewusstseinsbildung des Protagonisten, die ihn, den Heimatlosen erst am Ende deutlich erkennen lässt, wohin seine Reise führen wird: „América es mi patria.“ (Hostos 1988: 355, vgl. Thiem 2007: 199) Die Fahrt des Bayoán erscheint als raumstrukturierendes Pilgermotiv: „Yo soy un hombre errante en un desierto, y mi único oasis eres tú (se está dirigiendo a su patria). Yo soy un peregrino... ¿Necesito peregrinar? Pues, ¡adelante!“ (Hostos 1988: 18) Pilgern als

vieldimensionale Suche, als Ausdruck von Offenheit, aber auch von Fremdheit, als Zielgerichtetheit, aber auch mit dem Weg als Ziel; eine Kreisstruktur, die vielfach gebrochen ist. Für eine Übernahme der Pilgerfahrt als literarisches Motiv bleibt ihr offener Status konstitutiv, was vor allem auf einer raumstrukturierenden Ebene von Bedeutung ist: Konstruktion, Institutionalisierung und Funktionalisierung des Systems Pilgerfahrt unterliegen evolutionären Dynamiken, die unterschiedlich lose und strikt an die Entwicklungen des übergeordneten Funktionssystems der Religion gekoppelt sind. (Hassauer 1993: 19) In der Übertragung des mittelalterlichen Pilgermotivs überwiegt sicherlich der Opfergedanke, der sich bei Bayoán auf einer politischen Ebene widerspiegelt. Ohne behaupten zu können, dass Hostos die Werke Hegels oder Nietzsches gelesen hätte, entstand der Roman im religionskritischen Klima der neuzeitlichen Opferkritik, in der die Satisfaktionslehre Anselm von Canterburys, die die christliche Opferlehre begründet hatte, eine politische Dimension gewann.⁷ In diesem Sinne ist auch Bayoáns Pilgerfahrt zu interpretieren, denn er muss für die Freiheit der spanischen Kolonien ein Opfer bringen und den mühsamen Weg durch den karibischen Archipel, Lateinamerika und Europa auf sich nehmen. Und es ist nicht umsonst die Kreisstruktur, die konstitutiv ist für das Pilgermotiv, bezieht sich doch Hostos ganz zentral auf Kolumbus' Bordbuch. Gerade die Rückkehr zum Ausgangspunkt Europa (und die dortige Ehrung durch die Katholischen Könige) gab Kolumbus Sinn und Legitimation für seine Entdeckungsreise mit erstem Halt auf den Antillen. Als literarisches Motiv ist die Pilgerschaft im 19. Jahrhundert grundsätzlich sehr präsent: Der damalige Bestseller ist *Child Harold's Pilgrimage. A Romount* des Lord Byron, mit dessen Veröffentlichung (1812, 1816, 1818) Byron über Nacht Berühmtheit erlangte. Ihn lesen Protagonisten solch kanonischer Romane wie *María* von Jorge Isaacs oder *Amalia* von Mármol. Wie ist diese Rezeption zu erklären? Ist es das per se romantische Symbol einer entfesselten Freiheitssehnsucht? Das erhabene Bild der unbegrenzten, zeitlosen, dem Menschen nicht unterworfenen See? Im Sinne einer (post-)kolonialen Rezeptionsinterpretation bietet sich folgende Lesart an: Byron begründete Irlands „orientalen Status“ erstens mit der Unterjochung unter England und zweitens indem er Irland die Attribute „Wildness,

tenderness and originality“ zuschreibt“ (vgl. Ogden 2000: 117). Diese Kombination mag gerade bei lateinamerikanischen und karibischen Autoren eine intensive Byron-Rezeption gefördert haben – Hostos erklärt sich deutlich zu einem tiefen Bewunderer. Letztlich ging es ihm weniger um die ausschließlich Puerto Rico betreffende Freiheit als vielmehr darum, ein spanisch-amerikanisches Gesamtprojekt zu entwerfen, das den Ansatz einer antillanischen Konföderation birgt. Wenn auch die klare politische Dimension, vermittelt ganz besonders durch die Opferoption, in einem früheren Jahrhundert zu Hause ist, ist seine Verwendung des Pilgermotivs durchaus als Vorform des Nomadentums à la Vilem Flusser oder des rhizomatischen Migranten à la Deleuze/Guattari zu lesen. Am überzeugendsten ist sicher Hostos' Vorwegnahme der Gedanken Edouard Glissants, konkret dessen Konzepts der *Antillanité*, dem keine eindimensional nationalistische Perspektive zugrunde liegt, sondern die Mangrovenstruktur.

4. Fazit

Während sich für Gómez de Avellaneda die Entwurzelungssituation als ein komplexes und spannungsreiches Dazwischen gestaltet, wird dieses Dazwischen von Maynard de Queilhe und anderen frankophonen Autoren tendenziell gar nicht wahrgenommen. Für sie scheint vielmehr die Frage des Entweder–Oder bestimmend zu sein. Dies zeichnet sich bereits in den Romantiteln ab, die auf die primären Rezipienten (im Mutterland) verweisen. So ist *Outre-mer* als deutliche Affirmierung des kolonialen Status quo zu interpretieren. Auch das literarische Werk selbst bringt einen eindimensionalen kolonialen Blick zum Ausdruck, denn die binäre Opposition zwischen Kolonie als europäische Heterotopie und Metropole wird nicht gebrochen. Dementsprechend funktioniert das Konzept „Exil“ hervorragend. Der Roman kann als Modellfall eines „Mapping of Empire“ gelesen werden (vgl. Bachmann-Medick 2006: 293). In seiner politischen Haltung verteidigt Maynard de Queilhe den Status quo und klammert sich an das *Ancien Régime*. Die kulturlosen Antillen werden als Exil betrachtet, und die eigene Zugehörigkeit zum Mutterland Frankreich bleibt

unhinterfragt. Angezweifelt werden nur die Möglichkeiten eines Überlebens der bestehenden politischen Ordnung. Die größte Gefahrenquelle, die neu aufstrebende Klasse der Mulatten, wird im Roman dem Exil der „petite île, où il n’ y a rien“ ausgesetzt. Nur mühsam durchläuft der Mulatte Marius einen Prozess der Läuterung. Die Entwurzelungserfahrung wird nicht problematisiert, da sie von dem kolonisatorischen Anliegen überlagert wird. Die Eindimensionalität eines Maynard de Queilhe rührt natürlich auch daher, dass es einfacher war, von Paris aus den französischen Kolonialismus zu behaupten als von Madrid aus den spanischen, zumal sich Spanien als Kolonialmacht im Vergleich zu Frankreich im Niedergang befand. Dies mag letztlich auch mit der im Vergleich zu Spanien weitaus erfolgreicherer *mission civilisatrice* Frankreichs zusammenhängen.

Die Auseinandersetzung mit den jeweiligen Raumdynamiken hat deutlich gemacht, inwiefern die Literatur die politische Positionierung antizipiert: Puerto Rico sowie die letzten spanischen Enklaven der Karibik werden unabhängig, Guadeloupe und Martinique haben mit der *Départementalisation* von 1946 ihren Kolonialstatus bis heute nicht verloren. Die politische und kulturelle Gravitationskraft des französischen Kolonialismus war weit effizienter als das spanische Modell. Was die eingangs als dritte Frage formulierte übergeordnete Ebene der Raumbetrachtung im Sinne eines Erkenntnisgewinns durch den *Topographical Turn* betrifft, so kann eine konsequente Umsetzung der neuen Prämissen nur eingeschränkt bejaht werden. Schließlich legen alle drei Romane Lesarten nahe, die von einer Gleichung von kultureller Identität und nationalem Territorium ausgehen, da alle – unabhängig von ihren sehr unterschiedlichen Konzepten und politischen Positionen – geographisch konkrete *Raumprojektionen* vermitteln.⁸ Die allgemein vertretene These, das 19. Jahrhundert sei ein Jahrhundert der Zeit, kann hier nicht bestätigt werden. Natürlich wird die Kategorie der Zeit nicht geflissentlich übergangen. Aber insofern Zeit als konstitutiver Faktor von Dynamik und Bewegung fungiert, war es beispielsweise gerade die Gegenüberstellung der Schiffsmetaphern in zwei Textbeispielen, die unterschiedliche Raumdynamiken fruchtbar machen konnte. *La peregrinación de Bayoán* weist zwar nicht die Radikalität von Bewegungsstrukturen wie Texte

des 20. und 21. Jahrhunderts auf (nicht zuletzt aufgrund der hochpolitischen Dimension). Dennoch nimmt der Roman den Glissant'schen Anspruch einer relationalen Raumkonzeption vorweg. (vgl. Glissant 1990) Die neuen Theorien von Vernetzung und *Relationalité* sensibilisieren für Dimensionen, die auch schon vor der postmodernen Wende präsenter waren als angenommen.

Bibliographie

- Bachmann-Medick, Doris (2006): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg.
- Benítez Rojo, Antonio (1998): *La isla que se repite*. Barcelona.
- Bergeaud, Émeric (1859): *Stella*. Paris.
- Bongie, Chris (1998): *Islands and Exiles. The creole identities of post/colonial literature*. Stanford.
- Borsò, Vittoria (2004): „Grenzen, Schwellen und andere Orte“, in: Vittoria Borsò/Reinhold Göring (Hg.): *Kulturelle Topographien*. Stuttgart, 97-124.
- Castro Varala, María do Mar (2005): *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld.
- Certeau, Michel de (1980): *L'invention du quotidien. Arts de faire*. Paris.
- Chateaubriand, René de (1957): *Mémoires d'outre-tombe*. Paris.
- Corzani, Jack (1978): *La littérature des Antilles-Guyane Françaises* (Tome I–III). Fort de France.
- Döring, Jörg/Tristan Thielmann (Hg.) (2008): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld.
- Dünne, Jörg/Doetsch, Hermann / Lüdeke, Roger (Hg.) (2004): *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive*. Würzburg.
- Escoto, José Augusto (Hg.) (1912): *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Cartas inéditas y documentos 1859 a 1864*. Matanzas.
- Ette, Ottmar (2001): *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik*

- grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist.
Ette, Ottmar (2005): „Von Inseln, Grenzen und Vektoren: Versuch über die fraktale Inselwelt der Karibik“, in: Marianne Braig/Ottmar Ette/Dieter Ingenschay/Günther Mayhold (Hg.): *Grenzen der Macht – Macht der Grenzen: Lateinamerika im globalen Kontext*. Frankfurt a. M., 135-180.
- Glissant, Edouard (1990): *Poétique de la Relation*. Paris.
- Günzel, Stephan (2008): „Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen“, in: Jörg Döring/Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld, 219-237.
- Hassauer, Friederike (1998): *Santiago. Schrift. Körper. Raum. Reise.* München.
- Hernandez de Norman, Isabel (1977): *La novela criolla en las Antillas*. New York.
- Hostos, Eugenio María (1986[1863]): „La peregrinación de Bayoán“, in: *Obras completas*. Hg. v. Julio López Río Piedras.
- Ianes, Raúl (1997): „La esfericidad del papel: Gertrudis Gómez de Avellaneda, la condesa de Merlín y la literatura de viajes“, in: *Revista Iberoamericana* LXIII, Núms. 178-179, Enero-Junio, 209-218.
- Levilloux, Joseph (1977[1841]): *Les Créoles ou la vie aux Antilles*. Morne-Rouge, Martinique.
- Maynard de Queilhe, Louis (1838): *Outre-mer*. Paris.
- Ogden, Daryl (2000): „Byron, Italy, and the Poetics of Liberal Imperialism“, in: *Keats Shelley Journal* 49, 114-137.
- Prévost de Sansac, Auguste (1840): *Les amours de Zémedare et Carina et description de l'île de Martinique*. Paris.
- Reinstädler, Janett (2006): *Die Theatralisierung der Karibik: postkoloniale Inszenierungen auf den spanisch- und französischsprachigen Antillen im 19. Jahrhundert*. Habilitationsschrift (unveröffentlicht) Humboldt-Universität Berlin.
- Servera, José (Hg.) (1997[1841]): „Introducción“, in: Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Sab*. Madrid.
- Soja, Edward W. (2008): „Vom ‘Zeitgeist’ zum ‘Raumgeist’“. New Twists on the

- Spatial Turn“. in: Jörg, Döring/Tristan Thielmann (Hg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld, 241 – 262.
- Steiner, George (1974): *Exterritorial. Schriften zur Literatur und Sprachrevolution*. Frankfurt a. M.
- Thiem, Annegreth (2007): *Raumstruktur und kulturelle Verortung in der französisch- und spanischsprachigen Prosaliteratur der Karibik des 19. Jahrhunderts*. Habilitationsschrift (unveröffentlicht) Paderborn.
- Toumson, Roger (1979): *Bug-Jargal ou la révolution haïtienne*. Fort-de-France.
- Weigel, Sigrid (2002): „Zum ‘topographical turn.’ Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften“, in: *KulturPoetik*, 2, 2, 151-165.

- ¹ In dem Sinne, dass die Vorherrschaft der Raumperspektive spätestens seit dem Entwicklungs- und Fortschrittsparadigma der Aufklärung des 18. Jahrhunderts zunehmend durch eine Zeitperspektive verdrängt worden ist. Zugespitzt dann noch durch die kolonialistischen Entwicklungsvorstellungen im Zusammenwirken mit den fortschrittsbezogenen Geschichtsauffassungen des 19. Jahrhunderts (Vgl. Bachmann-Medick 2006: 286).
- ² Und dies hoffentlich, ohne der Gefahr zu unterliegen, der Flut von Raumbegriffen einfach einen weiteren hinzuzufügen, der das Element der Bewegung zu Gunsten neuer Raumdefinitionen reduziert.
- ³ Die mangelnde Originalität der Literatur der französischen Antillen im 19. Jahrhundert – von Patric Chamoisseau und Raphaël Confiant als „littérature doudouiste“ bezeichnet – ist schon beinahe Klischee frankokaribischer Literaturwissenschaft. Diese Feststellung übergeht aber den kulturgeschichtlichen Reichtum, der sich durch eine feine Analyse der Kopierverfahren vermittelt.
- ⁴ Aurora de Yumurí, 27 de agosto de 1867. Zit. nach José Augusto Escoto/Gertrudis Gómez de Avellaneda (1912: 62).
- ⁵ Aurora del Yumurí, 15 de enero de 1868. Zit. nach José Augusto Escoto/Gertrudis Gómez de Avellaneda (1912: 62f.) Zu einem Briefwechsel von 1859 bemerkt die spanische Literaturkritikerin Bravo Villasante: „Su situación en Cuba es grata e ingrata a la vez, al homenaje se une el reproche, y su doble aspecto de cubana y española es equívoco. Su llegada como consorte de un representante del Gobierno Central puede resultar molesto a los ojos de los revolucionarios, que intentan la independencia de Cuba, aunque sea prematura. Ella, inteligente, se da cuenta de todo, y se debate en las alternativas que se le presentan. Políticamente ama al pueblo, y al mismo tiempo reverencia a su majestad; se siente hija de Cuba y de España a la vez y cuando intentan de dejarla fuera de una antología de poetas cubanos se siente ofendida, aunque no renuncia tampoco a su gloria de pertenecer a la literatura española.“ (Zit. nach José Servera/Gertrudis Gómez de Avellaneda 1997: 38).

- ⁶ Hervorhebung der Adjektive durch die Verfasserin. Man achte auf den Gebrauch des Aktivs: Die Frauen wählen, sie lassen sich von ihrem eigenen unwissenden und leichtgläubigen Herzen leiten oder, um es in der Sprache der Aufklärung auszudrücken: Ihre Unmündigkeit ist durchaus selbst verschuldet.
- ⁷ Nach dem Motto des Psalm 40,7: „Die Umkehr bringt Opfer, nicht um Gottes willen, der ihrer nicht bedarf, sondern um des Lebens, um der Gottesherrschaft willen, in die man anders nicht eingehen kann.“
- ⁸ Alle drei vermitteln politische Raumperspektiven, die Raum von Herrschaft und Macht durchzogen sehen. Es ist also unbestritten, dass sich das 19. Jahrhundert durch physikalisch wahrnehmbare Raumvorstellungen auszeichnet.

„Cheminant à la ville“: Urbane Räume in Bewegung. Marilú Mallets Film *Journal Inachevé*: Montreal doku- fiktionalisieren

Jessica Gevers

1. Intro und KonTexte: Lateinamerikanische Stimmen in Québec

1.1 Marilú Mallets Film *Journal Inachevé* (1982)

Seit den 1980er Jahren werden lateinamerikanische Stimmen und Perspektiven in Kanada verstärkt via kulturelle Produktionen artikuliert und in verschiedenen (kanadischen) Öffentlichkeiten wahrgenommen. Im folgenden Beitrag analysiere ich einen Film der chilenisch-kanadischen Filmemacherin (und Schriftstellerin) Marilú Mallet.

Mallet kam nach dem chilenischen Militärputsch 1973 ins politische Exil nach Montreal, wo seit Ende der 1970er Jahre ihre Filme und Kurzgeschichten veröffentlicht wurden. Mallets Filme sind auf Französisch und haben französische Untertitel wenn Spanisch oder Englisch gesprochen wird; ihre Kurzgeschichten werden auf Französisch und Englisch veröffentlicht. Mallet wählte Montreal als Zielort ihres politischen Exils, um dort als Filmemacherin mit dem National Film Board (NFB) (Office National du Film, ONF) zusammenzuarbeiten. 1980 gründete sie die Filmproduktionsfirma *Films de l'Atalante*, wo 1982 ihr viel beachteter Film *Journal Inachevé* erschien (55 min., 16 mm, Farbe), ausgezeichnet mit dem 'Prix de la critique québécoise' und dem 'Prix spécial du jury' des Filmfestivals in Biarritz 1983.

Im Folgenden nehme ich die urbanen Räume und die räumlichen Praktiken im Film in den Blick, wobei die Re-Formulierungen aus feministischer Perspektive eine wichtige Rolle spielen. Zentral ist hierbei das Aufbrechen (antagonistischer) binärer Konzepte, wie z.B. Heimat / Exil, Dokumentarisch / Fiktional, Subjekt(iv) / Objekt(iv).

1.2 Urbane Räume – die Stadt

Die urbanen Räume in Mallets Film sind eng verwoben mit der Metropole Montreal. Die Diskussion urbaner Räume geht aber über Stadtdarstellungen hinaus, da Urbanität und Raum als verbundene Kategorien den Blick auf Dynamiken eröffnen, die urbane Räume in der Stadt erst produzieren. Für meine Analyse von *Journal Inachevé* sind insbesondere die, in den Americas verschiedenen, Perspektiven auf die Stadt von Bedeutung sowie die Theoretisierung der Stadt als Raum intellektueller und künstlerischer Produktion.

Die anglo-amerikanische Stadt / Land-Konstruktion im Spannungsfeld

Im Zuge der Konstruktion einer (nord-)amerikanischen (pastoralen) Siedlergesellschaft, die patriarchal und heteronormativ als grundlegend anglophon, *weiß* und protestantisch imaginiert und (re-)produziert wurde und wird, entstand die Dualität vom moralisch integren Land und der sündigen Stadt. Diese anglo-amerikanische Dichotomie *good country* versus *sinful city* (Lehan 1998; Edwards / Ivison 2005) ist aber in der sogenannten *littérature migrante* Montreals (Nepveu 1988) mehrfach gebrochen.¹ Bis Anfang der 1960er Jahre, in denen die sogenannte *Révolution tranquille* in Québec die Gesellschaft tiefgreifend kulturell, politisch und sozio-ökonomisch (Modernisierung, Säkularisierung, Liberalisierung) veränderte, gab es diese Dichotomie auch als franko-amerikanische / -kanadische, aber hier ging es nicht so stark um den Gegensatz ländlich vs. urban, sondern um (armes) frankophones, katholisches Land versus (reiche) anglophone, protestantische Stadt. In dieses anglo-kanadische / *québécois* Spannungsfeld schreiben sich heute die hispano-amerikanischen kulturellen Produktionen wiederum mit einer eigenen bzw. anderen Konzeptualisierung urbaner, städtischer Dynamiken ein.

In den 1980er Jahren werden die kulturellen Produktionen der *Latinas*

in Kanada / (Nord-)Amerika u.a. im Kontext feministischer und postkolonialer Theoriebildung produziert und rezipiert. Dabei ist die Kritik an Normativität, im Hinblick auf *race*, *class*, *gender* und sexuelle Orientierung, sowie an der Konzeptualisierung von Subjektivität und Handlungsfähigkeit (*agency*) der zentrale epistemologische und empirische Ausgangspunkt. Die (feministische) *Latina*-Kulturproduktion in Kanada verändert, nach meiner Lesart, die Wahrnehmungen und Repräsentationen räumlicher Dimensionen, sowohl in als auch durch ihre Filme und Texte. Dichotomien im Sinne bipolarer räumlicher Konstruktionen und räumlicher Grenzen werden aufgebrochen und dynamisiert. Insbesondere in Montreal / *Québec* gibt es hierzu eine intensive Diskussion migrantischer Stimmen und Perspektiven innerhalb kultureller Produktionen.

Im Folgenden diskutiere ich lateinamerikanische urbane Paradigmen, die mit den *Latina/o*-MigrantInnen nach Kanada *gereist* sind. Dort wurden sie im Rahmen der Dynamiken von Migration, Translation und feministischer Artikulation re-konfiguriert und über kulturelle Produktionen, wie Mallets Film *Journal Inachevé*, in öffentliche Räume und Diskurse eingeschrieben.

2. Die Idee der *Ciudad Letrada* und die Rolle der *letrados*

Im Rahmen der Analyse kultureller Produktionen von *Latinas*, die in Kanada urbane Räume (neu) verhandeln, müssen die Theoretisierungen lateinamerikanischer urbaner Räume miteinbezogen werden. Als zentral sehe ich hier Angel Ramas (1997 [1984]) Idee der *ciudad letrada*, die von der *conquista* bis zum Ende des 20. Jh. intellektuelle und kulturelle (Macht-)Produktion (ausschließlich) in den Städten verortet.² Ramas Essay *La ciudad letrada* diskutiert die Entwicklung der (kolonialen) lateinamerikanischen Stadt als Zentrum der Macht-Eliten und die dabei wichtige Rolle der *letrados*, der Distributoren des geschriebenen Wortes. Die dichotomische Konstruktion der *zivilisierten* Stadt (vs. das *barbarische* Land) – also genau gegenteilig zur anglo-amerikanischen Konstruktion – wird in Lateinamerika im 19. Jh. der Unabhängigkeitskriege und Nationengründungen

durch den argentinischen *letrado* (und späteren argentinischen Präsidenten) Domingo Faustino Sarmiento publiziert und verbreitet (sowie ins Englische übersetzt). In seinem einflussreichen (Standard-)Werk *Facundo* (1845) spricht er von den „ciudades como focos civilizadores, oponiéndolas a los campos donde veía engendrada la barbarie“ (Rama 1997: 576f.).

2.1 Die Stadt der Worte und Zeichen

Rama zeigt, wie die *ciudad letrada* Machtstrukturen von Repression und Abhängigkeit entwickelte und unterstützte, die bis heute in Lateinamerika wirkmächtig sind. Im Inneren jeder Stadt („ciudad bastion“, „ciudad puerto“, „ciudad pionera“, „ciudad sede administrativa“) gibt es immer eine „otra ciudad“, die *ciudad letrada*, deren Aktivität sich erfüllte „en el prioritario orden de los signos [...]“ (Rama 1997: 580). Die daraus resultierende konstruierte (und bis heute wirkmächtige) Überlegenheit des geschriebenen Wortes (der Kolonialherren) und westlicher narrativer Formen, gegenüber (indigenen) oralen Traditionen und visueller Kultur, als eine Folge von Kolonialismus und kolonialen Strukturen zu begreifen, ist eines von Ramas wichtigen Ergebnissen.

Laut Rama korrespondierte die (gewaltsame) Einführung der Form der Stadt im 16. / 17. Jahrhundert mit dem Schlüsselmoment in westlicher / okzidentaler Kultur, als der „Binarismus der *Logique* von Port-Royal“ eingeführt wurde und die Unabhängigkeit der Ordnung der Zeichen theoretisierte (Foucault, zitiert nach Rama 1997: 568f., Übers. v. Verf.). Rama vergleicht die „ciudad real“ (die Gesellschaft als Ganzes) und die „ciudad letrada“ mit der Dualität des sprachlichen Zeichens: beide Städte sind als zwei unterschiedliche Einheiten vereint, jedoch nicht willkürlich wie das Zeichen, sondern zwingend und notwendigerweise. Die eine kann ohne die andere nicht existieren, aber ihre Beschaffenheit und Funktionen sind unterschiedlich: während die *ciudad letrada* eher im Feld der Bedeutungen („significaciones“) agiert, arbeitet die *ciudad real* im Feld des Bezeichnenden („significantes“) (Rama 1997: 587).

Rama weist darauf hin, dass die Gesamtheit aller Symbole, sogar mehr

noch als die Buchstaben / Worte, ein immer stärker autonomes Schreiben begründet haben; in der heutigen visualisierten Medialität ist dies überdeutlich sichtbar, und verweist dabei immer auf die doppelte Artikulation von Sprache (Rama 1997: 586). Als ein wichtiges Beispiel hierfür nennt Rama (1997: 585) den Barock-Diskurs, der als Repräsentations-Format zuerst den Atlantik überquert hat – und heute den amerikanischen Kontinent von Süd nach Nord, wie ich ergänzen möchte. Der Barock-Diskurs kombiniert Worte mit Emblemen, Hieroglyphen, Zahlen, etc. und transferiert diese komplexe Äußerung hin zu Malerei, bildender Kunst, Musik, Tanz und Farben.

Neben der Macht der Zeichen und Worte ist das Schachbrettmusterdesign amerikanischer Städte ein rigides Ordnungsprinzip für den urbanen Raum. Es ist mit hierarchischen Machtstrukturen gefüllt, die ein Regime von Übertragungen (Transmissionen) sicherstellen und funktionieren lassen: von Oben nach Unten, von Europa nach Amerika, vom obersten Machthaber bis zur steingewordenen Stadt (Rama 1997: 571). Ein solches hierarchisches Regime von Übertragungen ist bis heute (wirk-)mächtig. Aber sein Diskurs und seine Legitimität werden, meiner Meinung nach, durch eine starke (transkulturelle) Präsenz des Südens im Norden in Frage gestellt.

Die *letrados*

In den (kolonialen) amerikanischen Städten wurden die *letrados* (Intellektuelle, Bürokraten, Schriftführer), also die Schreiber des Wortes / Zeichen wichtig und produzierten mächtige Schriftstücke und Einschreibungen: das geschriebene Wort begann seine „*esplendida carrera imperial [...] en el continente americano*“ (Rama 1997: 572). Die Intellektuellen und Künstler als *letrados* produzierten die (Macht der) Stadt mit. Durch ihre spezifische Rolle als Designer kultureller Modelle, abzielend auf das Formieren öffentlicher Ideologien, schrieben sie die Stadt in einen Kreislauf universeller Kultur ein (Rama 1997: 567, 583f., 573).

Für die heutigen urbanen Kulturen (Latein-)Amerikas diagnostiziert Rama starke (koloniale) Abhängigkeiten, in denen die Machtkämpfe innerhalb

der Ordnung des urbanen Zeichens weitergehen. Die *letrados* produzieren und reproduzieren in der *Neuen Welt* die Machtstrukturen der Stadt sowohl über das geschriebene Wort als auch über Kartographierung und Stadtplanung (Schachbrett-Muster). Von der *conquista* bis heute konstatiert Rama: „la [...] mayoría de los intelectuales americanos [fue vocacionalmente urbano]“ (Rama 1997: 579).

Der Raum für (kulturelle) Produktion und Artikulation ist, meiner Meinung nach, auch im Norden für lateinamerikanische *letrados* die Stadt, der urbane Raum. Die Möglichkeiten und Strategien intellektueller Produktion sind hier jedoch verändert und ihr Modus schließt neue Formen räumlicher Repräsentationen ein.

2.2 Urbane Machtstrukturen dynamisieren / dialogisieren

Das langfristige Stabilisieren hierarchischer Machtstrukturen durch die *ciudad letrada* ist, meiner Meinung nach, nicht der einzig mögliche Effekt der Aktivitäten der *letrados*. Rama (1997: 586) selbst betont die „doble articulacion de la lengua“ und verweist damit auf den Umstand, dass Worte und Zeichen niemals nur eine Bedeutung haben und dass ihre vielfältigen Perzeptionen und Anwendungen neue Bedeutungen und Artikulationen eröffnen, und so „das Neue in die Welt kommt“ (Bhabha 1994: 212, Übers. v. Verf.).

In diesem Sinne ist die *ciudad letrada* ebenso der Raum, in dem Machtstrukturen transformiert werden und Artikulationen wahrgenommen werden (können), die zuvor unterdrückt, unerhört, non-intelligibel, also *desletrados* waren (aber auch *non-documentados / non-ficcionalizados*): neue Erzählungen und Diskurse eröffnen neue Räume. Rama unterschätzt die „modificaciones sensibles que introduce sin cesar el hombre común“ (Rama 1997: 588), die er als letzten Satz seines Essays dann doch noch nachhallen lässt. Diese beständigen Modifikationen im alltäglichen Leben (Certeau 1980), sowie im politischen, künstlerischen, etc. und die Wechselwirkungen dieser vielen Leben miteinander, werden aber ebenso von Intellektuellen und Kunstschaffenden (*letrados* und *letradas*) eingebracht, deren kulturelle

Produktionen urbane Räume sowie Repräsentationen von Raum verändern.

Die Wichtigkeit der alltäglichen Praktiken, insbesondere im urbanen Raum, untersucht ungefähr zeitgleich mit der Entstehung von Ramas Essay Michel de Certeau (1980) in seiner Studie zur *Erfindung des Alltags* und der *Kunst des Handelns*. Hinzu kommen Theorieproduktionen der 1980er (und 90er) Jahre, wie postkoloniale und feministische Theoriebildung, die z.T. versuchen, die inhärente Konzeptualisierung von Subjektivität (als u.a. weiß und männlich) bzw. von subjektivem Handeln zu verändern. Mit der Konstruktion zuvor ausgeschlossener Individuen und *Gruppen* (schwarz / farbig, weiblich, *queer*) als artikulierte / handlungsfähige Subjekte wird die Möglichkeit eröffnet, neue *letrados/as* in der *ciudad letrada* zu denken und zu imaginieren.

***Latina-letradas* in Nordamerika**

Als *letradas* verändern Latinas in Montreal den nord-amerikanischen urbanen Raum: die *ciudad letrada* artikuliert sich aus einer geschlechtsspezifischen (und oft rassifizierten) Perspektive. Das (oben) von Rama beschriebene, bis heute wirkmächtige, hierarchische Regime der Transmissionen wird kritisch neu verhandelt. Die *Latinas* stellen den Legimitätsdiskurs dieser Hierarchie in Frage und durch die starke (trans-)kulturelle Präsenz des Südens im Norden re-dirigieren sie den Fluss der Transmissionen und re-konfigurieren die symbolische und räumliche Ordnung. Hinzu kommt eine „verdoppelte migrantische Perspektivik“ (Übers. v. Verf.), im Sinne von Homi Bhabhas (1994: 5) „migrant’s double vision“, die den Effekt der Doppel-Artikulation von Sprache weiter multipliziert.³

Das Moment der Partizipation in und Aneignung von urbanen Räumen in den Filmen und Texten der *Latinas* ist in den 1980er / 90er Jahren eng verbunden mit den Bewegungs-Erfahrungen (in Raum und Zeit) von Migration, Exil und Diaspora (Franco 1993: 283f.). Der positive Zugewinn (Partizipation, Aneignung, Produktion, etc.) von Räumen geht aber Hand in Hand mit dem ambivalenten Moment von Fragmentierung und Verlust; eine Gleichzeitigkeit,

die mit den Konzeptualisierungen von Bewegungen zusammen gedacht werden muss.

Um nun diese komplexen Dynamiken erfassen zu können, ist die Idee eines (postkolonialen) *inbetween space* oder *third space* vielfältig genutzt, (re-)produziert und neu definiert worden (vgl. u.a. Bhabha 1994). Wichtig sind dabei auch die bewegungs-orientierteren Konzeptualisierungen der (scheinbar statischen) räumlichen Opposition von hier vs. dort, hin zu einem gleichzeitigen Hier und Dort (Glissant 1990). Weiterhin zentral ist es, eine dynamische räumliche Positionierung in Bezug zu setzen zu (anti-rassistischen) Vorstellungen von weiblicher / feministischer Subjektivität, um den „outsider-within status“ rassifizierter Migrantinnen in Kanada kritisch diskutieren zu können (Dua / Robertson 1999: 19).⁴

Marilú Mallet re-präsentiert in ihrem Film *Journal Inachevé* die Verwobenheit verschiedener urbaner Räume in Montreal und schreibt durch die „omnipresence of the ‘I‘“ das weibliche migrantische Subjekt dort ein (Longfellow 1984: 77).⁵

3. Urbane Räume, Doku-Fiktionen und das weibliche Subjekt

3.1 Doku-Fiktionen in *Latina-Québec*

Seit den frühen 1960er Jahren wurden u.a. dokumentarische Formen, wie das *Direct Cinema* (*Québec / USA*) und das *Cinéma vérité* (Frankreich) entwickelt, die einerseits so nah wie möglich an die sogenannte *Realität / Wirklichkeit* heran wollten und andererseits bereits kritisch die Frage nach der *Natur* einer solchen bzw. ihrer Korrespondenz mit dem Medium Film stellten (Barnouw 1983). Seit den frühen 1980er Jahren wurden die Techniken des *Direct Cinema* oft in dem aufkommenden feministischen (Gegen-)Kino (*counter-cinema*) benutzt (Longfellow 1984: 93), u.a. in diesem Kontext wurden dann die verschiedenen Ausformungen von dokumentarischen Filmen entwickelt, insbesondere mit den Überlappungen zum fiktionalen Film. Neben dem Begriff der *Doku-Fiktion* werden auch noch Begrifflichkeiten diskutiert wie

performativer Dokumentarfilm (Nichols 1991, Übers. v. Verf.), wo der Aspekt des performativen, schauspielerischen hervorgehoben wird, und *Autoren-Dokumentarfilm* (Jean 2003, Übers. v. Verf.), wo der Aspekt der stark präsenten Figur des Autors im Vordergrund steht und der vom Format mit dem literarischen Essay vergleichbar ist. Aktuell wird in interdisziplinären Untersuchungen zur *visual culture* von einem *documentary turn* gesprochen und das Format der Doku-Fiktion neu in den Blick genommen (Rhodes, Springer 2005).

Mallets *Unvollendetes Tagebuch* ist eine Doku-Fiktion, ein cinematographisch hybrides Genre, das dokumentarische und fiktionale Elemente vermischt, wobei die Formate des Tagebuchs und der Autobiographie mit hineinspielen. Die Repräsentationen (Montrealer) urbaner Räume zeigen die Möglichkeiten auf, neue Räume, räumliche Beziehungen und interstitielle, d.h. in den Zwischen-Räumen liegende, Perspektiven durch kulturelle Produktionen zu erschaffen. Im Kontext kultureller und politischer Entwicklungen in *Québec* situiert, erscheint der Film kurz nach dem (Unabhängigkeits-)Referendum von 1980. In der Presse und den Medien wird er im Zusammenhang mit der besonderen Situation *Québecs* bzw. frankophoner KünstlerInnen und Intellektueller in Kanada rezipiert und diskutiert. Filmkritiker diagnostizieren nach dem Referendum von 1980 eine scheinbare künstlerische / intellektuelle Selbst-Zensur in *Québec*, wodurch Dokumentarfilme von einer „bestürzenden Uniformität“ entstehen, die ausschließlich Räume und Zeiten anderswo fokussieren und das Hier und Jetzt ignorieren. Konstatiert wird, dass es „ironischerweise eine Chilenin im Exil in *Québec*, Marilú Mallet, ist, die uns sagt, wie eine Filmemacherin heute im Post-Referendum-*Québec* lebt“ (Perreault 1983, Übers. v. Verf.).

Sherry Simon (1997: 43f., Übers. v. Verf.) arbeitet heraus, dass „alle Filme von Mallet mit der beweglichen Grenze zwischen fiktional und dokumentarisch spielen“, wobei dieses *Dazwischen* „ästhetisch am besten in *Journal Inachevé* umgesetzt ist“. Simon führt weiterhin aus:

[Mallet] donne à l'incertitude générique de ce film un statut quasi-ontologique: on comprend que le va-et-vient entre fiction et documentaire est un reflet de l'état d'esprit de la réfugiée chilienne, qui habite un espace d'entre-deux, entre le Chili et le Québec, entre la politique et l'art, entre le collectif et l'individuel.

Die vielfältige Rezeption von Mallets Filmen in *Québec* ist ein Indiz dafür, dass die 1980er / 90er Jahre für Mallet und viele andere (vor den Militärdiktaturen in den 1970er Jahren ins Exil geflüchtete) lateinamerikanische Intellektuelle und KünstlerInnen, die in ihren neuen Ländern / Städten und Sprachen weiter arbeiten können, eine neuartige Diskussion ihrer kulturellen Produktionen bringen.

3.2 Urbane Räume in *Journal Inachevé*

Auf mehreren Ebenen evoziert der ruhige, aber dennoch spannungsgeladene Film „a space only barely (re)presentable, a space given over to reflection, a ‘feminine écriture’, a writing in the gaps and silences of patriarchal discourse“ (Longfellow 1984: 80). Die Mischung aus dokumentarischer und fiktionaler Repräsentation, aus Tagebuch und Autobiographie betont die Perspektivik der Filmemacherin auf die „multiplicité du réel“ (Moffat 1989: 40). Mallets (französische) Erzählstimme begleitet den gesamten Film, in einigen Szenen gibt es spanisch- oder englischsprachige Dialoge mit anderen DarstellerInnen, die französisch untertitelt sind. Der (Farb-)Film ist stellenweise von eingeschobenen, Schwarz-Weiß-Photographien (*stills*) unterbrochen, die (die Militärdiktatur in) Santiago de Chile darstellen; es gehören verschiedene musikalische Elemente zum Film, die die Erzählstimme ergänzen.

Der Film präsentiert – in einer komplexen Dreifaltigkeit der Person – die Protagonistin, Erzählerin, Produzentin Marilú Mallet als chilenisch-kanadische Filmemacherin in ihrem alltäglichen Leben in Montreal. Weitere wichtige Personen sind ihr Ehemann, der australische Filmemacher Michael Rubbo, ihre Mutter, die chilenische Malerin / Künstlerin Maria Luisa Signoret und der (franko-kanadische) Sohn des Paares, Nicolas (im Vorschulalter), die gemeinsam in einem Haus in Montreal leben. Der Film zeigt: Mallet arbeitend als Filmemacherin im Studio mit ihren Kollegen; Mallet mit ihrer Freundin Isabel Allende (Tochter von Salvador Allende), die zu Besuch kommt; eine gesellige Zusammenkunft in Mallets Haus mit lateinamerikanischen

FreundInnen im Exil; Mallet, wie sie einen Freund, den Flüchtling Salvador bei seinen diversen prekären Jobs (*Empanadas*-Machen in einer Bäckerei, Putzen einer *Shopping-Mall*) besucht und mit ihm darüber spricht, wie seine bevorstehende Deportation verhindert werden könnte; Mallet, sich durch Montreal bewegend: ihren Sohn Nicolas zur Kindertagesstätte bringen / abholen, Auto fahren, mit ihm in Montreals *unterirdischer Stadt* (RÉSO) essen gehen.

Ein zentrales Thema des Films ist die sich immer konfliktiver entwickelnde Beziehung des Ehepaars, die (am Ende des Films) mit einer angekündigten Trennung endet. Der Konflikt wird u.a. repräsentiert über die Produktion des doku-fiktionalen filmischen Tagebuchs selbst: die Ehepartner, beide Filmemacher beim *Office National du Film* (*National Film Board*) in Montreal, haben grundlegend gegensätzliche Auffassungen vom Filmemachen. Ein weiterer wichtiger Aspekt des Films ist der kanadische Winter, das Klima des (hohen) Norden, das die Menschen und das Alltagsleben spezifisch prägt: Häuser und Straßen sind schneebedeckt, die Menschen tragen Winterkleidung.

Über bestimmte (urbane) Räume wird die kritische Perspektivik Mallets im Film transportiert. Zum einen wichtig ist das Haus (1) von Mallet und ihrer Familie im schönen Montrealer Stadtteil Outremont. Desweiteren erfahren / begehen die ZuschauerInnen den städtischen Raum Montreals (2) – das Wohnviertel Outremont, Straßen und Häuser, die Innenstadt, die unterirdischen Einkaufspassagen, etc. – mit der Protagonistin, im Auto oder zu Fuß. Schließlich ist es der Film (3) selbst, der – als urbaner (Meta-)Raum – über die Verknüpfung von Haus- und Stadt-Raum in Verbindung mit Mallets oraler und korporaler Präsenz, eine weibliche Subjekt- und Artikulationsposition in den urbane Raum einschreibt.

(1) Der Haus-Raum

Aufnahmen von verschneiten Wohnhäusern und großstädtischen Gebäuden sowie das danach von der Kamera fokussierte und be- und erfahrene Haus sind der Einstieg in den Film. Wir sehen die schönen Fassaden urbaner

Altbauhäuser, baumbestandene ruhige Straßen, schneebedeckte städtische Architektur und wir hören das Klicken des Diaprojektors. Dann beginnen die bewegten Bilder der Kamera, die ein Haus erfasst und hineinfährt: wir sehen eine Malerin an der Staffelei (Mallets Mutter) und hören spanische Gitarrenmusik. Der Raum des Hauses wird von der Kamera erkundet: wir sehen die Zimmer, Möbel und Wände, die mit vielen Photographien und Gemälden dekoriert sind – multiple künstlerische Produktion und Präsenz von Kunst im Haus wird direkt zu Beginn des Films präsentiert.⁶ Eine weibliche *off*-Stimme (Mallet) beginnt, ruhig und rezitativ, auf Französisch vom Exil, von der Suche nach Wohn-Raum, nach Schaffens-Raum zu sprechen (s.a. Longfellow 1984: 79).

