

rst

romanische studien

Heft 1 • 2015

SEKTION

Roberto Bolaño

Jordi Balada Campo



Die *Romanischen Studien* sind eine romanistische Open Access-Fachzeitschrift:

www.romanischestudien.de

Redaktion

Redaktion *Romanische Studien*

PD Dr. Kai Nonnenmacher

Universität Regensburg

Institut für Romanistik

D-93040 Regensburg

Mailkontakt

redaktion@romanischestudien.de

Redaktionsassistent (Rezensionen)

Jonas Hock

Vgl. auch die Informationen online: „Über uns“

Weitere Informationen zur Zeitschrift: S. 5.

Rezensionsangebote bitte über das Onlineformular tinyurl.com/rezrstudien

Die Begutachtungsform (*blind peer review, editorial review*) ist online je nach Rubrik ausgewiesen.

Ein Wissenschaftlicher Beirat wird im Laufe der ersten Heftpublikationen aufgebaut werden.

Eine ISSN-Nummer wird nach Erscheinen des ersten Heftes beantragt, wie für Online-Zeitschriften üblich.



Die Artikel der Zeitschrift stehen unter einer Creative Commons Attribution 4.0 License. (Vgl. zu Autorenrechten S. 16)

Abbildung Titelseite:

Esténcil de Roberto Bolaño, Barcelona 2012 (Barrio de Sant Antoni)

Inhaltsverzeichnis

Die Zeitschrift als Idee. Einladung an Leser und Autoren	5
Kai Nonnenmacher	

Roberto Bolaño frente al canon literario

Roberto Bolaño frente al canon literario / Roberto Bolaño und der literarische Kanon	27
Jordi Balada Campo	
El canon literario mexicano en <i>Los detectives salvajes</i>	33
Carmen de Mora	
El palimpsesto infrarrealista.	53
Tras las huellas del manifiesto poético en la narrativa de Roberto Bolaño	
José González	
Chistes par(r)a reordenar el canon	69
Roberto Bolaño, Nicanor Parra y la poesía chilena	
Benjamin Loy	
Ulises y Rimbaud en Roberto Bolaño, <i>Los detectives salvajes</i>	85
Jordi Balada Campo	
Zur Politik der Intertextualität in Roberto Bolaños <i>Estrella Distante</i>	111
Samir Sellami	

Land, Kultur, Medien

„C'est trop bien, Marivaux“ – <i>La vie de Marianne</i> und <i>La vie d'Adèle</i> von Kechiche	137
Sabine Schrader	

Geschichte der Romanistik

„... höher als die Liebe zur Wissenschaft steht die Treue zum eigenen Vaterland ...“: Hallenser Romanisten im Ersten Weltkrieg	153
Annette Schiller	
Form und Leben zwischen Positivismus und Idealismus	171
Kai Nonnenmacher	

Ars legendi

Ästhetische Einsamkeit: Bildung außerhalb des Kanons	193
Manuel Clemens	

Rezensionen

Figura probat!	213
Gerhard Poppenberg untersucht den Orest-Mythos als Figuration der <i>Antinomie des Gesetzes</i>	
Jonas Hock	
Der gefesselte Wald: Gedichte aus Buchenwald	221
Bemerkungen zum Erscheinen der zweisprachigen Anthologie von Wulf Kirsten und Annette Seemann	
Hartmut Duppel	

Essay und Kritik

„Die Moderne, sie beginnt im Mittelalter“	237
Gespräch mit der Romanistin und Autorin Monika Zeiner	
Spanien im Bausumpf: Autoren über die staatsgefährdende Krise ihres Landes.	253
Rita Nierich und Peter B. Schumann	

Forum

„Frankophone Germanistik“ in Saarbrücken	267
Chancen für die Germanistik im deutsch-französischen Grenzraum	
Romana Weiershausen	

Anhang

Tabellenverzeichnis	281
Abbildungsverzeichnis.	283
Verfasser- und Schlagwortindex	285

Die Zeitschrift als Idee. Einladung an Leser und Autoren

Kai Nonnenmacher

ZUSAMMENFASSUNG: Wissenschaftlichkeit und Vermittlung — Inventur der Fachzeitschrift — Einladung: Beitragseinreichung — Autoren-Copyright — Zum Titel — Zur Erscheinungsweise — Zitierweise — Zu den Rubriken — Zu diesem Heft

SCHLAGWÖRTER: Romanische Studien; Zeitschrift; Open Access

Eine Fachzeitschrift aus der deutschsprachigen Romanistik heraus, die sich an einem konsequenten Qualitätsstandard orientiert, die gleichwohl für Autoren wie Leser kostenfrei im Netz zugänglich ist und so ein international sichtbares Organ der aktuellen Forschung in den Literatur- und Kulturwissenschaften (incl. angrenzender Disziplinen) sein kann – dies ist das Selbstverständnis der *Romanischen Studien*. Neben der kostenlosen Verbreitungsform, internationalen Zugänglichkeit und den verschiedenen Lektüreformaten können aber nur die Akzeptanz und die aktive Nutzung auf allen Ebenen durch die Wissenschaftler das Medium zu dem machen, was es sein kann: ein lebendiges Organ ihrer Forschungskommunikation.

Wissenschaftlichkeit und Vermittlung

Die *Romanischen Studien* beginnen nicht in einer Zeit der Expansion des Fachs. Nicht spielerische Utopie ist an der Tagesordnung, und die Umbruchssituation im Publikationswesen begleitet ein Fach, dessen Kern angesichts von Reformvorgaben und Nützlichkeitsabwägungen zur Diskussion steht oder in der Pluralisierung von Einzelsprachen, Forschungsfeldern und Studiengängen eine Fächereinheit verlieren könnte. Eine Romanistik, wie sie ihre Mitglieder gegenüber einer Gesellschaft im Wandel noch vermitteln können und zukünftig sollen, muss den Spagat zwischen Tradition und Öffnung versuchen. Wenn das Fach – wie die Einheit Europas auch – mehr sein will „als ein auf ökonomischer Macht aufgebauter Zweckverband, dessen Zusammenbruch vorhersehbar scheint“, muss es nach Karlheinz Stierles

Eröffnungsrede beim Würzburger Romanistentag ein Gleichgewicht zwischen Wissenschaftlichkeit und Vermittlungsaufgabe herstellen:

Wenn die Romanistik sich in ihre Einzelfächer verliert und das Bewusstsein ihres übergreifenden Zusammenhangs schwindet, verliert sie auch ihren Anspruch, in der Öffentlichkeit als eine wesentliche Instanz der Vermittlung zum Europa der romanischen Kulturen zu fungieren. Doch liegt es an der Romanistik selbst, immer wieder ihren Anspruch auf öffentliche Wahrnehmung zu behaupten und zu begründen.¹

Die Zeitschrift soll ein Organ sein, in dem solche Erkundungen am Forschungsgegenstand möglich sind. Es soll hiermit auch Gelegenheit gegeben werden, solche Debatten künftig etwa in der Rubrik ‚Forum‘ anzustoßen und öffentlich zu führen.

Diese Debatten können heute freilich nicht mehr in Freiheit und Einsamkeit geführt werden, wie es für den Forschenden an der humboldtschen Bildungsuniversität gefordert war.² Die frisch Berufenen können sich heute korporativ weniger für ihre Fachsteuerung einbringen, weil sie sich strukturrational immer stärker an der eigenen Universität in Verwaltung, Lehre und Verbund- bzw. Drittmittelforschung einbinden müssen. Damit ist auch der Ort und die Funktion einer Fächerreflexion grundlegend verändert. Wie ist es um die souveräne Bestimmung heute bestellt, was die geisteswissenschaftlichen Fächer, die Fremdsprachenphilologien im Internationalisierungskontext der Humanities, die romanistische Literaturwissenschaft, ihre kulturwissenschaftliche Öffnung, ihre fachwissenschaftliche Beteiligung am Lehramtsstudium, die Gewichtung der romanischen Sprachen und der Teildisziplinen etc. angeht? Das Fach reagiert nicht selten widersprüchlich, reagierend, eher Restbestände verwaltend und untereinander abgrenzend als mutig konzeptionell und nachhaltig. Und auch wo sie sich reformbereit gezeigt hat, da nicht immer zu ihrem Wohl. Verschiedene Erweiterungsversuche haben eher zur Etablierung neuer Fächer geführt, wie im Fall der Medienwissenschaften oder der Vergleichenden Kulturwissenschaften.

Etablierte Fachvertreter verabschieden mit melancholisch-eleganter Geste bereits eine Universität des lebendigen Geistes:

¹ Karlheinz Stierle, „Romanistik als Passion“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. September 2013.

² Vgl. Robert Rybnicek, *Neue Steuerungs- und Managementmethoden an Universitäten: Über die Akzeptanz und Problematik unter den Universitätsangehörigen* (Wiesbaden: Springer, 2014), Kap. 2 „Klassische‘ Universität“, 9–46.

Der Name der Universität und ihr Fortbestehen als Institution mögen heute weniger denn je in Gefahr sein – aber das Leben des Geistes als ihrer Energiequelle scheint im Normalfall der Gegenwart zu einer melancholischen Erinnerung vertrocknet. Was hat sich verändert seit der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, als eine Generation von Kriegsheimkehrern noch in Hörsälen neu zu leben lernte? Seit 1968, als der Geist der Jugend Staat und Gesellschaft revolutionieren wollte? Seit den siebziger und achtziger Jahren, als es zeitgenössische Theorie-Autoren gab, deren je letztes Buch man einfach gelesen haben musste? Paradoxalerweise führen die evidenten Antworten auf solche Fragen zu Gründen, die man auf das Konto des sozialen Fortschritts gebucht hat – und buchen muss.³

Ist der Abgesang voreilig oder konsequente Diagnose? Heinz Schlaffer stellt den historischen Habitus des geisteswissenschaftlichen Skeptikers dem pragmatischen Selbstmarketing neuer Prägung gegenüber;⁴ die Forscher spalten sich gewissermaßen in interdisziplinäre Vernetzer hier – die riskieren, den Kern romanistischer Inhalte und Methoden preiszugeben – und konservative Rückzugsbefürworter dort, die auf die politische Brauchbarkeitsforderung mit der Radikalisierung eines bildungsbürgerlichen Kanons reagieren. Nach Heinz Bude ist ein ‚dritter Weg‘ im Bildungsdiskurs gegenwärtig schwer durchzusetzen.⁵ Fundamental aber für die Perspektiven der Geistes- bzw. Kulturwissenschaften: Der neue Habitus des Forschers als Bewerber und Antragssteller begleitet seinen gesellschaftlichen Relevanzverlust und – als Gegenreaktion im Kern der Episteme – eine Rhetorik der Bedeutsamkeit, wie dies Wolfgang Ullrich exemplarisch für die Kunstgeschichte zugespitzt hat, nämlich ihre Sujets immer bedeutsamer erscheinen zu lassen, mit immer aufregenderen und überraschenderen Thesen:

Man könnte solche Versuche einer unbedingten Aufwertung als Kompensation von Minderwertigkeitskomplexen sehen, wie sie gerade unter Geisteswissenschaftlern üblich sind. Viele von ihnen haben starke Zweifel, ob sie die Gesellschaft prägen oder gar verändern können. Sie beneiden Ingenieure, Juristen und Chemiker, denen allen eine gewisse Macht zu attestieren ist. Daher dünsten geisteswissenschaftliche Texte oft eine unangenehme Bedürftigkeit aus. Ihre Autoren heischen nach erhabenen Thesen; sie treiben viel

³ Hans Ulrich Gumbrecht, „Universität als melancholische Erinnerung“, *Digital/Pausen*, Blog der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, 20. September 2014, <http://blogs.faz.net/digital/2014/09/20/universitaet-als-melancholische-erinnerung-697/>.

⁴ Heinz Schlaffer, „Selbstkompetenz ist nichts für Zweifler“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10. Oktober 2014, 12.

⁵ Heinz Bude, *Bildungsapanik: Was unsere Gesellschaft spaltet* (München: Hanser, 2011), 7.

Aufwand, um Zusammenhänge zu konstruieren; sie wollen verblüffen. Zu gerne hätten sie mehr Anerkennung, würden es genießen, brächte man ihnen Ehrfurcht entgegen.⁶

Ullrichs Polemik mag überspitzt sein, zielt aber auf Nachhaltigkeit und Seriosität geisteswissenschaftlicher Forschung ebenso wie auf das Selbstbewusstsein der Forschenden.

Zum Jahreswechsel hat Andreas Kablitz die aktuellen Problemfelder der Geisteswissenschaften und ihrer Legitimation (hierbei in herausgehobener Weise der Romanistik) auf einen „Systemfehler“ zurückgeführt, das heißt, die jahrhundertelange, bis in die Antike reichende Tradition und die vergleichende Perspektive deutscher Prägung wurde weithin aufgegeben, was mit einem Bedeutungsverlust einhergegangen sei:

Eine wesentliche Ursache für das Aufkommen dieser Frage scheint mir in einer Veränderung zu liegen, die die Entwicklung der Geisteswissenschaften selbst hervorgebracht hat. Ich meine den theoretischen Geltungsverlust ihrer ursprünglichen historischen Grundlegung. Gemessen an der *longue durée* der intellectual history der westlichen Kultur, sind die Geisteswissenschaften ein verhältnismäßig junges Phänomen. Sie entstehen in genau jenem Augenblick, in dem die Geschichte zu einer maßgeblichen Kategorie der Erklärung der kulturellen Welt wird. Es ist dies auch der Moment, in dem anthropologische Konzepte an Geltung verlieren und durch historische Untersuchungen ersetzt werden.⁷

Die romanistische Mediävistik sei demnach Ausdruck dieser Ursprungsorientierung gewesen, während sich mit der Ablösung eines historischen durch ein systematisches Paradigma auch das Verhältnis von Forschungsgegenstand und -theorie verkehrt habe: „Theoriebildung dient im Grunde nicht mehr der Erschließung eines Gegenstands, sondern die Frage nach der Tauglichkeit des Gegenstands für die Theorie gewinnt die Oberhand.“ Vor diesem Hintergrund unterstreicht Kablitz denn auch neben der spezifischen, komplexen Sprachverwendung der Literatur ihre Rolle als „Instrument der Selbstvergewisserung des Menschen in der Rekonstruktion seiner Geschichte“.

⁶ Wolfgang Ullrich, „Des Geistes Jagd nach Anerkennung: Ein kritischer Blick auf Theorien und ihr Design“, Deutschlandfunk, Essay und Diskurs: Geisteswissenschaften, 7. September 2014, www.deutschlandfunk.de/geisteswissenschaften-des-geistes-jagd-nach-anerkennung.1184.de.html?dram:article_id=293610.

⁷ Andreas Kablitz, „Der Systemfehler der Geisteswissenschaften“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 31. Dezember 2014, N4.

Was folgt angesichts der Situationsbestimmungen für die Romanistik der nächsten Jahre, während sich ja auch die wissenschaftspolitischen Versprechungen der letzten Jahre erschöpft zu haben scheinen – laut Jürgen Kaubes Gesprächen aus der Praxis mit Wissenschaftlern.⁸ Im Angesicht der Bachelor-Absolventen mahnen heute sogar Personalchefs und Universitätspräsidenten zu einer Besinnung, statt reiner Lernfabriken wieder kritische Persönlichkeiten auf der Basis klassischer Bildungsideale zu formen:

Durch die Abschaffung des klassischen einphasigen Studiums, das in Deutschland und anderen kontinentaleuropäischen Ländern mit einem Diplom, Lizentiat, Magister oder einem Staatsexamen endete, sowie durch ein zweiphasiges Bachelor-Master-System nach angloamerikanischem Vorbild wurde der Bildungsauftrag der Universität und damit das kontinentaleuropäische Konzept zerstört.

Dieses bestand darin, der nachwachsenden akademischen Generation eine wissenschaftliche Aufklärungs- und Erkenntniserfahrung zu ermöglichen, damit Wissen an die Stelle von Glauben und Wahrheit an die Stelle von Meinung, Offenbarung und Indoktrination trete.⁹

Was wird z.B. eine Doktorarbeit in der Romanistik künftig beinhalten und bedeuten? Nach dem Ausbau der Universitäten der 1960-er Jahre und dem Status Quo der Hochschulreformen, die ihre eigenen Zielsetzungen in vielen Punkten nicht erfüllen konnte, ist neuerdings die Rede von einem „Akademisierungswahn“ etwa durch den Sozialdemokraten und Philosophen Julian Nida-Rümelin¹⁰ – und damit von einer Besinnung auf die Stärken der Universität jenseits der Arbeitsmarktorientierung. Es mehren sich Vorschläge, zu bestimmten Vorzügen der spezifisch deutschen Universität zurückzukehren. Wie reagieren die Geisteswissenschaften auf das Verblässen der linksliberalen Hoffnungen an die Bildungsexpansion der letzten 50 Jahre?¹¹

⁸ „Das Versprechen lautet: internationale Konkurrenzfähigkeit, schnelleres und erfolgreicher Studieren, bessere Forschung. Soll man das glauben? Aus den Hochschulen selber sind auch andere Töne zu hören. Der Verwaltungsaufwand der Reformen scheint erdrückend, die Verschulung des Studiums droht begabte Studenten fernzuhalten, die Dauerbeschäftigung im Antrags- und Gutachtenschreiben frisst die Zeit für Forschung und Lehre.“ Jürgen Kaube, Hrsg., *Die Illusion der Exzellenz: Lebenslügen der Wissenschaftspolitik* (Berlin: Wagenbach, 2009).

⁹ Dieter Lenzen, „Bologna zerstört unsere akademische Bildung“, *Die Welt*, 13. April 2014, <http://www.welt.de/debatte/kommentare/article126898676/Bologna-zerstoert-unsere-akademische-Bildung.html>, vgl. sein Buch *Bildung statt Bologna!* (Berlin: Ullstein, 2014).

¹⁰ Julian Nida-Rümelin, *Der Akademisierungswahn: Zur Krise beruflicher und akademischer Bildung* (Hamburg: Edition Körber-Stiftung, 2014).

¹¹ „Werden nun tatsächlich immer mehr Menschen immer gebildeter – oder erkaufen wir uns den Fortschritt mit sinkenden Bildungsniveaus? Erleben wir gerade die explosive Ver-

Auch im Bereich der Forschungsfinanzierung unterstreicht der Präsident der Deutschen Forschungsgemeinschaft und germanistische Mediävist Peter Strohschneider, dass Wettbewerb keineswegs „leistungssteigernd“ sei, sondern dass die deutschen Universitäten analog den außeruniversitären Forschungseinrichtungen eine „auskömmliche Grundfinanzierung“ benötigen, also „eine bessere Balance von wettbewerblich und nicht wettbewerblich zugewiesenen Mitteln“.¹² Die Wettbewerbsorientierung war vor allem finanzpolitisch motiviert, als Ressourcenallokation¹³: So zieht der Wissenschaftsrat aus der Explosion befristeter – und letztlich perspektivlos-prekärer – Mittelbaustellen das Fazit, die deutsche Universität müsse wieder verlässlichere Karrierewege für Professoren (etwa durch echte *Tenure Tracks*) und entfristete Stellen für den Mittelbau schaffen.¹⁴ Man lese dazu nochmal die wissenssoziologischen Analysen von Pierre Bourdieu, dessen scharfe Analysen der französischen Universitäten heute für die deutsche Universität *nach* Exzellenzinitiative und *nach* Bolognaformen zu übertragen wären.

Sind dies Zeichen dafür, dass die Geisteswissenschaften wieder mehr Freiheit erlangen könnten, jenseits von bloßem Wettbewerb ihre ureigenen Anliegen zu verfolgen? Oder steht damit umgekehrt eine neue Phase der Streichungen zu befürchten? Heute wäre ein Punkt erreicht, eine echte Sichtung des Fachs zu wagen, zunächst unabhängig von institutionellen und verwaltungstechnokratischen Rahmenvorgaben (wie Leistungskennzahlen, Akkreditierungsregelungen, Prüfungsordnungen), die ja selbst in eine Krise ihrer selbsterklärten Zielvorgaben und ihrer Akzeptanz geraten sind.

Nehmen wir als nur ein Beispiel die Verdrängung der Literatur aus dem Unterricht der Schulfächer Französisch, Italienisch und Spanisch, was eine Abwärtsspirale für die nächsten Jahre auch an den Universitäten zur Folge

mehrung von Aufstiegschancen – oder den intellektuellen Abstieg der Nation der Dichter und Denker?“ Marion Schmidt, „Müssen jetzt alle studieren?“, *Die Zeit* 44, 8. November 2014, <http://www.zeit.de/2014/44/studieren-bildungsbuergertum-akademisierung>.

¹² Anna Lehmann, „Selbsthilfegruppe für Wissenschaftler: Peter Strohschneider über Forschung“, *Die Tageszeitung*, 20. Februar 2014, www.taz.de/!133298.

¹³ Dietmar J. Wetzels, „Feld 1: Bildung – Universitäten“, in *Soziologie des Wettbewerbs: Eine kultur- und wirtschaftssoziologische Analyse der Marktgesellschaft* (Wiesbaden: Springer VS, 2013), 61–102.

¹⁴ www.wissenschaftsrat.de/download/archiv/4009-14.pdf, vgl. etwa: Anja Kühne, Professor werden – aber sicher: Wissenschaftsrat zu Karrierewegen“, *Der Tagesspiegel*, 14. Juli 2014, www.tagesspiegel.de/wissen/wissenschaftsrat-zu-karrierewegen-professor-werden-aber-sicher/10199106.html.

haben könnte. Zu einer Geschichte ästhetischer Bildungskonzeptionen vgl. etwa in diesem Heft den Aufsatz von Manuel Clemens. Im Ausbau der Fachdidaktik ist gegenwärtig wenig Widerstand gegen die Ablösung der Idee ästhetischer Bildung durch das Konzept der ‚Kompetenz‘¹⁵ wirksam geworden, soweit ich sehe.¹⁶ So kritisiert der Potsdamer Geschichtspräsident Thomas Brechenmacher, durchaus übertragbar auf die historische Dimension der Romanistik:

Die „Längsschnittmethode“ als Ergebnis einer „Entschlackung und Modernisierung“ des Geschichtslehrplans, wie es in der Politikersprache heißt, bedeutet im Grunde einen Erkenntnisrückfall in eine vorhistorische Zeit lange vor dem 19. Jahrhundert. Diese glaubte ihrerseits, Versatzstücke aus der Geschichte seien nur insofern von Belang, als sie „Exempla“ für den Gebrauch der eigenen Zeit darstellten: Selbstbespiegelung durch Geschichte. Wie sollen die Schüler durch die Häppchenkultur in die Lage versetzt werden, zu verstehen, dass das Vergangene immer das ganz Andere ist, von dem wir unwiderruflich getrennt sind, ohne das wir aber gleichwohl nicht sein können, weil sich das Jetzt aus dem Vergangenen entwickelt?¹⁷

Die *Romanischen Studien* beginnen nicht in einer Zeit der Expansion des Fachs, und schon angesichts der externen Herausforderungen, wie soeben skizziert, ist hier nicht der Ort für die vollmundige Formulierung eines Zeitschriftenmanifests. An den künftigen Heften soll sich dies erweisen, ist aber bereits jetzt an einzelnen Besonderheiten erkenntlich: an der freien Zugänglichkeit online, der Offenheit für eine medial unterstützte Begutachtung und offene Debattenkultur (zeitnah im begleitenden Blog¹⁸), der historischen Tiefe des Fachs bis zur unmittelbaren Aktualität, an der internationalen Vernetzung der Schwerpunktthemen, der Rubrikwahl (vgl. die Übersicht unten) etc. Es existiert bislang bspw. keine regelmäßige fachgeschichtliche Rubrik der Romanistik, im Gegensatz etwa zur Zeitschrift des Nachbarfachs, *Geschichte der Germanistik*¹⁹. Eine Rubrik ist dem Literatur-

¹⁵ Jochen Krautz, „Bildung als Anpassung? Das Kompetenz-Konzept im Kontext einer ökonomisierten Bildung“, *Fromm Forum* 13 (2009): 87–100, <http://bildung-wissen.eu/wp-content/uploads/2011/05/Krautz-Bildung-als-Anpassung.pdf>.

¹⁶ Vgl. Konrad Paul Liessmann, *Geisterstunde: Die Praxis der Unbildung. Eine Streitschrift* (Wien: Zsolnay, 2014).

¹⁷ Thomas Brechenmacher, „Lehrplanwahn: Geschichte ohne Fundament“, *Deutschland Radio Kultur*, Politisches Feuilleton, 15. Dezember 2014, www.deutschlandradiokultur.de/lehrplanwahn-geschichte-ohne-fundament.1005.de.html?dram:article_id=306176.

¹⁸ Blog zur Zeitschrift: <http://blog.romanischestudien.de>

¹⁹ *Geschichte der Germanistik: Mitteilungen*, hrsg. von Christoph König und Marcel Lepper in

unterricht aus fachwissenschaftlicher Sicht gewidmet, die digitale Form ermöglicht bspw. Filmbesprechungen mit farbigen Stills oder Artikel mit Zusatzmaterialien.

Es soll nicht die Zeitschrift einer bestimmten Methode, Epoche oder romanischen Sprache werden (weshalb vergleichende Beiträge hier immer willkommen sind), aber fiktionale Literatur wird den Ausgangspunkt der Mehrzahl der Beiträge bilden (auch wenn mit der Rubrik ‚Land, Kultur, Medien‘ ein anderer Fokus möglich und erwünscht ist). In der von Ottmar Ette und Wolfgang Asholt initiierten Debatte um Literatur als Lebenswissenschaften wurde begonnen, Literatur neu zu begründen, in der Spannung von gesellschaftlichem Wissens- und naturwissenschaftlichem Lebensbegriff, ästhetischem Nullsummenspiel und kritischem Potenzial, als einem Speichermedium, das einen spezifischen Zugang zu Diskursen hat, das herrschende Deutungen aussetzen kann und dabei auch die Geisteswissenschaften selbstbewusst verortet. Es soll also um Texte gehen, mit theoretischen Reflexionen, regelmäßigen textnahen Lektüren ebenso wie mit Öffnungen über die einschlägigen Gesprächspartner und klassischen Textsorten (Fachaufsatz, Rezensionen usw.) einer Fachzeitschrift hinaus. Die Themenschwerpunkte sind explorativ gedacht, als Ort der gemeinsamen Debatte über Nationalgrenzen oder abgegrenzte Forschungsfelder hinaus. Im Kern steht bei all dem das doppelte Ziel: ein frei zugängliches, lebendiges Organ der Forschungskommunikation zu werden und außerdem ein Medium zu sein, das Gesprächsangebote der romanistischen Forscher macht – auch über die Fachgemeinschaft hinaus.

Inventur der Fachzeitschrift

Die Bleistiftmine | lieb ich am meisten: | Tags schreibt sie mir Verse,
| Die nachts ich erdacht. || Dies ist mein Notizbuch, | dies meine Zeltbahn,
| dies ist mein Handtuch, | dies ist mein Zwirn.²⁰

Die akademische Zeitschrift verändert sich zusehends.²¹ Die Textwissenschaften (zu denen die Romanistik in einem guten Teil rechnet) haben sich gegenüber dem Wandel der Kulturtechniken zu verhalten. Die gedruckten Qualitäts-Fachzeitschriften und die Fachverlage dahinter haben dem medialen Anpassungsdruck längst entsprochen (der immer auch ein ökonomischer bzw. forschungspolitischer ist) und bieten inzwischen auf Verlagsportalen mit bestimmten Zugangsbeschränkungen Zusatzangebote zur gedruckten Zeitschrift und digitale Versionen Ihrer Heftarchive. Auch existieren bereits interessante Initiativen, neue mediale Möglichkeiten in der Forschungspraxis zu erproben, Online-Zeitschriften entstehen zwischenzeitlich aus Fächern, Forschergruppen und Wissenschaftsinstitutionen.

Die mediale Form war nie selbst ein Argument wissenschaftlicher Qualität, wenn auch Druckkosten eine häufig wünschenswerte Auswahl und Beschränkung erzwingen. Die qualitätssichernde Begutachtung der *editorial* bzw. der *peer review*²² ist unabhängig von der Materialität des Zeitschriftendrucks. ‚Die Zeitschrift als Idee‘ meint in diesem Zusammenhang: Die *Romanischen Studien* sind ein ‚idealistisches‘ Projekt ohne finanzielle Ausstattung, das mit seinen bescheidenen Möglichkeiten auch keine Konkurrenz für die eingeführten Zeitschriften darstellt, sondern sich als Versuchsraum sieht, aus der öffentlichen Finanzierung von Wissenschaftlern heraus eine regelmäßige Fachpublikation zu ermöglichen.

In den Anfangsjahren der Gruppe 47 hatten die Tagungsgäste ihre Reisekosten selbst aufzubringen, was Walther Müller-Jentsch mit Bourdieu eine

²⁰ Aus: Günter Eich: *Inventur* (1945). Zit. aus: Harald Weinrich, Kap. 32. „Günter Eichs letzte Habseligkeiten“ in *Über das Haben: 33 Ansichten* (München: C. H. Beck, 2012).

²¹ Bill Cope und Angus Phillips, Hrsg., *The future of the academic journal*, Chandos series on publishing (Oxford: Chandos, 2009); Sigrid Stöckel, Hrsg., *Das Medium Wissenschaftszeitschrift seit dem 19. Jahrhundert: Verwissenschaftlichung der Gesellschaft – Vergesellschaftung von Wissenschaft, Wissenschaft, Politik und Gesellschaft* 5 (Stuttgart: Steiner, 2009); Christoph Meinel, „Die wissenschaftliche Fachzeitschrift: Struktur- und Funktionswandel eines Kommunikationsmediums“, in *Fachschrifttum, Bibliothek und Naturwissenschaft im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Christoph Meinel (Wiesbaden: Harrassowitz, 1997), 137–155.

²² Die Begutachtungsform ist nach Rubrik ausgewiesen, vgl. unten die Übersicht.

„verkehrte Ökonomie“²³ nannte. Die für die *Romanischen Studien* genutzten Instrumente von den Schriften („Alegreya“ von Juan Pablo del Peral) über den Textsatz (v.a. LaTeX) und das Publikationssystem sind frei, die Serverkosten sind im Moment zu vernachlässigen, der Hauptaufwand soll der wissenschaftliche sein. So manches per Initialförderung relativ üppig angeschobene Projekt hat die Einstellung der Finanzierung leider nicht lange überlebt, wo Nachhaltigkeit doch wünschenswert wäre. Die *Romanischen Studien* wollen aus dem finanziellen Verzicht eine Freiheit des wissenschaftlichen Denkens gewinnen: für Redaktion, Autoren und Leser, für Umfang und Distribution, Themen- und Sprachwahl.

Die Publikationen der Fachverlage mit ihren seriösen Lektoraten, professionellem Druck, erfahrenen Vertriebswegen und der haltbaren Materialität ihrer Drucke bleiben unverzichtbar. Dass indes romanistische Wissenschaftler heute noch mehrere Fachzeitschriften privat abonnieren, ist keineswegs mehr selbstverständlich, die Forschungsförderung²⁴ wiederum hat in den letzten Jahren einen Diskussionsprozess zur digitalen Publikation und zur Open Access-Politik²⁵ forciert, dem gemäß publizierte Texte frei zugänglich sein sollen und damit „eine weitaus größere Sichtbarkeit der Veröffentlichungen verbunden [sei] als im Falle zugangsbeschränkter Zeitschriften“, wie die Projektpartner von <http://open-access.net> vielleicht etwas optimistisch schreiben.

Der Zürcher Germanist Wolfram Groddeck hat insbesondere im Hinblick auf die kritischen Editionen zu Bedenken gegeben:

Das Studium des literarischen Textes wird indes durch das Buch besser gewährleistet, in einem tieferen Sinne sogar erst ermöglicht. Die digitale bzw. nur digitale Textaufbereitung dezentriert hingegen das reflektierende und meditierende Lesen. Das haben Studien zum Leseverhalten gezeigt, das zeigt die alltägliche Erfahrung in Forschung und Lehre – und das sagt einem auch der gesunde Menschenverstand. [...]

Wenn man in der Euphorie des Alles-umsonst-haben-Wollens die hochkomplexe Urheberrechtssituation und die Bedeutung der Verlage einfach beiseiteschiebt, dann wird man bald keine Verlage mehr haben. Verlage sind

²³ Walther Müller-Jentsch, *Die Kunst in der Gesellschaft* (Wiesbaden: VS/Springer, 2011), 172.

²⁴ Vgl. das Förderprogramm ‚Wissenschaftliche Zeitschriften‘ der Dt. Forschungsgemeinschaft

²⁵ Christoph Janello und Gregor Horstkemper, Hrsg., „Open Access, E-Humanities & E-Science: Tagung zum Abschluss des DFG-Projekts ‚Leibniz Publik‘ am 23. und 24. Oktober 2013 in der Bayerischen Staatsbibliothek“, *Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie* 61, Nr. 1 (2014): 28–33.

es aber oft, die kreative Wissenschaftler zu wichtigen und manchmal auch riskanten Projekten inspirieren.²⁶

Die teils heftige Debatte um die Digitalisierung wissenschaftlichen Publizierens²⁷ findet auf beiden Seiten kluge Vertreter und nachvollziehbare Argumente: Der „Heidelberger Appell“, im Jahr 2009 initiiert von Roland Reuß, verweist darauf, dass Autoren wie Verleger gegenüber den Wissenschaftsorganisationen auf Publikationsfreiheit und Wahrung ihres Urheberrechts drängen – und dass das gedruckte Buch nicht ohne kulturelle Schäden durch digitale Formen ersetzt werden könne.²⁸ Umgekehrt argumentieren die Befürworter von Open Access mit ökonomischer Befreiung, mit erhöhter Sichtbarkeit in einer wissenschaftlichen Aufmerksamkeitsökonomie²⁹, freier Zugänglichkeit von Forschungsergebnissen und dem längst zu konstatierenden Status Quo beim wissenschaftlichen Nachwuchs:

Lehrern an Schule und Universität fällt auf, dass ihre Schüler und Studierenden immer mehr dazu neigen, wissenschaftliche Inhalte nur dann wahrzunehmen, wenn sie diese im Internet finden. [...] Der Verzicht auf eine Publikation von qualitätvollen Inhalten im Internet führt dazu, dass die Qualität von dem, was dort zu finden ist, im Durchschnitt entsprechend bescheiden ist. [...] Die Kulturzerstörer finden sich daher nicht unter denjenigen, die das Internet auch publizistisch verwenden, sondern eher unter denjenigen, die sich ihm unter dem Deckmantel des Bewahrenwollens verweigern.³⁰

Ein so bescheidenes Projekt wie diese Zeitschrift kann nicht auf die forschungspolitische Debatte hin beurteilt werden, es ist allerdings nachdrücklich auf die Besonderheiten von Open Access in den Geisteswissenschaften³¹ und speziell Literaturwissenschaften³² hinzuweisen. Der Deutsche Roma-

²⁶ Wolfram Groddeck, „Geisteswissenschaftliche Editionen im Internet“, *Neue Zürcher Zeitung*, 27. Juni 2014.

²⁷ Michael Link, *Open Access im Wissenschaftsbereich* (Frankfurt: Peter Lang, 2013).

²⁸ Vgl. www.textkritik.de/urheberrecht

²⁹ Vgl. Martina Franzen, *Breaking News: Wissenschaftliche Zeitschriften im Kampf um Aufmerksamkeit*, Schriftenreihe Wissenschafts- und Technikforschung 5, Zugl.: Bielefeld, Univ., Diss., 2010 u.d.T.: „Die Medialität wissenschaftlicher Zeitschriften“ (Baden-Baden: Nomos, 2011), <http://d-nb.info/1005535973/04>.

³⁰ Hubertus Kohle, „Für Open Access in den Geisteswissenschaften“, *Perlentaucher*, 16. September 2013, www.perlentaucher.de/essay/fuer-open-access-in-den-geisteswissenschaften.html.

³¹ Brigitte Doß, „Open Access und Geisteswissenschaften: Widerspruch oder Zukunft?“, *Bibliotheksforum Bayern* 1 (2014): 30–33.

³² Nadine Messerschmidt, *Open Access in den Literaturwissenschaften: Ergebnisse qualitativer Interviews mit Wissenschaftlern der Deutschen Literatur* (Saarbrücken: AV Akademikerverlag, 2013).

nistenverband hat sich angesichts der aktuellen Umbruchssituation mit der Gründung einer Arbeitsgruppe Digitale Romanistik die Aufgabe vorgenommen,

[...] die spezifische Perspektive der romanistischen Sprach-, Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaften sowie der Fachdidaktik auf die Digitalisierung sichtbar zu machen und die Bedürfnisse der Romanistik an digitale Datenbestände, Infrastrukturen, Ausbildungsmöglichkeiten, Förderstrategien und vieles mehr zu formulieren.³³

Einladung

Die Zeitschrift *Romanische Studien* kann ohne Anmeldung online gelesen und heruntergeladen werden. Registrieren Sie sich bitte auf der Homepage www.romanischestudien.de, um die Zeitschrift kostenfrei zu abonnieren, um eigene Beiträge online einzureichen oder mitzuarbeiten als Leser, Autor und/oder Gutachter:

Leser: Sie werden per E-Mail über neue Ausgaben der Zeitschrift informiert.

Autor: Sie können Beiträge bei der Zeitschrift online zur Publikation einreichen und den Begutachtungsprozess verfolgen.

Gutachter: Sie sind bereit, bei der Website eingereichte Beiträge im Rahmen des Peer Review zu begutachten. Es besteht die Möglichkeit, Begutachtungsinteressen anzugeben.

Es soll mittelfristig auch ein wissenschaftlicher Beirat aufgebaut werden, der beratende Unterstützung gibt. Eingeloggte Autoren können in fünf einfachen Schritten über die Homepage ihre Beiträge einreichen³⁴ und den laufenden Stand der Begutachtung verfolgen.

Wenn Sie einen Themenschwerpunkt als Gastherausgeber vorschlagen oder eine Publikation zur Besprechung anbieten wollen, kontaktieren Sie bitte zunächst die Redaktion.

Autoren-Copyright: Creative Commons License

Die Autoren behalten das Copyright und erlauben der Zeitschrift die Erstveröffentlichung unter der für Open Access üblichen *Creative Commons Attribution 4.0 License*, die es anderen erlaubt, die Arbeit unter Nennung der Autorschenschaft und der Erstpublikation in der Zeitschrift *Romanische Studien* zu

³³ www.deutscher-romanistenverband.de/der-drv/ag-digitale-romanistik

³⁴ 1. Einreichung beginnen; 2. Beitrag hochladen; 3. Metadaten eingeben (z.B. Abstract, Schlagwörter); 4. Zusatzdateien hochladen (bei Bedarf); 5. Einreichung abschließend bestätigen.

verwenden.

Die Autoren können zusätzliche Verträge für die nicht-exklusive Verbreitung der in der Zeitschrift veröffentlichten Version ihrer Arbeit unter Nennung der Erstpublikation in der Zeitschrift eingehen (z.B. sie in einer Sammelpublikation oder als Kapitel einer Monographie veröffentlichen). Sie werden dazu ermutigt, ihre Arbeit parallel zur Einreichung bei dieser Zeitschrift online zu veröffentlichen (z.B. die pdf-Version auf den Homepages von Institutionen oder auf ihrer eigenen Homepage), weil so produktive Austauschprozesse wie auch eine frühe und erweiterte Bezugnahme auf das veröffentlichte Werk gefördert werden.

Zum Titel

Die romanischen Studien sind zunächst das Fach, aus dem die erwarteten Beiträge stammen. Der Titel *Romanische Studien*³⁵ markiert keinen spezifischen oder gar alleskönnerischen Anspruch, sondern ist neutral und in einem disziplinären Sinne zu verstehen. Der Titel (vgl. Romance Studies, Études romanes etc.) ist international verständlich, und durch die mehrsprachige Oberfläche, in der man in den Beiträgen navigieren oder eigene Aufsätze einreichen kann, sollten auch gute Voraussetzungen für kooperative Schwerpunkte mit ausländischen Forschern bestehen. Als Publikations-sprachen sind neben dem Deutschen also auch die romanischen Sprachen und wo sinnvoll – wie im Falle internationaler Beiträge – das Englische zugelassen.

Eine Zeitschrift gleichen Namens wurde vom Hallenser und später Straßburger Romanisten E. Böhmer von 1871 – 1895 in 22 Heften beim Bonner Verlag Weber herausgegeben, danach wird das Erscheinen eingestellt. Von 1897 – 1941 gibt E. Ebering in seinem Verlag *Romanische Studien* heraus, die unregelmäßig erscheinen. – Eine Ergänzung zum traditionellen Titelumfeld ohne Anspruch auf Vollständigkeit: G. Körting gab mit E. Koschwitz von 1881 – 1897 die *Französischen Studien* heraus. Die *Italienischen Studien* wurden 1936 – 1943 vom Dt.-Ital. Kulturinstitut bzw. Petrarca-Haus Köln herausgegeben; 1978 – 2000 erschien auf ursprüngliche Initiative des Wiener Istituto Italiano di Cultura eine gleichnamige Zeitschrift. Die *Ibero-amerikanischen Studien* des Ibero-Amerik. Inst. Hamburg erschienen 1935 – 1936, 1948 – 1979 gingen sie als Unterreihe in den *Hamburger romanistischen Studien* auf. Die *Leipziger romanistischen Studien* erschienen 1931 – 1939.

³⁵ Titelschutz ist beim Dt. Börsenverein beantragt.

Zur Erscheinungsform

Die Online-Erscheinungsform ermöglicht sinnvolle Formen der Kommunikation zwischen Lesern, Autoren und Zeitschrift, so können registrierte Leser den Artikel ihren Kollegen weiterempfehlen, eine Mail an den Verfasser des Artikels schreiben und auch (ähnlich Leserbriefen moderierte) Kommentare online abgeben bzw. direkt auf diese antworten, was nicht nur für die Debattenrubrik ‚Forum‘ interessant sein dürfte.

Datei	Lektüre	Format	Verlinkung
PDF gesamt	Monitor	DIN A 5 einseitig farbiger Satz	Inhaltsverzeichnis, Index und Fußnoten
PDF einzeln	Monitor	DIN A 5 einseitig, farbiger Satz	Fußnoten
PRINT	Ausdruck	DIN A 4 quer, schwarz-weißer zweiseitiger Satz	—
HTML	Monitor	Browser	Fußnoten
EPUB	Monitor	E-Book-Reader und Tablet	Fußnoten

Tab. 1: Lektüreformate

Die Zeitschrift erhält gleichwohl eine dauerhafte ISSN³⁶; die Pflichtabgabe an die *Deutsche Nationalbibliothek* wird ebenso sichergestellt wie die langfristige Archivierung in den wissenschaftlichen Repositorien.

Als Publikationsform soll neben der für Online-Zeitschriften üblichen (print-orientierten) pdf-Version probeweise das Format html bzw. epub³⁷ dienen, was eine Zeitschriftenlektüre im Internetbrowser, aber auch auf tragbaren Geräten erlaubt.³⁸

³⁶ D.i. *International Standard Serial Number*.

³⁷ „Auf *epub* basierende E-Books erlauben eine dynamische Anpassung des Textes an die jeweilige Bildschirmgröße des Lesers und eignen sich damit insbesondere für die Ausgabe auf Handheld-Geräten. Im Gegensatz dazu wird beispielsweise der Text bei *pdf* wie im gedruckten Buch angezeigt.“ <http://de.wikipedia.org/wiki/epub>

³⁸ Zusatzmaterialien wie Tondateien, Bibliographiedateien etc. sind grundsätzlich ebenfalls publizierbar.

Sollte von den Lesern eine parallele Printversion der Zeitschrift zur Lektüre gewünscht werden, ist zwar das Layout so angelegt, dass eine gedruckte Version der Hefte angeboten werden könnte, eine Abwicklung solcher Abonnements ist durch die Homepageprogrammierung grundsätzlich möglich, aber zur Zeit nicht geplant. Die *Romanischen Studien* erscheinen in jedem Falle ohne jede Einschränkung kostenfrei online, ohne Publikationsgebühren für die Autoren³⁹, aber naturgemäß auch ohne Zeitschriftenhonorar für Beteiligte.

Zitierweise

Die Zitierweise der Zeitschrift ist der international für die Humanities gebräuchliche *Chicago Style Notes*⁴⁰, der an die jeweilige Artikelsprache angepasst ist. Auf eine gesonderte Bibliographie wird in der Regel verzichtet. Statt „*ebd./ibid.*“ wird immer der Kurztitel gesetzt (siehe zur Veranschaulichung die folgenden Beiträge). Der Zitierstil wird in den üblichen Literaturverwaltungen wie Citavi oder BibTeX berücksichtigt. Hier drei Zitierbeispiele in Fußnoten:

MONOGRAPHIE

¹ Monika Zeiner, *Der Blick der Liebenden und das Auge des Geistes: Die Bedeutung der Melancholie für den Diskurswandel in der Scuola Siciliana und im Dolce Stil Nuovo*, Germanisch-Romanische Monatsschrift: Beiheft (Heidelberg: Winter, 2006).

² Zeiner, *Der Blick der Liebenden*, 23.

SAMMELWERKBEITRAG

³ Gerhard Poppenberg, „Vom Pathos zum Logos. Überlegungen zu einer Theorie figurativer Erkenntnis“, in *Was ist eine philologische Frage?*, hrsg. von Jürgen Paul Schwindt (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009), 160–191.

⁴ Poppenberg, „Vom Pathos zum Logos“, 171.

³⁹ Dies ist im Open Access international häufig der Fall, vgl. <http://open-access.net/de/allgemeines/geschaeftsmodelle>.

⁴⁰ Vgl. http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html, in aller Ausführlichkeit: *The Chicago manual of style: the essential guide for writers, editors, and publishers* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 2010).

ZEITSCHRIFTENAUFSATZ

⁵ Michael Nerlich, „Romanistik: Von der wissenschaftlichen Kriegsmaschine gegen Frankreich zur komparatistischen Konsolidierung der Frankreichforschung“, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 20, Nr. 3–4 (1996): 396–436, hier 397–398.

⁶ Nerlich, „Romanistik“, 404.