Das Haus(-Bewohnen) wird von Anfang an in seiner räumlichen und dynamischen Komplexität präsentiert, da es von verschiedensten Konzeptualisierungen und Funktionsweisen konnotiert ist. Die Stimme der Erzählerin erklärt zu Beginn, dass das Haus ihrer Mutter „partout et nulle part“ sein kann, und weiter: „une artiste [...] ne peut habiter que le lieu de son travail.“ Danach folgt, kontrastiert mit der malenden Signoret, die erste schwarz-weiße Einblendung (*still*) von Menschen, die auf der Straße mit erhobenen Armen und mit dem Gesicht an einer Mauer stehen, die bewaffneten Soldaten im Rücken sind zwar nicht sichtbar, aber dennoch stark präsent: Eingeleitet und begleitet wird das Bild mit dem Geräusch von im Gleichschritt marschierenden Soldaten-Stiefeln und Maschinengewehrsalven, eine erste (statische) Rückblende zur Gewalt des chilenischen Militärputsches; die Abwesenheit der Erzählstimme unterstreicht die sichtbare Unterdrückung der Sprache / Stimme. Das Haus in Montreal steht am Anfang des neuen Lebens im Exil: „au commencement quand on n’a pas du pays⁷ on s’occupe de la maison, [on] vit à l’intérieur.“

Mallet eröffnet als ersten Raum im Film ein (Kunst-)Haus, in dem die multiple Präsenz von künstlerischer Produktion (Malerei, Photographie, Musik, und auf einer Meta-Ebene der Film selbst) das Haus zum Produktions- und Arbeitsraum macht, in dem das Bewohnen verschiedener Orte stattfindet. Zu Beginn scheint die Erzählerin die extensive Präsenz des Hauses im Film zwar rechtfertigen zu müssen und das politische Exil sowie der Verlust des *eigenen*

Landes klingen an. Aber diese implizite Kritik am sogenannten Rückzug ins Private – das Thema ihrer gefühlten De-Politisierung im Exil in Montreal wird im Film noch weiter geführt –, im Gegensatz zum politischen Handeln im sogenannten öffentlichen Raum, wird durch den Film selbst kritisch neu verhandelt.⁸ Das (alltägliche) Bewohnen des Hauses wird problematisiert und die Dichotomie privat (Haus, Familie) vs. öffentlich (Kunst, Arbeit) wird dynamisiert und ineinander verwoben. Mallets Haus steht für die Aneignung und Neu-Formulierung verschiedener Räume. Hiermit visualisiert sie eine Metaphorik der latein-amerikanischen Literatur der 1980er / 1990er Jahre in einem nord-amerikanischen Kontext.

Bei ihrer Untersuchung räumlicher Repräsentationen in den Texten lateinamerikanischer Schriftstellerinnen analysiert Ileana Rodríguez (1994: 19) das Haus als eine der Metaphern, „to signal the appropriation by women of ever-larger social spaces in the organization and reorganization of privatized spaces“. Ottmar Ette (2005: 163f.) verweist am Beispiel karibischer Literaturen auf die „überragende Bedeutung [der Thematik des Hauses]“ im „Spannungsfeld von Isolierung und Exilierung.“ Das Haus wird „zum prädestinierten Modell [...] eines in ihm selbst angesiedelten Schreibens“. Die von Ette angeführten möglichen Wirkungen der Haus-Metapher, wie die „Kraft, das Ungleichzeitige zu vergleichzeitigen“ (166) und die Kritik am „Haus des Vaters, in dem [...] Gegensätze [...] brutal aufeinanderprallen“ (166), kommen auch bei Mallets Haus zum Tragen. Die Re-Konfiguration sozialer binärer Konzeptualisierungen, im Sinne von Rodríguez, wird im Film auch auf die respektiven topographischen Dualismen von Innen-Raum versus Außen-Raum übertragen.

Ebenso der Konflikt des Paares wird über die sehr unterschiedlichen Vorstellungen einer Offenheit vs. Abgeschlossenheit des Hauses in einer Szene repräsentiert, in der Rubbo zu Mallets Entsetzen alle Fenster von innen mit einer milchigen Plastikfolie für die Winterzeit versiegelt und damit Aus- und Einblicke, die fließenden Übergänge von Innen- und Außenraum, unmöglich macht. Bezeichnenderweise kommt diese Szene im Film direkt nach einer Einblendung (*still*) von Repression und Toten in Santiago de Chile.

(2) Die Stadt Montreal

Mallet bewegt sich (gehend, fahrend) kontinuierlich durch die Stadt: Montreals Straßen, Viertel, Geschäfte / *Malls*, und die Innen-Stadt – im doppelten Sinne: Stadtzentrum und unterirdische Stadt RÉSO (auch *ville souterraine*, *ville intérieure*)⁹ – sind positiv konnotiert. Die visualisierte Urbanität wird komplementiert von der Stimme der Erzählerin, aber auch von anderen Stimmen und Dialogen der mitwirkenden Personen sowie von urbanen *Sound-Elementen* im städtischen Raum (z.B. *jingles*, Werbung im RÉSO).

Ein wichtiges akustisches Element ist die Musik des Films: Der *québécois folk song* „*Cheminant à la ville*“ gibt dem Weg der Protagonistin durch den städtischen Raum eine fröhliche, optimistische Note, während die spanische Gitarrenmusik den Innen- und Außen-Räumen (Haus, *Mall*, verschneite Landschaft) einen eher melancholischen / nostalgischen Beigeschmack gegeben hat. Der *folk song* „*Cheminant à la ville*“ von dem Album *Entre Lajeunesse et la sagesse* (1980) ist von den *québécois* Liedermacherinnen Kate und Anna McGarrigle (im Abspann erwähnt Mallet auch den Texter Philippe Tartartcheff). Der Albumtitel ist ein urbanes Wortspiel, denn *Lajeunesse* ist eine Straße in Montreal. Der urbane (Zwischen-)Raum (*entre*) ist als gleichzeitige städtische Wegbeschreibung dynamisiert und durch die Metapher des Lebenszyklus (zwischen Jugend und Weisheit) ein angeeigneter, gelebter Raum. Um die Intermedialität von Text, Stimme und Musik erfassen zu können, hat Ottmar Ette (1995: 32f.) für die Beziehungen zwischen „*textos acústicos*“ und „*textos escriturales*“ die Begrifflichkeit „*fonotextualidad*“ vorgeschlagen, dabei auf Roland Barthes' Beschreibungen des *plaisir du text* verweisend. In Mallets Film gibt es zwar (außer den punktuellen Untertiteln) im eigentlichen Sinne keinen geschriebenen Text, aber ich würde die Textualität der Erzählstimme im Zusammenspiel mit der Oralität der Dialoge und den weiteren akustischen Elementen (Musik, Geräusche) als eine visualisierte *fonotextualidad* lesen. Brenda Longfellow (1984: 85f.) bezieht sich ebenfalls auf Barthes, sie nutzt seine Idee des *grain de la voix*, um die feministische Einschreibung von weiblichem/r Körper und Stimme im Film zu betonen:

To emphasize voice and language in the context of a cinematic institution whose

dominant form has been founded on a [male] regime of voyeurism [...], is both an aggression and defence against that system of desire and the symbolic it supports. If patriarchal pleasure has been articulated around the sado-masochistic properties of the look, feminine desire [...] is more closely allied with the voice, the invocatory drive.

Die Stimmen der Sängerinnen / Musikerinnen besingen zu Beginn des Liedes den Weg, das Gehen in die Stadt, wobei die Betonung zum einen auf dem freudigen Aufbruch und zum anderen auf dem Spuren-Hinterlassen für den Rück-Weg liegt: Die erste Strophe lautet: „*Cheminant à la ville / [...] / Mais tout au long du parcours / Je laisserai des traces pour mon retour / Cheminant à la ville / Sans crainte que je ne m'éparpille / [...] / Oh, de mon or, tu n'en auras point.*“ Die Bewegung durch die urbanen Räume ist somit bei Mallet keine lineare oder flüchtige, sondern eine, die ein oszillierendes Hin und Her impliziert sowie Spuren und Präsenzen im Raum hinterlässt (siehe hierzu auch Certeau 1993).

Konstrastiert wird die dynamische Präsenz Mallets in den urbanen Räumen Montreals durch die *stills* der Straßen von Santiago de Chile, die Militär, Soldaten, Panzer und Waffen zeigen sowie verhaftete, misshandelte, bedrohte, tote Zivilisten. Im Gegensatz zum des-urbanisierten / *still*-gestellten Raum Santiagos (Ende von Öffentlichkeiten), eignet sich Mallet die urbanen Räume Montreals an. Durch ihre körperliche Präsenz, ihre (frz.) Erzählstimme aus dem *off* und ihre (frz., span., engl.) *on-screen* Dialoge mit anderen im Film sowie durch das Erfassen des Stadtraums mit der fahrenden Kamera produziert sie neue Räume in denen eine Subjektposition für eine (migrantische) Filmemacherin möglich wird.

Im urbanen Raum Montreals fließen die dichotomisch konstruierten Innen-Räume (*privat*) und Außen-Räume (*öffentlich*) ineinander. Der Stadtraum ebenso wie der Hausraum beinhalten beide Dimensionen innen / außen, privat / öffentlich und werden daher in dieser Komplexität dokumentional repräsentiert (und angeeignet). Die fließenden Übergänge der Innen- und Außenräume werden im Film u.a. darüber repräsentiert, dass z.B. das öffentliche Straßenleben nach innen verlagert wird, in die großen Passagen, Arkaden und *Shopping Malls*, sowohl ebenerdig als auch unterirdisch. Das Montrealer RÉSO, inzwischen das weltweit größte unterirdische

(Einkaufs-)Areal, ist im Film ein wichtiger Alltagsraum, der gleichzeitig innen und außen ist. Dieser Raum löst die Grenzen auf „between public and private space, between public domains of work and private spheres of leisure“ (Morris 1993: 316). Zur Funktion von *malls* als private und öffentliche Räume erläutert Meaghan Morris (1993: 316) weiter: “[shopping centers] work to produce a sense of ‘setting’ that defines an imaginary coherence of public space [...], of a ‘lifestyle’ space declaring the dissolution of boundaries.“ Mallet lässt die Grenzen u.a. darüber verschwimmen, dass die Szenen in der *ville intérieure* mit der Gitarrenmusik belegt sind, die zu Beginn des Films das Haus vorgestellt hat. Beim Durchqueren der über- und unterirdischen Stadt eignet sich Mallet als Protagonistin diese Räume als private und öffentliche an.

(3) Der Film als (urbaner) Meta-Raum für weibliche Subjektivität und Artikulation

Der mit dem Film entstehende Meta-Raum für Mallets weibliche migrantische Subjektivität und filmische Artikulation wird zum einen durch die der miteinander in einer komplexen Beziehung stehenden urbanen Räume des Hauses und der Stadt produziert. Hinzu kommt die „neue Sprache“, die u.a. dem sogenannten feministischen *counter-cinema* in den 1980er Jahren zugeschrieben wird (Longfellow 1984: 93, Übers. v. Verf.). Eine der cinematographischen Strategien in *Journal Inachevé* ist die Verdopplung von Subjekt und Objekt: Durch Mallets doppelte Präsenz als ein „screen body“ und eine „off-screen voice“ kann das Selbst als begehrttes Objekt präsentiert werden und die Dichotomie Subjekt / Objekt wird aufgebrochen. Dieser Akt der Aneignung und der Verschiebung von Machtstrukturen und Definitionshoheiten ist ebenfalls eng gekoppelt an die dominante Präsenz der sprechenden Stimme, die Oralität und Körperlichkeit in die Sprache, also zur Sprache, bringt und Sprache dadurch eine „taktile, lebendige Präsenz bekommt“ (Longfellow 1984: 93f.; Übers. v. Verf.).

Auch auf der thematischen Ebene präsentiert der Film die Wichtigkeit der (hispanophonen) oralen Tradition im Zusammenhang mit

lateinamerikanischen migrantischen Erfahrungen. Die kollektive Dimension wird fokussiert als im Film abends einige lateinamerikanische FreundInnen (im Exil) in Mallets Haus zusammen kommen. Ihre ausgelassene Unterhaltung nimmt die Form einer *paya* an, „a dialogue in verse accompanied by a guitar typical of Chile, Uruguay, and Argentina“ (Pick 1993: 165). Relevant für die konfliktive Paar-Beziehungen von Mallet und Rubbo ist die Tatsache, dass Rubbo sich offensichtlich sehr unwohl fühlt, während Mallet – wenn zunächst auch zurückhaltend, da die Männer die *paya*-Verse schmieden – aktiv teilnimmt. Rubbo kann sich innerhalb der spanischsprachigen Unterhaltung nicht positionieren und verlässt den Raum (die Szene). Mallets filmische Komposition stellt die Dominanz der geschriebenen Sprache innerhalb der *ciudad letrada* in Frage, als eine *letrada* (re-)formuliert sie individuelle und kollektive urbane Räume, die wiederum neue Räume für andere Subjektivitäten eröffnen, wie z.B. die migrantische *Latina*-Filmemacherin.

Direkt nach der *paya*-Szene kulminiert der Paar-Konflikt in der „much-discussed kitchen-scene“ (Pick 1993: 166), in der Mallet Rubbo ihre Idee von dem Film erklären muss. Bevor das Paar in der Küche *on-screen* ist, zeigt die Kamera – wie von einem (in die Stadt) fahrenden Auto aus – die schneebedeckte Stadt-Landschaft, ihre Ränder und Häuser; begleitet von spanischer Gitarrenmusik. Währenddessen hören wir aus dem *off* Mallets ärgerlich aufgeregte Stimme auf Französisch und Rubbos ärgerlich auf Englisch antwortende, über *Integration* und *Exil* streitend, wobei ersteres Mallets Thema / Anliegen ist und letzteres Rubbos Blick auf Mallet bzw. ihre Beziehung. Mallet bricht hier bereits die Dichotomie *Heimat* vs. *Exil* auf, indem sie an dieser Stelle den Topos *Integration* im direkten Zusammenhang mit *Exil* verhandelt. Mallets doppelte Bewegung im Film – das Einfordern neuer Räume sowie das Aufzeigen der Schwierigkeit, als (migrantische) Filmemacherin eigene Räume zu fordern und zu schaffen – wird transportiert über den schmerzlichen Konflikt, ihre Situation bzw. sich selbst in die hegemoniale binäre Logik von *Integration* oder *Exil* übersetzen zu müssen. Diese (binäre) Logik wird hier vom anglophonen, männlichen Rubbo repräsentiert, der ein einflussreicher Dokumentarfilmer am *National Film Board* ist.¹⁰

Es folgt ein Schnitt, die Musik stoppt und die Kamera filmt ein scheinbar

spontanes *setting* in der Küche, wo das Paar das Streitgespräch führt: Mallet steht (rechts im Bild) nahe am Herd mit dem Blick hin zur (offenen) Tür, wo Rubbo (links) im Türrahmen lehnt und diesen mit seiner körperlichen Präsenz ausfüllt. Die Distanz zwischen den beiden wird deutlich und Mallet scheint in der Küche in die Enge getrieben zu sein. Rubbo kritisiert, immer auf Englisch, ihr Filmprojekt, dass er „nicht versteht“ (Übers. v. Verf.). Mallet antwortet auf Französisch und kritisiert seine selbst-gerechte Haltung: „...toujours, ta façon de faire le film, c'est *la* façon de faire le film; moi, je fais le film comme je veux...“. Er insistiert, es sei wichtig, „the real things that happen“ zu erfassen, „the real facts“ eines Dokumentarfilms. Mallet verteidigt ihr Film-Projekt: „...c'est ma vérité, c'est ma façon de faire le film, ...je veux m'exprimer comme je veux, je veux pas être imposée un regard...“, und diskutiert dabei die Einseitigkeit sogenannter *real facts*, die nur aus einer bestimmten Perspektive *real* sind. Sie besteht auf der *Wahrhaftigkeit* ihrer doku-fiktionalen Mischung: „...c'est la moitié documentaire la moitié de fiction,... pourquoi il faut définir la vérité comme ça? pourquoi il faut définir un film que c'est du documentaire ou c'est de la fiction?...“.

Daraufhin bringt Rubbo Mallet rhetorisch in die Position der unprofessionellen, *schlechten* Filmemacherin, indem er ihr sagt, sie habe „no clear idea“ von dem, was sie tut, während er die *wahren Fakten* aufzählt: „...you come here, ...you're lonely, ...you marry the wrong person, ...you make a mistake, *that's* exile, *that's* the truth...“. Während dieser verletzenden Worte fokussiert die Kamera Mallets angespanntes Gesicht, den Tränen nahe, und stellt sie so in den Mittelpunkt des Konflikts und betont ihre Perspektive / ihren Standpunkt. Als Mallet anfängt zu weinen, scheint sie (buchstäblich) ihre (französische) Sprache zu verlieren: Sie weint / spricht nun auf Englisch und ihre Worte sind schwer verständlich, ihr Englisch ist fragmentiert. Die Küchen-Szene endet mit Mallets Weinen, aber sie besteht weiterhin darauf – trotz ihrer *Kapitulation* ins Englische –, dass sie den Film auf ihre eigene Art machen wird. Rubbo geht zu ihr hinüber und nimmt sie tröstend in den Arm. (Die sich entwickelnde Trennung wird mit dem Film beendet, wenn Rubbo gegen Filmende die bevorstehende Scheidung ansagt.)

Während Rubbo (Mallets) Exil als defizitären Zustand des Fehler-

Machens beschreibt, in dem man die falschen Leute aus Einsamkeit heiratet, benutzt Mallet das *stachelige* Potenzial ihrer verdoppelten migrantischen / exilierten Filmemacherinnenperspektivik und kanalisiert es in ihr doku-fiktionales unvollendetes Tagebuch, um die Unmöglichkeit *objektiver Wahrheit* und *realer Fakten* zu präsentieren. Es ist interessant, dass Rubbo – als anglophoner Australier selbst ein *expat* im frankophonen Montreal – die multiplen Perspektiven nicht sehen kann / will: in einer Interview-Szene mit ihm im Film sagt er, dass er nicht nach Kanada, sondern zum *National Film Board* gekommen sei und gibt seinem dokumentarischen Filmschaffen damit eine universelle Wahrhaftigkeit und Gültigkeit.

In der Küchenszene kollidieren Mallets Sprache und Perspektivik (weiblich, migrantisch, frankophon; *subjektiv*) mit Rubbos (männlich, hegemonial, anglophon; *objektiv*) und Mehrsprachigkeit wird als multidimensionaler Faktor (im positiven wie im negativen Sinne) deutlich. Der Konflikt über den dokumentarischen vs. den fiktionalen Modus repräsentiert den endgültigen Bruch zwischen dem Paar. Mallet dynamisiert die Grenze von Doku / Fiktion, ihr doku-fiktionales Format beinhaltet auch ein Über-Setzen der eigenen Person hin zur Intelligibilität, zur Einschreibung und Lesbarkeit; eine Bewegung, die aber ebenso nah an der mitunter konfliktiven / riskanten Über-Schreitung liegt, deren (negative wie positive) Konsequenzen nicht im Vorfeld absehbar sind.¹¹

Mallet scheint als Regisseurin in der Küchenszene die Kontrolle über ihren Film verloren zu haben, aber genau in diesem Moment des Zusammenbruchs macht sie explizit ihre eigene Aussage: das Öffnen und Aneignen neuer – sprachlicher, künstlerischer und emotionaler – Räume ist ein schmerzvoller Prozess des gleichzeitigen Gewinnens und Verlierens, bei dem die Produktion von Bedeutung an (die Repräsentation) des riskanten Moments, der eigenen Positionierung in neuen Räumen, geknüpft ist. Eine solche Positionierung in einem Zwischen- oder *dritten* Raum markiert das Aufbrechen binärer Oppositionen, wie dokumentarisch / objektiv (*wahr*) versus fiktional / subjektiv (*unwahr*), und das Einfordern eigener Stimmen, Sprachen, Perspektiven und Arten der Artikulation; sie erweitert die *migrantische Doppel-Perspektive*. Mallet zeigt durch ihren doku-fiktionalen und

multilingualen Film, dass die Produktion von weiblicher (migrantischer, filmschaffender) Subjektivität kein endlicher Prozess ist, sondern immer *unvollendet* bzw. andauernd, und dass keine einseitigen Definitionen *einer* eigenen Sprache oder feststehender (universeller) Kategorien künstlerischer (und medialer) Repräsentationen möglich sind.

4. Resumee: *Sein* und *Werden* in urbanen Räumen

Die textualisierten und visualisierten Repräsentationen der Beziehungen und Verwobenheiten urbaner Räume in Marilú Mallets Film *Journal Inachevé* überschreiten binäre Oppositionen, die (kulturelle) Räume dichotomisch definieren, d.h. als innen / Haus vs. außen / Stadt, Integration vs. Exil, öffentliche / politisch vs. privat / persönlich, kollektiv vs. individuell, dokumentarisch vs. fiktional sowie männlich / universal vs. weiblich / partikular und subjektiv vs. objektiv. Diese (Auf-)Brüche und Überschreitungen durchziehen den gesamten Film: „The rupture between voice and image [...] is [...] one of a number of transgressions that divide and cross the text as it weaves its way between synch documentary and fiction, [...] poetry and the quotidian“ (Longfellow 1984: 80). Im Sinne der oben beschriebenen „Omnipräsenz von [Mallets] *Ich*“ (Longfellow 1984: 87, Übers. d. Verf.) und ihrem Wunsch, als Künstlerin „den Raum ihrer Arbeit“ (Mallets Erzählstimme im Film, Übers. d. Verf.) *überall* bewohnen zu können, macht der Film seinen Weg, meiner Meinung nach, nicht nur *(in-)between spaces*, sondern auch darüber hinaus *partout*.

Die visuellen und textuellen Passagen in bzw. zwischen urbanen Räumen werden in Texten und Filmen vieler *Latina*-Autorinnen nicht selten zu größeren Passagen hin geöffnet, die weitere Städte als wichtige Referenzpunkte im Rahmen urbaner migrantischer Erfahrungen in den Amerikas und darüber hinaus mit einbeziehen.¹² Die komplexen Repräsentationen urbaner Räume in *latina*-kanadischen Kulturproduktionen, wie hier am Beispiel von Mallets *Journal Inachevé* analysiert, re-konfigurieren, meiner Meinung nach, als temporär und prekär angenommene „diasporic switching points“ (Appadurai

1996: 171) und machen sie zu „ideal points of migratory arrival“ (Braziel 2005: 31) – sie eröffnen dadurch neue Räume und Positionen. Während Mallets Montrealer urbane Räume im Film beides gleichzeitig sein können, d.h. *diasporic ideal*, ist es wichtig, dass die urbanen Räume und Bewegungen nicht nur als solche des „Weggehens und Ankommens“ repräsentiert werden, sondern ebenfalls als solche des „Seins und Werdens“ (Braziel 2005: 35, Übers. d. Verf.). Diese neue Ontologie multipler weiblicher Subjektivität ist in Mallets unvollendetem Tagebuch von Anfang an präsent: „[A] division is introduced into the film between voice and image, interior poetic monologue and the ‘idiosyncratic’ look of the camera: a division which opens the film to a desire for presence“ (Longfellow 1984: 79f.).

In *Journal Inachevé* werden das Haus, die Stadt, künstlerische Produktion und die weibliche Subjektposition der Filmschaffenden als urbane Räume repräsentiert, deren spatiale Verhandlungen einen Teil von Montreals *ciudad letrada* bilden. Mallets Film produziert und rekonfiguriert *letrada*-Autorität, um neue (visuelle, orale und skriptorale) Bedeutungen (Signifikationen) in kanadische urbane Räume einzuschreiben und damit gleichzeitig neue *amerikanische* Räume zu schaffen. Durch diese poetischen Repräsentationen urbaner Räume und weiblicher räumlicher Positionierungen schreibt der Film sich kritisch in kanadische und *québécois* Debatten zur Definitionsmacht von Kultur und Differenz ein, und verbindet diese Debatten mit einer weiterführenden (latein-)amerikanischen Dimension.

5. Bibliographie

Appadurai, Arjun (1996): *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis.

Barnouw, Eric (1983 [1974]): *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*, Oxford – New York.

Braziel, Jana Evans (2005): „‘C’est moi l’Amérique’ Canada, Haiti and Dany Laferrière’s Port-au-Prince/Montréal/Miami Textual Transmigrations of the Hemisphere“, in: *Journal of Comparative American Studies* 3,1, 29-

46.

- Bhabha, Homi K. (1994): *The Location of Culture*. London - New York.
- Certeau, Michel de (1980): *L'invention du quotidien. Arts de faire*. Paris.
- Certeau, Michel de (1993): „Walking in the City“, in: Simon During (ed.): *The Cultural Studies Reader*. London - New York, 151-160.
- Dua, Enakshi; Robertson, Angela (eds.) (1999): *Scratching the Surface. Canadian Anti-Racist Feminist Thought*. Toronto.
- Edwards, Justin; Ivison, Douglas (eds.) (2005): *Downtown Canada. Writing Canadian Cities*. Toronto.
- Ette, Ottmar (2005): „Von Inseln, Grenzen und Vektoren. Versuch über die fraktale Inselwelt der Karibik“, in: Marianne Braig/Ottmar Ette/Dieter Ingenschay/Günther Maihold (eds.): *Grenzen der Macht – Macht der Grenzen*. Frankfurt a. M., 135-180.
- Ette, Ottmar (1995): „Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad“, in: Roland Spiller (ed.): *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*. Frankfurt a. M., 13-35.
- Franco, Jean (1993): „Invadir el espacio público; transformar el espacio privado“, in: *debate feminista*, 4,8, Fronteras, Limites, Negociaciones, 267-287.
- Franco, Jean (2002): *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Cambridge.
- Ginieniewicz, Jorge; Schugurensky, Daniel (eds.) (2006): *Ruptures, Continuities and Re-learning: The Political Participation of Latin Americans in Canada*. Toronto.
- Jean, Marcel (2003): „Documentary in Quebec: The Auteur Film in Four Movements“, in: *HorizonZero* 9, June/July, Witness: Digital Documentary and the Passionate Voice, o.S.
- Klaus, Peter (ed.) (1997): *Québec – Canada. Cultures et littératures immigrées*. Neue Romania, Nr. 18, Freie Universität Berlin, Berlin.
- Lajoie, Mark (2001): „Imagining the City in Québécois Cinéma“, in: *Cahiers du Gerse* 3, Automne, Le cinéma: imaginaire de la ville, o.S.
- Lehan, Richard (1998): *The City in Literature. An Intellectual and*

Cultural History. Berkeley.

Longfellow, Brenda (1984): „Feminist Language in *Journal Inachevé* and *Strass Café*“, in: William C. Wees/Michael Dorland (eds.): *Words and Moving Images. Essays on Verbal and Visual Expression in Film and Television*. Coll. Canadian Film Studies/ Etudes canadiennes du cinéma I. Montreal, 77-95.

Mallet, Marilú (1981): „How are you?“, in: *Les Compagnons de L'Horloge-Pointeuse*. Montreal, 69-81; and (1985) in: *Voyage to the Other Extreme*. Montreal, 67-79.

Mallet, Marilú (1986): *Miami Trip*. Montreal.

Moffat, Alain N. (1989): „Manifestations autobiographiques dans le cinéma documentaire québécois récent“, in: *Le cinéma québécois des années 80*, Montreal, 40-47.

Morris, Meaghan (1993): „What to Do With Shopping Centers?“, in: Simon During (ed.): *The Cultural Studies Reader*. London - New York, 295-319.

Nepveu, Pierre (1988), *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal.

Nichols, Bill (1991): *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington.

Perrault, Luc (1983): „Au fil des films. Le Québec est 'plate'“, in: *La Presse*, 8. Oktober, Montreal.

Pick, Zuzana (1993): *The New Latin American Cinema. A Continental Project*. Austin.

Pick, Zuzana (1987): „Chilean Cinema: Ten Years of Exile (1973-83)“, in: *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 32 (April), 66-70.

Rama, Ángel (1997 [1984]): „La ciudad letrada“, in: Mabel Moraña (ed.): *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh, 565-588; (1996) transl. by John C. Chasteen, *The Lettered City*, Durham.

Rhodes, Gary D.; Springer, John Parris (eds.) (2005): *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson, NC.

Rodríguez, Ileana (1994): *House/Garden/Nation. Space, Gender, Ethnicity in Postcolonial Latin American Literature by Women*. Durham - London.

Simon, Sherry (2006): *Translating Montreal: Episodes in the Life of a Divided City*. Montreal.

Simon, Sherry (1997): „Représentations de la diversité culturelle dans la vidéo et le cinéma québécois“, in: Peter Klaus (ed.): *Québec – Canada. Cultures et littératures immigrées*. Berlin, 41-54.

6. Filmographie

Mallet, Marilú: *Journal Inachevé* (1982).

Mallet, Marilú: *Chère Amérique* (1990).

- ¹ Das Erscheinen einer *écritures migrantes*, sich absetzend von einer *littérature d'immigration*, in Québec wird in der Sekundärliteratur auf das Jahr 1983 datiert: das Erscheinungsjahr der transkulturellen Zeitschrift *Vice Versa* und des Romans *La Québécoise* von Régine Robin. (Die erste Einwanderungs-*Welle* wird für die 1970er Jahre definiert, eingeflossen in die Gründung der interkulturellen Zeitschrift *Dérives* (1975-1987); (Nepveu 1988).
- ² Rama benutzt Foucaults Konzepte von Macht und Diskurs für seine Analyse der lateinamerikanischen kolonialen Stadt. Der einflussreiche Essay wurde 1984 posthum veröffentlicht und 1996 auch übersetzt und auf Englisch publiziert (*The Lettered City*).
- ³ Jean Franco (1993: 273f., 287) attestiert den kulturellen Produktionen lateinamerikanischer Autorinnen (in Lateinamerika) implizite elitäre *letrada* Haltungen (z.B. liberal/kosmopolitisch), die die Dichotomie zivilisierte Stadt vs. barbarisches Land reproduzieren. Dennoch re-formulieren die *Latinas* (in Nordamerika), meiner Meinung nach, urbane Räume und verhandeln die spannungsgeladene Beziehung von Stadt (*ciudad, city, cité*) und Nation neu: in beiden wollen sie als *ciudadanas, citizens, citoyennes* partizipieren – linguistische Konzepte, die die Verflochtenheit von Stadt und Nation deutlich machen.
- ⁴ Dua und Robertson (1999: 19) weisen darauf hin, dass kanadische anti-rassistische feministische Autorinnen Homi Bhabhas Konzept eines *third space* antizipiert haben und seinen Fokus auf *race* um die Aspekte *gender* und *class* erweiterten und ins Blickfeld rückten: „women of colour occupy a structural position within the Canadian political economy which overlaps the margins of race, gender, and class.“
- ⁵ Longfellows Aufsatz wurde 1993 von dem karibisch-kanadischen Schriftsteller Jean Jonaissant ins Französische übersetzt – ein Beispiel für die multilinguale *ciudad letrada* und die produzierenden trans-*letrados/as*. Bemerkenswert ist auch das kulturelle Interesse in Montreal, die transkulturellen Theorieproduktionen der 1980er Jahre in den 1990ern

einem frankophonen Publikum zugänglich zu machen.

- ⁶ Die Musikstücke sind „Recuerdos de la Alhambra“ (1896, Francisco Tárrega) und „Vals criollo“ (1939, Antonio Lauro), der Gitarrenspieler ist Mallets Bruder Octavio Lafourcade; im Filmabspann ist auch der brasilianische Komponist für Gitarre Heitor Villa-Lobos (1887-1959) aufgeführt.
- ⁷ Das *Nicht-Haben* eines Landes am Anfang des Films ist am Ende zukunftsweisend re-konfiguriert, als die sich trennenden Eltern ihren Sohn Nicolas „in his country“, Kanada, sehen. (Nicolas wurde in Australien geboren, die Familie seines Vater lebt auch in der Welt verteilt, u.a. in Curaçao, Boston.)
- ⁸ Mallets Formulierungen zeigen die verinnerlichte hierarchische Dichotomie öffentlich/privat, bei der *das Private* als nachrangig bewertet wird. Umgekehrt würde es seltsam anmuten, wenn die Auseinandersetzung mit dem *öffentlichen* Leben damit gerechtfertigt würde, dass man kein Haus hat und daher *draußen* lebt.
- ⁹ RÉSO ist ein Homonym für *réseau* (Netzwerk): in den frühen 1960er Jahren wurde in Montreal die U-Bahn gebaut und die ersten unterirdischen *shopping malls* eröffnet. Heute umfasst die unterirdische Stadt kilometerlange Straßen und hat einen eigenen Stadtplan, vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Underground_City,_Montreal (29.10.08).
- ¹⁰ In mehreren Interviews wird beschrieben, dass Mallets Perspektivik/Standpunkt davon zeugt, dass sie *Québec* gewählt hat und sie betont ihre Situation als Filmemacherin (im Gegensatz zur Exil-Situation): „Pour moi, le problème, c’est celui d’être une artiste au Québec. C’est plus difficile que d’être ‘exilée chilienne’“ (Mallet im Interview mit Jean Royer, *Le Devoir*, Montreal, 12.02.1983). Doch in ihren Filmen zeigt sie, meiner Meinung nach, eine komplexere Situation, in der die Aspekte weiblicher Subjektivität, migrantischer Perspektive und künstlerischer Gestaltungsmöglichkeit nicht getrennt werden können, sondern überlappen.
- ¹¹ Siehe zur Übersetzung von und in urbanen Räumen auch Simons (2006) Ausführungen zu Montreals komplexer Geschichte (und Gegenwart) der

Translationen.

- ¹² Von Mallet siehe hierzu z.B. die Sammlung von Kurzgeschichten *Miami Trip* (1986), in der sie verschiedene Städte der Amerikas, wie Montreal und Miami, miteinander verbindet. In ihrem doku-fiktionalen Film *Chère Amérique* (1990) steht Montreal auch im Mittelpunkt, aber er thematisiert ebenfalls die migratorischen Beziehungen amerikanischer Städte, wie Buenos Aires, Santiago, Quito, New York und Montreal.

Grenzenlinien, Raumbilder, Theatersprünge.

Dynamisierte Räume in Max Aubs *teatro mayor*

Albrecht Buschmann

1. Räumlichkeit des Theaters

Wer von Theater spricht, verlässt den geschützten Bereich der Philologie. Nicht mehr den Text allein gilt es hier zu analysieren, sondern auch die Repräsentation auf der Bühne mit zu berücksichtigen. Das heißt nicht, dass die tatsächliche Aufführungspraxis zwingend zum Gegenstand der Untersuchung gemacht werden müsste, aber die Möglichkeit (oder Unmöglichkeit) der Aufführung auf dem Theater gilt es zumindest mit zu denken. Es geht also, sobald man von Theater spricht, auch um die performative Realisation des Textes, vermittelt über die Körperlichkeit des Schauspielers, es geht um ein Bühnenbild und die Positionierung der Figuren in demselben und zueinander, und es geht auch um eine Aufteilung des Raums innerhalb des Theatergebäudes, als in Foyer, Theatersaal und Bühne.¹

Dabei ist die geschlossene Räumlichkeit des Theaters historisch betrachtet ja keine Selbstverständlichkeit. Erst mit den neuzeitlichen europäischen (Hof-) Kulturen wurde das überdachte Theatergebäude zur Regel, konnte sich sein spezifischer Raumkörper mit der kodifizierter Funktionalisierung seiner einzelnen Binnenräume ausdifferenzieren: Die Eingangshalle als Spielfeld der höfischen und später bürgerlichen Repräsentation, die Aufteilung des Zuschauerraums vom Parkett bis zur Loge als Allegorie der gesellschaftlichen Hierarchie, die Bühne als frei bespielbare Fläche zwischen dem Bereich für die Zuschauer und dem für die Schauspieler und Techniker, abgetrennt vom Publikum durch die Rampe oder gar einen Orchestergraben.² Diese Bühne ist, als euklidischer Raum betrachtet, nichts weiter als ein von drei Seiten mit Wänden begrenzter Kubus, meist voll gepackt mit Bühnentechnik. Als symbolischer Raum kann sie sich in alles verwandeln, in ein nordafrikanisches Badehaus Ende des 16. Jahrhunderts voller spanischer Geiseln, in ein andalusisches Wohnhaus, in dem alle Frauen Trauer tragen, oder in einen

gesichtslosen Sitzungsraum in einem modernen Hochhaus. Oder, um es mit den Worten Michel Foucaults aus seinem Aufsatz über „Die anderen Räume“ auf den Punkt zu bringen: Das Theater ist eine Heterotopie, insofern es „die Fähigkeit besitzt, mehrere reale Räume, mehrere Orte, die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort nebeneinander zu stellen“ (Foucault 2006: 324).

2. Theater und Exil

Wenn man sich mit Exiltheater beschäftigt, bearbeitet man in den meisten Fällen ein Theater, das – anders als eingangs skizziert – ohne Bühne auskommen muss, insofern die Stücke von im Exil lebenden Autoren häufig unaufgeführt bleiben. Der Grund dafür ist einfach: Wo der Exilant herkommt, will man ihn nicht, folglich auch nicht seine Stücke. Wo er hingegangen ist, ist er zunächst einmal nur Gast, ohne zu wissen für wie lange. Und nichts ist schwieriger, als sich auf dieser Grundlage auf die Bühnenwirklichkeit eines neuen Landes, seiner Kultur und seiner lokalen Codes theatralischer Performativität einzulassen. Kurz gesagt: Der Dramatiker im Exil ist in der Regel ein Autor ohne Publikum. Zu denen, denen er viel zu sagen hätte, darf er nicht sprechen, und diejenigen, mit denen er in einer (Theater-) Sprache sprechen könnte, nämlich die anderen Exilanten, sind nur einige wenige.

All dies gilt auch für das Theater des republikanischen Exils, also für die Stücke derjenigen Theaterautoren, die wie Alejandro Casona oder Max Aub in Folge des für die Segunda República verlorenen spanischen Bürgerkriegs Ende der 1930er Jahre aus dem Land getrieben wurden. Da ihre Stücke äußerst selten aufgeführt wurden und den Weg auf spanische Bühnen nie oder nur posthum fanden, ist es beinahe so, als hätte es dieses Theater nie gegeben. Der langlebigste und zugleich wirkmächtigste Beleg hierfür sind jene Passagen in weit verbreiteten Literaturgeschichten, in denen das Exiltheater entweder nicht einmal erwähnt wird, oder allenfalls angemerkt wird, dass die Beschäftigung mit ihm nicht weiter lohne:

Was das Theater anbelangt, so ist vom Exil naturgemäß weniger zu erwarten als von den anderen Gattungen, ist doch die Abwesenheit des Publikums für den Theaterautor ein noch viel größeres Hemmnis als für die Autoren der geschriebenen Literatur. (Neuschäfer 2006: 371)

So richtig die zweite Hälfte dieses Satzes ohne Zweifel ist – „die Abwesenheit des Publikums [ist] für den Theaterautor ein noch viel größeres Hemmnis als für die Autoren der geschriebenen Literatur“ –, so groß ist das Fragezeichen hinter dem ersten Teil des Zitats: Muss man vom Theater des republikanischen Exils wirklich „naturgemäß“ wenig „erwarten“?

Halten wir die Eckpunkte der folgenden Überlegungen fest: Das Exiltheater ist nicht nur ein Theater ohne Theaterraum, sondern auch ein Theater ohne adäquaten Raum in der literarischen Traditionsbildung, wie sie sich gerade in der Literaturgeschichtsschreibung manifestiert. Umso wichtiger ist es, die sich dieser Tatsache meist sehr bewussten literarischen Antworten der Exilautoren auf die skizzierte Problematik zu sichten, zu analysieren und für die Forschung verfügbar zu halten – idealerweise mit dem Effekt, ihnen doch noch Eingang in die literaturgeschichtliche Tradition zu verschaffen und auf diese Weise der doppelten Exilierung, der politischen durch den Franquismus und der intellektuellen durch die publizistische und akademische Kritik, etwas entgegen zu setzen. Darum möchte der folgende Beitrag gerade besonders viel vom Theater des republikanischen Exils „erwarten“ und sich gezielt seine Konzeption des Raumes zum Gegenstand nehmen. Die Leitfrage lautet dabei, inwieweit sich in der Raumkonzeption ausgewählter Stücke eine Reflexion über den Raum des Exils erkennen lässt. Denn was bedeutet schließlich das Wort Exil oder Exilant? Das Präfix „Ex“ ist eindeutig, es meint jemanden, der aus etwas heraus getreten ist. Im Spanischen spricht man auch von „*transterrado*“ oder „*desterrado*“, und auch in diesen Begriffen liegt bereits die Dynamik angedeutet, die ein Subjekt von einer „*tierra*“ weg in einen anderen geographischen Raum führt. Mit dem Begriff des Exils, der „*separation of people from their native culture through fysical dislocation*“ (Bammer, zit. nach McClennen 2004: 3), ist demnach automatisch eine Dynamik im Raum aufgerufen.

Meine Vermutung, der ich nun nachgehen möchte, ist also die, dass die besondere lebensweltliche Erfahrung von Vertreibung und Exil doch zu Stücken geführt haben könnte, die den Theater- und Bühnenraum in signifikanter Weise

als topologisches Modell für Verfahren von gesellschaftlichem Ausschluss und Einschluss nutzen. Dass die Stücke de facto oft unaufgeführt blieben, muss ja keineswegs heißen, dass sich in den Texten nicht aufschlussreiche Raummodelle finden könnten.

3. Max Aub und sein Theater des Exils

Unter den in Frage kommenden Autoren soll hier exemplarisch Max Aub vorgestellt werden.³ Geboren 1903 in Paris, exiliert 1914 nach Spanien, 1939 nach Frankreich, 1942 nach Mexiko, schrieb er in den 1920er Jahren seine ersten Stücke im Umfeld der spanischen Avantgarden des *siglo de plata*. Mit der Ausrufung der Republik 1931 wurde er vor allem zum Theatermanager, er leitete eine Theatergruppe, verfasste ein Memorandum zur Neuordnung der Spanischen Nationalbühnen, reiste in die UdSSR, um die Moskauer Bühnenavantgarde kennen zu lernen, kam in Paris in Kontakt mit Erwin Piscator u.s.f. Nach dem Bürgerkrieg gelangte er, nach mehrmaliger Inhaftierung in französischen Gefängnissen und Konzentrationslagern, 1942 nach Mexiko, wo er bis zu seinem Tod 1972 seinen Hauptwohnsitz hatte. Seine Theaterproduktion war immens, gerade im Exil entstand der größte Teil seiner über 50 Stücke. Zwar wurde er vor allem als Romancier bekannt, sich selbst sah er aber bis zuletzt vor allem als Dramatiker. Noch Anfang der 1970er Jahre erklärte er in einem Interview:

No sé por qué, pero siempre tuve mayor facilidad para decir lo que tengo que decir a través de varias personas, que no por mi boca, o mi ecuanimidad ante la vida me hizo pensar que el teatro era la mejor manera en la que podía exponer mis ideas. No se trataba de un gusto por la notoriedad teatral o por la escena, sino una manera de exponer desde distintos puntos de vista – cosa que he seguido el resto de mi vida – el parecer de mis personajes. No digo mi parecer sino el de mis personajes. Por eso empecé escribiendo teatro y, en el fondo, he seguido escribiendo teatro hasta el día de hoy. (Aub 1972: 37)

Max Aubs Theaterstücke eignen sich für eine exemplarische Analyse, die sich dem Exiltheater unter der Perspektive einer Theorie des Raums und der Bewegung im Raum nähern möchte, vor allem aus folgendem Grund: Seit seiner

Jugend und bis zu seinem Tod in Mexiko 1972 hat er den erzwungenen sprachlichen und kulturellen Ausschluss nicht nur praktisch gelebt, sondern seine spezifisch transkulturelle Prägung auch immer wieder reflektiert und sich in seinen literarischen Texten, mehr als andere, mit Stoffen wie Vertreibung, Flucht und Inhaftierung beschäftigt. Dies wird schon auf den ersten Blick deutlich, wenn man nur das Personal seiner Stücke betrachtet, in denen es nur so wimmelt von Flüchtlingen und Vertriebenen, scheiternden Heimkehrern und gealterten Migranten. Silvia Monti schreibt: „Fugitivos, desarraigados, apátridas, refugiados, emigrantes, exiliados [...] o simples extranjeros pueblan las páginas dramáticas de Aub más que las de cualquier otro escritor español.“ (Monti 1998: 513)

Sein umfangreiches dramatisches Werk wird in der kritischen Literatur in der Regel in drei Phasen eingeteilt, deren ästhetische Entwicklung mit dem politischen Kontext seiner Vita parallelisiert wird. Während der Diktatur Primo de Riveras hebt Aubs Theater mit einer experimentellen Phase an (1923-1931), aus der er fünf Stücke unter dem Titel *Teatro incompleto* (1931) in einem Sammelband vorlegt. Der Titel nimmt darauf Bezug, dass die Stücke, keinesfalls konzipiert als Lesedramen, bis dahin nicht gespielt und insofern nicht „vollständig“ seien. Auf dieses frühe Theater, geprägt von den Maximen der europäischen Avantgarden (insbesondere den Theatertheorien Jaques Coupeaus und Gordon Craigs, vgl. Figueras 2003) folgt die politisch engagierte Phase (1931-1938), die ihren Höhepunkt im Propaganda- und Fronttheater des Bürgerkriegs findet. Eine für 1939 geplante Ausgabe der zehn Stücke dieser Jahre unter dem Titel *Teatro de circunstancias* konnte wegen der Kriegswirren nicht mehr erscheinen.