⁷ José González, „El palimpsesto infrarrealista: Tras las huellas del manifiesto poético en la narrativa de Roberto Bolaño“, *Romanische Studien* 1 (2015): 15–34.

⁸ González, „El palimpsesto infrarrealista“, 17.

Zu den Rubriken

Sinn und Bedarf der Rubriken entwickeln sich organisch, ggf. auf Vorschlag von Fachkollegen. Die Begutachtungsform hängt von der Eigenart der Rubrik an, so ist die tagesaktuelle Debatte im *Forum* eher auf geistreiches Fechten mit Florett angelegt (und wird lektoriert, aber ohne *peer review* veröffentlicht) als der wissenschaftliche, aufwändig anonym begutachtete⁴¹ Fachartikel. Deshalb wird die Form der Begutachtung der Rubriken eindeutig ausgewiesen werden. Die Rubriken werden nach Bedarf – d.h. bei Vorliegen geeigneter Beiträge – gefüllt.

ARTIKEL Der Einzelaufsatz, der jenseits von Forschungsverbänden individuell verfasst wird, bleibt die hervorgehobene geisteswissenschaftliche Textsorte in wiss. Fachzeitschriften. Die Begutachtung in der Rubrik ‚Artikel‘ erfolgt deshalb mit besonderer Sorgfalt in einer *blind peer review*. Diese Rubrik ist für originelle Ansätze, innovative Perspektiven bzw. kritische Revisionen und wegweisende Fachartikel vorbehalten.

SEKTIONEN Die Rubrik ‚Sektionen‘ zielt auf Themenschwerpunkte, relativ autonom herausgegeben von einem oder mehreren Forschern (gerne mehrsprachig bzw. international zusammengesetzt), diese zeichnen als Gastherausgeber für Ausschreibung und Betreuung der Sektionsbeiträge weitgehend selbst verantwortlich. Die Texte können zwar grundsätzlich auch auf eine Tagung, eine Ringvorlesung oder einen Forschungsverbund zurückgehen, vorrangig beruhen die Beiträge allerdings i.d.R. auf gezielt für die Zeitschrift erfolgten internationalen Artikelausschreibungen (*calls*

⁴¹ Vgl. etwa <http://de.wikipedia.org/wiki/Peer-Review>

for articles). Im Rahmen ihrer Möglichkeiten nimmt die Redaktion auch externe Vorschläge (bitte mit dem Entwurf eines Ausschreibungstexts) für einen Themenschwerpunkt entgegen.

GESCHICHTE DER ROMANISTIK Die Rubrik ‚Geschichte der Romanistik‘ gliedert sich insbesondere in fachgeschichtliche Untersuchungen zur geschichtlichen Reflexion der Romanischen Philologie (die auch Gegenwart und Zukunftsplanung beinhalten kann), aber ebenso sollen Lektüren historischer Forschung und ihrer ideengeschichtlicher Kontexte bzw. ihrer Würdigung aus Sicht des aktuellen Forschungsstandes erscheinen, gerne auch in Verbindung mit einem Themenschwerpunkt in der Rubrik ‚Sektionen‘.

LAND, KULTUR, MEDIEN Landeswissenschaftliche Arbeiten, Kulturtheorien und deren Anwendung, schließlich Reflexion anderer als literarischer Medien können in der Rubrik ‚Land, Kultur, Medien‘ publiziert werden. Roland Höhne nannte einmal die romanistische Landeswissenschaft das „ungeliebte Kind der deutschen Romanistik“⁴², aber zugleich wurde durch interdisziplinäre Studiengänge wie auch Forschungsverbände der historisch-politisch-soziale Objektbereich über die Hilfswissenschaft der Landeskunde hinaus erweitert. Dem soll hier für die Länder der Romania Rechnung getragen werden.

Parallel hat die Romanistik die materielle und symbolische Dimension von Kulturen im Dialog mit angrenzenden Disziplinen in den Blick genommen und in der Theoriebildung konzeptuell für sich erschlossen. Die Romanistik deutscher Prägung bleibt eine vergleichende Wissenschaft.⁴³ Ausdrücklich soll in dieser Rubrik – entgegen einer Verkürzung auf eine reine Gegenwartswissenschaft – auch die Tiefe einer historischen Kulturwissenschaft möglich sein.

Der Aspekt der Medialität meint zum einen die Gelegenheit, hier romanistische Arbeiten mit medienwissenschaftlicher, musik-, theater- oder filmwissenschaftlicher etc. Ausrichtung zu publizieren, andererseits aber auch

⁴² Roland Höhne, „Die romanistische Landeswissenschaft: Das ungeliebte Kind der deutschen Romanistik“, *Themenportal Europäische Geschichte* (2007), www.europa.clio-online.de/2007/Article=273.

⁴³ Vgl. zur Diskussion etwa Jochen Mecke, „How French Is It? Kleine Apologie der Vergleichenden Kulturwissenschaft“, in *Civilisation allemande: Bilan et perspectives dans l'enseignement et la recherche / Landes- Kulturwissenschaft Frankreichs: Bilanz und Perspektiven in Lehre und Forschung*, hrsg. von Hans-Jürgen Lüsebrink und Jérôme Vaillant (Villeneuve-d'Ascq: Presses Univ. du Septentrion, 2013), 51–74.

die *Digital Humanities* zu berücksichtigen, die darauf ausgerichtet sind, computergestützte Verfahren für die Geisteswissenschaften nutzbar zu machen, etwa in der digitalen Textedition oder -analyse. Die Rubrik ist also auch für die Vermittlung zwischen Computerphilologen und romanistischen Forschern geeignet, um neue Möglichkeiten der romanischen Studien in Zeiten der Digitalisierung zu präsentieren und an konkreten Beispielen zu diskutieren. So mahnte kritisch Thomas Thiel:

Wollen die Digital Humanities keine weitere Art der Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften sein, müssen sie den Dialog zu den ‚traditionellen‘ Kollegen viel stärker suchen.⁴⁴

ARS LEGENDI Diese Rubrik ist dem Literaturunterricht an Universität und Schule gewidmet, mit einem Schwerpunkt auf Texten, die in der fremdsprachlichen Literaturdidaktik sonst weniger vorkommen, in der gesamten historischen Tiefe des romanistischen Lektürekansons sind sie Teil einer Idee ästhetischer Bildung, wie sie in der Germanistik stärker verankert blieb. In seinen Erinnerungen berichtet der Würzburger Romanist Thorsten Greiner, dass er

[...] erstaunt feststellen musste, dass es eine fremdsprachliche Literaturdidaktik nur in einer merkwürdigen Schwundform gab. Literarische Texte wurden gewöhnlich für Sprachlern- oder Landeskundezwecke instrumentalisiert. Von der in allen Lehrplänen geforderten Sensibilisierung für die ästhetischen Qualitäten von Literatur war so gut wie nichts zu sehen.⁴⁵

Das Desiderat, romanische Literatur *als Literatur* zu vermitteln, hat sich in einer Zeit der ‚Kompetenzorientierung‘ eher verstärkt und bildet hier den Fokus. ‚Ars legendi‘ soll insofern von der Fachwissenschaft aus Perspektiven für Literaturlehre, -studium und -unterricht heute aufzeigen.

REZENSIONEN Je nach Bedarf können an dieser Stelle eingereichte, begutachtete Rezensionen abgedruckt werden. Es gibt bereits ein gut betreutes und anspruchsvolles deutschsprachiges Angebot zur Besprechung aktueller romanistischer Publikationen, deshalb soll diese Rubrik nicht den Schwerpunkt der Redaktionsarbeit bilden. Im Rahmen der Möglichkeiten werden Rezensionsangebote seitens der Verlage und Autoren – bitte zunächst über

⁴⁴ Thomas Thiel, „Eine Wende für die Geisteswissenschaften? Standardisierung und Digitalisierung: Der Wissenschaftsrat wertet Forschungsinfrastrukturen auf“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. Juli 2012, N5.

⁴⁵ Thorsten Greiner, „Lieber spät als nie“, in *Romanistik als Passion*, hrsg. von Klaus-Dieter Ertler, Bd. 2 (Wien: Lit, 2011), 127.

das Formular <http://tinyurl.com/rezrstudien> – den Lesern der Zeitschrift angeboten, interessierte Rezensenten können sich aber auch eigeninitiativ an die Redaktion wenden.

ESSAY UND KRITIK Um die Kunst des essayistischen Schreibens geht es in der Rubrik ‚Essay und Kritik‘, ebenso um Lektüre und Interpretation, textnahes Schreiben über einen klassischen oder neu erschienenen, kanonisierten oder unbekanntem literarischen Text, von den Anfängen des romanischen Schreibens bis zur Literatur des 21. Jahrhunderts, vom einzelnen Gedicht bis zur Romanlänge ist die Objektwahl möglich. Generell soll hier die Verbindung zwischen literaturwissenschaftlichem, ästhetiktheoretischem, sprachphilosophischem, kulturkritischem oder literarischem Schreiben möglich sein, die Rolle des Literaten in einem weiten Sinne begreifend.

FORUM In dieser Rubrik werden Aktualität und Lebendigkeit der längerwierigen Kreuzbegutachtung vorgezogen. Im ‚Forum‘ besteht die Möglichkeit kontroverser Diskussion, sei es als Reaktion auf publizierte Texte mit Gegenpositionen oder Leserbriefen, sei es zu tagesaktuellen Debatten, aber auch als Möglichkeit, öffentliche Reden oder Antrittsvorlesungen hier zu dokumentieren. Miszellen, kleine Forschungstexte oder auch Tagungsberichte können hier publiziert werden. Wir hoffen auf eine rege Beteiligung insbesondere bei der Möglichkeit, hier und mit dem Posten von Kommentaren online eine zeitnahe Debatte der Romanisten untereinander zu führen.

Zu diesem Heft

Sektionen In der ersten Nummer gibt es einen Schwerpunkt des Gastherausgebers Jordi Balada Campo zum erzählerischen Schaffen Roberto Bolaños, insbesondere zum literarischen Universum und zu den intertextuellen Bezügen: „Roberto Bolaño frente al canon literario“ mit Beiträgen von Carmen de Mora (Sevilla), José González (München), Benjamin Loy (Köln), Jordi Balada Campo (Regensburg) und Samir Sellami (Berlin).

Land, Kultur, Medien Sabine Schrader stellt ihre Analyse des Films *La vie d'Adèle* von Abdellatif Kechiche und seiner Bezüge zu Marivaux' *La vie de Marianne* in den Kontext der Debatten in Frankreich und Deutschland um sexuelle Vielfalt.

Geschichte der Romanistik Der Beginn des Ersten Weltkriegs vor hundert Jahren ist Anlass für Annette Schiller, die Geisteshaltung der Hallenser Pro-

fessoren (wie Carl Voretzsch) und Studenten zu rekonstruieren und im fachgeschichtlichen Kontext zu diskutieren.

Ars legendi Manuel Clemens diskutiert aus der Perspektive seiner Dissertation⁴⁶ entlang von Kant/Schiller, Bergson/Freud und Bourdieu/Rancière die gesellschaftlichen Beziehungen von Literatur und Bildung.

Essay und Diskurs In einem Gespräch mit der Romanistin und Schriftstellerin Monika Zeiner zeigen sich Bezüge zwischen ihrem Promotionsthema – der mittelalterlichen Liebesphilosophie der italienischen Dichtung⁴⁷ – und ihrem Roman *Die Ordnung der Sterne über Como*⁴⁸, der im Jahr 2013 auf der Shortlist des Dt. Buchpreises stand.

Die Autoren Rita Nierich und Peter B. Schumann zeigen anhand von Text- und Interviewauszügen mit den Schriftstellern A. Muñoz Molina, E. Mendoza, P. Gutiérrez und R. Chirbes, wie diese literarisch und essayistisch auf die spanische Wirtschaftskrise reagieren.

Forum Im Forum stellt die aktuelle Inhaberin der Professur für Frankophone Germanistik der Universität des Saarlandes in Saarbrücken, Romana Weiershausen, diese in Deutschland einzigartige Ausrichtung vor.

**

„Die Zeitschrift als Idee“ – abschließend soll die Einladung wiederholt werden: Wir freuen uns auf Leser und Autoren, Leserinnen und Autorinnen, die die *Romanischen Studien* zu einem lebendigen Organ ihrer Forschungskommunikation online machen, mit eigenen Aufsätzen, Sektionsvorschlägen und Rezensionenangeboten, Rubrikbeiträgen, Essayistisch-Kritischem und Fachdebatten unter

www.romanischestudien.de

Roberto Bolaño frente al canon literario

Roberto Bolaño frente al canon literario / Roberto Bolaño und der literarische Kanon	27
Jordi Balada Campo	
El canon literario mexicano en <i>Los detectives salvajes</i>	33
Carmen de Mora	
El palimpsesto infrarrealista.	53
Tras las huellas del manifiesto poético en la narrativa de Roberto Bolaño	
José González	
Chistes par(r)a reordenar el canon	69
Roberto Bolaño, Nicanor Parra y la poesía chilena	
Benjamin Loy	
Ulises y Rimbaud en Roberto Bolaño, <i>Los detectives salvajes</i>	85
Jordi Balada Campo	
Zur Politik der Intertextualität in Roberto Bolaños <i>Estrella Distante</i>	111
Samir Sellami	

⁴⁶ Manuel Clemens, „Das Labyrinth der ästhetischen Einsamkeit: Eine kleine Theorie der Bildung“ (Yale Univ., 2013).

⁴⁷ Monika Zeiner, *Der Blick der Liebenden und das Auge des Geistes: Die Bedeutung der Melancholie für den Diskurswandel in der Scuola Siciliana und im Dolce Stil Nuovo*, Germanisch-Romanische Monatsschrift: Beiheft (Heidelberg: Winter, 2006).

⁴⁸ Monika Zeiner, *Die Ordnung der Sterne über Como*, Roman (Berlin: Blumenbar, 2013).

Roberto Bolaño frente al canon literario / Roberto Bolaño und der literarische Kanon

Jordi Balada Campo (Regensburg)

SCHLAGWÖRTER: Bolaño, Roberto; Kanon; Sektionseinführung

Un repaso a la literatura secundaria alrededor de la obra del autor chileno Roberto Bolaño (1953 – 2003) aparecida después de su prematura muerte, muestra a las claras que el tema de la violencia ocupa el centro del interés suscitado por sus novelas y narraciones. No solamente su novela póstuma *2666* ha sido objeto de numerosos estudios, tesis doctorales y ya incontables artículos, también sus relatos cortos, especialmente *Nocturno de Chile* y *Estrella distante*, han sido objeto de un concienzudo análisis del significado y las implicaciones de la violencia. Ciertamente es la violencia un aspecto clave para entender de un modo cabal el mundo narrativo de Bolaño. Sin embargo, no es el único.

El análisis del mundo literario y de las relaciones intertextuales forman otro aspecto fundamental del quehacer narrativo bolañiano. No solo en sus artículos, discursos y conferencias toma una posición crítica respecto a determinados autores y corrientes literarias: sus personajes y sus tramas establecen una estrecha relación con la tradición y el canon literario. En la primera parte de *Los detectives salvajes* escribe García Madero en su diario:

Coincidimos plenamente en que hay que cambiar la poesía mexicana. Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, ente el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la espada y la pared.¹

La literatura, la poesía, la tarea del poeta, se encuentran en una situación conflictiva entre dos fuerzas, entre las que se ha establecido una lucha de poder por la batuta del concierto de la producción literaria. La literatura es vista, pues, no como una actividad pacífica e inocua, sino como una batalla por el control del propio discurso literario. Este, a su vez, como se verá en

¹ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (Barcelona: Anagrama, 2007), 30.

los artículos aquí reunidos, no está exento de carga política, contestataria, e incluso filosófica. Puede decirse que para Bolaño, la poesía y la literatura son discursos políticos, son política. El rescate de autores y corrientes olvidados o desconocidos; la crítica virulenta de autores consagrados como Octavio Paz; el análisis de poemas de Mallarmé, Rimbaud y Baudelaire; la denuncia del *status quo* literario chileno, latinoamericano y español, son todos aspectos de la toma de posición de Bolaño ante el discurso literario y su función.

Los autores

En esta sección de *Romanische Studien* sobre Bolaño hemos querido centrar nuestra atención en esta dimensión metaliteraria e intertextual de Roberto Bolaño. Los diferentes autores se han acercado a los textos del autor chileno a partir del análisis de la función del canon literario, de la exposición narrativa de estas relaciones y de la importancia de poetas como Parra, Paz, Neruda y Rimbaud, así como la relevancia de autores y de determinadas escuelas literarias clasificados como secundarios. Carmen DE MORA, de la universidad de Sevilla, analiza prolijamente el canon personal de Bolaño en *Los detectives salvajes*, atendiendo para ello tanto a las menciones explícitas como a las citas implícitas. José GONZÁLEZ, de la universidad LMU de Múnich y de la Université de Toulouse II, estudia los presupuestos del movimiento infrarrealista en su extrapolación en clave de humor a la narrativa del autor chileno. Benjamin LOY, de la Universität zu Köln, determina la relación de Bolaño con Parra a partir de los postulados ético-estéticos y de la antipoesía de Parra. Jordi BALADA, de la Universität Regensburg, expone la función de dos figuras fundamentales en el canon occidental, Ulises y Rimbaud, en *Los detectives salvajes*. Finalmente Samir SELLAMI, de la Freie Universität de Berlín, pone de relieve la lógica específica de la intertextualidad en la poética de Bolaño a partir de *Estrella distante*.

*

**

Roberto Bolaño und der literarische Kanon

Sichtet man die Sekundärliteratur zum Werk des chilenischen Autors Roberto Bolaño (1953 – 2003), die nach seinem vorzeitigen Tod erschienen ist, so scheint zunächst die Gewalt ein Zentrum des von seinen Romanen und Erzählungen geweckten Interesses zu bilden. Nicht nur Bolaños postum erschienener Roman *2666* wird von zahlreichen Studien, Promotionsarbeiten und bereits unzähligen Artikeln daraufhin analysiert, auch seine Erzählungen, besonders *Nocturno de Chile* und *Estrella distante*, sind Gegenstand eingehender Arbeiten über die Bedeutung und Folgen der Gewalt in der Produktion des chilenischen Autors. Ist die Gewalt auch wesentlich, um die narrative Welt Bolaños umfassend zu verstehen, so ist sie doch nicht der einzige Kernaspekt.

Studien zum literarischen Universum und zu den intertextuellen Bezügen sind ein weiterer wesentlicher Zug der Forschungen zum erzählerischen Schaffen Bolaños. Nicht nur in seinen Artikeln, Reden und Vorträgen hat er kritisch Stellung gegenüber bestimmten Autoren und literarischen Strömungen bezogen, auch seine Figuren und Handlungsstränge etablieren Beziehungen zwischen Werk, Tradition und literarischem Kanon. Im ersten Teil von *Los detectives salvajes* schreibt García Madero in sein Tagebuch:

Coincidimos plenamente en que hay que cambiar la poesía mexicana. Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, ente el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la espada y la pared.²

Die Literatur, die Dichtung – und damit auch die Aufgaben des Dichters – befinden sich in einem Widerstreit zwischen zwei Instanzen, die um Herrschaft über den literarischen Diskurs kämpfen. Die Literatur ist aus dieser Perspektive keine friedliche oder nichtssagende Tätigkeit, sondern beständiger Kampf um die Kontrolle des literarischen Diskurses. Dieser ist seinerseits affiziert – wie die folgenden Artikel zeigen – von philosophischen, politischen und kritisch-protestierenden Elementen. Man kann sagen, dass Dichtung und Literatur für Bolaño selbst politische Diskurse bilden – sie sind ‚Politik‘: die Bergung von Autoren aus der Vergessenheit bzw. aus Unbekanntheit; die heftige Kritik an kanonisierten Autoren wie Octavio Paz; die Analyse von Gedichten Mallarmés, Rimbauds und Baudelaires; der Einspruch gegen den literarischen *status quo* Chiles, Lateinamerikas und Spaniens, sie

² Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (Barcelona: Anagrama, 2007), 30.

sind alle Aspekte einer dezidierten Stellungnahme Bolaños gegenüber dem literarischen Diskurs und seiner Funktion.

Zu den Beiträgen

Dieser Themenschwerpunkt der *Romanischen Studien* ist der genannten meta-literarischen und intertextuellen Dimension der Erzähltexte Bolaños gewidmet. Die Beiträger haben sich den Texten des chilenischen Autors genähert, indem sie die Funktion des literarischen Kanons, der narrativen Darstellung der intertextuellen Bezüge und der Rolle von Dichtern wie Parra, Paz, Neruda und Rimbaud diskutieren, auch der Relevanz von Autoren und bestimmten als zweitrangig eingestuften literarischen Strömungen.

Bei Carmen DE MORA (Sevilla) wird der persönliche Kanon Bolaños in *Los detectives salvajes* anhand expliziter Erwähnungen und impliziter Zitate analysiert. José GONZÁLEZ (München und Toulouse) analysiert die Grundlagen des „movimiento infrarrealista“ und seine Übertragung durch den Humor auf die Erzählungen Bolaños. Benjamin LOY (Köln) untersucht die Beziehung Bolaños zu Parra anhand der ethisch-ästhetischen Postulate der „antipoesía“ Parras. Jordi BALADA (Regensburg) diskutiert die Funktion zweier wesentlichen Figuren des westlichen Canons, des Helden Odysseus und des Dichters Rimbaud, in *Los detectives salvajes*. Und Samir SELLAMI (Berlin) thematisiert anhand des Romans *Estrella distante* die spezifische Logik der Intertextualität in der Poetik Bolaños.

*

**

Neuere Forschungen zu Bolaño (Auswahl)

- Andrews, Chris. *Roberto Bolaño's Fiction An Expanding Universe*. New York: Columbia University Press, 2014.
- Driver, Alice Laurel. „Más o menos muerto: Bare Life in Roberto Bolaño's ‚2666‘.“ *Journal of Latin American Cultural Studies* 23, Nr. 1 (2. Januar 2014).
- Ercolino, Stefano, y Sbragia, Albert. *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's ‚Gravity's Rainbow‘ to Roberto Bolaño's ‚2666‘*. New York: Bloomsbury Academic, 2014.
- Figuroa Díaz, Tamara. *La construction de l'extraterritorialité chez Roberto Bolaño*. Paris: Presses Académiques Françaises, 2014.
- Hartwig, Susanne, Hrsg. *Culto del mal, cultura del mal: Realidad, virtualidad, representación*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana Vervuert, 2014.
- Hennigfeld, Ursula, Hrsg. *Roberto Bolaño – escritura, violencia, vida*. Amsterdam: Rodopi, 2014.
- Inigo, Ainoa. *El oficio de la escritura y la estética en la obra de Roberto Bolaño*. New York: City University of New York, 2014.
- Lagg, Emily. *Globalization, and the Ciudad Juárez Femicide in Selenidad and Roberto Bolaño's ‚2666‘*. Montclair State University, 2014.
- Lainck, Arndt. *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño*. Berlin: Lit, 2014.
- Lara Ordenes, Eliseo. „Bolaño y la anarquía estructural: la fragmentación discursiva de ‚Los detectives salvajes‘.“ *Studies in Latin American Popular Culture* 32, Nr. 1 (2014).
- Manzi, Joaquín. „Roberto Bolaño: las partes y el todo.“ *Hispanica* 43, Nr. 127 (Januar 2014).
- Oliver, María Paz. „Hacia una estética de la digresión en ‚Los detectives salvajes‘ de Roberto Bolaño.“ *Bulletin of Hispanic Studies* 91, Nr. 3 (2014).
- Rodríguez, Álvaro. „‚2666‘ de Roberto Bolaño: diálogos entre el caos y la forma a través de la ‚ficción encubrimiento.‘“ *Aisthesis* (Juli 2014).

El canon literario mexicano en *Los detectives salvajes*

Carmen de Mora (Sevilla)

RESUMEN: En el presente artículo se examina el canon personal de Bolaño en *Los detectives salvajes* acerca de la literatura mexicana, a partir de la intertextualidad entendida como un rasgo característico de la narrativa postmoderna del autor. Para ello se han tenido en cuenta tanto las citas explícitas que aparecen en la novela como algunas citas implícitas fundamentales. A través del análisis de las mismas se pretende demostrar que para entender el alcance de esta obra es preciso enfrentarse a su escritura en palimpsesto.

PALABRAS CLAVE: Bolaño, Roberto; Paz, Octavio; Poniatovska, Elena; Canon; Intertextualidad; Estridentistas; la Onda

SCHLAGWÖRTER: Bolaño, Roberto; Paz, Octavio; Poniatovska, Elena; Kanon; Intertextualität; Estridentistas, los; Onda, la

No es extraño que la novela de Bolaño vaya encabezada por un epígrafe sacado de *Bajo el volcán* (1947), una novela sobre México escrita por un extranjero y, en parte, autobiográfica, igual que *Los detectives salvajes*, aunque Malcolm Lowry fuera europeo y Bolaño latinoamericano. La novela de Lowry, ambientada en Cuernavaca, simboliza un descenso a los infiernos el día de todos los muertos de 1938, mientras el excónsul Geoffrey Firmin se emborracha con mezcal.¹ Se han propuesto varias interpretaciones, pero la elección de estas frases como antesala de la novela constituye una metáfora de la aceptación del Absurdo y la desconfianza radical hacia cualquier consuelo, sin duda engañoso, para el personaje.

El epígrafe, por identificación con el autor de la cita, nos aproxima al punto de vista adoptado por Bolaño al escribir sobre México y a cierto nihilismo que se desprende de la novela, y sirve para situarnos en la cuestión que me propongo abordar aquí: indagar sobre el canon personal² de Bolaño acerca

¹ El mezcal “Los Suicidas” es motivo recurrente en *Los detectives salvajes*, sobre todo en la evocación del encuentro de Belano y Lima con Amadeo Salvatierra.

² Entiendo el canon personal en los términos expresados por Wendell V. Harris: “Los cánones personales parecen creados a partir de una interacción indeterminada entre todas las obras que leen los individuos y las que prefieren en mayor o menor grado”. Véase “La canonicidad”, en *El canon literario*, ed. Enric Sullà (Madrid: Arco/Libros, 1998), 43.

de la literatura mexicana y la función que cumple en esta novela; averiguar qué autores selecciona y de qué manera los integra en el texto; en qué medida se acerca y se distancia del repertorio institucional de las historias de la literatura y las antologías.

La tendencia a incluir en las obras de ficción un repertorio de autores de distintas nacionalidades que admira y con los que simpatiza o, por el contrario, a referirse con desdén a aquellos que no le interesan tanto es un rasgo característico de su escritura. Son numerosas las alusiones, entre otras, a escritores chilenos, franceses o a poetas de Inglaterra y Estados Unidos en *Estrella distante*; a escritores chilenos italianos y franceses en *Nocturno de Chile*. En *Los detectives salvajes*, una de las novelas paradigmáticas del postmodernismo literario,³ la gama es aún más amplia,⁴ pues en ella la intertextualidad es una forma de reconocimiento a otros escritores –marcada, unas veces, y no marcada, otras– que recorre gran parte del tejido narrativo, ya que se trata de una novela fundamentalmente dialógica. Está claro que al hablar de canon personal me refiero a aquel que los lectores individuales “conocen y valoran” (Alastair Fowler).⁵ Dentro del mismo podemos distinguir dos modalidades en Bolaño: la cita explícita, que consiste en mencionar el nombre del autor o de alguna obra suya, seguida o no de un comentario, y otra más compleja, que puede denominarse intertextualidad implícita⁶, en que no existe ninguna alusión directa al autor, y para la que Bolaño suele recurrir al pastiche o la

³ Entre las características de la postmodernidad literaria se encuentran la intertextualidad, la ironía, el humor y la fragmentación, rasgos que Fernando del Toro integra, junto con otros, en el concepto de ‘pluricodificación’, y que se identifican con facilidad en *Los detectives salvajes*. Cfr. Fernando del Toro, “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)”, *Revista Iberoamericana* LVIII, núm. 155–156 (abril–septiembre 1991): 441–467. Véase también Pavao Pavlicic, “La intertextualidad moderna y la posmoderna”, *Criterios* 30 (julio–diciembre 1991): 87–113.

⁴ Los países más representados son México, Francia, España, Italia, EEUU, Inglaterra y Perú. Debo precisar que en este cómputo solo están representados los autores reales, porque no todos lo son. La poeta Laura Damián, que murió en 1972, antes de cumplir los veinte años podría ser un reflejo especular de la joven Cesárea Tinajero que también desapareció un día de la ciudad marchándose para siempre.

⁵ Alastair Fowler, “Genre and the literary canon”, *New Literary History* 11 (1979): 97–119. Trad. esp.: “Género y canon literario”, en *Teoría de los géneros literarios*, ed. M.A. Garrido Gallardo (Madrid: Arco/Libros, 1988), 95–127.

⁶ Véase Laurent Jenny, “La estrategia de la forma”, en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, comp. Desiderio Navarro (La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, 1996), 104.

parodia.⁷ En este caso, la competencia del lector resulta imprescindible no solo para que el escritor canónico pueda ser identificado sino también para contraponer una lectura que se sitúa en el eje paradigmático del texto a la lectura lineal que solo opera en el eje sintagmático,⁸ pues la intertextualidad se entiende como una interacción entre la escritura y la lectura.⁹ Resulta prácticamente imposible comprender el alcance de *Los detectives salvajes* sin enfrentarse a su escritura en palimpsesto.

Basada en la experiencia que Bolaño vivió en México (1968–1977), cuando junto al poeta Mario Santiago (Ulises Lima en la novela) fundó el “infrarrealismo”, *Los detectives salvajes* representa un homenaje y un retorno a los vanguardistas de los años veinte, en particular a los estridentistas mexicanos (1922–1927) con quienes aquel movimiento compartía una actitud literaria irreverente y desafiante frente a los cánones. La novela representa, por tanto, una vuelta a las raíces literarias de Bolaño, ya que en esa ciudad se forjó como escritor, publicando los primeros poemas en la revista *Punto de partida* de la UNAM¹⁰ y también sus primeros poemarios. En 1976, apareció el primer libro que publicó en solitario¹¹, *Reinventar el amor*, un largo poema dividido en nue-

⁷ Helena Beristáin define el pastiche en los siguientes términos: “Obra original construida, sin embargo, a partir de la codificación de elementos estructurales tomados de otras obras. Tales elementos pueden ser *lugares comunes* formales o de *contenido* o de ambos a la vez, o bien fórmulas estilísticas características de un autor, de una corriente, de una época, etc.” (Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y poética* (México: Editorial Porrúa, S.A., 1992), 3ª ed. 387). Para Genette, el pastiche consiste en la imitación de un estilo sin función satírica (Gérard Genette, *Palimpsestos* (Madrid: Taurus, 1989), 38). De las distinciones fijadas por Genette, para el caso de Bolaño en *Los detectives*, interesa en particular lo que él denomina el régimen lúdico del hipertexto, es decir, las prácticas de la parodia o del pastiche “por puro divertimento o ejercicio ameno, sin intención agresiva o burlona” (40).

⁸ Véase Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Ediciones Península, 1987), en especial el capítulo III, “La obra de arte vanguardista”, donde distingue entre la obra orgánica y la obra vanguardista o inorgánica, y la diferencia que existe en sus respectivas recepciones.

⁹ Michael Riffaterre, “La trace de l’intertexte”, *La Pensée* 215 (octubre 1980).

¹⁰ Publicó varios poemas en la Segunda época de la Revista, bajo la dirección de Eugenia Revueltas: el poema “Sentados en los muelles debajo de las grúas” (núm. 47–48, marzo 1976); una selección de poemas con el título de “Overol blanco y otros poemas” (núm. 49–50 nov. 1976): “Carlos Pezoa Véliz escritor chileno”, “Cine de mala muerte” (1), “Cine de mala muerte” (2), “Cine de mala muerte” (3), “El poema de la muerte”, “John Reed” y “Overol blanco”; una selección con el título de “Reinventar el amor y otros poemas” (núm. 51–52, enero 1977): “Reinventar el amor”, “Extraño maniquí”, “Enséñame a bailar”, “Tú vas a recorrer sensaciones”, “Dos muchachas”, “Bien bellos son los pájaros” y “Dibujaste algunas islas”.

¹¹ Antes ya había aparecido junto a otros siete infrarrealistas en el libro colectivo *Pájaro de calor*, publicado por ediciones Sánchez Sanchiz.

ve partes, en el Taller Martín Pescador que dirigía Juan Pascoe. La cubierta iba ilustrada con un grabado de Carla Rippey, una artista visual norteamericana, muy amiga de Bolaño, que le sirvió para crear el personaje de Catalina O'Hara en *Los detectives salvajes*. El segundo poemario, publicado también en México (pero cuando estaba instalado en Barcelona), es un volumen colectivo, compilado por él, en el que aparece junto con otros dos infrarrealistas, Mario Santiago y Bruno Montané. Lleva el título de *Muchachos desnudos bajo el arco iris de fuego* (1979). El libro iba precedido de una presentación de Efraín Huerta y de un sustancioso prólogo de Miguel Donoso Pareja. Volviendo a la novela que nos ocupa, me propongo comentar algunos aspectos del repertorio de autores mexicanos seleccionados por Bolaño que muestran hasta qué punto las alusiones y citas implícitas condicionan la legibilidad de la novela y revelan su verdadero alcance.

Las citas explícitas

Cesárea Tinajero y Octavio Paz

Una de las singularidades de *Los detectives salvajes* consiste, por tanto, en el peso que tiene desde el comienzo y en todo su desarrollo el tema literario. La misma Ciudad de México, que es la que define el mapa predominante en la novela, lo impone, ya que desde la época virreinal, con la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena, ha sido tema recurrente en un número considerable de escritores mexicanos. Solo en prosa, podemos citar, entre otros nombres, a Fernández de Lizardi, Manuel Payno, Federico Gamboa, Mariano Azuela, Salvador Novo, José Revueltas, Carlos Fuentes, José Agustín, Armando Ramírez, Fernando del Paso, Carlos Monsiváis, Elena Poniatowska y José Emilio Pacheco.

En relación con la cuestión literaria, Grínor Rojo¹² interpretó certeramente la obra a partir del modelo edípico freudiano aplicado por Harold Bloom a la formación del sujeto poeta¹³. Cesárea Tinajero¹⁴ sería la “precursora” con quien se identifican los real visceralistas, cuya búsqueda se convierte en el

¹² “Sobre ‘Los detectives salvajes’”, en *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, comp. Patricia Espinosa H. (Santiago: FRASIS editores, 2003), 65–75.

¹³ Harold Bloom, “Poetic Origins and Final Phases”, en *A Map of Misreading* (Oxford: Oxford University Press, 1975).

¹⁴ Al parecer, se trata en realidad de Concha Urquiza, una poeta michoacana (1910–1945) que murió muy joven y cuya poesía ha sido relacionada con la mística y el erotismo; aunque su obra conocida es escasa se la ha comparado con los grandes poetas religiosos, como Sor Juana, por su originalidad y profundidad. Murió ahogada en las aguas de Ensenada, Baja California.

motor de la narración; y su eliminación en el desierto de Sonora resultaría necesaria para que los jóvenes poetas fueran capaces de volar por sus propios medios, liberados al fin de la influencia de la mítica fundadora. En ese sentido el momento axial del que surge la segunda parte de la novela, y prácticamente la novela misma, tiene lugar en enero de 1976, cuando Amadeo Salvatierra, el último de los estridentistas, compañero de ruta de Maples Arce, List Arzubide, Arqueles Vela, Luis Quintanilla y otros, le refiere a un interlocutor innominado la entrevista que le habían hecho Belano y Lima. El motivo era conseguir poemas de Cesárea¹⁵ para incluirlos en un trabajo que estaban preparando: la antología definitiva de la joven poesía latinoamericana.¹⁶ Dicha entrevista discurre a lo largo de trece sesiones y en ella se encuentra prefigurada la búsqueda de los “detectives salvajes”. Es más, temporalmente, coincide con el mes y el año en que los viajeros del Impala se dirigen a Sonora.¹⁷ La cuestión es que el tema central de la novela es pura parodia: los real visceralistas no forman un grupo, sino una pandilla; la búsqueda de la escritora vanguardista perdida y también el encuentro de la misma se llevan a cabo en el desierto, un lugar propicio a la revelación divina y a la trascendencia¹⁸, pero no puede entenderse así en este caso, sino todo lo contrario.¹⁹ Paródico

¹⁵ Belano y Lima le explicaron a Salvatierra que estaban haciendo un trabajo sobre los estridentistas, los habían entrevistado, y habían leído todos los libros y revistas de la época; entre toda esa información les llamó la atención el nombre de Cesárea porque parecía que era la única mujer y estaba considerada buena poeta.

¹⁶ Este pequeño detalle es una muestra más de la función que tiene la cuestión del canon y del campo literario en la novela.

¹⁷ No deja de tener interés el juego temporal que se crea en la novela: Amadeo Salvatierra le refiere a su interlocutor –sin identificar– la entrevista de Belano y Lima en busca de datos sobre Cesárea Tinajero, en enero de 1976, es decir, en la misma fecha en que los dos amigos viajan, para buscarla, con García Madero y Lupe por el desierto de Sonora; de forma que *grosso modo* unos personajes están hablando, en distinto espacio pero en la misma fecha, sobre las motivaciones por las que otros están actuando (buscando y huyendo, en este caso). Y las pesquisas en Sonora sobre el paradero y destino de Cesárea, mediante preguntas a gente que supuestamente la conocieron, son paralelas a las contenidas en la segunda parte de la novela sobre Belano y Lima.

¹⁸ Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Editorial Labor S. A., 1985), 16.

¹⁹ Aunque me inclino más por la propuesta de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant al señalar la ambivalencia del simbolismo del desierto: “Le désert comporte deux sens symboliques essentiels: c’est l’indifférenciation principielle, ou c’est l’étendue superficielle, stérile, sous laquelle doit être cherchée la Réalité”. [El desierto implica dos sentidos simbólicos esenciales: es la indiferenciación de los orígenes o es una extensión superficial, estéril, debajo de la cual hay que buscar la realidad (la traducción es mía)]. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (París: Robert Laffont/Júpiter, 1982), 349.

también es el hecho de que Cesárea publicara una revista, *Caborca*, que constó de un solo ejemplar; de que su obra no se editara y tan solo se conservara un poema, “Sión”, que se reducía a unas cuantas líneas geométricas. La poeta desapareció sin dejar rastro, y cuando la encuentran, transcurrido medio siglo desde su aventura estridentista, estaba muy descuidada físicamente y se había transformado en una lavandera de pueblo.²⁰ Incluso la muerte está parodiada, pues se debió a un malentendido, como en las comedias de enredo. No deja de tener importancia que Bolaño haya escogido a una mujer como fundadora, probablemente por el lugar casi siempre marginal que las escritoras han tenido en el campo literario²¹, en consonancia, por tanto, con la naturaleza también marginal del movimiento.²² Sin embargo, no cae en la facilidad, políticamente correcta, de encumbrarla tan solo por ser mujer, pues al fin y al cabo Tinajero es una escritora fracasada.²³ No obstante, se entiende que por debajo de la parodia y de la escena tragicómica final Bolaño está denunciando las dificultades que han tenido siempre las escritoras para formar parte del canon, y, en ese sentido, la fundadora estaría en consonancia con la marginalidad del grupo.

Existe, además, una contraposición evidente entre Cesárea Tinajero y Octavio Paz, hasta el punto de que podría entenderse a la primera como un doble paródico del segundo,²⁴ puesto que el doble es también el contrario. Des-

²⁰ Un detalle que no puede entenderse sino como alusión a la función que la mujer se ha visto condenada a desempeñar durante siglos y que la ha mantenido apartada, en muchos casos, de la creación literaria.

²¹ Para Lillian S. Robinson, “la verdadera igualdad puede conseguirse sólo abriendo el canon a un mayor número de voces femeninas” (Lillian S. Robinson, “Traicionando nuestro texto: Desafíos feministas al canon literario”, En Sullà, *El canon literario*, 123). Creo que Bolaño es uno de los escritores que mejor han sabido representar en la ficción a la mujer sin ceder a los condicionamientos simbólicos y culturales que encontramos en tantas obras literarias. Las mujeres de Bolaño suelen ser independientes, activas, liberadas de prejuicios, y, con frecuencia, los personajes masculinos se sienten inferiores a ellas. Además, en varias obras suyas homenajea a escritoras, en particular, en *Estrella distante*.

²² Rafael Barrios, en la segunda parte de la novela, refiriéndose a los real visceralistas, dice: “Sólo sé que en México ya no nos conoce nadie y que los que nos conocen se ríen de nosotros (somos el ejemplo de lo que no se debe hacer) y tal vez no les falte razón.” Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1999, 4ª ed.) 345. En lo sucesivo citaré por esta edición.

²³ Me recuerda el caso de la escritora fracasada, a pesar de ser genial, que aparece en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, cuya historia refiere Marconi. Y ambos casos serían una derivación del conocido relato de Roberto Arlt “Escritor fracasado”.

²⁴ Grínor Rojo, refiriéndose a Paz, dice: “Fue, si se me permite decirlo de esta manera, la Cesárea Tinajero masculina, longeva, respetable y sobre todo activa del arte y la literatura

de el principio, Paz se presenta en el libro como el gran enemigo de los real visceralistas, aunque estos reconocen sus muchos conocimientos. En una de las reuniones del grupo coinciden en el propósito –que resultará fallido– de cambiar la poesía mexicana: “Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la espada y la pared”.²⁵ En efecto, si algo queda claro en la novela de la actitud de estos jóvenes poetas es su iconoclasia de ascendencia vanguardista.²⁶ Por ello, Paz, a pesar de haber sido también un escritor de vanguardia, es el gran enemigo, pues, además de ser uno de los grandes de la literatura del siglo XX, a nivel internacional, representa uno de los modelos por excelencia de la literatura mexicana. Es natural, por tanto, que los jóvenes real visceralistas quisieran liberarse de su influencia. Por otra parte, debido al poder que ostentó en la cultura mexicana, necesariamente está asociado a un concepto institucional de la literatura que Bolaño rechazaba de plano.

El episodio del encuentro entre Octavio Paz y Ulises Lima en el Parque Hundido²⁷ podría considerarse un anuncio y, al mismo tiempo, un espejo invertido del encuentro, posteriormente relatado, con Cesárea Tinajero en el desierto de Sonora. Es la secretaria de Paz en la ficción, devota incondicional y enamorada secreta del escritor, quien refiere los hechos, a cuyo testimonio Bolaño no deja de darle un sesgo paródico. No por casualidad elige aquel escenario para los encuentros entre Paz y Ulises Lima. Éste se reconoce, en esos momentos, como “el penúltimo poeta real visceralista que queda en México”, un nombre inexistente en el panorama de la joven poesía mexicana, como revela la propia secretaria, que, por encargo de Paz, “había estado consultando índices de más de diez antologías de poesía reciente y no tan reciente,

de la vanguardia mexicana, latinoamericana y hasta pudiera ser que mundial” (Grínor Rojo, “Sobre *Los detectives salvajes*”, en Espinosa, *Territorios en fuga*, 73).

²⁵ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 60.

²⁶ Entre numerosos ejemplos de esta actitud, está la anécdota que cuenta Pancho Rodríguez sobre Ulises Lima. Antes de la llegada de Belano y Müller, aquél había sacado una revista, que contenía poemas de varios miembros del grupo, de la que solo salieron dos números y que pudo financiar “vendiendo mota”. El nombre de la revista, *Lee Harvey Oswald*, se debió a una confusión con el de una editorial, pero a Lima le pareció bien que se llamara como el asesino de John F. Kennedy. La identificación metafórica del poeta con el asesino casa bien con la relación que establece Bolaño entre la literatura y el crimen.

²⁷ Clara Cabeza, la secretaria de Octavio Paz en la ficción, lo define así: “hoy está convertido en una selva donde campean los ladrones y los violadores, los teprochos y las mujeres de la mala vida” (Bolaño, *Los detectives salvajes*, 504).

entre ellas la famosa antología de Zarco²⁸ en donde están censados más de quinientos poetas jóvenes”.²⁹ En cuanto poeta, Lima, resulta, en efecto, un perfecto desconocido para Paz, quien, además, solo recuerda vagamente el nombre de Cesárea Tinajero en relación con el movimiento, en los años veinte. En cambio, sí se dio cuenta al verlo por vez primera en el Parque Hundido de que había formado parte de un “grupo de energúmenos de la extrema izquierda” que años atrás habían planeado secuestrarlo, aunque no lo llevaron a cabo. La escena en que Paz y Lima, antes de llegar a dirigirse la palabra, se cruzan varias veces en el Parque Hundido, está narrada por la secretaria con las características de un duelo que no llega a producirse realmente, pero el efecto que produce es como si dicho duelo hubiera tenido lugar y Lima hubiera resultado vencido, igual que le ocurrirá a Cesárea Tinajero hacia el final de la novela.

Estridentistas y Contemporáneos

El interés de Bolaño por los estridentistas data exactamente de 1976 y 1977, años en que publicó tres artículos en *Plural*.³⁰ En la novela hay numerosas alusiones a los componentes de aquel movimiento, especialmente a los tres escritores más representativos: Manuel Maples Arce, Arqueles Vela y Germán List Arzubide.³¹ Además, Amadeo Salvatierra, el único personaje que puede ofrecerles a Belano y Lima información sobre Cesárea Tinajero, oculta, en realidad, a Rodolfo Sanabria, pintor estridentista, que proporciona bastante información sobre el grupo, el proyecto de Maples Arce de crear una ciudad vanguardista (Estridentópolis³²), e incluso refiere la historia del general Die-

²⁸ Alejandro Toledo lo identifica con Gabriel Zaid, autor de las antologías *Ómnibus de poesía mexicana* (1971) y *Asamblea de poetas jóvenes de México* (1980). Cfr. Alejandro Toledo, “Roberto Bolaño, muerte infrarreal”, *El Universal*, miércoles 16 de julio de 2003. Consultado en Internet el 26/8/2014: www.eluniversal.com.mx/cultura/29580.html.

²⁹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 509.

³⁰ “Tres estridentistas en 1976: Arqueles Vela, Maples Arce, List Arzubide” (1976); “El estridentismo” (1976) y “La nueva poesía latinoamericana: ¿Crisis o renacimiento?” (1977).