In diesen Jahren der politischen Theaterpraxis ist Aub auch in vielfältiger Weise an der Schaffung neuer Theaterstrukturen beteiligt: Er leitet – ähnlich wie Federico García Lorca die berühmte „Barraca“ – eine studentische Wanderbühne („El Búho“), die im Rahmen der *Misiones pedagógicas* der Republik den Auftrag hat, spanische Klassiker auf öffentlichen Plätzen dem Volk nahezubringen; außerdem verfasst er im Auftrag von Staatspräsident Manuel Azaña eine Denkschrift zum Aufbau einer staatlichen Bühnenorganisation (1936) und koordiniert ab 1937 mit Antonio Machado den

„Consejo Central de Teatro“. Bevor Aub im Exil abgeschnitten wurde von der spanischen Bühnenwelt, hatte er sie also durchaus auch praktisch kennen und erproben gelernt.⁴

Mit der Flucht nach Frankreich im Februar 1939 beginnt die dritte Phase, in der das *teatro mayor* (sechs Dramen aus der Zeit von 1942-1952) sowie das *teatro breve* (Einakter, Variationen und thematisch begrenzte Mehrakter, 1939-1968) unterschieden werden. In den von ihm selbst besorgten Ausgaben *Teatro en un acto* (1960) und *Teatro completo* (1968) hat Aub letztere thematisch gruppiert, in Stücke über das Exil („Los transterrados“) und die mögliche Rückkehr des Exilanten („Las vueltas“),⁵ über Unfreiheit und Unterdrückung in Spanien („Teatro de la España de Franco“) oder „Zerstreuungen“ („Diversiones“).

So einleuchtend diese ereignisgeschichtlich sortierte Dreiteilung auf den ersten Blick auch wirken mag, ästhetisch ist sie, gerade an Übergängen, unscharf, wie man an dem Monolog *De algún tiempo a esta parte* (1949) sehr gut erkennen kann. Es spielt in Wien 1938, kurz nach dem Anschluss Österreichs; einzige Sprecherin ist Emma, einst großbürgerliche Gattin des Fabrikanten Adolfo, beide zum Katholizismus konvertierte Juden. Nun ist Emma nur noch Putzfrau im Theater, die nach dem Ende der Vorstellung mit ihrer Arbeit beginnt und dabei zum Publikum über ihr unbeschwertes Leben als unpolitische Frau und Mutter spricht, über ihren Sohn Samuel, der im österreichischen Konsulat in Barcelona arbeitete und in den Wirren des Bürgerkrieges von Republikanern getötet wurde. Abwesender Adressat des Monologs ist ihr Mann Adolfo, der als Jude im KZ Dachau ermordet wurde und dem sie erklären will, warum sie keine ängstliche und passive Frau mehr ist.⁶ Entstanden 1939 und vom Umfang her eher kurz, wird es etwa von den Herausgebern der Gesamtausgabe dem *primer teatro* zugerechnet, wohingegen es thematisch – letztlich handelt es sich um einen der ersten Texte der spanischen Literatur, die den Holocaust an den europäischen Juden behandeln – zu den politischen Stücken des *teatro mayor* zu zählen wäre.

Theaterästhetisch von besonderem Interesse ist dieses *teatro mayor*, weil der Autor mit ihm, wie er es einmal ausdrückte, „volljährig“ geworden war. Sofort nach der Flucht aus Spanien und während der Haft in französischen

Gefängnissen und Lagern entwarf er den Plan für eine Serie von politischen Dramen, die er noch während der Überfahrt 1942 ins mexikanische Exil zu schreiben begann und dort in rascher Folge veröffentlichte. *La vida conyugal* (1943, UA 1944) spielt unter der spanischen Diktatur 1927 und führt die Unfähigkeit des politisch desinteressierten Schriftstellers Ignacio vor, in der Stunde der Wahrheit privat und politisch Verantwortung zu übernehmen. *San Juan* (1943, UA 1998) zeigt ein Schiff voller Juden, die 1938 aus Europa geflohen sind und in keinem Land Aufnahme finden. In *Morir por cerrar los ojos* (1944) treffen die ungleichen Brüder Julio und Juan, desinteressierter französischer Kleinbürger der eine, engagierter Spanienkämpfer der andere, 1940 im südfranzösischen KZ Vernet wieder zusammen und ziehen Bilanz; eine Umarbeitung des Stücks als Filmdrehbuch erschien 1965 als Teil des *Magischen Labyrinths* unter dem Titel *Campo francés*. *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo* (1945; UA in Englisch 1945) schildert, mit deutlich autobiographischen Anklängen, die Arbeit von Margret Palmers „Emergency Rescue Committee“ in Marseille 1941, das allen bürokratischen Schikanen zum Trotz den Verfolgten des Nazi-Regimes die Flucht aus Europa zu ermöglichen versucht. Ein politisches Schlüsseldrama ist *Cara y cruz* (1948), in dessen Hauptfigur Präsident Ventura, der einen Staatsstreichs durch General Carrasco nicht verhindern kann, der historische spanische Präsident Manuel Azaña porträtiert ist. Das letzte der großen politisch-historischen Stücke ist *No* (1952; UA 1976), das unter dem Eindruck des beginnenden Kalten Krieges entstand und das im Mittelpunkt der folgenden Analyse stehen soll.

4. No – Der Kalte Krieg auf der Bühne

No spielt 1951 an der innerdeutschen Grenze, wo das Dorf Altberg durch eine Bahnlinie geteilt wird, die zugleich die Grenze zwischen Ostblock und westlicher Welt bildet. Die sehr detaillierte zweiseitige Regieanweisung zu Beginn wünscht eine Bühne, die in der Mitte durch einen Holzzaun geteilt ist; links vom Zuschauer befindet sich der US-amerikanische Teil des Bahnsteigs, rechts der sowjetische, darin jeweils ein Bretterverschlag als Büro der jeweiligen

Militärverwaltung. Zum Zuschauer hin soll die Bühnenrampe die Bahnsteigkante darstellen. Die in 62 kurze Szenen oder Stationen gegliederte Handlung springt zwischen dem sowjetischen und dem US-amerikanischen Büro hin und her, wo diejenigen, die auf die jeweils andere Seite wollen, mit teilweise denselben absurden Begründungen zurückgewiesen werden. Kein Antrag auf Grenzübertritt wird im Verlauf der Handlung genehmigt, in den Warteräumen vor den Büros kulminieren Familienschicksale, spielen sich groteske Szenen der Verzweiflung ab. Am Ende schaffen nur der Stalingradveteran Hermann und die russische Krankenschwester María den Weg in die Freiheit, das Paar flieht und wird von den schießenden Wachmannschaften nicht getroffen; ob diese Flucht für das Paar einen glückliche Ausgang nimmt, ist für den Zuschauer nicht mit letzter Sicherheit zu erkennen, aber als wahrscheinlich anzunehmen. Kontrastiv zu diesem Paar und seiner Öffnung des „huis clos“ auf dem Bahnsteig durch Flucht ist die Figur mit dem sprechenden Namen Julieta Frei angelegt, der in der ersten Szene wegen gefälschter Papiere die Einreise in den amerikanischen Sektor verweigert wird und die in einer Szene kurz vor Schluss Selbstmord begeht, indem sie sich vor einen der durchfahrenden Züge wirft. Diese Zugdurchfahrten – mit Lichteffekten und Toneinspielungen wahrnehmbar gemacht – rhythmisieren den Fortgang der Handlung, unterstreichen aber auch die paradoxe Situation auf diesem Bahnsteig: Hier treten nach und nach über 50 Personen auf, die eine politische Grenze übertreten wollen, und die Handlung spielt auch an einem Ort des Übergangs (dem Bahnhof), allerdings hält nie ein Zug in Altberg. Zur Bewegungslosigkeit gezwungen fühlen sich die Figuren wie Tote oder Todgeweihte:

HANS: ¿Por qué no se detienen los trenes en la estación?

GRETA: ¿Mitad en la zona soviética, mitad en la zona norteamericana? No. Han arreglado una vías muertas.

HANS: Vías muertas. No está mal la palabra.

GRETA: Antes se llamaban igual.

HANS: Antes, era el mejor de los mundos: Todo el mundo andaba de aquí para allá... (Aub 2006: 477)

No führt also einen Bahnhof vor, von dem man nirgends hin gelangt. Wolfgang Schivelbusch bezeichnet den Bahnhof in seiner Studie über die *Geschichte der*

Eisenbahnreise als einen „Schleusenraum“ (Schivelbusch 1989: 157), doch in *No* ist diese „Schleuse“ undurchlässig. Nicht allein wegen des Holzzauns, der eine sichtbare Grenze über den Bahnsteig zieht, auch nicht wegen der bewaffneten Wachmannschaften, sondern wegen der nicht sichtbaren Regularien, die diese Teilung und die Armierung dieser Teilung verantworten. Immer wieder ist von den Papieren die Rede, die nicht in Ordnung sind, von Ausweisen und Bescheinigungen, die heute nötig sind, aber für die Antragsteller vor ihrer Abreise unmöglich zu beschaffen waren. Die Lebenswege der auf dem Bahnsteig Wartenden kollidieren unversöhnlich mit dem, was die fernen Regierungszentren als unabdingbare Modalitäten des Grenzübertritts dekretieren – ein Widerspruch, der selbst einem der US-amerikanischen Grenzbeamten verrückt erscheint. Angesichts einer erneut verweigerten Einreiseerlaubnis für einen harmlosen alten Paläontologen sagt er: „A veces me pregunto si no se están volviendo locos [... los] en Washington.“ Sein Kollege hingegen denkt über Sinn und Unsinn der Anweisungen nicht nach und antwortet ihm: „Haz como yo. ¿Mandan esto? Pues a hacerlo. ¿Que dice la ley ‚blanco‘? Pues blanco y se acabó.“ (Aub 2006: 476)

Dieser Bahnhof nach Nirgendwo, dieser *lieu de passage sans passage*, ist ein wiederkehrendes Element in Max Aubs *teatro mayor*. So zeigt das Stück *San Juan* ein schrottreifes Schiff voller Juden, die 1938 vor den Nazis aus Europa geflohen sind und in keinem Land Aufnahme finden: Ort der Handlung ist ein kaum noch manövrierfähiger Dampfer, dessen Passagieren bewusst wird, dass es für sie keinen rettenden Hafen gibt. Oder *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo* (1945), das 1941 in Marseille spielt, darunter einige Szenen im Hafen der Stadt, und ebenfalls die von bürokratischen Schikanen behinderten Grenzübertritt zum Thema hat. Marseille erscheint hier als eine Hafenstadt, die wie der Bahnhof in *No*, für die Flüchtlinge zur Falle geworden ist, weil auch von diesem emblematischen Raum des Übergangs aus auf offiziellem Weg keine Ausreise mehr möglich ist.⁷

5. Grenzlilien

Die Bahnlinie in *No*, das Quai im Hafen von Marseille in *El rapto de*

Europa oder die Bordwand in *San Juan*: Es sind keine natürlichen und als natürlich dargestellte Grenzen wie „das Meer“, „der Berg“ oder „der Fluss“, die die Welt dieser Stücke teilen, sondern von Menschenhand gebaute und vor allem von Menschenköpfen ersonnene Grenzen. In *El Rapto de Europa* ist es die Grenze zwischen dem von den Nationalsozialisten besetzten Europa und dem freien Europa bzw. Übersee, wobei Vichy-Frankreich und Marseille einen Zwischenstatus einnehmen: nicht besetzt, aber dennoch den Weisungen aus Berlin ausgesetzt. In *San Juan* verläuft die unsichtbare Linie zwischen den verfolgten Juden auf dem Schiff, mit oft völkerrechtlich unklarem Status, und den Nationen an der Küste, die die Aufnahme verweigern. Und in *No* ist es die zwischen Ost und West, zwischen Kapitalismus und Sozialismus oder Kommunismus, der sich Aub in seinen essayistischen Schriften ab den 1940er Jahren intensiv gewidmet hatte (vgl. Aub 1967).

6. Raumbilder

Mit welchen Raumbildern macht das Aubsche *teatro mayor* die zuvor skizzierten Grenzzlinien theaterwirksam sichtbar? Nur die zwei prägnantesten seien vorgestellt. *San Juan* spielt in einem einzigen Bühnenbild, das die Bühne auch in ihrer ganzen Höhe nutzen soll: Es zeigt ein vom Kiel bis zum Deck aufgeschnittenes Schiff, in dessen Räume der Zuschauer gleich einem „diablo cojuelo“ Einblick hat. Das Meer, der Horizont, die zum Greifen nahe Hafenstadt – nichts davon sieht der Zuschauer, was den Eindruck erzeugt, in einen begrenzten Innenraum, in ein Art Gefängnis zu blicken.

Die Bühnenaufteilung in *No* wurde bereits skizziert, nicht jedoch die Tatsache erwähnt, wie explizit die Regieanweisung die räumliche Aufteilung kommentiert. Auf die Beschreibung des Bühnenbilds folgt, in einem eigenen Absatz freigestellt, der Satz: „El escenario queda dividido naturalmente en cuatro términos Despacho norteamericano, Despacho soviético, Lado norteamericano, Lado soviético.“ (Aub 2006: 463) Abgesehen von dem eigenartigen Verfremdungseffekt, den diese überdeutliche Benennung auf Schildern, die das Bühnenbild dominieren, in gerade nicht historisch korrekter

Terminologie erzeugt – es müsste ja „sector americano“ oder „zona soviética“ heißen –, abgesehen davon ist hier die Hervorhebung der Vierteilung signifikant, in der man zunächst einmal einen Verweis auf die vier Himmelsrichtungen erkennen kann: Der Bahnsteig steht somit stellvertretend für die Erde. Oder man subsummiert diese (geographische) Vierteilung der Welt unter eine (politische) Zweiteilung der Blöcke, die ja – gerade hatte der Korea-Krieg begonnen und die Verfestigung der beiden weltpolitischen Lager bestätigt – durch ihre sich verfestigende Bipolarität gekennzeichnet war. In diese beiden Teilräume ist jeweils eine Heterotopie eingeschrieben, jener reale Ort, in dem „all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und in ihr Gegenteil verkehrt werden“ (Foucault 2006: 320). Als solche wären die beiden „despachos“ zu begreifen, die einerseits die Grenzen generierenden Dynamik der politischen Zentralen „Washington“ und „Moskau“ repräsentieren, in denen andererseits aber auch deren Desavouierung in den zumeist absurden Verhören der festsitzenden Reisenden seinen Raum findet.

7. Theatersprünge

Mit einem Sprung die Bewegung über die Grenze erzwingen, den Stillstand zwischen begrenzten Räumen überwinden: In diversen bühnentechnischen Abstufungen und in mit unterschiedlicher semantischer Aufladung setzen Max Aubs Stücke das Handlungselement „Sprung“ ein: In *San Juan* springt der junge Carlos vom Schiff, um so seinem Ziel näher zu kommen, als freiwilliger Kämpfer am spanischen Bürgerkrieg teilnehmen zu können. In *Morir por cerrar los ojos* stirbt die Hauptfigur Julio bei dem Versuch, durch den Sprung in den Fluss, der das Lager, in dem er inhaftiert ist, begrenzt, die Freiheit zu erlangen. Und in *No* springt zunächst Julieta Frei in den Freitod, anschließend Hermann und Maria in die Freiheit jenseits der Bahnlinie

Der Unterschied zwischen diesen drei Theatersprüngen liegt vor allem in der bühnenwirksamen Sichtbarkeit. In *San Juan* sehen wir nichts von diesem plötzlichen Bewegung: Carlos' Sprung vom Schiff bleibt einer, den der

Zuschauer sich selbst vorstellen muss, denn er erfolgt im Modus des Botenberichts. In *Morir por cerrar los ojos* ist der Sprung in den das Konzentrationslager begrenzenden Fluss zwar Teil der auf der Bühne dargestellten Handlung, wobei aber nur der Schütze zu sehen ist; das getötete Opfer bleibt unsichtbar. Ebenfalls berichtet und nicht gezeigt wird in *No Julieta* Freisprung in den Tod, während der des fliehenden Paares nun tatsächlich vorgeführt wird. Doch nicht nur das, Hermann und Marias Sprung über die politische Grenze ist auch ein Sprung über eine symbolische Grenze, weil er auch aus der zuvor konstruierten Bühnenwirklichkeit hinausführt: Die beiden Darsteller springen nämlich – so fordert es die Regieanweisung – über die Rampe hinweg in den Zuschauerraum, so dass die Schüsse ihrer Verfolger folglich von den Darstellern der Wachmannschaften in Richtung des Publikums abgegeben werden. Ihr Theatersprung überwindet also in doppelter Weise eine Grenze, zum einen die für die Bühnenwirklichkeit reale (die Bahnlinie, die die Grenze zwischen Ost und West markiert), zum anderen die für das Zeichensystem Theater symbolische Grenze zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum. Dass der rettende Sprung in die Freiheit zum Publikum führt, verändert zudem auch dessen Rolle als nun nicht mehr ganz so unbeteiligte Zuschauer. Vor allem aber unterstreicht dieser effektvolle Theatersprung einmal mehr den für die Pragmatik der vorgeführten Bühnenhandlung so zentralen Aspekt, dass die vielfältig beschriebene politische Grenze in Altburg ebenfalls eine konstruierte Grenze ist. Die Perforierung nicht nur der politischen Grenze zwischen Ost und West, sondern auch der symbolischen Grenze zwischen Kunst und Leben sowie der theaterpraktischen zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum stellt *No* nachhaltig in die Tradition der Avantgarden der 1920er Jahre, man denke nur an das virtuose Spiel zwischen Bühne und Zuschauerraum, zwischen Rollenidentität und Darstelleridentität in Luigi Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921).

8. Der Theatersprung zwischen „Repräsentationsraum“ und „Raumrepräsentation“

Zum Abschluss möchte ich versuchen, das bisher Gesagte mit Hilfe von

Henri Lefebvres trialektischem Modell der „Konstruktion des sozialen Raums“ weiter aufzuschlüsseln. Lefebvre unterscheidet ja zwischen der „räumlichen Praxis“, dem „wahrgenommenen Raum“, zweitens den „Raumrepräsentationen“, nach seiner Diktion „konzipierte Räume“, und drittens „Repräsentationsräumen“, den „gelebten Räumen“, die alle drei in einem nie abgeschlossenen, prozessualen Verhältnis zueinander stehen. Am Beispiel der europäischen Stadt von der italienischen Renaissance bis ins 19. Jahrhundert führt er vor, wie das „Wahrgenommene, das Konzipierte und das Gelebte“ ineinander gewirkt haben dürften: Mit der Imagination der (Zentral-) Perspektive sei der zuvor dominanten mittelalterlichen Vertikale durch Kunst und Wissenschaft ein Gegenbild gegenüber gestellt worden, das mehr und mehr aus den „Repräsentationsräumen“ in die „Raumrepräsentationen“ gewirkt habe: In jenen „Repräsentationsräumen“ sei die neue Stadt-Ordnung „konzipiert“, seien die Regeln und Normen entwickelt worden, die schließlich im euklidischen Raum die Stadt hervorgebracht hätten, die ihre Einwohner in ihrer räumlichen Praxis „wahrnehmen“. Die „Einbildungskraft“ im gelebten Raum könne den „konzipierten Raum“ verändern, so Lefebvre, und es seien „vielleicht am ehesten diejenigen, die *beschreiben* und nur zu beschreiben glauben: die Schriftsteller und Philosophen“ (Lefebvre 2006: 336), denen das gelinge.

Lässt sich dieses Modell auf die Raumkonzeption anwenden, wie sie im vorherigen Abschnitt für Max Aubs *No* herausgearbeitet worden ist? Als die „räumliche Praxis“ könnte man das begreifen, was wir auf der Bühne wie in einem Brennglas verdichtet sehen, die lebenspraktischen Folgen einer politisch-administrativen Teilung der Welt, die in anderswo „konzipiert“ wurde – etwa in jenem „Washington“, von dem die beiden zitierten US-amerikanischen Beamten ebenso reden wie ihre russischen Kollegen von „Moskau“. Gerade aus dem Aufeinandertreffen von Individuen, deren räumliche „Wahrnehmung“ nicht mit dem konzipierten Raum der (politischen) Sphäre der Raumrepräsentationen korrespondiert, bezieht das Stück seine produktive Reibung. Der kurze Augenblick der Überwindung dieser bipolaren Beziehung, der nicht vorgesehene Sprung in die Freiheit, der die Raum-Ordnung selbst kurz in Frage stellt, wäre dann als das Aufblitzen des „Repräsentationsraums“ zu verstehen, in dem die Kunst, in dem die „Einbildungskraft“ einen dritten Weg imaginiert.

In einem Kommentar zu Henri Lefebvres Text hat Jörg Dünne milde Kritik an dieser Idealisierung der Kunst als Produzent von „Codes der Repräsentationsräume“ angemeldet (Dünne 2006b: 333). Lefebvres utopischen Fokus bezeichnet er als „vom späten Pathos der Avantgarde getragene Hoffnung“ (Dünne 2006b: 299). Max Aub seinerseits hatte, wie man aus den Manuskripten und Vorstufen zu *No* ablesen kann, zunächst zwei andere Schlüsse geschrieben, in denen der Fluchtversuch von Hermann und María ohne Sprung vonstatten gehen und tödlich endet. Erst in einem dritten und letzten Anlauf entschied er sich bewusst gegen die Wahrscheinlichkeit und für das vorliegende optimistische Ende. Weil er sich dem Denken in Alternativen entziehen wollte – er nannte es „el falso dilema“ (Aub 1967: 45) – suchte er einen dritten Weg, und für den fand er, wie ich hoffentlich habe zeigen können, in *No* eine prägnante theatralische Lösung. Hätte Aub Lefebvre gelesen, er hätte es vielleicht so formuliert: Nur wenn eine räumliche Dynamik „eingebildet“ wird, die wie in *No* vorgeführt politische und symbolische Grenzen auszuhebeln vermag, kann sie irgendwann auch räumliche Praxis werden.

Bibliographie

- Aub, Max (1967): *Hablo como hombre*. México.
- Aub, Max (1972): „Mi teatro y el teatro español anterior a la República“ [Interview], in: *Primer acto* 144, 37-40.
- Aub, Max (2006): *Obras Completas de Max Aub*, vol. VIII, *Teatro mayor*. Valencia.
- Aznar Soler, Manuel (Hg.) (1993): *Max Aub y la vanguardia teatral* (Escritos sobre teatro, 1928-1938). Valencia.
- Beck, Wolfgang (2008): *Chronik des europäischen Theaters: von der Antike bis zur Gegenwart*. Stuttgart.
- Buschmann, Albrecht (Hg.) (2003): *Dossier Max Aub*. Themenschwerpunkt der Zeitschrift *die horen* 210.
- Buschmann, Albrecht/Ette, Ottmar (Hg.) (2007): *Aub in Aub*. Berlin.

- Buschmann, Albrecht (2009): „Antes, todo el mundo andaba de aquí para allá’. Heterotopías en *No y De algún tiempo a esta parte* de Max Aub”, in: Bernard Sicot (Hg.): *70 años después: La literatura española y los campos franceses de internamiento* [Actas del coloquio internacional, Paris, 12.-14.2.2009]. Paris 2009 (im Druck).
- Buschmann, Albrecht (2010): *Max Aub und die spanische Literatur zwischen Avantgarde und Exil*. Tübingen (im Druck).
- Dünne (2006): „Soziale Räume – Einleitung“, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (2006): *Raumtheorien. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt a. M., 289-302.
- Ette, Ottmar (2003): „El Occidente revisitado. Max Aub: escribir (desde) el movimiento“, in: *Revista de Occidente* 265, 9-24.
- Figueras, Mercedes (2003): „Auf der Suche nach dem verlorenen Publikum. Max Aub und das Theater“, in: *die horen* 210, 59-64.
- Fischer-Lichte, Erika (1989): *Semiotik des Theaters* (3 Bde.). Tübingen.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.
- Foucault, Michel (2006): „Von anderen Räumen (1967)“. in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt a.M., 317-329.
- Lefebvre, Henri (2006): „Die Produktion des Raums (1974)“, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorien. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt a. M., 289-302.
- Monti, Silvia (1992): *Sala d’attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub*. Roma.
- Monti, Silvia (1998): „Las vueltas de Max Aub“, in: Manuel Aznar Soler (Hg.): *El exilio literario español de 1939. Actas del primer congreso internacional*. Barcelona, 513-520.
- McClennen, Sophia A. (2004): *The Dialectica of Exile. Nation, Time, Language, and Space in Hispanic Literatures*. West Lafayette, Indiana.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (Hg.) (2006): *Spanische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar.
- Schivelbusch, Wolfgang (1989): *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.

Soldevila Durante, Ignacio (1999): *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Segorbe.

- ¹ Zur Kategorie der „Performativität“ bei der Analyse von Theateraufführungen und Theatertexten vgl. Fischer-Lichte (1989, 2004).
- ² Zur Geschichte des europäischen Theaters vgl. Beck (2008).
- ³ Eine umfassende Präsentation und Interpretation von Aubs Romanen und Erzählungen, Essays und Theaterstücken bietet die Monographie *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, verfasst von dem kürzlich verstorbenen Pionier und Mentor der Max Aub-Forschung Ignacio Soldevila Durante (1999). Eine deutschsprachige Einführung in Max Aubs Leben und Werk findet sich in Buschmann (2003) und Buschmann/Ette (2007). Den Zugang zu Aubs umfangreichem Bühnenwerk eröffnen Monti (1992) und Figueras (2003).
- ⁴ Max Aubs theoretische und programmatische Schriften zum Theater aus den 1920er und 1930er Jahren finden sich in Aznar Soler (1993).
- ⁵ Unter thematischen und motivischen Gesichtspunkten wären auch diese Stücke ein lohnender Gegenstand im Hinblick auf die raumsematische Leitfrage dieses Beitrags – der sich aus Platzgründen jedoch in erster Linie *No* widmet. Zur Darstellung von Aubs gesamter Theaterproduktion im Kontext seiner transkulturellen literarischen Praxis vgl. Buschmann (2010, insbesondere das Kapitel V „Ausgeschlossen Schreiben“).
- ⁶ Eine eingehende Analyse von *De algún tiempo a esta parte*, ebenfalls unter raumtheoretischer Perspektive, findet sich in Buschmann (2009).
- ⁷ Zu *El rapto de Europa* vgl. die Analyse von Ette (2003).

La Imagen-palabra en la fotografía de Luis González

Palma:

Un espacio para el intercambio de miradas¹

Pablo Hernández Hernández

El siguiente texto tiene como marco general la investigación de las relaciones entre imágenes y palabras en diversos procesos simbólicos intermediales, transculturales y transnacionales en Centroamérica.² Específicamente hablando, nos limitaremos a describir en qué sentido se puede decir que la experimentación con las relaciones entre imágenes y palabras produce espacios para el intercambio de miradas.³ Para poder realizar esto hemos tomado el caso de la obra *La mirada crítica* (1998) del artista guatemalteco Luis González Palma,⁴ en la que se condensan y recorren cuatro problemas fundamentales de la mirada en relación con las palabras y las imágenes: 1) la posibilidad y necesidad de *una* historia de la mirada; 2) la integración, a esta historia, de las formas, también históricas, de la escritura y la lectura; 3) el planteamiento de un espacio de intercambio, fricción y crítica de las convenciones visuales, tanto ante la imagen como ante la palabra; 4) la relación de estos procesos con el contexto de los años 90 en Centroamérica.

Una historia de la mirada

El fotógrafo guatemalteco Luis González Palma nos presenta en sus primeras series de trabajos diversos modos de enfrentarnos con la multidireccionalidad, circularidad y movilidad constantes de la mirada. El punto de partida de sus trabajos, frente a este tema, es claro y directo: lo que miramos, nos mira de vuelta y nos interpela en un espacio de encuentro de múltiples miradas. Por esta razón, la mirada no puede ser asumida si no es en un espacio de mediación entre las diversas direcciones y movimientos, intercambios y fricciones que ella misma pone en marcha.

La obra *La mirada crítica*, está compuesta por dos tomas: 1) al lado

izquierdo, la toma contiene una fotografía, manchada con pequeñas pintas rojas y negras a modo de cicatrices o señas de maltrato, en la que se puede observar la página inicial del segundo tomo del catecismo escrito por el inquisidor Jaime Baron y Arín (1657-1734) intitulado *Luz de la Fé y de la Ley en diálogo y estilo parabolico entre Desiderio y Electo*. El libro aparece abierto y ligeramente inclinado dentro de la toma, lo que hace que no corresponda con los ejes horizontales y verticales del encuadre; 2) la segunda toma contiene el retrato de una joven con marcados rasgos mayas. Este retrato representa a la joven con rostro serio y concentrado y vestida de negro. Dos elementos resaltan del retrato: una cinta métrica alrededor de la cabeza de la joven y una mirada directa hacia el objetivo, es decir hacia quienes la miramos. Como mencionábamos, ambas tomas forman una unidad, una sola obra, o mejor aún, una sola imagen doble, que a través de dicha naturaleza doble nos llama la atención sobre la equivocidad misma de la mirada, sus múltiples dimensiones y formas. La elección misma del texto mencionado para la fotografía, así como los efectos de paso del tiempo, de daño y antigüedad, combinados con elementos cotidianos como la cinta métrica nos demuestran, por otro lado, que la equivocidad, multidimensionalidad y pluralidad de formas de la mirada son también objeto de historia y que en cada intercambio de miradas se invocan, por lo tanto, las formas históricas del mirar. Por su posición y disposición, como imagen doble expuesta a altura media al alcance frontal de la mirada de un observador promedio, esta obra nos obliga a mirar con un ojo el texto torcido del inquisidor y con el otro ojo el retrato de la joven maya. De tal manera que el observador se ve forzado a elegir alternativamente entre el texto o el retrato.

Esta mirada indecisa entre la lectura y la observación, entre la palabra escrita y la imagen, es una mirada desdoblada: una mirada que lee o una mirada que observa. Pero al mismo tiempo, es gracias a ella que tomamos conciencia de una *historia* de la mirada,⁵ según la cual se construye la convencional separación de la mirada que lee los textos y la mirada que observa la imagen. Lo interesante del planteamiento de Luis González Palma es que al mismo tiempo que una descripción y representación de esta mirada dicotómica sus obras realizan una crítica, una relativización e ironizan con dichas formas convencionales de mirar, con sus fuentes históricas y con sus consecuencias

sociales, culturales, económicas y políticas.

La mirada *dicotómica* tal y como nos la sugiere el guatemalteco, no sólo es una mirada que ha protagonizado en occidente la división, en polos confrontados, de las experiencias (ver, contemplar, racionalizar, discurrir), los pensamientos (materialismo, sensualismo, racionalismo, empirismo, idealismo), las formas (libros, pinturas, esculturas, arte, ciencia, filosofía), las habilidades (producción de imágenes, producción de textos, producción de discursos, la pintura, la lectura y la escritura) y las instituciones (el arte, la literatura, el saber, las disciplinas científicas); sino que ella misma es dicotómica por cuanto es una mirada desdoblada en una mirada supuestamente exterior y una mirada supuestamente interior. González Palma lo hace manifiesto en la utilización, para su obra *La mirada crítica*, por un lado, de un texto que sirvió en América Latina para la conversión y la imposición de la fe católica a los pueblos autóctonos, podríamos decir, para la conquista de las almas y el dominio de la mirada interna; y por el otro lado, en la utilización del símbolo de la cinta métrica como referencia a las prácticas antropológicas y etnográficas que realizaron por su parte una conquista de las fisiognomías de los pueblos exóticos y primitivos, de sus cuerpos y culturas por el dominio de la mirada externa⁶. Tanto la conquista de las almas como la conquista de los cuerpos, del universo interno de la mirada y del universo externo de la mirada, forman una sola mirada de naturaleza dicotómica que González Palma deconstruye de manera sumamente precisa para el contexto centroamericano, en particular, y latinoamericano en general como parte de una historia de la mirada⁷.

La mirada y la cultura gráfica⁸

El texto del *Desiderio y Electo* forma parte de los catecismos redactados durante la segunda mitad del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII en forma de diálogos y parábolas, como su título mismo lo indica. Las figuras paradigmáticas recaen sobre la misma construcción de los personajes, los cuales son un pío señor letrado, de nombre Desiderio, que a través de relatos, parábolas, citas de

narraciones bíblicas, viajes y aventuras enseña a un jovencito impío, campesino, plebeyo e iletrado, de nombre Electo, la severidad de la ley y la disciplina de la fe católica. Además, este texto en concreto formó parte de los textos de catequesis aplicados a lo largo de América Latina durante el siglo XIX bajo la edición de la Imprenta de Don Isidro López en Alcalá de Henares de entre 1791 y 1800.⁹

De esta forma nos enseña, González Palma, que a medida que la letra gana su lugar dentro de la imagen, como parte de un mundo aparentemente exclusivo de lo visual, se nos va abriendo una nueva dimensión de la palabra más allá de la ubicación a la que la constreñía la mirada dicotómica. Ya no se trata solamente de suponer en el texto la inscripción de la mirada del autor, ni la mirada interna con la que el lector hace de la letra sentido. Se trata ahora también de la mirada que administra la lectura y la palabra en cuanto parte de una historia de los diversos dispositivos gráficos de la escritura y de las diversas prácticas y disciplinas de lectura.

Se hace entonces necesario, para comprender el lugar del libro en la imagen, incluir en la historia de la mirada también la historia de la lectura y la escritura. El estudio de la práctica de la lectura vincula los niveles de alfabetización de un determinado período a la desigual presencia de los libros en los diferentes medios sociales y a la diversidad temática de las colecciones; y se debe complementar con el estudio de la práctica de la escritura y del control de los espacios, las normas y la enseñanza de la escritura, esto es, las diferentes utilidades políticas y administrativas del escrito, de la publicación y las producciones manuscritas.

En el caso que tenemos acá para analizar se trata de un texto clave para entender la importancia que la capacidad de leer tenía en el contexto centroamericano hasta la segunda mitad del siglo XIX. La lectura estaba en este sentido dirigida y administrada por la Iglesia como parte del programa de interiorización de las exigencias del cristianismo (catecismos, libros de espiritualidad, obras de devoción) y se enseñaba antes que la escritura, la cual, respondiendo a un grado mucho más restringido de acceso a su aprendizaje, más bien se asociaba a individuos o comunidades que la concebían como instrumento útil para el manejo de lo cotidiano, la relación con el otro o un

posible ascenso social. La lectura, el libro y la escritura, la mirada que lee y la mirada que se inscribe en la escritura corresponden así a finalidades diferentes aunque formando una „totalidad de la cultura gráfica“ „[...] ya sea someter al lector a la autoridad de los textos y, por consiguiente, a la autoridad de las instituciones que los producen e imponen, ya sea permitir a quien sepa escribir sustraerse a los controles y a las vigilancias.“ (Chartier, 2005, 118)

En el caso concreto de la obra *La mirada crítica* el cruce de miradas es también un cruce de miradas con la palabra escrita en un soporte muy particular: un libro de catecismo.¹⁰ Y en la presencia de la palabra escrita en la obra interpretamos una inclusión, del tema de la escritura y la lectura, así como de la historia de los dispositivos de escritura y lectura, en el dilema del encuentro de miradas. Ambos enfrentamientos, con la imagen que nos mira y con la palabra que nos mira, con el libro y con el retrato fotográfico, forman parte de la lógica de la mirada.

Luis González Palma nos viene a demostrar que un repaso crítico de la historia de los procesos de construcción de las imágenes y los imaginarios, aún cuando se trata de las bellas artes o de la fotografía, no es realmente fructífera si al lado o al mismo tiempo no se realiza una inclusión de lo verbal. Pero esta inclusión no significa la subordinación de la imagen a la palabra o de la palabra a la imagen, sino que implica la construcción del espacio mismo para el encuentro de palabra e imagen. Ese espacio, al que hemos denominado la imagen-palabra, no es un espacio de jerarquización sino de crítica de las lógicas por las cuales solemos construir las jerarquías entre medios como el libro y la imagen, entre culturas o etnias, entre épocas, entre formas del poder y entre discursos como el religioso, el científico, el literario, el estético y el político.

Intercambio de miradas en el contexto centroamericano

La creciente preocupación alrededor de la aparición de una progresiva difusión de la cultura escrita durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX (lo cual significa la ruptura del monopolio de la Iglesia en ese

respecto)¹¹ está íntimamente relacionada, junto con la aparición de la fotografía, con el contexto de formación de los Estados Nacionales en Centroamérica y con la aparición de las primeras élites intelectuales nacionales. Pero, por otro lado, también están relacionados con la formación social de nuevas „instituciones disciplinarias“ (Michel Foucault), de nuevos „compartimentos hipnóticos en la sociedad del espectáculo“ (Guy Debord), de „sistemas de aislamiento interno del individuo para la fundación de la modernidad capitalista“ (Max Weber) y de „tecnologías y dispositivos de separación en la sociedad sin comunidad“ (Jonathan Crary). La obra de González Palma invoca todo este contexto para exponerlo y, a la vez, plantear las viejas preguntas de entonces en un nuevo contexto de redefinición de lo nacional y de lo regional: las décadas de los procesos de pacificación y democratización de Centroamérica. De manera central este replanteamiento de los temas de la identidad, de la transculturación, del progreso y la modernización de las sociedades, gira alrededor del tema de la mirada. Veamos en qué sentido.

Las fotografías de Luis González Palma son producto de intervenciones de diversos tipos y se *hacen aparecer*, no en tanto simples tomas fotográficas, sino como formas de mirar. Comúnmente realiza fotografías en negativo que imprime sobre superficies no convencionales como placas acrílicas transparentes, láminas de metal o en diversos tipos de papel. Las impresiones las barniza con petróleo para luego remover el petróleo en algunas zonas con el objetivo de resaltar detalles, fundamentalmente lo blanco de los ojos y los reflejos de luz en ellos. De esta manera la mirada proviene de ojos que aparecen asombrosamente brillantes. Luego González Palma recubre las impresiones con polvo de oro, de donde proviene el tono sepia de sus obras. Se puede decir así, que las imágenes y las palabras no son solamente objetos o modelos fotografiados, sino *apariciones*, una combinación de impresiones de formas a través de la luz (*foto-grafía*) y también de un proceso de cubrimiento, recubrimiento y descubrimiento. De esta forma, la coincidencia de escritura, palabra, libros, miradas, imagen y fotografía nos traslada a ese contexto de formación de las miradas modernas en las que se combina con las formas más represivas de dominación perceptual, cultural, social, económica y política, la mirada dicotómica, la mirada de la lectura y la observación de imágenes, de la

conquista de las almas por la catequesis libresca y de la conquista de los cuerpos por la fotografía y su uso antropométrico y etnográfico.

Estas combinaciones entre tecnologías y dispositivos de la palabra y tecnologías y dispositivos de la imagen tuvieron también su expresión durante las décadas de conflictos bélicos en Centroamérica. En el contexto específico de Guatemala a pesar de la relativa continuidad de criticidad y actualidad de su producción artística, desde el barroco hasta sus vanguardias del siglo XX¹², durante las décadas de 1980 y 1990 nos encontramos con un dominio del arte decorativo y de la estética de la postal turística, frente a la cual el colectivo Imaginería¹³ reacciona con la fundación de una galería y una continua relectura plástica y dialógica de los procesos nacionales y regionales en el orden político y social. En el centro de esta reacción podemos notar la preocupación por hacer una re-visión crítica de la historia del arte del contexto nacional y, quizás más importante, de las prácticas visuales y regímenes escópicos en disputa y conflicto. La responsabilidad del artista ante los estereotipos y los procesos de estereotipación, los dispositivos mediales, visuales y verbales, de separación y fragmentación social, el reconocimiento de que todo proceso de embellecimiento por medio del arte es siempre una paradoja de las miradas y una paradoja intermedial entre la palabra y la imagen son parte fundamental de las preocupaciones propias del „momento de transición“ en toda Centroamérica durante las décadas de los 80 y 90 (Cazali 2006). Este nuevo rol de los artistas viene a encarar y a responder ante los ya mencionados dispositivos de separación, marginación, represión y exterminio tanto del contexto de las culturas oficiales nacionales como de las cuestionables respuestas autovictimizantes y contestatarias de la generación anterior¹⁴. Esta re-generación produce espacios ante la fragmentación de la institucionalidad cultural en todo Centroamérica, dando lugar al nacimiento de grupos autogestionados como, en el caso guatemalteco, los grupos Imaginería, La Curandería, Rayuela, Colloquia, etc., en los que se intentan conjugar creación artística, gestión cultural y discusión intelectual al rededor de los temas de las identidades, los retratos (de lo social, de lo personal, de lo nacional, de lo cultural) y del campo de poder entre imágenes y discursos. Pero por otro lado, esta re-generación también intenta producir espacios ante la desmemoria, la

estereotipación y la separación dicotómica, pero esta vez a través de estrategias estéticas intermediales, como en el caso que analizamos, de un espacio de intercambio de miradas entre palabras e imágenes.

Este es el entorno en el que se inicia el trabajo de Luis González Palma como punto desde el cual la fotografía busca evaluar las formas visuales convencionales de constitución de la imagen de un pueblo, la desmemoria, la relectura de la historia y el peligro de la alimentación de retóricas de la autovictimización. En esta fotografía la intervención de un medio a través de otro(s) medio(s) (fotografía, pintura, escultura, instalación, artes manuales, escritura, etc.) y la pregunta por el estatus del individuo indígena y por el posicionamiento de un „ojo ajeno“ capaz de detonar las confrontaciones propias de las miradas de lo otro y la estereotipación, son los recursos fundamentales para la constante en las relaciones entre artes visuales y mirada en toda Centroamérica (Cazali, 2001: 52).¹⁵

A modo de conclusión

Con los trabajos de Luis González Palma constatamos que la palabra, en la imagen, también nos mira. La presencia de palabra escrita potencia la formación de la obra de arte en un espacio de intercambio. Este espacio de intercambio, sin embargo, no está definido de forma exclusiva ni por el intercambio de miradas que se limitan a ver(se), ni por el intercambio dialógico verbal de la mirada que se limita a leer(se). En la misma posibilidad de intercambio de miradas, se nos ofrece también la posibilidad de historizar nuestras miradas, confirmar las operaciones de poder que se ejecutan a través de sus distintos modos y los distintos regímenes escópicos en los que se organiza. Trabajar con nuestra percepción a partir del reconocimiento de que lo que miramos nos mira de regreso y nos interpela con su mirada, es confirmar que el mirar involucra siempre lo que vemos tanto como lo que nos mira, lo que vemos tanto como lo que no vemos; de tal manera que lo visible y lo legible se puedan combinar y ejercitar como posibilidades de los cambios en la los modos de la mirada.

Más que una fotografía metafísica o una poesía de los pesares (Wood 1999: 28), desde nuestro análisis, el trabajo de González Palma se convierte en un excelente ejemplo de cómo una, esta historia de la mirada dicotómica es, simultáneamente, una, esta, historia de cómo Occidente se construyó su mirada de los otros, de lo otro, y de sí mismo, de lo mismo; se trata de una mirada en la que la comprensión y percepción del mundo está basada en las tensiones que se producen con la distinción entre el alma y el cuerpo, lo inteligible y lo sensible, el discurso y el no-discurso, la palabra y la imagen, la cultura y la naturaleza, la civilización y la barbarie. Una mirada que se expresa en Centroamérica con formas muy particulares de la separación, la represión, el exterminio y la estereotipación, y que ha estado relacionada con la fragmentación del espacio social y cultural de las comunidades que pueblan esta región de América Latina y de las relaciones que se establecen entre ellas. El espacio de intercambio para las miradas, un espacio que también es de encuentro, crítica y fricción de las miradas, un espacio intermedial y transnacional/regional, que a través de la obra de Luis González Palma hemos descrito, es el espacio que los artistas centroamericanos ha propuesto frente al contexto contemporáneo de fragmentación y separación social, de desencanto nacional y político, de redefinición de proyectos sociales y violencia.

Bibliografía

- Alvarado, Margarita, Mason, Peter (2001): „La desfiguración del otro: sobre la historia de una técnica de producción del retrato „etnográfico“, in: *Aisthesis* 34, 242-257.
- Barthes, Roland (1994): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. México.
- Belting, Hans (2001): *Bild-Anthropologie*. München.
- Belting, Hans (2004): *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München.
- Belting, Hans (2007a): „Blickwechsel mit Bildern. Die Bildfrage als Körperfrage“, in: Hans Belting (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München, 49-76.

- Belting, Hans (Hg.) (2007b): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München.
- Belting, Hans (2008): *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München.
- Bennassar, Bartolomé (Hg.) (1981): *Inquisición española: poder político y control social*. Barcelona.
- Block de Behar, Lisa (1984): *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*. Madrid.
- Boone, Elizabeth, Mignolo, Walter (1994): *Writing without Words*. Durham.
- Borges, Pedro (Hg.) (1992a): *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas I*. Madrid.
- Borges, Pedro (Hg.) (1992b): *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas II*. Madrid.
- Bryson, Norman (2001): *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*. München.
- Casaús, Marta (2002): *La metamorfosis del racismo en Guatemala*. Guatemala.
- Casaús, Marta; García, Teresa (2005): *Las redes intelectuales centroamericanas: Un siglo de imaginarios nacionales (1820-1920)*. Guatemala.
- Cavallo, Guglielmo, Chartier, Roger (Hg.) (1997): *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid.
- Cazali, Rosina (2003): *Pasos a desnivel. Mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala*. Guatemala.
- Cazali, Rosina (2006): „Buscando el reflejo en el espejo. Dilemas de representación“, in: Power (Hg.) (2006): *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*. Madrid, 131-148.
- Chartier, Roger (1999): *Cultura escrita, literatura e historia*. México.
- Christophe, Charle (1990) : *Naissance des „intellectuels“: 1880-1900*. Paris.
- Crary, Jonathan (1990): *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge.
- Crary, Jonathan (1999): *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. London.
- Dobal, Susana (2001): „Ciencia e exotismo: os índios na fotografia brasileira do

- século XIX“, in: *Cadernos de Antropología e Imagen* 12 (1), 67-85.
- Dussel, Enrique (Hg.) (1985): *Historia general de la Iglesia en América Latina* VI (América Central). Salamanca.
- Foster, Hal (Hg.) (1988): *Vision and Visuality*. New York.
- Foucault, Michel (2000): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México.
- Gouldner, Alvin (1980): *La formación de los intelectuales y ascenso de una nueva clase*. Madrid.
- Gruzinski, Serge (1994): *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México.
- Hernández, Pablo (2005): „Sobre la descripción: tres Américas en el siglo XVI“, in: *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 103.
- High, Eleanor; Sampson, Gary (Hg.) (2002): *Colonialist photography: imag(in)ing race and place*. London.
- Infantes, Víctor (1998): „La mirada en la escritura. Una historia de la lectura y del lector“, in: *Bulletin Hispanique* 100 (2), 333-341.
- Iser, Wolfgang (1987): *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid.
- Ivins, William (1975): *Imagen impresa y conocimiento*. Barcelona.
- Kossov, Boris (2001): *Fotografía e historia*. Buenos Aires.
- Larsen, Neil (1990): *Modernism and Hegemony. Critique of Aesthetic Agencies*. Minneapolis.
- Lienhard, Martin (1992): *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*. Lima.
- Manguel, Alberto (1998): *Una historia de la lectura*. Madrid.
- Martínez, Alejandro, Tamagno, Liliana (2006): „La naturalización de la violencia. Un análisis de fotografías antropométricas de principios del siglo XX“, in: *Cuadernos de Antropología Social* 24, 93-112.
- Menéndez, Eduardo (1972): „Racismo, colonialismo y violencia científica“, in: *Revista Transformaciones*, 169-196.
- Mérida, Martín (1937): „Historia crítica de la Inquisición en Guatemala“. *Boletín del Archivo General de Guatemala* III(1).
- Miller, Nicola (1999): *In the Shadow of the State. Intellectuals and the Quest for National Identity in Twentieth-Century Spanish America*. Londres.
- Miralles, Arturo (1971): *Introducción a la historia del libro*. México.

- Mitchell, William (2005): *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*. Chicago.
- Molina, Iván (1995): *El que quiera divertirse. Libros y sociedad en Costa Rica (1750-1914)*. San José.
- Molina, Iván (2004): *La estela de la pluma. Cultura e impresa e intelectuales en Centroamérica durante los siglos XIX y XX*. San José.
- Molina, Iván; Enríquez, Francisco (Hg.) (2000): *Fin de siglo XIX e identidad nacional en México y Centroamérica*. Alajuela.
- Naranjo, Juan (Hg.) (1992): *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona.
- Pérez-Ratton, Virginia (2006): „La cintura de América. Algo más que bananos, volcanes y un canal“, in: Power (Hg.) (2006): *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*. Madrid.
- Petrucci, Armando, Gimeno, Francisco (Hg.) (1995): *Escribir y leer en Occidente*. Valencia.
- Plotkin, Mariano; González, Ricardo (2000): *Localismo y globalización: Aportes para una historia de los intelectuales en Iberoamérica*. Madrid.
- Poole, Deborah (1999): „Raza y retrato: hacia una antropología de la fotografía“, in: *Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia* 16 (6), 225-252.
- Saranyana, José (Hg.) (2005): *Teología en América Latina. Escolástica barroca, Ilustración y preparación de la Independencia*. Madrid/Frankfurt.
- Saranyana, José (Hg.) (2008): *Teología en América Latina. De las guerras de Independencia hasta finales del siglo XIX*. Madrid/Frankfurt.
- Sarasin, Phillip, Tanner, Jacob (Hg.) (1998): *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des menschlichen Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt a.M.
- Saugnieux, Joel (1986): *Les mots et les livres*. Paris.
- Sontag, Susan (1981): *Sobre la fotografía*. Buenos Aires.
- Teor/ética (Hg.) (2001): *Temas Centrales: Primer Simposio Centroamericano de Prácticas Artísticas y Posibilidades Curatoriales Contemporáneas*. San José.

Theile, Gert (Hg.) (2005): *Anthropometrie: zur Vorgeschichte des Menschen nach Maß*. München.

Torres, Dolores (2004): „Arte Centroamericano: 1980-2003. Últimas tendencias“. *Revista de Historia* 17, 5-33.

Wood, James (1999): „The Death of Romanticism, the Birth of New Science, and the Poet of Sorrows“, in: Arena Editions (Hg.): *Luis González Palma: Poems of Sorrow*. New York, 5-34.

- ¹ Una versión anterior de esta reflexión y de este artículo ha sido recientemente publicada por *Ciberletras* en el número 20 correspondiente a diciembre del 2008. Agradecemos a las editoras de esta revista, Cristina Arambel-Guiñazú (Lehman College, CUNY) y Susana Haydu (Yale University), el haber permitido esta reedición. Ver: <http://www.lehman.edu/ciberletras/v20/hernandezhernandez.html>
- ² El siguiente ensayo resume parte de las reflexiones que han servido de punto de partida teórico, metodológico y crítico, dentro del proyecto de investigación titulado “Las relaciones entre las imágenes y las palabras en las artes visuales contemporáneas centroamericanas” inscrito como trabajo final de doctorado en la Universidad de Potsdam, Alemania.
- ³ Junto al tema de la mirada, nuestra investigación incluirá problemas relacionados con los temas de la memoria, la sujeción y el lugar.
- ⁴ Luis González Palma, nacido en 1957, es uno de los artistas contemporáneos centroamericanos con más proyección y reconocimiento internacional. Ha realizado desde 1989 más de 60 exposiciones en toda Centroamérica, México, Estados Unidos, Inglaterra, Italia, Eslovaquia, Francia, España, Argentina, Alemania, Australia y China, es considerado por la crítica como uno de los más importantes fotógrafos vivos de América Latina y sus obras forman parte de colecciones importantes en todo el mundo, como el Art Institute de Chicago, The Bronx Museum of the Arts de Nueva York, el Centro Cultural de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México, la Maison European de la Photographie y la Maison de l’Amérique Latine en París, The Daros Foundation en Zurich, el Museo de Arte y Diseño Contemporáneos en Costa Rica, el Museo de Bellas Artes de Caracas, Casa de las Américas en La Habana, Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, Israel Museum of Art en Jerusalén y la Fondazione Volume! en Roma, entre muchos otros. También ha participado en la Bienal de Sao Paulo, en el Ludwig Forum für Internationalen Kunst en Aachen, Alemania, y en dos ocasiones en la Bienal de Venecia (ediciones 49 y 51). Para más información sobre exposiciones, colecciones y datos biográficos ver: www.gonzalezpalma.com.

- ⁵ Tomamos esta expresión del título del texto que en 1992 Régis Debray publicó en París: *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Sin embargo, la idea de pasar a una historia de la mirada desde la historia del arte, aparece en el pensamiento estético desde muy temprano y puede ser observada en autores tan disímiles como Cassirer, Warburg y Benjamin, y en autores más recientes como Mitchell, Bryson, Debray, Didi-Huberman, Belting y Bredekamp, entre otros. La idea de una *historia de la mirada* no debe ser tomada de entrada como la descripción de una evolución constante y unívoca en el tiempo, al estilo de como se plateó en el siglo XIX la *historia del arte*. El término *historia* en la expresión *historia de la mirada* no se refiere a los hechos, sino a las múltiples y diversas narraciones que se pueden ensayar frente a los procesos culturales y simbólicos. Más que una *History* se trata de una *Story* como ya había jugado en 1950 con estos términos en inglés E.H. Gombrich en su *The Story of Art*.
- ⁶ Sobre la fotografía en la antropometría y su relación con el racismo ver: Menéndez, 1972; Sontag, 1981; Naranjo, 1992; Barthes, 1994; Salazar, 1997; Sarasin y Tanner, 1998; Poole, 1999; Scott, 2000; Alvarado y Mason, 2001; Dobal, 2001; Kossoy, 2001; High y Sampson, 2002; Theile, 2005; Martínez y Tamagno, 2006.
- ⁷ En una entrevista de 1999 con Elizabeth Culbert para la revista de libros *Rain Taxi* y publicada en la red bajo el sitio de la misma revista (www.raintaxi.com/online/1999spring/palma.shtml), ante la pregunta de Culbert: “Most of your pieces are based on portraits. What draws you to the people you choose to photograph?” González Palma responde: “The gaze.” Ante lo cual la periodista insiste: “Whose gaze is it exactly? You look through the camera to make a picture of someone who looks back at you; then the subject looks at the audience, who looks back at the photograph...” González Palma explica: “I wanted to make these kinds of relationships. Usually the Indian people are outsiders who have to look up at the people who look down. For me it’s very important to place these portraits in the horizontal view to create horizontal levels in communication, so you see the person’s face

directly. I think in the beginning it was a little political, but mostly my interest is to bring people to the same level. I come from a very racist country. The Indians are a marginal people in Guatemala just like I am a marginal person in the first world.

So I try to balance things [...] The audience's reaction in Europe, Central and South America, and the United States is different. People with a large Indian population look at them in a different way. Whereas people in Italy, France, even the United States, find exotic faces in the images. It's all part of what I want to do."

- ⁸ Para investigaciones clásicas sobre la historia de la cultura gráfica, ver: Miralles (1971); Ivins (1975); Block de Behar (1984); Saugnieux (1986); Petrucci y Gimeno (1995); Cavallo y Chartier (1997); Manguel (1998); Infantes (1998).
- ⁹ Por ejemplo Faustino Sarmiento en sus *Recuerdos de provincia*: "Mi pobre padre [...] me hacía leer sin piedad por mis cortos años la *Historia crítica de España* por don Juan Masdeu, en cuatro volúmenes, el *Desiderio y Electo*, y otros librotos abominables que no he vuelto a ver, y que me han dejado en el espíritu ideas confusas de historia, alegorías, fábulas, países y nombres propios." (Sarmiento, 1979, 145).
- ¹⁰ Sobre los roles de la iglesia dentro de la producción cultural en la historia de Centroamérica ver: Dussel (1985, 205-354); Borges (1992a, 549-592); Borges (1992b, 215-280); Saranyana (2005); Saranyana (2008).
- ¹¹ Ver sobre las relaciones entre la producción, importación y circulación de libros y sus relaciones con el nacimiento del intelectual como figura social con preeminencia: Mérida (1937); Gouldner (1980); Bennassan (1981); Christophe (1990); Molina (1995); Zueske y Schmieder (1999); Miller (1999); Plotkin y González (2000); Molina y Enríquez (2000); Molina (2004); Casaús y García (2005). Como explica el historiador costarricense Iván Molina la historia de este tipo de escritos en Centroamérica está íntimamente relacionada con la formación de los primeros grupos denominados "de intelectuales" en la región. Tras la aparición de la imprenta y de publicaciones periódicas, bajo la forma de Diarios o de Revistas en Centroamérica, durante el siglo XIX, el ejercicio de la escritura y sus diversas formas de publicación

tomó la configuración de un campo de batalla entre tendencias opuestas como la secularización de la vida pública y el control cultural de la iglesia católica (Molina 2004); pero, al mismo tiempo, campo de batalla entre posturas intelectuales en constante discusión y disputa como las que se pueden encontrar entre el positivismo racialista y el espiritualismo nacionalista (Casaús y García: 2005, 1-13).

- ¹² Carlos Mérida, Grupo Generación de los 40, Grupo Vértebra y los talleres de arte de Comalapa y Atitlán, por ejemplo.
- ¹³ Dentro de los artistas que formaron este grupo se encuentran Moisés Barrios, Isabel Ruíz, Erwin Guillermo, Pablo Swezey y Luis González Palma. Este grupo llegó a realizar varias exposiciones colectivas, como por ejemplo en 1988 en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, y posteriormente en el Museo Continental de Arte Hispánico en New York. Ver: Teor/ética (2001); Cazali (2003); Torres (2004); Cazali (2006); Pérez-Ratton (2006).
- ¹⁴ Parte de dichas iniciativas de los 80 y los 90 se proponen interactuar en un contexto centroamericano más que nacional y generan la polémica idea del *Arte Centroamericano*.
- ¹⁵ Junto a Luis González Palma, en Guatemala, es sumamente importante el papel que fotógrafos como Daniel Hernández-Salazar, Marlon García, Andrea Aragón, Moisés Castillo, Sandra Sebastián, Marte García han tenido es esta relectura del papel de la fotografía en las fronteras entre la difusión de información, la recuperación de la memoria histórica y la crítica de la formación de estereotipos. De la misma manera en el resto de países centroamericanos la fotografía ocupa un lugar sumamente importante en estos procesos de apertura de la mirada como espacio de fricción e intercambio, como por ejemplo se puede observar en los trabajos de Luis Paredes (El Salvador), Claudia Gordillo (Nicaragua), Sandra Eleta (Panamá), Jaime Tischler (Costa Rica), Jorge Albán (Costa Rica) y Karla Solano (Costa Rica).

Oscilaciones:

***El tiempo principia en Xibalbá y la escritura entre mundos*¹**

Alexandra Ortiz Wallner

En este breve texto me interesa explorar cómo la novela *El tiempo principia en Xibalbá* (Guatemala, 1985) de Luis de Lión pone en escena el desgarramiento de una comunidad y una cultura indígenas a través de un proceso de *movimientos oscilatorios* entre una cosmovisión indígena maya y una ladina o mestiza.² Con el fin de indagar en esta dinámica del ir y venir entre ambos mundos, me voy a detener en tres aspectos que considero fundamentales para comprender la dinamización y relacionalidad que la novela pone en marcha: en un primer momento, me referiré a las condiciones de producción, circulación y recepción de la novela; en un segundo momento, me dedicaré a presentar algunos aspectos de la configuración de un Xibalbá literario, entendido como un espacio ficcional, y, en un tercer momento, me interesa abordar las formas en que en la novela son representadas las dinámicas espacio-temporales de la continuidad y la discontinuidad.

1. Reflexiones sobre las condiciones de producción, circulación y recepción de *El tiempo principia en Xibalbá*

El intelectual maya Luis de Lión (1939-1984) es considerado por los recientes estudios literarios y culturales centroamericanos el primer escritor indígena de la Guatemala contemporánea que escribe en castellano (ver Zavala/Araya 2002: 311). Su única novela, *El tiempo principia en Xibalbá* es publicada póstumamente en 1985, pero su escritura data ya de inicios de la década de 1970.³ A estos dos momentos de inserción limitada en el campo literario nacional guatemalteco, se unen dos más: en 1994 se publica en italiano en Milán,⁴ mientras en 1996 se publica una edición, considerada la definitiva, en Guatemala.⁵ Es esta edición la que otorga a la novela una presencia en toda Centroamérica así como en el resto del continente americano.

Si bien es esta edición de 1996 la que logra atraer la atención de la crítica especializada, considero que es la primera edición de 1985 la que marca un trastocamiento y una cesura del canon literario nacional guatemalteco. Esta novela, junto al conocido testimonio *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983) de Elisabeth Burgos Debray y Rigoberta Menchú, dan cuenta del desplazamiento del lugar de enunciación del intelectual letrado mestizo (ladino), ubicado como productor de un discurso válido y validado en la esfera pública.⁶

Tanto la novela de Luis de Lión como el testimonio de Burgos/Menchú se valdrán de diversas estrategias por medio de las cuales se apropiarán simbólicamente del espacio regido por las lógicas excluyentes y exclusivas de una literatura nacional. Estas lógicas reservaban cierto lugar a aquellos textos y producciones literarias que ofrecían interpretaciones del mundo indígena desde la visión de un narrador/productor externo a ese mundo, como puede verse en parte de la obra de Miguel Angel Asturias, por ejemplo en *Leyendas de Guatemala* (1930), *Hombres de maíz* (1949) o la trilogía bananera compuesta por *Viento fuerte* (1950), *El Papa verde* (1954) y *Los ojos de los enterrados* (1960).⁷ Como se sabe, los discursos en torno al mestizaje que se construyen en América Latina a lo largo del siglo XX se basan en fórmulas que proponían una unidad y homogeneidad utópicas del continente y de las culturas americanas. En la literatura encontraron un amplio espacio para postular y afianzar sus narrativas totalizadoras.⁸ Uno de los ejes que atraviesa la novela *El tiempo principia en Xibalbá* es precisamente el cuestionamiento de este discurso desde la construcción de un complejo registro ficcional.

Así, la irrupción en el campo literario de habla hispana de los libros de Luis de Lión (publicado en Guatemala) y de Burgos/Menchú (publicado primero en francés y posteriormente en español en España) durante la primera mitad de la década de 1980 va a otorgar un grado de mayor complejidad a las representaciones literarias y estéticas de lo indígena en las producciones literarias americanas⁹: tenemos aquí dos textos concebidos y elaborados desde particulares situaciones de exclusión que logran ingresar al dominio del discurso literario, institucionalizado y delimitado a una lógica de „lo nacional“, a través de diversas estrategias de apropiación y uso del español por parte de sus

autores indígenas.¹⁰ En este sentido, se podría postular que la década de los ochenta, llamada por las ciencias sociales „la década perdida de América Latina“, es, vista desde la perspectiva de las producciones literarias, un momento revelador para el posterior desarrollo de las producciones literarias y culturales americanas.¹¹

2. Xibalbá como espacio ficcional

El tiempo principia en Xibalbá organiza el mundo de la ficción abandonando los parámetros de la lógica occidental y resemantizando espacios y prácticas culturales indígenas originarias. La vectorización en la literatura invoca en esta novela una reserva de mitos cuyas figuras de movimiento almacenadas van a ser traducidas en un presente de transcurros de movimientos.¹² Así, la novela ramifica sus relaciones con otros textos, sean estos anteriores o contemporáneos a la misma. Se nutre de una tradición literaria que abarca desde el *Popol Vuh* hasta la literatura del *boom* latinoamericano, como se ha visto, por ejemplo, en su relacionalidad con la estética de construcción del espacio presente en *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo. A su vez insiste en que la permanencia de las situaciones de exclusión y marginación de los pueblos indígenas perpetúa las relaciones de poder y de dependencia vigentes desde tiempos coloniales. Esto se expresa dentro de la novela en la construcción de un Xibalbá literario en donde se ponen en escena estas tensiones y las posibilidades de construir formas de convivencia, en la diferencia, para las sociedades contemporáneas.¹³

La compleja construcción de la novela va a mostrar mediante la paradoja de una continuidad discontinua, que el mundo narrado se encuentra regido por movimientos oscilatorios entre lo indígena y lo ladino. Este estar entre mundos se encuentra complejamente construido, ya que por una lado está marcado por las atmósferas tortuosas que se despliegan sobre el pueblo a lo largo de toda la narración, por otra parte aparecen constantes referencias a una condición colonial que permanece y simultáneamente escenifica y hace presente un tiempo cíclico propio de las producciones simbólicas indígenas prehispánicas.

A partir de esta tensión creada por los movimientos oscilatorios entre los

mundos que coexisten, el texto plantea la riqueza de dinámicas que pone en marcha para comunicar los espacios de lo social, lo espiritual, lo cultural y lo histórico. El lugar de enunciación construido por la novela se encuentra vinculado a una red de nudos simbólicos compuesta por diversos elementos: una concepción temporal y de la historia tomada como un hecho colectivo; un lenguaje asumido como propio y utilizado con libertad; una vigencia de los mitos prehispánicos y de las narraciones míticas fundadoras, especialmente aquellas contenidas en el *Popol Vuh*. Registra además las diversas fuerzas que participan en las construcciones identitarias marcadas por esa constante oscilación entre una cosmovisión indígena y una ladina.¹⁴ Así, la dimensión sociopolítica del conflicto cultural que pone en escena *El tiempo principia en Xibalbá* va de la mano con una dimensión subjetiva del conflicto cultural, la cual se muestra en la transgresión de los límites y las normas del espacio simbólico guatemalteco. Las voces en la novela dan cuenta de una ruptura social y axiológica radicales, que se evidencian en la construcción de la situación de un „yo“ escindido, un „yo“ que además es concebido como colectividad.¹⁵

Desde su título, la novela nos remite al mundo simbólico y mítico indígena maya que conocemos a través de las narraciones del *Popol Vuh*, y que se hace presente de manera indiscutible en la referencia al lugar Xibalbá. Xibalbá es, en la cosmovisión indígena maya y en el *Popol Vuh*, el inframundo maya,¹⁶ es el sitio donde se da la contienda entre las fuerzas de la degeneración y la regeneración, entre las fuerzas de la luz y las de la oscuridad, el lugar donde se enfrentan las fuerzas telúricas y las míticas, el lugar de la muerte y la vida. Así, la novela anuncia desde su título un movimiento que vincula el lugar mítico de Xibalbá con una dimensión espacio-temporal distinta, que es el tiempo de la aldea donde van a suceder los hechos narrados. En esta novela, tanto el espacio simbólico del lugar mítico, como el tiempo y su transcurrir y el movimiento como eje de construcción de ambos, van a configurar una dinámica que constantemente se desdobra con el fin de organizar el relato.

De manera similar al *Popol Vuh*, la novela va a trazar múltiples caminos y sentidos que están presentes en diferentes niveles, como por ejemplo, en la fragmentación del relato, en los saltos temporales y en su estructura recursiva. Su circularidad va a estar claramente decantada en la repetición de una misma

frase al inicio y la final de la novela. Al inicio se reconoce la premonición del viento como un agente de cambio, pero también de destrucción, que abre la narración diciendo: „[p]rimero fue el viento...“ (de Li3n 1985: 7), expresi3n que se va a repetir al final del texto, planteando la ambigüedad entre prosperidad y destrucci3n, muerte y vida. En la última p3gina se lee nuevamente: „Entonces, esa noche, primero fue el viento...“ (86). As3, la novela no solamente descansa sobre una estructura circular sino que pone en marcha una circularidad.

La novela, que se divide en partes de extensi3n irregular, titula su penúltima secci3n con letras mayúsculas „EPI-TAFIO“ (80) convirtiendo su aparente ep3logo en un epitafio, para pasar luego a nombrar la última secci3n „PROLOGOS“ (84), opci3n con la que se regresa al inicio de la novela. As3, la circularidad de la novela es reforzada en la estructura narrativa al cambiar las posiciones tradicionales del ep3logo y del prólogo. Dicha operaci3n potencia la uni3n entre el fin y el inicio del texto, haciendo que el mundo de los muertos pueda transformarse en un mundo de los vivos y viceversa.

El quiebre de la linealidad del tiempo da lugar a un devenir del tiempo en una composici3n compleja que va a saltar entre el pasado, el presente y el futuro, as3 como entre los tiempos de la vigilia y el sueño, sin ofrecer explicaciones referenciales o tipográficas, haciendo de las coordenadas espacio-temporales puntos borrosos que van a dificultar al lector un ordenamiento lógico de los hechos narrados. La concepci3n del tiempo que rige, conjuga la concepci3n temporal prehispánica circular y la concepci3n occidental lineal del tiempo, sin que en la diégesis se de una continuidad de ambas concepciones, puesto que se produce la copresencia de ambas. Esta copresencia de ambas dimensiones articula a su vez significaciones de tipo simbólico que, desde mi punto de vista, van a remitir con insistencia a una condici3n fundamental de la novela: su movimiento oscilatorio. As3, por ejemplo, la porosidad de las coordenadas espaciotemporales va a tener una correspondencia en las comprensiones de los ciclos de vida y muerte:

[...] preguntas por otra [persona] pero si está muerta parece como si estuviera viva, todo el mundo sabe lo que puede saberse de ella y nadie la olvida, ni siquiera un nuevo nacimiento puede ser una historia porque parece como si la vida del muerto se repitiera en el recién vivo. (de Li3n 1985: 30)

Asimismo, aparecen interrelacionadas en la narración una dimensión subjetiva de aprehensión del tiempo y del espacio con la irrupción de elementos del mundo natural y material:

Los únicos que mantenían la vida, que aseguraban que había vida, eran los relojes con su tic tac en los altares de los santos. Pero empezaron a caminar lentamente, con una pereza de años, de óxido, de muerte. Y cuando las agujas horeras y las agujas minuterías se juntaron, el tic tac se calló. Entonces, el miedo que estaba en el pellejo del presentimiento se volvió un animal que se puso a arañar, como los chuchos, en las puertas de los corazones. (de Lión 1985: 9)

El Xibalbá literario, como un camino que es descenso hacia el lugar de las transformaciones, es mostrado en la novela como un lugar regido por otras reglas que no son las de la racionalidad occidental. En la novela no se da lugar a la disolución de las fuerzas opuestas y sus tensiones, puesto que resulta elemental reactualizar y recomponer en y para el presente, el sitio mítico que se identifica como el lugar de los muertos y del descenso al inframundo, para simbolizar una situación de existencia de una cultura bajo condiciones de aculturación y subordinación. Las diversas configuraciones del tiempo, las voces, los diversos niveles de la diégesis, las digresiones y la intertextualidad, entre otras estrategias narrativas, se conjugan para hacer de la literatura un juego constante de tensiones y de conflictos de una vertiginosa procesualidad, lo que en palabras de Ottmar Ette se sintetiza como la vectorización de la literatura.¹⁷

3. Oscilaciones: dinámicas entre la continuidad y la discontinuidad

Se ha visto cómo *El tiempo principia en Xibalbá* construye un Xibalbá literario en donde dominan la fragmentación temporal y la circularidad de la narración, así como espacios que van a ser configurados a través del movimiento. El espacio vivencial de la aldea surge con el montaje espaciotemporal que crea efectos de discontinuidad y transiciones en el flujo de la narración. Estos efectos están a su vez relacionados con secuencias de recorridos llevados a cabo por algunos de los personajes, impulsados hacia una constante transgresión de un umbral, es decir, el paso de un determinado espacio hacia otro, que en la novela

es simbolizado ejemplarmente en el cruce de las puertas. *El tiempo principia en Xibalbá* está cargada de imágenes en donde aparecen un sinnúmero de puertas que van a ser cruzadas por las más diversas figuras. Ya desde el incipit que avisa la llegada de un viento mortal – „[e]l viento abría y cerraba puertas, eran por gusto las trancas, las llaves, los candados; el viento rompía los cercos [...]“ (7) –, las puertas van a ser cruzadas y traspasadas. Este constante cruce de las mismas resulta en un movimiento que pone en marcha la narración. Así, la noche en que Concha, la prostituta del pueblo, decide ir a buscar a Pascual, el único hombre del pueblo con quien no se ha relacionado, el narrador cuenta: „[...] ella apaga la vela, camina, abre la puerta del cuarto, la cierra sin preocuparse del ruido, camina por el patio, abre la puerta de calle, la cierra, sale a la calle y se va bajo la noche.“ (25)

Al ser rechazada por Pascual, Concha regresa a su casa y la narración dice: „Y empuja la puerta de calle, atravieza [sic] el patio, empuja la puerta del cuarto de los santos, se pasa al cuarto de los dos y se tira en la cama.“ (28) El recorrido de Concha ha sido oscilatorio, a lo largo de dicho desplazamiento ha ido traspasando puertas, umbrales, que por un lado otorgan continuidad al espacio y por otro implican una frontera, un límite. Este movimiento oscilatorio se produce por la combinación de una circularidad y de una linealidad. Allí donde la circularidad es de alguna manera la figura del eterno retorno, la oscilación, en cambio, es la repetición que produce la diferencia. En este sentido, la literatura puede ser comprendida como el recurso por el cual a través de la repetición de figuras del movimiento se producen diferencias que ya no son una simple ruptura de la monotonía de lo circular y de lo mismo, sino una generación de la diferencia, o una manera a partir de la cual las diferencias no sólo se representan sino que se *producen* y se ponen en escena como formas de producción de sentido. Esto significa que con la relatividad del movimiento oscilatorio se expresan las confrontaciones de los movimientos del ir y del venir, del entrar y del salir, dinámicas que a su vez van a ser constituyentes y configuraciones de espacios determinados (Ette 2001).

El cruce de puertas puede tener de esta manera varios sentidos en los que el espacio, tanto como el tiempo, se ponen a prueba gracias al movimiento. Un movimiento oscilatorio constante supera las nociones de inicio y final para

representar las complejas composiciones de los lugares, sean estos sociales, culturales o étnicos, y conduce hacia la comprensión del espacio como inestabilidad.¹⁸ Se da una simultaneidad entre la continuidad y la separación del espacio, entre el flujo y la obstaculización del paso. El umbral y la puerta contienen en sí tal paradoja.¹⁹ El cruce de las puertas y de las casas del pueblo se revela como un espacio no solamente situado entre los mundos del afuera y del adentro, de lo interior y lo exterior, sino como un vehículo de tránsito *entre* los mundos, como el lugar donde lo escindido es a su vez el instante en el que las fuerzas contrarias se unen, como una bisagra que abre y cierra puertas, que acerca y aleja dos formas de estar en el mundo. Esto se ve de manera ejemplar cuando en la narración se afirma repetidamente: „¿[a]brieron la puerta de su sueño o la puerta de su cuarto?“ (73); „ [...] ¿abrieron la puerta de su sueño o en verdad la puerta de su casa?“ (76); „[e]l tiempo sucedía afuera, pero no adentro de su cuarto“ (81) y „[e]l tiempo siguió sucediendo pero no adentro de su cuarto.“ (82)

Los personajes se ven sometidos en sus diversos recorridos y desplazamientos a un permanente cruce y transgresión de espacios, una condición que pone de manifiesto las circunstancias de la subjetividad desgarrada vivida por los personajes. El regreso de Pascual al pueblo es narrado en diversos fragmentos de la novela que no están vinculados de manera lineal ni (crono)lógica entre sí. Los retazos de esta vivencia emergen en la diégesis repentinamente como se ve en el siguiente ejemplo: „Por eso, cuando atravezó [sic] el puente y entró al pueblo ninguno pudo reconocerlo. Hubiera sido terrible. Su vida en el pueblo era una leyenda, una leyenda negra, sucia, temible que de vez en cuando se recordaba.“ (35s.)

Pero a pesar de no guardar un orden lógico, las diversas experiencias de Pascual, como el indígena que regresa a la aldea y que ya no experimenta un sentido de pertenencia, se traducen en movimientos errantes, que a su vez intentan dar cuenta de un espacio por el que él transita como sujeto que ya no encuentra su lugar, el que parece solamente poder ser percibido como ese lugar *entre los mundos* por los cuales transita:

[...] él, que había desertado del ejército con todo y arma, que había estado en la cárcel por robo, que había jefeadó una pandilla de ladrones de almacenes, que

había integrado otra de cuatrerros en la costa, que había entrado otras veces más a la cárcel, que había pasado la frontera y había vivido por un tiempo en otro país al que nunca alguno de este pueblo iría ni en sueños, que había estado en una revolución de shute pero había estado, que había vivido con una prostituta que nunca le dio un hijo porque no quería que fuera indio igual a su padre pero a quien amaba por su color, se sintió desolado como si recuperara algo que le era inútil ya, inútil y sin embargo necesario porque para eso había vuelto. Y ya no preguntó por dónde quedaba su casa ni se recordó de su madre. (de Lión 1985: 44)

Las experiencias de Pascual se traducen además en experiencias que a través de la narración se colectivizan y representan una condición de movimiento oscilatorio que habla tanto de la experiencia de los indígenas en un mundo ladino, como de los desplazamientos de los indígenas una vez que su sociabilidad y sus prácticas se transforman, por ejemplo, por su paso de una vida rural hacia una vida urbana. Así, el conflicto cultural se revela como una multiplicidad de condiciones que son cuestionadas, trazando recorridos que cruzan transversalmente el movimiento circular regente de toda la narración. Todos los personajes, y de manera particular el pueblo como personaje colectivo, se encuentran en el límite mismo de dos mundos, de dos formas de comprensión del mundo, es decir, *entre mundos*. Dos formas de estar en el mundo, dos conocimientos sobre el mundo, son dinamizadas en la novela de Luis de Lión por medio de la recuperación de una dimensión mítica prehispánica americana y en la estructuración mítica del texto. La novela muestra la individualidad de un sujeto (indígena) en conflicto: en conflicto con su comunidad, en conflicto consigo mismo. El estado de descomposición que le rodea, afecta a una colectividad, que a su vez vive un conflicto con el mundo externo a sí misma.

La novela escenifica la ubicuidad de un estar entre mundos y la representa en el cruce constante de las puertas y los umbrales. Se trata de una novela que pone en escena el conflicto de la aculturación como un proceso colectivo escenificado desde la perspectiva de una subjetividad desgarrada. Así, la novela de Luis de Lión contiene el mito prehispánico del lugar de la muerte-vida como uno de sus vectores regentes, el cual es resemantizado en el texto literario a través de la construcción de otra temporalidad narrativa, así como desde la escenificación de un conflicto cultural situado más allá del enfrentamiento de dos fuerzas antagónicas. La novela abre un espacio intermedio gracias a una

escritura que emerge y que es producida entre mundos, entre el mundo indígena y el ladino.

El hecho de que la novela de Luis de Lión se ubique, como ya he explicado antes, en una tradición literaria y cultural tanto indígena como europea, esto es, como parte de un campo de tensiones de múltiples coordenadas (ver Ette 2001: 318), señala una vez más esa condición intermedia en donde confluyen las diversas influencias. Registra a la vez una filiación que trasciende los límites nacionales y regionales en los que fue escrita para vincularse a „una comunidad interliteraria“ (ver Zavala 1990: 242), que descansa sobre la antigua unidad mesoamericana precolonial. Así, desde la presencia de un texto antiguo como el *Popol Vuh*, y la reiteración de los procesos de movimientos oscilatorios, se visualiza y comprende la estructuración vectorial que en *El tiempo principia en Xibalbá* subraya el papel de la movilidad y de las intersecciones como la configuración de una genealogía de espacios culturales y de una cronología cultural propias.

Bibliografía

- Acevedo Leal, Anabella (2004): „Notas para un rescate de la obra de Luis de Lión“, en: Oralía Preble-Nieme / Luis A. Jiménez (eds.): *Ilustres autores guatemaltecos del siglo XIX y XX*. Guatemala, 41-51.
- Ament, Gail (2004): „Recent Mayan Incursions into Guatemalan Literary Historiography“, en: Mario J. Valdés y Djelal Kadir (eds.): *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History*. Tomo I. New York, 217-223.
- Anónimo (1975): *El Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. Traducción, edición y notas de Adrián Recinos. 4ª ed. San José.
- Arias, Arturo (1998): *La identidad de la palabra. Narrativa guatemalteca a la luz del siglo XX*. Guatemala.
- Barrientos Tecún, Dante (1998): *Amérique Centrale: Étude de la poésie contemporaine. L'horreur et l'espoir*. Paris.

- De Li3n, Luis (1985): *El tiempo principia en Xibalb3*. Guatemala
- Eliade, Mircea (1981): *Lo sagrado y lo profano*. 4^a ed. Guadarrama.
- Ette, Ottmar (2001): *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenz3berschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. G3ttingen.
- Ette, Ottmar (2005): *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin.
- Liano, Dante (1997): *Visi3n cr3tica de la literatura guatemalteca*. Guatemala.
- Gruzinski, Serge (2000): *El pensamiento mestizo*. Barcelona.
- Rodas, Isabel (2006): „Identidades y la construcci3n de la categor3a oficial ‚ladino‘ en Guatemala“, en: *CRISE Working Paper 29* (2006).
- Toledo, A3da: „Entre lo ind3gena y lo ladino: El tiempo principia en Xibalb3 y Velador de noche, so3ador de d3a, tonalidades melodram3ticas en la narrativa guatemalteca contempor3nea“, en: *Tatuana*, revista en l3nea de la Universidad de Alabama, n3m. 2. En: <<http://bama.ua.edu/~tatuana>> [24.10.2007].
- Zavala, Magda / Araya, Seidy (2002): *Literaturas ind3genas de Centroam3rica*. Heredia.
- Zavala, Magda (1990): *La nueva novela centroamericana. Estudio de las tendencias m3s relevantes del g3nero a la luz de diez novelas del periodo 1970-1985*. Universit3 Catholique de Louvain. Tesis doctoral in3dita.

- ¹ Este trabajo es un avance de investigación de mi tesis doctoral titulada „Hacia una poética del movimiento: encrucijadas culturales en la novela centroamericana contemporánea (1985-2006)“, defendida en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Potsdam el 20 de enero de 2009. El libro basado en la investigación doctoral aparecerá publicado a finales de 2009.
- ² El término „ladino/a“ es utilizado en Guatemala comúnmente para definir a aquel actor social que no es indígena, que habla castellano y que viste como occidental en una clara operación que simplifica y restringe la definición a una mera descripción de rasgos culturales externos. „Ladino“ sería el equivalente a „mestizo“ como es utilizado en el resto de las Américas. La definición y sus usos son hasta hoy herederos de las políticas del Estado nacional del siglo XIX. Como explica Isabel Rodas, „bajo la designación de ladino se incluye a los mestizos biológicos o los indígenas que perdieron sus referentes identitarios de las comunidades de origen, pero también engloba a los guatemaltecos de reciente ascendencia extranjera (europeo, chino, centroamericano o norteamericano). A ese proceso de cambio se le nombró proceso de ladinización.“ Para una amplia discusión acerca del término ver Rodas (2006: 2s.).
- ³ Como explica Dante Liano, la publicación póstuma fue posible gracias al financiamiento privado que el escritor Fernando González Davison, amigo personal de Luis de Lión, otorgó. Aunque en 1972 fue galardonada con el Premio Unico de los Juegos Florales Centroamericanos de Quetzaltenango, su circulación y recepción permaneció limitada a un pequeño grupo de intelectuales guatemaltecos. Si bien su novela es el texto más trabajado y conocido por la crítica, de Lión también escribió cuento y poesía, actividad que combinó con su compromiso y militancia política afines a los grupos subversivos de izquierda que actuaron durante los setentas y ochentas. Formado como maestro de educación primaria, Luis de Lión (1939-1984) trabajó en escuelas rurales y urbanas, estudió en la Universidad de San Carlos de Guatemala, donde llegó a ser catedrático y destacó tanto por su activismo político como por sus publicaciones periodísticas. En Guatemala han sido

publicadas las colecciones de cuento *Los zopilotes* (1966), *Su segunda muerte* (1972), *Pájaro en mano* (1986), *La puerta del cielo* (1995) y el poemario *Los poemas míos* (1994). Para una contextualización de sus escritos ver Liano (1997: 305); Barrientos Tecún (1998: 427ss.) y Acevedo Leal (2004: 188). Ver también Arturo Arias (1998).

- ⁴ Aparece bajo el título *Il tempo comincia a Xibalbá*, la edición estuvo a cargo del escritor y crítico literario guatemalteco Dante Liano.
- ⁵ En esta segunda edición en español se consigna que es la versión definitiva del texto, rescatada de los archivos de Luis de Lión y editada por el también escritor guatemalteco Francisco Morales Santos y Mayarí de Lión, hija del autor. Las diversas publicaciones de esta novela a lo largo de una década sumamente significativa en la historia política, social y cultural de Centroamérica, pueden ser comprendidas desde una doble lógica. Por un lado, se trata de un homenaje al escritor e intelectual comprometido, quien fuera desaparecido y asesinado en 1984 por los escuadrones de la muerte y el Ejército de Guatemala, por otro lado, es indudablemente un acto sostenido preocupado por la restitución y el reconocimiento de una obra literaria que ha evidenciado ser particularmente importante para el devenir de las literaturas guatemalteca e hispanoamericana. Hay que acotar aquí que estos desplazamientos de la novela en el campo literario no son tomados en cuenta por las historias de la literatura, las que sólo mencionan brevemente al autor y algunos pocos de sus textos. Sin embargo, esto está cambiando en los estudios individuales sobre la novela escritos a partir de 1990 por investigadores ubicados en las diversas academias de todo el continente americano.
- ⁶ Como lo explica Gail Ament (2004: 217-223), estas nuevas configuraciones van a mostrar tanto su riqueza como su conflictividad internas: „Admittedly, they function in a frontier zone between unstable sociocultural and sociolinguistic spaces; yet, in response to the charge that their written literary production is proof of their ladinization, Mayans state that, on the contrary, their writing provides both themselves and other readers with a richer

understanding of Mayan heritage, in its classical, colonial and contemporary manifestations.“ (Ament 2004: 222). En Guatemala el Fondo de Cultura Económica de Guatemala publica en la Colección Luis Cardoza y Aragón textos de autores indígenas y no indígenas en ediciones bilingües. En 2003 le fue otorgado el Premio Nacional de Literatura Miguel Angel Asturias al poeta maya *k'iché* Humberto Akabal. En 2007 se inauguró el premio de literatura indígena B'atz', un premio creado por el escritor Rodrigo Rey Rosa con el premio económico que recibiera en 2004 por el Premio Nacional de Literatura Miguel Angel Asturias. El movimiento literario también se hace notar en la creación de asociaciones de escritores indígenas como la Asociación de Escritores Mayenses de Guatemala, en Quetzaltenango. Las publicaciones de Humberto Akabal, Gaspar Pedro González, Víctor Montejo, Enrique Sam Colop y Maya Cu, entre otras, han logrado una consolidada recepción, especialmente en Guatemala pero también en el mundo maya y en Estados Unidos. Ver también Zavala/Araya (2002).