³¹ Otros componentes del grupo fueron Salvador Gallardo, Luis Quintanilla y algunos más, junto con pintores y escultores como Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot y Germán Cueto. Aunque no compartían su ideología, ya que ellos eran de izquierda, se basaron sobre todo en el futurismo, del que tomaron el culto a la velocidad, a la máquina y a la urbe; se inspiraban en la vida diaria en las fábricas, en las calles de las grandes ciudades, y cantaban a los obreros, a los revolucionarios y a las máquinas. No escribieron obras de arte, pero introdujeron en México la tendencias vanguardistas y renovaron la poesía mexicana desprendiéndola de las desgastadas formas novecentistas.

³² Fue así como pasó a llamarse la ciudad de Xalapa.

go Carvajal, que corresponde a Heriberto Jara,³³ gobernador de Veracruz que había militado en las filas revolucionarias, defensor de los trabajadores y protector de los estridentistas. Cuando Jara fue depuesto por el gobierno federal, y los estridentistas se vieron privados de su apoyo, el grupo se disolvió.³⁴

Existe una recreación del ambiente de vanguardia en la novela a través de las reuniones de la pandilla en los cafés, sobre todo el café “Quito”³⁵ (Havana), un poco más arriba del Encrucijada, otro punto de encuentro, que adquieren una connotación artística y literaria similar a la que tenía el Café en las vanguardias, al margen de la literatura institucional y en medio de la vida urbana. Baste recordar el Sanborn’s, donde se reunían los Contemporáneos, el Café París, donde se hacía la revista *Letras de México*, y el Europa, punto de encuentro de los estridentistas, situado en la avenida Jalisco, lugar donde se inauguró la primera exposición del estridentismo. A él le dedicó Arqueles Vela *El Café de Nadie*. Bolaño, en *Los Detectives Salvajes*, le hace un guiño al Europa a través del Encrucijada Veracruzana. Al hablar de éste, García Madero se refiere a sus mutaciones según el momento del día (“cualquiera diría que se trata de bares diferentes”³⁶); por su parte, Arqueles Vela escribió en *El Café de Nadie*: “Es un café que se está renovando siempre, sin perder su estructura ni su psicología”³⁷; a él acuden habitualmente dos parroquianos (se supone que eran el mismo Arqueles Vela y Maples Arce), de la misma manera que Lima y Belano son dos habituales del Encrucijada Veracruzana. En este bar

³³ La identificación de este personaje procede de Andrea Cobos y Verónica Garibotto, “Un epitafio en el desierto: poesía y revolución en *Los detectives salvajes*”, en Espinosa, *Territorios en fuga*, 160–186.

³⁴ La versión que cuenta Amadeo Salvatierra de la muerte de Jara dice pertenecer a List Arzubide. Manuel Maples Arce se marchó de México y se dirigió a Europa, de forma que ese viaje se verá repetido por los dos principales real visceralistas en coincidencia también con la disolución del grupo. Ya me he referido en otra ocasión al hecho de que la circularidad es uno de los elementos estructurantes fundamentales de la novela Véase Carmen de Mora, “La tradición apocalíptica en Bolaño: *Los detectives salvajes* y *Nocturno de Chile*”, en *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, eds. Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock (Oxford, Bern, Berlin, etc.: Peter Lang, 2010), 203–221.

³⁵ En realidad se trata del café La Habana: “un reducto de periodistas y escritores en el que podía llegar a verse a Juan Rulfo tomándose el penúltimo tequila con Augusto Monterroso. No sólo era un lugar idóneo para conspiraciones poéticas: veinte años antes Fidel Castro le explicaba en una de esas mesas al Che Guevara cómo liberarían juntos una isla del Caribe haciendo pasar un pocillo de café por el yate Gramma”. Tomo los datos de Idez y Baigorria, art. cit.

³⁶ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 18.

³⁷ Luis Mario Schneider, *El estridentismo. México 1921–1927* (México: UNAM, 1985), 18.

se produce la iniciación sexual de García Madero con Rosario, una de las meseras; en el Café de los estridentistas, se alude a las situaciones amorosas de Mabelina con sus múltiples amantes. Estos paralelismos nada fortuitos revelan que Bolaño estaba muy familiarizado con los textos del grupo mexicano.

Como sucede con otros escritores, no se salvan los estridentistas de la ridiculización a que los somete Bolaño basándose en la recepción que tuvieron en México; incluso los mismos real visceralistas se ven sometidos, a lo largo de la narración, al desprecio y la burla en boca de distintos personajes. Bárbara Patterson³⁸, que había presenciado la entrevista de Belano a Maples Arce, fundador del estridentismo, comenta la experiencia burlándose sin compasión del escritor y dedicándole un rosario de insultos e injurias (177–178). Refiriéndose a ésta y a las demás entrevistas que Belano y Lima les hicieron a los estridentistas, Luis Sebastián Rosado, otro personaje del libro, comenta:

[...] lo cierto es que según Piel Divina necesitaban el dinero y se fueron a entrevistar a unos viejos que ya nadie recordaba, a los estridentistas, a Manuel Maples Arce, nacido en 1900 y muerto en 1981, a Arqueles Vela, nacido en 1899 y muerto en 1977, y a Germán List Arzubide, nacido en 1898 y probablemente también muerto recientemente, o puede que no, lo ignoro, tampoco es algo que me importe mucho, los estridentistas fueron literariamente un grupo nefasto, involuntariamente cómico.³⁹

En uno de los momentos de la entrevista con Amadeo Salvatierra, éste les enseña el primer manifiesto estridentista: la hoja *Actual n° 1*, que Maples Arce pegó en las bardas de Puebla en 1921, y lee algunos párrafos que, pasados los años, han perdido su impulso vanguardista revolucionario original y quedan reducidos a una retórica un tanto caduca,⁴⁰ de forma que viene a mostrar la idea pesimista expresada tantas veces por Bolaño con respecto al destino de las obras literarias. La inclusión en esta misma secuencia del extensísimo directorio de vanguardia al completo, en que la mayoría de los nombres resultan desconocidos, confirma esa misma visión, pues, lo que en su día fue una lista representativa de la actualidad literaria, se ha transformado con el tiempo en un cementerio de escritores que –salvo unos pocos nombres– ya nadie recuerda. En ese contexto, el título de la revista resulta irónico y hasta cómico.

³⁸ Su verdadero nombre es Jan, pareja de Rubén Medina, Rafael Barrios, en la novela.

³⁹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 162.

⁴⁰ Amadeo Salvatierra llama la atención sobre la palabra “exitó” que Maples Arce escribe en el manifiesto en lugar de “excito” (217).

Les correspondió a los Contemporáneos llevar a cabo la renovación literaria que habían pretendido los estridentistas y que no llegaron a consolidar. El núcleo del grupo se formó hacia 1920. Bajo la protección de Vasconcelos publicaron las revistas *La Falange* (1922–1923) y *Ulises* (1925), pero la más representativa fue *Contemporáneos* (1928–1931), creada al estilo de la *Nouvelle Revue Française* o la *Revista de Occidente*. Fueron escritores muy diferentes entre sí aunque unidos por el afán de conectar las letras mexicanas con los movimientos culturales contemporáneos, de restablecer la comunicación cultural entre México y el resto del mundo después del aislamiento de México durante la Revolución de 1910. Su vanguardia no fue tan radical como la de los primeros y contaron desde el comienzo con el apoyo oficial.

En uno de los pasajes más irreverentes y humorísticos del libro, el que corresponde al 22 de noviembre en el diario de García Madero, figuran cuatro poetas del grupo. García Madero, se despierta en casa de Catalina O'Hara, donde la noche anterior se había celebrado una fiesta, y recuerda que Ernesto San Epifanio propuso una, cuando menos extravagante, clasificación literaria que, dentro del espíritu carnavalesco del contexto en que se había producido, supone una burla de la tendencia sexista de ciertos sectores de la crítica literaria, pero, al mismo tiempo, no deja de ser una forma de distinguir los matices y diferencias entre los escritores citados. El modelo podría estar en la clasificación de Reinaldo Arenas en *Antes que anochezca* sobre la variedad de homosexuales en Cuba, del que este pasaje sería un pastiche.⁴¹ En primer lugar, clasificaba los géneros: “Las novelas generalmente, eran heterosexuales, la poesía, en cambio, era absolutamente homosexual, los cuentos, deduzco, eran bisexuales, aunque esto no lo dijo”.⁴² Y luego los poetas: “Dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfas y filenos. Las dos corrientes mayores, sin embargo, eran las de los maricones y la de los maricas”.⁴³ En esa clasificación solo se cita de forma individualizada a cuatro de los Contemporáneos,⁴⁴ a Carlos Pellicer (bujarrón), Novo (mariquita), Owen

⁴¹ Véase al respecto “Las cuatro categorías de locas”, donde Arenas distingue entre “la loca de argolla”, “la loca común”, “la loca tapada” y “la loca regia”. Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca* (Barcelona: Tusquets Editores, 1992), 103–104.

⁴² Bolaño, *Los detectives salvajes*, 83.

⁴³ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 83.

⁴⁴ Siendo Contemporáneos uno de los grupos más prestigiosos de la literatura mexicana, la burla de Bolaño se basa en que parte de la crítica los ha considerado homosexuales, aunque, con certeza, solo tres de ellos lo fueron: Pellicer, Villaurrutia y Novo.

y Gorostiza. San Epifanio califica “de maricas” a todos los integrantes del grupo, aunque Belano excluye a Owen. Con respecto a Gorostiza, aquél sentencia: “[...] *Muerte sin fin* es, junto con la poesía de Paz, La Marsellesa de los nerviosísimos y sedentarios poetas mexicanos maricas”⁴⁵. De todos ellos, el que aparece mencionado en varias ocasiones es Novo, que, además, publicó en la revista *Caborca*.

Otros escritores mexicanos

El contexto en que aparece un autor sirve para entender cuál es la lectura que Bolaño hace de la literatura del pasado, pues no debe olvidarse que, si bien un canon se compone de una selección de textos, “en realidad se construye a partir de cómo se leen los textos, no de los textos en sí mismos”.⁴⁶ Bolaño tiene muy presente esta premisa, como puede verse en el siguiente ejemplo. Una de las hermanas Font, María, es lectora de Sor Juana, que es citada en más de una ocasión. A propósito de ello, García Madero hace una broma con las famosas redondillas de la monja “Hombres necios que acusáis”, y, ante la reacción de la muchacha, pretende arreglarlo citando uno de los famosos sonetos: “Detente, sombra de mi bien esquivo”. La burla de las redondillas por parte de García Madero molesta a María porque su interés por Sor Juana se basaba en su imagen de feminista *avant la lettre*, ya que en otro momento de la novela vuelve a nombrarla junto con un grupo de mujeres artistas que ella consideraba defensoras de los derechos de la mujer. De ese grupo cita a dos mexicanas: Sor Juana y la pintora Remedios Varo, también a la escritora surrealista Leonora Carrington, que, aunque de origen inglés, vivió en México. A María le atraía aquello que todavía era actual en Sor Juana y la convertía en una adelantada para la época en que le tocó vivir. En cambio, el soneto revela a una Sor Juana más convencional; es decir que García Madero no leía a Sor Juana como María, se diría que para él se trataba tan solo de una poeta barroca, alguien que figuraba en un manual de historia de la literatura, una pieza de museo, sin más.

Que Carlos Monsiváis aparezca en varias ocasiones (unas cinco) en *Los detectives salvajes* se explica, entre otros motivos, por ser un referente imprescindible para el conocimiento de la cultura y la literatura mexicanas, y por el interés que demostró, a través de varios de sus escritos, por el movimiento estudiantil de 1968, de tanta trascendencia en esta novela. En una ocasión

aparece en su papel de cronista de la ciudad de México. Estando reunidos varios real visceralistas en el cuarto de azotea de la calle Anahuac, donde vive Ulises Lima, cuenta García Madero en su diario del 11 de noviembre que éste comentó cómo, según Monsiváis, en las azoteas vecinas se celebraban todavía sacrificios humanos.⁴⁷ El nombre de Monsiváis se asocia en otra ocasión a los de Ibarguengoitia, Monterroso, José Emilio Pacheco y Elena Poniatowska,⁴⁸ todos ellos escritores canónicos y de ideología izquierdista. En el testimonio de Luis Sebastián Rosado, escritor un tanto exquisito del entorno literario de Paz y eventual amante de Piel Divina, se alude a la opinión negativa que tenía sobre los estridentistas:

Monsiváis ya lo dijo: Discípulos de Marinetti y Tzara, sus poemas, ruidosos, disparatados, cursis, libraron su combate en los terrenos del simple arreglo tipográfico y nunca superaron el nivel de entretenimiento infantil: Monsi está hablando de los estridentistas, pero lo mismo se puede aplicar a los real visceralistas.⁴⁹

Este mismo personaje se refiere a “algo” que le había sucedido a “Monsi” con los real visceralistas en una ocasión en que había aceptado acudir a una cita con ellos, aunque Rosado no sabía exactamente qué. Lo contará el propio Monsiváis, en uno de los testimonios incluidos en la segunda parte de la novela. El hecho tan misterioso era que, en efecto, se había reunido con Belano y Lima para tomar café y charlar. Los describe “con el pelo larguísimo, más largo que el de cualquier otro poeta” y le molestó de ellos “una terquedad infantil” en no reconocerle a Paz ningún mérito. Le recuerdan a José Agustín y Gustavo Sainz, dos escritores pertenecientes a la Onda, “pero sin el talento

⁴⁷ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 29. Bolaño juega aquí con la condición de cronista de la ciudad de México de Monsiváis, el nombre de la calle, que hace referencia al pasado indígena prehispánico, y los rituales de antropofagia atribuidos a los aztecas.

⁴⁸ Este episodio también tiene interés de cara a la cuestión del canon. El editor Lisandro Morales, que había conocido a Belano a través del novelista ecuatoriano Vargas Pardo, que trabajaba en su editorial como corrector, apoya el proyecto de aquél de crear una revista en la que colaborarían las mejores plumas de México y Latinoamérica. En el primer número no colaboraron, como ellos habían esperado, ni Cortázar, ni García Márquez, ni José Emilio Pacheco, “pero contamos con un ensayo de Monsiváis y eso, de alguna manera salvaba la revista” (Bolaño, *Los detectives salvajes*, 205).

⁴⁹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 152. Se refiere probablemente al comentario incluido en las “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” que Monsiváis publicó en la *Historia general de México* (México: El Colegio de México, 1976), 370–373. Sus comentarios no son exactamente esos, pero no valoraba mucho el movimiento; hace afirmaciones bastante irónicas, como “Las actitudes públicas de los estridentistas poseen un interés que su obra suele negar” (372). De todos, Maples Arce le parecía “el más dotado literariamente”.

⁴⁵ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 85.

⁴⁶ Harris en: Sullà, *El canon literario*, 56.

de nuestros dos excepcionales novelistas, en realidad sin nada de nada, ni dinero para pagar los cafés que nos tomamos (los tuve que pagar yo)".⁵⁰ Este comentario de Monsiváis entre jocoso y molesto dice en realidad más de lo que aparenta, pues sugiere un vínculo entre *Los detectives salvajes* y la narrativa de la Onda, una deuda más que probable de Bolaño con aquellos escritores que cambiaron la manera de escribir en México al rescatar para la narrativa el lenguaje callejero y urbano de los jóvenes rebeldes y contestatarios de mediados de los sesenta.⁵¹

Otro autor –algo marginado en las historias literarias– que merece atención en la novela es el modernista Efrén Rebolledo, seguramente por la libertad con que trató el tema erótico, pues es el personaje de García Madero quien, en la primera parte del libro, pasando por una etapa de iniciación sexual y, por tanto, muy erotizada, se detiene en comentar en su diario el poema “El vampiro” (*Caro Victrix*, 1916). Más representativo es Efraín Huerta –citado varias veces en la novela–, uno de los poetas más importantes de México y activista político de izquierdas. Fue él quien hizo la presentación de la antología infrarrealista *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego*. Además de compartir afinidades poéticas e ideológicas y una actitud de rebeldía con lo establecido, su presencia en la novela se justifica también por los numerosos versos que Huerta le dedicó a la Ciudad de México. Sin duda, en los años setenta fue uno de los faros poéticos de los infrarrealistas.⁵²

⁵⁰ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 160.

⁵¹ En efecto, los dos narradores, Gustavo Sainz y José Agustín, junto con Parménides García Saldaña, formaron parte en los años sesenta, en México, de este movimiento juvenil contracultural y provocador –a semejanza de la contracultura norteamericana–. Colocar a los adolescentes como protagonistas de las novelas con su forma particular de entender la realidad y sus modos de vida fue una de las aportaciones más valiosas del movimiento. También el desenfado y la rebeldía, la relación con el sexo, el alcohol y las drogas, la afición a la música rock, las reuniones en cafés, las lecturas de libros extranjeros y el desparpajo en la forma de hablar están en la novela de Bolaño. Véase Ignacio Trejo Fuentes, “La literatura de la Onda y sus repercusiones”: <http://espartaco.azc.uam.mx/UAM/TyV/16/221962.pdf>.

⁵² Explica Carmen Boullosa que en los setenta los poetas de su generación –la de Bolaño– se alinearon en bandos antagónicos preexistentes: “Uno admiraba al poeta popular Efraín Huerta –famoso por sus “poemínimos”, cargados de humor, desparpajo y frescura–, y el segundo a los de la revista *Plural* que dirigía Octavio Paz –el futuro Premio Nóbel, intelectual y cosmopolita– y que editaba un grupo formidable de escritores –García Ponce, Elizondo, de la Colina y el también poeta Tomás Segovia. Los exquisitos frente a los callejeros, aunque ninguno de los dos bandos era rigurosamente lo dicho. [...] Los del bando de Paz llamaban a los efrainitas estalinistas. Los efrainitas llamaban a los octavianos reaccionarios”. Y comenta cómo algunos de los efrainitas se presentaban en los eventos literarios a “abuchear, pelear,

En el cuarto de Piel Divina, García Madero distingue ejemplares de Efraín Huerta, Augusto Monterroso, Julio Torri, Alfonso Reyes, Jaime Sabines, Max Aub y Andrés Henestrosa.⁵³ Desde la literatura colonial hasta la narrativa de la Onda, el elenco de autores citados en *Los detectives salvajes* es amplísimo, incluidos los españoles exiliados en México como consecuencia de la guerra civil española: Max Aub, ya citado, Pedro Garfias,⁵⁴ Juan Rejano y León Felipe.

Las disputas por ocupar un lugar en el espacio literario. Las antologías Bourdieu define el campo literario como “un campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él [...], al tiempo que es un campo de luchas de competencia que tienden a conservar o a transformar ese campo de fuerzas.”⁵⁵ Esas rivalidades y disputas están representadas en la novela a través de algunos grupos poéticos mexicanos: entre estridentistas y contemporáneos; entre el bando de los poetas campesinos y el de Octavio Paz; a su vez, los infrarrealistas estaban enfrentados con casi todos y se presentan como un grupo marginal. En la canonización y la disputa por el espacio en el campo literario también juegan un papel las antologías: “Lo fundamental es que una antología *crea* una tradición, la define y la conserva, pero al mismo tiempo que pone de relieve una línea, deja en la sombra otras, es decir incluye y excluye, contribuyendo por lo tanto a la formación de un canon”.⁵⁶ A propósito de la antología que estaba preparando Ismael Humberto Zarco sobre la joven poesía mexicana, de la que quedaría excluida la mayor parte de los real visceralistas, se elogian las antologías *La poesía mexicana del siglo XX* de Monsiváis y *Poesía en movimiento* de Octavio Paz, Alí Chumacero, José

juzgar y des-organizar”. Véase Carmen Boullosa, “El agitador y las fiestas”, En *Bolaño salvaje*, ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (Barcelona: Editorial Candaya S.L. 2008), 418–419.

⁵³ Otros nombres del repertorio mexicano que aparecen en *Los detectives salvajes* son: José Juan Tablada, Renato Leduc, Salvador Díaz Mirón, Homero Aridjis, Amado Nervo, Manuel José Othón, Manuel Acuña, José Joaquín Pesado, Rubén Bonifaz, Juan de la Cabada, José Revueltas, Rosario Castellanos, José Joaquín Fernández de Lizardi, Mariano Azuela, José Revueltas, Alí Chumacero, José Vasconcelos, Agustín Yáñez y José Martín Luis Guzmán, muy reconocidos todos ellos en el panorama literario mexicano.

⁵⁴ No por azar durante su encierro en los baños de la Universidad Auxilio Lacouture leía los poemas de Pedro Garfias. De ese modo, salvando las distancias, Bolaño relacionaba la matanza de Tlatelolco con la guerra civil española.

⁵⁵ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1995), 344.

⁵⁶ Sullà, *El canon literario*, 27.

Emilio Pacheco y Homero Aridjis. Luis Sebastián Rosado, cuenta cómo le había rogado a Ismael Humberto Zarco que incluyera un poema de Piel Divina, amante suyo por entonces, sin conseguirlo. Ningún real visceralista fue publicado en la antología de Zarco.⁵⁷ De este modo, el grupo quedaba una vez más al margen de la literatura institucional, contra la que Bolaño arremetió en diversos escritos.

Las citas implícitas

Si se considera que la masacre de la Plaza de Tlatelolco, ocurrida la noche del 2 de Octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas, en México D.F., durante las protestas contra el gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz, junto con el golpe de Estado de Pinochet, son los dos acontecimientos principales que conforman el telón de fondo histórico de *Los detectives salvajes*, era previsible que Bolaño, dadas las numerosas referencias literarias mexicanas que aparecen en la novela, citara a algunos de los escritores que han dejado testimonio de aquel movimiento estudiantil en sus obras; sobre todo porque de no haber sido por la literatura no habría quedado constancia de lo sucedido.⁵⁸ Elena Poniatowska y Fernando del Paso, dos de los más grandes escritores que se han ocupado de este acontecimiento trágico, siendo numerosos los que lo han tratado⁵⁹; están citados de forma explícita,⁶⁰ pero, además, varios aspectos de la novela podrían entrar en relación de forma implícita con *La noche de Tlatelolco* (1971) y *Palinuro de México* (1976), ambas enmarcadas por

Gonzalo Maltré en la literatura tlatelolca y escritas en la misma década que se recrea en la novela.

Me atrevería a decir, en efecto, que la segunda parte de *Los detectives salvajes* está construida según el modelo del libro de Poniatowska, a base de testimonios de diferentes personas que participaron en los hechos como testigos directos o indirectos. Naturalmente, se trata de un texto periodístico y por tanto de naturaleza muy diferente; sin embargo, la forma de organizar estructuralmente esta parte guarda bastante relación con el texto canónico de Poniatowska. Incluso el conocido episodio de Auxilio Lacouture⁶¹ –que tuvo lugar en la realidad aunque su protagonista fuera otra– está resumido en *La noche de Tlatelolco*:

Durante los quince días de la ocupación de CU por el ejército se quedó encerrada en un baño de la Universidad una muchacha: Alcira. Se aterró. No pudo escapar o no quiso. Al ver a los soldados, lo primero que se le ocurrió fue encerrarse con llave. Fue horrible. Uno de los empleados que hacen la limpieza la encontró medio muerta, tirada en el mosaico del baño. ¡Quince días después! Ha de haber sido espantoso vivir así, hora tras hora, tomando solo agua de la llave del lavabo. Se la pasó entre los lavabos y los excusados –allí dormía, tirada en ese pasillo, en el piso de mosaico– y se asomaba por una mirilla para ver a los soldados recargados en sus tanques, bostezando, o recostados adormilados en los yips... ¡Era tal su terror que nunca se movió del baño!

Carolina Pérez Cicero de Filosofía y Letras de la UNAM⁶²

El índice del libro de Poniatowska va precedido de un breve texto en agradecimiento a Rosario Castellanos por el poema que escribió especialmente en aquella ocasión. Y se refiere a otros poemas de José Emilio Pacheco, José Carlos Becerra, Juan Bañuelos y Eduardo Santos, que “fueron las primeras protestas de artistas que siguieron el ejemplo de Octavio Paz”. Tanto Castellanos como los demás autores citados –excepto Eduardo Santos– figuran en *Los detectives salvajes*, inclusive Juan Bañuelos se convierte en el personaje Julio César Álamo, director de un taller de poesía, en la novela. Claro que el trasvase textual sufre en la novela de Bolaño una recontextualización, pues los contenidos son muy distintos. En la novela de Bolaño aparecen los testimonios pero no se sabe con certeza por qué ni para qué,⁶³ falta el contexto de

⁶¹ Según Carmen Boulosa, se trata de Alcira, una poeta uruguaya a la que el encierro en los baños de la Facultad “la dejó mal de la cabeza” (Boulosa, “El agitador y las fiestas”, en Paz Soldán y Faverón Patriau, *Bolaño salvaje*, 418).

⁶² Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco* (México: Era, 1993), 71.

⁶³ Varios testimonios dan cuenta de las andanzas de los real visceralistas, como si alguien

⁵⁷ Ya comenté antes que se trata de Gabriel Zaid.

⁵⁸ Véase al respecto: Gonzalo Maltré, *El movimiento popular estudiantil de 1968 en la novela mexicana* (México: Universidad Autónoma de México, 1986), 7.

⁵⁹ Maltré acuñó la denominación de “literatura tlatelolca” para referirse a las numerosas obras que, en los diversos géneros, trataron el tema; en novela se publicó una treintena aproximadamente. Puede decirse que la historia de aquel acontecimiento histórico hasta ahora solo está registrada en la literatura, debido a la censura ejercida a nivel estatal sobre la prensa.

⁶⁰ Elena Poniatowska solo está citada en una ocasión (Bolaño, *Los detectives salvajes*, 205) y Fernando del Paso, en dos; la primera mención tiene lugar cuando Luis Sebastián Rosado describe la discoteca “Priapo’s”: “Ahorraré la descripción de la mencionada discoteca. Juro por Dios que pensé que de allí no saldríamos con vida. Sólo diré que el mobiliario y los especímenes humanos que adornaban su interior parecían extraídos arbitrariamente de *El Periquillo Sarniento*, de Lizardi, de *Los de abajo*, de Mariano Azuela, de *José Trigo*, de Del Paso [...]” (154). Precisamente, relacionada con este episodio está *Palinuro de México*, y no *José Trigo*. La segunda cita correspondiente a Del Paso se refiere al hecho de que Piel Divina se lleva de casa de Luis Sebastián Rosado una novela del escritor, pero no se dice cuál (353).

los mismos para que el lector se pueda ubicar, se produce un vacío semántico que no queda satisfecho después de la lectura.

Muy diferente a la anterior, *Palinuro de México* es una novela fundamentalmente artística que solo de forma oblicua inscribe el referente político en el texto, aunque éste lo recorre en su totalidad.⁶⁴ El hecho de que su protagonista, Palinuro, sea un estudiante de medicina, lo convierte en emblema del movimiento juvenil del 68, ya que fueron precisamente los estudiantes de medicina y los médicos los que más se implicaron en la protesta. Además, la focalización de la novela en el cuerpo también resulta un dato significativo en la misma línea. Es muy posible que al referir el episodio en “El Priapo” Bolaño le hiciera un guiño a *Palinuro*, cuyo capítulo 20 se denomina “La Pripíada”. En la novela de Fernando del Paso, el protagonista, Palinuro, vive dos aventuras con sus amigos Molkas y Fabricio, estudiantes de medicina como él: La Pripíada y La cueva de Caronte; es la primera la que nos interesa en este caso. Molkas idea una broma que consistía en cortarles los genitales a tres cadáveres frescos que habrían robado de la Escuela de Medicina. Se los cosieron a los pantalones y se dirigieron a El Palacio de Hierro, una conocida cadena de tiendas de lujo en México. Allí, en el departamento de perfumería Molkas simuló estar enfermo y cuando había reunido a un buen número de mujeres a su alrededor se abrió el abrigo mostrándoles el miembro del muerto y escandalizándolas a todas. En *Los detectives salvajes* cuenta Luis Sebatián Rosado cómo fue conducido por algunos de los real visceralistas (Ulises Lima, Moctezuma Rodríguez, Alberto y Julita Moore, y Piel Divina) a la discoteca Priapo’s, un antro donde abundaban los maleantes. Después de haber bebido unos tequilas se emborrachan y Lima recita el conocido poema de Rimbaud “El corazón robado” (1871), que además explica, donde Rimbaud refiere la violación de la que probablemente fue víctima en su juventud a manos de unos soldados borrachos. Los recuerdos de Rosado esa noche son algo deslavazados a causa de la bebida; uno de los detalles que trae a colación es que bailó un bolero con piel Divina y su actitud hizo que los que estaban allí empezaran a insultarlos y a lanzarles miradas amenazantes. Rosado estaba aterrizado y terminó marchándose, pero antes pudo darse cuenta de que los real visceralistas le había gastado una broma pesada al llevarlo allí. En ambas novelas

los estuviera buscando, igual que ellos habían buscado a Cesárea Tinajero, pero nada se aclara en este sentido.

⁶⁴ Los tres episodios de la novela en que la referencia al hecho histórico es más evidente, sin ser explícita, tienen lugar en los capítulos 22, 23 y 24; este último a través de una representación teatral: “Palinuro en la escalera o el arte de la comedia”.

se trata de una broma en la que entra en juego Priapo; sin embargo, cambian la naturaleza de la misma y el estilo, que son más mordaces en Bolaño; además, en su caso también podría entenderse como un episodio con alcance literario, ya que forma parte de las bromas pesadas y las burlas que los real visceralistas practicaban contra Paz y sus seguidores.

El incidente no guarda relación solo con el citado capítulo de *Palinuro* y con el poema de Rimbaud. La descripción del ambiente del Priapo’s evoca la escena en el Santa Fe Palace de “Las puertas del cielo” de Cortázar que, metafóricamente, representa un descenso al Infierno.

Otra novela de Fernando del Paso citada de forma oblicua es *Noticias del Imperio* (1988), una novela histórica basada en la segunda intervención francesa en México y la instauración del Segundo Imperio mexicano con Maximiliano de Habsburgo y Carlota, la emperatriz consorte. La novela gira sobre todo en torno a esta mujer que vivió encerrada en el castillo de Bouchout, en Meise, entre 1879 y 1927, después de haber enloquecido como consecuencia del fusilamiento de su esposo en 1867 en México. La primera secuencia de la novela corresponde al monólogo de la emperatriz cuando se encontraba en el castillo; y es una fórmula de ese comienzo la construcción sintáctica formada por el pronombre de primera persona, seguido del verbo ser y de un predicado: “Yo soy María Carlota de Bélgica, Emperatriz de México y de América”, fórmula que se repite con variantes a lo largo de un extenso párrafo. Aunque las repeticiones, cada vez más recargadas de nombres y de títulos, se pueden explicar por la enajenación de la protagonista, no cabe duda de que el autor se propone producir un efecto patético, humorístico y grotesco a la vez. El guiño de Bolaño a esta novela está muy logrado, pues mediante un proceso de desautomatización se acerca a otro momento histórico de México, el de la matanza de Tlatelolco, contado desde la perspectiva de una mujer, Auxilio Lacouture,⁶⁵ basado en la estudiante que se quedó encerrada en los baños de la Universidad durante la ocupación del ejército y que enloqueció después de la experiencia, suceso al que ya me referí anteriormente. El contraste entre la situación de la emperatriz, recluida en un lujoso castillo, y la de Auxilio, encerrada en un baño de la universidad para protegerse de la violencia de los militares, convierte el texto de Bolaño en un pastiche satírico y trágico a la vez del monólogo de Carlota. La fórmula sintáctica utilizada es la misma, pero el contenido es completamente distinto: “Yo soy la madre de la poesía mexicana. Yo conozco a todos los poetas y todos los poetas me conocen a mí” (190).

⁶⁵ El hallazgo de esta relación intertextual le corresponde a Francisco Javier Gil Jacinto.

La mención de varios poetas en el discurso de Lacouture, en contraste con los títulos y grandezas que aparecen en el de Carlota, está relacionada con el lugar central que el tema literario presenta en *Los detectives salvajes* y con un concepto de la literatura como forma de resistencia que comparten otros textos de Bolaño.

No es posible identificar todo “el mosaico de citas” que penetra de alteridad la novela porque algunas se limitan a una simple frase. Es el caso de la que dice Joaquín Font estando en el manicomio cuando recuerda que una de sus hijas le había comentado que Álvaro Damián, el padre de Laura Damián, se había suicidado porque estaba arruinado: “[...], y entonces supe sin asomo de duda que todo iría de mal en peor”,⁶⁶ frase que evoca el comienzo del genial cuento de Rulfo “Es que somos muy pobres”. En otra ocasión, se toma prestado el título de la famosa novela de Fuentes *La región más transparente*, que aparece inserto casualmente en una frase alusiva a la ciudad; merecen destacarse también las frecuentes bromas que se hacen en el texto con la “otredad”⁶⁷ de que habla Paz en sus escritos. Pero no hay que descuidarse con los bucles de la escritura de Bolaño, pues, al mismo tiempo, escribe una novela que está sustentada en la otredad, en la que el yo del autor se presenta diseminado y diluido en una multiplicidad de voces que son las de todos los escritores que ha leído y que han dejado su huella en esta obra. Probablemente, a eso se refería Juan Villoro –al conocimiento enciclopédico de Bolaño sobre la capital, la cultura y la literatura mexicanas– cuando dijo: “Estamos ante una de las más brillantes novelas mexicanas”⁶⁸.

⁶⁶ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 302.

⁶⁷ Para una de las burlas, Bolaño se sirve de la secretaria ficticia de Octavio Paz, quien, al referirse a sus cartas, dice que “hablaba más o menos de lo mismo que habla en sus ensayos y en sus poemas: de cosas bonitas, de cosas oscuras, y de la otredad, que es algo en lo que yo he pensado mucho, supongo que como muchos intelectuales mexicanos, y que no he logrado averiguar de qué se trata” (Bolaño, *Los detectives salvajes*, 503).

⁶⁸ “El copiloto del Impala”, en *La escritura como tauromaquia*, comp., Celina Manzoni (Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002), 78.

El palimpsesto infrarrealista

Tras las huellas del manifiesto poético en la narrativa de Roberto Bolaño

José González (München)

RESUMEN: En este artículo se pretende rastrear la estética y actitud del movimiento infrarrealista en las novelas de Roberto Bolaño, mostrando su particular traducción a la narrativa en clave de humor. Se le prestará especial atención a las técnicas para posicionarse en contra de la cultura institucionalizada, formando lo que Bajtín denomina una descentralización del lenguaje a favor de un plurilingüismo, donde se distinguen mundos ideológicos en las voces del discurso. Unas de estas voces representan en ocasiones instituciones de la cultura oficial y otras se posicionan en contra, haciendo para ello uso de, por ejemplo, la parodia, la ironía o la caricatura.

PALABRAS CLAVE: Bolaño, Roberto; Palimpsesto; Infrarrealismo; Humor; Translational Turn; Paz, Octavio

SCHLAGWÖRTER: Bolaño, Roberto; Paz, Octavio; Palimpsest; Humor; Übersetzung; Infrarrealismus

Bolaño, un poeta del DF

No cabe duda de que la relación de Roberto Bolaño con el Infrarrealismo nunca terminó. A pesar de que decidió abandonar México, deshacer el movimiento y dedicarse casi exclusivamente a la novela desde los '90, las huellas que han ido quedando en su obra y que remiten a esta época, son tantas como variadas. Su relación con el Infrarrealismo comienza el día que conoció a Mario Santiago en 1975 en el café de la Habana y se prolonga oficialmente hasta poco después de su partida a Barcelona. Sin embargo, y especialmente tras la publicación de *Los detectives salvajes* (1998) no parece que el autor hubiera olvidado su primer intento poético serio, pues, como comenta Michael Pfister, se podría ver en su relación con este movimiento la fuerza motriz de gran parte de su literatura tras dejar México.¹ De hecho, la relación de Bolaño con este país al que no volverá, tampoco termina con su partida como

¹ Michael Pfister, “Der magnetische Pfad der Esel und Dichter”, *Du* 819 (2011): 30–39.

atestigua la correspondencia que dejó, especialmente con Mario Santiago², ni tampoco la relación con la poesía.

Su época como infrarrealista, con todo lo que acarrea en términos de vivencias en el DF, su productividad como poeta y sus experiencias revolucionarias, crean una base que deja huellas significativas en muchos de sus libros y, a pesar de que se dio por terminado el movimiento, lo cierto es que no solo no lo abandonó completamente, sino que la re-escritura o, como lo voy a llamar en este artículo, la traducción del Infrarrealismo en otro contexto se convierte en su generador de narrativa particular.

En esta línea, el autor sigue la estela del manifiesto que escribió en 1976 donde, ya a pincelazos poéticos, ya a declaración de intenciones, expone su posición sobre el arte, la vida, la política y sobre todo sobre la literatura, con dos ideas básicas: la unión de la poesía con la vida cotidiana y la destrucción de la cultura oficial. Especialmente con esta última, Bolaño parece tener una cuenta pendiente. Y no solo con la cultura oficial mexicana sino más bien con la cultura oficial latinoamericana, donde habría que incluir inevitablemente a la chilena.

El Infrarrealismo y su contexto

El Infrarrealismo se consideraba el sucesor del Estridentismo³ y según Bolaño, la variante mexicana del Dadaísmo. Tenía unos principios claros de renovación (mediante destrucción) de la cultura mexicana, que en palabras de Ramón Méndez se traducían así: “volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial”⁴. Los objetivos infrarrealistas, sin embargo, van más allá de la dureza con la que articulan las intenciones algunos de sus miembros y tienen una razón de ser tanto política como artística. El grupo aparece como una respuesta al contexto político-cultural mexicano en el cual, desde el año 70, el gobierno del PRI gobernado por el presidente Luís Echeverría inicia una campaña para recuperar la confianza de la juventud –tras la masacre estudiantil del año 68 en Tlatelolco⁵–, aumentando las actividades culturales en la universidad,

² Véanse los anexos en: Montserrat Madariaga, *Bolaño Infra. 1975–1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes* (Santiago: RIL editores, 2010), 152–157.

³ Los infrarrealistas se sienten herederos del Estridentismo, un movimiento de la década del 20 que “buscaba un cambio real que incidiera en la vida de las personas”. Madariaga, *Bolaño Infra*, 71.

⁴ Madariaga, *Bolaño Infra*, 62–63.

⁵ El suceso de la matanza estudiantil al que me refiero es la matanza de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968 bajo el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz. Los estudiantes asesinados estaban

otorgando becas, subvenciones, creando talleres y centros culturales, con los que tenía la intención de contentar a las masas estudiantiles que aún recordaban con impotencia estos sucesos de años atrás. Estos proyectos financiados por el gobierno permiten a muchos artistas y poetas gozar de un cierto estatus. Al mismo tiempo, junto con esta cultura estatal y su respectivo canon, existía además otra cultura oficial que estaba formada por escritores consagrados, que representaban un peligro aún mayor si cabe para los “infras”, y que como sabemos estaba representada principalmente por Octavio Paz, pero también por otros poetas como Carlos Monsiváis. Estos escritores además de tener adeptos y seguidores a modo de escuela, también controlaban las publicaciones mediante sus revistas o sus influencias⁶. De modo que los intelectuales que no estaban protegidos por el gobierno del PRI, lo estaban por los padres literarios Paz o Monsiváis. La cultura popular por su parte, que precedía el movimiento de los infrarrealistas y que era admirada por ellos, estaba representada por José Revueltas y especialmente Efraín Huerta, los cuales representaban la oposición a la cultura oficial y los ejemplos a seguir, tanto en lo que respecta a la creación literaria como al modo de vida⁷.

En este paisaje cultural, los infrarrealistas optan por la marginalidad, por crear su propio grupo y acabar con la hegemonía de la literatura canonizada por las instituciones culturales y con sus respectivos privilegios. Los escritores acomodados o protegidos son desde la fundación del grupo y desde que Bolaño escribiera el manifiesto, la diana de sus críticas y los culpables del estancamiento social y cultural. Mostraban su repulsión por cualquier forma de autoridad y por los caminos impuestos para salvar las distancias entre arte y vida por derribo de la institución⁸. Por otra parte, además de su propuesta literaria y vital, realizaban happenings en los que boicoteaban conferencias de escritores considerados canónicos o pertenecientes al establishment⁹, especialmente de Octavio Paz, pero también presentaciones por ejemplo de David Huerta, hijo del admirado y respetado Efraín Huerta, al

inspirados por las protestas del mayo del 68 en París. Madariaga, *Bolaño Infra*, 19.

⁶ Por ejemplo la revista *Plural* cuyo director era Octavio Paz y o el suplemento *La cultura en México* cuyo director era Carlos Monsiváis. Madariaga, *Bolaño Infra*, 23.

⁷ Carmen Boulosa, “El agitador y las fiestas”, en *Bolaño salvaje*, ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (Barcelona: Ed. Candaya, 2008), 435–437.

⁸ Como dice Patricia Espinosa: “Se trataría de derrumbar el muro de la institución, la distancia entre el arte y la vida.” Patricia Espinosa, “Bolaño y el manifiesto infrarrealista”, *Rocinante* 84 (Octubre 2005), www.letras.s5.com/rb2710051.htm, consultado el 20 de septiembre de 2014.

⁹ Boulosa, “El agitador y las fiestas”, 434–446.

cuál, aun pareciendo una actitud contradictoria, también se le podía considerar un poeta protegido por su padre.

Las bases del Infrarrealismo se pueden extraer casi completamente del manifiesto que escribió Roberto Bolaño. Sus modelos son varios movimientos y grupos pre- y co-existentes al Infrarrealismo, tales como el peruano Hora Zero, el Estridentismo, el Dadaísmo y el Surrealismo, de los que se hacen simpatizantes (Surrealismo o el Dadaísmo), o de los que se ven como herederos (Hora Zero o el Estridentismo).

Además de los puntos principales como la unión de vida y poesía y el rechazo a la cultura oficial bajo el lema de “Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa”¹⁰, también tenían un rechazo por la burguesía y por su arte (como también lo tenía el arte Dada) y un acercamiento al pueblo como se muestra irónicamente en el siguiente párrafo del Manifiesto:

Son tiempos duros para la poesía, dicen algunos, tomando té, escuchando música en sus departamentos, hablando (escuchando) a los viejos maestros. Son tiempos duros para el hombre, decimos nosotros, viendo a las barricadas después de una jornada llena de mierda y gases lacrimógenos.¹¹

Otros de los aspectos importantes, es que el Infrarrealismo toma como materia prima para el poema la realidad cotidiana, en la misma línea de unir arte y vida, para subvertirla.¹² Y evidentemente, la idea que envuelve todo el manifiesto con la frase en forma imperativa que lo subtitula y lo finaliza: “Láncense a los caminos”¹³, con una clara referencia a lo que debería ser la actitud ante la vida del poeta.

Un palimpsesto infrarrealista

Con un simple vistazo a los libros del autor podemos ver huellas del Infrarrealismo: por ejemplo, en el título de la novela que escribe con Antoni G. Porta en el que hace una clara alusión a un poema infrarrealista de Mario Santiago *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*¹⁴, o en la estética muy poética de *Amberes* y, como no, en *Los detectives salvajes* donde da a conocer el

¹⁰ Madariaga, *Bolaño Infra*, 146.

¹¹ Madariaga, *Bolaño Infra*, 146.

¹² “Subvertir la realidad cotidiana de la poesía actual. Los encadenamientos que conducen a una realidad circular del poema. Una buena referencia: el loco Kurt Schwitters”. (Madariaga, *Bolaño Infra*, 147.)

¹³ Madariaga, *Bolaño Infra*, 143–151.

¹⁴ El título de Mario Santiago era “Consejos de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger”.

movimiento en España y se podría decir que al mundo. No obstante, se pueden dilucidar también a otros niveles; ciertamente no solo como una estética, sino como una actitud y un gesto ante la literatura y la vida, una definición que Bolaño también daría como el significado de poesía.¹⁵

Aunque hemos podido leer que el Infrarrealismo es parte del pasado para él¹⁶, lo cierto es que el código de su manifiesto recorre su literatura posterior y lo que cambió del poeta al novelista es básicamente el uso de tal código. En primer lugar, los cambios de la ideología infrarrealista marginal al Bolaño novelista no son tantos como se presuponen; dos ejemplos: el primero es que los infrarrealistas rechazaban hacer negocio con la literatura y no buscaban publicaciones, y el segundo es que para ellos la poesía era el medio de expresión más puro y despreciaban la novela. Se podría decir que Bolaño traiciona los dos, pero ya desde su época en el DF era la excepción dentro del grupo en cuanto a publicaciones, ya que era el único que buscaba publicar sus textos y el reconocimiento¹⁷. En cuanto respecta al paso de escribir predominantemente novela, sus editores¹⁸ lo atribuyen a su voluntad de poder ganarse la vida gracias a sus novelas, sobre todo tras el nacimiento de su primer hijo. Asimismo, habría que poner también de relieve que su poesía ya era muy prosaica antes de escribir novelas y que sus primeros textos de prosa se distinguían en su estilo muy vagamente de los poéticos.¹⁹

Su transformación de poeta “infra” a novelista en Barcelona no es pues necesariamente una traición al movimiento o una toma de conciencia de su fracaso como poeta, como afirma Matías Ayala.²⁰ Sino que, a mi modo de ver y con esto expongo mi propuesta, es un proceso de traducción de su experiencia infrarrealista en México. La clave no es que borre su pasado como poeta y se re-autodifina en su condición de escritor, sino que se re-escribe adaptándose a su nuevo marco cultural. Por ello, la estética y actitud del Bolaño poeta

¹⁵ Cristián Warnken. Programa televisivo “La belleza de pensar”, *Entrevista con Roberto Bolaño* (Chile: UC Televisión, 1999).

¹⁶ Como explica en la introducción de *Amberes*: “toda la mierda literaria ha ido quedando atrás, revistas de poesía, ediciones limitadas, todo ese chiste gris quedó atrás”. Roberto Bolaño, *Amberes* (Barcelona: Anagrama, 2002), 25.

¹⁷ Madariaga, *Bolaño Infra*, 110–111.

¹⁸ Wilfrido H. Corral, *Bolaño traducido: Nueva literatura mundial* (Ediciones Escalera, 2011), 211.

¹⁹ Corral, *Bolaño traducido*, 215.