- ⁷ Por trascender los objetivos de esta presentación no se hará aquí referencia a la polémica que continuamente han suscitado los textos de Asturias en cuanto a su condición ambivalente y ambigua así como celebratoria y maravillosa frente a los pueblos y culturas indígenas y mayas. Se ha discutido ampliamente cómo contrastan dramáticamente sus posturas presentes en su polémico escrito *El problema social del indio* (1923) y el mundo ficcional, mítico y mágico de *Hombres de maíz* (1949). Sin duda se trata de una cuestión que debe seguir presente en las discusiones científicas interesadas en estudiar las literaturas centroamericanas, tomando en cuenta por ejemplo que hacia finales de los años ochenta y durante los noventa se siguen publicando en la región novelas que tratan temas y/o recrean mundos indígenas desde muy diversas perspectivas y estrategias narrativas, como *Tenochtitlan. La última batalla de los aztecas* (1986) del costarricense José León Sánchez, *La mujer habitada* (1988) de la nicaragüense Gioconda Belli, *Asalto al paraíso* (1992) de la chileno-costarricense Tatiana Lobo, *Señores bajo los árboles o Brevísima relación de la destrucción de los indios* (1994)

del guatemalteco Mario Roberto Morales e *Itzam Na* (1997) del también guatemalteco Arturo Arias, por mencionar algunas de las más conocidas.

- ⁸ Aquí es importante mencionar la relevancia de los estudios de Serge Gruzinski y su formulación del „pensamiento mestizo“, un proceso de constante invención y construcción del otro, con todas las dificultades de comunicación oral o escrita, como parte de las dinámicas de apropiación y reinterpretación de las expresiones culturales de uno y otro a partir de lo gráfico, las textualidades y las narraciones. Para el historiador francés las mezclas de toda época así como de cualquier espacio geográfico pertenecen a nuestro tiempo. Gruzinski propone que el pensamiento mestizo puede ser comprendido en la medida en que se abandonen las categorías absolutas y se incursione en espacios intermedios, se supere la idea de la historia como un proceso evolutivo y se comprenda en su complejidad y movimiento, esto es los mestizajes como „una forma desesperadamente compleja, vaga, cambiante, fluctuante, y siempre en movimiento“ (Gruzinski 2000: 60). En su argumentación va a llamar la atención sobre las diversas formas de negociación que significaron la producción de imágenes, escrituras y prácticas (alimenticias, de culto, de trabajo) y que afectaron tanto a conquistadores como al resto de las poblaciones puesto que „indios, negros y españoles tuvieron que inventar a diario modos de coexistencia, o, sobre todo los primeros, soluciones para sobrevivir“ (79). Gruzinski concluye que los mestizajes no son una panacea sino que expresan combates que están siempre a punto de volver a comenzar, y que dan el privilegio de poder pertenecer a varios mundos en una sola vida.
- ⁹ Como ha sido anotado por Dante Liano: „Así, la gran novela indigenista posee estas dimensiones [épicas] (piénsese en Icaza, en Gallegos, en Asturias, en Arguedas). No es el caso de la novela de Luis de Lión. Si los grandes escritores mestizos han presentado válidamente la realidad campesina bajo el signo de la épica, de lo mágico, de lo mítico y así sucesivamente, de Lión nos la muestra, en cambio, bajo el signo de lo cotidiano, del deseo íntimo, profundo, personal. [...] nos revela no sólo la intimidad, sino su

interpretación del inconsciente de su colectividad.“ (Liano 1997: 312f.)

¹⁰ El uso por parte de la elite intelectual indígena y mestiza de la lengua española ya no únicamente como efecto del dominio y la aculturación de la población indígena, sino como estrategia subversiva, ha sido estudiado ampliamente por los estudios coloniales que se ocupan de textos como los de los cronistas americanos del siglo XVI y XVII, por ejemplo, la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Guamán Poma de Ayala, los *Comentarios reales* del Inca Gracilaso de la Vega o la *Historia chichimeca* de Fernando de Alva Ixtlixóchitl. Ver entre otros „Nuevas perspectivas en los estudios coloniales hispanoamericanos“ y „El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad“ de Rolena Adorno, ambos publicados en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XIV, núm. 28, 2º semestre (1988), 11-27 y 55-68 respectivamente. Así como el excelente libro de Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. 6ª reimpresión. México: FCE, 2007. Es muy probable que el reconocimiento y la recuperación por parte de las elites intelectuales, tanto indígenas como ladinas, del fenómeno que significó el impacto de circulación y recepción que el testimonio de Burgos/Menchú tuvo a nivel mundial en las décadas de los ochenta y noventa forme parte de las influencias para la emergencia, en la actualidad, de las múltiples expresiones literarias indígenas y del nuevo movimiento narrativo en el área maya que se conocen (ver Zavala/Araya 2002: 316).

¹¹ Como ya se ha indicado antes, Luis de Lión es víctima de la represión y es desaparecido en 1984; Rigoberta Menchú inicia su exilio hacia México en 1981. Ambos participaron activamente en política como activistas y militantes, opuestos a los gobiernos militares autoritarios de Guatemala. Aunque Menchú es conocida ampliamente por su testimonio, poco se ha escrito acerca de su obra literaria posterior, mayormente compuesta por relatos y cuentos. Ver por ejemplo, *Rigoberta: la nieta de los mayas* (1998), *Li M'in, una niña de Chimel* (2002) y *El vaso de miel* (2003), publicaciones realizadas todas en colaboración con Dante Liano, excepto la primera que

también contó con el trabajo del periodista italiano Gianni Minà. Ver Arias (1998b).

- ¹² Tal y como lo explica Ottmar Ette: „Nicht nur auf die (kollektive) Geschichte, sondern auch auf den Mythos greift Vektorisierung in der Literatur zurück: auf jenes Reservoir an Mythen, dessen historisch akkumulierte und tradierte Bewegungen Literatur wieder in gegenwärtige Bewegungsabläufe «übersetzt».“ (Ette 2005: 11)
- ¹³ Para una ampliación y problematización de la situación actual ver el artículo „Los discursos dominantes sobre la diversidad cultural en Guatemala: naturalizando el multiculturalismo“ “ de Edgar Esquit, en: Beatriz Cortez/Alexandra Ortiz Wallner/Verónica Ríos (eds.). *(Per)Versiones de la modernidad. Tomo III. Historia de las literaturas centroamericanas*. Guatemala: F&G Editores (por publicarse en 2009).
- ¹⁴ Esta situación es descrita por Aida Toledo en los siguientes términos: „La obra, que se encuentra trabajada en un registro de lo sagrado indígena, en su desarrollo se fusiona con la conciencia cristiana que la población ha absorbido a lo largo de siglos de represión, y se transforma en la visión desquiciada que De Lión nos presenta de los descendientes. El aspecto religioso sufre la inquisición indígena en esta narrativa del guatemalteco. Los análisis que los personajes van haciendo, respecto a las deformaciones que la iglesia ha provocado en la conciencia de los habitantes, otorgan una completa desautorización y denuncia, quedando claro, en el tratamiento de los distintos símbolos religiosos que van desde la virgen hasta la hipocresía y doble faz del cura, que la iglesia fue y es uno de los aparatos ideologizantes y represores más fuertes en el proceso de colonización de los pueblos indígenas.“ (Toledo, <<http://bama.ua.edu/~tatuana>> 24.10.2007).
- ¹⁵ La novela de Lión ha sido objeto de múltiples lecturas y análisis que abarcan preocupaciones muy diversas como su recuperación para la historia de la literatura guatemalteca y centroamericana (Zavala 1990; Liano 1997; Morales 1997; Arias 1998; Zavala / Araya 2002; Acevedo Leal 2004), la introducción de la sexualidad como elemento central de la escritura (Poe 2003), la

problemática identitaria (Bubnova 2001, Toledo, Nibbe 2006), la cercanía y diálogo con la cosmogonía maya y el *Popol Vuh* (Martins 2005), así como su configuración como manifestación epistemológica y política desde el rol literario y militante de Luis de Lión (Valle Escalante 2006), además ya en 1991 se publica en Guatemala una compilación de textos críticos bajo el título *Conversatorio: homenaje imaginario a la obra literaria de Luis de Lión*, donde participan tanto académicos como escritores guatemaltecos y mexicanos. Llama la atención que, de todas las novelas analizadas en la presente investigación, *El tiempo principia en Xibalbá* es la que cuenta con el mayor número de estudios científicos críticos especializados.

¹⁶ Adrián Recinos explica que „[p]ara los quichés Xibalbá era la región subterránea habitada por enemigos del hombre“. Ver *El Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, 1975, 49ss.

¹⁷ No se trata de construir con los conflictos un espacio sino de reconocer que el espacio, dentro de la literatura, *es los conflictos*. Dicho de otra manera, no se trata de un espacio en donde simplemente suceden las cosas, sino que con el suceder de diferentes acontecimientos, entendidos como conflictos, se produce un espacio. Gilles Deleuze ha sistematizado a través de su noción de *desterritorialización-reterritorialización* estos procesos como lógicas de construcción, entre otros, de planos discursivos y de pensamiento. Desde su punto de vista todo espacio es producto de una tensión y lucha entre fuerzas de codificación y fuerzas de descodificación, pero a la vez las codificaciones y descodificaciones son en sí mismas constantes tensiones entre fuerzas. Para la importancia que estos procesos adquieren en la literatura ver Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era, 1998, 26-44. Para el concepto de *procesos de desterritorialización-reterritorialización* ver Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1997, 9-33. Para un estudio exhaustivo y complejo de los espacios en la vida contemporánea, sus funciones como herramientas del poder y sus procesos de codificación, y como escenificaciones del mundo más que elementos del mundo ver Marc

Augé: *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Le Seuil, 1992; Marc Augé: *Les formes de l'oubli*. Paris: Rivages, 2001; Marc Augé: *La puesta en escena del mundo*. Conferencia pronunciada en español en los Talleres de arte contemporáneo de Córdoba 2007.

- ¹⁸ Ya Mircea Eliade ha explicado la función ritual de las puertas y los umbrales especialmente en cuanto a las relaciones entre lo sagrado y lo profano: „Para poner en evidencia la no-homogeneidad del espacio, tal como la vive el hombre religioso, se puede recurrir a un ejemplo trivial: una iglesia en una ciudad moderna. Para un creyente, esta iglesia participa de otro espacio diferente al de la calle donde se encuentra. La puerta que se abre hacia el interior de la iglesia señala una solución de continuidad. El umbral que separa los dos espacios indica al propio tiempo la distancia entre los dos modos de ser: profano y religioso. El umbral es a la vez el hito, la frontera que distingue y opone dos mundos y el lugar paradójico donde dichos mundos se comunican, donde se puede efectuar el tránsito del mundo profano al sagrado.“ (Eliade 1981: 17)
- ¹⁹ Como dice más adelante Eliade, „[...] muestran de un modo inmediato y concreto la solución de continuidad del espacio; [...] son a la vez símbolos y vehículos de tránsito.“ (Eliade 1981: 18)

**Der Untergang des Hauses Sutpen.
Die amerikanischen Dimensionen in William Faulkners
*Absalom, Absalom!***

Marcel Vejmelka (Potsdam / Giessen)



Rowan Oak, William Faulkner's Mansion, Oxford, Mississippi (Quelle: University of Mississippi)

1. Wege nach Yoknapatawpha

Das von William Faulkner im Zuge zahlreicher Romane und Erzählungen um die Stadt Jefferson herum ausgestaltete, fiktive Yoknapatawpha County enthält historische Dimensionen, die es mit anderen Räumen des amerikanischen Kontinents verbinden. Die Grundlogiken der kolonialen und postkolonialen Konfiguration seiner Kultur, die in Yoknapatawpha sichtbar werden, setzen Faulkners Süden der USA in komplexe Wechselbeziehungen mit anderen Regionen des von der zugleich kolonialen wie kapitalistischen Maschinerie der

Plantagenwirtschaft geprägten *Plantation America*.¹ Die von Faulkner zur Darstellung gebrachte historische Erfahrung der Plantagenwirtschaft – der weißen Landbesitzer und afrikanischen Sklaven, des vom modernen Norden der USA eroberten *Deep South*, des Leidens einer Region, die gewaltsam in das moderne nationale Projekt der (nördlichen) USA eingegliedert und intern kolonisiert wurde, die zugleich aber um ihre Schuldhaftigkeit als Sklavengesellschaft weiß – bilden eine relationale Logik, die es ermöglicht, Yoknapatawpha County aus seiner regionalen Spezifik heraus im Hinblick auf grundlegende Fragen der kulturellen Konfiguration und Identitäten der Amerikas zu analysieren. Es finden sich im Blick auf die literarischen Entwicklungen in den Amerikas im 20. Jahrhundert verschiedene Wege der Annäherung an Faulkners *Deep South* von einem anderen Süden her. Das sich hier eröffnende Geflecht von Einflüssen, Rezeptionen, Abgrenzungen und Dialogen ist nicht zu trennen von den kulturellen und literaturgeschichtlichen Übergängen und Überschneidungen, die Faulkner und sein Werk mal in ihrer Bedeutung für die lateinamerikanische Literatur, mal als selbst „lateinamerikanisch lesbar“ beleuchten. Diese verschiedenen Bewegungen machen deutlich, in welcher Weise der von Faulkner so intensiv bearbeitete und dargestellte Süden der USA einerseits die Alterität innerhalb des amerikanischen Nordens, andererseits den Übergang oder die Schleuse von „Süden nach Süden“ bildet, über welche sein Werk wie kaum ein anderes seine Wirksamkeit entfaltet. Es situiert sich somit auf der Grenze innerhalb der Amerikas, die jeweils von Norden und Süden her angenommen, behauptet, angezweifelt oder problematisiert wird.

Auch der brasilianische Anthropologe Darcy Ribeiro weist nachdrücklich darauf, dass gerade die für zahlreiche kulturräumliche Differenzierungen so wichtige Trennung zwischen nord- und südamerikanischen Gesellschaften auf der Ebene seiner Typologie der amerikanischen Völker von einer Annäherung und Gemeinsamkeit durchkreuzt wird. Die anglo-amerikanischen und neo-romanischen Völker Amerikas – genauer die Argentinier und Urugayer – verbindet in seiner Perspektive die gemeinsame Erfahrung der massiven europäischen Einwanderung und daraus resultierenden Neustrukturierung ihrer zunächst neo-amerikanischen Gesellschaften im 19. Jahrhundert zu

„verpflanzten Völkern“ (Ribeiro 1985: 486) und spezifiziert sogleich die Konfiguration im Norden des Kontinents:

Bei den *verpflanzten Völkern* in Nordamerika ist besonders wichtig, dass sie die Kolonisierung in eigener Regie betrieben haben im Gegensatz zu der von außen gelenkten Kolonisierung der übrigen Konfiguration, wo es zu einer Unterwerfung, Versklavung und Überlagerung kulturell sehr hochstehender Völker (wie im Falle der *residualen* Völker) kam bzw. zu einer Versklavung von weniger hochentwickelten Indios und Schwarzen im Rahmen einer auf Landwirtschaft und Bergbau basierenden Wirtschaft (wie im Falle der *neuen Völker*). (487)

Hinzu kommt die Bedeutung, welche die Rezeption Faulkners durch lateinamerikanische Schriftsteller für die dortige Literatur hatte, die über den Kontakt zu den Techniken und Sprachformen des nordamerikanischen *Modernism* Impulse für die bereits erfolgenden Umwälzungen ihres eigenen Schreibens aufnahmen. Im Falle Faulkners verbinden sich für Cohn die Sphäre der literarischen Sprache und die ihres kulturellen Raumes. Auch auf diesem Weg einer literarisch-thematischen Konvergenz dringt das Verständnis in die Kultur der USA ein und hebt die simplistische Dichotomie von Nordamerika und Südamerika aus (Cohn 1997: 166).²

Deborah Cohn setzt mit ihren Untersuchungen zu den Querverbindungen zwischen Faulkner und der lateinamerikanischen Literatur, aber auch Kultur, beim bekannten Topos der außerordentlichen Bedeutung des Schriftstellers in „anderen“ Süden des Kontinents an. „In Faulkner in particular- Faulkner the modernist and Faulkner the southerner-the Latin Americans at once found a model, a discursive mode, and a writer whom they could, at long last, call their own.“³ (162-163) Für Cohn führen die literarische Bedeutung des *Deep South* und auch die Rolle Faulkners als Vorbild und in der Öffentlichkeit wirkender Intellektueller unmittelbar zu seiner umfassenden Rezeption und großem Einfluss in Lateinamerika. Entscheidend ist für diese Wahrnehmung die bei Faulkner wirksame Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Gegenwart der Südstaaten, ihr Leiden unter dem verlorenen Sezessionskrieg und ihre Schuldhaftigkeit als ehemalige Sklavengesellschaft.⁴

In einer weiteren Konkretisierung solcher peripherer Aneignungen kann der Nordamerikaner somit bewusst zweideutig als „Süd“-Amerikaner verstanden werden. Allgemein wird die Behandlung dieser möglichen Bewegung von Faulkners Auseinandersetzung mit der Geschichte des besiegten

Südens als Gemeinsamkeit mit der Unterdrückung Lateinamerikas gleichgesetzt oder assoziiert:

William Faulkner, of course, stands out as perhaps the most accomplished southern author to have addressed the burden of his history. And from the moment that his works became available in Spanish in the early 1930s, Faulkner and the South that he depicted captured the imagination of Latin American writers. The latter interpreted the South's experiences, its Civil War and resulting sense of regional difference and marginalization, its exclusion from the economic and military successes of the rest of the nation, as well as its problems of underdevelopment in the early decades of this century, as analogous to their own nations' struggles to break the yoke of colonialism and dependency, and to break out of the „backward“ position to which they had been relegated. (150)⁵

Entscheidend ist hier die regionale Dimension des Werkes als privilegierte Verbindung für die lateinamerikanische Rezeption, die in anderen Studien zu Faulkner in Lateinamerika nicht beachtet wird. Unterentwicklung und Ausbeutung durch den Norden bzw. Nordosten nach verlorenem Sezessionskrieg 1861-65 wird gedeutet als Hauptparallele zur Situation Lateinamerikas nach der Unabhängigkeit im Zuge des 19. Jahrhunderts.

These circumstances resulted in a semi-colonial economic dependency on the North, primarily on the Northeast, and were detrimental to the region's long-term development: in the 1920s, the region's standard of living had dropped to the lowest in the nation, its illiteracy rate the highest; by 1938, it had become, in President Roosevelt's words, the nation's "number one economic problem." Comparable difficulties have long plagued the Latin American nations. (1997: 151)

Entscheidend ist für Cohn, die Kategorie des „Einflusses“ und die ihr eingeschriebene Asymmetrie zu überwinden und die regionale und historische Dimension zu fokussieren, um diese Verbindung zwischen Anglo- und Lateinamerika bei Faulkner herzustellen. So können über thematische und literaturtechnische Analogien und Entsprechungen Reflexionen artikuliert werden, die tiefer in die räumlichen und historischen Fragestellungen eindringen, die von Faulkner und lateinamerikanischen Schriftstellern behandelt werden und die den Topos ihrer erklärten und nachvollziehbaren Bewunderung für den Südstaatler produktiv integrieren können.⁶

These common issues and attitudes included: fatalism; the collapse of traditional value systems and the concomitant nostalgia for a lost past; and the search for new beliefs to replace those that had been invalidated. [...] He [Irby] attributed the fascination with the southerner in particular to the latter's use of a specific, regional setting - the writer's own littler „postage stamp of native soil“ - to play

out upheavals and express a sense of disillusionment and moral bankruptcy that resonated strongly with the Latin Americans. (Cohn 1997: 153)⁷

Die gemeinsame Geschichte eines „hybriden Südens“ beleuchtet Matthew Pratt Guterl eingebettet sowohl in das System der karibischen wie der hemisphärischen Dynamiken im 19. Jahrhundert vor dem US-amerikanischen Bürgerkrieg. Darin erweisen sich die Landbesitzer der Südstaaten als Teil derselben neuweltlichen Herrscherkaste wie die karibischen oder auch brasilianischen Sklavenhalter und Plantagenbesitzer (Pratt Guterl 2006: 447). Deborah Cohn wendet diese historische Verschränkung im Hinblick auf die Darstellung des Südens in Faulkners Werk in ein schönes geographisches Bild: „Yoknapathawpha County does not just share a border with the Caribbean, it shares a history as well.“ (Cohn 1997: 166) Ein Bild, das sich anhand der mythisch-symbolischen Bedeutung des Mississippi verdichtet, den Pratt Guterl als Zufluss in das karibische *mare nostrum* als gemeinsamen Kulturraum versteht:

The Caribbean and the Mississippi appear in their [the Southerners'] imaginings as a singular American Mediterranean, *mare nostrum* as both the Romans and Thomas Hart Benton would call it, with the scattered New World economies and fledging republics standing in for the ancient cities and empires of the classical world. The antebellum South, here, was Rome, with all its vices and appetites and all its fortune and magnificence. (Pratt Guterl 2006: 447)⁸

Diese hier bestimmte Schnittstelle der kulturhistorischen Annäherung von nördlichem und südlichem Teil der amerikanischen Hemisphäre über die Region des Mississippi deltas und des zirkumkaribischen Raums kann zu einer hypothetischen Parallelführung der historischen Entwicklungen ausgeweitet werden, die unter ihren geopolitisch und kartographisch sichtbaren Auswirkungen auch die kolonialgeschichtlichen Konfigurationen sichtbar macht, die den Prozessen der Unabhängigkeit und Nationenbildung in Nord und Süd gemeinsam sind.

Der US-amerikanische Lateinamerikanist Charles Wagley weist mit seinem Vorschlag einer Kategorisierung lateinamerikanischer Kulturformen und -räume in teilweiser Überlappung und Gleichzeitigkeit darauf hin, dass die klare Abgrenzung von Nord- und Südamerika sich kaum aufrechterhalten lässt (Wagley 1968). Mit seinen zunächst auf Lateinamerika zugeschnittenen neun „subcultures“ bietet er Anwendungen auf die Südstaaten der USA, die

strukturelle, historische und soziokulturelle Gemeinsamkeiten mit anderen Regionen und Räumen im Süden der Hemisphäre beinhalten.⁹ Besonders interessant ist hier seine Unterscheidung zwischen der traditionellen Plantagenwirtschaft der Kolonialzeit als „Engenho Plantation“ und der industrialisierten Form nach der Unabhängigkeit als „Usina Plantation“. Für Faulkner von Interesse sind die Subkulturen „Peasant“ (wie das Kapitel in *The Hamlet*, Faulkner 1990b) und „Town“ (wie der Roman *The Town* aus der Snopes-Trilogie, Faulkner 1999), die die beiden Variationen der Plantagenkultur einrahmen.¹⁰

Katalin Kulin wies in ihrer 1971 abgefassten und 1975 auf Spanisch veröffentlichten Studie zum Werk Faulkners im Hinblick auf seine große Bedeutung in Lateinamerika auf die dialektische Bewegung hin, die im fiktiven Raum von Yoknapatawpha entwickelt wird und universelle Thematiken mit partikulär regionalen Schauplätzen und Kontexten verbindet.

No hay armonía entre el fin y el escenario escogido: el mensaje de dimensiones universales se transmite a través de un círculo provinciano. Su condado imaginario – y Yoknapatawpha es lo bastante sugestivo aun para que los pequeños pueblos que existen parezcan pertenecer a él – sirve el propósito de reducción deliberada: tras el estado real de Mississippi todos los Estados Unidos serían el escenario, pero Yoknapatawpha sólo representa sus propias dimensiones – su pequeñez, su insignificancia, un rincón del mundo olvidado por Dios. (Kulin 1975: 24)

Diese in der historischen Entwicklung und Verwicklung der Kulturen in der Neuen Welt begründete Annäherung des Schreibens und seiner Universen bildet für Edouard Glissant die sich verzweigende Spur, der er während einer Reise durch die Südstaaten der USA und das Werk Faulkners zu folgen sucht. Über die gemeinsame Küstenlinie von Karibik und USA dringt Glissant in diese Geschichte ein, die ihm als karibischem Dichter und Theoretiker mit Faulkners *Deep South* gemeinsam ist. Diesen Weg von der Küste bis zum Anwesen des Schriftstellers in der Nähe von Oxford – von einem Süden in einen anderen Süden – rekonstruiert Glissant der reiseliterarischen Skizze „Vers Rowan Oak“, die seine dem Werk und der Figur Faulkners gewidmete Textsammlung *Faulkner, Mississippi* eröffnet. Eindrucksvoll erblickt Glissant bei seinem Besuch in Rowan Oak denn auch als erstes auf dem Anwesen die vom Anthropologen Gilberto Freyre 1933 im brasilianischen Nordosten untersuchte

Konstellation von „Herrenhaus und Sklavenhütte“, von *Casa-grande & senzala* (Freyre 2002):

En même temps une maison de Planteur (Casa grande) et une habitation familière. Nous découvrirons plus tard que l'écurie en est un petit hangar pathétique, aux planches déguenillées et rouillées, tel même qu'on en pourrait trouver à côté d'une case de nègre (Sencilla). Le titre de Gilberto Freyre est toujours pertinent, et la structure des Plantations fut partout la même, du nord-est du Brésil à la Caraïbe au sud des États-Unis : Casa grande e senzala, la grande Maison et la case, maîtres et esclaves. (Glissant 1998: 21)



Planta em perspectiva da casa-grande do engenho Noruega desenhada por Cícero Dias e que ilustra *Casa-Grande e senzala*. Reprodução de João Tavares, 1993 (Freyre 2002, Quelle: Fundação Joaquim Nabuco).

In Rowan Oak entsteht für Glissant das Bild einer typischen Zuckerplantage des brasilianischen Nordostens (*engenho*), wie es in der obigen Abbildung dem Werk Gilberto Freyres in seiner Originalausgabe vorangestellt wird. Glissant überträgt diese räumliche Miniatur Brasiliens – seiner ökonomischen, sozialen und insbesondere ethnischen Entstehung – auf die Plantagen des US-amerikanischen Südens, in dem Leben und Werk Faulkners angesiedelt sind. Die symbolische Übertragung wird durch den gemeinsamen historischen

Hintergrund des Plantagensystems der Neuen Welt ermöglicht, und die bedeutsamen Unterschiede zwischen den beiden Regionen sind der Antrieb für die Übergänge und Bewegungen in Glissants Lektüre. Ein erster grundlegender Effekt, noch vor dem ersten Eindringen in die Dimensionen des literarischen Werkes ist denn auch für Glissant die Überlappung und Durchdringung der kulturellen Räume, eine „Archipelisierung“ der vormals als homogen wahrgenommenen USA als vielschichtiges und komplexes kulturelles Universum:

Ces lieux communs de l'analyse politique soulignent qu'en tant que continent, les États-Unis s'archipélisent, rendant les Etats (qui les constituent) à leur réalité de régions autonomes, par un mouvement de diversification centrifuge dont on ne sait plus s'il est progressiste ou totalement réactionnaire, et dont on ne sait pas davantage s'il est irréversible ou s'il ne prépare pas plutôt à une centralisation impériale accrue. (Glissant 1998: 36)

Wichtig ist dabei die Richtung der Bewegung, ihr Ursprung und ihr Ziel, letztlich ihr Vektor, der die Möglichkeiten und die Bereitschaft der Wahrnehmung des Eigenen und des Anderen im komplexen Wechselspiel bestimmt. Für den karibischen Reisenden erscheinen die Südstaaten der USA seiner eigenen kulturellen Wirklichkeit wie selbstverständlich sehr nahe, dem Norden der USA oder auch den Weißen Südstaatlern dagegen erscheint eine solche Bewegung nach Süden hin unheimlich und bedrohlich.

Nous savons déjà que la Louisiane est à beaucoup d'égards proche de la Caraïbe, et des Antilles surtout : le système des Plantations, l'émouvante persistance des langues créoles, l'arrière-fond de la langue française, et le plus pressant, mais commun à tous les pays esclavagistes, la souffrance et le marronage des nègres. Je remarquerai plus tard que les Louisianais (les blancs) refusent généralement de concevoir de tels rapports. (46-47)

Ein Nachverfolgen solcher Verdichtung und Gleichzeitigkeit anhand des für Faulkner zentralen Topos der geschichtlich gewachsenen, schicksalhaft gewordenen Schuld des Einzelnen und des Südens in der Dualität von Inzest und *metizaje*, wie sie im Folgenden anhand von Glissants Lektüre des Romans *Absalom, Absalom!* nachvollzogen wird. Die in dieser Konstellation herzustellenden Verbindungen und Verschiebungen vollziehen denn auch vollends den Übergang von der Ebene transkulturell konstituierter Regionen der Amerikas zur Ebene einer von Prozessen der Transkulturation durchzogenen wie verbundenen amerikanischen Hemisphäre.

2. Das „andere“ Amerika

Diese Konstellationen führen nun in Edouard Glissants Lektüre von Faulkners Werk und Süden. In seinem *Discours Antillais* liefert er in einer Fußnote den Einstieg in eine Reflexionskette, deren Verlauf hier noch von Bedeutung sein wird:

Je me rends compte que je parle ici du roman de l'« Autre Amérique » (Antilles et Amérique du Sud) et non pas tant de celui qui s'ancre (parole et geste) dans l'univers industriel et urbain du Nord des États Unis. J'ai aussi tendance à rattacher l'œuvre de Faulkner (le plus éloigné peut-être de cette Amérique, pour ce qui concerne ses idées) à un tel ensemble, commettant par là un contresens apparent qui demande à être explicité. J'ai tenté cette explication quand j'ai parlé du *désiré historique* en littérature et du *retour tragique*, par où Faulkner nous retrouve. (Glissant 2002: 439)

Über zwei für Glissant herausragende Begriffe zur kulturellen Verfasstheit und Relationalität des karibischen Archipels sowie des Entwurfs einer diesen angemessenen Poetik – *désiré historique* und *retour tragique* – verdeutlicht er hier auf zugespitzte und gerade darin ausdrucksstarke Weise die Verschiebung kultureller Zuordnungen, die Faulkners Werk aus seiner Perspektive erfährt bzw. selbst in Gang setzt. Diese Überlegungen bilden eine Spezifizierung und zugleich Erweiterung seiner in der Karibik entwickelten *Poétique de la Relation*: Glissant integriert damit einerseits die US-amerikanischen Südstaaten in den historischen wie kulturellen Raum der Karibik, dringt aber vor allem mit seinem karibischen Denken in diese Region ein.

L'accumulation est la technique la plus appropriée de dévoilement d'une réalité qui elle-même s'éparpille. Son déroulé s'apparente au ressassement de quelques obsessions qui *enracinent*, liées à des évidences qui *voyagent*. Le trajet intellectuel en est voué à un itinéraire géographique, par quoi la « pensée » du *Discours* explore son espace et s'y tresse.
Les Antilles, l'autre Amérique. (17)

Das „andere Amerika“ taucht aus der nordamerikanischen Perspektive in zweifacher Codierung auf; einmal aus der allgemeinen Differenzierung der USA gegenüber dem südlichen „Rest“ des Kontinents, dann in interner Brechung dieser nur scheinbaren Homogenität des Blicks über den Gegensatz von Nord- und Südstaaten. Die eigene Fremdheit US-amerikanischen Selbstverständnisses bricht in der historischen Befragung der eigenen Ursprünge auf und stellt so auf

paradoxe Weise die unmittelbare Verschränktheit von Nordamerika und seinem „anderen Amerika“ wieder her. Diese Wendung des Denkens schließt bei Glissant dieselbe Dimension regionaler Querbezüge über gemeinsame historische Erfahrungen ein, die von Deborah Cohn stark gemacht wurde. Auch Glissant vollzieht im Zuge seiner Überlegungen zum Verhältnis von Literatur und Geschichte vor dem Hintergrund der Problematik einer karibischen Identität in *Le discours antillais* die Annäherung Faulkners an lateinamerikanische Autoren. Mit dem Kubaner Alejo Carpentier und dem Kolumbianer Gabriel García Márquez allerdings wählt er zugleich zwei Vergleichsfiguren, die neben ihrer allgemein be- und anerkannten Zugehörigkeit zum lateinamerikanischen Kontext auch dem karibischen Raum zugerechnet werden können. Anhand von Faulkners *Absalom, Absalom!*, Carpentiers *Los pasos perdidos* und García Márquez' *Cien años de soledad* bestimmt Glissant deren Suche nach einer *eigenen* Geschichte und die Gefahren eines gesuchten, doch das eigene Selbstverständnis schließlich bedrohenden Ursprungs.

Et remarquons comment dans ces univers patiente et s'oppose à chaque fois une forêt primordiale. Sutpen la défriche en vain, Aureliano y navigue (il y voit même la nef essentielle du temps, échouée au haut des arbres), le narrateur du *Partage* la « descend » en même temps que les âges révolus. La forêt s'oppose en participant, elle est la chaleur primitive. La vaincre Dest *l'objective*, être vaincu par elle est le vrai sujet. (260)¹¹

Die unausweichliche Problematik dieser Selbstsuche und Selbstflucht konkretisiert sich für Glissant bei Faulkner in *Absalom, Absalom!* anhand der Dualität von Inzest und Rassendenken, wie sie der nicht anerkannte mestizische Sohn Sutpens verkörpert, dessen beabsichtigte Heirat mit seiner Halbschwester eine zweifache Bedrohung für die gerade aufzubauende Dynastie darstellt.

Dans *Absalom ! Absalom !* de Faulkner, le *désir historique* porte en général sur la trace primordiale (la fondation) de la famille des Sutpen, et en particulier sur l'origine du personnage appelé Bon. Car, si ce dernier est nègre, sa prétention à la possession de Juli Sutpen est calamiteuse ; mais on découvrira qu'il est peut-être aussi le frère (le demi-frère métis) de celle-ci. L'inceste primordial joue *en retour*. On voit bien qu'il s'agit là d'un désir (la connaissance d'une origine, de l'origine) dont l'éclairement sera mortel. (Glissant 2002: 256)

Dabei sind beide „Gefahren“ nicht endgültig voneinander zu trennen, vielmehr verweisen sie auf die ihnen zugrunde liegende „Ursünde“ Sutpens, der auf Haiti

mit einer Mestizin – Bons Mutter – verheiratet war, von der er glaubte, sie sei spanischer Abstammung. Diese Spur seines Lebens und seiner zwei Nachkommenschaften wiederum führt zurück zur Frage der Verortung und Abgrenzung der USA, der Südstaaten angesichts und innerhalb Amerikas.

Il s'agit d'une *perversion de la filiation originelle* (celle du Dénombrement) : l'homme ici se perd et tourne dans sa trace. Comment pourrait-il se placer au centre de ce qui est, alors que sa légitimité lui apparaît incertaine ? Une collectivité peut ainsi douter d'elle-même, se perdre dans son vertige. (Glissant 2002: 257-258)

Eine Perversion der ursprünglichen Abkunft, deren obsessive Bekämpfung oder Verdrängung durch Sutpen die „Ursünde“ der Gesellschafts- und Wirtschaftsordnung der von Faulkner dargestellten US-amerikanischen Südstaaten verkörpert. Darüber hinaus aber verweist die von Sutpen vollzogene Bewegung aus dem angelsächsischen Bereich der Amerikas in die frankophone Karibik auch auf die gemeinsamen Grundlagen und gewaltsamen Grundlegungen beider Amerikas im Sinne des sich über den gesamten Kontinent hinziehenden *Plantation America* hin.¹² Diese historische Tiefendimension reicht noch weiter, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass Sutpen sich auf die karibische Insel begibt, wo mit der Einführung des Zuckerrohrs und der industriellen Zuckergewinnung zwischen 1513 und 1515 das auf massive Versklavung angewiesene System der Plantage eingeführt wurde, das sich von dort aus über den Kontinent ausbreiten und die Kolonialgeschichte Amerikas entscheidend prägen sollte. Zugleich ist Sutpens haitianische Erfahrung in den 1820er und 1830er Jahren nach den Überlegungen von John T. Matthews sehr bewusst auf der Epochengrenze zwischen dem nordatlantischen Sklavenhandel mit Beteiligung am Zuckerrohranbau und dem Verbot internationalen Sklavenhandels durch die Briten mit der Hinwendung der USA zur Baumwollplantage angesiedelt.

Of course, Quentin's first guesses about sugar agriculture—overseer, barns—derive from his family knowledge of cotton agriculture; his „ignorance“ produces a palimpsest in which one may detect Deep South cotton overlaying West Indian sugar. Some such knowledge must have informed Faulkner's decision to make Sutpen's career correspond so precisely with the historical pivot in the New World from sugar to cotton. (Matthews 2004: 254)

3. Sutpens Design und die „West Indies“

Quentin, der letzte männliche Vertreter der seit Gründerzeiten in Yoknapatawpha ansässigen Compson-Dynastie, befindet sich als Erzähler des Romans von Beginn an im Zentrum, an der Kreuzung der Zeiten und Geschichten, die sich in *Absalom, Absalom!* entspinnen. Er vernimmt die verschiedenen Stimmen Jeffersons, die ihm die Geschichte Sutpens überliefern und welche er selbst im nächtlichen Gespräch mit seinem Zimmergenossen an der Harvard Universität zusammenführt. Als er sich im ersten Kapitel auf sein Studium in Harvard und seinen Weggang von Jefferson vorbereitet, kommt eine Dualität seines Seins, seiner Position zum Tragen, deren Spannung immer stärker an ihm zerren und zehren wird.

Then hearing would reconcile and he would seem to listen to two separate Quentins now—the Quentin Compson preparing for Harvard in the South, the deep South dead since 1865 and peopled with garrulous outraged baffled ghosts, listening, having to listen, to one of the ghosts which had refused to lie still even longer than most had, telling him about old ghost-times; and the Quentin Compson who was still too young to deserve yet to be a ghost but nevertheless having to be one for all that, since he was born and bred in the deep South the same as she was—the two separate Quentins now talking to one another in the long silence of notpeople in notlanguage, like this: [...] (Faulkner 1990a: 6-7)

Sprache markiert auch in der Erinnerung und den Berichten eine große Rolle, die Quentin von Sutpens erstem Erscheinen in Jefferson vernimmt. Der unbekannte Fremde erschien 1833 in der Stadt, hatte ein großes Stück Land von den Chickasaw gekauft und brachte Sklaven mit, die anders waren und mit denen Sutpen in einer unbekanntenen Sprache redete.

So the legend of the wild men came gradually back to town, brought by the men who would ride out to watch what was going on, who began to tell how Sutpen would take stand beside a game trail with the pistols and send the negroes in to drive the swamp like a pack of hounds; it was they who told how during that first summer and fall the negroes did not even have (or did not use) blankets to sleep in, even before the coon-hunter Akers claimed to have walked one of them out of the absolute mud like a sleeping alligator and screamed just in time. The negroes could speak no English yet and doubtless there were more than Akers who did not know that the language in which they and Sutpen communicated was a sort of French and not some dark and fatal tongue of their own. (Faulkner 1990a: 29)

Diese ersten Hinweise auf „eine Art Französisch“ verweisen auf die kreolisierte Formen der Sprache in der Karibik und bilden in der Wahrnehmung der

Jeffersonians die erste klare Markierung der für sie unheimlichen und bedrohlichen Fremdheit der Ankömmlinge. Die Karibik erscheint sowohl über Sutpens Streben nach seinem „Design“ als auch in seiner Wahrnehmung und Wiedergabe durch die Bewohner Jeffersons als geheimnisvolle Verheißung; die karibischen Inseln verheißen schnellen Reichtum, unheimliche Magie, zuletzt eine faszinierende und Furcht einflößende Fremde. Dieser Kraft folgt Sutpen nach eigenen Berichten, die von Quentins Großvater erzählt werden. Seiner Ankunft in Jefferson und seinen dortigen Projekten ging diese Gegenbewegung voraus:

He went to the West Indies. That's how he said it: not how he managed to find where the West Indies were nor where ships departed from to go there, nor how he got to where the ships were and got in one nor how he liked the sea nor about the hardships of a sailor's life and it must have been hardship indeed for him, a boy of fourteen or fifteen who had never seen the ocean before, going to sea in 1823. (Faulkner 1990a: 198)

So ergibt sich ein Zeitraum von zehn Jahren, 1823-33, die Sutpen auf Haiti verbringt, um dort ein neues Leben zu beginnen. Der Traum von den ungekannten Möglichkeiten in dieser Alterität Nordamerikas invertiert im regionalen Raum den Mythos der „unbegrenzten Möglichkeiten“, der von Europa aus transkontinental auf die neue Welt und speziell ihren nördlichen Teil projiziert wurde. Sutpen wurde so aus eigenem Antrieb zu einem Fremden, als welcher er dann wieder zurückkehrt:

That was how I learned of the West Indies. Not where they were, though if I had known at the time that that knowledge would someday serve me, I would have learned that too. What I learned was that there was a place called the West Indies to which poor men went in ships and became rich, it didn't matter how, so long as that man was clever and courageous: the latter of which I believed that I possessed, the former of which I believed that, if it were to be learned by energy and will in the school of endeavor and experience, I should learn. (Faulkner 1990a: 200)

Sutpen akkulturiert sich auf Haiti aktiv innerhalb bestimmter Grenzen, er lernt Französisch und Patois, erarbeitet sich Wohlstand und Ansehen, findet Zugang zur herrschenden Gesellschaftsschicht und will sogar eine Familie gründen:

Grandfather said the only mention he ever made to those six or seven years which must have existed somewhere, must have actually occurred, was about the patois he had to learn in order to verse the plantation, and the French he had to learn, maybe not to get engaged to be married, but which he would certainly need to be

able to repudiate the wife after he had already got her—how, so he told Grandfather, he had believed that courage and shrewdness would be enough but found that he was wrong and how sorry he was that he had not taken the schooling along with the West Indian lore when he discovered that all people did not speak the same tongue and realised that he would not only need courage and skill, he would have to learn to speak a new language, else that design to which he had dedicated himself would die still-born. (Faulkner 1990a: 205)

Diese Episoden der Lebensgeschichte Sutpens beschreiben seinen ursprünglichen Impuls, der allerdings mit einer für ihn substantiellen Konfliktivität zum Erliegen kommt und schließlich die wieder in die umgekehrte Richtung ansetzt: Sutpen heiratet die Tochter eines Plantagenbesitzers, die seines Glaubens nach spanischer Herkunft ist. Doch nach der Geburt ihres gemeinsamen Sohnes wird ihm klar, dass sie auch schwarzes Blut in sich hat. Diese Vorstellung ist für ihn unerträglich, und er verlässt Frau und Kind und Haiti, er kehrt in den Norden, in die Südstaaten zurück, erwirbt dort eine Plantage und beginnt noch einmal von vorn. Entscheidend ist laut John T. Matthews bei diesem erneuten Ansatz Sutpens zur Verwirklichung seines „Designs“, dass bis auf Quentin Compson alle in der Überlieferung seiner haitianischen Jahre durchweg „ignorieren“, dass Sutpen sich in ein bereits unabhängiges Haiti begab, wo er es nicht mit den Südstaaten analogen weißen Landbesitzern und schwarzen Sklaven zu tun hatte, sondern mit einem kreolisierten, durch wiederholte interne Umwälzungen neu geordnetem Gesellschaftssystem, das kreolische Herren und nunmehr sklavisch unterdrückte „Bauern“ unterschied (Matthews 2004: 252f.). Ähnlich wie in der Wahrnehmung Jeffersons diese historischen Umstände nicht wahrgenommen werden (wollen) – seine vermutlich aufgrund einer illegalen Sklavenspekulation aus Afrika herbeigeschafften fremden Sklaven werden als „Haitianer“, der martiniquinische Architekt, der das Anwesen Sutpen's Hundred errichtet, und sein Sohn aus erster Ehe Charles Bon als „Franzosen“ wahrgenommen – so „übersieht“ Sutpen selbst auf Haiti die konkreten Umstände für seinen ersten Versuch, eine Dynastie zu gründen. Erst bei der Geburt ihres gemeinsamen Sohnes erkennt er, dass mit dem „spanischen Blut“ seiner ersten Frau die karibische Mischung europäischen, afrikanischen und indigenen Blutes gemeint ist (vgl. 253, insbesondere FN 14). Diesen ersten Irrtum und Fehltritt will er mit seinem zweiten Versuch eines „Designs“ in Jefferson vergessen:

Sutpen is a conqueror in Haiti, fathering a design out of the mixture of Spanish, French, and African blood. This mating gratifies the need for labor and the lust for wealth, then is set aside, forgotten when the sacraments of gentrification begin. Sutpen's white wife Ellen represents the respectability that is founded on obliviousness to material reality; her only responsibility is to etherealize money whose source does not bear recollection. (Faulkner 1990a: 255)

Die einzige Verbindung zur karibischen Welt, die Sutpen noch aufrecht erhält, sind bezeichnenderweise die Patois sprechenden und für die Bewohner Jefferson ungewohnt aussehenden Sklaven, die er auf sein Anwesen bringt. Damit trägt er ein entscheidendes, zugleich gemeinsames und im kulturellen Selbstverständnis trennendes Element der amerikanischen Plantagensellschaft ins Innere der US-Südstaaten. Im kleinen Maßstab wiederholt sich die Bewegung der gewaltsamen Verschiffung versklavter Afrikaner in die Karibik nun von der karibischen Insel auf den nördlichen Kontinent. Auch die historische Erinnerung an die Angst in den USA vor dem Beispiel der haitianischen Sklavenrevolution 1791 ist in dieser Bewegung mit enthalten, die Quentin als Erzähler im verbreiteten Bild des „lost island“ für Haiti zum Ausdruck bringt (vgl. 254). Die bewegte Geschichte der Karibikinsel ist zugleich in der US-amerikanischen Wahrnehmung so bedrohlich aufgrund des kreolischen bzw. „mulattischen“ Charakters dieser Republik (vgl. Ladd 1996: 142f.). Sutpen selbst ist während seines Aufenthalts dort beteiligt an den gewalttätigen Auswirkungen dieser fundamentalen und einzigartigen Umwälzung im amerikanischen Raum, namentlich am Konflikt zwischen dem französisch- und spanischsprachigen Teil der Inseln, der 1822 zum zweiten Mal ausbrach und 1844 zur endgültigen Unabhängigkeit Santo Domingos führte.

Die von ihm zunächst produktiv gemachte Fremde kann und will er nicht annehmen. Er verbleibt in einem Zwischenstadium, in dem er an einem Punkt die Rückkehr beschließt, an dem diese schon keine mehr sein kann. Als fremdgewordener Rückkehrer verkörpert er in bedrohlichster Form für Jefferson und die „amerikanische Unschuld“ (Matthews 2004: 238f.) das Unheimliche, das man an Darcy Ribeiros historisch hergeleitete Charakterisierung der Antillen anlehnen kann: „Die Karibik ist [...] die schwarze, versklavte, arme und elende Kehrseite des weißen, reichen und freien Nordamerika.“ (Ribeiro 1985: 412)¹³ Er trägt mit sich nach Jefferson, was er selbst und was der *Deep South* als ganzes vergessen und ignorieren muss, um seine eigene Mythisierung von der

Sklavenwirtschaft zur paternalistischen Gesellschaftsordnung vollziehen zu können. Aus diesem Grund geben alle Instanzen der Überlieferung seines Lebens vor, nicht zu wissen, was Sutpen auf Haiti genau gemacht und woher er das Geld und die fremden Sklaven für den Aufbau seines Anwesens und seiner Plantage beschafft hat.

Die nicht auflösbare oder zu unterdrückende Konfliktivität dieses kollektiven „wissenden Nichtwissens“ setzt sich bis auf Quentin Compson fort, der Sutpens Geschichte aus den Stimmen seiner Familie und Jeffersons rekonstruiert und versprachlicht. In dieser Verschränkung von Schuld, Schuldbewusstsein und Verdrängung, der inneren Notwendigkeit des Erzählens und dem Erzählen als aufgezwungene Aufgabe, findet sich ein entscheidendes Element für Quentin als Erzählerfigur, von der man als Leser von Beginn an weiß, dass er sich kurz vor seinem in *The Sound and the Fury* (Faulkner 2006) bereits dargestellten Selbstmord befindet.

What Quentin already knows has less to do with facts than what to *do* with unwanted facts.

[...] I suggest that privileged Southerners of the Compson caste found refuge in such knowing not-knowing, in a language that displayed historical realities without granting them visibility. The „something“ that „is missing“ when Mr. Compson brings the words together, I contend he already knows: it is the whole story of the new-world plantation that makes Sutpen's career from Haiti to Jefferson entirely legible as a story of colonial crime–Amerindian genocide, slave trade, human chattel, bigamy, rape, incest, the loveless outrage of the land. (Matthews 2004: 256f.)

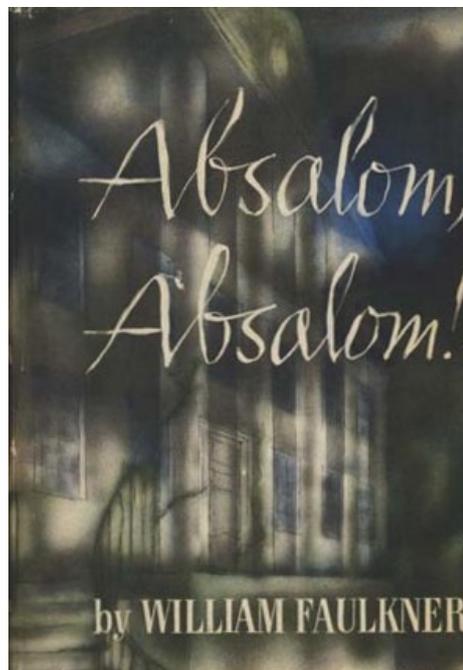
Barbara Ladd verdichtet diese Deutung Quentins als Erzähler und Gestalter der Figur Charles Bons in der Verschränkung seiner eigenen Angst vor der ethnischen Vermischung als „letztes sterbendes Original“ des weißen Südstaatlers (Ladd 1996: 147), der Bedrohung von gemischtem Blut und Inzest durch Bon und seiner eigenen inzestuösen Liebe zu seiner Schwester Candance in *The Sound and the Fury*. Quentin selbst, so vermutet Ladd, versteht *miscigenation* und Inzest im Sinne des Südstaatenzeitgeists als Synonyme, entsprechend verstehe er – immer stellvertretend für den Süden nach dem Bürgerkrieg – sein Verhalten als „morally black“ und sich selbst als „white nigger“:

It is a powerful equation when read in terms of Quentin's narrative of race and sex, where the monster who must be destroyed, the figure who „owns the terror“,

is both black and brother, despite the rhetoric that would deny that relationships; in other words, it is a dramatization of the white racist's most nightmarish vision of his future under the new dispensation. (152)

4. Sutpen's Hundred

Vor diesem Hintergrund erklärt sich die selbst für die so stark auf Dynastien und Blutlinien fixierten Jeffersonians⁴⁴ befremdliche Intensität und Entschlossenheit, mit der Sutpen das Projekt der Gründung und Einrichtung einer eigenen Dynastie umzusetzen sucht. Zu diesem Zweck heiratet er Ellen Coldfield, Tochter des in Jefferson ansässigen Händlers Goodhue Coldfield, mit der er Sohn und Tochter, Henry und Judith hat. Ort und Zentrum dieses nun umzusetzenden „Designs“ ist das neu erworbene Land von Sutpen's Hundred, auf dem ein präventives und anachronistisches Haus errichtet wird: „In accordance with his design, Sutpen builds his mansion after the model of the big plantations of Virginia and Carolina, hence providing his mansion with all the specific elements he connects with the grand estates of the Tidewater aristocracy [...].“ (Gutting 1992: 134)



William Faulkner: *Absalom, Absalom!* Umschlagbild der Erstausgabe, New York, 1936.

Folgt man Guttings Deutung des Hauses als Charakterisierung seines Erbauers, so verbindet sich das weder an den Ort noch in die Zeit passende Anwesen mit

Sutpens Widersprüchlichkeiten, aufgrund derer er nicht in die Gemeinschaft Jefferson aufgenommen wird und schließlich an seiner Gesellschaft wie an sich selbst scheitern wird.

Due to the excessive ambition stemming from his childhood trauma, Thomas Sutpen establishes a space of his own which stands in opposition to the surrounding community, as the comments that the estate is „almost as large as Jefferson itself” in the early days of the community indirectly reflects (AA, p. 38) (137)

Ein Anwesen, das nicht nur in seinen Ambitionen mit der Stadt Jefferson konkurriert, sondern in mehrfacher Hinsicht eine Alterität zu ihr bildet. Sutpen's Hundred wird von dem als Franzosen bezeichneten Architekten aus Martinique in sich abhebender Art und Weise konzipiert, die Welt der entstehenden Baumwollplantage isoliert sich systematisch vom Rest Yoknapatawphas und wird im Gegenzug von der Stadtgemeinschaft ausgeschlossen.

[...] that only an artist could have borne the dream of grim and castlelike magnificence at which Sutpen obviously aimed, since the place as Sutpen planned it would have been almost as large as Jefferson itself at the time. [...] It was finished then [...] it stood for three years more surrounded by its formal gardens and promenades, its slave quarters and stables and smokehouses [...] (Faulkner 1990a: 31)

Sutpens Lebensweg symbolisiert die karibische Dimension der Neuen Welt, die der US-amerikanische Süden für sein Selbstverständnis verdrängen muss, die aber alleine schon aufgrund von Sutpens Präsenz selbst immer wieder präsent gemacht wird. John T. Matthews erkennt sehr einfühlsam, wie sich in der literarischen Darstellung in *Absalom, Absalom!* die Figuren Sutpens, der „verlorenen Insel“ Haiti und seines Anwesens „als Insel“ übereinander legen und diese transareale Verschränkung visualisieren.

No wonder Sutpen's Hundred comes to seem both like and unlike another island in colonial sequence. Sutpen's children behave as if they „had been marooned at birth on a desert island: the island - here Sutpen's Hundred” (79) - a desert island, not tropical and so absent of plantation evidence. Yet, the Sutpens are „marooned,” a word evoking the isolated communities of deserter slaves and prefiguring the return of a black half-sibling fugitive Sutpen. (Matthews 2004: 256)

Dieses Herrenhaus - das nunmehr nur noch stärker ebenfalls das von Edouard Glissant in Rowan Oak evozierte Bild der brasilianischen „Herrenhauses“ mit

seinen „Sklavenhütten“ in sich aufnimmt – verweist zurück auf die Ursprünge des Designs in Sutpens Kindheit. Dort formt sich in ihm die Entschlossenheit, seinem Leben Größe und Ansehen zu geben, als er noch als kleiner Junge an der Vordertür des Herrenhauses der Plantage, auf deren Grund seine Familie lebte, vom Haussklaven weggejagt und gezwungen wird, es durch die Hintertür zu betreten. Der junge Sutpen erlebt auf der Plantage erstmalig das System der Unterdrückung schwarzer Sklaven durch weiße Landbesitzer, zugleich aber auch die Unterdrückung armer Weißer durch die Reichen. Diese Episode erzählt Quentin Compson seinem Zimmergenossen Shreve in Harvard auf der Grundlage der Erzählungen seines Großvaters, der sie seinerseits von Sutpen selbst vernommen habe.

He didn't even know he was innocent that day when his father sent him to the big house with a message. [...]

And now he stood there before that white door with the monkey nigger barring it and looking down at him in his patched made-ever jeans clothes and no shoes and I dont reckon he had even experimented with a comb because that would be one of the things that his sister would keep hidden good [...] at them and he never even remembered what the nigger said, how it was the nigger told him, even before he had time to say what he came for, never to come that front door again but to go around to the back. (Faulkner 1990a: 189-192)

Dieses sozial verwehrte Haus findet sich neu abgebildet im überdimensionierten und deplazierten Projekt von Sutpen's Hundred, welches letzten Endes die Widersprüchlichkeit seines *design for life* materialisiert. Das Anwesen entsteht im Zuge seiner literarischen Darstellung und wird mit dem Scheitern und Untergang seines Erbauers zerstört. Gemäß der überzeugenden Lesart von Gabriele Gutting birgt dieser Übergang vom herrschaftlichen Anachronismus zur an die Vergangenheit gemahnenden Ruine die Verräumlichung von Zeit und Geschichte – und umgekehrt die Verzeitlichung des Raumes – in Faulkners Projekt.

The Sutpen's Hundred of the past – as it rose and existed before Quentin knew it – is projected to Quentin's inner eye. When he listens to Rosa's subjective accounts of a demon-possessed house and to his father's reports of the house as a setting of ambitious design, Quentin Compson seems able to actually see the space of the past in the present. (Gutting 1992: 138)

Nachdem sie von Sutpen verlassen wurde, zieht seine erste Frau von Haiti nach New Orleans, wo sie ihren gemeinsamen Sohn Bon in einer der *métissage*

gegenüber offeneren Gesellschaft großzieht. An der Universität von Mississippi in Oxford entsteht 1859 die Freundschaft zwischen dem aus Sutpens zweiten Ehe entspringenden Sohn Henry und Bon, der sich mit der Tochter Judith verlobt und Henry vorher als dessen mestizischer, im südstaatlerischen Denken allerdings als schwarz wahrgenommener Halbbruder zu erkennen gibt.

Daraufhin spricht Stupen selbst seinem zweiten, dem weißen und zum Erben bestimmten Sohn gegenüber aus, welche Unmöglichkeit sein nicht anerkannter Sohn Bon für ihn darstellt: „—*He must not marry her, Henry. His mother's father told me that her mother had been a Spanish woman. I believed him; it was not until after he was born that I found out that his mother was part negro.*” (Faulkner 1990a: 292) Henry trägt diese Sichtweise zu Bon weiter, mit der gemeinsam für die Sezession kämpft. Erst Bon selbst bringt den erstaunlichen Umstand zur Sprache, dass Sutpen und Henry so große Furcht vor der Bedrohung der Vermischung haben, dass sie nicht einmal an den Inzest denken, der in Heirat von Bon und Judith inbegriffen wäre:

—So it's the miscegenation, not the incest, which you cant bear.
Henry doesn't answer.

—*And he sent me no word? He did not ask you to send me to him? No word to me, no word at all? That was all he had to do, now, today; four years ago or at any time during the four years. That was all. He would not have needed to ask it, require it, of me. I would have offered it. I would have said, I will never see her again, before he could have asked it of me. He did not have to do this, Henry. He didn't need to tell you I am a nigger to stop me. He could have stopped me without that, Henry.* (Faulkner 1990a: 293)

Inzest und Rassenmischung sollen durch den Brudermord verhindert werden. Die Zuspitzung des Dramas erfolgt vor dem Hintergrund des Bürgerkriegs und gewinnt dadurch an symbolischer Dimension, vervielfacht so die Ausmaße seiner Bedeutung. Über diese Episode werden das Familiendrama und die Selbstsuche des „alten Südens“ im Kontext der Nationsbildung der Vereinigten Staaten ineinander geblendet, die im Sezessionskrieg gewaltsam aufbrechen.¹⁵ Henry sagt sich schon vor dem Krieg von seinem Vater los und schlägt sein Erbe aus, damit beendet er Sutpens Pläne für eine eigene Dynastie. Henry hofft insgeheim auch, der Sezessionskrieg werde ihm die Entscheidung und Schuld abnehmen, den Inzest und mit ihm die Rassenmischung zuzulassen oder seinen Halbbruder zu töten, wenn Bon oder er selbst oder auch beide im Kampf fielen. Doch diese Hoffnung erfüllt sich nicht. Im Gegenteil verschärft sich Henrys

Konflikt, als er im Gefecht verwundet und von Bon gerettet wird.

Dennoch erschießt Henry Bon, kurz bevor dieser Judith tatsächlich heiraten kann. Thomas Sutpen hat zwar die bedrohliche Ehe verhindern können, aber seinen zweiten Statthalter „verloren“; und auch seine zweite Ehefrau Ellen stirbt. Verzweifelt versucht er noch, eine weitere Heirat zu vollziehen, um einen neuen Erben zu zeugen, scheitert damit aber, weil Ellens Schwester Rosa Coldfield – als „Miss Rosa“ ein Gegenüber und eine enge Vertraute von Quentin, der diese Geschichte erzählen muss – sich nicht dazu hergibt, unter dem Vorbehalt zu heiraten, Sutpen einen männlichen Erben zu gebären. Sutpen schwängert daraufhin Milly, die noch junge Enkelin des weißen Landarbeiters Wash Jones, will ihr aber keinen legitimen Status verleihen, weil das Kind ein Mädchen ist. Daraufhin wird er von Wash Jones erschlagen.

Man glaubt oder will glauben, dass die Linie der Sutpens damit endet. Doch auf Sutpen's Hundred lebten Judith und die schwarze Halbschwester Clytie gemeinsam und holten auch Bons unehelichen Sohn Charles Etienne de Saint Velery Bon, der in New Orleans mit einer „octoroon mistress“ gezeugt wurde, zu sich. Charles Etienne heiratet eine Schwarze und zeugt mit ihr Jim Bond. Charles Etienne und Judith sterben am Gelbfieber, nur noch Clytie und Jim Bond leben auf Sutpen's Hundred. Rosa Coldfield entdeckt zusammen mit Quentin, dass der verschwundene Henry sterbenskrank zurückgekehrt ist und von seiner Halbschwester Clytemnestra (Clytie) dort versteckt und gepflegt wird. Rosa will Henry ins Krankenhaus bringen, doch Clytie fürchtet, dass er wegen des Mordes an Bon belangt wird, und steckt das Haus in Brand; sie und Henry kommen in den Flammen um. Als einziger überlebt Jim Bond, der in den Wäldern von Yoknapatawpha verschwindet: „[...] and he, Jim Bond, the scion, the last of his race, seeing it too now and howling with human reason now since now even he could have known what he was howling about.“ (309)

5. Quentin Compson: „I dont hate it!”

Die Erzählung von *Absalom, Absalom!* gruppiert sich in weiten Teilen um das nächtliche Gespräch der Zimmergenossen Quentin und Shreve in Harvard, eine

Konstellation, die Südstaaten und Kanada als fremde und aneinander interessierte Welten miteinander verbindet und den Norden, Osten und Westen der USA als gemeinsame Alterität ausblendet.

[...] both young, both born within the same year: the one in Alberta, the other in Mississippi; born half a continent apart yet joined, connected after a fashion in a sort of geographical transubstantiation by that Continental Trough, that River which runs not only through the physical land of which it is the geologic umbilical, not only runs through the spiritual lives of the beings within its scope, but its very Environment itself which laughs at degrees of latitude and temperature, though some of these beings, like Shreve, have never seen it [...] (Faulkner 1990a: 213)

Quentin selbst weiß nicht, wie er mit diesen Dramen und Vorstellungen umgehen soll, die er einerseits erzählend reflektiert und auf Distanz zu sich bringt, denen er sich andererseits nicht zu entziehen weiß. Sein Konflikt ist der Süden, wie er im tragisch-absurden Scheitern von Sutpens Design und dessen tatsächlichen Nachwirkungen versinnbildlicht wird:

„You’ve got one nigger left. One nigger Sutpen left. Of course you cant catch him and you dont even always see him and you never will be able to use him. But you’ve got him there still. You still hear him at night sometimes. Dont you?”

„[...] I think that in time the Jim Bonds are going to conquer the western hemisphere. Of course it wont quite be in our time and of course as they spread toward the poles they will bleach out again like rabbits and the birds do, so they wont show up so sharp against the snow. But it will still be Jim Bond; and so in a few thousand years, I who regard you will also have sprung from the loins of African kings. Now I want you to tell me just one thing more. Why do you hate the South?”

„I dont hate it,” Quentin said, quickly, at once, immediately; „I dont hate it,” he said. *I dont hate it* he thought, panting in the cold air, the iron New England dark: *I dont. I dont! I dont hate it! I dont hate it!* (Faulkner 1990a: 310-311)¹⁶

Das Gespräch, die Erzählung von Quentin und Shreve in *Absalom, Absalom!* spielt Anfang 1910 in Harvard, im Januar, denn der Brief seines Vaters, in dem er von Rosa Coldfields Tod erfährt, ist auf den 10. Januar 1910 datiert (Faulkner 1990a: 144). Etwas später im selben Jahr – das entsprechende Kapitel in *The sound and the Fury* gibt das Datum an: „June Second, 1910“ (Faulkner 2006: 935) – bringt er sich dort um. Er zerbricht in letzter Instanz am Süden, der unweigerlich Teil von ihm ist und von dem er sich unausweichlich als ein Teil empfindet.

Damit schließt sich in der Chronologie der Entstehung bereits vorher, in der innerliterarischen Chronologie im Nachhinein der Teufelskreis der Schuld,

der sich um Inzest und Rassendenken entspinnt, in externer Verortung im „anderen Amerika“ der Südstaaten, in Cambridge an der Ostküste. Quentin zerbricht einerseits an seiner inzestuösen Liebe zu seiner Schwester Candace, Caddy, die im April 1910 den Nordstaatler Sidney Herbert Head heiratet, während sie bereits von einem anderen Mann schwanger ist. Quentin zerbricht ebenso am moralisch sehr lockeren Umgang seiner Schwester, die mit mehreren Männern sexuelle Beziehungen hatte, die dies aber auch tat, um die Beziehung zu ihrem Bruder zu beenden.

QUENTIN III. Who loved not his sister's body but some concept of Compson honor precariously and (he knew well) only temporarily supported by the minute fragile membrane of her maidenhead as a miniature replica of all the whole vast globy earth may be poised on the nose of a trained seal. [...] But who loved death above all, who loved only death, loved and lived in a deliberate and almost perverted anticipation of death as a lover loves and deliberately refrains from the waiting willing friendly tender incredible body of his beloved, until he can no longer bear not the refraining but the restraint and so flings, hurls himself, relinquishing, drowning. (Faulkner 2006: 1131-1132)

Quentin bündelt und radikalisiert in sich die Angst und den Schrecken der weißen Protagonisten Yoknapatawphas vor ihrem möglichen farbigen Erbe, das ihr Bedürfnis nach gesicherter und legitimer Herkunft in Frage stellen würde und immer wieder für sie in Frage stellt, ihr Selbstverständnis erschüttert. „L'opération de la Traite (sur laquelle la pensée occidentale, l'étudiant pourtant comme phénomène historique, fera si constamment silence en tant que *signe de relation*) olige la population ainsi traitée à mettre en question toute ambition d'un universel généralisant. Et cela de plusieurs manières.“ (Glissant 2002: 41) So beschreibt Edouard Glissant, wie die historische Erfahrung und das Leid der Sklaverei zunächst als Grundbedingtheit für die Nachkommen der Sklaven wirksam bleibt. Doch lässt sich derselbe Mechanismus auf die Seite der früheren Sklavengesellschaft übertragen, in deren Denken diese „Spur“ und Schuldhaftigkeit immer wieder gegenwärtig wird. Vor diesem Hintergrund repräsentiert die Ordnung der Relationalität, die historische Bewegungen erfasst und in den Bewegungen der Gegenwart wiedererkennt, einen solchen Schrecken für diejenigen kulturellen Konzeptionen des Selbst und des Anderen, die auf der trügerische Sicherheit gewährenden Vorstellung eindeutiger und homogener Kulturen beruhen.¹⁷

Im Fall der auf legitimierende Herkunft fixierten weißen Siedler der

nordamerikanischen Südstaaten besteht die Gefahr des „schwarzen Blutes“ darin, in den Strudel der Entwurzelung mitgerissen zu werden, in den sie – die historische Kaste der weißen Kolonisatoren – diese Anderen, ihre Gegenüber, durch die Versklavung und den Transport von Afrika nach Amerika gewaltsam gezwungen haben.

Je crois que ce qui fait cette différence entre un peuple qui se continue ailleurs, qui *maintient l'Être*, et une population qui se change ailleurs *en un autre peuple* (sans pourtant qu'elle succombe aux réductions de l'Autre) et qui entre ainsi dans la variance toujours recommencée de la Relation (du relais, du relatif), c'est que cette population-ci n'a pas emporté avec elle ni continué collectivement les techniques d'existence ou de survie matérielles et spirituelles qu'elle avait pratiquées avant son transbord. Ces techniques ne subsistent qu'en trace, ou sous forme de pulsions ou d'élan. (Glissant 2002: 42)

Dieser von den Figuren in Yoknapatawpha dargestellte und gelebte Grundkonflikt des *Deep South*, der in der verzweifelten Besessenheit von Geschichte und Genealogie zum Ausdruck kommt, existiert nicht isoliert im Raum des fiktiven County oder im Selbstbewusstsein seiner Bewohner. Seine Ursachen rühren von der Grundverfasstheit der gesellschaftlichen wie ökonomischen Ordnung des Südens der USA im 19. Jahrhundert, die ihrerseits nicht verstanden werden können ohne die vielfältigen Anbindungen und Verschränkungen dieser Region mit anderen, ihr in Fremdheit und Nähe sehr ähnlichen Regionen der Amerikas. Historisch erweist sich der Süden der nördlichen Hemisphäre als Übergang oder gar Teil eines anderen Südens – des südlichen, iberischen Amerikas. Nicht nur war ein beträchtlicher Teil der südlichen Territorien der USA vor deren Entstehung als Nation spanische oder französische Kolonie, die gemeinsame Küste mit dem von so gut wie allen europäischen Kolonialmächten durchkreuzten und geprägten Raum des Golfs von Mexico. Ottmar Ette spricht von der vielschichtigen, fragmentierten und zusammenhängenden Konstitution der Karibik als Insel-Archipel, das neben seiner vielfältigen internen Relationen eine ebenso grundlegende Einbindung in die Dynamiken der amerikanischen Hemisphäre aufweist.

Die Pluralität teilweise gegensätzlicher Ordnungen und Logiken, die in sich selbst bereits hochgradig hybrid sind, darf dabei als das grundlegende Strukturmerkmal einer geographisch, kulturell wie politisch in mehrerer sich überlappenden Teilregionen zerfallenden und zugleich vielfältig rückgekoppelten Inselgruppe angesehen werden, die von Beginn an weit mehr war als ein Transitraum zwischen Europa und Amerika, zwischen dem Norden und dem Süden der

Hemisphäre. Denn sie hat diese Hemisphäre im Grunde erst geschaffen. (Ette 2005: 129)

Diese Verstricktheit wird in *Absalom, Absalom!* mit der haitianischen, in der Wahrnehmung der Bewohner von Yoknapatawpha undifferenziert karibischen Herkunft – Anlage und Ursprung – Suptens allegorisiert, dessen Drama zwischen Rassismus bzw. Angst vor der Hybridisierung und Inzest die Konstellation innerster Verschränktheit im internamerikanischen Kontext enthält. Der von ihm bis hin zum delegierten Mord und Verlust eines weiteren Sohns und der Tochter ausgeschlossene Schwarze ist sein eigener Sohn. Die Unausweichlichkeit der transkulturierenden Prozesse auch im Norden der Hemisphäre werden so bestätigt, der einzige Überlebende ist der Abkömmling karibischer wie US-amerikanischer Schwarzer, der die Bedrohung in den Augen der Weißen perpetuiert, gleichzeitig die Vision einer neuen und dabei historisch bereits erfahrenen Hybridität in den offenen Raum hinaus trägt.¹⁸ Teil und Kehrseite dieser Allegorie ist Quentin Compson, der sich erzählend mit der auf ihn gekommenen Schuldhaftigkeit auseinander zu setzen sucht, erzählend diese Schuld eingesteht und doch auch überdeckt, schließlich an ihr zerbricht oder sich ihr entzieht. Einseitige Schlüsse und Deutungen sind auch hier nicht möglich. Die Obsession der Vergangenheit, die oftmals gar nicht vergangen ist, die alle Bewohner Yoknapatawphas, die Protagonisten der Literatur Faulkner, ihr und sein immer wieder neu ansetzendes Erzählen antreibt, entspringt der von Edouard Glissant anhand seiner Reise und Reflexion auf William Faulkners Spuren so prägnant beschriebenen Wiederkehr, den unauslöschlichen Spuren der erlebten Geschichte: „Ce retour contaminant est-ce qui apparente Faulkner aux questionnements de ‚l’autre Amérique‘.“(Glissant 2002: 260)

Bibliographie

Aboul-Ela, Hosam M. (2007): *Other South. Faulkner, coloniality, and the Mariátegui tradition*. Pittsburgh.

- Cohn, Deborah (1997): „He was one of us’: The Representation of William Faulkner and the U.S. South by Latin American Authors”, in: *Comparative Literature Studies* 34, 2, 149-169.
- Cohn, Deborah (1999): *History and Memory in the Two Souths. Recent Southern and Spanish American Fiction*. Nashville.
- Cohn, Deborah (2004): „William Faulkner’s Ibero-American Novel Project: The Politics of Translation and the Cold War”, in: *The Southern Quarterly. A Journal of the Arts in the South* 42, 2, 5–18.
- Ette, Ottmar (2005): *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz. ÜberLebenswissen II*. Berlin.
- Faulkner, William (1990a): „Absalom, Absalom!“, in: Faulkner, William: *Novels 1936 - 1940*. 7. print. Herausgegeben von Joseph Blotner und Noel Polk. New York, 1-316.
- Faulkner, William (1990b): „The Hamlet”, in: Faulkner, William: *Novels 1936 - 1940*. 7. print. Herausgegeben von Joseph Blotner und Noel Polk. New York, 727-1076.
- Faulkner, William (1999): „The Town”, in: Faulkner, William: *Novels 1957 - 1962. The town. The mansion. The reivers*. 2. printing. Herausgegeben von Joseph Blotner. New York, 1-326.
- Faulkner, William (2004): „Mississippi”, in: Faulkner, William: *Essays, speeches & public letters*. [rev., 2. ed.]. Herausgegeben von James B. Meriwether. New York, 11-43.
- Faulkner, William (2006): „The Sound and the Fury”, in: Faulkner, William: *Novels 1926 - 1929. Herausgegeben von Joseph Blotner und Noel Polk*. New York, 877-1144.
- Fayen, Tanya T. (1995): *In Search of the Latin American Faulkner*. Lanham u.a.
- Folks, Jeffrey J. (2005): *Damaged lives. Southern & Caribbean narrative from Faulkner to Naipaul*. New York.
- Freyre, Gilberto (2002): „Casa-grande e senzala. Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal“, in: Silviano Santiago (Hg.):

Intérpretes do Brasil. Coordenação, seleção de livros e prefácio de Silvano Santiago. 3 Bände. Rio de Janeiro, Bd. 3, 121-646.

Fuentes, Carlos (1988): „Central and Eccentric Writing“, in: Doris Meyer (Hg.): *Lives on the line. The testimony of contemporary Latin American authors.* Berkeley, 113-125.

Glissant, Édouard (1998): *Faulkner, Mississippi.* Paris.

Glissant, Édouard (2002): *Le discours antillais.* Paris.

Gutting, Gabriele (1992): *Yoknapatawpha. The function of geographical and historical facts in William Faulkner's fictional picture of the Deep South.* Frankfurt a. M.

Irby, James E. (1956): *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispano-americanos.* Magisterarbeit. México. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Kulin, Katalin (1975): „Razones y características de la influencia de Faulkner en la ficción latinoamericana moderna“, in: *Sin nombre* 4, 1, 20-36.

La Campa, Román V. de (2004): „Mimicry and the Uncanny in Caribbean Discourse“, in: Ana del Sarto, Alicia Ríos, Abril Trigo (Hg.): *The Latin American Cultural Studies Reader.* Durham, 535-560.

Ladd, Barbara (1996): *Nationalism and the color line in George W. Cable, Mark Twain, and William Faulkner.* Baton Rouge.

Lincoln, Abraham (2008): *A House Divided (1858).* Bureau of International Information Programs (IIP), U.S. Department of State. (Basic Readings in U.S. Democracy),
<http://usinfo.state.gov/infousa/government/overview/22.html>.

Matthews, John T. (2004): „Recalling the West Indies: From Yoknapatawpha to Haiti and Back.“, in: *American Literary History* 16, 2, 238-262.

Parkinson Zamora, Lois (1997): *The Usable Past. The Imagination of History in Recent Fiction of th Americas.* Cambridge.

Pratt Guterl, Matthew (2006): „'I Went to the West Indies': Race, Place, and the Antebellum South.“ In: *American Literary History* 18, 3, 446-467.

Rama, Ángel (2004): *Transculturación narrativa en América Latina*. 4. ed. México.

Ribeiro, Darcy (1985): *Amerika und die Zivilisation. Die Ursachen der ungleichen Entwicklung der amerikanischen Völker*. Aus dem Portugiesischen von Manfred Wöhlcke. Frankfurt a. M.

Richardson, Daniel C. (2000): „Towards Faulkner’s Presence in Brazil: Race, History, and Place in Faulkner and Amado“, in: *South Atlantic Review* 65, 4: „The Worldwide Face of Southern Literature“, 13-27.

Silva Gruesz, Kirsten (2006): „The Gulf of Mexico System and the ‘Latinness’ of New Orleans“, in: *American Literary History* 18, 3, 468-495.

Wagley, Charles (1968): „A Framework for Latin American Culture“, in: ders.: *The Latin American Tradition. Essays on the Unity and Diversity of Latin American Culture*. New York - London, 1–28.

Wells, Sarah Ann (in Vorbereitung): *Stuttering Narratives: Late Modernism and the Crisis of History*. Dissertation. Berkeley: University of California, Department of Comparative Literature.

- ¹ Diesen Begriff verwendet Charles Wagley in seiner Typologie der amerikanischen Kulturen (Wagley 1968). Ihn greift Ángel Rama für seine Konzeption der „narrativen Transkulturation“ und der „kulturellen Regionen“ Amerikas auf (Rama 2004).
- ² Siehe dazu auch die vergleichenden Studien in der Spannung zwischen Region / Regionalismus und Moderne / Modernismus in Faulkners *Deep South* und im brasilianischen *Nordeste* von Daniel C. Richardson (2000) zu Jorge Amado und Sarah Ann Wells (in Vorbereitung) zu Graciliano Ramos.
- ³ Neuabdruck in (Cohn 1999: 1-44), eine weitere Studie zu Echos von Faulkner in der lateinamerikanischen Literatur ist (Cohn 2004). Als „geheimer Klassiker“ und erste Referenz zu dieser Perspektivierung gilt die unveröffentlichte Masterarbeit von James Irby (1956), in der Faulkner Einfluss bei Lino Novás Calvo, Juan Carlos Onetti, José Revueltas und Juan Rulfo untersucht wird.
- ⁴ Bekannt ist in diesem Zusammenhang der auch von Cohn zitierte Essay „Central and eccentric writing“ von Carlos Fuentes, in dem er Faulkner als „yours and ours“ bezeichnet, ihn seinem US-amerikanischen Publikum zugesteht, ihn aber zugleich für allgemein periphere Erfahrungen und Lektüren einfordert (Fuentes 1988: 119).
- ⁵ Auch Lois Parkinson Zamora bezieht sich in *The Usable Past* auf diesen Text von Carlos Fuentes und bezeichnet solche der historischen Prekarietät bewussten Schriftsteller und Kulturen als Hüter der Erinnerung (Parkinson Zamora 1997: 8). Walt Whitman ist für sie zusammen mit Faulkner der Vorreiter eines genuin amerikanischen Ausdrucks in der US-amerikanischen Literatur, welche ebenfalls von der Frage der Bewegung, des Schreibens von „außerhalb“ geprägt sei, wie es vor allem für lateinamerikanische Autoren charakteristisch sei (11-12).
- ⁶ Damit benennt Cohn den problematischen Aspekt der ansonsten einmütig als wichtige Pionierarbeit geachteten Studie von Irby. Einen weiteren wichtigen Beitrag liefert in dieser Hinsicht Tanya T. Faye (1995), die den Blickwinkel auf die kritische Rezeption Faulkners in Lateinamerika umgekehrt und die

- aktive, selektive und einschließende Geste einer „Lateinamerikanisierung“ Faulkners durch diese Autoren nachvollzieht und kritisch mit Faulkners Wahrnehmung in den USA kontrastiert.
- ⁷ Ähnliches Potenzial entwickelt der Ansatz, Faulkners US-amerikanischen Süden mit dem *global South* in Beziehung zu setzen, wie er von den Ansätzen Walter Mignolos oder Edward Saids politisch wie epistemisch in den Blick gerückt wird. Hosam Baoul-Ela (2007) analysiert Faulkners Ringen mit der kolonialen Bedingtheit „seines“ Südens im Lichte einer materialistischen Denktradition Lateinamerikas, die er als „Mariátegui-Tradition“ bezeichnet – „[...] a materialist vision that views global culture and history in terms of spatial inequalities [...]“ (12) –, und weist dabei zurecht auf die theoretische wie regionale Engführung explizit „postkolonialer“ Ansätze hin (13). Die Produktivität solcher Entgrenzungen und transarealer Rekontextualisierungen zeigt auch Jeffrey J. Folks (2005), der Romane Faulkners jeweils mit Werken anderer Autoren aus dem „globalen Süden“ vergleicht.
- ⁸ Ähnlich bettet Kirsten Silva Gruesz den US-amerikanischen Süden in den Golf von Mexico als ökonomisches wie kulturelles System ein (Silva Gruesz 2006).
- ⁹ Diese „subculture types“ sind: 1) Tribal Indian, 2) Modern Indian, 3) Peasant, 4) Engenho Plantation, 5) Usina Plantation, 6) Town, 7) Metropolitan Upper Class, 8) Metropolitan Middle Class.
- ¹⁰ Vgl. dazu das Kapitel 2 „Social Classes in the Southern Economy“ (Aboul-Ela 2007: 68-99), das die Geschichte des „Snopesism“ in den Romanen *The Hamlet*, *The Town* und *The Mansion* im Kontext der „comprador class“ sowohl Lateinamerikas als auch Ägyptens beleuchtet.
- ¹¹ *Le partage des eaux* ist der Titel der französischen Übersetzung von *Los pasos perdidos* (aus dem Spanischen von René L. F. Durand, erschienen bei Gallimard, Paris 1955).
- ¹² In seiner anregenden Studie weist John T. Matthews darauf hin, dass die von Faulkner selbst nicht veröffentlichte Erzählung „Evangeline“ aus den späten

1920er Jahren einen ersten Versuch über Sutpens Untergang darstellt, in dem gerade die karibische Erfahrung des Protagonisten fehlt, welche Faulkner für die Verwendung des Stoffes in *Absalom, Absalom!* möglicherweise nach der Lektüre von George S. Kings Roman *The Last Slaver* von 1933 ergänzte (Matthews 2004: 248f.).

¹³ „Unheimlich“ ist diese Kehrseite insbesondere deshalb, weil Nordamerika selbst teilweise in diesen karibischen Raum eingliedert war, den es „symbiotisch“ (Ribeiro 1985: 425) für seine eigene Entwicklung ausbeutete: „Daß diese [die britische nordamerikanische] Kolonie überleben und wachsen konnte, hing allerdings wesentlich mit ihren Verbindungen zur Karibik und den Plantagen der Südstaaten zusammen. Sie versorgten nämlich die englischen – und häufig auch die anderen – Antillen-Inseln mit Lebensmitteln.“ (415). In den Südstaaten als dieser (ehemalige) Teil der karibischen Plantagenwelt und Gegenstück zum Norden wird eine Distanzierung zu oder gar Trennung von dieser Kehrseite nochmals erschwert; siehe dazu auch (de La Campa 2004). John T. Matthews deutet die geringe Beachtung für die karibischen und lateinamerikanischen Dimensionen in Faulkners Werk bis in die 90er Jahre des 20. Jahrhunderts als Auswirkungen einer Verdrängung der eigenen „Versüdlung“ US-amerikanischen Imperialismus ab Beginn des 20. Jahrhunderts, im Sinne des Einsatzes von Elementen und Strategien des Plantagen- und Sklavenökonomie der Südstaaten zur Kontrolle von Territorien im nunmehr externen „anderen“ Süden (Matthews 2004: 239ff.).

¹⁴ Vgl. die komplizierten Genealogien der Compsons, Sartorises, McCaslins und schließlich selbst der Snopes. Sehr anschauliche Stammbäume liefert *William Faulkner on the Web* (<http://www.mcsr.olemiss.edu/~egjbp/faulkner/gen-index.html>).

¹⁵ Auch das Bild des Hauses setzt sich in dieser Ausweitung fort: Die vom damaligen Senator und späteren Präsidenten Abraham Lincoln vertretene Sicht einer geteilten, dennoch geeint zu haltenden Nation – „A house divided against itself cannot stand“, wie er in seiner berühmten Rede von 1858

formulierte (Lincoln 25.11.2008) – kontrastiert darin mit dem Selbstverständnis der Südstaaten als eigenständiger politisch-ökonomischer sowie kultureller Einheit der kurz darauf ausgerufenen Konföderation als eines „eigenen Hauses“. Ich danke Martin Lütke für die wertvollen Hinweise auf die hier aktualisierten kulturellen Zusammenhänge im Umfeld des Sezessionskriegs.