²⁰ Matías Ayala, “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño”, en *Bolaño salvaje*, ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (Barcelona: Ed. Candaya, 2008), 97.

“infra” no es enteramente otra, sino que se representa en otro “idioma”, en el que además, y no menos importante, el humor podría ser una de las claves.

De la estética ...

Si a grandes rasgos el manifiesto infrarrealista se divide entre la estética prosaica y cotidiana, y la actitud rebelde, la influencia de éste también se traduce en sus novelas en estas dos vertientes. Una de las cosas que llaman la atención en la poesía de Bolaño es el estilo, el cual la hace a menudo apenas diferenciable de su prosa. Sus poesías, que describen hechos diarios y se enlazan con escasa lógica, son prácticamente relatos de los que, si elimináramos los versos libres, tendríamos muchas veces un “texto narrativo”.

Comparando una poesía de la época mexicana y con uno de los textos de *Amberes*, (considerados como prosa), vemos que la diferencia es, a simple vista, ciertamente escasa:

En el borde de una cama de latón una muchacha rubia se pinta las uñas de azul mientras las luces de la madrugada entibian los vidrios sucios de su única ventana. El agua corre en el baño y su mesa de noche es una naturaleza muerta de algún primitivista neoyorkino. Mientras en el radio tocan una marcha fúnebre.²¹

Ahora el capítulo “47. El baile”, extraído de *Amberes*:

En la terraza del bar sólo bailan tres niñas. Dos son delgadas y tienen el pelo largo. La otra es gorda, lleva el pelo más corto y es subnormal ... El tipo al que perseguía Colan Yar se esfumó como mosquito en invierno ... A propósito, supongo que en invierno sólo quedan los *huevos* de los mosquitos ... Tres niñas felices y diligentes ... 7 de agosto de 1980 ... El tipo abrió la puerta de su cuarto, encendió la luz ... Tenía el rostro desencajado ... Apagó la luz ... No temas, aunque sólo pueda contarte estas historias tristes, no temas ...²²

En los dos textos encontramos una situación cotidiana, descrita con conexiones de ideas poco comunes, donde la diferencia más grande es la versificación. El estilo en ambos es en prosa, como en muchas otras poesías del autor, y como describe Ayala con enumeraciones caóticas con varios registros, de forma descriptiva y fragmentaria²³.

No obstante, Bolaño también es poético en sus posteriores novelas en las que más bien se puede hablar ya de una integración de la poesía en las mismas. No solamente del lenguaje con descripciones y formas fragmentarias

²¹ Roberto Bolaño, *Reinventar el amor* (Ciudad de México: Taller Martín Pescador, 1976), 9.

²² Bolaño, *Amberes*, 101.

²³ Ayala, “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño”, 91.

de la narración, como se observan a menudo en las voces de *Los detectives salvajes*, sino también mediante la integración de dibujos y diagramas²⁴. Estas interacciones, especialmente los ejemplos sobre los sombreros mexicanos y el juego de “qué hay detrás de la ventana”, se pueden ver cómo una función poética en el contexto novelístico, cuanto menos, visual. Asimismo, uno de los textos en mayor clave poética de su obra son las descripciones de los asesinatos de “La parte de los crímenes” de 2666. Como ya comentara Alejandro Zambra, este texto no es otra cosa que poesía²⁵, ya que contiene una estructura y una lectura que bien podrían ser poéticas, especialmente por la técnica de los paralelismos y la anáfora con las que inicia los relatos de las mujeres asesinadas, y que se repiten con más o menos exactitud, como vemos en los siguientes ejemplos de 2666:

En junio murió Emilia Mena Mena. Su cuerpo se encontró en el basurero clandestino cercano a la calle Yucatecos, en dirección a la fábrica de ladrillos Hermanos Corinto. En el informe forense se indica que fue violada, acuchillada y quemada ...²⁶

En el mismo mes de septiembre, dos semanas después del descubrimiento de la muerte del fraccionamiento Buenavista, apareció otro cadáver. Éste era el de Gabriela Morón, de dieciocho años, muerta a balazos por su novio ...²⁷

En octubre apareció, en el basurero del parque industrial Arsenio Farrell, la siguiente muerte. [...] Había sido violada anal y vaginalmente en numerosas ocasiones. La muerte se produjo por estrangulamiento.²⁸

... a la ética

Ahora bien, “para los infrarrealistas no alcanza con ser poeta, hay que arriesgarse también a vivir como un verdadero poeta.”²⁹ En el aspecto estético de sus novelas podemos rastrear aún su estilo poético, pero también en la actitud, en la cual la re-escritura y traducción del Infrarrealismo aparecen más definidas. Bolaño hacía años que vivía y que intentaba publicar en España, y no escribía en la periferia, sino en el centro cultural, en Barcelona, y por lo tanto era un buen conocedor del contexto editorial. Explicar las vivencias

²⁴ Corral, *Bolaño traducido*, 182.

²⁵ Corral, *Bolaño traducido*, 212.

²⁶ Bolaño, 2666, 466.

²⁷ Bolaño, 2666, 488.

²⁸ Bolaño, 2666, 489.

²⁹ Andrea Cobas Carral, “‘La estupidez no es nuestro fuerte.’ Tres manifiestos del infrarrealismo mexicano”, en *Osamayor. Graduate Student Review* XVII, núm. 17 (2006): 11–29.

míticas infrarrealistas, un movimiento que apenas duró dos años con él y que era escasamente conocido, era quizás como también explica H. Corral, fomentar mitos de la literatura latinoamericana periférica en los que no quería caer³⁰, y es lo que parece que lleva al autor a re-escribir su actitud o su proyecto inacabado contra la literatura oficial para el alejado (espacial y temporal) público europeo. Sería por esta razón que su posición anti-institucional, su actitud rebelde o su infrarrealismo, los veríamos reflejados en la expresión de re-escritura humorística que hace de su mundo. En un análisis mediante la traducción como categoría de análisis, es decir en el denominado “Translational turn” (giro de traducción), Bachmann-Medick nos muestra un ejemplo del proceso de migración, de personas de una cultura llegadas a otra, que crean una traducción de sí mismos, con el fin de superar la comunicación, saltar barreras o superar oposiciones. Mediante la traducción cultural se activan técnicas de entendimiento para salvar las diferencias culturales³¹. Bachmann-Medick lo describe del siguiente modo utilizando como ejemplo la novela de Salman Rushdie “The Ground Beneath Her Feet”:

De este modo, la traducción no es una simple transferencia, sino la superación de resistencias, la transformación continua por superposición, como es característico de la migración. En estas “zonas de transición” de la transformación, traducir se vuelve una práctica del conflicto necesario para la supervivencia con las desavenencias entre grupos, significados y requisitos culturales antagónicos. “Personas transferidas” como Rushdie las llama, se traducen de una cultura a otra, pero también desarrollan formas propias de actuar de la auto-traducción.³²

Tal es el caso de muchos de los personajes de Bolaño que en su condición de migrantes también están en constante traducción y transformándose en el solapamiento de y/o entre culturas. Tanto los personajes de una de las novelas póstumas como *El Tercer Reich*³³, como los cientos que recorren *Los detectives salvajes* o *2666*, viven este proceso en su nuevo contexto social y cultural.

Del mismo modo que sus personajes, Bolaño es un migrado traducido/traductor y se obliga a transcribir la experiencia del Infrarrealismo y del México de los años 70 con sus instituciones y sus magnates literarios

³⁰ Corral, *Bolaño traducido*, 196–197.

³¹ Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2010), 242.

³² Bachmann-Medick, *Cultural Turns*, 269–270. La traducción es mía.

³³ Roberto Bolaño, *El Tercer Reich* (Barcelona: Anagrama, 2010).

que no existían en la España en la que publicaba Bolaño, o al menos de forma tan explícita, haciendo una representación re-contextualizada. De este modo, hace de su bagaje cultural una actividad transformativa y transnacional que emancipa su discurso del contexto original³⁴, utilizando para ello el humor en sus muchas variantes³⁵. Asimismo, este traducirse y reescribirse es una constante en las novelas de Bolaño. Para mostrarla, voy a tomar algunos ejemplos de tres de sus novelas que podrían ser más representativas: *Nocturno de Chile*, *Los detectives salvajes* y *2666*.

Nocturno de Chile

En tanto que infrarrealista, los privilegios políticos en la literatura fue uno de los frentes más importantes a combatir en sus años mexicanos, incluso las becas del Estado para poetas que no tenían recursos estaban mal vistas³⁶. Este acto anti-institucional y anti-gubernamental toma una dimensión mucho más grande y terrible en algunas de las novelas que escribe en España como por ejemplo *Estrella distante*³⁷, con el artista y piloto Carlos Wieder que bajo la protección del Estado realiza sus criminales obras de arte. Pero una de las novelas que más sobresalen en este aspecto, aun siendo un tema que se aleja de lo específicamente Infrarrealista, es *Nocturno de Chile*. En esta novela toma la palabra Sebastián Urrutia Lacroix, nombre para referirse al crítico literario Ignacio Valente, pseudónimo de José Miguel Ibáñez Langlois, un sacerdote del Opus Dei que ocupó durante toda la dictadura de Pinochet la crítica oficial de literatura en Chile en el periódico *El Mercurio*³⁸. El personaje real en sí, es justamente el tipo de figura que según los infrarrealistas y Bolaño, tienen empobrecida y atascada la cultura, y que pertenecen al aparato

³⁴ Como Michael Rössner y Federico Italiano definen la traducción cultural: “translation as a transformative and transnational activity that emancipates words and discourses from territories”. *Translation Narration, Media and the Staging of Differences*, eds. Federico Italiano y Michael Rössner (Bielefeld: Transcript, 2012), 13.

³⁵ No hay que olvidar que Bolaño le daba una gran importancia al uso del humor en la literatura como se muestra en su artículo *El humor en el rellano*. Roberto Bolaño, *Entre paréntesis* (Barcelona: Anagrama, 2004), 224–225.

³⁶ Por ejemplo, Carmen Boullosa había recibido un premio literario del Estado Mexicano y en una presentación suya de poesía temía que los infrarrealistas aparecieran para hacer alguno de sus “happenings”. Carmen Boullosa, “El agitador y las fiestas”, 434–447.

³⁷ Roberto Bolaño, *Estrella distante* (Barcelona: Anagrama, 1996).

³⁸ Celina Manzoni, “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño”, en *Bolaño salvaje*, ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (Barcelona: Ed. Candaya, 2008), 365–366.

cultural-estatal (en este caso además tratándose de una dictadura). El particular ataque hacia esta institución, como también hacia muchas otras, tiene lugar con fuertes e irónicos toques humorísticos y con un auto-testimonio de Lacroix que habla postrado en su cama mientras que es interrumpido por un “joven envejecido” que actúa como su interlocutor, dejando “una imagen despiadada de la institución literaria puesta en crisis y desenmascarada”³⁹.

Una de las partes que más llaman la atención por la potente crítica que pone en esta institución, es cuando a Lacroix se le pide que dé clases de marxismo a varios generales encabezados por Pinochet, a lo que Lacroix accede tras unos pequeños titubeos. El fin de esta rocambolesca propuesta es conocer mejor al enemigo de Chile,⁴⁰ o sea a los marxistas. El fuerte punto humorístico de esta parte al ver a los generales con Pinochet al frente, tomando notas como buenos alumnos, durmiéndose en la clase y haciendo preguntas ingenuas acerca de la teoría comunista⁴¹, está enmascarando el terror de la dictadura y el repudio a la figura del crítico literario que se está ligando estrechamente al fascismo chileno, haciendo su posición en la cultura más ruin si cabe.

2666

Los privilegios estatales representan pues un papel determinante en la actitud del autor, sin embargo, en sus libros posteriores, vemos que la crítica a las instituciones literarias empresariales y científicas (es decir, editoriales y universidades) adquiere una dimensión aún más amplia. Quizás es en 2666, en el capítulo de “La parte de los críticos”, donde podemos ver los ejemplos más evidentes hacia este tipo de cultura oficial, tratada en clave humorística y especialmente paródica en este caso.

Es sabido que la función más característica de la parodia⁴² es aquella que

³⁹ Manzoni, “Ficción de futuro”, 366.

⁴⁰ “¿Por qué cree usted que quiero aprender los rudimentos básicos del marxismo?, preguntó. Para prestar un mejor servicio a la patria, mi general. Exactamente, para comprender a los enemigos de Chile, para saber cómo piensan, para imaginar hasta dónde están dispuestos a llegar. Yo sé hasta dónde estoy dispuesto a llegar, se lo aseguro. Pero también quiero saber hasta dónde están dispuestos a llegar ellos. Y además a mí no me da miedo estudiar. Siempre hay que estar preparado para aprender algo nuevo cada día.” Bolaño, *Nocturno de Chile*, 118.

⁴¹ Bolaño, *Nocturno de Chile*, 110.

⁴² El término de parodia se podría dividir en varios géneros o sub-géneros, como da fe la conocida clasificación de Gérard Genette en *Palimpsestos* (1989). Sin embargo, aquí vamos a utilizar el sentido amplio del término parodia en el que se incluyen varias de las subclasificaciones que hace el autor (como pastiche, travestimiento, imitación), pues no consi-

se utiliza para representar un segundo punto de vista mediante la imitación, es decir producir un segundo discurso, que a su vez pueda crear efectos cómicos, por lo que mediante esta técnica se muestra una multiplicidad discursiva y una “otredad”. No es por lo tanto solo una herramienta de subversión o de burla, sino que también puede representar otros mundos ideológicos. Para Bajtín es en la susodicha novela humorística en la que podemos encontrar una representación humorístico-paródica de muchos de los estratos del lenguaje literario, tanto hablado como escrito de nuestro tiempo⁴³, como podrían ser el lenguaje bíblico, el judicial, el estilo pedante de los personajes más cultos o la manera de hablar de personajes conocidos. Si partimos de la teoría del dialogismo (en el sentido de un enunciado con varios discursos) de Bajtín⁴⁴, se podría ver aquí una descentralización del lenguaje que subvierte valores representados por géneros discursivos⁴⁵ y que explica los procesos de descentralización típicos de la novela humorística. En el texto, que trata de cuatro profesores de universidad que van tras los pasos del escritor Archiboldi, son llamativas las partes en las que se imita la forma de hablar específica del discurso académico, dentro de contextos de lenguaje común. Estos aparecen a menudo en las conversaciones que los archiboldianos tienen entre ellos o con motivo de los congresos a los que acuden, como por ejemplo en el párrafo que cito a continuación:

dero la distinción relevante para este análisis. El mismo Genette indica también que el uso de la distinción está dirigido para ser un “instrumento de control” “en caso de necesidad”. (Gérard Genette, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989), 38–39.)

⁴³ Michael Bajtín, *Teoría y estética de la novela* (Madrid: Taurus, 1991), 118.

⁴⁴ Bajtín define el dialogismo en la novela del siguiente modo:

“El plurilingüismo introducido en la novela (sean cuales sean las formas de introducción), es el discurso ajeno en lengua ajena y sirve de expresión refractada de las intenciones del autor. La palabra de tal discurso es, en especial, bivocal. Sirve simultáneamente a dos hablantes, y expresa a un tiempo dos intenciones diferentes: la intención directa del héroe hablante, y la refractada del autor. En tal palabra hay dos voces, dos sentidos y dos expresiones. Al mismo tiempo, esas dos voces están relacionadas dialogísticamente entre sí; es como si se conocieran una a otra (de la misma manera que se conocen dos réplicas de un diálogo, y se estructuran en ese conocimiento recíproco), como si discutieran una con otra. La palabra bivocal está siempre dialogizada internamente. Así es la palabra humorística, la irónica, la paródica, la palabra refractiva del narrador, del personaje; así es, finalmente, la palabra del género intercalado; son todas ellas palabras bivocales, internamente dialogizadas. En ellas se encuentra un diálogo potencial, no desarrollado, el diálogo concentrado de dos voces, de dos concepciones del mundo, de dos lenguajes.” (Michael Bajtín, *Las fronteras del discurso* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2011), 141–142.)

⁴⁵ Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, 12–66.

Durante el siguiente congreso al que asistieron (“La obra de Benno von Archiboldi como espejo del siglo XX”, un encuentro de dos días de duración en Bolonia, copado por los jóvenes archiboldianos italianos y por una horada de archiboldianos neoestructuralistas de varios países de Europa).⁴⁶

La burla del lenguaje académico se crea con su uso hiperbólico dentro del lenguaje común, en este caso “los archiboldianos neoestructuralistas”. Este tecnicismo del lenguaje específico entre un lenguaje normal está denotando de nuevo desacreditación hacia este lenguaje (de la crítica académica o de la universidad) y lo que representa, mostrando de tal manera el segundo punto de vista de la parodia, y representando otro discurso y frente ideológico.

De la misma forma, encontramos variados ejemplos en este capítulo mediante los que, gracias a la parodia y a su doble función ideológica y humorística, podemos ver la continua burla a la cultura oficial, desde la presentación de los académicos haciendo burla de sus años jóvenes, hasta la vida como profesores en la que da una versión de ellos completamente diferente a la que se espera de un intelectual. Los ejemplos de la escena del taxi, en la que asesinan sorprendentemente y en clave de humor negro a un taxista paquistaní a patadas por sus comentarios machistas⁴⁷ o las conversaciones y actitudes entre ellos con el ya comentado tono paródico, desacralizan y desacreditan a los profesores, y por ende a la forma de entender la cultura y la literatura desde la posición académica.

Los detectives salvajes

Otros de los temas principales, sino el que más, respecto a la ética bolañesca, es la burla constante que se hace en *Los detectives salvajes* hacia la figura de Octavio Paz. El nobel, como el enemigo de los infrarrealistas, aparece constantemente en la novela considerado como el icono de la literatura canónica y como un elemento de un sistema binario, como se comenta en varias ocasiones.⁴⁸ Incluso la subversión que proponen los real visceralistas, llega a Luis Sebastián (amante del poeta real visceralista Piel Divina) a pensar que pueden consumir el secuestro del poeta mexicano:

Por un momento, no lo niego, se me pasó por la cabeza la idea de una acción terrorista, vi a los real visceralistas preparando el secuestro de Octavio Paz, los vi asaltando su casa (pobre Marie-José, qué desastre de porcelanas rotas),

⁴⁶ Bolaño, 2666, 99.

⁴⁷ Bolaño, 2666, 101–103.

⁴⁸ Por ejemplo, Piel Divina: “el bando de los poetas campesinos o el bando de Octavio Paz”. (Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (Barcelona: Anagrama: 1998), 352.)

los vi saliendo con Octavio Paz amordazado, atado de pies y manos y llevado en volandas o como una alfombra.⁴⁹

El odio de los infrarrealistas hacia Paz en aquella época se convierte en una divertida imagen, más aun sabiendo (el lector) que se trata de un futuro premio nobel y que el narrador lo explica con desesperación pensando que su secuestro (en la posición de seguidor suyo) pudiera convertirse en real. El aspecto humorístico se vuelve entonces una herramienta para sacar sus antiguos recelos por la cultura oficial, especialmente con técnicas paródicas, caricaturescas o por situaciones cómicas como acabamos de ver, que además dispensan un placer al recipiente. Estas técnicas adquieren una mayor profundidad si las vemos según algunos aspectos de la comicidad, como afirma Freud:

El descubrimiento de que uno tiene el poder de volver cómico a otro abre el acceso a una insospechada ganancia de placer cómico y da origen a una refinada técnica. También es posible volverse cómico uno mismo. Los recursos que sirven para volver cómico a alguien son, entre otros, el traslado a situaciones cómicas, la imitación, el disfraz, el desenmascaramiento, la caricatura, la parodia, el travestismo.⁵⁰

Siguiendo con su teoría, Freud propone también que lo cómico se basa en una diferencia de gasto⁵¹ o una diferencia de despliegue en las acciones humanas, de modo que, en una comparación entre dos gastos, hay uno que no es adecuado porque no es lo esperado de una acción, o porque no se adecúa a la situación, por exceso o por escasez. Esta diferencia crea a menudo una sensación de superioridad y de placer⁵² por parte del recipiente, la cual se acusa en el momento en que nos identificamos con quien comete el gasto inadecuado. Con ello devaluamos la acción de quien la hace y la desproveemos de autoridad. Freud continúa así:

⁴⁹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 171.

⁵⁰ Sigmund Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), Obras completas 8 (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991), 180.

⁵¹ La palabra en alemán para “diferencia de gasto” sería “Aufwandsdifferenz”.

⁵² “[...] en la explicación del placer cómico nos apartamos de numerosos autores en cuya opinión el placer nace al fluctuar la atención entre las diversas representaciones contrastantes. Nosotros no sabríamos concebir un mecanismo de placer semejante; en cambio, señalamos que de la comparación de los contrastes resulta una diferencia de gasto que, si no experimenta otro empleo, se vuelve susceptible de descarga y, de ese modo, fuente de placer.” Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, 179–180.

Como bien se entiende, estas técnicas pueden entrar al servicio de tendencias hostiles y agresivas. Uno puede volver cómica a una persona para hacerla despreciable, para restarle títulos de dignidad y autoridad.⁵³

El sentido aquí citado sobre la comicidad es bastante recurrente para dirigirse a Paz. En *Los detectives* son varias las voces que “atacan” al poeta y a los intelectuales, ya sea mediante las situaciones cómicas, como la vista anteriormente, ya sea mediante parodias o ironías. Pero una de ellas llama especialmente la atención mediante la caricatura: la voz de “Clara Cabeza”, la secretaria de Octavio Paz en la novela, en la que ella exalta el trabajo excesivo que tenía el poeta mexicano y lo difícil que era realizarlo:

Otra de las cosas que hacía era preparar la agenda de don Octavio, llena de actividades sociales, que si fiestas o conferencias, que si invitaciones a inauguraciones de pintura, que si cumpleaños o doctorados honoris causa, la verdad es que de asistir a todos esos eventos el pobrecito no hubiera podido escribir ni una línea, no digo ya de sus ensayos, es que ni siquiera de sus poesías.⁵⁴

En esta estilización caricatural del personaje, o parodia del discurso testimonial sobre la vida del poeta, aparece de nuevo la voz implícita del autor que está expresando otro discurso distinto al de la voz narrativa de Clara Cabeza. La estilización caricatural se crea con las dos perspectivas dialógicas antes explicadas: la perspectiva de la cultura oficial y la contraria con la consiguiente burla. Al mismo tiempo, el contraste entre lo que se espera de la secretaria de Octavio Paz y la imagen que hace ella de su vida y la relación con él, crea lo que anteriormente hemos denominado “diferencia de gusto”, creando una situación humorística y desautorizando al sujeto e incluso al objeto del texto. El tono en “pobrecito”, ironiza con el poco tiempo del que disponía Octavio Paz porque tenía que ir a eventos, y por lo tanto la mala fortuna de no tener ese tiempo, lo que evidentemente es leído en la voz implícita del autor como lo contrario de “pobrecito”. Y más adelante se da a entender que la secretaria de Octavio Paz piensa que es más fácil escribir una poesía que un ensayo: como ella dice: “no digo ya de sus ensayos, es que ni siquiera de sus poesías”, burlándose de sus conocimientos sobre literatura, y en líneas generales de la vida acomodada que llevaba el poeta del *establishment* mexicano *par excellence*.

Esta codificación humorística en *Los detectives salvajes*, en su peculiar actitud respecto a las instituciones y representantes de la literatura oficial, toca su punto álgido en el capítulo donde el alter ego de Bolaño, Arturo Belano,

reta a un duelo de espadas en la playa a Iñaki Echevarne (en la realidad, el crítico de literatura Ignacio Echeverría) mientras que la novia de Belano los observa sin saber de qué se trata. Este enfrentamiento del escritor ante uno de los críticos más influyentes del momento en las letras hispanoamericanas en España, tiene una doble relevancia; por un lado es la metáfora del enfrentamiento con la cultura oficial representada por Echeverría en la misma novela, pero por otro lado también lo iba a ser en la realidad, pues Echeverría iba a ser el crítico que iba a reseñar *Los detectives salvajes* y Bolaño aún no lo conocía.⁵⁵ El texto es narrado por la voz de Jaume Planells, amigo del crítico, la cual explica, casi desesperado, que realmente se están batiendo en duelo con espadas de verdad y sin comprender realmente porqué:

[...] y sólo entonces, por fin, pude preguntar (¿a quién?, no lo sé, a Piña, más probablemente al mismo Iñaki) si aquello iba en serio, si el duelo iba a ser en serio, y advertir en voz alta, aunque no muy bien timbrada, que yo no quería problemas con la policía, eso de ningún modo. El resto es confuso. Piña dijo algo en mallorquín. Luego dio a escoger a Iñaki una de las espadas. Éste se tomó su tiempo, sopesando ambas, primero una, después otra, después ambas a la vez, como si en toda su vida no hubiera hecho otra cosa que jugar a los mosqueteros. Las espadas ya no brillaban. El otro, el escritor agraviado (¿pero agraviado por quién, por qué, si todavía no había salido la maldita reseña afrentosa?) esperó hasta que Iñaki hubo escogido.⁵⁶

Sin duda, esta voz testimonial, es una de las partes más cómicas, en la que se expone de nuevo su impulso anti-oficial y su adaptación humorística a la crítica y a la cultura de su nuevo contexto, y por supuesto, una metáfora de que el enfrentamiento infrarrealista con la cultura oficial, no termina con la publicación de sus novelas.

Final

La emancipación del discurso infrarrealista y nueva adaptación en la novela como una traducción del mismo puede ser un enfoque que ayude a comprender el paso tan debatido entre el Bolaño poeta y el narrador. Ciertamente es un tema que siempre ha ocupado al autor y a los críticos desde que saltara a la fama como novelista, y prueba de ello son las declaraciones que hicieron él mismo o las personas más cercanas, como sus editores. La famosa frase

⁵³ Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, 180.

⁵⁴ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 503.

⁵⁵ Tras la reseña del libro, es sabida la amistad que se formó entre el crítico y el autor, la cual duró hasta la muerte de Bolaño en 2003.

⁵⁶ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 473.

“Siempre seré un poeta del DF”, la cual no sabemos de qué época data⁵⁷, contrasta con la que leemos en el prólogo de *Amberes* en la que reniega de su pasado poético en México. Es por ello que parece que en el autor hubo un proceso de reflexión sobre la poesía y la novela, sobre el movimiento infrarrealista, y sobre México y Barcelona, y por lo tanto también sobre su adaptación al nuevo espacio socio-cultural y sobre cómo representar unas vivencias e ideas que le marcaron de por vida. “Siempre seré un poeta del DF” es finalmente una declaración de intenciones de aferrarse a las ideas poéticas de su juventud, cuyas huellas, a pesar de su nueva representación, las podemos diferenciar en el particular palimpsesto bolañesco.

Chistes par(r)a reordenar el canon

Roberto Bolaño, Nicanor Parra y la poesía chilena

Benjamin Loy

RESUMEN: “Todo se lo debo a Parra” – con estas y semejantes palabras de elogio Roberto Bolaño le asignó un lugar central al antipoeta chileno dentro de su amplio canon personal. No obstante, la amplia crítica bolañiana hasta el momento no pareciera haber estudiado a fondo las múltiples dimensiones de esta relación entre los dos autores chilenos. El presente estudio pretende analizar, por lo tanto, de qué manera los postulados ético-estéticos de Parra y de su antipoesía le sirven a Bolaño como punto de referencia clave para reordenar el canon de la literatura chilena contemporánea. Además, se discutirá el papel clave que desempeña Bolaño en el renovado interés de la crítica en la obra de Nicanor Parra durante los últimos años.

PALABRAS CLAVE: Bolaño, Roberto; Parra, Nicanor; Chile; Antipoesía; Intertextualidad; Canon; Humor; Ironía; Antipoesía

SCHLAGWÖRTER: Bolaño, Roberto; Parra, Nicanor; Chile; Antipoesie; Humor; Ironie; Kanon; Intertextualität

No pareciera arriesgado afirmar que dentro del amplio campo de investigación acerca de la obra de Roberto Bolaño –encontrándose en extensión acelerada y permanente– el aspecto de la intertextualidad ha despertado un gran interés de la crítica. Sin embargo, no dejan de llamar la atención, por un lado, las fijaciones de la crítica en las relaciones de Bolaño con Jorge Luis Borges como punto de referencia dominante, y, por el otro, los acercamientos modestos con respecto a otros textos y escritores que raras veces llegan más allá de lo superficial o anecdótico. Hay que constatar, por lo tanto, que la crítica todavía se encuentra lejos de cumplir con la exigencia de Ignacio Echevarría de “intentar levantar [...] un mapa de las devociones literarias de Bolaño.”¹

¹ Ignacio Echevarría, “Bolaño internacional: algunas reflexiones en torno al éxito internacional de Roberto Bolaño”, *Estudios Públicos* 130 (2013), 191. Estas relaciones conciernen tanto a los diálogos intertextuales de Bolaño con novelistas de importancia mundial desde Mark Twain hasta Georges Perec como por ejemplo también con la poesía chilena de sus contemporáneos escrita durante los años 80 y 90 (una excepción sería el artículo de Chiara Bolognese, “Roberto Bolaño y Raúl Zurita: referencias cruzadas”, *Anales de literatura chilena* 14 (2010), que, si bien solamente de forma superficial, investiga la relación de Bolaño con Zurita).

⁵⁷ Corral, *Bolaño traducido*, 211–212.

En ese sentido, el presente trabajo pretende enfocar uno de esos territorios baldíos del mapa (inter)textual de Bolaño al analizar sus múltiples nexos con Nicanor Parra como figura crucial para su poética. Más allá de los repetidos elogios de Bolaño hacia la persona y la obra de Parra en palabras como “todo se lo debo a Parra”, cabe preguntar aquí de qué manera los postulados estéticos de Parra constituyen un pilar intertextual clave en las obras de Bolaño. El análisis pretende enfocar, por lo tanto, principalmente el concepto parriano de la antipoesía (y de la ironía como figura central de ésta) para mostrar en qué sentido Bolaño se apropia de los principios antipoéticos y los “traduce” en sus novelas en el marco de una escritura que busca subvertir constantemente discursos artísticos e historiográficos hegemónicos. Si, además, tanto la antipoesía de Parra como toda la obra de Bolaño siempre incluyen una reflexión sobre procesos de canonización dentro de un campo literario controvertido, entonces el presente trabajo no puede dejar de lado la pregunta por el papel de Bolaño en la reciente revaloración de la obra de Nicanor Parra.

No hay duda de que tanto la obra de Parra como la de Bolaño se pueden considerar en el fondo como intentos de una revisión crítica de la Modernidad en un sentido estético y político. Ambas obras parten de una noción catastrófica del mundo en el que los saberes seguros sobre ese mundo y las esperanzas depositadas en los grandes relatos de las revoluciones artísticas, históricas y políticas se ven severamente defraudados. Como reacción frente a esa percepción de un mundo en crisis, la crítica ha destacado con frecuencia la presencia de los motivos de la desilusión y de la agonía en las obras de ambos autores sin realmente tomar en cuenta el hecho –sobre todo en el caso de Bolaño– de que la experiencia traumática de la Modernidad desencadena en ambos la búsqueda de estrategias literarias para “traducirla”, es decir, (d)escribirla y, de esta manera, dotarla de sentido. Es en ese contexto que el humor, y en especial la ironía, adquieren una importancia fundamental en sus respectivas escrituras² como medio para no solamente relativizar la desilusión sino también crear un lugar de enunciación capaz de incorporar la relatividad epistemológica de ese mundo (post)moderno. Niall Binns ha investigado a fondo esta dimensión de una escritura postmoderna en el caso de Parra y acierta cuando afirma que “[e]l antipoeta no crea ningún gran

² Con respecto al humor en Bolaño y la omisión de ese aspecto por la crítica véase Benjamin Loy, “Dimensiones de una escritura horroris/zada – violencia y (los límites del) humor en la obra de Roberto Bolaño”, en *Roberto Bolaño: Violencia, Escritura, Vida*, ed. Ursula Hennigfeld (Amsterdam: Rodopi, en prensa).

relato literario que sirva como compensación por la tierra baldía del mundo en que le tocó nacer. El hablante antipoético es un incrédulo en todo: en la religión, la política y la poesía”.³ No obstante, hay que subrayar el hecho de que dicha incredulidad y la risa antipoética no desembocan en una actitud cínica o desinteresada hacia el mundo. Escribe Parra en el poema *Telegramas*: “Que para qué demonios escribo? [...] Para llorar y reír a la vez”⁴; verso que evidencia la participación afectiva fundamental del hablante antipoético en los acontecimientos traumáticos que le afectan a él y a su comunidad. Si Binns en su estudio pone énfasis en las críticas antipoéticas de Parra hacia el relato cristiano, por un lado, y el relato marxista, por el otro,⁵ es sobre todo esta última dimensión política que retoma Roberto Bolaño en sus novelas donde siempre se relaciona de manera inextricable con una crítica de los discursos estéticos de la Modernidad. Un ejemplo paradigmático en ese sentido constituye su novela *Estrella distante* en la que la revisión crítica del pasado dictatorial chileno se basa fundamentalmente en los postulados antipoéticos de Nicanor Parra, quien aparece como referencia intertextual clave del relato. La novela cuenta los destinos de los diversos miembros de un taller de poesía en Concepción durante el gobierno de Salvador Allende y de su dispersión a raíz del Golpe de Estado en 1973. Desde un principio, el relato se despliega ante ese “horizonte de un presente regido por la separación y la dispersión como efecto inmediato del ‘silenciamiento’ de la utopía y el fin de la aventura”⁶ tan característico de la obra de Bolaño: la comunidad de los poetas que viven en el Chile de la Unidad Popular y creen en “la lucha armada que nos iba a traer una nueva vida y una nueva época”⁷ tienen que enfrentarse poco después a la violencia de la dictadura militar que los afecta en forma de desapariciones y exilios. La experiencia traumática implica la pregunta por las posibilidades de narrar y nombrar lo innombrable, lo que se hace evidente cuando el narrador Arturo B reconoce con respecto a las hermanas Garmendia, dos poetisas asesinadas del taller: “Yo sobre ellas apenas puedo hablar. A veces aparecen

³ Niall Binns, *Un vals en un montón de escombros: poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad* (Nicanor Parra, Enrique Lihn) (Bern: Lang, 1999), 86.

⁴ Nicanor Parra, *Obras completas*, ed. por Niall Binns (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006), 237.

⁵ Binns, *Un vals en un montón de escombros*, 63–92.

⁶ Leonidas Morales, *De muertos y sobrevivientes: narración chilena moderna* (Santiago: Cuarto propio, 2008), 55

⁷ Roberto Bolaño, *Estrella distante* (Barcelona: Anagrama, 1996), 13.

en mis pesadillas”⁸. Es en ese contexto de la revisión de un pasado traumático que el narrador despliega un discurso irónico para darle una forma narrativa a lo vivido que se basa explícitamente en la antipoesía de Nicanor Parra. Afirma Arturo B al respecto: “En fin, como dice Bibiano citando a Parra: así pasa la gloria del mundo, sin gloria, sin mundo, sin un miserable sándwich de mortadela”⁹. Esa postura irónica ante el mundo moderno incomprensible y la desilusión de sus grandes relatos, tan característica de la antipoesía de Parra, funciona desde un principio como medio discursivo de supervivencia del narrador: Arturo B ironiza la gravedad del Golpe de Estado al clasificarlo como “el campeonato mundial de la fealdad y la brutalidad”¹⁰ y cita implícitamente a Parra cuando reconoce con respecto a los días posteriores al evento traumático:

Me sentí de pronto feliz, inmensamente feliz, capaz de hacer cualquier cosa, aunque sabía que en esos momentos todo aquello en lo que creía se hundía para siempre y mucha gente, entre ellos más de un amigo, estaba siendo perseguida o torturada. Pero yo tenía ganas de cantar y de bailar.¹¹

Es evidente aquí la alusión a la postura parriana de “[b]ailar un vals en un montón de escombros”¹² como estrategia frente a la experiencia de la violencia dictatorial y los postulados políticos y estéticos de la Modernidad cuyo portador emblemático en *Estrella distante* es el personaje de Alberto Ruiz-Tagle alias Carlos Wieder: siendo al principio un miembro enigmático del taller de Concepción termina por revelarse después del Golpe de Estado como piloto de la Fuerza Aérea Chilena y poeta vanguardista que adquiere notoriedad por sus *aeropitturas* y una exposición de fotos con las caras agonizantes de mujeres torturadas y asesinadas por él, hecho que conduce a su expulsión de Chile y posterior vagabundeo por el mundo (que a su vez es relatado por el narrador, quien, 20 años después, busca a Wieder a pedido del detective Abel Romero encargado de matarlo). Confluyen en la figura de Wieder la violencia biopolítica de los militares chilenos y la violencia discursiva de las vanguardias históricas (y de la neovanguardia chilena), ambas inscribiéndose en el contexto de un pensamiento moderno cuyo rasgo predominante es el intento de organizar la complejidad de la vida humana desde un solo punto de poder, o como escribe Norbert Lechner con respecto a las dictaduras militares

⁸ Bolaño, *Estrella distante*, 15.

⁹ Bolaño, *Estrella distante*, 62.

¹⁰ Bolaño, *Estrella distante*, 27.

¹¹ Bolaño, *Estrella distante*, 27.

¹² Parra, *Obras completas*, 116.

en Latinoamérica: “Nuestras dictaduras son fundamentalmente eso: imposición de una unidad orgánica a una realidad heterogénea y compleja.”¹³ Esa tendencia a una organización violenta de una realidad vital heterogénea bajo las premisas de la unidad y de la pureza también caracteriza el proyecto (neo)vanguardista de Carlos Wieder y se hace visible cuando escribe las frases iniciales del libro *Génesis* en latín en el cielo sobre el campo de prisioneros en el que el narrador de la novela es testigo de su primer acto de *aeropittura*¹⁴: los versos bíblicos se pueden leer aquí de acuerdo a lo que señaló Erich Auerbach en *Mímesis* con respecto a la relación violenta entre el libro sagrado y el mundo:

El mundo de los relatos bíblicos no se contenta con ser una realidad histórica, sino que pretende ser el único mundo verdadero, destinado al dominio exclusivo. Cualquier otro escenario, decurso y orden no tienen derecho alguno a presentarse con independencia [...] han de inscribirse en sus marcos y ocupar su lugar subordinado.¹⁵

Wieder aspira a someter al mundo y su polifonía a través de un discurso dogmático y una poesía monológica creando su propio lenguaje distante de la pluralidad de las ‘voces comunes’. Es en ese contexto que la recurrencia del narrador a la antipoesía de Nicanor Parra como base de su propia narración se hace entendible considerando las condiciones de su elaboración que “ocurre [...] a partir del rechazo de la tradición vanguardista inmediata – sentida como hermética, elitista y neutralizada por la sociedad que aspiraba a destruir o cambiar.”¹⁶ La antipoesía, fundada a partir de la publicación de *Poemas y antipoemas* en 1954, representa, según Binns, “algo así como una ruptura (postmoderna: la última de las rupturas) con la totalidad de la poesía moderna en Hispanoamérica.”¹⁷ Sus rasgos centrales, según Federico Schopf, son “la introducción masiva del habla coloquial y otros tipos de discurso no poético y la desublimación [...] de la figura del poeta y de la poesía”¹⁸. Es precisamente la vuelta antipoética del arte al entorno de la ‘vida común’ y su diver-

¹³ Norbert Lechner, “Un desencanto llamado postmodernidad”, *Punto de Vista* 33 (1988): 28.

¹⁴ Cf. Bolaño, *Estrella distante*, 34–40.

¹⁵ Erich Auerbach, *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental* (La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1986), 26.

¹⁶ Federico Schopf, “La antipoesía: ¿comienzo o final de una época?” en *Memoria, duelo y narración: Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*, ed. Roland Spiller (Frankfurt a. M.: Vervuert, 2004), 189.

¹⁷ Binns, *Un vals en un montón de escombros*, 57.

¹⁸ Schopf, “La antipoesía”, 190.

sidad de discursos –“todo es poesía menos la poesía”, como dice un artefacto de Parra– la base desde la cual en *Estrella distante* se realiza la mencionada revisión de la Modernidad incluyendo la ironía como clave para un cuestionamiento del pasado dictatorial y del presente postdictatorial en el que se inserta la novela.

Cabe advertir que dentro de la novela de Bolaño la ironía y su relación con la violencia de la Modernidad se exhiben a través de toda una red de conexiones múltiples con diferentes funciones y modalidades ético-estéticas. Esta representación de la ironía remite a las concepciones que le han asignado diversos trabajos recientes entendiéndola ya no en un sentido tradicional “as a limited rhetorical trope or as an extended attitude to life, but as a discursive strategy operating at the level of language (verbal) or form (musical, visual, textual)”.¹⁹ La figura central en torno a la cual se construyen los diversos discursos irónicos es Carlos Wieder: el poeta-piloto y asesino transforma su distancia irónica hacia el mundo en una verdadera *ars vitae*, es decir en un estilo de vida que tiene sus raíces en el romanticismo y que experimenta su concretización más radical en la figura del *dandy* cuyos atributos se reúnen precisamente en el carácter de Wieder. Representa esa cercanía entre la aristocracia y la ironía ya señalada por Kierkegaard, que vio en el ironista el portador de una negatividad absoluta, y efectivamente, la ironía del *dandy* en la figura de Wieder se transforma en una actitud de distancia absoluta hacia la ‘vida común’ que, en su consecuencia radical, lleva a la negación de esa vida y al terror. Esa ‘vida común’ se relaciona en *Estrella distante* claramente con el mundo popular y la poesía de los ídolos de los participantes del taller de Concepción que son, entre otros, Nicanor Parra y Enrique Lihn. El desprecio desde el punto de vista irónico de Wieder hacia esa poesía y los que la representan se hace evidente cuando en la noche antes de matar a las hermanas Garmendia se dice: “[Y] si las Garmendia hubieran estado más atentas habrían visto un brillo irónico en los ojos de Ruiz-Tagle, poesía civil, yo les voy a dar poesía civil”.²⁰ Wieder, el piloto, encarna la ironía absoluta que se eleva sobre toda la realidad ‘mundana’ implicando el desprecio de esa realidad y la vida existente en ella, hecho que se evidencia en uno de los testimonios sobre su persona: “Carlos Wieder veía el mundo como desde un volcán, señor, los veía a todos ustedes y se veía a sí mismo como desde muy lejos, y todos, disculpe la franqueza,

¹⁹ Linda Hutcheon, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (London: Routledge, 1994), 10.

²⁰ Bolaño, *Estrella distante*, 31.

le parecíamos unos bichos miserables”.²¹ La ironía de Wieder puede ser leída en el sentido que propone Colebrook con vista a las concepciones de Deleuze y Guattari:

Irony, too, can be related both to this production of terror and the enjoyment of cruelty. Irony produces a viewpoint that surveys the whole, that derides or chastens everyday life and desire. Further, the enjoyment of this ‘high urbanity’ could not proceed without the powerlessness, blindness or exclusion of those who are ironised.²²

La recurrencia a la tradición interpretativa de la ironía como portadora de violencia, sadismo y victimización que dominan, como escribe Hutcheon, “in these discussions of the ironist as a kind of omniscient, omnipotent god-figure smiling down –with irony– upon the rest of us”,²³ es, sin embargo, solo una dimensión irónica en *Estrella distante*. Más allá de ésta, la ironía, y en eso se hace evidente esa naturaleza transideológica que postula Hutcheon al respecto,²⁴ se convierte en el discurso de las ‘víctimas’ en una estrategia de subversión y supervivencia frente a la experiencia de la violencia dictatorial y el discurso poético vanguardista. Destaca Schopf con respecto a la antipoesía que “la introducción de la ironía cuestiona también de manera radical el contenido de las experiencias sublimes”²⁵ y es precisamente a través de este rasgo antipoético que se efectúa la deconstrucción irónica del discurso vitalista de Carlos Wieder. La desublimación de su poesía se hace visible cuando en una conversación sobre los versos bíblicos escritos en el cielo entre el narrador y el loco Norberto, el único prisionero que sabe latín, se dice: “Lux es luz. Tenebrae es tinieblas. Fiat es hágase. Hágase la luz, ¿cachai? A mí Fiat me suena a auto italiano, dije”.²⁶ De la misma manera, el narrador se burla de los poemas de Wieder que para él suenan “como si lo hubiera escrito Jorge Teillier después de sufrir una conmoción cerebral [...] como si Teillier se hubiera quedado afásico y persistiera en su empeño literario”.²⁷ También el presunto heroísmo y la masculinidad exacerbada de Wieder, heredero de la misoginia futurista que se expresa en su desprecio hacia las poetisas, se

²¹ Bolaño, *Estrella distante*, 119.

²² Claire Colebrook, *Irony* (London/New York: Routledge, 2004), 142.

²³ Linda Hutcheon, *Irony's Edge*, 54.

²⁴ Cf. Hutcheon, *Irony's Edge*, 10.

²⁵ Schopf, “La antipoesía”, 190.

²⁶ Bolaño, *Estrella distante*, 40.

²⁷ Bolaño, *Estrella distante*, 23.

desublima cuando Arturo B comenta un acto de *aeropittura* de la manera siguiente: “Escribió, o pensó que escribía: *La muerte es mi corazón*. Y después: *Toma mi corazón*. Y después su nombre: *Carlos Wieder*, sin temerle a la lluvia ni a los relámpagos. Sin temerle, sobre todo, a la incoherencia”.²⁸ La poesía y el poeta en su versión antipoética pierden cualquier atributo divino, lo poético emana de los destinos tragicómicos de los poetas errantes, narrados a partir de esa desublimación antipoética que cuestiona constantemente el discurso del duelo y del trauma²⁹ y convierte la ironía en un saber para sobrevivir. El mejor ejemplo en ese sentido es probablemente el episodio sobre Lorenzo/Petra, un travesti que sufre en la dictadura por sus orientaciones sexuales y artísticas y emigra a España: combate su lamentable destino precisamente a través de la (auto)ironía cuando afirma: “[E]s difícil ser artista en el Tercer Mundo si uno es pobre, no tiene brazos y encima es marica [...] Matarse, dijo, en esta coyuntura sociopolítica, es absurdo y redundante. Mejor convertirse en poeta secreto”.³⁰ Surge en *Estrella distante* un contraste fundamental entre la poesía de Carlos Wieder como representante de la Modernidad y sus afanes de someter el mundo y las numerosas y fragmentadas odiseas de los poetas del taller, odiseas que remiten a un entendimiento homérico del mundo que, según Auerbach, se constituye diametralmente opuesto al modelo bíblico porque justamente no aspira a someter el mundo entero a una verdad única: “Los poemas homéricos proveen una relación de sucesos bien determinada, delimitada en tiempo y lugar; antes, junto y después de ella son perfectamente pensables otras cadenas de acontecimientos, sin conflicto ni dificultad alguna”.³¹ La recurrencia al modelo homérico –si bien la vuelta a la casa en Bolaño se ha transformado en una imposibilidad– abre en *Estrella distante* un complejo espacio de reflexión sobre los nexos entre Mundo, Historia y Lenguaje: el mundo de los (anti)poetas bolañianos se distancia, al igual que la Odisea en el sentido que le da Auerbach, de un entendimiento del mundo y de la historia como lo pretende el texto bíblico que dicta “una historia universal; comienza con el principio de los tiempos, con la creación del mundo, y quiere terminar con el fin de los siglos, al cumplirse las profe-

²⁸ Bolaño, *Estrella distante*, 91.