- ¹⁶ Auch eine Positionierung oder besser ihr Ausdruck, den Faulkner in seinem Essay „Mississippi“ aufgreift, wo die abschließende Charakterisierung seiner autobiographischen Projektionsfigur sich wie ein Portrait Quentins liest, wie eine Erkenntnis, die diesem zu Lebzeiten verwehrt blieb: „Loving all of it [Mississippi, the South] even while he had to hate some of it because he knows now that you don't love because: you love despite; not for the virtues, but for the faults.“ (Faulkner 2004: 42-43)
- ¹⁷ Ottmar Ette entwirft die „Konzeption eines gleichsam quantengeometrisch gedachten *vektoriellen* Raumes, innerhalb dessen die historisch akkumulierten Bewegungsmuster jederzeit abrufbar sind und alte Bewegungsmuster »unter« den neuen Bewegungen erscheinen“ (Ette 2005: 141) und verbindet diese interne wie externe Relationalität einzelner Regionen wie der gesamten amerikanischen Hemisphäre mit einer Neuausrichtung sowohl der *Area Studies* als auch der Kulturwissenschaften: „Nicht die Gegenüberstellung etwa von Latein- und Angloamerika, sondern das fundamental-komplexe (und daher nicht auf Kausalsequenzen reduzierbare) System von Wechselwirkungen und Rückkoppelungen innerhalb eines von kultureller Hybridität charakterisierten Kontinents sollte im Vordergrund stehen.“ (141)
- ¹⁸ Aus Quentins Perspektive, die der Vergangenheit des *Old South* verhaftet bleibt, bedeutet gerade dieser Weg des letzten und gemischten Nachkommen Sutpens das eigene Ende: „That Charles Bon should, in following his U.S. father (and Martinican grandfather) into the frontier wilderness of Mississippi [...] and that he should then eventuate in the figure of Jim Bond, the ‘one nigger Sutpen left’, whose howling in that wilderness has no

direction, cannot be traced toward New Orleans, toward the West Indies, nor finally eastward toward Europe – no direction, in fact, except inward – is the final reclamation of a damning history by Quentin Compason, as he himself lies displaced and shivering in a ‘cold known land’.“ (Ladd 1996: 154)

Meeresleuchten

Über das Organische im Poetischen bei Adelbert von Chamisso (Reise um die Welt 1815-1818)

Yvonne Maaß

Sobald die Sonne über Brasilien untergeht, entzünden leuchtende Geschöpfe aller Art Luft [*Elater nocticulus* und *E. phosphoreus* mit zwei Punkten beständigen Lichtes auf dem Brustschilde], Meer [Insektenarten und kleine *Scolopendra*-Arten] und Erde [Medusen, deren wir einige am Strand aufnahmen ... Das Leuchten war besonders in einem Kranz von Punkten um den Rand des Körpers sichtbar und erhöhte sich bei der Berührung...]. (ChamW IV, Reise II, 13 f.)¹

1. Einführung

In Betrachtung der unterschiedlichen Raumkonzepte, die die Raumtheorie in den verschiedenen Wissenschaftszweigen hervorgebracht hat und noch immer hervorbringt,² mag der Titel des Beitrags zunächst verwundern. Doch als Naturwissenschaftler und Dichter an Bord eines russischen Schiffes bewegte sich Adelbert von Chamisso (1781-1838) gestaltend durch physische, geographisch/territoriale, kulturelle und imaginative Räume. Schon im Jugendalter überschritt er 1792 als Emigrant die Ländergrenzen Frankreichs, um sich, über die Niederlande wandernd, dann später in Deutschland niederzulassen.

Im Jahre 1818 kamen im Zoologischen Museum Berlin mehrere Kisten, angefüllt mit konserviertem, organischem Material an. Die Objekte sind zum Teil getrocknet, gebalgt oder in Weingeist eingelegt worden und stammen von der dreijährigen Expedition, an der Adelbert von Chamisso als Titulargelehrter von 1815-1818 teilnahm.³ Mit der Weltumsegelung beginnt 1815 für Chamisso ein anderes, ein bewussteres Durchschreiten unterschiedlicher Räume über die Grenzen Europas hinaus. Für die Betrachtung und Untersuchung der Reisedokumentation greift aus dieser Perspektive einerseits ein territorial bzw. geographisch angelegtes Raumkonzept, das mit sprachlichen und kulturell konstituierten Räumen korreliert, andererseits ein dynamisches Raummodell im Sinne von Zentrum und Peripherie (mit der Erfahrbarkeit und möglichen Aneignung „neuen“ Raumes).

Die Reisetagebücher Chamissos⁴, die einen Teil der Expeditionsdokumente ausmachen, sind von einem transdisziplinären Charakter des Denkens und Schreibens geprägt. Will man jedoch Chamissos Tagebücher in ihrer Komplexität erfassen und ihnen in der Rezeption als Reiseliteratur und nicht nur als wissenschaftliche Dokumentation oder Logbuchführung gerecht werden, so muss man sich auf diverse Bereiche von Wissen, ihre Disziplinierung und deren Verknüpfungen einlassen. Als Dokumente einer Weltumsegelung (1815-1818) sind diese Reiseberichte und andere Materialien Untersuchungsgegenstand im Kontext der Entstehung, Produktion und Zirkulation von Wissen zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Insofern richten sich meine Ausführungen auf ein Denken von Raum, das Räume des Wissens (Wissensräume) fokussiert. Anhand der zoologischen Studien Chamissos – als ein Teilbereich der Reisebeschreibung – soll der Begriff des Wissensraumes exemplarisch skizziert werden.

2. Räume des Wissens - Wissensräume

Der Wissensraum wird hier als eine abstrahierte Form der räumlichen Struktur, die ein großes kommunikatives Feld des Fachwissens und seiner Bedingungen aufspannt, verstanden. Nicht die „dreifach dimensionierte Entität oder formale Einheit“ Raum wird hier begriffen, sondern eine „Strukturdarstellung“, deren Elemente „relational zueinander bestimmt werden“ (Günzel 2007: 17). Im Wissensraum bewegen sich fachspezifisch gebildete Forscher durch Diskurse, bedienen sich disziplinär spezifischer Methoden und grenzen diesen Raum nach außen ab. Dies geschieht beispielsweise über den fachlichen Austausch via Fachtermini oder über fachspezifische Verfahrensweisen, die oft ausschließlich dem Verständnis der Spezialisten vorbehalten sind. Der Wissensraum, dem sie (die Spezialisten) einerseits als Beteiligte angehören, wird von ihnen konstituiert⁵. Wissensräume ermöglichen die räumliche Organisation allen Denkens durch Strukturierung und umschließen Einheiten wie z.B. Absatz, Gliederung, Ebene, Hierarchie (Stammbaum), System u. a. wie ein Rahmen.⁶ Zur Struktur des Raumes bemerkt Cassirer in seinen Ausführungen *Mythischer*,

ästhetischer und theoretischer Raum (1931):

[...] dass es nicht eine allgemeine, schlechthin feststehende Raumschauung gibt, sondern dass der Raum seinen bestimmten Gehalt und seine eigentümliche Fügung erst von der ‚Sinnordnung‘ erhält, innerhalb deren er sich jeweilig gestaltet. Je nachdem er als mythische, als ästhetische oder als theoretische Ordnung gedacht wird, wandelt sich auch die ‚Form‘ des Raumes – und diese Wandlung betrifft nicht nur einzelne und untergeordnete Züge, sondern sie bezieht sich auf ihn als Gesamtheit, auf seine spezielle Struktur. Der Raum besitzt nicht eine schlechthin gegebene, ein für allemal feststehende Struktur; sondern er gewinnt diese Struktur erst kraft des allgemeinen Sinnzusammenhangs, innerhalb dessen sein Aufbau sich vollzieht. (Cassirer 1931, in Dünne/Günzel (Hg.) 2006: 494)

Die Struktur des Wissensraumes ist insofern eine dynamische, als die Inhalte oder Elemente aufeinander aufbauen, sich bedingen oder interagieren. Wissen wird produziert, verortet, manifestiert oder umstrukturiert. Über die räumliche Wissensordnung als „imaginierte Weltordnung“ sagt Eybl: „Die räumliche Vorstellung von Wissensordnungen knüpft an die Gedächtniskunst und ihre imaginierten Topographien. Abstrakte Inhalte können durch kognitive Verortungsvorgänge präsent gehalten, also erinnert werden.“ (Eybl, in Böhme (Hg.) 2005: 234).

In der Dokumentation der Weltumsegelung Chamissos wird über die Medien Text, Bild, Karte, Sammlung organischer und anorganischer Untersuchungsobjekte (Pflanzen/Herbarien, Tiere, Knochen und Schädel, Mineralien) Wissen verankert, transportiert und für die Wissenschaften sowie für die Leserschaft präsent gemacht. Sie zeigen, welche unterschiedlichen Wissensräume durch Chamisso beschritten wurden. Unterschiedliche wissenschaftliche Disziplinen wie die Geologie, Botanik, Zoologie, Sprachwissenschaft⁷ und andere greifen in Chamissos Ausführungen ineinander, sind transdisziplinär miteinander verknüpft. Der Begriff des Wissensraumes übersteigt im Umfang den Begriff der Disziplin, die Teil des Wissensraumes sein kann.

Im Wissensraum wird die Begegnung und Berührung unterschiedlicher Disziplinen möglich, insofern eröffnet die Verortung des Wissens in Wissensräumen Möglichkeiten der Betrachtung transdisziplinär angelegter Texte. Eine disziplinär begriffene zoologische Studie beispielsweise könnte Taxonomie und Systematik, Morphologie, Physiologie, Fortpflanzung und Evolution, Ökologie und Verbreitung der Arten (Chorologie, Artengeographie)

umfassen. Der Wissensraum würde weithin mit Informationen zu den Forschenden und ihren Lebens- und Arbeitsbedingungen, mit Methoden des Fanges und der Jagd sowie der Konservierung, Lagerung und des Transportes, mit Gebrauch und Symbolgehalt bestimmter zoologischen Objekte im jeweiligen Lebensraum durch die dort lebenden Menschen (Tiere als Grundlage für die Ernährung, für Baumaterialien und Werkzeuge, als Bedeutungsträger in Ritualen und Religion) etc. angefüllt sein. Die Liste ließe sich beliebig fortführen und wäre in Inhalt und Umfang von der Weite des aufgespannten Wissensraumes und seiner Implikate abhängig. Für die Dokumentation der Rurik-Expedition ist die Interaktion von dreidimensionalem, metrischem, physisch erfahrbarem Raum (Länder, Inseln, Atolle, Meeresabschnitte, Biosphäre) und dem theoretisch strukturierten, abstrakten, „semiotisch“ angelegten Wissensraum (systemische Verortung von Wissen, Informationsnetzwerk, „Semiosphäre“⁸) bezeichnend.

3. Das Organische im Poetischen

Als eine Facette des transdisziplinären Charakters von Chamissos *Bemerkungen und Ansichten* und *Reise um die Welt* beleuchtet der Tagungsbeitrag das Verwobensein des Organischen im Poetischen: eine Verschmelzung von naturwissenschaftlichem Erkenntnisinteresse und literarischer Verarbeitung. Es werden zu diesem Aspekt meiner Forschungen insbesondere die zoologischen Studien Chamissos auf der Weltumsegelung exemplarisch fokussiert.

Chamisso war zum Zeitpunkt des Reiseantritts 34 Jahre alt und vielen – so wie noch heute – nur durch *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814) und seine Lyrik bekannt. Insofern die naturwissenschaftliche Arbeit in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt wird, so bezieht man sich in der Regel auf seine umfangreichen Verdienste in der Botanik wie z. B. der ersten umfassenden Aufnahme der Flora Alaskas. Nur marginal berührt, wenn nicht gar außer Acht gelassen, blieben bisher die zoologischen Untersuchungen, insofern auch häufig dem Schiffsarzt und Zoologe der Rurik-Expedition Johann Friedrich Eschscholtz (1793-1831) die zoologische Ausbeute zugeordnet wird.⁹ Bei näherer

Untersuchung gestaltet es sich jedoch durchaus anders, ein zunehmend differenziertes Bild zeichnet sich ab und es drängt sich die Frage auf, in welcher Form die zoologischen Studien stattfanden, in den Tagebüchern verankert wurden und was denn nun in den Kisten, die 1818 das Zoologische Museum Berlin (heute Museum für Naturkunde Berlin) erreichten, steckte?

Anhand der folgenden Textpassagen soll vor Augen geführt werden, wie es Chamisso gelang, seine Erfahrungen und wissenschaftlichen Forschungen poetisiert, zumeist anekdotenhaft, darzustellen. Er schreibt in seinem Kapitel „Abfahrt aus Hana-ruru. Radack.“¹⁰ aus *Reise um die Welt (Erster Teil)* über das Sammeln und Konservieren von Korallen:

In süßer Gewöhnung mit den Radackern lebend, studierte ich mit allem Fleiß die Beschaffenheit ihrer *neptunischen Wohnsitze* und hoffte zu der besseren Kenntnis der Korallenriffe und Inseln nicht verwerfliche Zeugnisse zu sammeln. Die Korallen selbst und Madreporen hätten zu ihrem Studium ein eigenes ganzes Menschenleben erfordert. Die gebleichten Skelette, die man von ihnen in den Sammlungen aufbewahrt, sind nur geringen Wertes, doch wollte ich sie sammeln und mitbringen. *Eschscholtz hatte beim Baden alle vorkommenden Formen und Arten* vollständig zusammen zu bringen sich bemüht, auserwählte kleine Exemplare von denselben auf das Schiff gebracht und sie zum Bleichen und Austrocknen *in den leeren Hühnerkasten* untergebracht. Es ist wahr, dass Polypenstöcke in diesem Zustande *keinen angenehmen Geruch* verbreiten. Als er sich eines Morgens nach seinen Korallen umsehen wollte, waren sie samt und sonders über Bord geworfen worden. Am südlichen Ende von Otdia, wo Lücken in den oberen Steinlagern des Riffes Becken bilden, in welchen man *in ruhigem Wasser des Bades genießen und dabei unter blühenden Korallengärten den Rätseln dieser Bildungen behaglich nachforschen und nachsinnen mag*, hatte ich mir im Kalksande des Strandess einen Raum abgegrenzt, in welchem ich Korallen, Seeigel und alles der Art, was ich aufbewahren wollte, der dörrenden Sonne aussetzte. Ich hatte in meinem Hag einen Stab eingepflanzt und daran *einen Büschel Pandanusblätter, das Zeichen des Eigentums*, gebunden. [...]

Unsere Matrosen erhielten an einem Sonntage Urlaub, sich am Lande zu ergehen, und unternahmen eine Wanderung um den Umkreis der Insel. Sie entdeckten meinen Trockenplatz, zerstörten von Grund aus meine mühsam zusammen gebrachte Sammlung und suchten mich dann gutmütig auf, mir Kunde von ihrer Entdeckung und Bruchstücke von meinen zerschlagenen Korallen zu geben. Ich habe doch noch *eine hübsche Sammlung* von den Madreporen von Radack zusammengebracht und sie, die eine große Kiste füllte, dem Berliner Museum geschenkt.

(ChamW III, Reise I, 168 f.)¹¹

Es ist bemerkenswert, wie dem Rezipienten das Gefühl von Leichtigkeit und Abenteuer beim Lesen vermittelt wird, obwohl komplexe wissenschaftliche

Inhalte gestreift beziehungsweise transportiert werden. In diesem kurzen Textabschnitt stecken Informationen über Vorkommen, Umfang und der mühseligen Sammlung der verschiedenen Korallenarten (Madreporen sind Steinkorallen), über deren lebendigen und konservierten (in diesem Falle getrockneten) Zustand, über die Methode der Konservierung bei Korallen und Seeigeln (Trocknung in der Sonne, unangenehme Geruchsbildung) und über den Aufbau von Riffen und Becken. Des Weiteren erfährt man, dass der Strand aus Kalksand besteht und dass ein Stab mit einem „Büschel Pandanusblätter[n]“ als „Zeichen des Eigentums“ (Symbolgehalt) in dieser Region gilt. Die sprachliche Gestaltung, die durch metaphorische Wendungen und durch gezielte Wortwahl (z. B. stimmungsträchtige Adjektive) besticht, wird durch die anekdotenhafte Erzählform unterstrichen und führt in ihrer Gesamtheit zu einem Text, der spannungs- und emotionsreich rezipiert wird. Die subjektive Form des Erzählens und das Beschreiben lebensnaher Situationen ermöglichen dem Rezipienten eine innere Anteilnahme und ein identifizierendes Lesen. So kann man zum Beispiel in den Riffen und ihren Becken „in ruhigem Wasser des Bades genießen und dabei unter blühenden Korallengärten den Rätseln dieser Bildungen behaglich nachforschen und nachsinnen“ oder „in süßer Gewöhnung mit den Radackern lebend,“ die „Beschaffenheit ihrer neptunischen Wohnsitze studierte[n]“, um zur „besseren Kenntnis der Korallenriffe und Inseln“ zu gelangen. Ein rein wissenschaftliches Arbeiten würde wohl nichts mit einem genussvollen Bad in „ruhigem Wasser“ gleich haben, noch würde der Wissenschaftler über „blühende Korallengärten“ sprechen, denn Korallen sind Polypenkolonien, also Hohltiere. Sie können nicht „blühen“ und dementsprechend keine „Gärten“ bilden. Es gäbe eine klare Analyse über Vorkommen und Lebensraum (Ort) der „neptunischen Wohnsitze“, über Morphologie und Physiologie der Arten und deren ökologische Bedeutung, über die man nicht „nachsinnen“, sondern sie bestimmen würde. Es wäre auch nicht wichtig, in welchem Behältnis die Korallen an Bord (im „leeren Hühnerkasten“) untergebracht sind, noch ob die letztlich erstellte Gesamtaufnahme eine „hübsche Sammlung“ ist.

Die folgenden Textabschnitte sind dem Kapitel „Von Radack nach

Unalaskka.“¹² aus *Reise um die Welt (Erster Teil)* entnommen:

Wir hatten am 3. April Windstille. Ein schwimmender Kopf – ein Fisch, *Tetrodon Mola L., der aber kein Tetrodon ist* –, der unbeweglich auf der Oberfläche des Wassers zu ruhen schien, wurde von einem ausgesetzten Boote harpuniert und versorgte uns und die ganze Mannschaft auf mehrere Tage mit *einer sehr köstlichen frischen Speise*. Das Fleisch desselben *ist fest und an Geschmack sehr ähnlich dem Krebse*. Wir hatten zur Vorsicht wegen der *zweideutigen Verwandtschaft* dieses Fisches mit giftig geglaubten Tetrodon-Arten, *die Leber und das Eingeweide einem Schweine vorgeworfen*. Zahlreiche Walfische spielten um das Schiff. Wo sie Wasser spritzen, bleibt von dem *ausgeworfenen Thran* eine glatte Spiegelfläche auf dem Wasser. [...]

Am 5. morgens ward ein zweiter schwimmender Kopf harpuniert. Das ganze Fleisch, Knorpel und Haut war ausnehmend stark phosphoreszierend; ich konnte *noch nach einigen Tagen bei dunkler Nacht im Scheine des Maxillarknochens, den ich aufbewahrt hatte, die Zeit an der Uhr erkennen*. (ChamW III, Reise I, 192 f.)¹³

Anhand dieser Textpassage lässt sich detailliert veranschaulichen, wie es Chamisso gelingt, den auffallend häufig hergestellten Zusammenhang zwischen Naturwissenschaft und praxisnaher Lebenswelt – hier der Alltag an Bord des Expeditionsschiffes – aufzuzeigen. Der auf dem Wasser schwimmende Kopf eines Fisches ist Anlass, eine taxonomische Zuordnung vorzunehmen. Diese wiederum ist notwendig, um ausschließen zu können, dass der als Nahrung für die Schiffsmannschaft dienende Fisch giftig ist. Für die wissenschaftliche Erkenntnis und Einordnung unnötig, für die Lebensführung aber nützlich und bereichernd sind Informationen zu Konsistenz und Geschmack („ähnlich dem Krebse“) der „sehr köstlichen frischen Speise“, also des zubereiteten (Fisch-) Mahls. Um das Problem der ungeklärten Artzugehörigkeit zu lösen, bedient man sich nicht etwa einer morphologischen Bestimmung, nein, „die Leber“ und „das Eingeweide“ des möglicherweise für die Mannschaft giftigen Fisches wird „einem Schweine vorgeworfen“, das im Übrigen als lebender und damit nicht verderblicher Reiseproviant auf dem Schiffe mitreist. Auch auf die Wortwahl sei hier noch einmal verwiesen. Die Walfische, deren „ausgeworfene[r] Thran“ eine „Spiegelfläche auf dem Wasser“ hinterlässt, „spielten“ (nicht folgten oder schwammen) um das Schiff. Sehr stimmungsvoll und lebensnah wirkt die Beschreibung der Phosphoreszenz, die ihn übrigens bei vielen verschiedenen Organismen sehr beeindruckt haben muss: Noch „bei dunkler Nacht im Scheine des Maxillarknochens, den [er] aufbewahrt hatte, [konnte er] die Zeit an der

Uhr erkennen“.

Im selben Kapitel wird auch über die Inhalte bestimmter Kisten (siehe 1. Einführung) berichtet:

Ein paar *große Kisten Vogelbälge* wurden zu Unalaskha gepackt. – Wann überhaupt während des Verlaufes der Reise meine Koje sich mit Gesammeltem überfüllte, ließ der Kapitän Kisten machen, die er wohlgepackt, vernagelt und verpicht in Verwahrung nahm.

Von den erfahrensten Aleuten ließ ich mir die *Walfischmodelle* verfertigen und erläutern, die ich in dem Berliner Museum niedergelegt und in den »Verhandlungen der Akademie der Naturforscher«, 1824, T. XII, P. I., abgebildet, beschrieben und abgehandelt habe. Für diesen Teil der Zoologie ist jede Nachricht schätzbar. Nach unserer Rückkunft auf Unalaskha ward in unserer Nähe ein *Walfisch von der Art Aliomoch von den Aleuten zerlegt*. Das unappetitliche Werk wird so emsig von vielem Volke betrieben, dass der Naturforscher sich einzumischen keinen Beruf fühlt. Wir haben den Schädel des Tieres nach Sankt Petersburg gebracht. (ChamW III, Reise I, 199)

Zu den zoologischen Objekten in den Kisten, die an das Zoologische Museum Berlin gesendet und deren Bestand 1818 schriftlich erfasst wurde, gehörten, außer den von den Aleuten geschnitzten Walmodellen, unter anderem: Vögel (gebalgt), Käfer (getrocknet), Quallen (getrocknet), Korallen (Skelette), Seeigel (getrocknet), Salpen (in Alkohol), Fische und Krebstiere (in Alkohol), Echsen, Schildkrötenpanzer, Menschenschädel, Schädel anderer Säuger wie Delphine, Grizzlybär, Seelöwe, Seeelefant, Seekuh, ein Stück Walhaut mit zwei Arten von Seepocken (in Alkohol), Schlangen (in Alkohol) und einen Affen (in Alkohol).

Über eine ungewöhnliche Art der Konservierung wird im folgenden Abschnitt über Amphibien bei den Aleuten berichtet. Als kleine unterhaltsame Geschichte angelegt, soll dieser Ausschnitt noch einmal erhellen, wie biologisches Wissen bei Chamisso poetisiert transportiert wird:

Auf den Aleutischen Inseln kommen keine Amphibien vor, und die Naturgeschichte von Unalaskha weiß von keinem Frosche. Nichtsdestoweniger kam einmal in dem chinesischen Zuckersirup, welcher daselbst verbraucht wird, ein wohlerhaltener, großer Frosch zum Vorschein. Es war schon viele Jahre her, aber man sprach noch davon, und ob es ein kleiner Mensch gewesen, so ein Wilder¹⁴, ein junger Waldteufel, oder sonst eine Kreatur, darüber war man noch uneinig.

(ChamW III, Reise I, 200)

4. Fazit

Erkennen, Beschreiben, Produzieren, Aneignen und Transportieren von Wissen sind in den Reistagebüchern Chamissos wiederkehrend in einen lebensnahen Bezug gebracht und in eine schöngeistig, kunstvoll fließende Sprache getaucht. Der transdisziplinäre Charakter im Denken und Schreiben Chamissos zeigt sich in der Verknüpfung von Wissen und deren Räumen verbunden mit der Art und Weise, wie dieses Wissen in eine literarische bzw. poetische Form transferiert wird. Hierbei werden verschiedene Wissensräume, die Wissen hierarchisch verorten, Strukturprinzipien folgen und systemisch angelegt sind, für jedermann leichter und lebensnaher eröffnet und damit beschreibbar gemacht.

Wenzel (in Böhme (Hg.) 2005, 218 f.) schreibt zu *Raum der Welterfahrung und seine literarische Prägung*, dass die „Konstruktion von imaginativen Räumen und die wissenschaftliche Weltbeschreibung“ auf vielfältige Weise miteinander „verschränkt und wechselseitig aufeinander bezogen“ sind. Weiter heißt es: „Reisebeschreibung und Roman, Komödien und Tragödien entwerfen Räume der zeichenhaften Repräsentation der Welt, in denen Phantasie und Erfahrung die verschiedensten Mischungen, Überlagerungen und Rückkopplungen eingehen.“

Das Organische im Poetischen bei Adelbert von Chamisso – fokussiert auf Ausschnitte der zoologischen Studien – stellt eine von mir aufgezeigte Möglichkeit dar, wie das Raumparadigma methodisch in der Literaturwissenschaft fruchtbar Anwendung finden kann.

Abschließend soll mit Bezugnahme auf den Titel des Tagungsbeitrags eine letzte Passage aus dem Reisetagebuch Chamissos wirken:

[Über das Meeresleuchten]

Ich werde zu den Schönheiten dieses Himmels ein Schauspiel rechnen, welches man wenigstens in der wärmeren Zone, wo man mehr im Freien lebt, unausgesetzt zu betrachten aufgefordert wird und welches sich auch da in reicherer Pracht zu entfalten pflegt. Ich meine das Leuchten des Meeres. Dieses Phänomen verliert nie seinen anziehenden Reiz, und nach dreijähriger Fahrt blickt man in die leuchtende Furche des Kieles mit gleicher Lust wie am ersten Tage. Das gewöhnliche Meerleuchten, wie von Alexander von Humboldt (»Reise«, Band I) und von mir beobachtet, rührt bekanntlich von Punkten her, die im Wasser erst durch Anstoß oder Erschütterung leuchtend werden und aus

organischen, unbelebten Stoffen zu bestehen scheinen. Das Schiff, das die Flut durchfurcht, entzündet um sich her unter dem Wasser diesen Lichtstaub, der sonst die Wellen nur dann zu erhellen pflegt, wenn sie sich schäumend überschlagen. Außer diesem Lichtschauspiele hatten wir hier noch ein anderes. Es schien im Wasser gleichsam von einem sich in einiger Tiefe entzündenden Lichte zu blitzen, und dieser Schein hatte manchmal einige Dauer. Es schien uns dieses Leuchten von Tieren (Quallen) herzurühren, bei denen eine organische Lichtentwicklung sich annehmen lässt. (ChamW III, Reise I, 42)

Bibliographie

- Böhme, Hartmut (Hg.) (2005): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart und Weimar.
- Cassirer, Ernst (1931): „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum“ (Vortrag auf dem Vierten Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Hamburg 1930). In: Dünne, Jörg/Günzel Stephan (Hg.) (2006): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M., 485-499.
- Chamisso, Adelbert von (1821): „Bemerkungen und Ansichten auf einer Entdeckungs-Reise in den Jahren 1815-1818 unter dem Befehle des Lieutenants von Kotzebue“. In: Kotzebue, Otto von: *Entdeckungs-Reise in die Süd-See und nach der Berings-Straße zur Erforschung einer nordöstlichen Durchfahrt auf Kosten Sr. Erlaucht des Herrn Reichskanzlers Grafen Rumanzoff auf dem Schiffe Rurik*. 3 Bd. Weimar.
- Chamisso, Adelbert von [1836]: „Reise um die Welt mit der Romanzoffischen Entdeckungs-Expedition in den Jahren 1815-1818 auf der Brigg Rurik, Kapitän Otto v. Kotzebue“. In: *Chamissos gesammelte Werke. Neu durchgesehene und vermehrte Ausgabe in vier Bänden. Mit biographischer Einleitung hrsg. von Max Koch*. Stuttgart: Cotta, o. J. (= ChamW)
- Dünne, Jörg/Günzel Stephan (Hg.) (2006): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.
- Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (Hg.) (2008): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld.

- Eybl, Franz M.: „Typotopographie. Stelle und Stellvertretung in Buch, Bibliothek und Gelertenrepublik“. In: Böhme, Hartmut (Hg.)(2005): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Stuttgart/Weimar, 224-243.
- Günzel, Stephan (2007): *Raum - Topographie - Topologie*. In: *Topologie*, hg. v. Stephan Günzel. Bielfeld, 13-29.
- Günzel, Stephan (Hg.) (2009): *Raumwissenschaften*. Frankfurt a. M.
- Krajewski, Markus (2002): *Zettelwirtschaft. Die Geburt der Kartei aus dem Geiste der Bibliothek*. Berlin.
- Lotman, Jurij M. (1990): „Über die Semiosphäre“. In: *Zeitschrift für Semiotik*. Band 12, Heft 4, 287-305.
- Maresch, Rudolf/Werber, Niels (Hg.) (2002): *Raum – Wissen – Macht*. Frankfurt a. M.
- Rheinberger, Hans-Jörg/Hagner, Michael/Wahrig-Schmidt, Bettina (Hg.) (1997): *Räume des Wissens – Repräsentation, Codierung, Spur*. Berlin.
- Wenzel, Horst: „Räume der Literatur. Einleitung“. In: Böhme, Hartmut (Hg.) (2005): *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*. Stuttgart/Weimar, 215-223.
- Dünne, Jörg (2004): *Forschungsüberblick „Raumtheorie“ (November 2004)*. URL: <http://www.raumtheorie.lmu.de/Forschungsbericht4.pdf> Stand: Dezember 2008.

- ¹ ChamW = Chamisso, Adelbert von [1836]: „Reise um die Welt mit der Romanzoffischen Entdeckungs-Expedition in den Jahren 1815-1818 auf der Brigg Rurik, Kapitän Otto v. Kotzebue“. In: *Chamissos gesammelte Werke. Neu durchgesehene und vermehrte Ausgabe in vier Bänden. Mit biographischer Einleitung hrsg. von Max Koch*. Stuttgart: Cotta, o. J. Die ausführlichen Anmerkungen Chamissos sind hier in Klammern durch die Verfasserin gekürzt worden.
- ² Vgl. hierzu vor allem Günzel (Hg., 2009) und Döring/Thielmann (Hg., 2008), aber auch Dünne/Günzel (Hg., 2006) und Maresch/Werber (Hg., 2002).
- ³ Es handelt sich um die vom russischen Grafen Romanzoff finanzierte Rurik-Expedition, die das offizielle Ziel hatte, eine Durchfahrt der Nord-West-Passage zu finden. *Rurik* ist der Name des Schiffes, benannt nach dem Warägerfürsten *Rurik*, der der Chronik nach das Reich der *Rus* um Kiew gründete (Namensübertrag zum späteren Russland).
- ⁴ In den Werkausgaben ist oft die Einteilung in *Reise um die Welt, Erster Teil* und *Reise um die Welt, Zweiter Teil* zu finden. Beim zweiten Teil handelt es sich jedoch um die früher entstandene Aufzeichnung *Bemerkungen und Ansichten auf einer Entdeckungs-Reise in den Jahren 1815-1818 unter dem Befehle des Lieutenants von Kotzebue*, die im Reisebericht des Kapitäns Kotzebue (1821) publiziert und später überarbeitet wurde. *Reise um die Welt mit der Romanzoffischen Entdeckungs-Expedition in den Jahren 1815-1818 auf der Brigg Rurik, Kapitän Otto v. Kotzebue* (Teil 1) entsteht erst 1836 als eigenständiger Text, der häufig ohne die *Bemerkungen und Ansichten* herausgegeben wird.
- ⁵ Zur Konstituierung und Produktion von Räumen vgl. auch den Forschungsüberblick von Dünne (2004).
- ⁶ Der Begriff des Wissensraumes wird – anders als hier – durchaus auch konkret gefasst, insofern physisch erfahrbare Räumlichkeiten die Ordnung und Aufbewahrung von Wissensbeständen ermöglichen (Bibliotheken, Archive etc.). Zu Wissensarchitekturen und Wissensräumen forscht das

Historisch-Kulturwissenschaftliche Forschungszentrum Mainz/Trier (HKFZ). Vgl. auch Rheinberger/Hagner/Wahrig-Schmidt (1997) und Krajewski (2002).

- ⁷ Chamisso beherrschte u. a. das Französische, Deutsche, Englische, Russische, Lateinische, Griechische. Während seiner Weltreise bemühte er sich die Sprachen und Dialekte der unterschiedlichen Völkergruppen (z.B. Marianneninseln, Carolineninseln, Radack) zu erlernen und für die Besatzung zu übersetzen. In den Tagebüchern finden sich hierzu Vokabellisten und Schemata. Als erster beschrieb er die hawaiianische Sprache und entwickelte hierzu eine Grammatik.
- ⁸ Zum Begriff der „Semiosphäre“ siehe Lotman (1990).
- ⁹ Zumindest einigen Biologen ist Chamisso im Zusammenhang mit der Entdeckung des Generationswechsels an den *Salpen* (marine Manteltiere) bekannt.
- ¹⁰ *Hana-ruru*, auch *Hanaruru*, ist die sprachlich ältere Form von Honolulu auf Hawaii.
- ¹¹ Herv. v. Verf.
- ¹² *Radack* ist die Schreibweise für die Ratakinseln in Australien, *Unalaska* meint die Insel Unalaska.
- ¹³ Herv. v. Verf.
- ¹⁴ Das satirische Element dieser kleinen Anekdote kommt besonders vor dem Hintergrund, dass Chamisso die Bezeichnung „Wilde“ vehement ablehnt, zur Geltung. Er schreibt an anderer Stelle: „Ich ergreife diese Gelegenheit, auch hier gegen die Benennung ‚Wilde‘ in ihrer Anwendung auf die Südsee-Insulaner feierlichen Protest einzulegen. Ich verbinde gern, soviel ich kann, bestimmte Begriffe mit den Wörtern, die ich gebrauche.“ (ChamW, Reise I, 81).

„La realidad de este mundo y del otro.“
Möglichkeiten und Herausforderungen einer
literaturwissenschaftlichen
Topologie am Beispiel der macondinischen Metalepse

Pablo Valdivia Orozco

1.

Macondo ist mehr als *ein* Ort und mehr als ein *Ort*. Macondo lässt sich als ein Name lesen, der – als Name – ein ganzes Bezugsnetz lesbar macht, das räumliche, zeitliche und auch ästhetische Knoten und Verästelungen spannt. Macondo wird zum Namen, weil es in seinen Übersetzungen einer „Verwandlung“ gleichkommt, und eben „nicht abstrakte Gleichheits- und Ähnlichkeitsbezirke durchmißt“ (Benjamin 1978, 2.1: 150).

Als Thema eines Romans wird der Name Macondo zu mehr als einer lokalen Erzählung. Die im Namen ermöglichte Verwandlung impliziert eine literarische Transgression, die insofern als eine Kunst-Einheit zu denken ist, als sie den erzählten Ort nicht minder mit dem Ort seiner Narration in Bezug setzt, wie sie jenen Ort lesbar und adressierbar macht, den die Erzählung zu wiederholen vorgibt. Ein solches Netz, vom literarisch figurierten Namen gespannt, scheint mir die These zu motivieren, dass die Frage des Romans immer auch die Transgression seines eigenen, erzählten Ortes ist, ja die Transgression seiner Einsamkeit. Die Metapher des Netzes, das im Falle des Namens Macondo aus unterschiedlichen und auch qualitativ verschiedenen Knoten geknüpft ist, vermisst damit jenes Feld, das wir aufgrund seiner qualitativen Sprünge und Verwandlungen die *Topologie des Romans* nennen möchten.

Die Logik des Namens hat den Vorzug, dass er nicht eindeutig einer Sphäre zuzuordnen ist. Damit kommt er von seiner Logik her meiner These entgegen, dass eine Topologie des Romans deshalb eine literaturwissenschaftlich lohnende Frage ist, weil das Thema des Romans – spätestens seit dem Quijote – immer auch die Frage ist, ob und wie Text- und

Lebens- bzw. die lesende Welt übereinkommen. Statt bloß eine fiktionale Alterität zu markieren, dürfte der Bedarf an einer Benennung wie Macondo deshalb auch einem Bedarf aus der Lebenswelt geschuldet sein. Dieser Bedarf ließe sich als der Versuch umschrieben, in Erfahrung zu bringen, welche Namen auf welche Weise die Erzählungen unseres Lebens organisieren und inwiefern das Fort-Leben sich gemäß den Überschreitungen des Namens denken lässt.

Gemeint ist ein Zusammenhang, der an dieser Stelle nur kurz umrissen werden soll: Dem literarischen Namen – so ließe sich mit Kristeva argumentieren – fällt als „signifikante Praxis“ (Kristeva 2005: 69) die Funktion zu, eine echte Transformation der thetischen Setzung des Symbolischen zu ermöglichen. Anders als in den Signifikationen, die von Kristeva theologisch oder wissenschaftlich genannt werden, geht es bei der im Namen erfolgten „Vertauschung des sprachlichen Ausdrucks“ (Kristeva 2005: 69, hierbei Freud zitierend) nicht nur um eine Verschiebung und Verdichtung innerhalb einer (symbolisch eingetragenen) Denotation, sondern – und das ist der romantheoretisch entscheidendere Punkt – darum, dass die signifikante Praxis des Namens in der Lage ist, Zeichensysteme zu queren, also aufbrechend wirkt.¹

Der Name Macondo benennt so einen logisch diskontinuierlichen Raum, der sich durch eine Exteriorität, eine Diegese und eine Transformation konstituiert. Die Verschränkung dieser Ebenen wiederum eröffnet selbst einen weiteren, literarisch entworfenen und doch auch transtextuell zu querenden Raum, dessen drei Dimensionen der Erzählort als Exteriorität der Schrift, der erzählte Ort als Diegese und der in der Erzählung wiederholte Ort als das transformierte Aracataca stellen. All diese Orte werden im Namen zusammengehalten; in einen sinnhaften Bezug gesetzt werden sie aber erst durch das Ereignis bzw. den Ort der Lektüre, der diese Topologie um eine weitere Exteriorität erweitert. Ein solcher Raum, um Ottmar Ette (2005: 26) zu paraphrasieren, ist selbstredend in keinster Weise dem Weg entgegenzustellen, sondern, wie es schon Certeau (1988: 215ff.) formulierte, bedarf des narrativ organisierten Weges: „Der Raum ist ein Geflecht von *beweglichen* Elementen“ (Certeau 1988: 218, Kursivierung v. Verf.). Vergessen wir an dieser Stelle nicht, dass der Weg bei Certeau eine Metapher des Lesens und der Narration ist und dass diese Praktiken sich dadurch auszeichnen, keinen eigenen Ort zu haben,

sondern ihn erst im Vollzug einer Raumpraktik zu produzieren.

Die Problematik, die sich hier andeutet, möchte ich im Sinne einer topologisch argumentierenden Gattungstheorie lesen: Was das metaleptische Ende von *Cien años de soledad* (CAS) inszeniert, illustriert eine entscheidende Qualität des Romans, die ihm vom Epos grundlegend unterscheidet: Die Grenzen des Romans begrenzen bloß, um von einer anderen Welt als der Lebenswelt zu erzählen; nichtsdestotrotz sind sie aber alles andere als stabile und statische Grenzen. Die Metalepse, das narrative Beispiel, an dem ich argumentieren möchte, ist folglich in der Topologie des Epos, einer in sich geschlossenen Welt ohne Außen, undenkbar.

Die grundlegende Annahme lautet dabei, dass jede Topographie bzw. narratologisch formuliert: Jede Diegese im modernen Roman erst in ihrer Transgression zur Geltung kommen kann. Dass also der Roman erst im Vollzug seiner Narration begrenzt wird, liegt daran, ohne dies an dieser Stelle weiter ausführen zu können, dass er wohl die bedeutendste narrative Gattung stellt, die auf ihre Lektüre angelegt ist. Seine Diegese wird also implizit begrenzt durch einen Bezug zu etwas, das binnenlogisch nicht verfügbar sein kann und das heißt: Durch etwas, das auch durch eine endlose, aber tektonisch konsistente Erweiterung der Diegese nicht einzuholen ist.

2.

Benjamins Übersetzungstheorie als Ausgang zu nehmen, war keine willkürliche Entscheidung. Ihre Theorie der Verwandlung, bei Kristeva Transpositionen genannt, stellt einen „Zusammenhang des Lebens“ (Benjamin 1975: 86) ins Zentrum, dem das wie auch immer zu denkende Wesen erst in der Übersetzung und erst in dieser Beziehung über-lebensfähig wird.² Wie Benjamin in seinem Aufsatz zu Hölderins Lyrik anmerkt ist das Entscheidende am Lebensbegriff in seiner ästhetischen Behandlung – und in diesem Sinne soll die Präferenz für die Raumproblematik dieses Romans verstanden werden –, dass sich die ästhetische Verwandlung als „ein Übergang von der Funktionseinheit des Lebens zu der des Gedichts [erweist]“ (Benjamin 1977, 2.1: 108):³ „Es liegt nicht

die individuelle Lebensstimmung des Künstlers zum Grunde, sondern ein durch die Kunst bestimmter Lebenszusammenhang. [...] je unverwandelter der Dichter die Lebenseinheit zur Kunsteinheit überzuführen sucht, desto mehr erweist er sich als Stümper“ (Benjamin 1977, 2.1: 108). Diese qualitative Differenz von Kunsteinheit und Lebenseinheit, der Verwandlung einer Lebenseinheit in eine Kunsteinheit, wird Benjamin 21 Jahre später, nämlich 1936 in der Zeitschrift *Orient und Occident*, wiederaufgenommen. In Reminiszenz an das Trauerspielbuch ließe sich behaupten, dass er in dieser Verschiebung, dieser mehrfachen Verwandlung und durchaus unter dem Eindruck der Romantheorie von Georg Lukács *die Idee des Romans* erblickt. Das, was die unterschiedlichen Maßstäbe der Lebens- und Kunsteinheit waren, klingt hier zumindest mittelbar als das Inkommensurable an und nach: „Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit [...]. Einen Roman schreiben heißt, in der Darstellung des menschlichen Lebens das *Inkommensurable* auf die Spitze treiben“ (Benjamin 1978, II.2: 434, Kursivierung v. Verf.). Die Romanleser können folglich auch nicht einen Rat suchen im Roman, können sich nicht in seiner Geschichte wiederfinden, nicht wirklich eine vermeintlich ursprüngliche, schon vorhandene, nur noch aufzudeckende Lebenseinheit restaurieren:

„Der Roman [...] kann nicht erhoffen, den kleinsten Schritt über seine Grenze hinaus zu tun, an der er den Leser den Lebenssinn ahnend sich zu vergegenwärtigen, dadurch einläd, ein ‚Finis‘ unter die Seiten schreibt“ (Benjamin 1978, II.2: 446).

Die Grenze, von der Benjamin hier spricht, bewahrt also schon strukturelle vor jenem, was er die stümperhafte Deckung von Lebenseinheit und Kunsteinheit nennt. Und dennoch: so rigoros sich diese Grenze hier geben mag, ist sie doch eine zu überschreitende. Denn der Lebenszusammenhang schärft sich an seiner Über-Setzung. So beschreibt Benjamin noch auf der gleichen Seite, aber schon im nächsten Abschnitt, die Überschreitung dieser Grenze auf eindrucksvolle Weise, das Motiv der Einsamkeit nun am Leser modulierend:

Der Leser eines Romans ist aber einsam. [...] In dieser Einsamkeit bemächtigt der Leser des Romans sich seines Stoffes eifersüchtiger als jeder andere. Er ist bereit, ihn restlos sich zu eigen zu machen, ihn gewissermaßen zu verschlingen. [...]