²⁹ Es llamativo que la crítica haya ignorado casi por completo ese aspecto en su fijación en los discursos del duelo en relación con el Golpe de Estado, véase al respecto por ejemplo el estudio de Carolina Ramírez Álvarez, “Trauma, memoria y olvido en un espacio ficcional. Una lectura a *Estrella distante*”, en: *Atenea* 497 (2008).

³⁰ Bolaño, *Estrella distante*, 81–83.

³¹ Auerbach, *Mimesis*, 27.

cías. Todo lo demás que en el mundo ocurra sólo puede ser concebido como eslabón de esa cadena”.³² La Historia en *Estrella distante*, al igual que en la antipoesía de Parra, ya no aparece como una entidad dotada de sentido; es, por el contrario, presentada en su carácter constructivista, hecho que ya se evidencia en el prólogo de la novela con su alusión intertextual a Borges y su cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”. Retoma la novela de Bolaño la idea de Borges/Menard según la cual “[l]a verdad histórica [...] no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió”.³³ Haciendo énfasis en esa dimensión metahistórica (ográfica) –que ante el fondo postdictatorial³⁴ en el que se inscribe la novela adquiere una importancia especial– el texto de Bolaño critica no solamente el llamado ‘pacto del olvido’ de la postdictadura chilena sino también el gran relato de una Historia Universal escrita desde un solo punto de vista (occidental). Sin embargo, el texto refuerza la idea de una Historia entendida como serie de “pequeños relatos” en los que se superponen sin cesar dimensiones nacionales y globales en un espacio de reflexión que trasciende el entorno chileno de la novela para insertar la historia traumática de la dictadura y la crítica de la neovanguardia en un contexto global en tanto que hace visible y cuestiona las tradiciones discursivas de la Modernidad occidental debajo de las experiencias históricas y artísticas contemporáneas en Latinoamérica.³⁵

Si la novela de Bolaño, tal como se acaba de señalar, reniega de la idea de una historicidad vertical y retoma la idea parriana de una poesía no teleológica que “puede perfectamente no conducir a ninguna parte”,³⁶ entonces

³² Auerbach, *Mimesis*, 27.

³³ Jorge Luis Borges, *Ficciones* (Buenos Aires: Emecé, 2005), 59.

³⁴ Véase acerca de ese punto de manera detallada Benjamin Loy, “Escritores bárbaros, detectives distantes y un cura amnésico: escenificaciones de la memoria (post-)dictatorial chilena en la obra de Roberto Bolaño”, en *Arpillera sobre Chile. Cine, teatro y literatura antes y después de 1973*, ed. Annette Paatz y Janett Reinstädler (Berlín: tranvía, 2013).

³⁵ Ese aspecto global de las novelas de Bolaño que la crítica ha advertido sobre todo con respecto a 2666 ya les es inherente a las obras tempranas del chileno, véase con respecto a dimensiones de globalidad en la obra de Bolaño también Benjamin Loy “Deseos de mundo. Roberto Bolaño y la (no tan nueva) literatura mundial”, en *América Latina y la literatura mundial: mercados editoriales, redes globales y la invención de un continente*, ed. Dunia Gras y Gesine Müller (Frankfurt a.M./Madrid: Vervuert, en prensa) y con respecto a los nexos entre vanguardia y postmodernidad en Bolaño Benjamin Loy, “El nacimiento del detective vacunado en el espíritu de la (pos)modernidad – la búsqueda de huellas como paradigma en la obra de Roberto Bolaño”, en *Spurensuche (in) der Romania: Beiträge zum XXVIII. Forum Junge Romanistik*, ed. Luca Melchior et al. (en prensa).

³⁶ Parra, *Obras completas*, 33.

este punto también concierne de manera fundamental las posibilidades de un arte original y la dimensión del lenguaje. Siendo *Estrella distante* una reescritura del último capítulo de *La literatura nazi en América* que lleva inscrita desde un principio un cuestionamiento de ideas como “autenticidad” u “original”, la novela sigue desarrollando esa idea a lo largo del texto cuando deconstruye irónicamente la idea vanguardista de Carlos Wieder de escribir “los poemas de una nueva edad de hierro para la raza chilena”.³⁷ Al mismo tiempo, dicha crítica funciona como cuestionamiento de los postulados de la neovanguardia chilena y específicamente del llamado *Colectivo Acciones de Arte (CADA)* cuyo representante emblemático fue Raúl Zurita. Jennerjahn acierta en su estudio cuando afirma con respecto a la crítica de Bolaño hacia Zurita:

Zurita le otorga al poeta un papel que, a más tardar con la *antipoesía* de Nicanor Parra, había sido desmentido, la del poeta-vate, ser superior y dotado de dones proféticos [...] Sobresale en especial el tono utópico-mesianico-religioso, al igual que el lenguaje metafórico del sacrificio y dolor. [...] De este modo, el *discurso de la crisis* integra la violencia en sus formas estéticas de expresión.³⁸

La perspectiva crítica de la novela frente al discurso vanguardista y su idea de una pureza artística (“Si eres puro, ya nada malo puede ocurrirte”, dice Carlos Wieder³⁹) se relaciona, aparte del cuestionamiento del ya señalado entendimiento de la relación entre Historia y Mundo, sobre todo con su postura ante el lenguaje, punto para el que vuelve a ser fundamental el concepto de la antipoesía parriana. Ignacio Echevarría observó que la antipoesía de Parra, aparte de su actitud frecuentemente demoledora que también se encuentra en Bolaño, puede leerse sobre todo como “un intento reiterado y siempre insatisfactorio de reedificar ese sentimiento de comunidad [perdido], o al menos su utopía, a través de la palabra poética, entendida ésta como cristalización de una lengua verdaderamente común”.⁴⁰ En la adaptación novelesca de la antipoesía en *Estrella distante* es la ironía del narrador que funciona fundamentalmente en ese sentido: como intento de recuperar algo del

³⁷ Bolaño, *Estrella distante*, 53.

³⁸ Ina Jennerjahn, “Escritos en los cielos y fotografías del infierno: las ‘acciones de arte’ de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño”, en: *Revista de crítica literaria latinoamericana* 56 (2002): 78.

³⁹ Bolaño, *Estrella distante*, 55.

⁴⁰ Ignacio Echevarría, *Desvíos: un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana* (Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2007), 202.

sentimiento de la comunidad perdida de los poetas y sus sueños revolucionarios. La ironía se transforma en un elemento de experiencia compartida en el sentido de los *discursive communities* que Hutcheon presupone para su funcionamiento:⁴¹ el acto mismo de un entendimiento compartido realizado en la risa comunitaria que posibilita la ironía antipoética se establece como figura de contraste frente al hermetismo de la poesía vanguardista de Wieder que para sus lectores permanece siempre inentendible. Así, por ejemplo, Arturo B se burla constantemente de la poesía de Wieder, ese “discurso lleno de neologismos y torpezas”,⁴² y de sus seguidores y su falta de comprensión: su *aeropittura* se efectúa, como cuenta Arturo B con un tono irónico, delante de “los soldados y de los caballeros que saben reconocer una obra de arte cuando la ven, aunque no la entiendan”.⁴³ Mientras Wieder escribe sus versos en el cielo, sus espectadores desvían su atención del espectáculo comprobando de esa manera la distancia de su arte vanguardista de la vida común y, por ende, su total irrelevancia social: “Incluso los incondicionales de Wieder [...] se enzarzaron en comentarios prácticos sobre la vida cotidiana que sólo muy tangencialmente atañían a la poesía chilena, al arte chileno”.⁴⁴ La figura de Wieder en ese sentido se transforma en un medio de meta-reflexión sobre las posibilidades y tareas del arte y su relación con la vida y la sociedad. Bolaño hace evidente que el discurso vitalista de la vanguardia ya no tiene vigencia porque sus intentos de “la superación del arte autónomo en el sentido de una reconducción del arte hacia la praxis vital”⁴⁵ siempre integra violencia en sus formas y termina alejándose de esa vida que aspira a transformar.

Parra y Bolaño, al recurrir al habla coloquial, se oponen a la idea un lenguaje purista y retoman una idea de George Steiner según la que “el lenguaje sólo entra en acción asociado al factor tiempo. Ninguna forma semántica es atemporal. Y cuando usamos una palabra despertamos la resonancia de toda su historia previa”.⁴⁶ Dicha dimensión del lenguaje coloquial se hace presente a lo largo de todo el relato de los narradores y personajes poetas en *Estrella distante*: aparte de la presencia continua de lexemas del habla chileno en los discursos de los personajes que ponen en escena las diversas dimensiones afectivas del entorno vital de la época (insultos, comidas, etc.) también

⁴¹ Cf. Hutcheon, *Irony's Edge*, 18.

⁴² Bolaño, *Estrella distante*, 53.

⁴³ Bolaño, *Estrella distante*, 41.

⁴⁴ Bolaño, *Estrella distante*, 89.

⁴⁵ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Ed. Península, 2000), 109.

⁴⁶ Bürger, *Teoría de la vanguardia*, 46.

se hace explícita la reflexión sobre dichos aspectos del lenguaje, por ejemplo cuando el narrador afirma:

Las diferencias entre Ruiz-Tagle y el resto eran notorias. Nosotros hablábamos en argot o en una jerga marxista-mandrakista [...] Ruiz-Tagle hablaba en español. Ese español de ciertos lugares de Chile (*lugares* más mentales que físicos) en donde el tiempo no parece transcurrir.⁴⁷

Steiner destaca la estrecha relación entre lenguaje y tiempo, que “se encuentran íntimamente relacionados: se mueven hacia adelante y la flecha nunca está en el mismo lugar”.⁴⁸ Este aspecto también se hace presente en Bolaño: Arturo B logra en su discurso encontrar una forma para hablar del pasado en un lenguaje que por sí mismo ya refleja, en el sentido del nexo tiempo-lenguaje de Steiner, los caminos y experiencias de su voz portadora. Como pruebas de una “enunciación híbrida”,⁴⁹ característica de todos los textos de Bolaño, demuestra tanto influencias del chileno en giros como “*siútico* hubiéramos dicho entonces”⁵⁰ o “Déjate de huevadas, conchaetumadre”⁵¹ como de una variedad peninsular a través de formas verbales y léxicas en frases como “Pensé que os marchabais a Suecia”⁵² o “un españolismo más bien gilipollas”.⁵³ El lenguaje coloquial se relaciona de manera inextricable con una dimensión afectiva que se hace explícita por parte del narrador cuando con respecto a la palabra “plata” escribe: “[E]s divertido escribir ahora la palabra *plata*: brilla como un ojo en la noche”.⁵⁴ De la misma manera se lee en el último capítulo de *La literatura nazi en América*: “[L]a palabra pololear me pone la piel de gallina”.⁵⁵ Es precisamente esta dimensión afectiva, “la aprehensión recreativa de sus formas vivas”,⁵⁶ que George Steiner postula como condición de cualquier traducibilidad e interpretación y es ahí donde radica el potencial de la antipoesía en tanto concepto lingüístico: se deja adaptar, interpretar y trasladar de su contexto histórico y cultural original a una nueva

⁴⁷ Bolaño, *Estrella distante*, 16.

⁴⁸ George Steiner, *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001), 40.

⁴⁹ Morales, *De muertos y sobrevivientes*, 41.

⁵⁰ Bolaño, *Estrella distante*, 28.

⁵¹ Bolaño, *Estrella distante*, 49.

⁵² Bolaño, *Estrella distante*, 27.

⁵³ Bolaño, *Estrella distante*, 91.

⁵⁴ Bolaño, *Estrella distante*, 16.

⁵⁵ Roberto Bolaño, *La literatura nazi en América* (Barcelona: Seix Barrar, 1996), 189.

⁵⁶ Steiner, *Después de Babel*, 47.

situación de enunciación. Lo que Bolaño realiza en *Estrella distante* con respecto a la antipoesía de Parra es un acto de interpretación en el sentido de Steiner que la define como “lo que da vida al lenguaje más allá del lugar y del momento de su enunciación o transcripción inmediatas”.⁵⁷ Donde la poesía moderna de Wieder provoca silencio y lleva inscrita su propia muerte, la antipoesía asegura vitalidad: una vitalidad transhistórica que visibiliza su propia historicidad, una vitalidad transgenérica que resiste el traslado de la poesía a la prosa, una vitalidad que surge de una cercanía al entorno vital y mantiene viva, tal como señala Echevarría, el recuerdo y la utopía por la comunidad en un época eminentemente post-utópica. Escapa la antipoesía también, a través de su postura irónica, las dicotomías políticas, situándose en un lugar allende los bloques ideológicos: retomando la controversia en torno de la publicación de los *Artefactos* de Parra en 1972, que le aseguró severas críticas de la derecha como de la izquierda, Bolaño se sirve del episodio para posicionarse en su propia revisión del pasado dictatorial desde un punto de vista postdictatorial al margen de ambos bandos y subvertir de manera lúdica los esquemas binarios:

[L]a aparición de *Artefactos*, que a nosotros nos encantó, hizo que Stein, entre la indignación y la perplejidad, escribiera una carta al viejo Nicanor recriminándole algunos de los chistes que se permitía hacer en aquel momento crucial de la lucha revolucionaria en América Latina; Parra le contestó al dorso de una postal de *Artefactos* diciéndole que no se preocupara, que nadie, ni en la derecha ni en la izquierda, leía.⁵⁸

Asegura la antipoesía, por último, también la vitalidad del lector: entendiendo la ironía en el sentido de Hutcheon como fenómeno fundamentalmente pragmático debido a su “dynamic and plural relations among the text or utterance (and its context), the so-called ironist, the interpreter, and the circumstances surrounding the discursive situation”,⁵⁹ conlleva la apropiación bolañiana de la antipoesía en general un determinado concepto de lector que se basa en la actividad del mismo y forma una parte esencial de la estética de Parra, o como escribió el crítico Guillermo Sucre sobre la antipoesía: “Estos poemas más que textos son *pretextos*: el lector debe resolver la aventura que ellos implican y le proponen”.⁶⁰

⁵⁷ Steiner, *Después de Babel*, 49.

⁵⁸ Bolaño, *Estrella distante*, 57.

⁵⁹ Hutcheon, *Irony's Edge*, 11.

⁶⁰ Cit. en Parra, *Obras completas*, 987.

El último aspecto de la relación entre Parra y Bolaño que se pretende analizar aquí es precisamente la pregunta por el fenómeno del canon y sus posibilidades de (re)ordenarlo. Celina Manzoni acierta al postular que “los textos de Bolaño que recuperan la crítica del canon evitan esa separación [entre el espacio de la creación y el de la crítica], casi universalmente establecida, para hacer coincidir el momento de la crítica con el de la ficción”.⁶¹ Los análisis de *Estrella distante* en el marco de este trabajo deberían haber dejado en evidencia en qué sentido Nicanor Parra se puede considerar una figura central dentro de ese “espacio siempre polémico de la reformulación canónica”.⁶² Esa ‘lucha’ por el canon remonta, en el caso de Bolaño, a sus comienzos literarios como fundador del *Infrarrealismo*, movimiento que se constituye fundamentalmente a través del conflicto con el *establishment* literario de México y de Latinoamérica de los 70. Es a partir de esas configuraciones canónicas que Parra adquiere temprano una importancia clave dentro del proyecto literario de Bolaño y sus compañeros transformándose el antipoeta en esa “tercera vía estética” que buscaban, como dice en *Los detectives salvajes*, “entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda”.⁶³ Bolaño es explícito al respecto: “Y, de hecho, la encontramos en Nicanor Parra, el poeta que más nos influyó. Sobre todo, lo que tenía –y en grandes dosis– era sentido del humor [...] Y el mejor sentido del humor del mundo, que es el humor negro”.⁶⁴ También ante el fondo de la “ausencia de una literatura humorística”,⁶⁵ diagnosticada por Bolaño, se hace evidente la posición central que cobra Parra en la búsqueda estética de Bolaño (lee a Parra por primera vez en 1973) y al momento de empezar su reordenamiento del canon literario latinoamericano. Esa posición destacada de Parra dentro del canon bolañiano adquiere una importancia especial al transformarse el autor de 2666 después de la publicación de su obra magna en el escritor latinoamericano más aclamado desde la generación del *Boom*.⁶⁶ Si bien Parra ha formado parte del canon esencial

⁶¹ Celina Manzoni, “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño”, en *Bolaño salvaje*, ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón (Barcelona: Candaya, 2008), 342.

⁶² Manzoni, “Ficción de futuro”, 342.

⁶³ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 30.

⁶⁴ Bolaño en Dunia Gras, “Entrevista con Roberto Bolaño”, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 604 (2010): 53.

⁶⁵ Roberto Bolaño, *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998 – 2003)* (Barcelona: Anagrama, 2004), 224.

⁶⁶ Acerca de algunos aspectos fundamentales véase el excelente artículo de Ignacio Echevarría, “Bolaño internacional: algunas reflexiones en torno al éxito internacional de Roberto

de la literatura latinoamericana del siglo XX durante décadas no caben dudas de que su persona y su obra han adquirido una atención renovada en el marco de la recepción masiva de las obras de Bolaño, quien a su vez estuvo involucrado de manera activa y decisiva en esta nueva etapa de recepción de Parra. Así, por ejemplo, fue Bolaño quien insistió repetidas veces a Parra y al crítico Ignacio Echevarría de emprender el proyecto de las obras completas del antipoeta, insistencia que terminó de resultar exitosa a través de la edición de éstas (a cargo de Niall Binns) en dos tomos en 2006 y 2011. Echevarría comentó con respecto al papel de Bolaño: “Sin ir más lejos, las *Obras completas* de Parra no se hubieran emprendido sin el acicate de Bolaño”.⁶⁷ No parecería exagerado constatar que Bolaño – aprovechando su prestigio dentro del campo literario, adquirido a más tardar con la publicación de *Los detectives salvajes* – desempeñó un papel decisivo en el (nuevo) traslado de Parra desde Chile y Latinoamérica a los catálogos de las grandes editoriales españolas. Este hecho condujo a la situación irónica de una visita de Carmen Balcells –a su vez figura clave del *establishment* del *Boom* que Bolaño había combatido con vehemencia– en la casa de Parra en 2009, incidente que Parra describió de la siguiente manera: “Llegó en su silla de ruedas y muy tranquila me dijo: ¿Tú te opones a que te haga multimillonario?”⁶⁸ El resultado de la visita fue una antología de casi 500 páginas, intitulada *Parranda larga* y publicada en Alfaguara en 2010, hecho que junto a la publicación mencionada de las obras completas y los galardones del *Premio Reina Sofía* (2000) y el *Premio Cervantes* (2011) son solamente las pruebas más visibles de esa recanonización del antipoeta. La raíz de este proceso está para el propio Parra en la figura de Bolaño: “Esto se lo debo a Bolaño. La Carmen Balcells vino por él. Roberto me puso en órbita de nuevo [...] yo era uno de los 20 poetas chilenos. Pero Roberto me puso en la cabecera de la mesa”.⁶⁹

Bolaño”, *Estudios Públicos*, núm. 130 (2013), especialmente con respecto las críticas que le hace al estudio de la recepción de Bolaño en EEUU publicado por Wilfrido Corral en 2011 bajo el título de *Bolaño traducido. Nueva literatura mundial*; compárese al respecto también Loy (2015).

⁶⁷ Echevarría en Carolina Rojas, “Bolaño y Parra: amigos en el pasillo sin salida aparente”, *Clarín* (9 de abril 2012), www.revistaen.clarin.com/literatura/Bolano-y-Parra-amigos-en-el-pasillo-sin-salida-aparente_o_679132309.html.

⁶⁸ Parra en Andrés Gómez Bravo, “Nicanor Parra: ‘Bolaño me puso en órbita de nuevo’”, *La Tercera* (27 de marzo 2010), www.latercera.com/contenido/1453_237403_9.shtml.

⁶⁹ Gómez Bravo, “Nicanor Parra”. Si bien también Nicanor Parra hizo visible públicamente su simpatía por Bolaño, por ejemplo en un artefacto como motivo de homenaje a Bolaño en la Feria del Libro chilena en 2003 pocos meses después de su muerte, “Le debemos un hígado a Bolaño”, véase una reproducción en Jorge Herralde, *Para Roberto Bolaño* (Santiago de Chile:

Una pregunta que surge con las apropiaciones de la antipoesía por Bolaño es seguramente la que Schopf formuló ya hace algunos años con respecto al estado de su potencial crítico:

¿Puede seguir siendo de alguna manera crítica una literatura que ingresa en la institucionalidad —ésta resiste su crítica, que deja de ser suficientemente corrosiva— y, dando incluso un paso más, comienza a ser consumida con agrado y aplauso más o menos generalizado?⁷⁰

El problema de la institucionalización se da tanto con respecto a Parra como a Bolaño, habiendo incursionado ambos desde posiciones marginales al canon indiscutido de la literatura latinoamericana contemporánea, y no pareciera fácil encontrar una respuesta definitiva a la pregunta de Schopf. Si bien se puede leer el éxito de ambos (masivo en el caso de Bolaño) siempre como una amenaza para una literatura cuya discursividad partió desde una perspectiva crítica y marginal, el proceso de canonización también ofrece —y la relación entre Parra y Bolaño, tal como se ha esbozado aquí, puede considerarse como ejemplo de eso— nuevas posibilidades en el sentido que Steiner le asignó a la traducibilidad de los “clásicos” (y como tales ya habría que considerar a ambos autores en cuestión): una continua (re)interpretación y traducción como prueba de la vitalidad de sus obras y creada por el hecho de que “cada generación retraduce a los clásicos apremiada por una necesidad impostergable de resonancias precisas e inmediatas [...] para construirse su propio pasado”.⁷¹

Ulises y Rimbaud en Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*

Jordi Balada Campo (Regensburg)

RESUMEN: En el presente artículo se analiza la presencia y la función de dos figuras fundamentales en la tradición literaria, Ulises y Rimbaud, en *Los detectives salvajes*. En base a los presupuestos filosóficos de Adorno y Horkheimer y al análisis del mito de Blumenberg, se expone la oposición entre las concepciones de la subjetividad simbolizadas por ambas figuras, de tal modo que se puede considerar *Los detectives salvajes* una relectura de la Odisea en la que la subjetividad rimbaudiana substituye a la subjetividad del héroe homérico.

PALABRAS CLAVE: Bolaño, Roberto; Rimbaud, Arthur; Ulises; Los detectives salvajes

SCHLAGWÖRTER: Bolaño, Roberto; Rimbaud, Arthur; Odysseus; Los detectives salvajes

Aleshores va comprendre que no tenia remei, [...] que la vida no és el camí, ni tan sols la destinació sinó el viatge i quan desapareixem sempre és a mig trajecte, tant se val on. Jaume Cabré, *Viatge d'hivern*.

Se puede afirmar que la intertextualidad y el canon literario son fundamentales en la producción de Roberto Bolaño. El rescate de autores olvidados o desconocidos, las referencias literarias implícitas y explícitas, las discusiones sobre autores y libros, personajes que son autores consagrados o poetas o que viven del mundo literario son una constante en la obra del autor chileno. Este aspecto de la poética bolañiana no es anecdótico: en él se esconde parte de la función reivindicativa, crítica y política de su prosa y su poesía. El presente trabajo quiere exponer la función fundamental que desempeñan dos figuras claves del canon literario universal, Ulises y Arthur Rimbaud, en *Los detectives salvajes*, ya que es a través de la fascinante figura del poeta francés que Bolaño lleva a cabo una crítica del concepto de subjetividad moderna representada por la figura del héroe homérico. Según la tesis de este trabajo Bolaño desarrolla en *Los detectives salvajes* una odisea postmoderna en la que, mediante la estructura misma del relato, paralelismos con la *Odisea* y con Rimbaud, referencias a la epopeya homérica y al autor de *Le bateau ivre*, y numerosas transformaciones y divergencias significativas con respecto a

Catalonia Libros, 2005), 95, es evidente que su papel en la recepción mundial de Bolaño se debe considerar más bien como insignificante.

⁷⁰ Schopf, *La antipoesía*, 185.

⁷¹ Steiner, *Después de Babel*, 51.

la *Odisea*, se escenifica la sustitución de la subjetividad característica de la modernidad (Ulises) por la subjetividad característica de la postmodernidad (Rimbaud). No se trata pues del fin del mito, sino del fin de *un* mito, del fin de una concepción de la subjetividad. El mito como narración significativa para los tiempos actuales se renueva y adapta mediante la figura de Rimbaud. Nuevos tiempos necesitan nuevas ideas sobre el sujeto y por lo tanto nuevos mitos acordes: *Je est un autre*.

En primer lugar hay que dilucidar en qué medida es posible el mito en la postmodernidad. A partir del siglo XX ha sido la función del mito en la sociedad y su importancia para el hombre el centro de los análisis de las narraciones mitológicas, operándose un cambio de paradigma del análisis: el objetivo no es tanto el contenido *per se* sino la relación del mito con nuestro entorno social y cultural.¹ Desde este nuevo paradigma analítico son los trabajos de Hans Blumenberg de suma importancia. *Arbeit am Mythos*² muestra el desarrollo diacrónico de las variaciones del tema principal y de los mitemas de las narraciones míticas como fundamentales para entender el significado y la función del mito. El análisis diacrónico de Hans Blumenberg resalta la importancia de la recepción del mito para su comprensión, siendo esta recepción de gran importancia para entender el canje operado en *Los detectives salvajes*, obra en la que se sustituye el mito de Ulises por el mito de Rimbaud.

Blumenberg transforma radicalmente la base del mito. Para él no se trata de una narración que responde a preguntas, sino una narración cuya fuerza y función es la significatividad (“Bedeutsamkeit”). El mito nos comunica algo que no es una respuesta a una pregunta sino que responde a la necesidad humana de significatividad, de dar significado al mundo que nos rodea, es decir, dar un sentido a la experiencia humana del mundo. La permanencia de los mitos pese a la presión de las ciencias es una consecuencia de su capacidad de comunicar algo que las ciencias son incapaces de articular, ya que los mitos no explican el mundo, como es el caso de las ciencias, sino dan un sentido al mundo y a la vida. La recepción del mito viene marcada por la dinámica y el antidogmatismo. El potencial dinámico del mito permite que éste se desarrolle diacrónicamente más allá de sus mitemas y que produzca significatividad más allá del marco espacio temporal de sus primeras formas

¹ Cfr. Oliver Müller, *Sorge um die Vernunft: Hans Blumenbergs phänomenologische Anthropologie* (Paderborn: Mentis, 2005), 179, y cfr. Ernst Cassirer, *vom Mythos des Staates* (Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2002), 66.

² Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006).

conocidas y recibidas. La historia del mito es la historia de su recepción. Los mitos son para Hans Blumenberg “Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginalen Variationsfähigkeit. Diese beiden Eigenschaften machen Mythen traditionsfähig ...”,³ de tal forma que el potencial dinámico del mito es la consecuencia de la dialéctica entre la continuidad y constancia de su centro significativo y la capacidad de adaptación y transformación de ese centro. Las narraciones mitológicas se inscriben fácilmente en la tradición porque su esencia se mantiene idéntica pese a las variaciones y transformaciones. Esta continuidad de su esencia se basa en la importancia de la base estructural de los mitos. No sólo el contenido del mito determina su esencia: la estructura del mito es fundamental para entender su significatividad a lo largo de la historia, ya que durante las transformaciones del mito la estructura se mantiene más allá de cada una de sus variantes. La significatividad que destilan los contenidos y la estructura del mito es la que permite que éste se mantenga y conserve su fascinación y fuerza a lo largo de la historia:

Stellt man sich die Frage, woher die ikonische Konstanz von Mythologemen kommt, so gibt es *eine* Antwort, Die Grundmuster von Mythen sind eben so prägnant, so gültig, so verbindlich, so ergreifend in jedem Sinne, daß sie immer wieder überzeugen, sich immer noch als brauchbarster Stoff für jede Suche nach elementaren Sachverhalten des menschlichen Daseins anbieten.⁴

Los mitologemas representan los anhelos del hombre de tal forma, que su significatividad está determinada más allá de su aparición histórica. Los mitologemas no son sin embargo un elemento dogmático, una esencia pétreo del mito. Por el contrario son capaces de adaptarse a nuevas variaciones del mito, de tal manera que éste es capaz de adaptarse a las nuevas necesidades de recepción de su base estructural. En el fondo, según Blumenberg, la recepción lo es todo en el mito.⁵

La historia de la recepción de un mito, o, dicho de otro modo, la necesidad de seguir contando mitos antiguos, se basa en dos aspectos principales del mito: por un lado la ya comentada necesidad humana de significatividad, que sólo el mito es capaz de saciar y que no desaparece con el avance de la historia. Por otro lado el principio dinámico del mito, ya que éste “zergeht

³ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 40.

⁴ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 166.

⁵ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 133.

nicht schlichtweg mit der Epoche, der er zugehört, sondern fordert die ihr folgende heraus, den Bedürfnissen zu genügen, die er mühelos geweckt hatte.”⁶ Con el fin de una época concreta no desaparecen ni las necesidades de significatividad ni la constancia del mito: las primeras se formulan de nuevo bajo formas correspondientes a cada nueva época, la segunda tiene que adaptarse a los retos a que se enfrenta la significatividad con la nueva época.

Blumenberg compara en un pasaje la tradición mitológica con las variaciones musicales:

Die mythologische Tradition scheint auf Variation und auf die dadurch manifestierbare Unerschöpflichkeit ihres Ausgangsbestandes angelegt zu sein, wie das Thema musikalischer Variationen darauf, bis an die Grenze der Unkenntlichkeit abgewandelt werden zu können.⁷

De este pasaje quisiera destacar sus últimas palabras: “bis an die Grenze der Unkenntlichkeit abgewandelt”. ¿Cuándo y por qué se transforma y deforma de tal modo un mito, que se llega al límite de la irreconocibilidad? ¿Qué implica la irreconocibilidad del contenido mitológico? La respuesta nos la da Blumenberg mismo: “Noch in der Variation durchgehalten zu werden, erkennbar zu bleiben, [...] erweist sich als spezifischer Modus von Gültigkeit.”⁸ La validez de un mito viene garantizada por su reconocibilidad. Cuando una narración mitológica ha sido transformada de un modo tan extremo, que no permite reconocer su carácter mitológico, su estructura ni sus mitologemas, ha perdido su función fundamentadora de sentido. Este hecho no implica, no obstante, la desaparición del mito. Cuando un mito es incapaz de mantener su potencial de significatividad, cuando el mito es incapaz de transmitir a los hombres un saber sobre su existencia y su mundo, se puede decir que ese mito ha perdido importancia, ya sea como producto cultural, figura estética o expresión de la realidad, puesto que su significado no se corresponde con los anhelos de la época presente. En este caso nos encontramos ante uno de los conceptos límite del trabajo sobre el mito: acabar con el mito. Esta es sin embargo una idea ficticia sobre la recepción del mito:

Grenzbegriff der Arbeit des Mythos könnte sein, was ich den Absolutismus der Wirklichkeit genannt habe; Grenzbegriff der Arbeit am Mythos wäre, diesen Ans Ende zu bringen, die äußerste Verformung zu wagen, die die genui-

⁶ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 207.

⁷ Hans Blumenberg “Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotenzial des Mythos”, en: *Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption*, ed. Manfred Fuhrmann (München: Wilhelm Fink Verlag, 1971), 28.

⁸ Blumenberg “Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotenzial des Mythos”, 21.

ne Figur gerade noch oder fast nicht mehr erkennen läßt. Für die Theorie der Rezeption wäre dies die Fiktion eines letzten Mythos, eines solchen also, der die Form ausschöpft und erschöpft.⁹

Con el mito no se puede acabar. Su fin, su muerte, es una ficción, la ficción de un último mito, ya que, de hecho, cuando un mito ha perdido su significatividad y es incapaz de actualizarse y corresponder a las necesidades epistemológicas de una época determinada, en vez de desaparecer sin más, se transforma de tal modo que es sustituido por otro nuevo mito que se corresponde a las nuevas necesidades del mundo. Como dice Eliseo Vivas: “All men can do is to abandon one myth for the sake of another.”¹⁰ El mito todavía es posible en la postmodernidad. En el caso de *Los detectives salvajes* nos encontramos ante la transformación concreta de un mito: Ulises. Como veremos a través del análisis de la figura de Ulises y de Rimbaud, el protagonista de una odisea postmoderna no puede ser el héroe homérico, sino Rimbaud, quien le sustituye para encarnar en la novela de Bolaño la subjetividad postmoderna.

La crítica de Adorno y Horkheimer a la imagen de subjetividad que expresa la figura de Ulises y al ejercicio de poder que pone en práctica en su relación con la naturaleza y sus compañeros de viaje constituye la base de la postura crítica contra el héroe homérico, que se tematiza en la novela de Bolaño. Esta crítica es fundamental para comprender el motivo y el objetivo de la nueva odisea postmoderna que se narra en *Los detectives salvajes*.

La figura de Ulises es considerada por muchos desde el trabajo de Adorno y Horkheimer en el que baso gran parte de la argumentación que sigue, *Dialektik der Aufklärung*,¹¹ como uno de los símbolos paradigmáticos de la razón ilustrada y moderna. La razón como atributo y capacidad humanos que nos puede liberar de la dominación a la que nos somete la naturaleza, encuentra en la figura del héroe homérico su expresión literaria. Según Adorno y Horkheimer Ulises representa la imagen originaria del individuo burgués. En el caso de Ulises nos encontramos ante una figura que se distancia de una visión mitológica del mundo mediante la autoafirmación de su persona y su individualidad y mediante su conocimiento de la reglas económicas y racionales del poder. Las aventuras de la *Odisea* sirven para la autoafirmación del yo como centro de la historia y de las actividades del hombre. Las

⁹ Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, 295.

¹⁰ Eliseo Vivas, “Myth: some philosophical Problems”, *Southern Review* VI (1970): 92.

¹¹ Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009).

aventuras tienen una función centrífuga: “[...] die Abenteuer, die Odysseus besteht, sind allesamt gefährvolle Lockungen, die das Selbst aus der Bahn seiner Logik herausziehen.”¹² El viaje durante el que Ulises tiene que superar las aventuras, y que funciona en la tradición como símbolo de la búsqueda del hombre o de la vida humana, tiene en este caso una función determinante de la persona de Ulises, ya que el viaje que se desarrolla en los diez años después de la victoria sobre Troya narra la vuelta del héroe a su tierra, Ítaca. Se puede decir que el fin está determinado desde un buen principio: la incertidumbre de las aventuras podría dar lugar a una liberación de los aspectos paradigmáticos del personaje principal, de tal manera que serían el motivo de una eventual disolución de la identidad de Ulises si éste sucumbiese a las tentaciones del viaje y desistiese del *nostos*, del retorno a casa. Pese a esto, lo que la *Odisea* tematiza es la lucha del héroe contra las atracciones y tentaciones de la mencionada liberación y disolución (de las sirenas, de Circe, de los Lotófagos, etc.). Debido a una conciencia centrada en el yo y en la razón Ulises es capaz de llegar al destino. La razón determinada como astucia es la herramienta mediante la que el yo se demuestra como ejercicio de poder, que es capaz de salir victorioso en sus encuentros con las tentaciones y amenazas del viaje. La *Odisea* es, desde la perspectiva de Adorno y Horkheimer, la narración de una subjetividad idéntica a sí misma que se autoafirma mediante la oposición y el ejercicio de poder. Si el mito es el paradigma de una forma de explicación e interpretación del mundo mediante mecanismos narrativos, la imagen del mundo transmitida por la *Odisea* es la de la dicotomía entre el hombre y la naturaleza y la de un mundo basado en el ejercicio de poder y la dominación. La oposición entre el hombre y la naturaleza expuesta en la *Odisea* y el ejercicio de poder, así como los atributos del hombre moderno representados por Ulises son dos aspectos entrelazados, ya que la técnica es la base del conocimiento tal y como se muestra en la epopeya homérica, esto es, como poder y dominación, y la astucia es el órgano del yo, es decir, de una figura que se establece como estable e idéntica a sí misma, cuya puesta en práctica se manifiesta en la técnica. La lucha de Ulises contra las fuerzas de la naturaleza simbolizadas en las figuras de las sirenas, Polifemo, Scila y Caribdi, etc. es, según la perspectiva de Adorno y Horkheimer, el análisis racional de la oposición entre las amenazas y tentaciones de la vida y sus soluciones ante el horizonte existencial humano representado por el objetivo estable e inamovible final y que consecuentemente sirve de fundamentador

¹² Adorno y Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 53.

de identidad, Ítaca. La técnica, la astucia y el ejercicio de poder son los mecanismos que nos protegen de la naturaleza mediante la oposición y la lucha. Ejemplares en este sentido son los encuentros con Polifemo (no tratado en el análisis de Adorno y Horkheimer) y con las sirenas. En el primer caso los hombres de Ulises hacen del tronco de un árbol un arma con la que enciegan al cíclope. Los hombres de Ulises se transforman mediante la técnica en una fuerza tecnológica que es capaz de aniquilar a Polifemo.¹³ Mediante la transformación de las materias primas en herramientas es el hombre capaz de salvarse de los peligros de la naturaleza. En el segundo se da un doble movimiento para la liberación del peligro de las sirenas: por un lado una división entre Ulises y sus hombres, ya que él se ata al mástil y puede escuchar a las sirenas sin poder soltarse, mientras que sus compañeros de viaje reman con los oídos tapados con cera, de tal manera que son incapaces de oír los cantos y gracias a su trabajo como remeros del barco escapan de las sirenas.

In der Arbeit wird die Gefährlichkeit der Natur überwunden; die Gefährten rudern das Schiff glücklich an der Sireneninsel vorbei, weil sie von dem Ntürlichen, sofern es als Macht erscheint, nichts mitbekommen.¹⁴

El trabajo tiene como consecuencia que a los remeros no tienen contacto con la vivencia del mundo.¹⁵ Esto implica para Adorno y Horkheimer que hay solamente dos posibilidades de escape de la tentación de los cantos de las sirenas. Por un lado desconocer por completo las tentaciones de la vida,¹⁶ de tal manera que el fin último (Ítaca) se mantiene imperturbable. Esta forma de escape se les asigna a los trabajadores, desconocedores de las tentaciones del viaje. Por otro lado la forma de superación de la tentación asignada al señor que hace que los demás trabajen para él y que consiste en conocer las tentaciones del viaje pero impedirse a sí mismo la caída. El siervo está sometido en cuerpo (tiene que remar) y alma (no puede oír) mientras que el señor sufre la degradación mediante la tentación de ser disuelto por la naturaleza que le envuelve.¹⁷ El origen de la tentación se encuentra para los filósofos de la escuela de Frankfurt en la parte de la naturaleza que la racionalidad ha elimi-

¹³ Cfr. Achim Geisenhanslüke, *Masken des Selbst: Aufrichtung und Verstellung in der europäischen Literatur* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006), 36.

¹⁴ Günter Figal, “Odysseus als Bürger”, en *Ideen: Zeitschrift für Ideengeschichte* 2, Nr. 2 (Sommer 2008): 51.

¹⁵ Figal, “Odysseus als Bürger”, 51.

¹⁶ Adorno y Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 40.

¹⁷ Adorno y Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 42.

nado del mundo que el hombre ha hecho suyo y que simbolizan las sirenas.¹⁸ Éstas representan la naturaleza disolutiva contra la que la subjetividad basada en la identidad consigo misma se tiene que defender. Puesto que, pese a la dicotomía impuesta por la racionalidad, en la que el hombre y la naturaleza son dos opuestos, el hombre es también parte de la naturaleza, éste quiere volver a ser parte de lo eliminado en la oposición.¹⁹ La conclusión del análisis de Adorno y Horkheimer es que la aplicación de la racionalidad como medio de liberación implica por un lado la oposición del hombre y la naturaleza y por otro la obtención de poder y control y además el sometimiento de una parte de la sociedad. La racionalidad trae consigo la manipulación del otro, siendo este otro tanto la naturaleza como el resto de la humanidad. Esta manipulación determina el desarrollo de la civilización.²⁰ Mediante el trabajo se superan los peligros de la naturaleza. Ulises simboliza el uso de la racionalidad como medio de liberación de los peligros y dificultades del mundo y el uso del sometimiento del otro como mecanismo de organización social. Consecuencia de esto es el carácter de la *Odisea* como historia de un yo que se autoafirma mediante la astucia y el uso de la técnica y que por ello no cae en la tentación de la disolución ante las fuerzas de la naturaleza. Ulises es la figura de la identidad, del sujeto sin fisuras que pese a las tentaciones y los peligros nunca se abandona y nunca abandona su objetivo final: la vuelta a casa, Ítaca. Para una racionalidad cuyos objetivos son el control del hombre y la naturaleza, la comprensión de la sociedad según los criterios del progreso y de los avances técnicos, es de suma importancia que los hombres sean considerados como seres invariables. Para un hombre, que vive en un mundo finito, con una divinidad ordenadora o con una instancia dadora de sentido (la idea de un futuro mejor, la idea de progreso), su vida tiene sentido y él mismo se siente seguro y necesario, parte del todo. Para tal hombre existe además un hogar al que retornar, de modo que la vuelta a Ítaca es posible, puesto que todo se mantiene idéntico e inmutable. Todo esto es en el fondo una mitologización de los conceptos de persona e identidad: “Das Selbst ist die innerste Position des Mythos.”²¹ El yo es un mito. La *Odisea* es mítica no solamente por su estructura narrativa y las figuras que aparecen, sino por ser la narración de un sujeto idéntico a sí mismo. La categoría del sujeto tal

¹⁸ Figal, “Odysseus als Bürger”, 55.

¹⁹ Figal, “Odysseus als Bürger”, 52 y 55.

²⁰ Adorno y Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, 50.

²¹ Theodor W. Adorno, *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1955), 342.

y como se representa en la figura del héroe homérico es la limitación de las formas reales que podría asumir el yo. Rimbaud tematiza en sus poemas y en su propia vida la lucha contra y la muerte misma de esa forma de sujeto. La afirmación paradigmática de la poética vital rimbauldiana *Je est un autre* y su misma desaparición mediante su ostracismo autoimpuesto con su periplo africano es la base de la crítica a una imagen del mundo que ya no es posible mantener en pie y que hace suya Bolaño desarrollando una odisea postmoderna en la que Rimbaud sustituye como paradigma del hombre al obsoleto Ulises.

El siglo XX ha sido la época en la que todas las certidumbres transmitidas por la ilustración y la modernidad en las que se basaba la comprensión del mundo, de la historia y del hombre mismo se han convertido en ruinas, de tal modo que el ser humano se ha encontrado perdido en un mundo fragmentado, incomprensible, insalvable. Entre muchas expresiones, este hecho se ha materializado en la literatura en la sustitución de la figura del sujeto idéntico, fiable, consciente de sí mismo y de su entorno, por una subjetividad consciente de la contingencia del mundo y de sí misma, y que busca su lugar en el mundo sin tener para ello una brújula que le marque el norte. Las formas de representación de la subjetividad de Bolaño, Fowles, Auster, Marías, Vila-Matas como representantes de la postmodernidad, e incluso de Faulkner, Joyce, Proust, Musil y Beckett como precursores de la postmodernidad, se mueven entorno a un centro vacío que se intenta llenar en vano. El hombre es un ser abierto²² que se enfrenta a un mundo sin certezas ni directrices y cuya manifestación literaria es el héroe postmoderno: un héroe que no sabe qué busca y que es incapaz de establecer una “ética épica”.²³ *Los detectives salvajes* anuncia mediante su relación intertextual con la *Odisea* y con Rimbaud la manifestación de la subjetividad del fin del siglo XX: fragmentada y que hace de la desaparición su forma de existencia. La razón, la historia, el progreso y la utopía, los que podríamos llamar los cuatro jinetes de la modernidad, han perdido validez ante los acontecimientos del siglo XX.²⁴ Contra ellos orienta la filosofía postmoderna su crítica y en esta crítica se basan las expresiones literarias postmodernas.²⁵ Para el caso que nos atañe en este tra-

²² Cfr. Juan Manuel Díaz Torres, *Crítica de la razón moderna* (Valencia: Torant lo Blanch, 2008), 128.

²³ Díaz Torres, *Crítica de la razón moderna*, 189.

²⁴ Véase, por ejemplo, a este respecto la tesis de Jean-François Lyotard sobre el fin de los grandes relatos en Jean François Lyotard, *La condition postmoderne* (Paris: Minuit, 1978).