Nicht darum ist der Roman bedeutend, weil er, etwa lehrreich, ein fremdes Schicksal uns darstellt, sondern weil dieses fremde Schicksal kraft der Flamme, von der es verzehrt wird, die Wärme an uns abgibt, die wir aus unserem eigenen nie gewinnen. Das was den Leser zum Roman zieht, ist die Hoffnung, sein fröstelndes Leben an einem Tod, von dem er liest, zu wärmen. (Benjamin 1978, II.2: 446f.)

Der Roman wird hier zu einer Wissensform, die zweifache Über-Setzung ist: Von der Lebenseinheit in die Kunsteinheit und von dieser – als Lebenszusammenhang – in das Leben der Leser.

3.

Diese zweifache Über-Setzung und zwar nicht nur sofern sie die *Idee des Romans* ausdrückt, sondern sofern sie den querenden Raum des Romans problematisiert, scheint mir das zentrale Thema in CAS zu sein. Das meint: CAS hält in diesem Sinne einer zweifachen Übersetzung ein Wissen über eine von Aracataca her entworfene Welt bereit: Verwandelt in Macondo übersteigt der Roman deshalb das allegorische Wiedererkennen einer angeblich ursprünglichen Lebenseinheit in dem Moment, da das Roman-Macondo auf seine Lektüre, also auf mehr als auf seinen selbst schon zu übersetzenden *Gehalt* hin entworfen ist.

In einer außergewöhnlich vieldeutigen Wendung thematisiert García Márquez jene erste Verwandlung der erinnerten Kindheit und erinnerten Erzählungen in einen literarischen Stoff und eine literarische Technik. Diese verweist selbst auf *Die Verwandlung* als Titel einer Erzählung und weist die Möglichkeit zur Verwandlung als eine literarische Initialerfahrung aus:

[P. Mendoza Apuleyo] – ¿Fue ella [la abuela, Anm. d. Verf.] la que te permitió descubrir que íbas a ser escritor?

[GGM] – No, fue Kafka que, en alemán, contaba las cosas de la misma manera que mi abuela. Cuando yo leí a los diecisiete años *La metamorfosis*, descubrí que iba a ser escritor. Al ver que Gregorio Samsa podía despertarse una mañana convertido en un gigantesco escarabajo, me dije: „Yo no sabía que esto era posible hacerlo. Pero si es así, escribir me interesa” (García Márquez/Apuleyo Mendoza 1982: 41).

Das Motiv der Verwandlung ist gleich in mehrfacher Hinsicht interessant:

Zunächst ist es als Motiv mindestens auf drei Aspekte beziehbar: 1. Die Verwandlung des Erzählten durch den Ton der Großmutter, 2. Die Verwandlung des großmütterlichen Tons durch die Lektüre Kafkas wie auch eine bestimmte Erkennung und auch Veränderung der kafkaesken Prosa und 3. Die Profilierung all dieser Punkte an dem Motiv der Verwandlung selbst, also an der literal erzählten Verwandlung.

Darüber hinaus evoziert diese Verwandlung durch seinen Kontext ein weiteres Motiv. Dieses nicht unmittelbar aus dieser Stelle herauszulesende Motiv des Aufwachens wird uns erneut begegnen, wenn García Márquez im gleichen Interview behauptet, besonders in Hotels beim Aufwachen nicht zu wissen, ob er nicht wieder in dem Haus der der Großeltern ist.

Wenn wir uns schließlich vor Augen führen, was aus dem erinnerten Aracataca im Namen Macondos funktional werden soll, steht eine nicht minder interessante Verwandlung an, welche die Erzählung als Gegenstand ihrer Lektüre betrifft bzw. die *narration* als Akt im Sinne Genettes betrifft: „Siempre, en la buena literatura, encuentro la tendencia a destruir lo establecido, lo ya impuesto y a contribuir a la creación de nuevas formas de vida [...]“. (García Márquez/Vargas Llosa 1967: 8)

Diese sprichwörtlichen Über-Setzungen des Romans und das Bekenntnis zur Verwandlung qua literarischer und lebensweltlicher Übersetzung, all diese Über-Setzungen werden in *Cien años de soledad* explizit als metanarrative Pointe behandelt. Der Roman endet mit (s)einer Über-Setzung, d.h.: Zum einen wird der Romantext durch Melquíades Manuskripte als ein sprichwörtlich zu übersetzender antizipiert. Aureliano Babilonia, der diese schließlich übersetzt, zahlt dafür mit seinem Leben. Zum anderen ist damit eine tektonische Übersetzung gemeint, indem die Metalepse den Umschlag in die Welt des Leser, spricht: unsere Lebenswelt, inszeniert. Damit wäre für das Beispiel von CAS der Rahmen dessen abgesteckt, was wir die Topologie des Romans genannt haben.

4.

Das Außen der Lektüre ist naturgemäß nicht unmittelbar darzustellen, sondern

wird, so meine ich, im speziellen Fall von *CAS* sowohl anhand der gedoppelten diegetischen Grenzen wie auch durch das metalepstische Ende des Romans figuriert. Dass die Grenzen Macondos gedoppelt sind, belegt schon ein Blick auf das Haus der Buendía: Die Grenze, die man überschreitet, wenn man vom buendiaschen Haus nach Macondo und von Macondo in die Welt schreiten würde, ist eine andere Grenze als jene, die im Inneren des Hauses, in der Kammer des Melquíades, überschritten wird.⁴ In letzterer nämlich ereignet sich eben jener metaleptische Umschlag, der die scheinbar stabile (narrative) Seins-Ordnungen, ja sogar die Differenz von Text- und Lebenswelt relativiert:⁵ In der Kammer lesen wir von dem Leser Aureliano Babilonia, wie er liest, dass er sich selbst liest. Obendrein liest er einen Text, der die gesamte Geschichte der Familie enthält, einen Text also, den man leicht mit dem Text verwechseln könnte, den wir selbst lesen und der es doch nicht sein kann. Schließlich lesen wir einen Text, der seine eigene Lektüre thematisiert und antizipiert, sich selbst als Text weiß und damit auch uns, die Lesenden, bereits impliziert. Mit der Wendung *außerhalb von Macondo* lassen sich im Roman folglich sowohl die von Macondo aus erschlossene diegetische binnennarrative Welt belegen als auch das Außen der Lektüre.

Dies ist insofern von besonderem Interesse, als diese diegetische Verkomplizierung sich erst langsam in der gut 20jährigen Schreibgeschichte des Romans entwickelt. In den 40er Jahren betitelte der 18jährige García Márquez ein Romanprojekt mit *La Casa* (vgl. García Márquez/Apuleyo Mendoza 1982: 105), weil der Roman nur in dem Haus der Buendía spielen sollte. Die Familiengeschichte würde sich komplett mit der des Hauses decken und das gleich in einem doppelten Sinne: Nicht nur als die Geschichte, die sich im Haus ereignet, sondern auch als die Geschichte eines absoluten Raumes. Das lokale Design von *La casa* hätte die Erzählung der Buendía zweifelsohne zu einer anderen, mit *CAS* nur schwerlich vergleichbaren Geschichte gemacht. Ein so verkürztes und begrenztes Macondo wäre leicht als eine vollkommen in sich geschlossene Welt zu lesen, deren atmosphärische Dichte wohl eher an die allegorischen Parabeln eines Kafkas erinnern würde, uns aber wie ein zeitloses Dokument gegenüberstünde. Eine kunstvolle Gestaltung würde auch nichts daran ändern, darin die Beschreibung *einer* Welt zu lesen, die mit unserer Welt,

falls überhaupt, nur als Allegorie einer geschichtslosen Existenz in eine kontrastierende Verbindung gebracht werden könnte. Mit einem Wort: Die Topologie von *La casa* hätte den Roman eher zu einem lokalen Mythos und Epos gemacht und – möchte man Bachtin folgen – ihn aufgrund dieser Lokalität ohne ein Außen gar um seine Qualität als Roman gebracht.⁶ Damit wäre jenes, was ich mit Benjamin den Lebenszusammenhang des Romans nennen werde, geradezu unlesbar gehalten, wenn davon auszugehen ist, dass diese „[...] epische Welt ihre außergewöhnliche Abgeschlossenheit nicht nur im Hinblick auf den Inhalt [erlangt], sondern auch im Hinblick auf ihren Sinn und Wert“ (Bachtin 1988: 506). Eine solche Welt widersetzt sich jeder verschlingenden Lektüre: „Man kann sie weder verändern noch umdeuten oder umwerten. [...] sie liegt außerhalb des Bezirks verändernder und umdeutender menschlicher Aktivität.“ (Bachtin 1988: 505)

Die zugegebenermaßen etwas umständliche Wendung der transgressiven Verwandlung soll hier nicht in dem Sinne verstanden werden, dass nur so exponierte narrative Phänomene wie die Metalepse ein Ausloten diverser Transgressionen notwendig machen. Die Metalepse, die ja seit seinen Anfängen den Roman begleitet und nicht erst ein Signum postmoderner Romane ist, macht erst manifest, was dem Romantext stets eingelassen ist. Die Geschichte des *Récit*, des Romantextes also, wird im Roman zur Kippfigur, die einerseits ihr Signifikat in der *Histoire* findet und das meint: Zweifelsohne und zumindest anteilig durch deren „Inhalt“ organisiert wird. Andererseits geht der Text als ein Signifikant nicht auf in den Bezügen und Maßstäben der *Histoire*. Alles andere als selbst geschichts- und raumlos, alles andere als eine zu formende Ur-Masse erzählt er eine weitere Geschichte, deren Über-Setzung dem Signifikat der *Histoire* erst eine historische Bedeutung verleiht, einen Zusammenhang über den „Sachgehalt“ (Benjamin 1971: 131) hinaus zusichert.⁷

Das in viele Richtungen mögliche Kippen dieses Signifikanten lässt sich kartographieren. Notwendig scheint von daher eine Perspektivierung, die in der Lage ist, „die komplexe Kombinatorik dieser verschiedenen Ebenen auszuloten und neben der Untersuchung transarealer Beziehungen auch die mit ihnen zusammenhängenden transkulturellen, translingualen oder transtemporalen Bewegungsmuster zu ergründen“ (Ette 2005: 25).

Da sich diese Bewegungen nie nur im Sachbezug der *Histoire* erschöpfen bzw. nur in dieser ihren Maßstab finden, sondern erst im vom Text eröffneten Bewegungs- und Bezugsraum manifestieren, gilt es, die Topologie einer Roman-Geschichte als ein Netz qualitativ verschiedener Verwandlungen zu entwerfen. Das Zusammenzudenken und die Querung diverser Raum-Zeit-Logiken müsste aus der Ästhetik des Romans argumentierend der Auftrag einer literaturwissenschaftlichen Topologie sein. Damit wäre ein Auseinanderfallen von Rezeptions- und Wirkungsgeschichte auf der einen und binnennarrativen Bewegungsfiguren auf der anderen Seite zu vermeiden. Dies impliziert insofern auch eine Theorie des Romans, als die Fähigkeit zur Verwandlung in der literarischen Logik, in der Praxis des literarisch figurierten Namen begründet liegt und nicht allein der Geschichtlichkeit der Rezeption zuzuschreiben ist.

Diese sprichwörtlichen Über-Setzungen des Romans und das Bekenntnis zur Verwandlung qua literarischer und lebensweltlicher Übersetzung, all diese Über-Setzungen werden in *Cien años de soledad* explizit als metanarrative Pointe behandelt: Nicht nur wird der Romantext durch Melquíades Manuskripte als eine Übersetzung antizipiert und von Aureliano Babilonia schließlich übersetzt, dafür mit seinem Leben zahlend; obendrein endet er mit einer tektonischen Über-Setzung, indem die Metalepse den Umschlag in die Welt des Lesers, spricht: Unsere Lebenswelt, inszeniert. Damit wäre der Rahmen dessen abgesteckt, was ich die Topologie des Romans genannt habe. Im Folgenden will ich kurz auf die genannten Relaisstationen eingehen.

5.

Vor diesem Hintergrund ist das Auftreten von Fiktion nicht auf die Funktionen eines Korrektivs oder einer Komplettierung zu reduzieren, sondern extrapoliert tatsächlich ein Problem unserer Wirklichkeit(en) selbst, ja das Problem der Wirklichkeit von Wirklichkeiten. Dieses kann Fiktion deshalb anzeigen, da sie jenseits eines Wirklichkeitsanspruchs operiert und so gewissermaßen aus einer apostrophierten Rede heraus Möglichkeiten und Grenzen einer Transgression selbst beschreibt wie auch vollzieht.⁸ Kurzum: Einem Leben, das sich bewusst in

Fiktionen zu problematisieren hat, wird die Wirklichkeit zur gelebten Wirklichkeit, also einer Wirklichkeit in Bezug und die Welt zur Lebens-Welt. Aus dieser literaturtheoretischen und -ästhetischen Perspektive zeigt sich das Leben folglich weniger als ein Gegebenes oder ein zu Erfüllendes, sondern eher als eine transgressive Wirklichkeit bzw. als die Wirklichkeit vollzogener Transgressionen. Diese Bestimmung ist insofern entscheidend, als die Transformation oder genauer: Überhaupt die Möglichkeit einer transgressiven Verwandlung bereits einen bestimmten Wirklichkeitsbegriff impliziert.

García Márquez belegt diese Problematik mit der Formel der *ganzen* Wirklichkeit. Das Besondere an dieser Formulierung dabei ist, dass diese *ganze Wirklichkeit* zwar für García Márquez als *Problem* bloß ausgehend von Macondo zu erfassen ist, als Frage jedoch auf eine Problematik zielt, die nur jenseits von Macondo, nämlich in den jeweiligen Lebensvollzügen zu ihrer Geltung kommt. Damit ist nun insofern alles andere als eine literarische Modulation einer eigentlicheren Frage zu verstehen, als diese Jenseitigkeit erst durch Macondo fassbar wird und der literarischen Inszenierung folglich nicht nur im Sinne einer Illustrierung bedarf. Stattdessen geht es um eine bestimmte, durch literarische Lektüre ermöglichte transgressive Positionalität, die im Akt der Lektüre vollzogen scheint.

Die Grenzen werden also inszeniert, um sie dann zu überschreiten. Dass die Frage der macondinischen Verwandlung in Literatur die Erfindung der Fiktion Macondo übersteigt, wird schon allein dadurch einsichtig, dass García Márquez von Macondo als einen nunmehr mobilen „estado de animo“ reden kann, ein Zustand „que le permite a uno ver lo que quiere ver, y verlo como quiere“ (García Márquez 1992: 1). Wie die Geschichte des Romans (in beiderlei Sinne) es obendrein noch verdeutlicht, impliziert eine solche Bestimmung als Ergebnis einer bewegten und bewegenden Literalisierung selbstredend und für García Márquez erst recht auch den Zusatz: *desde donde uno quiere*. Macondo verstehen impliziert also mehr als eine Imagination eines fiktiven Ortes, sondern fordert explizit die Kompetenz, sich zu diesem innerhalb der lesenden Welt zu verhalten und eben nicht nur im „Als-Ob“ einer gelesenen Welt.

García Márquez kommt auf diese Bestimmung Macondos als Vollzug der ganzen Wirklichkeit immer wieder zurück und entwickelt sie – die Sache

bisweilen vereinfachend – häufig an einem ontologisch unterfütterten Wirklichkeitsbegriff. Dieser, von der Kritik leitmotivartig aufgenommen, exponiert zwar die Frage der Wirklichkeit als jener Instanz, an der sich der Schriftsteller abzuarbeiten hat. Allerdings ist damit noch recht wenig über die Qualität jener Wirklichkeit gesagt und ebenso wenig über den Einsatz, den die literarische Verwandlung hierbei zu erbringen hat.

Ich halte es deshalb für ertragreicher, sich zunächst auf das in seiner literarischen Ästhetik implizierte Wirklichkeitsverständnis zu beziehen, als es mit seiner ontologischen Rechtfertigung gleichzusetzen. García Márquez präzisiert im Gespräch mit Plinio Apuleyo Mendoza diesen für ihn sehr bezeichnenden Aspekt literarischer Produktionsästhetik auf sehr dichte Weise und in Differenz zu bestehenden Diskursen, die auch er selbst angestrengt hatte: “Una larga reflexión, para comprender al fin que mi compromiso no era con la realidad política y social de mi país, sino con toda la realidad de este mundo y del otro, sin preterir ni menospreciar ninguno de sus aspectos” (García Márquez/Apuleyo Mendoza 1982: 127).

Von besonderem Interesse scheint an dieser Stelle, dass diese Äußerung, anders als zu erwarten wäre und anders als oben anklingend, auf alles andere als auf einen para-ontologischen Begriff *lateinamerikanischer* Wirklichkeit rekurriert. Damit weist García Márquez das Modell der *literatura comprometida* zurück, die das Verhältnis von Wirklichkeit und Literatur nicht als Problem *der Wirklichkeit selbst*, sondern als Problem *einer politischen* Wirklichkeit von Machtverhältnissen entwickelt.

Vor dem Hintergrund des anfangs Gesagten lässt sich diese Äußerung auf die genannten, transgressiv funktionierenden Relaisstationen der literarischen Verwandlung beziehen. Denn wenn das Problem der Wirklichkeit selbst, ohne weiteres Attribut also, Ausgangspunkt einer literarischen Produktionsästhetik und auch Grundlage einer Ethik des Romans und seiner Form ist, dann wird die Wirklichkeitsproblematik, an der sich der Roman zu erproben hat, nicht durch die Einheit eines bestimmten Lebens artikuliert im Sinne einer scheinbar ursprünglichen und schon bestehenden Lebenseinheit, also als die Wirklichkeit von X, sondern als die Frage eines Lebenszusammenhang, der durch seine

transgressive Natur konsequenterweise als Kunst-Einheit bezeichnet werden kann.

Das Argument umfasst gleich zwei Aspekte: Zum einen ist damit die Frage der inneren Konsistenz gemeint. Diese kann ja fiktiven Welten im Unterschied zu einer bloß gegebenen durchaus unterstellt werden. Gleichzeitig wird mit damit notwendigerweise der Anspruch einer getreuen Wiedergabe durch diese Modellierung von unmittelbar unverfügbaren Sinnhorizonten (vgl. Kermodé 1968) ad absurdum geführt. Das unterscheidet die fiktive Welt von der Romanwelt, macht diese aber nicht zur bloßen Gegenwelt. Eben in diesem Sinne argumentiert García Márquez, wenn er die Lügen in der Literatur für schwerwiegender als im Leben hält. Diesen Aspekt erwähnt er im genannten Gespräch mit Mendoza direkt am Anschluss an die kafkaschen Metamorphosen, die er nicht als reine, der Wirklichkeit des Lebens entgegengesetzte Erfindungen, aber auch nicht als „akademische“ bzw. „rationalistische“ Allegorien versteht:

PAM: – ¿Por qué te llamó tanto la atención? ¿Por la libertad de poder inventar cualquier cosa?

GGM: – Por lo pronto comprendí que existían en la literatura otras posibilidades que las racionalistas y muy académicas que había conocido hasta entonces en los manuales del liceo. Era como despojarse de un cinturón de castidad. Con el tiempo descubrí, no obstante, que uno no puede inventar o imaginar lo que le da la gana, porque corre el riesgo de decir mentiras, y las mentiras son más graves en la literatura que en la vida real. Dentro de la mayor arbitrariedad aparente, hay leyes. Uno puede quitarse la hoja de parra racionalista, a condición de no caer en el caos, en el irracionalismo total. (García Márquez/Apuleyo Mendoza 1982: 28)

Zum anderen und womöglich entscheidender geht es darum, an der Verwandlung nachzuvollziehen, dass Wirklichkeit selbst als gegebene, die pseudo-ursprüngliche Lebenseinheit also, eine irreführende Autorität ist. Wirklichkeit im Sinne eines Lebenszusammenhangs wird vielmehr erst dann verständlich, wenn sie im Plural jener kulturellen und historischen Überlagerungen und Überschreitungen gelesen wird, für die der Name das sprachtheoretische Paradigma gibt. Dass sich Wirklichkeit an ihren Grenzen und Überlagerungen konstituiert, kommt folglich keinen Relativismus und auch keiner Wirklichkeitsverleugnung gleich, sondern expliziert lediglich, dass ein Sprechen über die und ein Leben in der Wirklichkeit ohne Transgression nicht

zu haben ist.

6.

Die Wirklichkeit dieser und der anderen Welt (de este mundo y del otro), die auf diesen Problemkontext passgenau bezogene Formulierung, ist dabei zweifelsohne eine etwas hermetische Aussage; hermetisch auch, weil in dieser bloß relationalen Bezeichnungen nicht klar wird, welche diese und welche die andere Welt ist und wie, bzw. wodurch sie erkennbar begrenzt werden. Anders als es manche lateinamerikanistische Diskurse und auch manche Kommentare von García Márquez selbst suggerieren, ist diese Hermetik nicht unbedingt kulturontologisch, also die lateinamerikanische Wirklichkeit betreffend, aufzulösen. Statt wie im 1973 gehaltenen Vortrag beim Yale-Kongress von *Otros mundos – otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica* zu sprechen und den Begriff der anderen Welt mit dem Problem des lateinamerikanischen Magischen Realismus gleichzusetzen (vgl. Yates 1975), schlage ich vor, zunächst zu klären, was mit „toda la realidad“ gemeint sein könnte. Die gesamte Wirklichkeit – so eine naheliegende und auch nicht vollends unbegründete Lesart – könnte die empirische Wirklichkeit mitsamt all ihren anderen, sprich: Magischen oder auch alltäglichen Elementen sein. Aufgabe der literarischen Verwandlung wäre es dann, eine verarmte Sicht auf eine angeblich entzauberte Wirklichkeit aufzubrechen.

Mit dieser Lesart des Magischen Realismus lässt sich zwar eine gewisse kulturontologische Assonanz vermeiden, da sie nicht mit einem Index wie lateinamerikanisch versehen wird. Jedoch bleibt ein fundamentalontologisches Erbe, welches eine literaturästhetische Fragestellung letztlich aushebelt. Jeder Rede von Transformation und Übersetzung entgegengesetzt, geht es dieser Konzeption zufolge darum, ein schon Bestehendes zur Geltung zu bringen und zum Ausdruck zu verhelfen. Unklar bliebe jedoch, wie ein solcher Wirklichkeitsbegriff der (literarisch) einzuholenden Totalität, eine Art *summa culturae*, literaturästhetisch relevant sein kann und wie der Roman diese Aufgabe bewältigen soll.⁹ Denn so sehr der Roman eine andere Sprache spricht

ist und bleibt, ist er, erst recht, wenn gelesen, immer auch Teil jener allumfassenden Wirklichkeit. Am romanästhetisch entscheidenden Aspekt der Weltenvielfalt, einer ästhetisch inszenierten Weltenkonkurrenz und Weltendifferenz wird dabei insofern vorbeidiskutiert, als die fundamentalontologische Pointe nur dann literaturästhetisch zu rehabilitieren wäre, wenn die literarische als die einzige Sprache zu gelten hätte, die Verschüttgegangenem und Verdrängtem gerecht werden kann.

Wollen wir jedoch an dem Modell der Übersetzung und Transformation festhalten, oder, um es in García Márquez Diktion auszudrücken, eher auf einem Modell der Expression denn auf einem Explikation aufbauen, so wäre davon auszugehen, dass die literarische Sprache Verschüttgegangenes und Verdrängtes nur deshalb zum Sprechen bringt, weil das Verstehen ihrer Sprache sich dieser Logik des Verschütteten und Verdrängten nicht versperrt. Das meint: Nicht das an sich Verschüttete und Verdrängte selbst kommt zur Sprache; vielmehr kommt es allenfalls über den Umweg einer *anderen* Sprach- bzw. Signifikationspraxis und in einem von der Wirklichkeit logisch differenten Zeichensystem zur Geltung. Erst durch die Übersetzung in „Kunsteinheit“ können latente Kräfte als wirksame inszeniert werden, nicht jedoch die latenten Kräfte einer krypto-theologisch oder auch pseudo-magisch aufgeladenen Lebenswelt selbst freigesetzt. In der Diktion unseres Theoriedesigns ließe sich deshalb resümieren, dass das, was sich auf der formalen Ebene „als anderes Zeichensystem“ (Kristeva 2005: 69) bezeichnen ließe und sich so als andere Welt anzeigt bzw. als eine solche gesetzt werden kann, sich zur Lebenswelt über seine Differenz (Adorno) bzw. seine Kunsteinheit (Benjamin) verhält.

Mein Vorschlag zielt deshalb darauf ab, in der „anderen Welt“ (*otro mundo*) mehr als bloß das von einer instrumentellen Ratio Ausgeschlossene zu sehen und sie auch anders zu begründen. Denn der Begriff der „ganzen Wirklichkeit“ (*toda la realidad*) wird erst dann eine auch literaturästhetisch und romantheoretisch relevante Größe, wenn damit eine Transgression beschrieben wird oder genauer: Die Möglichkeit einer Transgression, die sich durch den und am Text selbst ereignet. Bei dieser topologischen Metapher des Überschreitens geht es folglich weniger darum, ein vollständiges oder zumindest vollständigeres Abbild dieser Welt abzugeben – Paradigma des klassischen

realistischen Romans – sondern eher darum, die Integrationsfähigkeit, aber auch das Inkommensurable von Wirklichkeit anhand diverser Transgressionen zu illustrieren. Das meint: Wirklichkeit konstituiert sich erst durch ein figuriertes Setzen ihrer Grenzen, die – anders als im Falle jener „gesicherten Wirklichkeit“, von der Blumenberg spricht, und auch anders von einer angeblich bloßen Wirklichkeit – sich gerade nicht qua allegorischer Explikation restlos auf eine Wirklichkeiten anwenden ließen.

Wie es einerseits die Metapher des Erwachens und auch die Umschreibung Macondos in einen Gemütszustand nahelegten, wird Wirklichkeit also erst dann in einer freilich spezifischen Gänze erfasst, wenn sie mehr als das Gegebene ist, wenn sie in der Lage ist, auch jenes in sich aufzunehmen, was gewissermaßen in sie hineinragt. Wie sich andererseits sowohl anhand der Metalepse wie auch an Bachtins Nachwort zu seiner Chronotopostheorie *strukturell* präziseren lässt, ist die „ganze Wirklichkeit“ nicht eine Summe von logisch gleichwertigen Teilen, also: das Evidente und das Verdrängte, sondern insgesamt eine erst in der lesenden Welt zu machende, und somit Ergebnis einer dem Gegebenen vorgelagerte Transgression. So wird auch einsichtig, weshalb der Roman für García Márquez ein utopisches Projekt ist, das neue Lebensformen schaffen kann.

Die Grenzfrage meint folglich weniger ein skeptizistisches Destabilisieren des Gegebenen, sondern eher eine Erfahrung, die García Márquez mal mit der Formel „Vivir con“, also *Leben-mit* (García Márquez 1982: 1) umschrieben hat und die er im Gespräch mit Mendoza ganz explizit als eine Frage der Transgression konzipiert. Das Kriterium der Transgression, das sich wie eine Definition der Metalepse liest, ist wiederum sehr wohl ein literaturästhetisch und auch literaturkritisch operationalisierbar wie es García Márquez' Selbstkritik an seinen früheren Werken belegt: “Por buenos o malos que parezcan, son libros que acaban en la última página. Son más estrechos de lo que yo me creo capaz de hacer” (García Márquez/Apuleyo Mendoza 1982: 127).

Damit ist jene zweite Verwandlung auf den Plan gerufen, und zwar als Teil des Textes selbst. Diese Transgression hat in einer etwas anderen Diktion auch Iser formuliert, beim Versuch, das literarische Imaginäre anthropologisch zu fundieren: „Bezieht sich also der fiktionale Text auf Wirklichkeit, ohne sich in

deren Bezeichnung zu erschöpfen, so ist die Wiederholung ein Akt des Fingierens, durch den Zwecke zum Vorschein kommen, die der wiederholten Wirklichkeit nicht eignen“ (Iser 2001: 20). Diese anderen Zwecke, die zusammen mit jenem romanästhetischen Zusammenhang der Verwandlung erst einen Lebenszusammenhang jenseits der „wiederholten Wirklichkeiten“ lesbar machen, sind in CAS mittels einer komplexen Diegese allegorisiert worden. Die vermeintlich Referenz Aracataca hört auf, das vermeintlich unmittelbar Gegebene, das dem Figurierten Zugrundegelegte, zu sein, um zur „wiederholten Wirklichkeit“ zu werden. Das proto-anthropologische Argument Isters kulminiert nämlich darin, dass die Referenz nur als wiederholte Wirklichkeit – und das meint in letzter Instanz als symbolisch repräsentierte Lebenswelt – den Blick für jene anderen Zwecke freigeben kann, die in der nicht-figurierten Unmittelbarkeit des Gegebenen allenfalls vollzogen, nicht aber gelesen werden können. An dieser Stelle geht die sogenannte „weltbildnerische Funktion des Romans“ (Bauer 1997: 4) über ihren Darstellungsauftrag hinaus, indem sie überhaupt eine Relationierung von Welt ermöglicht – eine Relationierung, die wiederum nur möglich ist, weil die Grenzen nicht absolute sind zwischen Text- und Lebenswelt. Speziell der Roman stellt deshalb die topologisch Frage, wie der narrative Raum auch der *Wirklichkeit* zu verstehen ist, inwiefern die Räume unserer Lebenswelt von Narrationen organisiert werden, die im Unterschied zu vielen anderen Bewegungen, auch qualitativ unterschiedliches Terrain queren können. In diesem Sinne stellt jene ästhetisch inszenierte Weltenvielfalt auch eine lebensweltliche Frage.

Es stellt gewiss keine Übertreibung dar, in dieser Inszenierung transtextueller Bewegungen und der damit zusammenhängenden Frage des Lebenszusammenhangs den Kern der modernen Romantheorie und auch -praxis zu erblicken. Von Interesse ist, dass es das Motiv der Einsamkeit ist, das den phänomenologischen Grund abzugeben scheint, von dem aus beide Aspekte – transgressive Bewegung und bloß figuriert zu erfassender Lebenszusammenhang – ansetzen. Denn sowohl bei Benjamin wie auch in CAS ist mit diesem Motiv eine (roman-) ästhetische Problematik benannt, deren implizite Voraussetzung die Annahme einer inszenierten *und* innerweltlichen Weltenvielfalt ist. Diese äußert sich ex negativo als der neuzeitliche Zerfall einer

ehemals gesicherten Wirklichkeit, der Weltenvielfalt nur als Diesseits und Jenseits bekannt war, und positiv formuliert als eine bisweilen schwer oder gar nicht vermittelbare Pluralität *in* dieser Welt (vgl. Blumenberg 2003: 64ff.)¹⁰.

Es sollte von daher nicht verwundern, dass der diegetische Autor des Romans bzw. der Manuskripte, Melquíades, darin dem Fährmann Charon gleichend, eine Figur ist, die ontologisch verschiedene Welten queren kann: vom Leben in den Tod und zurück, von der Figur zum Autor dieser Figur und zurück. Die nomadischen Bewegungen des Melquíades erhalten dadurch eine Dimension, die nicht nur die Vielfalt *einer* Welt, und das meint: Ihrer unterschiedlichen Zeiten und Räume illustriert, sondern jene qualitative Querung unterschiedlicher *Welten* figuriert, die sich im durch Lektüre konstituierten Raum ereignet. Einen Roman zu lesen, meint deshalb eine mehrfach über-setzende Figur und Praxis, die die Welt sowohl binnenlogisch differenziert wie auch ontologisch differente Welten zu durchqueren hat. Weltenvielfalt als romantheoretischer Begriff ist somit einerseits der inneren Konsistenz der Histoire verpflichtet in dem Sinne, dass wir diese Geschichte anders als unsere Welt lesen, als wäre sie eine Welt für sich. Andererseits lässt sich die ästhetisch inszenierte Weltenvielfalt als Appell an die LeserInnen verstehen, dem Ort der Geschichte Raum zu geben. Und zwar nicht nur, damit der Leser in der Lage ist, „sein fröstelndes Leben an einem Tod, von dem er liest, zu wärmen“ (Benjamin), sondern auch, damit „las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra“ (CAS 512).

Bibliographie

Adorno, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*. Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.

Bachtin Michail (1988): „Epos und Roman. Zur Methodologie der Romanforschung“, in: Michael Wegner (Hg.): *Disput über den Roman*. Berlin, Weimar, 490-532.

- Bauer, Matthias (1997): *Romantheorie*. Stuttgart.
- Benjamin, Walter (1975): „Die Aufgabe des Übersetzers“, in: ders.: *Gesammelte Werke*. Band II.1. Frankfurt a.M.
- Benjamin, Walter (1971): „Goethes Wahlverwandtschaften“, in: ders.: *Gesammelte Schriften* Band I-1, Frankfurt a. M.
- Benjamin, Walter (1978): „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“, in: ders.: *Gesammelte Schriften* Bd. II, 2, Frankfurt a. M.
- Blumenberg, Hans (2003): „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“, in: Ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Hrsg. v. Anselm Haverkamp, Frankfurt a. M., 47-73.
- Brokoff, Jürgen (2004): „Das Verhältnis von philosophischer und literarischer Sprache bei Hans Blumenberg und Walter Benjamin“, in: Almut Todorow/Ulrike Landfester/Christian Sinn (Hg): *Unbegrifflichkeit: Ein Paradigma der Moderne*. Tübingen, 145-168.
- Campe, Rüdiger (2008): „Das Leben des Romans. ‚Leben‘ als Thema und Horizont einer Theorie des Romans.“ Unveröffentlichter Vortrag am Graduiertenkolleg „Lebensformen + Lebenswissen“. Potsdam: 29.04.2008.
- Certeau, Michel de (1988): *Die Kunst des Handelns*. Berlin.
- Ette, Ottmar (2004): *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin.
- Ette, Ottmar (2005): *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin.
- García Márquez, Gabriel (1967): *Cien años de soledad*. Buenos Aires.
- García Márquez, Gabriel/Mendoza, Plinio Apuleyo (1982): *El Olor de la guayaba*. Barcelona.
- García Márquez, Gabriel (1982): „La soledad de América Latina. Discurso de aceptación del Premio Nobel 1982“, in: http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html [letzter Aufruf am 21.01.2009].
- Iser, Wolfgang (2001): *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M.
- Kermode, Frank (1968): *The sense of an ending: studies in the theory of fiction*. London, Oxford, New York.

- Kristeva, Julia (2005): *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a. M.
- Lotman, Jurij M. (1990). „Über die Semiosphäre”, in: *Zeitschrift für Semiotik* 12 (4), 287-305.
- Malina, Debra (2002): *Breaking the frame: metalepsis and the construction of the subject*. Chicago.
- Stefanescu, Maria (2008): „World construction and meaning production in the ‘impossible worlds’ of literature“, in: *Journal of literary semantics*. 37 (1), 23-31.
- Valdivia Orozco, Pablo (2009): „Wiederholte Wiederholung. Assoziationen zu Cavells Kinotheorie“, in: Katrin Trüstedt/Kathrin Thiele (Hg): *Happy Days. Lebenswissen nach Cavell*. München (im Druck).
- Waldenfels, Bernhard (2008): „Topographie der Lebenswelt“, in: Stephan Günzel (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld.
- Yates, Donald A. (1975): *Otros mundos, otros fuegos: fantasia y realismo magico en Iberoamerica. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*. Michigan Latin American Studies Center.

- ¹ „Der Terminus *Intertextualität* bezeichnet eine solche Transposition eines Zeichensystems (oder mehrerer) in ein anderes; doch wurde der Terminus häufig in dem banalen Sinne von ‚Quellenkritik‘ verstanden, weswegen wir ihm den der *Transposition* vorziehen; er hat den Vorteil, daß er die Dringlichkeit einer Neuartikulation des Thetischen beim Übergang von einem Zeichensystem zu einem anderen unterstreicht. Wenn man einmal davon ausgeht, daß jede signifikante Praxis das Transpositionsfeld verschiedener Zeichensysteme (Intertextualität) ist, dann versteht man auch, daß ihr Aussage’ort‘ und ihr denotierter ‚Gegenstand‘ nie einzig, erfüllt und identisch mit sich selbst ist, sondern pluralisch, aufgesplittert und Tabellenmodellen zugänglich. Die Polysemie erscheint so auch als Folge semiotischer Polyvalenz, d.h. der Zugehörigkeit zu verschiedenen semiotischen Systemen.“ Kristeva (2005: 69)
- ² „In ihnen [den Übersetzungen, Anm. d. Verf.] erreicht das *Leben* des Originals seine stets erneute und späteste und umfassendste Entfaltung.“ (Benjamin 1972, IV: 12, Kursivierung v. Verf.). Zum Konzept begrifflicher Assoziation siehe Valdivia Orozco (2009). Zum Zusammenhang von Benjamins Namenstheorie und topologischen Figuren vgl. Brokoff (2004: 169-190) Den Zusammenhang von Lebenswissen und literarischer Ästhetik bzw. Roman hat jüngst Ette (2004) entwickelt, indem er einen Bogen spannt von strukturellen Fragen – „fundamental-komplexe Systeme“ (Ette 2004: 12) oder auch (literarischen) Verdopplungsfiguren bis hin zu wissenschaftstheoretischen, -historischen, -ethischen und -politischen Aspekten. In Ette (2005) wird die angesprochene Über-Setzungsfigur ebenfalls als eine Frage des ÜberLebens pointiert, die im „narratologischen wie physischen Sinne“ (Ette 2005: 237) die literaturästhetisch alles andere als banale und eindeutige Einsicht formuliert, dass „[u]m eine Geschichte erzählen zu können, [...] man sie überleben [muss].“ (Ette 2005: 237) Genau an dieser ja eine gewisse Exteroirät voraussetzenden Stelle würden wir die Problematik des Lebenszusammenhangs verorten. Ebenfalls jüngeren Datums und für das Thema von Belang ist Campe (2008), der sich fragt,

inwiefern das Thema des Romans nicht immer schon das Leben ist und die implizite Theorie des Romans eine des Lebens ist (Campe 2008: 3).

- ³ Tatsächlich lässt sich an dieser Stelle ein struktureller Zusammenhang zwischen Kristevas Theorie des Textes und Benjamins These der Kunsteinheit bzw. der Übersetzung erkennen. Beide sehen die Möglichkeit einer neuen Signifikation erst dann gegeben, wenn eine semiotische bzw. künstlerische Transformation die Praxis der Signifikation einer lebensweltlich gefestigten Evidenz unterläuft. Dies ist nicht mit dem Eigensinn ästhetischer Zeichenverwendung zu verwechseln, in dem Sinne, dass etwas anders oder ein anderer Aspekt oder gar ein andere Sache artikuliert wird. Vielmehr kommt etwas zum Vorschein, das seinen Bezug zum Leben nicht einbüßt bzw. nur ein ästhetisches Problem ist: das „innerliche Äußere“ (Kristeva 2005: 27). Kristeva folgt in diesem Sinne der in Benjamins Übersetzungstheorie behaupteten „Entfaltung“. Just dieses Scharnier und vor allem die Bedeutung für eine Theorie der Weltenvielfalt deuten sich in der deutschen Übersetzung von Kristevas Text an: „[...] notwendig wäre [...] die *Entfaltung* eines dialektischen Prozesses zwischen vielen und heterogenen Welten.“ (Kristeva 2005: 28, Kursivierung v. Verf.)
- ⁴ Auch wenn – so Waldenfels (2008: 76) – der Topographie der Vorzug zu geben ist, da sie sozusagen jeder topologische Problematisierung bereits eingelassen ist, soll hier der Schwerpunkt auf topologischen Fragestellungen liegen: Denn der Roman – so scheint mir – ist jene Gattung, dessen Topographie stets in eine Topologie umschlägt, die eben aufgrund ihres transgressiven Charakters nie nur Topographie bleiben kann.
- ⁵ Vgl. Malina (2002: 3-11) und Stefanescu (2008).
- ⁶ So geht beispielsweise Bachtin gar so weit, einen zyklischen Chronotopos, der lokal begrenzt bleibt und in dieser Begrenzung zeitlose Wiederholungen zulässt, als strukturelles Prinzip eines Romans auszuschließen.
- ⁷ An dieser Stelle kann nur angedeutet werden, was laut Habermas seit Simmel als ästhetischer Diskurs der mittlerweile klassischen Moderne das wohl entscheidende Paradigma stellt, das von einer mimetischen bzw.

geistesgeschichtlichen zu einer form- und selbstbezogenen Logik der ästhetischen Praxis führt und der zufolge die Mimesis zu ihrer eigenen Performanz wird (Iser 2001). In Benjamins Diktion wäre folgende Präzisierung angemessen, die wir besonders in Adornos ästhetischer Theorie geradezu als Dogma aller wahrhaften Kunst wiederfinden: Die Kunsteinheit vermag deshalb die scheinbar unmittelbare Lebenseinheit zu überschreiten und verändern, weil die ästhetische Figurierung einer eigenen Stringenz und Logik unterworfen ist, die das Dargestellte nicht unabhängig von der Formfrage lesbar machen und damit jedweder Referenzverkürzung die explizite Produziertheit einer angeblichen Evidenz entgegenstellt.

- ⁸ Auch in diesem Sinne, also was die Doppelfunktion von Illustration und Vollzug der Transgression betrifft, hat der Quijote als Gründungswerk dieser Gattung zu gelten.
- ⁹ Lotman (1990) prägte den Begriff der *summa culturae*, indem er ihm eine semiotische Operationalisierung entgegenhält, die den topologisch relevanten Aspekt des Standpunkts entgegenstellt: Texte, wollen sie kulturell gelesen werden, produzieren demnach stets einen semiotischen Raum. Nur in diesem bleibt der zu lesende Text Text, während andere zu Kontexten werden. Diese selbst topologische Ausrichtung einer Semiotik kann an dieser Stelle nur angedeutet werden.
- ¹⁰ Inwiefern deshalb die Rede von einer Säkularisierung der Weltenvielfaltsfigur die Rede sein kann, diskutiere ich ausführlich in meiner Dissertation. Die These lautet dabei, dass diese Figur erst in ihrer innerweltlichen Fassung die Assonanz einer kulturellen Frage ermöglicht. Folgen wir diesem argumentativen Wink, wäre Weltenvielfalt als fiktionstheoretischer Begriff einer, der die theologische Formel einer diesseitigen und jenseitigen Welt insofern in diese eine Welt selbst projiziert, als Wirklichkeiten im Plural nicht mehr vertikal geordnet und in ihren Bereichen zumindest grundsätzlich trennbar sind, sondern prinzipiell auf der gleichen Ebene zu verorten und sich auch ohne weiteres überlappen können. Die entscheidende Implikation dieser veränderten Topologie betrifft auch

ihre Herkunft: Dass die Vielfalt und prinzipielle Unendlichkeiten von gelebten und möglichen Welten auf die Kraft eines Schöpfers oder auch auf ein Ordnungsprinzip des Lebens verweist, wird dank dieser topologischen Verschiebung insofern verändert, als das Gemacht-Sein einer Weltenvielfalt nunmehr als Folge und Signum menschlichen Lebens zu denken möglich wird. Roman-Fiktion und vor allem die Ästhetik des modernen Romans – so die These – können zumal aus einer lateinamerikanistischen Perspektive sowohl als der Vollzug wie auch die Problematisierung dieser neuen Funktionsweise von kontrafaktischen Erzählungen gelten, da in ihnen Welten-Vielfalt zunehmend als Weltenvielfalt konnotiert wird. Letztere Schreibweise soll die volle kulturelle Dimension dieser Figur zum Ausdruck bringen.