²⁵ Es importante resaltar que, siguiendo la argumentación de Welsch en Wolfgang Welsch,

bajo es fundamental la crítica y la transformación de la representación de la subjetividad. Durante la modernidad se afianzó la idea de un sujeto entendido como razón y entendimiento opuesto al mundo cuya máxima expresión fue la dicotomía cartesiana entre *res cogitans* y *res extensa*.²⁶ Esta concepción de la subjetividad se mantiene inamovible hasta bien entrado el siglo XX, ya que incluso la crítica de Freud, que en un primer momento da la impresión de minar la credibilidad de esa subjetividad moderna, lo que hace en el fondo es reformar su superficie sin tocar su estructura: Freud considera la transparencia y la unidad del yo como una ficción, transformando esa unidad en una trinidad formada por el yo, el super yo y el ello. Con ello desaparece en parte la imagen de una subjetividad unitaria pero no la de una subjetividad centrada e idéntica a sí misma.²⁷ Para la postmodernidad es fundamental desmascarar como falsa la dicotomía del hombre en extensión y pensamiento, ya que lleva por un lado a una concepción falsa de la unidad del individuo y por el otro a una fragmentación del sujeto a un nivel incorrecto. Los postmodernos desconfían del *cogito* como instancia que da lugar a la unidad del sujeto. Para ellos es la unidad el producto de la centralización de las vivencias y sensaciones, no un centro del que emana la identidad. La unidad del sujeto en el fondo no es una verdad ontológica sino una concepción epocal que “s’effaceraît, comme à la limite de la mer un visage de sable.”²⁸ La unidad del hombre en el fondo es para la postmodernidad un constructo que proviene del método cartesiano que solamente acepta los elementos claros y medibles y que reduce todo lo que no se deja medir y cuantificar. El hombre postmoderno no es una unidad centralizada sino una multiplicidad de

Unsere postmoderne Moderne (Berlín: Akademie Verlag, 2008), el pensamiento postmoderno no es un pensamiento antimoderno, sino que significa el desarrollo de capacidades y directrices de la modernidad, que a lo largo de la historia han caído en el olvido o pasaron a ser secundarias para la corriente principal, que dedicó todos sus esfuerzos al establecimiento de las ideas de desarrollo y utopía. La postmodernidad no es el fin de la modernidad, sino una reformulación de lo que debería y podría haber sido la modernidad y que todavía es posible.

²⁶ Digo “se afianzó” porque son numerosos los puntos que vinculan a Descartes, su afirmación de la razón como criterio de veracidad y sus tesis de la dicotomía entre cuerpo y mente, con ideas ya formuladas por los presocráticos y que tuvieron eco durante gran parte de la historia del pensamiento occidental. Véanse a este respecto los fragmentos 345, 454, 467, 537, 568, 572 y 573 de Geoffrey Steven Kirk y John Earle Raven, *Los filósofos presocráticos* (Madrid: Editorial Gredos, 1994).

²⁷ Cfr. Albrecht Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985), 71.

²⁸ Michel Foucault, *Les mots et les choses* (París: Gallimard, 1966), 398.

acontecimientos, impulsos, tendencias y sentimientos. Perteneciente a la corriente literaria del post-boom e incardinado de pleno en la postmodernidad, Bolaño narra en *Los detectives salvajes* una odisea en la que los protagonistas ya no son paradigmas de una individualidad centralizada e inamovible. De hecho sus dos personajes principales no son señores de una isla sino poetas, que sin embargo conservan suficientes rasgos del héroe homérico para que éste sea todavía reconocible y por ello más evidente la transformación de su persona en la de Rimbaud.

Veamos pues, cuales son los rasgos intertextuales que hacen de Ulises Lima y Arturo Belano los representantes de una odisea postmoderna en la que Ulises se transforma en Rimbaud.²⁹

En primer lugar claramente los nombres de ambos protagonistas son referencias al héroe homérico (Ulises Lima) y al poeta simbolista (Arturo Belano – Arthur Rimbaud + Roberto Bolaño). En segundo lugar la estructura del relato bolañiano reproduce la forma de la epopeya homérica basada en tres partes bien diferenciadas: la telemaquía, en la que García Madero se introduce en el círculo de los realvisceralistas y encuentra en ellos una nueva familia, de la que los dos cabecillas son Lima y Belano. La parte central de los viajes, encuentros y despedidas, como Ulises en el Mediterráneo. Y finalmente el *nostos*, la vuelta a casa, que en el caso de la *Odisea* es el retorno geográfico a Ítaca, y en *Los detectives salvajes* es parodiado mediante un retorno geográfico y temporal al D.F. de 1976. Hay que añadir además que el tiempo narrado son veinte años, que se corresponden con las dos décadas que Ulises emplea en ir a la guerra de Troya y volver a Ítaca tras su periplo por el Mediterráneo.³⁰

Veamos ahora de qué manera Bolaño trabaja estos rasgos de su narración para hacer de ella una odisea postmoderna y sustituir la figura del héroe homérico, figura que ha perdido significatividad para la sociedad postmoderna, por la figura del poeta simbolista, que encarna fielmente los anhelos y las idiosincrasias del sujeto postmoderno, de tal manera que Bolaño concluye un mito sustituyéndolo por otro, pues como se ha visto el fin del mito no

²⁹ Explicito los rasgos más evidentes y dejo de lado para una consulta personal las referencias directas que por mor de espacio no puedo exponer en el cuerpo del trabajo. Las más evidentes se encuentran en Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (Barcelona: Anagrama, 1998), 30, 143, 366 y 433.

³⁰ Como se ha visto al inicio de este trabajo es de suma importancia ver que la estructura del mito forma parte de su recepción y de su significatividad para reconocer en la estructura narrativa de la novela la base de la epopeya homérica y su potencial significativo. Cf. Blumenberg, “Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotenzial des Mythos”, 28.

es posible, sino que éste se transforma hasta su irreconocibilidad para ser sustituido por nuevos mitos.

Ulises representa como señor de sus tierras el hombre como dominador del mundo y como soberano sobre sus súbditos. En contrapartida son figuras emblemáticas de las narraciones bolañianas el detective y el poeta.³¹ Mientras que Ulises es un conquistador, un guerrero, un soberano, y que consecuentemente está en el centro de la sociedad y en lo más alto de la pirámide social, y el uso de la fuerza y la violencia son atributos lógicos de su persona, en el caso de Lima y Belano nos encontramos con unas figuras que en la sociedad no juegan ningún rol determinante, ya que son poetas que desprecian el mercado literario (se oponen a Paz y a Neruda) y se dedican a buscar poetisas olvidadas y perdidas en el desierto de Sonora. La poesía es para ellos una forma de vida que va más allá de escribir poemas, como se ve en la parte central de la novela. Vida y poesía son indistinguibles. Además, “[l]a literatura no es inocente”,³² afirmación que atañe al posible carácter de discurso de poder que puede asumir el discurso literario y poético, y que es fundamental para entender también la vinculación de los dos protagonistas con el silencio poético rimbauldiano. Hemos pasado de una figura que representa el centro de poder a un dúo que rehúye la centralidad y el poder y se identifica con la periferia social.

El tema del viaje sufre también una importante transformación. Para Ulises era la vuelta a la patria, el centro vital representado por Ítaca, la base de su indestructible oposición a las tentaciones surgidas a lo largo de su odisea por el Mediterráneo. En su cosmovisión existe el orden, representado por su vuelta al hogar. En el mundo heredado de los proyectos fallidos de la ilustración y la modernidad ya no es posible el retorno al hogar como en el caso de la *Odisea*. ¿Qué puede hacer el hombre en este nuevo mundo? ¿Qué le espera al hombre que sabe que ya no hay retorno a casa posible? Por un lado, la transformación del viaje en búsqueda sin objeto, en vagabundeo sin rumbo; por otro, la desaparición. Este segundo aspecto será analizado con detenimiento en relación a la figura de Rimbaud. Como dice Susanne Hartwig “[e]l Ulises bolañiano es un hijo del siglo XX que sólo existe mientras viaja sin tener como centro y anclaje una patria. *Los detectives salvajes* es una novela de

³¹ Cfr. Adriana Castillo de Berchenko, “Roberto Bolaño: los vasos comunicantes de la escritura. Filiación, poeticidad, intratextualidad”, en *Roberto Bolaño: una literatura infinita*, ed. Fernando Moreno (Poitiers: Université de Poitiers, 2005), 44.

³² Bolaño, *Los detectives salvajes*, 151.

formación que no se cierra.”³³ La vuelta a la patria no es posible. El retorno al D.F. de 1976 es en el fondo un espejismo, ya que analizando con detenimiento esta parte, no son los protagonistas los que retornan al origen, sino la narración misma que, tras la desaparición de Belano en África, retorna al punto de partida, mostrando no el fin del viaje, sino retornando al inicio de la odisea de Lima y Belano³⁴. De este modo parodia Bolaño la circularidad del relato homérico y lo transforma en una vuelta a los orígenes ficticia y engañosa. Naturalmente el vagabundeo de Lima y Belano viene determinado también por la figura de Rimbaud, ya que los viajes, vagabundeos del poeta francés, así como la trinidad formada por juventud, poesía y revolución caracterizan el impulso viajero de los protagonistas de *Los detectives salvajes*.

En este punto podemos pasar al análisis de la figura y la producción del poeta simbolista para poder determinar posteriormente, cuales de sus cualidades y sus rasgos se encuentran en la narración bolañiana, y así poder centrar el análisis final del presente trabajo en la subjetividad expuesta en la novela de Bolaño y su tematización a través de la transformación de Ulises en Rimbaud.

Para algunos críticos el análisis y la tematización del silencio rimbauldiano así como de su vida en África es una falsificación de su relevancia para la historia de la literatura y una depreciación de su poesía.³⁵ Esta perspectiva yerra al negar la significación fundamental del gesto rimbauldiano. El silencio de Rimbaud describe su rechazo de la propia poesía, de tal forma que ese silencio tiene un efecto literario: “[...] el silencio no anula la obra; por el contrario, otorga retroactivamente un poder y una autoridad adicionales a aquello de lo que renegaron: el repudio de la obra se convierte en una nueva fuente de validez, en un certificado de indiscutible seriedad.”³⁶ El silencio y la desaparición del poeta francés son objeto necesario del análisis del poeta simbolista, ya que el motivo de su rechazo a seguir componiendo poemas no es una decisión tomada desde la vida, sino tomada desde su posición poética

³³ Susanne Hartwig, “Jugar al detective: el desafío de Roberto Bolaño”, en: *Iberoamericana* 28 (2007): 68.

³⁴ La circularidad es uno de los elementos estructurantes fundamentales de la novela. Carmen de Mora, “La tradición apocalíptica en Bolaño: *Los detectives salvajes* y *Nocturno de Chile*”. En *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, eds. Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock (Berlín: Peter Lang, 2010), 203–221.

³⁵ Véase a este respecto Etienne, “Le bruit que fait votre silence”, en *Parade sauvage* 2 (1985): 4, y Gabriel Bounoure, *Le silence de Rimbaud: petite contribution au mythe* (Paris: Fata Morgana, 1991), 27.

³⁶ Enrique Vila-Matas, *Bartleby y compañía* (Barcelona: Anagrama, 2000), 74.

misma: para Rimbaud “[l]a literatura no es inocente” y por ello decide acabar con ella. El carácter exigente de Rimbaud respecto a sí mismo y a su obra es la causa primera de su silencio. La imposibilidad de la reconciliación entre la realidad y el ideal a través del verbo como instancia creadora de sentido y de perfección inmanente hace que Rimbaud sienta como imposible mantener su exigencia a la palabra poética. Rimbaud no podía ignorar lo que él demandaba a la poesía y se demandaba a sí mismo. Desde el momento en que vio que esas exigencias no podían ser satisfechas mediante la palabra poética decidió abandonar la escritura. El silencio rimbaldiano no es el olvido de la poesía, sino el reconocimiento que la reconciliación inmanente con el ideal solamente puede llevarse a cabo en la vida. Fundamental para el análisis del silencio y la desaparición del poeta francés es *Une saison en enfer*.³⁷ En este conjunto de poemas en prosa hace Rimbaud un balance de su propia producción. Es su veredicto sobre su propia poesía: “*La Saison* dit tout, précise Maurice Blanchot, c’est en ce sens qu’elle est écrite à la fin.”³⁸ Si bien es cierto que los poemas en prosa de las *Illuminations* se escribieron posteriormente a *Une saison*, no se trata de un retorno a la primera producción poética. Las *Illuminations* son la tentación de la poesía para un poeta que ya le ha dado la espalda a la literatura y se quiere dedicar de pleno a la vida. Los poemas últimos de Rimbaud son los últimos coletazos de una actividad moribunda, que en este último estadio de su desarrollo no pueden ofrecer ninguna relación con el mundo exterior y por lo tanto no ofrecen ninguna transitividad, sino que se encierran sobre sí mismos. Verstraëte ve como indicativo de esta falta de transitividad en la incapacidad de la poesía de captar el conocimiento del mundo, que se cuela en las líneas de las *Illuminations*: “Le poète a ainsi souvent recours au préfixe négatif «in» pour qualifier cet inconnu, signifiant par là l’impusissance des mots [...] Ces adjectifs [...] ne font que renvoyer à un «ailleurs», non dit parce qu’indicible.”³⁹ El poeta de *Une saison* ya no es el *vates* creador de un nuevo mundo a través de su palabra; ni tampoco el *voyant* que muestra al resto de mortales el mundo verdaderamente real y paradójicamente creado por él mismo. El poeta es incapaz de reconstruir el mundo o de crear uno nuevo. El yo lírico se reconoce como una instancia incapaz de tener efecto real en el mundo desde su posición en una realidad

³⁷ Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, ed. André Guyaux (Paris: Gallimard, 2009), 243–280.

³⁸ Frédérique Toudoire-Surlapierre, “Les adieux de Rimbaud”, en *Parade sauvage* 21 (2006): 217.

³⁹ Daniel Verstraëte, *La chasse spirituelle d’Arthur Rimbaud: Les Illuminations* (Paris: CERF, 1980), 10.

autoreferencial e independiente, y en consecuencia, reconoce la dicotomía entre mundo y poesía y la imposibilidad de influencia sobre el mundo anunciada en la *Lettre du voyant*.⁴⁰ *Une saison* es una obra reflexiva en la que se trata la discrepancia entre vida y poesía. Ante la pregunta de la posibilidad de un fin a la crisis de los valores occidentales a través de la palabra poética el yo poético llega a la conclusión que la poesía no puede deshacerse de las ataduras del pasado, la tradición y la cultura, y que por lo tanto es incapaz de alcanzar la tan ansiada verdad.⁴¹ “Le tragique de cette œuvre, sensible dans *Délires II*, c’est aussi la conscience que l’expression nouvelle est une réplique de l’ancienne.”⁴² En esta parte, que es un comentario sarcástico de la producción previa del propio Rimbaud, se expresa esa imposibilidad tratando su poesía como “une de mes folies”⁴³ y en los verbos que introducen todo el comentario de sus experiencias como poeta: “je me vantais [...] j’aimais [...] je rêvais [...] j’inventai [...]”⁴⁴, para finalmente despedirse de ella situando la belleza no en la poesía misma, sino fuera de ella: “Cela c’est passé. Je sais aujourd’hui saluer la beauté.”⁴⁵ En la cuarta parte de *Mauvais sang* nos encontramos con un texto, en el que un yo desesperado reconoce la imposibilidad de huir de la tradición cristiana, así como de la carga moral de la tradición y la cultura: “On ne part pas – Reprenons les chemins d’ici, chargé de mon vice, le vice qui a poussé ses racines de souffrance à mon côté, dès l’âge de raison [...] *De profundis domine*, suis-je bête!”⁴⁶ El silencio que resulta de la definitiva negación de la poesía es el resultado de la necesidad de verdad, que es de hecho inalcanzable mediante la palabra poética: “Connais-je encore la nature? me connais je? *Plus de mots*. J’ensevelis les morts dans mon ventre.”⁴⁷ Con *Une saison* se anuncia, pues, no sólo la crítica cáustica de la producción previa, sino además el fin de cualquier tipo de poesía posterior: “Quelles que soient les dates «réelles» d’écriture de ces recueils poétiques, Rimbaud destitue, dans *Une saison en enfer*, la poésie tant qu’avenir potentiel: il cherche à

⁴⁰ Cfr. Rimbaud, “Lettre du voyant”, *Œuvres complètes*, 339–341.

⁴¹ Tanto para Baudelaire como para Rimbaud es fundamental un “[...] besoin tout aussi irrépressible, celui de savoir ce qui vaut vraiment, d’en finir avec l’illusoire: un besoin de vérité.” Yves Bonnefoy, *Notre besoin de Rimbaud* (Paris: Editions du seuil, 2009), 17.

⁴² Danielle Bandelier, *Se dire et se taire: L’écriture d’Une saison en enfer d’Arthur Rimbaud* (Neuchâtel: Baconnière, 1988), 11.

⁴³ Rimbaud, “Délires II – Alchimie du verbe”, *Œuvres complètes*, 263.

⁴⁴ Rimbaud, “Délires II – Alchimie du verbe”, *Œuvres complètes*, 263.

⁴⁵ Rimbaud, “Délires II – Alchimie du verbe”, *Œuvres complètes*, 269.

⁴⁶ Rimbaud, “Mauvais sang”, *Œuvres complètes*, 249.

⁴⁷ Rimbaud, “Mauvais sang”, *Œuvres complètes*, 251.

se défaire non seulement temps d'avant, mais aussi de l'écriture qui lui est inhérente."⁴⁸ En el momento en que Rimbaud ve imposible la reconciliación con el ideal en la inmanencia, ve en la poesía un discurso más entre muchos, que promete el ideal pero es incapaz de aprehenderlo y realizarlo. Ante este descubrimiento sólo le queda a Rimbaud una opción: el silencio. Ya en *Matin* reconoce el yo lírico: "N'eus-je pas *une fois* une jeunesse aimable, héroïque, fabuleuse, à écrire sur des feuilles d'or, – trop de chance! [...] Moi, je ne puis plus m'expliquer que le mendiant avec ses continuels *Pater* et *Ave Maria*. *Je ne sais plus parler!*"⁴⁹ El yo lírico ya no sabe, ya no puede hablar, puesto que el paraíso perdido de la juventud es irrecuperable y sólo existen promesas de un más allá que nunca se ven cumplidas. Es por ello que el poeta decide en *Adieu* volver a la tierra, al suelo, ya que sólo la vida puede realizar las ansias de verdad: "Moi! Moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à êtreindre! Paysan!"⁵⁰ La vida misma es la máxima aspiración del hombre, y el regreso a ésta permite que el yo lírico cante victoria: "la victoire m'est acquise..."⁵¹ El reconocimiento de la imposibilidad de salvación mediante cualquier tipo de discurso (religioso, filosófico, poético) conlleva el reconocimiento de la vida misma como forma de unión de la realidad, la verdad y el yo: "et il me sera loisible de *posséder la vérité dans une âme et un corps*."⁵² Sólo en la vida, en la vuelta a la tierra y al mundo es posible alcanzar la verdad física y espiritual. El silencio y la desaparición del poeta simbolista tienen, pues, múltiples facetas, ya que por un lado

[c]e silence dit *non* à la banalité humaine environnante, il dit *oui* à la splendeur cosmique. Mais très vite l'adolescent apercevra cette singularité qui fait de lui un étranger perdu dans un bonheur incompréhensible. Il prend conscience de sa force, de sa gloire, de ses possibles. Alors viendra le silence cruel du fils du soleil, du voleur de feu, de l'initié, du révolté. Ce sera cette fois le silence négateur, le silence démoniaque une rage taciturne de destruction.⁵³

Y por otro

[l]e silence de Rimbaud est fait de plusieurs silences. Silence d'acceptation et silence de refus. Silence de participation extasiée et silence de négation

démoniaque. Silence de violences guerrières et silence pacifique "des plages sans fin couvertes de blanches nations en joie". Silence des exterminations barbares et silence heureux de l'humanité fraternelle, réconciliée avec le monde. Silence halluciné devant la parade sauvage des apparences et silence mystique de "l'univers sans images".⁵⁴

Es este "univers sans images", un universo sin centro neurálgico organizador y limitador, el que solamente a través de la experiencia vital propia se puede alcanzar:

[...] il a rejeté l'illusion d'une littérature qui cesserait d'être littérature pour devenir la vraie vie. Mais vivre vraiment, ne serait-ce pas construire sa vie comme un poème? [...] Nier la vie en la vivant parmi les hommes, au niveau du langage commun. La condition la plus secrète est d'enfouir sa singularité dans la forme la plus triviale de l'action. La parfaite solitude est celle de l'homme qui, sachant qu'il n'est pas du monde, se condamne à n'écrire plus que des relevés de factures ou des états de liquidation.⁵⁵

La decisión de Rimbaud de silenciar la poesía y desaparecer la vida no es en ningún caso una negación de la vida, sino su máxima afirmación, la afirmación de la vida vivida como "liberté libre". Es importante constatar que el objetivo de Rimbaud no era la creación de un mundo trascendente basado en la poesía, como pueden serlo la religión o los discursos filosóficos. El objetivo último de Rimbaud era la transformación de nuestro mundo mediante la poesía. De algún modo la poesía rimbaldiana sigue siendo válida pese al posterior silencio, ya que el objetivo de aquélla era conseguir la verdad en la vida. La dificultad radicaba en que finalmente esa transformación, el *je est un autre*, no se puede conseguir mediante la poesía, sino mediante la experimentación vital. La poesía puede anunciar el fin de la subjetividad estática, la necesidad del fin de la tradición y la sumisión a postulados trascendentes y religiosos, pero no puede alcanzar su realización. Sólo la vida muestra el camino a la verdad y la realización del ideal en la inmanencia; pero no la vida aburguesada de la provincia francesa o de la capital, ya que esa vida sería cómplice con el poder: la vida organizada, común, rutinaria sería la muerte en vida. La verdadera vida tiene "[u]n besoin de disparaître – un besoin de rompre avec le discours ..." ⁵⁶ Para romper con los discursos de poder, para vivir la vida de primera mano y acercarse así a la verdad era necesaria una *déterritorialisation*: la desaparición en el desierto africano.

⁴⁸ Toudoire-Surlapierre, "Les adieux de Rimbaud", 229.

⁴⁹ Rimbaud, "Matin", *Œuvres complètes*, 277.

⁵⁰ Rimbaud, "Adieu", *Œuvres complètes*, 279.

⁵¹ Rimbaud, "Adieu", *Œuvres complètes*, 280.

⁵² Rimbaud, "Adieu", *Œuvres complètes*, 280.

⁵³ Bounoure, *Le silence de Rimbaud*, 34.

⁵⁴ Bounoure, *Le silence de Rimbaud*, 38.

⁵⁵ Bounoure, *Le silence de Rimbaud*, 42.

⁵⁶ Bounoure, *Le silence de Rimbaud*, 39.

Finalmente, tras la exposición de las figuras de Ulises y de Rimbaud podemos establecer las oposiciones entre ambas y esclarecer su papel simbólico en el desarrollo de la novela de Bolaño.

Claramente a la subjetividad moderna basada en una identidad inamovible, estable, centrada y representada paradigmáticamente en la figura de Ulises se le opone la expuesta en la poesía y vida de Rimbaud: una subjetividad experimentativa, en constante búsqueda, sin miedo al cambio y que no tiene un centro definido. Esta subjetividad rimbauldiana se corresponde con la subjetividad del mundo postmoderno: volátil, sin esencia clara y que se desarrolla mediante la búsqueda constante. Esta nueva subjetividad se sabe finita, contingente y duda de sí misma y del mundo. La identidad no es una esencia dada y centrada, sino que es una tarea personal. Para esta nueva subjetividad el yo es la “innerste Position des Mythos”⁵⁷ y la identidad es la “Urform der Ideologie”.⁵⁸ Para liberarse de estos corsés son necesarios valor y renuncia:

Es ist der Verzicht darauf, das Maß aller Dinge zu sein, was das Subjekt den Sinn seiner Existenz entdecken lässt: In seiner Kontingenz von der Welt zwar im Stich gelassen und mißachtet zu werden, zugleich aber diese Welt als das zu wissen und zu entdecken, was ohne seinen Verzicht und den aller auf deren Subjektivitäten nicht sein könnte.⁵⁹

El sujeto como ser que renuncia a ser el centro del mundo, el sujeto como ser que se sabe frágil, voluble, sin brújula, que tiene que hacer de su vida un punto de partida para la experimentación vital pues la trascendencia ya no es garante de sentido y la inmanencia no forma un todo organizado y congruente, es el sujeto que puebla la literatura postmoderna y del que Lima y Belano son ejemplos paradigmáticos.

En Bolaño hay una clara “[...] voluntad de no querer otorgar al sujeto una coherencia de la que carece, de no querer estructurarlo desde un logos impuesto ...”⁶⁰, de tal modo que Lima y Belano encarnan el sujeto postmoderno, para el que toda trascendencia ha perdido valor y que incluso la inmanencia no ofrece garantías suficientes para el establecimiento de coordenadas sobre las que construir una orientación vital. Este hecho se explicita en la búsqueda

⁵⁷ Adorno, *Prismen*, 342.

⁵⁸ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik: Jargon der Eigentlichkeit* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003), 149.

⁵⁹ Hans Blumenberg, *Lebenszeit und Weltzeit* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001), 306.

⁶⁰ Dunia Gras, “Roberto Bolaño y la obra total”, en *Jornadas homenaje a Roberto Bolaño*, eds. Celona Manzoni et al. (Barcelona: ICCI Casa Amèrica a Catalunya, 2005), 82.

sin objeto, el viaje sin fin y el vagabundeo. Para ambos es la vida un experimento mediante el cual se autoafirman sin entregarse a los mecanismos de poder de la sociedad o del mundo literario. Su vida es la vida en la periferia. Es por ello que corren constantemente el peligro de desaparecer. De hecho, esa desaparición no es un peligro, sino que es, como se expondrá al final de este trabajo, la consecuencia buscada de las premisas existenciales que heredan de Rimbaud: la libertad de la propia existencia y la independencia de los mecanismos de poder como instancias únicas dadoras de sentido. Su modelo es la *liberté libre* de Rimbaud. La relación intertextual de la novela de Bolaño con Ulises y la *Odisea* ha sido expuesta anteriormente. Veamos ahora cómo se articula la figura y la poesía de Rimbaud en la novela, de tal manera que se puede considerar *Los detectives salvajes* como una odisea postmoderna cuyo protagonista final es una subjetividad de raigambre rimbauldiana.

La identidad es un tema recurrente en toda la novela. En un pasaje dice García Madero sobre Lima y Belano: “Me parecieron conocidos e intenté penetrar la oscuridad que los envolvía y descifrar sus rostros. Fue en vano.”⁶¹ Las dos figuras principales se presentan pues como indescifrables, son un acertijo. De hecho, el acertijo se mantiene hasta el final, ya que de Ulises Lima se dan diversas versiones de su vida: “Según algunos se había vuelto alcohólico y drogadicto. Un tipo violento al que rehuían sus amigos más cercanos. Según otros se había casado y se dedicaba a su familia a tiempo completo. Todo era vago y lamentable.”⁶² No es posible hacerse una idea coherente del personaje. La identidad de los protagonistas no define su ser o su vida. Su identidad es más bien la novela, la exposición de sus vagabundeos. Es importante resaltar que son dos los protagonistas, deshaciendo también la imagen del único protagonista como sujeto que carga con el significado de la narración. Para Grinor Rojo son ambas figuras dos caras de un ser que se ha dividido.⁶³ En mi opinión, sin embargo, no se trata de dos caras opuestas sino de dos representaciones de una misma tendencia: la desaparición. La importancia de esta tendencia se hace evidente cuando Arturo Belano se convierte en la auténtica figura principal, pues por una parte su nombre es el alter ego del autor y del poeta francés (Arturo-Arthur + Bolaño-Belano) y por otra desaparece al fin cronológico de la novela en África. De hecho, la desaparición es un *leitmotiv* durante toda la novela. La representante del realvisceralismo

⁶¹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 27.

⁶² Bolaño, *Los detectives salvajes*, 457.

⁶³ Cfr. Grinor Rojo, “Sobre *Los detectives salvajes*”, en *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, ed. Patricia Espinosa H. (Santiago: Frasis, 2003).

de los años 20, Cesárea Tinajero, desapareció en el desierto de Sonora tras la publicación de su único poema conocido y nadie supo más de ella, hasta que Lima y Belano la encuentran tras mucho esfuerzo en un pueblo de Sonora. García Madero desaparece asimismo de dos maneras distintas. En primer lugar desaparece del mundo literario al no ser conocido por un crítico literario especializado en los realvisceralistas: “¿Juan García Madero? No, ése no me suena. Seguro que no perteneció al grupo. Hombre, si lo digo yo que soy la máxima autoridad en la materia, por algo será.”⁶⁴ No existe como representante del realvisceralismo. En segundo lugar desaparece al quedarse junto con Lupe en la vivienda de Cesárea y no volver al D.F. Los amigos, los familiares y la familia no saben nunca más nada de él. De hecho es García Madero la única figura que es capaz de desaparecer absolutamente: literaria y personalmente deja de existir para el resto. La desaparición es el proyecto existencial de Lima y Belano. Mientras que Ulises quiere hacerse un nombre para la posteridad mediante sus heroicidades y aventuras,⁶⁵ los dos protagonistas de la novela de Bolaño encarnan el signo contrario a través de la transparencia y la desaparición efectiva: “Nadie sabe dónde está. Él y Ulises han desaparecido”⁶⁶, “Ulises y Belano a veces desaparecían del DF. A algunos eso les parecía mal.”⁶⁷ Cuando Mary Watson explica su encuentro con Belano en Castelldefels dice “Hablabla [...] de un amigo [Lima] que había desaparecido en el Rosellón.”⁶⁸ Ulises Lima desaparece en Nicaragua durante un congreso de escritores mexicanos.⁶⁹ Incluso estando presentes son seres que no se perciben, invisibles: “Yo, la verdad, no lo veía, lo escuchaba, daba un paso, sacaba un libro, lo volvía a poner, ¡Yo escuchaba el ruido que hacía su dedo recorriendo los lomos de mis libros! Pero no lo veía.”⁷⁰, “[...] y lo peor de todo fue que nos lo dijo a Daniel y a mí, pero con Ulises al lado, sentado en su sitio de la mesa, escuchando como si fuera el hombre invisible ...”⁷¹ El motivo para esta tendencia a la desaparición es que “era su manera de hacer

⁶⁴ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 551.

⁶⁵ Véase el canto V versos 300–313 de la *Odisea*, en el que Ulises, ante la posibilidad de morir en medio del mar, sin la gloria de la muerte en la batalla, dice que ésta sería “la muerte más triste”, la muerte anónima y sin recuerdo para la posteridad.

⁶⁶ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 101.

⁶⁷ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 185.

⁶⁸ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 255.

⁶⁹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 334 y siguientes.

⁷⁰ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 241.

⁷¹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 290.

política.”⁷² El pensamiento simbolizado por Ulises reduce, anula y liquida las potencialidades del individuo. Solamente la desaparición o en su defecto la invisibilidad permiten oponerse a los mecanismos de poder que rigen un mundo ordenado según los parámetros representados en la subjetividad estable del héroe homérico. La desaparición es pues una forma de alejarse del sujeto encarnado por Ulises, ya que los personajes que desaparecen son aquellos que encarnan el papel que le tocaría representar al héroe homérico. De este modo se socava y derroca el símbolo del pensamiento moderno, exponiéndose así una forma de escapar de la dialéctica de la modernidad y el fin mismo del paradigma moderno. Rimbaud sustituye a Ulises y deviene el mito de la postmodernidad. El poeta simbolista es nombrado en dos pasajes de manera explícita. Primero cuando Lima recita y comenta el poema *Le cœur du pitre*.⁷³ En segundo lugar, y de manera significativa, cuando Jacobo Urenda explica su encuentro con Belano en África:

Por un lado saqué la conclusión de que la vida no le importaba nada, de que había conseguido el trabajo para tener una muerte bonita, una muerte fuera de lo normal, una imbecilidad de ese estilo, ya se sabe que mi generación leyó a Marx y Rimbaud hasta que se le revolieron las tripas ...⁷⁴

De hecho, el encuentro entre Urenda y Belano es el testimonio de la definitiva encarnación simbólica del espíritu de Rimbaud en la figura de Belano, ya que Belano desaparece después de ese encuentro en la jungla africana. La novela ofrece, además, numerosas referencias intertextuales tanto a la vida como a la poesía de Rimbaud. No voy a distinguir entre ellas, puesto que para la recepción que expone la novela son indistinguibles. Como se ha dicho la invisibilidad es una forma más que tiene la desaparición de tematizarse. Esa misma invisibilidad aparece también en *Une saison*: “Au matin j’avais le regard si perdu et la contenance si morte, que ceux que j’ai rencontrés *ne m’ont peut-être pas vu*.”⁷⁵ La presencia del yo lírico del poema de Rimbaud o de los protagonistas de *Los detectives salvajes* no implica su perceptibilidad. El motivo lo encontramos en otro pasaje de *Une saison*: “La vraie vie est absente.”⁷⁶ La auténtica realidad no es la presencia, sino que se encuentra oculta. Con respecto a las dos figuras principales de la novela de Bolaño nos encontramos

⁷² Bolaño, *Los detectives salvajes*, 321.

⁷³ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 154.

⁷⁴ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 528.

⁷⁵ Rimbaud, “Mauvais sang”, *Œuvres complètes*, 250.

⁷⁶ Rimbaud, “Délires I – Vierge folle”, *Œuvres complètes*, 260.

con una característica ausencia: aun cuando todo el grupo de realvisceralistas gira en torno a Lima y Belano, éstos aparecen en contadas ocasiones en el centro de las escenas relatadas por García Madero. Lima y Belano aparecen poco en la acción relatada, encontrándose siempre fuera de campo, desaparecidos y de camino a algún sitio impreciso, traficando con drogas, buscando el rastro de una poetisa desaparecida. Sin embargo ellos son el centro gravitacional del grupo. Esta ausencia se hace más explícita en la segunda parte: “[...] y ellos bebían nuestros licores, comían nuestras viandas, pero de una manera [...] ausente, tal vez, de una manera fría, como si estuvieran pero no estuvieran, ...”⁷⁷ La evasión del centro de atención, la desaparición como forma real de ser, de estar en el mundo, es la forma que tienen Lima y Belano de poner en práctica el verso de Rimbaud

J’ai eu raison dans tous mes dédains: puisque je m’évade!
Je m’évade!
Je m’explique.⁷⁸

La auténtica explicación del mundo, el auténtico desarrollo de las capacidades personales es solamente posible si se huye del mundo y se desaparece. La autoafirmación, la libertad incondicional y realmente libre es solamente posible en la medida en que se desaparece. Comentando el verso del poema *Le voyage* de Baudelaire “Une oasis d’horreur dans un désert d’ennui” dice Bolaño: “O vivimos como zombis, como esclavos alimentados con soma, o nos convertimos en esclavizadores ...”⁷⁹ Exponiendo de este modo como correlativa a la vida la dialéctica del señor y el esclavo, la misma que se simboliza en la escena de las sirenas de la epopeya homérica. Solamente huyendo, haciéndose imperceptible, viviendo al margen de la sociedad, sin participación en el mundo literario, desapareciendo para la Historia, se puede escapar al mecanismo de ejercicio de poder y dominio simbolizado por Ulises. El deseo de Rimbaud de “[n]e pas porter au monde mes degoûts et mes trahisons”⁸⁰ lo encontramos también en Lima y Belano. El único camino que nos permite alcanzar la subjetividad no cosificada, la subjetividad no reducida a la identidad consigo misma, es la ausencia del mundo, la desaparición. Sólo el hombre desaparecido es el hombre realmente libre: “Que voulez-vous,

⁷⁷ Bolaño, *Los detectives salvajes*, 329.

⁷⁸ Rimbaud, “L’impossible”, *Œuvres complètes*, 271.

⁷⁹ Roberto Bolaño, “Literatura + enfermedad: enfermedad”, en *El gaucha insufrible* (Barcelona: Anagrama, 2009), 151.

⁸⁰ Rimbaud, “Mauvais sang”, *Œuvres complètes*, 249.

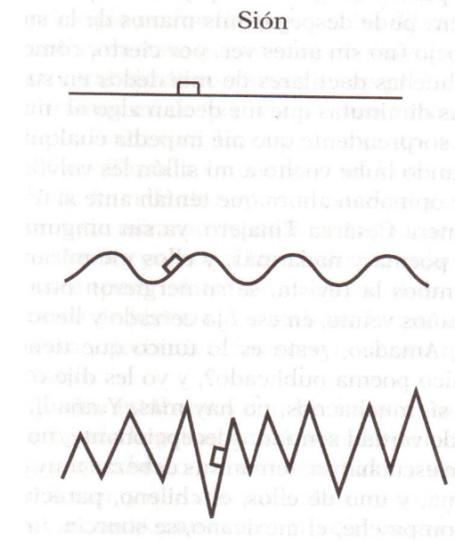


Fig. 1: “Sión”, en: Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (Barcelona: Anagrama, 1998), 400.

je m’entête affreusement à adorer la liberté libre ...”⁸¹ Esta libertad toma la forma del viaje, del vagabundeo y de la navegación. Y aquí encontramos otra referencia intertextual a Rimbaud. El poema de Cesárea Tinajero se titula “Sión” (véase la figura 1). Este título es interpretado por Lima y Belano como navega[sión]. Para ellos el poema presenta un barco que navega en el mar independientemente del estado de la mar. *Navigare necesse est*.

Esta interpretación del poema nos remite a un dibujo de Rimbaud, en la que él mismo está sentado en un bote bajo el que se lee “Navigation” (véase la figura 2): Para Rimbaud y para Lima/Belano la vida es navegar, vagabundear. El nomadismo de ambas figuras llevará a que finalmente tanto Rimbaud como Belano terminen sus días en África, desde donde el poeta simbolista escribió a su familia la siguiente carta:

[...] du moment que je gagne ma vie ici, et puisque chaque homme est esclave de cette fatalité misérable, autant ici qu’ailleurs, mieux vaut même ici qu’ailleurs où je suis inconnu ou bien où l’on m’a oublié complètement et où j’aurais à recommencer!⁸²

⁸¹ Carta a Georges Izambard, Charleville, 2 Nov. 1870, en Rimbaud, *Œuvres complètes*, 337.

⁸² Carta a la familia, 10 de septiembre de 1884, en Rimbaud, *Œuvres complètes*, 552.



Fig. 2: "Navigation", de Arthur Rimbaud, en *Album Rimbaud*, ed. Henri Matarasso y Pierre Petitfils (Paris: Callimard, 1967), 17.

Tal vez sea García Madero el auténtico rimbauldiano de la novela, desapareciendo de manera absoluta. Sin embargo el paralelismo se establece entre Rimbaud y Belano, ya que ambos acaban desapareciendo a los ojos del mundo (y en el caso de Belano efectivamente) en África. Allí es donde acaban las ansias de libertad e independencia absolutas de ambas figuras. Solamente la vida, no la poesía, era capaz de realizar el ideal. Y solamente una vida de renuncia es capaz de huir de los mecanismos de poder y sumisión basados en la racionalidad moderna. Esa renuncia se realiza en Rimbaud y en Belano mediante "[u]n besoin de disparaître – un besoin de rompre avec le discours ..."⁸³ Belano es la reencarnación de Rimbaud el vagabundo y el nómada que desaparece en África. Belano es el "[f]ascinante héroe postmoderno ..., liberado de los estándares modernos de adscripción a una[...] identidad, ..."⁸⁴ Solamente una figura capaz de realizar el deseo de Rimbaud y capaz de incorporar a su práctica vital el modelo existencial rimbauldiano puede sustituir a Ulises. Solamente un personaje cuyo deseo es no caer en la maquinaria de la vida rutinaria, aburguesada y productiva puede acabar con la figura paradigmática de la modernidad. El centro de la novela lo forma un espacio vacío,

⁸³ Bounoure, *Le silence de Rimbaud*, 39.

⁸⁴ Díaz Torres, *Crítica de la razón moderna*, 266.

una instancia desaparecida: Rimbaud. La invisibilidad y la desaparición son la consecuencia de la experimentación consigo mismo, con la propia vida, que es a su vez la consecuencia de la pérdida de trascendencia y de confianza en los parámetros de la modernidad como garantes de sentido. Con Rimbaud/Belano se realiza en el centro de la novela un nuevo paradigma de la subjetividad, para la que la identidad es un correlato de los discursos de poder del pensamiento moderno. Que Ulises devenga Rimbaud realiza las necesidades de una nueva subjetividad por parte de la mentalidad postmoderna. Contra la imagen de identidad de la *Odissea* la novela de Bolaño tematiza una nueva subjetividad para la que no es el ser sino el devenir la base de la existencia. Vagabundear, viajar, desaparecer. La nueva subjetividad no necesita la razón, sino la total entrega de la propia existencia y esencia, es libertad y valentía al unísono. *Je est un autre*.⁸⁵ Al mito moderno de Ulises le ha sucedido el mito postmoderno de Rimbaud.

⁸⁵ Carta a Georges Izambard, 13 de Mayo de 1871, en Rimbaud, *Œuvres complètes*, 340.

Zur Politik der Intertextualität in Roberto Bolaños *Estrella Distante*

Samir Sellami (Berlin)

ZUSAMMENFASSUNG: Am Beispiel von Bolaños 1996 erschienenem Kurzroman *Estrella Distante* untersucht der Beitrag die spezifische Logik der Intertextualität in Bolaños Poetik. Seine implizite Logik der Intertextualität entwickelt sich dabei nicht im luftleeren Raum, sondern im Kontrastverhältnis zu der erzählten Poetik des Protagonisten Carlos Wieder. Dessen formal progressive, aber politisch reaktionär motivierte Poetik deckt die fundamentale Ambivalenz avantgardistischer Poetiken auf und führt zur gegensätzlichen Affirmation einer metabolischen Intertextualität, die den körperlichen und gelebten Kontakt mit dem Literarischen in den Vordergrund stellt. In dieser Konstellation wird *Estrella Distante* lesbar als poetischer Widerstand und literarische Vergeltung an der historischen Wirklichkeit.

SCHLAGWÖRTER: Bolaño, Roberto; *Estrella Distante*; Intertextualität

Es scheint, als wäre mit Roberto Bolaño zum zweiten Mal nach Georges Perec ein Autor angetreten, die gesamte Literaturgeschichte in einem einzigen Werk zu wiederholen. „On va se rendre bientôt compte que Georges Perec a tout lu“,¹ heißt es in einem Interview mit dem französischen Oulipisten, und selbst wenn es sich dabei um eine Übertreibung handelt, so doch vielleicht um eine gerechtfertigte. Auch die Bolaño-Lektüre hinterlässt einen solchen phantastischen Eindruck, man habe es hier mit Texten zu tun, die sich als größtenwahnsinnige Diagramme der gesamten Literaturgeschichte artikulieren. Die exzessive, hochfrequente, überfrachtende Bevölkerung der Texte mit Autorennamen, literarischen Anekdoten, literaturwissenschaftlichen Fachtermini, ästhetischen Klassifikationen und sonstigen literaturbezogenen Anspielungen wird jeder Leser ohne Weiteres bemerkt haben. Entsprechend hoch ist die Quote der Forschungsbeiträge zur Intertextualität in Bolaños Werk, übertroffen vielleicht nur von der Vielzahl an Untersuchungen zu Verbrechen, Gewalt und zur Konzeption des Bösen in seiner Poetik. Die

¹ Zit. nach Bernard Magné, „Pour une pragmatique de l'intertextualité perecquienne“, in *Texte(s) et Intertexte(s)*, hrsg. von Eric Le Calvez und Marie-Claude Canova-Green (Amsterdam: Rodopi, 1997), 71–95, hier: 71.

meisten Analysen starten bei einer konkreten Textstelle, die nicht selten einen explizit markierten Autornamen enthält, und versuchen dann die spezifische Dynamik von Ähnlichkeit, Kontrast und Verfremdung herauszuarbeiten, die Bolaños Text an seine Intertexte bindet.

Gegen diese durchaus berechtigte Tendenz habe ich mich für eine alternative Herangehensweise entschieden, die anstelle der vergleichenden Interpretation versucht, die Logik der intertextuellen und metaliterarischen Transaktionen in Bolaños Werk zu rekonstruieren. Als exemplarischer Text dient mir dabei der 1996 erschienene Roman *Estrella Distante*, die Geschichte des fiktiven chilenischen Militärfliegers Alberto Ruiz-Tagle alias Carlos Wieder, der in den Tagen der Machtergreifung Pinochets als avantgardistischer Erneuerer der Poesie und faschistischer Killer im Selbstauftrag in Szene tritt. Die Beschränkung auf einen einzelnen Text mag angesichts des exemplarischen Anspruchs für das Gesamtwerk problematisch erscheinen, ist aber darin begründet, dass sich die Logik der Intertextualität bei Bolaño immer auch im Zusammenspiel der eigenen Poetik mit den imaginären und fiktiven Poetiken entwickelt, die in die Romanhandlung eingebettet sind.

Wie der Prolog zum Roman offenlegt, ist *Estrella Distante* eine Ausarbeitung der im letzten Kapitel „allzu skizzenhaft“² erzählten Geschichte des chilenischen Oberstleutnants Ramírez Hoffmann aus Bolaños fulminantem Anthologie-Roman *La Literatura Nazi en América*³. Schon dieser durch Kursivdruck vom Rest des Textes sichtbar abgesetzte Prolog führt in eine extrem vertrackte Konstellation von Erzählern ein, die allesamt an der Rekonstruktion dieser eigenartigen Geschichte beteiligt sind. Da ist zum einen Bolaño, der Erzähler des letzten Kapitels von *La Literatura Nazi en América*, der aber hier vorgibt, die Geschichte über Ramírez Hoffmann von seinem Freund, „mi compatriota, Arturo B“⁴, erfahren zu haben, obwohl Bolaño in dieser ersten Fassung selbst als handelnde Figur auftritt. Dieser Arturo B, eine Fassung des notorischen fiktionalen Stellvertreters Bolaños, Arturo Belano, ist aber mit dem Ergebnis der Erzählung nicht zufrieden, sodass sich die Notwendigkeit einer ausführlicheren Version ergibt, die Bolaño und Arturo B nun gemeinsam in Bolaños Haus in Blanes komponieren. Diese ausführliche Version ist

² Roberto Bolaño, *Estrella Distante* (Barcelona: Anagrama, 1996), 11.

³ Vgl. Roberto Bolaño, *La Literatura Nazi en América* (Barcelona: Seix Barral, 1996), 179–204. Die aus Gründen der besseren Lesbarkeit hier und im Folgenden sporadisch auftauchenden deutschen Übersetzungen der Originalzitate stammen von mir.

⁴ Bolaño, *Estrella Distante*, 11.

der Roman „que el lector tiene ahora ante sí“⁵: *Estrella Distante*. Im Lauf der Lektüre verfestigt sich allerdings der frühe Eindruck, dass der eigentliche oder zumindest ein entscheidender Erzähler des Romans Bibiano O’Ryan ist, der sich auf die obsessive Suche nach bio-bibliographischem Material Carlos Wieder begibt und Arturo B einen Großteil der Handlung durch Berichte in Briefen und Postkarten mitteilt. Als stiftete dies nicht schon genug Verwirrung über den eigentlichen Erzähler des Romans erfahren wir von Bibiano zudem, dass er an einem Buchprojekt arbeitet, das in verblüffender Weise *La Literatura Nazi en América* ähnelt und später unter dem Titel *El nuevo retorno de los brujos*⁶ veröffentlicht wird.

Schließlich tritt zu den drei Erzählern Bolaño, Arturo B und Bibiano gegen Ende des Romans eine vierte an der Rekonstruktion der Geschichte beteiligte Figur hinzu: Abel Romero, ehemaliger Star-Polizist unter Salvador Allende, im Auftrag eines unbekanntenen Auftraggebers auf der Spur Wieder, macht diesen in Europa ausfindig, ausgerechnet in Blanes, wo er unter falschem Namen lebt, nachdem er in faschistischen, nationalistischen und militaristischen Zeitschriften und Fanzines ein paar qualitativ hochwertige Gedichte produziert hat und als zweiter Kameramann von Pornofilmen unter dem Pseudonym R.P. English in Erscheinung getreten ist. Auf die Spitze getrieben wird dieses metaleptische Spiel von ineinander verschränkten Erzählerfiguren durch den letzten Satz des Prologs: „Mi [= Bolaño] función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él [= Arturo B] y con el fantasma cada vez más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos.“⁷

Der Prolog gibt die Leserichtung vor, die ich verfolgen will, um der intertextuellen Struktur in *Estrella Distante* auf die Spur zu kommen. Mindestens fünf Figuren sind demnach an der Rekonstruktion des Falls Carlos Wieder entscheidend beteiligt: Bolaño, Arturo B, Bibiano O’Ryan, Abel Romero und nicht zuletzt *der immer lebendigere Geist Pierre Menards*. Kein monologischer Bericht, sondern die dialogische Orchestrierung dieser fünf Erzählerstimmen bringt die Geschichte hervor. Und diese besteht in der Hauptsache aus der erzählerischen Darstellung einer politisch reaktionär motivierten Poetik und Ästhetik, die ihre Energie in eminenter Weise aus Prozessen der Intertextualität schöpft. Um der Intertextualität bei Bolaño auf die Schliche

⁵ Bolaño, *Estrella Distante*, 11.

⁶ Vgl. Bolaño, *Estrella Distante*, 117.

⁷ Bolaño, *Estrella Distante*, 11.

zu kommen, werde ich folglich mit der Rekonstruktion von Carlos Wieders Werk beginnen müssen.

Ambivalente Avantgarden

Wieders schmales Gesamtwerk lässt sich anhand seiner Biographie in zwei Werkphasen unterteilen, von denen die erste in Chile, die zweite in Europa entsteht. Das chilenische Werk baut sich um zwei komplementäre poetische Ereignisse auf: zum einen die „escritura aérea“⁸, mit dem Flugzeug in den Himmel geschriebene Avantgarde-Gedichte, und zum zweiten die privat organisierte Ausstellung von Fotografien privater Säuberungsaktionen – ohne Auftraggeber ausgeführte Morden an Frauen, von denen die meisten Dichterinnen sind. Dieser zweite Teil seines revolutionären künstlerischen Projekts scheint selbst den faschistischen Autoritäten zu viel des Guten und zwingt ihn schließlich, das Land zu verlassen. Das darauffolgende Werk in Europa umfasst schwierig auffindbare Texte unterschiedlicher Gattungen und andere ästhetische Objekte, die mit wechselnden Pseudonymen signiert sind, in extrem peripheren Publikationsorganen erscheinen oder ganz unveröffentlicht bleiben: Gedichte, Dramen, Essays, Manifeste, Literaturkritik, literarische Happenings, Performances, visuelle Poesie, Computerspiele.

Um den ironischen Auftakt von Borges' *Pierre Menard*⁹ aufzunehmen, könnte man sagen, dass sich das *sichtbare Werk* Wieders auf die Fliegergedichte beschränkt, während die Fotoausstellung bereits den Übergang zum schwieriger sichtbaren Untergrundteil des Werkes markiert. Das Spektrum der Wahrnehmbarkeit des Gesamtwerks erstreckt sich über die ganze ontologische Breite: Ein Teil des Werks, die *escritura aérea*, ist für alle Beteiligten unzweifelhaft verbürgt, ein anderer, die makabre Fotoausstellung, nur durch fragwürdige Zeugenaussagen und Erinnerungen zugänglich, ein weiterer verbirgt sich im Halbschatten, den die Pseudonyme, Verschleierungstaktiken und die extreme Peripherie der Publikationsorgane auf das dokumentierte Werk Wieders werfen. Dazu kommt die Ungewissheit der Autorschaft, die letztlich nicht hundertprozentig nachgewiesen, sondern lediglich in philologischen Wahrscheinlichkeitsschlüssen approximativ ermittelt werden kann. Und schließlich ist die Existenz weiterer poetischer

⁸ Bolaño, *Estrella Distante*, 41.

⁹ Jorge Luis Borges, *Ficcionario: una antología de sus textos*, hrsg. von Emir Rodríguez Monegal (México DF: Fondo de Cultura Económica, 1985), 129–136, hier 129: „La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración.“

Erzeugnisse Wieders, die letztlich völlig unentdeckt bleiben nicht nur möglich, sondern sogar höchst wahrscheinlich.

Ungeachtet dieser getrüben Sichtverhältnisse erscheint das ganze literarische Projekt Wieders als Einheit. Von Beginn an wird es unmissverständlich als Wiederholung der europäischen Avantgarden in dem verschärften politischen Kontext Lateinamerikas imaginiert. Schon bevor Wieder als Dichter in Erscheinung tritt, ist von der „neuen Poesie“ die Rede, die er nicht „schreiben“, sondern „machen“¹⁰ wird. Diese typisch avantgardistischen Züge, die Beschwörung der Tabula Rasa, der Übergang vom Schreiben zum Tun, die Passage vom Text zum Akt, die Transposition der Literatur ins Leben wird am Anfang des zweiten Kapitels wieder aufgenommen, wo der vorübergehende Gefangene Arturo B Zeuge des „primer acto poético de Carlos Wieder“¹¹ wird. An die Ästhetik des Aktes gekoppelt ist jene faschistische „Verhaltenslehre der Kälte“¹², die Wieders Habitus schon in den Jahren vor dem Putsch vorausahnen lässt und die er im Roman in einem Zeitungsinterview offenlegt. Gemäß Arturo B tritt der in Chile immer populärer werdende Wieder dort mit „seguridad“, „audacia“ und „autoridad“ auf, sein Diskurs gibt sich futuristisch, voller Neologismen, gewollt plump und harsch und wird dabei nicht ohne Bewunderung von Arturo als rein und entschieden charakterisiert, „reflejo de una voluntad sin fisuras“¹³.

Mit dergleichen Willensstärke und Skrupellosigkeit seiner Rede vollzieht Wieder auch seine Taten, die Morde an den Dichterinnen, im Morgengrauen, unbemerkt, schnell und effektiv. Entsprechend der Hygienekonzepte des Faschismus ist er bemüht, möglichst sauber zu arbeiten, seine Spuren möglichst restlos zu beseitigen. Von der Ästhetik der Fotos, die dabei entstehen, wissen wir zwar nur wenig, aber die extremen Reaktionen der geladenen Gäste lassen eine direkte, unzensierte Darstellung vermuten. Die herkömmliche Beleuchtung des Zimmers, in dem die Fotografien ausgestellt sind, soll zur Normalisierung der Szene und damit zur Banalisierung der in ihr dokumentierten Gewalt beitragen. In der Vorfassung aus *La Literatura Nazi en América* ist der Raum sogar „perfekt beleuchtet“¹⁴ und wirkt

¹⁰ Bolaño, *Estrella Distante*, 25.

¹¹ Bolaño, *Estrella Distante*, 34.

¹² Zur Kälte als proto-faschistischem Verhaltensprofil vgl. Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1994).

¹³ Bolaño, *Estrella Distante*, 53.

¹⁴ Bolaño, *Literatura Nazi*, 191.

dadurch klinisch, genauso wie der sezierende Blick Wieders: „los ojos como separados del cuerpo, como si miraran desde otro planeta.“¹⁵

Aber nicht nur die Haltungen, die Wieders Poetik des Aktes begleiten, sondern auch die Texte selbst zeigen diese spezifische Verschränkung von Avantgarde und Faschismus. Sein erstes Gedicht besteht aus der unveränderten Wiedergabe von Versen aus dem Ersten Buch Mose. Die Verse beschreiben die Trennung von Himmel und Erde, von Licht und Dunkelheit, die Erschaffung der Welt. Indem sie sich affirmierend auf einen Text beziehen, der das Zusammenfallen der lokutionären und perlokutionären Funktionen der Sprache inszeniert, sind sie eine unheilvolle Beschwörung der Kreation gegen den Idealismus der Poesie, die bloß Zeichen produziert. Passend zur faschistischen Verhaltenslehren der Kälte und Härte sind die Verse in Latein geschrieben, was Wieder damit begründet, dass sich „das Lateinische besser in den Himmel eingravieren“¹⁶. Somit wird das Bibelplagiat zum Gegenstand einer autoritären Inskription, die gemäß der titelgebenden Symbolik als entfernter Stern erscheint, als unbelebtes und distanzierendes Objekt, das seine Leser, das auf der Erde verbliebene Volk, in die vertikale Erniedrigung zwingt, von der aus sie einen Text lesen müssen, den sie ohne die entsprechende Vorbildung nicht verstehen können.¹⁷

Während dieses erste Fliegergedicht, das Wieders Laufbahn begründet, ganz im avantgardistischen Zeichen der Kreation steht, verkörpert ein anderes den ebenso avantgardistischen Hang zur Destruktion. Das Gedicht, das Wieder bei einer Fliegerschau in Santiago in den Himmel schreibt, besteht aus elf „Versen“ und lässt sich wie folgt rekonstruieren:

*La muerte es amistad.
La muerte es Chile
La muerte es responsabilidad
La muerte es amor
La muerte es crecimiento
La muerte es comunión
La muerte es limpieza
La muerte es mi corazón
Toma mi corazón.*

¹⁵ Bolaño, *Estrella Distante*, 93.

¹⁶ Bolaño, *Estrella Distante*, 45.

¹⁷ Die Entscheidung für die lateinische Sprache und den religiösen Text lässt auch an die spezifische Verschränkung von Kirche und Diktatur denken, die unter Pinochet stattgefunden hat und die sich Bolaño anderswo erzählerisch zum Thema gemacht hat, vgl. Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile* (Barcelona: Anagrama, 2000).

Carlos Wieder

*La muerte es resurrección*¹⁸

Spätestens an dieser Stelle müssen wir auf die reale Person zurückkommen, aus der Carlos Wieder seine fiktionale Identität schöpft: auf den chilenischen Dichter Raúl Zurita. Denn bei diesem zweiten Gedicht handelt es sich nicht um ein weiteres Plagiat, sondern um die fiktionale Revision von Zuritas Gedicht *La nueva vida*, das 1982 von fünf speziell präparierten Flugzeugen tatsächlich in den Himmel New Yorks geschrieben wurde:

MI DIOS ES HAMBRE
MI DIOS ES NIEVE
MI DIOS ES NO
MI DIOS ES DESENGAÑO
MI DIOS ES CARROÑO
MI DIOS ES PARAÍSO
MI DIOS ES PAMPA
MI DIOS ES CHICANO
MI DIOS ES CÁNCER
MI DIOS ES VACÍO
MI DIOS ES HERIDA
MI DIOS ES GHETTO
MI DIOS ES DOLOR
MI DIOS ES
MI AMOR DE DIOS¹⁹

Während Zuritas avantgardistische Haltung trotz seiner pessimistischen Züge letztlich lebensbejahend ist, erscheint Wieder als Advokat des Todes, der Destruktion, der Säuberung („la muerte es limpieza“) und der nur aus dieser Zerstörung möglichen Wiederauferstehung einer neuen „raza chilena“²⁰. In diesem Schema erscheint der Tod nicht als Teil des Lebens, als sein natürlicher Endpunkt, sondern als der absolute Ausnahmezustand, „death in the realm of *absolute expenditure*“,²¹ über den bekanntlich allein der Souverän bestimmt. Wieders poetisches Projekt stellt sich somit selbst in den Auftrag einer faschistischen Nekropolitik, die „die Existenz des Anderen als Angriff auf das eigene Leben“²² inszeniert und mithin die Auslöschung

¹⁸ Bolaño, *Estrella Distante*, 89–91.

¹⁹ Raúl Zurita, *Anteparaiso* (Santiago: Editores Asociados, 1989), 9.

²⁰ Bolaño, *Estrella Distante*, 53.

²¹ Achille Mbembe, „Necropolitics“, übers. v. Libby Meintjes, *Public Culture* 15, Nr. 1 (2003): 11–40, hier: 13.

²² Mbembe, „Necropolitics“, 18.

des Mitmenschen im Dienst der Revitalisierung der organisierten Masse ideologisch rechtfertigt.

Beide, Zurita und Wieder, streben nach einer ästhetischen Erneuerung, die nicht nur eine einfache stilistische Ablösung auf der semantisch-syntaktischen Ebene ist, sondern die Durchsetzung einer völlig neuen „Schreibszene“²³ auf der pragmatischen. Aber während Zuritas Avantgarde nach einer Demokratisierung der Schrift drängt, befördert Wieders Poetik die antidemokratischen Werte vertikaler Souveränität und Autorität.

Damit ergibt sich die erstaunliche Konstellation formal ähnlicher, aber politisch und ethisch vollkommener konträrer Poetiken. Wieders Nekropoetik figuriert dabei als das fiktionale faschistische Doppel eines avantgardistischen Projekts, das die Dichtung ursprünglich aus den mortifizierenden und elitären Tendenzen der Schriftkultur in eine demokratischere und pluralistischere Rezeptionssituation befreien wollte. Die Avantgarden erscheinen so bei Bolaño nicht nur in ihrer Stellung zur Institution der Kunst als durch und durch dialektisch,²⁴ sondern auch in ihrer moralischen Positur als fundamental ambivalent.

Die imaginäre Konstellation, die Bolaño hier in fulminanter Weise zwischen dem realen Zurita und dem fiktionalen Wieder aufspannt, lässt uns an einen Schlüsselsatz aus *Los Detectives Salvajes* denken: „La literatura no es inocente“.²⁵ Kein ästhetisches Projekt also, das seine ethische und politische Fortschrittlichkeit allein durch seine formale Struktur verbürgen könnte. Denn so wie den Avantgarden die Möglichkeit zukommt, der Kunst neues Leben einzuhauchen und sie durch die Überführung in offenere Schreib- und Rezeptionsszenen als die des gedruckten Buches zu demokratisieren, können sie auch als Advokaten einer faschistischen Nekropolitik auftreten, deren „Lebenskalkül über den Tod des Anderen“²⁶ reguliert wird. Man denke hier nur an die berühmtesten Beispiele: Marinettis Lobgesang auf die Kriegs-

²³ Ich übernehme den Begriff aus Sandro Zanetti, „Logiken und Praktiken der Schreibkultur. Zum analytischen Potential der Literatur“, in *Logiken und Praktiken der Kulturforschung*, hrsg. von Uwe Wirth (Berlin: Kadmos, 2009), 75–88, der sich wiederum auf die einschlägigen Überlegungen von Rüdiger Campe bezieht.

²⁴ Vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972).

²⁵ Roberto Bolaño, *Los Detectives Salvajes* (Barcelona: Anagrama, 1998), 151.

²⁶ Mbembe, „Necropolitics“, 18.

maschine im Futuristischen²⁷ oder Bretons „surrealistischen Akt“ im Zweiten Surrealistischen Manifest²⁸.

Um auf das Thema dieses Artikels zurückzukommen: Auf mindestens drei Weisen sind intertextuelle Transaktionen an der faschistischen Avantgardepotik Carlos Wieders beteiligt. Zum einen in seinem aus dem Geist Pierre Menards geschriebenen, zwischen Plagiat und Reécriture oszillierenden ersten Gedicht, das die Genesis-Verse von der Erschaffung der Welt in den chilenischen Himmel „einmauert“; in der fiktionalen Revision des Zurita-Gedichts und in den insgesamt eminent intertextuell anmutenden Informationen, die wir vom Rest seines Werkes erhalten. So sagt Arturo B etwa von einem später in Europa veröffentlichten Gedicht, es handle sich um „trozos del diario poético de John Cage mezclado con versos que sonaban a Julián del Casal o Magallanes Moure traducidos al francés por un japonés rabioso“.²⁹ Und das einzige Drama Wieders, das von sich gegenseitig abwechselnd folternden siamesischen Zwillingen handelt, klingt wie eine hyperbolische Adaption von Jean Genets *Les bonnes*.

Ein zweites intertextuelles Ereignis betrifft die Figur Wieders selbst. Dieser erscheint nicht bloß als reine Erfindung, sondern als intertextueller Effekt, als verzerrte, fiktionalisierte und transponierte Fassung des realen Raúl Zurita, als dessen dunkler faschistischer Doppelgänger, der sich seine avantgardistische Bemühungen in einer fantastischen Revision aneignet, um sie für die Zwecke einer faschistischen Nekropoetik umzuprogrammieren.

Aus diesem Vorgang der Umprogrammierung ergibt sich schließlich der dritte Grundzug der intertextuellen Dynamik in Wieders Projekt: Es erscheint als unheimliche Wiederholung der europäischen Avantgarden im konkreten historischen Kontext der lateinamerikanischen Diktaturen nach 1945. Deutlich wird die Unheimlichkeit dieses Ereignisses in der Aussage eines der Mitgefangenen Arturo Bs: „El loco Norberto [...] se reía y decía que la Segunda Guerra Mundial había vuelto a la Tierra, se equivocaron, decía,

²⁷ Vgl. F. T. Marinetti, „Fondazione e Manifesto del Futurismo“, in ders., *Teoria e Invenzione Futurista*, hrsg. von Luciano de Maria (Mailand: Mondadori, 1968), 7–14, hier: 11: „Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.“

²⁸ Vgl. André Breton, „Second Manifeste du Surréalisme“, in ders., *Œuvres complètes*, Bd. 1, hrsg. von Étienne-Alain Hubert (Paris: Gallimard, 1988), 775–828, hier 782f.: „L’acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu’on peut, dans la foule.“

²⁹ Bolaño, *Estrella Distante*, 143.

los de la Tercera, es la Segunda que regresa, regresa, regresa.“³⁰ Die Diktaturen Lateinamerikas als Wiederholungsphänomen des okzidentalen zweiten Weltkriegs – spätestens diese Deutungsdimension lässt die intertextuellen Transaktionen in *Estrella Distante* in einem umfassenderen Kontext erscheinen: dem der generellen Struktur von Wiederholung, Wiederkehr und dem Rückfall in die unheilvollen Atavismen des 20. Jahrhunderts.

Philologischer Widerstand

Vor diesem Hintergrund der Wiederholung als umfassender Struktur, der sich die Intertextualität als Spezialfall unterordnet, sind nun auch die Gegenstrategien zu lesen, die das Erzählerkollektiv der avantgardistischen Nekropoetik Wieders entgegenstellen. Denn gemäß Bolaños antagonistischer Konzeption der Literatur³¹ kann man die Entfaltung der Poetik von *Estrella Distante* als erzählten Widerstand gegen die faschistisch gefärbte Avantgarde lesen, der sich über eine literaturbezogene Praxis organisiert: die der Philologie. Wie ich im Folgenden kurz skizzieren will, leistet *Estrella Distante* Wieders Nekropoetik auf mindestens drei verschiedene Weisen philologischen Widerstand: nämlich erstens als Dekonstruktion, zweitens als Kriminologie und drittens als Stichwortgeberin einer politisch sensiblen Poetik der Rekonstruktion.

Philologie als Dekonstruktion

Die mittlerweile vielleicht klassischste Variante des philologischen Widerstands ist die Exposition der inneren Widersprüche von Zeichenzusammenhängen, die sich selbst als eindeutig, kohärent und abgeschlossen präsentieren. Zweifelsfrei gilt diese Behauptung zumindest für das artikulierte Selbstverständnis von Wieders Nekropoetik. In einer halb parodistischen Szene, die aber ihren Eindruck dennoch nicht verfehlt, macht sich Bibiano O’Ryan an die etymologische Dekonstruktion von Wieders Namen, der sinnbildlich für die Struktur der absoluten Identität des Gleichen steht:

Wieder, según Bibiano nos contó, quería decir „otra vez“, „de nuevo“, „nuevamente“, „por segunda vez“, „de vuelta“, en algunos contextos „una y otra vez“, „la próxima vez“ en frases que apuntan al futuro. Y según le había dicho

su amigo Anselmo Sanjúan, ex estudiante de filología alemana an la Universidad de Concepción, sólo a partir del siglo XVII el adverbio *Wieder* y la preposición de acusativo *Wider* se distinguían ortográficamente para diferenciar mejor su significado. *Wider*, en antiguo alemán *Widar* o *Widari*, significa „contra“, „frente a“, a veces „para con“. Y lanzaba ejemplos al aire: *Widerchrist*, „anticristo“; *Widerhaken*, „gancho“, „garfio“; *Widerraten*, „disuasión“; *Widerlegung*, „apología“, „refutación“; *Widerklage*, „contraacusación“, „contradenuncia“; *Widernatürlichkeit*, „monstruosidad“, „aberración“. Palabras todas que le parecían altamente reveladoras.³²

Schon der Name, von dem wir letztlich nicht wissen, ob es sein echter oder der selbst gewählte ist, enthält somit das Potential, das eigene Projekt, das auf Idealen der Reinheit, Identität und Hygiene aufgebaut ist, in Frage zu stellen. Im gleichen Phonem, das die Wiederkehr und Wiederholung des Gleichen bedeuten kann, steckt auch die Bedeutung der Gegensätzlichkeit, der Rivalität, der Differenz. Die Erschließung dieser Bedeutungsschicht bleibt aber der Leserin überlassen, denn Bibiano interessiert sich mehr für weitere Erkenntnismöglichkeiten, die seine spekulative Etymologie eröffnet. So könne *Wieder* auch ursprünglich *Weider* geheißen haben, „y en las oficinas de emigración de principios de siglo un errata había convertido a Weider en Wieder“.³³ Genauso gut könnte er auch *Bieder* geheißen haben, da ja B und W im Spanischen fast gleich klingen, oder auch *Widder*. Die Bedeutungsvielfalt, die von dieser wie gesagt teilweise lächerlich³⁴ wirkenden Szene ausgeht, ist zwar groß, aber es bleibt auch der Eindruck letztendlicher Willkür der etymologischen Dekonstruktion: „y aquí uno podía sacar todas las conclusiones que quisiera“.³⁵

Vorerst aufschlussreicher sind da die Widersprüche, die zwischen Selbstverständnis und tatsächlichem Verhalten entstehen. Denn zum einen hat Wieders Habitus etwas höchst Romantisches, Subjektivistisches, unvereinbar mit der faschistischen Ideologie, die das Subjekt als Teil des Massenornaments organisiert und den identitären Zusammenhalt von Rasse und Nation über die Bedeutung des Einzelnen stellt. Seine zutiefst amoralische, dekadente Haltung, die am deutlichsten am Abend der Fotoausstellung hervortritt, die wiederum verblüffend an einen berühmten Tagebucheintrag Ernst

³² Bolaño, *Estrella Distante*, 50f.

³³ Bolaño, *Estrella Distante*, 51.

³⁴ Dies liegt vor allem an der andächtigen, fast rituellen Haltung, die das Publikum Bibianos, zu dem Arturo B gehört, einnimmt: „nosotros lo mirábamos a él, los tres quietos, con las manos juntas, como si estuviéramos reflexionando o rezando“ (Bolaño, *Estrella Distante*, 51).

³⁵ Bolaño, *Estrella Distante*, 51.

³⁰ Bolaño, *Estrella Distante*, 37.

³¹ Vgl. Pedro Escribano, „Javier Cercas: ‚Bolaño tenía un sentido belicoso de la literatura‘“, *La República (Peru)* (6. April 2014), www.larepublica.pe/06-04-2014/bolano-tenia-un-sentido-belicoso-de-la-literatura

Jüngers³⁶ erinnert, ist zwar mit dem Faschismus ohne Weiteres vereinbar, aber selbst nicht genuin faschistisch. Zudem handelt Wieder eigenmächtig als Agent der faschistischen Idee, aber ohne von den Machthabern dazu beauftragt worden zu sein, was ihn vermutlich letztlich zur Flucht aus Chile zwingt.

Auch die Dokumentation seiner Werke, die Bibiano und Co. leisten, offenbart innere Ungereimtheiten. Mit zunehmender Entfernung von seinen chilenischen Anfängen scheint Wieders Poetik immer mehr zu einem wilden Gebräu zu verkommen, das völlig planlos Quellen und Einflüsse zu neuen ästhetischen Objekten zusammenmischt. Das bereits erwähnte Gedicht, in dem sich Brocken aus John Cages Tagebuch mit Versen kreuzen, die an Julián de Casal und Magallanes Moure erinnern, die wiederum von einem wütenden Japaner ins Französische übersetzt wurden, ist das groteske Emblem einer Poetik, die weit entfernt von den hygienischen Idealen einer „arte puro“³⁷ scheint. Wieders Texte sind, so viel wir wissen können, durch und durch von fremdem Material kontaminiert,³⁸ was uns sicher auf der einen Seite erneut daran erinnert, dass die unterschiedlichsten formalen Strukturen jeder beliebigen Ideologie untergeordnet werden können. Aber auf der anderen Seite widerspricht dieser Weg von der Reinheit zur Kontamination der anfangs artikulierten Ideologie und eröffnet eine Möglichkeit zur Aufdeckung ihrer inneren Widersprüche, zur Dekonstruktion.

³⁶ Bei Bolaño heißt es: „Carlos Wieder junto a la ventana, en perfecto estado, sosteniendo una copa de whisky en una mano que ciertamente no temblaba y mirando el paisaje nocturno.“ (Bolaño, *Estrella Distante*, 102) Die berühmte Parallelstelle bei Ernst Jünger, „Das zweite Pariser Tagebuch“, in ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 3 (Stuttgart: Klett-Cotta, 1979), 9–294, hier: 271, lautet: „Alarme, Überfliegungen. [...] Beim zweiten Mal, bei Sonnenuntergang, hielt ich ein Glas Burgunder, in dem Erdbeeren schwammen, in der Hand. Die Stadt mit ihren roten Türmen und Kuppeln lag in gewaltiger Schönheit, gleich einem Kelche, der zu tödlicher Befruchtung überflogen wird.“ Wie der Soldat Jünger schaut auch Wieder, der Mörder, in seinem Habitus der Kälte von oben herab auf die nächtliche Stadtlandschaft und gönnt sich zum Leid der Bevölkerung einen Drink. Die Identifikation der nächtlichen, schwach beleuchteten Landschaft mit der armen und notorisch leidenden Bevölkerung, die sie bewohnt, findet sich in Bolaños Gesamtwerk unzählige Male, hier: „una escenografía del crimen en el Tercer Mundo, en los años sesenta y setenta: casas pobres, descampados, quintas de recreo mal iluminadas.“ (Bolaño, *Estrella Distante*, 125.)

³⁷ Bolaño, *Estrella Distante*, 87.

³⁸ Wir wissen nicht, ob Wieder unter demselben „horror of contamination“ leidet, den Ibsen Shakespeare gegenüber verspürt hat, aber sehr wohl, dass diese Form extremer Kontamination einem ästhetischen Selbstverständnis widerspricht, das sich auf Hygiene, Reinheit und Härte gründet. Vgl. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1997), xxiv.

Trotz dieser Elemente verbleibt der philologische Widerstand als Dekonstruktion im idealistischen Bereich der Zeichenprozesse. Wie in der Szene, in der Bibiano seine spekulative Etymologie des Namens *Wieder* ausbreitet, deutlich wird, kann ein rein dekonstruktives Verfahren im Grunde alles beweisen und bleibt daher letztlich wirkungslos. Die Asymmetrie der beiden literarischen Herangehensweisen ist schreiend: Während Bibiano und seine Freunde versuchen, philologische Erkenntnisarbeit zu leisten, macht sich Wieder mit seinen heldenhaften Aktionen einen Namen und tötet im ästhetisch grundierten Selbstauftrag dissidente Dichterinnen. Gegen Wieders auf zynische Weise erfolgreiche Poetik der Destruktion bleiben die Bruchstücke philologischer Dekonstruktion daher vorerst machtlos.

Philologie als Kriminologie

Um von der bloßen Subversionsgeste zum echten Widerstand zu werden, muss die Philologie das enge Reich der Zeichen verlassen und sich mit weltlichen Kräften verbünden. Dies geschieht gegen Ende von *Estrella Distante*, wenn Abel Romero die Bühne betritt, der Ex-Starpolizist mit dem privaten Auftrag, Wieder aufzuspüren und ihn zur Strecke zu bringen. Romero engagiert Arturo als philologischen Experten, der aus der Vielzahl faschistischer Publikationsorgane, die Romero aufreibt, die Texte aus Wieders Hand herausfiltern soll: „Wieder era poeta, yo era poeta, él no era poeta, ergo para encontrar a un poeta necesitaba la ayuda de otra poeta.“³⁹ Von der fragwürdigen kriminalistischen Logik einmal abgesehen, erhält hier die Philologie und mit ihr die Literatur überraschend eine seltene Nützlichkeitsfunktion: die Möglichkeit, an der Suche nach einem Mörder teilzuhaben und so ein Stück weit Vergeltung zu üben an den faschistischen Verbrechen. Da die Literatur nicht unschuldig ist, nicht unschuldig sein kann, bleibt ihr nur, sich zum Widerstand aufzuraffen. Dass sie am Ende selbst mit der Gegengewalt im Bunde steht, ist der Preis, den sie zahlen muss, auch wenn der pazifistische Arturo noch versucht, Abel Romero von den Mordabsichten gegen Wieder abzubringen.

Letztlich handelt es sich bei dieser Abteilung philologischen Widerstands um eine Aktualisierung der beliebten Bolaño-Figur, die den Leser als wilden Detektiv konzipiert, der Spuren verfolgt, Indizien zusammensetzt und sich letzten Endes im Gewirr der Bedeutungsvielfalt verliert.⁴⁰ Nicht nur Arturos

³⁹ Bolaño, *Estrella Distante*, 126.

⁴⁰ Den Angaben des Verlags zufolge sagte Bolaño selbst über seinen Roman *Los sinsabores del verdadero policía* (Barcelona: Anagrama, 2011): „El policía es el lector, que busca en vano

Einsatz am Ende kann vor diesem Hintergrund einer Identifikation von Philologie, Kriminologie und Poetik gesehen werden, auch das der anderen Figuren, insbesondere Bibianos: „yo me enteré por una carta de Bibiano, muy extensa, casi como un informe de un detective, la última que recibí de él.“⁴¹

Philologie als Poetik

Natürlich verbleibt auch der philologische Widerstand als Kriminologie letztlich ebenso im Reich der Zeichen wie der der Dekonstruktion. Denn zum einen ist die ganze Konstruktion viel zu phantastisch und zum anderen deutet wenig darauf hin, dass die Hinweise, die Arturo durch seine philologische Aufklärungsarbeit liefert, tatsächlich zur Auffindung Wieders führen. Eines Tages taucht Romero mit dem Pornofilmmaterial auf, hinter dem er Wieder als Kameramann vermutet. Dann fahren beide nach Blanes, Arturo identifiziert Wieder, Romero tötet ihn höchstwahrscheinlich und das war's.

Die dritte Form des philologischen Widerstands spielt sich daher nicht mehr innerhalb der Romanhandlung, sondern auf der Ebene der Poetik von *Estrella Distante* selbst ab. Ich habe bereits anfangs erwähnt, wie die Erzählung trotz des vordergründigen Ich-Erzählers (*Arturo B*) nicht als monologischer Bericht produziert wird, sondern als von dem Stimmen- und Erzählerkollektiv in gemeinsamer obsessiver⁴² Arbeit nach und nach rekonstruiertes Geschehen. Dabei wird der ganze Text von zwei semantischen Einheiten skandiert, die in ihrer exzessiven Wiederholung die Atmosphäre dieser Rekonstruktion entscheidend prägen: *según* und *tal vez*.

Según verweist auf die Abgeleitetheit jeden Diskurses, auf die Unmöglichkeit des Monologischen, auf die Abhängigkeit des Berichts von den subjektiv gefärbten Stimmen und Erfahrungsräumen der Figuren. Immer wieder wird so die Erzählung in Form der indirekten Rede wiedergegeben, mit Formeln wie *dice que*, *supongo que*, *creo que* bereichert, mit allen Konsequenzen der Ungewissheit, Spekulation und Kontingenz, die das zur Folge hat. Mehrmals erinnert uns der Erzähler daran, dass seine Rekonstruktion in weiten Teilen

ordenar esta novela endemoniada.“ (http://www.anagrama-ed.es/titulo/NH_482, zugegr. am 1.11.2014).

⁴¹ Bolaño, *Estrella Distante*, 80.

⁴² So heißt es von Bibiano: „Mientras tanto no olvidaba a Carlos Wieder y juntaba todo lo que aparecía sobre él o sobre su obra con la pasión y la dedicación de un filatelista.“ (Bolaño, *Estrella Distante*, 52f.)

aus nichts als Vermutungen besteht: „A partir de aquí mi relato se nutrirá básicamente de conjeturas.“⁴³

In noch exzessiveren Wiederholungen als das Wörtchen *según* dominiert die Kontingenzformel *tal vez* das Geschehen. Ganze Kapitel und längere Erzählabschnitte erscheinen so nachträglich in einem unsicheren Licht: „Todo lo anterior tal vez ocurrió así.“ Oder: „Pero tal vez todo ocurrió de otra manera. Las alucinaciones, en 1974, no eran infrecuentes.“⁴⁴ *Tal vez*, der vielleicht häufigste Ausdruck im ganzen Roman, hüllt *Estrella Distante* in eine Atmosphäre umgreifender epistemischer Ungewissheit. Gegen das Monologische und Autoritäre im Diskurs Wieders, gegen dessen „voluntad sin fisuras“⁴⁵ legt die Erzählung ihre Schwächen offen, ihre Ungewissheiten, ihre Leerstellen, ihre Vergesslichkeit und ihr mögliches Scheitern.

Dennoch verzichtet sie nicht auf den Anspruch auf Wahrheit und Objektivität. Bei aller Abgeleitetheit, Ungewissheit und Kontingenz hält die Erzählung doch zumindest an dem Ideal fest, etwas Gültiges über den Fall Wieder auszusagen. Zu den Formeln, die Indirektheit und Kontingenz ausstellen, gesellen sich dementsprechend immer wieder vorläufige Konklusionen⁴⁶ und Ausdrücke, die Sicherheit, Unumstößlichkeit, Faktizität verbürgen: „Tuvo que ser así“⁴⁷ oder: „entonces seguro que“⁴⁸. Im Netz der verlorenen Spuren, der getrübbten Erinnerungen, der Vermutungen, Spekulationen und Halluzinationen verfängt sich ein Residuum an Faktizität, das letztlich auch die Auffindung Wieders in seinem europäischen Exil ermöglicht.

Bolaños Poetik der Rekonstruktion erweist sich somit als direkt abhängig von der philologischen Redesituation, die ihre Erkenntnis immer aus diskursiven Elementen zieht, deren Urheber sie selbst nicht ist, und die sich zur Rekonstruktion eines umfassenderen hermeneutischen Geschehens immer wieder der Vermutung, der Heuristik, der vorläufigen Konklusion bedienen muss. Philologische Erkenntnis ist nie auf deduktiv logischer Wahrheit aufgebaut, sondern notwendigerweise auf Wahrscheinlichkeitsschlüsse angewiesen. Sie muss mit lückenhaften Quellsituationen, mit mehreren

⁴³ Bolaño, *Estrella Distante*, 29.

⁴⁴ Bolaño, *Estrella Distante*, 92.

⁴⁵ Bolaño, *Estrella Distante*, 53.

⁴⁶ Vgl. Bolaño, *Estrella Distante*, 107: „La conclusión (provisional, en modo alguno definitiva) [...]“

⁴⁷ Bolaño, *Estrella Distante*, 29.

⁴⁸ Bolaño, *Estrella Distante*, 66.

Fassungen ihrer Wirklichkeit (den Texten), mit widersprüchlichem Dokumentationsmaterial und unauflösbaren Ambiguitäten umgehen. Dennoch besteht ihre Aufgabe, das hat Peter Szondi⁴⁹ unnachahmlich gezeigt, nicht in der Auffüllung der Leerstellen, etwa durch die Parallelstellenmethode, sondern in der Rekonstruktion eines hermeneutischen Zusammenhangs mit Respekt vor den Leerstellen und den simultan gültigen Versionen und Interpretationsverläufen. So ist Erkenntnis möglich, ohne dass Leerstellen, Vermutungen, Widersprüche und Wirklichkeitsversionen zu Gunsten einer monologischen Einheitswirklichkeit aufgelöst würden. Die Erkenntnis ist philologisch, da sie nie abschließend, aber dennoch nicht wertlos ist, kein fester Bestand an Wissen, aber „perpetuierte Erkenntnis“⁵⁰.

Metabolische Intertextualität

Die Entwicklung der Poetik von *Estrella Distante* vollzieht sich im antagonistischen Wechselspiel gegensätzlicher Poetiken und Ästhetiken. Indem der monologischen, harten und virilen⁵¹ Poetik Wieders eine aus Quellen der Philologie gespeiste dialogische Poetik der Rekonstruktion entgegengesetzt wird, leistet die Erzählhaltung des Romans der faschistischen Avantgarde und Nekropoetik ästhetischen Widerstand. Das bedeutet aber nicht, dass sich aus Wieders Poetik und den Gegenstrategien des Romans eindeutig binäre Oppositionen bilden ließen. Dies wird nicht zuletzt deutlich in dem Grenzphänomen der *Barbarischen Schriftsteller*, die im vorletzten Kapitel des Romans eingeführt werden.

Bei den *Barbarischen Schriftstellern* handelt es sich um eine der schillerndsten Erfindungen Bolaños, die nicht nur in *Estrella Distante*, sondern auch in anderen Texten wie *Los Detectives Salvajes* und ganz besonders in *Los sinsabores del verdadero policía* ihr Unwesen treibt. Im Signaljahr 1968 in Paris von dem Concierge Raoul Delorme gegründet sind auch sie von avantgardistischen Idealen angetrieben und wollen eine neue Literatur schaffen: „El aprendizaje consistía en dos pasos aparentemente sencillos. El encierro y la

⁴⁹ Vgl. Peter Szondi, „Über philologische Erkenntnis“, in ders., *Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Wolfgang Ietkau (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1978), 263–286.

⁵⁰ Szondi, „Philologische Erkenntnis“, 265.

⁵¹ Zur Virilitätskonzeption von Wieders Poetik vgl. v.a. die Version seiner Geschichte in *La Literatura Nazi en América*: „El silencio es como el canto de las sirenas de Ulises, dijo, pero si lo atraviesas como un hombre ya nada malo puede ocurrirte.“ (Bolaño, *Literatura Nazi*, 188.)

lectura.“⁵² Auch ihre Poetik speist sich wie die Wieders und die des Erzählerkollektivs in *Estrella Distante* aus einer speziellen Form der Lektüre. Ihre literarische Praxis besteht in konspirativen Treffen, die der Entweihung französischer Klassikerausgaben gewidmet sind,

[...] defecando sobre las páginas de Stendhal, sonándose los mocos con las páginas de Victor Hugo, masturbándose y desparramando el semen sobre las páginas de Gautier o Banville, vomitando sobre las páginas de Daudet, orinando sobre las páginas de Lamartine, haciéndose cortes con hojas de afeitar y salpicando de sangre las páginas de Balzac, sometiendo, en fin, a los libros a un proceso de degradación que Delorme llamaba humanización.⁵³

Gegen Ende seines Lebens berührt sich Wieders Biographie mit dieser monströsen Avantgardebewegung und Arturo vermutet in zwei am Rand der Sichtbarkeit existierenden Zeitschriften ein Gedicht und einen Aufsatz Wieders (unter dem Pseudonym Jules Defoe), der Geschichte und Ästhetik der *Barbarischen Schriftsteller* behandelt. Arturo fasst die zentralen Thesen des Aufsatzes, der in der *Gaceta Literaria de Evreux* [sic!] erscheint, wie folgt zusammen:

[...] se propugnaba, en un estilo entrecortado y feroz, una literatura escrita por gente ajena a la literatura [...]. La revolución pendiente de la literatura, venía a decir Defoe, será de alguna manera su abolición. Cuando la Poesía la hagan los no-poetas y la lean los no-lectores.⁵⁴

Die Berührungspunkte der *Barbarischen Schriftsteller* mit zentralen Punkten in Bolaños Ästhetik sind unverkennbar. Die Definition der Literatur als Anti-Literatur erinnert unmissverständlich an die Konzeption der Anti-Poesie Nicanor Parras, Bolaño gemäß „el más grande poeta vivo de la lengua española“⁵⁵. Genauso wie Delorme und Wieder inszenierte auch Bolaño sich Zeit seines Lebens als Autodidakten,⁵⁶ als wilden Leser der Weltliteratur, der seine Jugend abwechselnd in Bibliotheken und Bars verbracht hat. Somit steht Bolaño einer Literatur von unten, einer „literatura del albañal“,⁵⁷ die Arturo

⁵² Bolaño, *Estrella Distante*, 139.

⁵³ Bolaño, *Estrella Distante*, 139.

⁵⁴ Bolaño, *Estrella Distante*, 143.

⁵⁵ Roberto Bolaño, *Entre paréntesis* (Barcelona: Anagrama, 2004), 132.

⁵⁶ Vgl. Bolaño, *Estrella Distante*, 14.

⁵⁷ Bolaño, *Estrella Distante*, 129. So findet sich in Bolaños Werk immer wieder die positive Konnotation des Lumpigen, das eine Ästhetik beschreibt, die aus der sozialen Inferiorität stammt und der bürgerlichen Fetischisierung von Kultur und Anstand direkt entgegensteht. Vgl. den letzten zu Lebzeiten veröffentlichten Roman: Roberto Bolaño, *Una novelita lumpen* (Barcelona: Mondadori, 2002). Vgl. auch die Charakterisierung Benno von Archimboldis in

in den Textmassen auffindet, in denen Romero Wieder vermutet, nicht fern. Paul Rodríguez Freire beschreibt Bolaños Projekt als „una necesaria desacralización de la literatura, una desacralización que, no obstante, dio lugar a una escritura tremendamente original y política, no humanista“⁵⁸ – und was wäre die literarische Praxis der Barbarischen Schriftsteller anderes als eine solche Desakralisierung der Literatur?

Zu guter Letzt zeigt sich Bolaños Werk, sieht man mal von seinen frühen avantgardistischen Happenings als Gründungsmitglied der Infrarealisten ab, weniger inspiriert von der Befreiung der Literatur in neuartige Schreibszenen als von der Produktion komplexer Poetiken aus neuartigen Leseszenen. Nicht die Ersetzung der Texte durch poetische Akte beschreibt Bolaños originellen Weg, sondern die Erneuerung der Poetik durch spekulative Formen des Lesens. Über die Schreibszenen schreibt Zanetti:

[Die] vielfältige [Schreib-]Kultur erschöpft sich nicht in der Herstellung von Texten, auch nicht in der Orientierung auf Interpretierbarkeit oder Anwendbarkeit. Sie umreißt vielmehr ein Feld, auf dem Körperbewegungen, Schriftspuren und Gedankengänge immer wieder in ganz unerwartete Konstellationen treten können.⁵⁹

Dies gilt analog von Bolaños favorisierter Leseszene, die in grotesk verzerrter Form von den Barbarischen Schriftstellern zelebriert wird. In ihr geht es nicht nur um das kontinuierliche körperlose Entziffern hermeneutischer Bedeutungszusammenhänge, sondern um die Einbeziehung des Körpers und der konkreten Umgebung in den komplexen und abenteuerlichen Akt des Lesens, das bei Bolaño eine Form des In-der-Welt-Seins ist. Eines von zahlreichen Figurenbeispielen ist Ulises Lima aus den *Detectives Salvajes*, der mit seinen Büchern duscht, damit ihre physische Zerstörung in Kauf nimmt, ihnen aber dennoch so seine eigentümliche Reverenz erweist.⁶⁰

Dieser körperbetonte Rezeptionsstil liefert nun auch das Stichwort, mit dem der vorherrschende Modus der intertextuellen Transaktion bei Bolaño beschrieben werden kann. Denn bevor die exzessiven Verweise auf Namen, Werke, Gattungen und ästhetische Konzepte in Bolaños Werk zu hermeneutischen Bedeutungskomplexen zusammengeschlossen werden können,

Roberto Bolaño, 2666 (Barcelona: Anagrama, 2004), 1051: „Era esencialmente un lumpen, un bárbaro germánico, un artista en permanente incandescencia“.

⁵⁸ Raúl Rodríguez Freire, „Bolaño, Chile y desacralización de la literatura“, *Guaragua*, Nr. 44 (2013): 63–74, hier: 67.

⁵⁹ Zanetti, „Logiken und Praktiken der Schreibkultur“, 85.

⁶⁰ Vgl. Bolaño, *Detectives*, 237.

wirken sie in erster Linie durch ihre reine materielle Präsenz, durch ihre exzessive Häufigkeit und Wiederholung, durch ihre Faktizität. Das Lesen stellt in Bolaños Kosmos kein luxuriöses Ausnahmeereignis dar, sondern ist den Figuren und dem Autor tägliches Grundbedürfnis. Nicht der einzelne Text, einzelne Motive, Themen und Erzählfragmente sind die dominanten Bezugsgrößen in Bolaños Intertextualität, sondern das Gesamtwerk und mithin die Totalität aller Werke, der geschriebenen und ungeschriebenen, der veröffentlichten und unveröffentlichten, der realen, imaginären und fiktionalen. Als Arturo von Romero die unzähligen Zeitschriften und Magazine erhält, kann er sie unmöglich im linearen *close reading* hermeneutisch aufschlüsseln, sondern muss sich erst einmal in einem Verfahren des *distant reading*⁶¹ dem ganzen Korpus widmen: „Las hojée todas.“⁶² Eine Lesehaltung, die mit der überbordenden Totalität des Geschriebenen fertig werden muss. Als Arturo später in einer katalanischen Bar auf Wieder wartet, öffnet er nicht irgendein Buch, sondern ein Gesamtwerk, dasjenige von Bruno Schulz: „Abrí el libro, la *Obra Completa* de Bruno Schulz traducida por Juan Carlos Vidal, e intenté leer.“⁶³

Der Versuch, ein Gesamtwerk zu lesen, lässt sich metonymisch auf Bolaños gesamtes literarisches Projekt übertragen und steht mithin für seine prinzipielle Haltung zum Komplex der Intertextualität. Die gesamte Literatur, „ce monstre insatiable“,⁶⁴ gilt Bolaño ähnlich wie Perec nicht als Komplex aus Bedeutungen, auf die man sich sporadisch bezieht, sondern als Energiequelle, aus der man sich fortwährend ernährt.⁶⁵ Man könnte diese spezifische Haltung zum Intertextuellen daher als metabolisch bezeichnen. Wichtiger als die Treue zum einzelnen Text oder Textfragment, ist die performative Weitergestaltung, die lebendige Verdauung der Quellen und Einflüsse. Das Lesen erweist sich genau wie das Schreiben als Form

⁶¹ Das Konzept stammt von Franco Moretti, der ebenso wie Perec und Bolaño, aber mit anderen Mitteln, ein Projekt verfolgt, das die Totalität der Literatur zum Gegenstand hat. Vgl. Franco Moretti, „Conjectures on World Literature“, *New Left Review*, Nr. 1 (2000): 54–68, hier: 58ff.

⁶² Bolaño, *Estrella Distante*, 129. Auch hier berührt sich die Lektürepraxis mit der Detektivkunst, da beide Praktiken, Philologie und Kriminologie, ihr Zielobjekt zuerst systematisch einkreisen müssen, bevor sie es im Detail dingfest machen können.

⁶³ Bolaño, *Estrella Distante*, 151.

⁶⁴ Gérard Genette, „L’utopie littéraire“, in ders., *Figures*, Bd. 1 (Paris: Seuil, 1966), 123–132, hier: 128.

⁶⁵ In diesem Sinne spricht Georges Perec in einem Interview mit Jean Royer von den „auteurs qui m’entourent, qui m’ont nourri“. Vgl. „La vie est une livre“, *Le Devoir*, 2.6.1979.

des Lebens und als solches ist es unmittelbar an den Körper und an dessen metabolische Prozesse gebunden.

Aufschlussreich für diese Ineinsetzung von Lesen und Leben sind nicht zuletzt die Kapitel 4 und 5 in *Estrella Distante*, in der die Erzähler das Leben der beiden befreundeten und rivalisierenden Leiter der Dichterwerkstätten in Concepción, Diego Soto und Juan Stein, überwiegend aus ihren Lektüren heraus rekonstruieren. Die beiden Kapitel enden mit dem Auftauchen einer dritten Dichterfigur: Lorenzo. Lorenzo wurde, wie wir erfahren, in Pinochets Chile geboren, in einer mittellosen Familie und ohne Arme. Zu allem Übel entdeckt er früh seine Homosexualität, „lo que convertía la situación desesperada en inconcebible e inenarrable“⁶⁶. Dass Lorenzos Situation in linguistisch-literarischen Termini beschrieben wird, ist kein Zufall, sondern ein Grundzug in Bolaños Biopoetik. So heißt es etwa von Juan Stein, „su adolescencia fue una mezcla de Dickens y Makarenko“⁶⁷ und anderswo werden zwei vermutlich von Wieder ermordete Frauen sozial hinsichtlich ihrer Lieblingsdichter näher bestimmt:

La diferencia entre ambas era notable, Carmen leía a Michel Leiris en francés y pertenecía a una familia de clase media; Patricia Méndez, además de ser jóven, era una devota de Pablo Neruda y su origen era proletario.⁶⁸

Am Ende des 5. Kapitels, am Ende der fulminanten Digression über die Schicksale Steins, Sotos und Lorenzos, ist das einzige, was die drei im Geheimen verbindet, die gemeinsame Lektüre des Buches *Ma gestaltthérapie* von „Frederick Perls, psiquiatra, fugitivo de la Alemania nazi y vagabundo por tres continentes“. Die Art, in der Lorenzo dieses Buch liest, reiht sich ein in den Befund der körperlichen, lebenswichtigen und metabolischen Lektüren: „leyó, entusiasta como casi siempre que leía algo (¿cómo daba vuelta las hojas? ¿con la lengua, como deberíamos hacerlo todos!)“.⁶⁹

**

In einem kanonischen Aufsatz der Intertextualitätsforschung hat Michel Riffaterre die folgende Definition vorgelegt:

Intertextuality is a linguistic network connecting the existing text with other preexisting or future, potential texts. It guides reading.⁷⁰

⁶⁶ Bolaño, *Estrella Distante*, 81.

⁶⁷ Bolaño, *Estrella Distante*, 61.

⁶⁸ Bolaño, *Estrella Distante*, 42.

⁶⁹ Bolaño, *Estrella Distante*, 85.

⁷⁰ Michel Riffaterre, „Intertextuality vs. Hypertextuality“, *New Literary History* 25, Nr. 4 (1994): 779–788, hier: 786.

Im Gegensatz zu anderen Forschern betont Riffaterre eher die kontextbeschränkende Wirkung der Intertextualität, die den Text nicht willkürlich für alle möglichen Bezüge öffnet. Der zur Entstehungszeit des Aufsatzes noch nicht wie heute ubiquitäre Terminus der Hypertextualität hingegen beschreibt nach Riffaterre genau die bedingungslose Öffnung des Kontextes hin zur Totalität des Geschriebenen und Ungeschriebenen, die in Bolaños metabolischer Intertextualität am Werk ist:

Here lies, I think, the first principle differentiating intertextuality from hypertextuality: the latter collects every available datum, but this exhaustive inclusion exposes the reader to a wealth of irrelevant material. Intertextuality, by contrast, excludes irrelevant data.⁷¹

Es ist aus diesem Zitat nicht schwer zu erraten, welchem der beiden Bezugsmodi Riffaterre den Vorzug gibt. Während er die Kreativität der hypertextuellen Methode durchaus anerkennt, sieht er doch nur die Intertextualität in der Lage, den Text objektiv⁷² zu bereichern. Dieses Problem der Hypertextualität, extreme Entfesselung der Bezüge und daraus resultierende Irrelevanz und Inflation der möglichen Daten, ist der Generalvorwurf konservativer Kritiker gegen die Netzkultur, die ihnen als Inkarnation hypertextueller Praktiken gilt. Bolaño löst dieses Problem, indem er die Intertextualität (oder Hypertextualität) von der Fixierung auf Semiotik befreit und sie zu einer gelebten Intertextualität ausweitet. Er löst das Problem also nicht durch eine Begrenzung der Hypertextualität, sondern im Gegenteil durch eine Übertreibung ihrer Entfesselungstendenzen. Die Relevanzfrage ist damit nicht suspendiert, sondern entscheidet sich in der konkreten gelebten Konstellation immer wieder aufs Neue. So überwindet Bolaño die Einflussangst, den „horror of contamination“⁷³, zu Gunsten einer Ekstase der Einflüsse.⁷⁴

Folgerichtig steht am Horizont der metabolischen Lektüre auch nicht wie bei den Barbarischen Schriftstellern die Abschaffung der Literatur, sondern ihre Öffnung zum Unendlichen hin. In seinem autobiographischen Essay *Fragmentos de un regreso al país natal* hat Bolaño dazu ein eindrückliches Bild gefunden: „el pozo de los grandes poetas, en donde sólo se escucha su voz

⁷¹ Riffaterre, „Intertextuality vs. Hypertextuality“, 786.

⁷² Vgl. Riffaterre, „Intertextuality vs. Hypertextuality“, 785: „[Intertextuality] provides clues that are not historical and subjective in nature, but grammatical or lexical, and objective.“

⁷³ Bloom, *Anxiety*, xxiv.

⁷⁴ Vgl. Jonathan Lethem, „The Ecstasy of Influence. A Plagiarism“, *Harper's Magazine* (Februar 2007): 59–71.

que poco a poco se va confundiendo con las voces de otros“.⁷⁵ Gegen Wieders „voluntad sin fisuras“ ist Selbstaufgabe hier das Ideal des Dichters, der seine Autonomie im konfusen Stimmengewirr der Literaturgeschichte nur dann bewahrt, wenn er sich der Kontamination durch die anderen Stimmen öffnet, und nicht, wenn er sich von ihnen abschottet. Jeder Schriftsteller wird so nach und nach zur Stimme in einer „antología móvil“⁷⁶, eingehüllt in Nebel, abwechselnd verschwindend und wiederauftauchend, wie es von Wieder auf der Schwelle seiner beiden großen Lebens- und Werkphasen heißt.

Öffnung hin zur Alterität, nicht Abschottung in die Authentizität ist demnach die Signatur der Politik der Intertextualität in Bolaños *Estrella Distante*. Dabei ist diese Öffnung noch radikaler als es herkömmliche hypertextuelle Strategien sind: Nicht allein die Totalität des Geschriebenen bildet Bolaños großwahnstimmigen Darstellungshorizont, sondern die Unendlichkeit des Geschriebenen und Ungeschriebenen, des Veröffentlichten und Unveröffentlichten. Damit stehen die wirkliche und die virtuelle Literaturgeschichte der Literatur Bolaños zur freien Aneignung offen, allerdings nicht im Auftrag einer autoritären Literatur der Inskription, auf die exemplarisch Wieders Wiederholung der Genesis zielt, sondern im Sinne eines kreativen⁷⁷ und radikal selbstvergessenen Umgangs mit ihr.

Dementsprechend groß ist die Bedeutung, die in Bolaños Werk der Übersetzung beigemessen wird – eine weitere Form des Schreibens, die auf philologischer Praxis beruht. Entgegen der üblichen Auffassung als Hilfsmittel der Originalwerke spricht Bolaño der Übersetzung immer wieder einen autonomen Status zu. Folgt man der Idee der metabolischen Kontamination besteht jedes Schreiben zu einem signifikanten Teil aus Übersetzungsbewegungen und hin und wieder wird die Übersetzung sogar vor dem genuinen Schreiben als die größere Leistung gerühmt. Das herausragende Beispiel in *Estrella Distante* ist Diego Soto, der sich ausgerechnet an die Übersetzung von

⁷⁵ Bolaño, *Entre paréntesis*, 70.

⁷⁶ Bolaño, *Estrella Distante*, 103.

⁷⁷ Diese Lust an der kreativen, metabolischen Verarbeitung der Literatur hat sich Bolaño auch in seiner Literaturkritik zu eigen gemacht. An einer der exquisitesten Stellen heißt es zur Situation der argentinischen Literatur nach Borges: „Si Arlt, que como escritor es el mejor de los tres, es el sótano de la casa que es la literatura argentina, y Soriano es un jarrón en la habitación de invitados, Lamborghini es una cajita que está puesta sobre una alacena en el sótano.“ (Bolaño, *Entre paréntesis*, 28)

Perecs Roman ohne e, *La Disparition*, macht, was ihm zwar nur zur Hälfte gelingt: „Pero una cosa era escribir sin la e y otra muy distinta traducir sin la e“.⁷⁸

Metabolismus, Alterität, Unendlichkeit, Selbstaufgabe und Übersetzung sind die fünf Säulen der intertextuellen Logik in Bolaños *Estrella Distante*. Ihr Aufbau vollzieht sich nicht im luftleeren Raum, sondern profiliert sich erst nach und nach im Widerstand gegen eine feindliche Poetik und Ästhetik, die dessen ungeachtet mit zunehmendem Fortschreiten der Romanhandlung immer mehr formale Ähnlichkeiten mit den ästhetischen Überzeugungen des Erzählerkollektivs teilt: So schreitet Wieder von einer autoritären, vertikalen Literatur zur inferioren Kloaken-Literatur im Dunstkreis der Barbarischen Schriftsteller herab, öffnet sich (gewollt oder ungewollt, wir wissen es nicht) der Kontamination und artikuliert am Ende eine Philosophie der Literatur, die der von Bolaño bewunderten Anti-Poesie Nicanor Parras verdächtig nahe kommt. Da diese unheimliche Nähe feindlicher Poetiken im Raum der gelebten metabolischen Intertextualität immer möglich ist, muss die intertextuelle Poetik in *Estrella Distante* durch eine Politik der Intertextualität ergänzt werden, die ihren Gegnern zusätzlichen Widerstand leisten kann. Allein mithilfe formaler und stilistischer Strukturen, die, das hat das Beispiel der Avantgarden gezeigt, in Bolaños Kosmos fundamental ambivalent sind, kann der Widerstand nicht gelingen.

Tragische Wirkungslosigkeit?

Im Raum der gelebten, metabolischen Intertextualität ist nicht der Text das Elementarteilchen der Literatur, sondern das Werk und die Leser, die von ihm leben und es so am Leben erhalten. Dennoch enthält Bolaños spekulativer Literaturbegriff eine tragische Dimension, deren prägnantesten Ausdruck vielleicht der fiktive Literaturkritiker Iñaki Echavarne in *Los Detectives Salvajes* gefunden hat:

Durante un tiempo la Crítica acompaña a la Obra, luego la Crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompañan. El viaje puede ser largo o corto. Luego los Lectores mueren uno por uno y la Obra sigue sola, aunque otra Crítica y otros Lectores poco a poco vayan acompasándose a su singladura. Luego la Crítica muere otra vez y los Lectores mueren otra vez y sobre esa huella de huesos sigue la Obra su viaje hacia la soledad. Acercarse a ella, navegar a su estela es señal inequívoca de muerte segura, pero otra Crítica y otros Lectores se la acercan incansables e implacables y el tiempo y la velocidad los devoran. Finalmente la Obra viaja irremediamente sola en la Inmensidad.

⁷⁸ Bolaño, *Estrella Distante*, 76.

Y un día la obra muere, como mueren todas las cosas, como se extinguirá el Sol y la Tierra, el Sistema Solar y la Galaxia y la más recóndta memoria de los hombres. Todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia.⁷⁹

Auch in *Estrella Distante* herrscht diese tragische Dimension der Literatur, jenseits ihres fantastischen Intermezzos als poetisch-philologischer Widerstand. Während der Fliegenschau in Santiago, zu der Wieder seine tödliche Revision des Zurita-Gedichts in den Himmel fliegt, kommentiert einer der Anwesenden: „en Chile todos los actos poéticos terminaban en desastres. La mayoría, dijo, son sólo desastres individuales o familiares pero algunos acaban como desastres nacionales.“⁸⁰ In diesem Sinn erscheint Wieders poetischer Akt als Vorbote des nationalen Desasters, der faschistischen Diktatur Pinochets, die das Land in den folgenden Jahren in Geiselnhaft halten wird.

Eine zweite Dimension des Desasters ist denkbar: Das Scheitern der Literatur, das Scheitern auch von *Estrella Distante*, an der Übermacht der historischen Wirklichkeit, gegen die es nur im fiktionalen und letztlich fantastischen Register der Literatur, nicht aber in der Realität Widerstand leisten kann.

Aber es gibt noch eine dritte Dimension: Auch Wieders poetischer Akt führt ihn letztlich, wenn auch sehr spät, ins persönliche Desaster. Im Verlauf der Erzählung fällt sein Stern, er wird zum Unstern, zum *dés-astre*, das in der vermeintlichen und philologisch unterstützten Ermordung durch Abel Romero seinen Kulminationspunkt findet. So bleibt *Estrella Distante*, bei aller tragischen Wirkungslosigkeit von Philologie und Poetik, letztendlich zumindest ein kleines Stück literarischer Vergeltung an der historischen Wirklichkeit.

Land, Kultur, Medien

„C'est trop bien, Marivaux“ – *La vie de Marianne* und *La vie d'Adèle* von Kechiche 137
Sabine Schrader

⁷⁹ Bolaño, *Detectives*, 484.

⁸⁰ Bolaño, *Estrella Distante*, 90.

„C'est trop bien, Marivaux“ – *La vie de Marianne* und *La vie d'Adèle* von Kechiche

Sabine Schrader (Innsbruck)

ZUSAMMENFASSUNG: Der Film *La vie d'Adèle* erzählt vom Erwachsenwerden Adèles, zu dem auch die Entdeckung ihres gleichgeschlechtlichen Begehrens gehört, und damit verbunden die Suche nach ihrer Identität und einem eigenen Platz in der Gesellschaft. Der vorliegende Beitrag lenkt die Aufmerksamkeit auf die intermedialen Bezüge zwischen Kechiche und Marivaux und die jeweilige Inszenierung von Liebe. Dass die lesbische Liebe längst nicht so alltäglich ist, wie *La vie d'Adèle* sie erzählt, stellt die Rezeption des Films unter Beweis.

SCHLAGWÖRTER: Kechiche, Abdellatif; *La vie d'Adèle*; Marivaux; *La vie de Marianne*; Maroh, Julie; *Le bleu est une couleur chaude*; Filmanalyse; Liebe auf den ersten Blick; Homosexualität; Lesbische Liebe; Sexuelle Vielfalt

*

**

« Mais m'écarterai-je toujours ? Je crois qu'oui ; je ne saurais m'en empêcher : les idées me gagnent, je suis femme, et je conte mon histoire ; pesez ce que je vous dis là, et vous verrez qu'en vérité je n'use presque pas des privilèges que cela me donne. Où en étais-je ? A ma coiffe, que je recommandais quelquefois
5 dans l'intention que j'ai dite.

Parmi les jeunes gens dont j'attirais les regards, il y en eut un que je distinguai moi-même, et sur qui mes yeux tombaient plus volontiers que sur les autres.

J'aimais à le voir, sans me douter du plaisir que j'y trouvais ; j'étais coquette
10 pour les autres, et je ne l'étais pas pour lui ; j'oubliais à lui plaire, et ne songeais qu'à le regarder.

Apparemment que l'amour, la première fois qu'on en prend, commence avec cette bonne foi-là, et peut-être que la douceur d'aimer interrompt le soin d'être aimable.

Ce jeune homme, à son tour, m'examinait d'une façon toute différente de
15 celle des autres ; elle était plus modeste, et pourtant plus attentive : il y avait quelque chose de plus sérieux qui se passait entre lui et moi. Les autres applaudissaient ouvertement à mes charmes, il me semblait que celui-ci les sentait ; du moins, je le soupçonnais quelquefois, mais si confusément, que je

n'aurais pu dire ce que je pensais de lui, non plus que ce que je pensais de moi. Tout ce que je sais, c'est que ses regards m'embrassaient, que j'hésitais de les lui rendre, et que je les lui rendais toujours ; que je ne voulais pas qu'il me vît y répondre, et que je n'étais pas fâchée qu'il l'eût vu.

- 5 Enfin on sortit de l'église, et je me souviens que j'en sortis lentement, que je retardais mes pas ; que je regrettais la place que je quittais ; et que je m'en allais avec un cœur à qui il manquait quelque chose, et qui ne savait pas ce que c'était. Je dis qu'il ne le savait pas ; c'est peut-être trop dire, car, en m'en allant, je retournais souvent la tête pour revoir encore le jeune homme que je
10 laissais derrière moi ; mais je ne croyais pas me retourner pour lui. »¹

In Abdellatif Kechiches preisgekröntem Film *La vie d'Adèle* (2013) sehen wir eine junge Frau namens Adèle (Adèle Exarchopoulos) an einem Regentag im Morgengrauen dem Bus zur Schule hinterherlaufen, dann, in der Nahaufnahme gefilmt, in einem Vorortzug schlafen und später in den Unterricht hetzen. Begleitet wird die visuelle Ebene durch die Geräuschkulisse der Reise/des Weges ohne musikalische Begleitung: Die ZuschauerInnen hören und sehen anfährende Busse, das Rattern der Züge, den Regen und den Schüllärm. Adèle ist noch nicht im Klassenzimmer, da vernehmen wir die deutlich artikulierende Stimme eines Mädchens, die den oben zitierten Textauszug aus dem unvollendeten Roman *La vie de Marianne* (1731 – 1742) von Marivaux vorzulesen beginnt. Die Kamera blendet daraufhin in der Nah- bzw. in der Großaufnahme die Gesichter der vorlesenden SchülerInnen ein. Währenddessen fängt die ruhige Kamera weiter die ProtagonistInnen in in warmen Farben gehaltenen nahen Einstellungen ein. Nach einem harten Schnitt sehen wir die Jugendlichen in der Mensa über ihre sexuellen Erfahrungen sprechen. Die Sprache Marivaux' lässt in dieser Szene eine Insel im eher grauen Alltag entstehen, die SchülerInnen schauen bzw. hören – mit der gleichen Ernsthaftigkeit – zu, wie sie später über diese Szene diskutieren werden.

Der Film *La vie d'Adèle* erzählt vom Erwachsenwerden Adèles, zu dem auch die Entdeckung ihres gleichgeschlechtlichen Begehrens gehört, und damit verbunden die Suche nach ihrer Identität und einem eigenen Platz in der Gesellschaft. Adèle verliebt sich in die etwas ältere Kunststudentin Emma, hat mit Vorurteilen ihrer nächsten Umgebung zu kämpfen, zieht irgendwann mit Emma zusammen; doch im Laufe der Jahre entfremden sich die beiden voneinander und trennen sich. Der Film folgt so den Gesetzen des Bildungsromans bzw., auf das Kino übertragen, denen eines Coming of Age-Films.

¹ Marivaux, *La vie de Marianne* (Paris : Gallimard, 1997), 117–118.

Die Eingangsszene übernimmt dabei zwei Funktionen: Sie situiert die junge Protagonistin Adèle in ihrem Alltag in Lille, und sie lenkt den Blick auf Marivaux' Roman *La vie de Marianne* bzw. konkret auf Marivaux' Beschreibung des *coup de foudre*, der Liebe auf den ersten Blick. Letztlich ist die Eröffnungsszene eine Schlüsselszene, denn es geht Kechiche um die Alltäglichkeit der ersten Liebe, unabhängig von der sexuellen Orientierung. Der vorliegende Beitrag lenkt die Aufmerksamkeit auf die intermedialen Bezüge zwischen Kechiche und Marivaux und die jeweilige Inszenierung von Liebe. Dass die lesbische Liebe längst nicht so alltäglich ist, wie *La vie d'Adèle* sie erzählt, stellt die Rezeption des Films unter Beweis. Denn es ist vor allem die filmische Inszenierung des gleichgeschlechtlichen Begehrens, die die KritikerInnen beschäftigt.² Aus diesem Grunde sei zum Abschluss ein kurzer Blick auf die umstrittene Darstellung sexueller Vielfalt in der zeitgenössischen französischen Gesellschaft geworfen.

La vie de Marianne, Le bleu est une couleur chaude* und *La vie d'Adèle

Zwischen Marivaux' unvollendetem Roman und dem Film von Kechiche liegen knapp 300 Jahre. Und man kann mitnichten von einem Medienwechsel (also einer Literaturverfilmung) sprechen, zu sporadisch sind die Einzeltextreferenzen in *La vie d'Adèle* auf *La vie de Marianne*. Dominanter Prätext von *La vie d'Adèle* ist vielmehr die *bande dessinée* von Julie Maroh mit dem Titel *Le bleu est une couleur chaude* (2010), wie auch der deutschsprachige Titel des Films lautet. Maroh erzählt die Liebesgeschichte der literaturbegeisterten Schülerin Clémentine und der Kunststudentin Emma. Die *bande dessinée* legt jedoch einen viel deutlicheren Fokus auf die Schwierigkeiten des Coming Outs, exemplarisch vorgeführt in der Schule und in der Familie. Clémentine wird letztlich von ihren Eltern auf die Straße gesetzt und zieht auch deshalb bei Emma ein. Nach einer Zeit des gemeinsamen Glücks scheint ihnen die Liebe verloren gegangen zu sein und sie gehen getrennte Wege. Ein erneutes Zusammentreffen offenbart zwar die gegenseitige Liebe, doch bricht Clémentine zusammen, sie ist unheilbar krank, verstirbt und hinterlässt Emma ihr Tagebuch, das die Geschichte enthält, die der Comic erzählt. Kechiche greift die Idee und die meisten Szenen von *Le bleu est une couleur chaude* auf, die er in seinem Film weiter ausbaut. Dankenswerterweise verzichtet er aber auf

² Vgl. z.B.: Frank Nouchi, „La Vie d'Adèle: deux femmes s'aiment, corps et âme“, *Le Monde*, 8. Oktober 2013, http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/10/08/la-vie-d-adele-place-au-film-et-quel-film_3491671_3246.html.

die Melodramatisierung am Ende. Doch die Entscheidung Kechiches mit einem Zitat von Marivaux zu beginnen, ist nicht so willkürlich, wie es vielleicht scheinen mag. Bei genauerem Hinsehen gibt es aufschlussreiche Unterschiede und Analogien, denen im Folgenden nachgegangen werden soll.

Die von Kechiche ausgewählte Eingangsszene ist Teil der berühmten Kirchenszene aus *La vie de Marianne*, die für die Forschung eine Schlüsselszene des Romans darstellt und die Eingang in französische Schulanthologien gefunden hat.³ Es ist die Ich-Erzählerin Marianne, die von ihrem ersten Treffen mit Valville erzählt, bei dem sich die beiden ineinander verlieben, aber nie wirklich zueinander finden werden. Das Waisenkind Marianne, dessen soziale Herkunft ungewiss ist (als Baby wird sie als einzige Überlebende eines Kutschüberfalls gefunden, in dem sowohl Aristokraten als auch deren Personal sitzen), muss sich in ihrer Jugend in Paris als Wäscheverkäuferin durchschlagen. Erstmals geht sie mit einem teuren Kleid, dem Geschenk eines reichen Gönners, in die Kirche. Das Kleid wird zum Statussymbol, die Blicke der anderen bestätigen ihr erstmals ihre edle Gesinnung, die sie auch für sich zu beanspruchen glaubt. Identität wird hier zu einem Phänomen, das man entziffern⁴ bzw. anders herum gewendet performativ hervorbringen kann. Es sind die Blicke der Anderen, die Marianne zu der machen, die sie sein möchte und es ist gleichzeitig „son entrée narcissique dans le jeu de regards“⁵. Dank einer Kette von Zufällen beginnt von nun an ihr sozialer Aufstieg, der in dem Roman mit dem sexuellen Erwachen enggeführt wird. Die Leerstelle im Herzen, „un cœur à qui il manquait quelque chose“ (Z. 25f.) kann daher doppeldeutig gelesen werden. Marivaux spielt hier auf den Mangel der sozialen Unzugehörigkeit in einer Gesellschaft an, in der die Schichtzugehörigkeit die Identität bestimmt. Der Roman greift, wie Henri Coulet schreibt, das Problem auf, „comment être soi quand on n'est personne“.⁶ Darüber hinaus haben wir es mit einer petrarkistischen Liebessituation zu tun: Die Blicke in der Kirche, die Liebe auf dem ersten Blick und deren Verglebarkeit. Marivaux entwickelt aus diesem Mangel heraus das erotische

³ Vgl. u.a.: Anne Deneys-Tunney, *Écritures du corps: de Descartes à Laclos*, Paris: PUF, 1992; Patrick Coleman, „The Intelligence of Mind and Heart: Reconnaissance in ‚La Vie de Marianne‘“, *Eighteenth-Century Fiction* 18, Nr. 1 (2005): 27–47.

⁴ Deneys-Tunney, *Écritures du corps*, 107.

⁵ Rudolf Behrens, „Imagination, désir, narration“, *Littératures classiques* 69 (2009): 125–139, hier: 134.

⁶ Henri Coulet, *Marivaux romancier: essai sur l'esprit et le cœur dans les romans de Marivaux* (Paris: Colin, 1975), 223f.

Begehren Mariannes.

Erzählt wird das Leben der Protagonistin von Marianne als Ich-Erzählerin. Die rhetorischen Fragen, die szenische Wiedergabe von Dialogen und die Alltäglichkeit des Erzählten und der Sprache selbst befremdete zwar die Zeitgenossen, suggeriert aber eine große Nähe zum Erlebten. Aus einem Rückblick erzählt die inzwischen zur Comtesse avancierte über 50jährige Marianne einer Freundin die Geschichte ihrer Jugend und so mischen sich die erzählten Ereignisse mit ihren Kommentaren und Reflexionen. Leo Spitzer bezeichnet die Einführung der zwei Zeitebenen als „double structure“,⁷ Jean Rousset etwas anders nuanciert als „double registre“.⁸ Die Kommentare haben mehrere Funktionen, wie die oben zitierte Passage zeigt:

- (a) Sie sind metafiktional, wenn Marianne ihre Schreibweise reflektiert („Mais m'écarterai-je toujours?“, Z. 1),
- (b) der Text selbst wird zum Spiegel ihrer Identität („je suis femme“, Z. 2) bzw.
- (c) das Vergangene wird kommentiert und damit auch eine Distanz zum früheren Ich geschaffen („Tout ce que je sais, c'est que ses regards m'embrassaient, que j'hésitais de les lui rendre“, Z. 2).

Das erlebende und das erzählende Ich werden also weder klar voneinander abgegrenzt, noch gleichgesetzt, so dass der Leser zur kritischen Distanz aufgefordert und der naive Egoismus ironisch gebrochen ist.⁹ Was bleibt, ist die starke Subjektivierung der Perspektive, da alles Erzählte in Beziehung zur Protagonistin gesetzt wird.

„Je conte mon histoire“ – Zur Subjektivierung der Perspektive

Auch Kechiche hat eine subjektive Perspektive gewählt, auf Adèle fällt – wie auf Marianne – „le maximum de lumière [...] c'est toujours sur elle-même, sur sa conduite et ses motivations“.¹⁰ Kechiche arbeitet mit einer subjektiven Kamera, die ZuschauerInnen sehen die Welt aus Adèles Perspektive, d.h. wir

⁷ Leo Spitzer, „A propos de ‚La vie de Marianne‘: Lettre à M. Georges Poulet“, in *Romanische Literaturstudien* (Tübingen: Niemeyer, 1959), 248–276.

⁸ Jean Rousset, „Marivaux et la structure du double registre“ (1962), in ders., *Forme et signification: essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel* (Paris: José Corti, 1989).

⁹ Wilhelm Graeber, „Subjektive Welterfahrung und perspektivisches Erzählen: Marivaux, ‚La Vie de Marianne‘“, in *Erlebte Rede und impressionistischer Stil: Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*, hrsg. von Dorothea Kullmann (Göttingen: Wallstein, 1995), 71–87, hier: 77f.

¹⁰ Jean Rousset, *Narcisse romancier: étude sur la première personne dans le roman* (Paris: Corti, 1973), 111.



Abb. 1: *La vie d'Adèle* (2013, R.: Abdellatif Kechiche), Quelle: Pressemappe.

sehen in der Regel Adèle in Nah- oder Großaufnahme und dann folgen wir mit der Kamera ihren abtastenden Blicken. Auch die feindlichen Reaktionen ihrer MitschülerInnen und die Kommunikationslosigkeit ihrer Familie werden aus Adèles Perspektive gezeigt, die Gefühle der Anderen sind nur dann vorhanden, wenn Adèle (und damit die ZuschauerInnen) sie hören oder sehen.

Das den Roman konstituierende ‚double registre‘ findet sich jedoch nicht in *La vie d'Adèle*, der Film wird strikt progressiv, wenn auch elliptisch, erzählt, die Kommentare bzw. Reflexionen fehlen. Das ist meines Erachtens den unterschiedlichen Authentizitätsfiktionen des 18. bzw. 21. Jahrhunderts geschuldet, der Marivaux und Kechiche jeweils verpflichtet sind. In der Engführung von erlebtem und erzählendem Ich gelingt Marivaux die Authentizitätsfiktion des 18. Jahrhunderts: Marianne erinnert sich in Briefen an die damalige Marianne. Die Briefe sollen laut des Herausgebers im *Avertissement* posthum nun der Öffentlichkeit zugeführt werden,¹¹ eine für das 18. Jahrhundert typische Erzählstrategie. Im Film wird die Authentizität zunächst spielerisch zum Einsatz gebracht, trägt doch die Protagonistin den Vornamen der Hauptdarstellerin, womit er sich auch von der *Bande dessinée* unterscheidet, in dem die Protagonistinnen Clémentine und Emma heißen. Kechiche verzichtet weitgehend auf die konventionellen Authentizitätsfi-

gnale des Films, wie schwarz-weiß bzw. fehlerhafte Bilder, verwackelte Kamera oder unausgewogene Lichtsetzung,¹² dennoch feiert gerade die Filmkritik die Natürlichkeit des Films. Nicht zu Unrecht: Dafür sorgen Szenen wie die Eingangsszene, in der statt Musikantermalung nur die alltägliche Geräuschkulisse zu hören ist. Es liegt aber auch an der oben genannten Subjektivierung der Perspektive, die zum einen dazu führt, dass die ZuschauerInnen die Welt ausschließlich aus den Augen Adèles wahrnehmen, was die Identifikation erleichtert – und zum anderen daran, dass Adèles Leben in seiner Alltäglichkeit gezeigt wird, sodass hier fast der Eindruck eines *cinéma vérité* entstehen könnte. Die Ereignisse werden kommentarlos aneinander montiert. Die Kamera ist unter Verzicht auf ein autoritäres *Voice over* sehr dicht an seinen Protagonistinnen, die wir oft in der Nahe oder Groß-einstellung in warmen Licht sehen, sei es in der Schule oder beim Essen der Spaghetti zuhause. Aber gerade die Inszenierung Adèles mit dauerhaft halbgeöffneten Mund und verträumten Gesicht führt meines Erachtens die in der Kritik gefeierte Natürlichkeit etwas ad absurdum, erstarrt doch in diesem wiederholten Bild die Sinnlichkeit der jungen Frau zum Klischee (vgl. Abb. 1, S. 142).

„Je suis femme“. Das Spiel der Blicke

In *La vie d'Adèle* lässt der Lehrer eingangs Marivauxs Satz „je suis femme“ vergegenwärtigen und neu lesen. „Je suis femme“ ist sowohl in Marivaux als auch in Kechiche ein performativer Akt, denn sowohl in der Literatur als auch im Film wird von charakterstarken jungen Frauen erzählt, die im Laufe des Romans bzw. des Films ihre Identität entwickeln und ihre Position in der Gesellschaft behaupten. Beide Frauen kämpfen dabei gegen gesellschaftliche Normen an. Marianne ist ein armes Findelkind, das sich allein in der Großstadt zurecht finden muss und sich in einen jungen Mann verliebt, der einer höheren gesellschaftlichen Schicht angehört. Marianne ist die andere, eine Fremde in Paris und vor allem ohne Schichtzugehörigkeit in einer Zeit, in der „la naissance dicte les qualités morales qui définissent l'être“.¹³ Adèle wird vor allem im ersten Drittel aufgrund ihrer sexuellen Orientierung als

¹¹ Marivaux, *La vie de Marianne*, 57–58.

¹² Nils Borstnar, Eckhard Pabst und Hans-Jürgen Wulff, *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft* (Stuttgart: UTB, 2002), 32f.

¹³ Jean Parrish, „Illusion et réalité dans les romans de Marivaux“, *Modern Language Notes* 80 (1965): 301–306, hier: 302.

die ‚Andere‘ inszeniert. Zunächst fassungslos registriert sie ihr nicht heteronormatives Begehren – eine Fassungslosigkeit, die vor allem durch die Reaktionen ihrer Freundinnen verstärkt wird. Im Laufe des Filmes zeigt Kechiche ihr Leben, so wird aus ihrer Liebe und Trennung „une histoire d'amour comme toutes les autres, au-delà de tous les préjugés“.¹⁴ Aus diesem Grunde ist es nur logisch, die Liebesgeschichte bzw. Trennung nicht wie im *Bande dessinée* von Maroh und wie oftmals in der Filmgeschichte bis zu den 1980er Jahren tödlich enden zu lassen. Die Trennung vollzieht sich, wie sich zahlreiche Trennungen ereignen. Ein Faktor ist in *La vie d'Adèle* die unterschiedliche soziale Zugehörigkeit, die sich im Laufe des Films als Problem erweist. Die kleinbürgerliche Familie Adèles steht im Gegensatz zur bürgerlichen Akademikerfamilie Emmas. Kechiche gelingt es eindrucksvoll, dies am Beispiel zweier Abendessen vorzuführen: Spaghetti gegen Austern, düsteres kleinbürgerliches Mobiliar gegen lichte Wohnung, und während Adèle Emma vor ihren Eltern verleugnet, begegnen Emmas Eltern Adèle eher kameradschaftlich. Was zunächst in der Beziehung kein Problem darstellt, erweist sich im Laufe der Zeit doch als eines. Die Leben der Kunststudentin Emma und der Vorschullehrerin Adèle driften immer weiter auseinander. *La vie d'Adèle* ist aus diesem Grund vor allem ein Coming-of-Age Film, und die Erfahrung des nicht heteronormativen Begehrens stellt zwar einen der Reibungspunkte auf dem Weg zu einem selbstbestimmten Leben dar, definiert aber später nicht mehr ausschließlich die individuelle Identität.

Leo Spitzer hat die Frage aufgeworfen, inwiefern man bei Marianne von einer Weiterentwicklung sprechen kann.¹⁵ Marianne durchlebt zwar zahlreiche, sie prüfende Abenteuer, die sie aber nicht unbedingt verändern. Sie fühlt sich als „aristocrate du cœur“¹⁶ und wie schon der Untertitel die LeserInnen wissen lässt, ist sie in den Jahren, in denen sie ihre Lebensgeschichte niederschreibt, längst eine Comtesse. Sie schreibt also aus einer sicheren Position heraus, sie ist diejenige geworden, die sie zu sein glaubte. In diesem Sinne ist Leo Spitzer zuzustimmen, dass *La vie de Marianne* kein Bildungsroman ist. Adèles Leben hingegen beginnt mit dem Erwachen des lesbischen Begehrens, das Adèle aus dem Strom des ‚Normativen‘ reißt, sie gegen die



Abb. 2: *La vie d'Adèle* (2013, R.: Abdellatif Kechiche), Quelle: Pressemappe.

Homophobie kämpfen und infolgedessen reflektierter agieren lässt. Genau so wird es mit der am Ende des Films sich vollziehende Trennung sein, die ihr Leben wahrscheinlich wieder in andere Bahnen lenken wird. Chapitre 1 + 2 nennt Kechiche seinen Film – und deutet damit eine mögliche Fortsetzung an.

Abhängig ist die Identität beider Protagonistinnen von der Wahrnehmung der Anderen. Dem Sehen kommt daher in *La vie de Marianne* als auch in *La vie d'Adèle* eine große Bedeutung zu. Roman und Film führen so den Prozess der Subjektwerdung vor. Schließlich ist die Subjektivierung nicht nur eine Folge diskursiver Praktiken, sondern jedes Subjekt materialisiert sich, indem ihm die Gesellschaft seine Bedeutung verleiht. Es ist das von Althusser einst beschriebene ‚Angerufenwerden‘ („interpellation“), das entscheidend für die Identität und das individuelle praktische Verhalten ist.¹⁷ Marianne spürt in ihrem edlen Kleid die Blicke auf sich und wird zur Aristokratin (Z. 5), Adèle, die von Emma vor der Schule abgeholt wird, wird durch die Blicke und anschließenden Kommentare der Mitschülerinnen zur Lesbe – ohne dass sie ihr Begehren und ihr Verliebtsein vorher kategorisiert hätte. Die Liebe wird im Roman und im Film – unabhängig von der sexuellen

¹⁴ Editorial, „La Vie d'Adèle“, la beauté au-delà de la polémique“, *Le Monde* (8. Oktober 2013), www.lemonde.fr/idees/article/2013/10/08/la-vie-d-adele-la-beaute-au-dela-de-la-polémique_3491956_3232.html.

¹⁵ Spitzer, „A propos de ‚La vie de Marianne‘“, 255.

¹⁶ Spitzer, „A propos de ‚La vie de Marianne‘“, 252.

¹⁷ Louis Althusser, „Ideologie und ideologische Staatsapparate“, in *Ideologie und ideologische Staatsapparate* (1970) (Hamburg: VSA, 1977), 108–153, hier: 140. Die Anrufung ähnelt dem performativen Akt der Benennung, wie dies in den *Gender Studies* beispielsweise Judith Butler thematisiert hat.

Orientierung – positiv konnotiert, motiviert sie doch die Handlung und die Identitätsbildung. Und nicht nur Mariannes Liebe beginnt mit einem Blick inmitten von Menschen, auch Adèles. Im städtischen Getümmel entdeckt Adèle Emma, in der Diskothek sieht sie erneut und folgt ihr. Der Blick in der städtischen Anonymität ruft Baudelaires *A une passante* in Erinnerung. Marianne und Adèle sind aber aktiv Blickende, die den *coup de foudre* nicht als solchen belassen, sondern danach streben, ihre Liebe zu leben (vgl. Abb. 2, S. 145).

Eine Verbeugung vor der Literatur

Nach der gemeinsamen Lektüre fordert der Lehrer in der Eingangsszene von *La vie d'Adèle* die SchülerInnen auf, den Satz „un cœur à qui il manquait quelque chose, et qui ne savait pas ce que c'était“ zu diskutieren. (Z. 26) Konkret bezieht sich der Satz auf den *coup de foudre*, dessen sich Marianne in dieser Situation nicht bewusst ist. Im übertragenden Sinn verbeugt sich der Regisseur vor der Literatur, führt er im Film vor, dass in den literarischen Texten etwas versprochen werden kann, zu dem die Jugendlichen – wie einst Marianne – erst langsam Zugang finden müssen. Deutlich wird das auch in einer anderen Szene. Die SchülerInnen lesen *Antigone* und beschäftigen sich mit der Tragik als Folge von moralisch gerechtfertigtem Aufbegehren. Auf der Leinwand sehen wir das nachdenkliche Gesicht Adèles, die ihre eigenen Schlüsse daraus zieht. In einer anschließenden Szene beendet sie die Beziehung mit einem jungen Mann, in der sie sich ‚falsch‘ vorgekommen ist und entkommt somit der Tragik, wenn man diese Parallele von Kechiche weiterführt. Im Gespräch mit Emma diskutiert Adèle dann auch Sartres existenzialistisches Weltbild.

„C'est trop bien, Marivaux“, sagt Adèle später im Film, man könnte auch sagen, „c'est trop bien, la littérature“. Die Filme des 1960 in Tunis geborenen französischen Schauspielers und Regisseurs Kechiche sind en passant immer auch Hymnen auf die Literatur. In seinem Erstlingswerk *La Faute à Voltaire* (2000) muss der naive, illegale Einwanderer Jalal eine ähnliche Erfahrung machen wie einst Candide, nämlich dass die Welt nicht die beste aller Welten ist. In Kechiches Film *L'esquive* (2004) finden Heranwachsende der Pariser Banlieue durch die Proben von Marivauxs Komödie *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730) Zugang zur Sprache und damit auch zu ihren Gefühlen. In *La vie d'Adèle* verhilft die Literatur zum Erkennen der Universalität der Liebe. Die Entscheidung für den Titel wiederum, der Marivaux sehr prominent

markiert, resultiert aber meines Erachtens auch aus praktischen Gründen. Der Autorenfilmer Kechiche löst sich so von dem dominanten Prätext *Le bleu est une couleur chaude*, um den Film stärker in sein eigenes Werk einzureihen. Literatur wird in den Filmen von Kechiche als Lebenswissen inszeniert, weil sie normative Lebenspraxis zu hinterfragen und einen Möglichkeitssinn zu entfalten und zu speichern vermag.¹⁸

Möglichkeitssinn und sexuelle Vielfalt

Der Möglichkeitssinn wird in Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* bekanntlich als eine Fähigkeit definiert, „alles, was ebensogut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.“¹⁹ Liebe wird in *La vie d'Adèle* nicht nur normativ, d.h. heterosexuell gedacht und erzählt, die Beziehung von Adèle und Emma ist genauso wichtig, aber auch nicht wichtiger als andere Beziehungen. In diesem Sinne kann Kechiches Film als ein Beitrag zur positiven Setzung sexueller Vielfalt verstanden werden. Anders als in zahlreichen Erzählungen oder Filmen bis in die 1980-er Jahre hinein, aber auch als im *Bande dessinée* von Maroh endet die Liebesgeschichte nicht mit dem Tod einer Protagonistin, um die Hoffnungslosigkeit des nicht heteronormativen Liebens zu unterstreichen. In *La vie d'Adèle* resultiert die Trennung aus dem Auseinanderdriften der Lebenswege und nicht aus dem Widerstand der Gesellschaft. Anders als viele Coming Out-Filme,²⁰ die wiederum ihren Fokus auf die Schwierigkeiten des gleichgeschlechtlichen Begehrens in der Gesellschaft richten, geht es Kechiche vorrangig um die Identitätssuche einer jungen Frau – und hier kommt der intermediale Bezug auf Marivaux zum Tragen. Bei Kechiche wird die singuläre Geschichte Adèles zu einer quasi typischen Coming of Age Erzählung, wäre nicht die Darstellung des lesbischen Begehrens mit besonderer Aufmerksamkeit von der öffentlichen Meinung beäugt worden.

Der Regisseur Kechiche und seine beiden Hauptdarstellerinnen Léa Seydoux und Adèle Exarchopoulos gewinnen bei den Internationalen Filmfestspielen von Cannes 2013 die Goldene Palme. Die Auszeichnung des Films ist auch eine politische Entscheidung, die von Anfang an als solche verstanden

¹⁸ Ottmar Ette, „Über Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft, Perspektiven einer anhebenden Debatte“, in *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft, Perspektiven einer anhebenden Debatte*, hrsg. von Wolfgang Asholt und Ottmar Ette (Tübingen: Narr 2010), 137–144.

¹⁹ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987), 16.

²⁰ Vgl. beispielsweise den französischen Fernsehfilm *À cause d'un garçon* (2002, R.: Fabrice Cazeneuve).



Abb. 3: *La vie d'Adèle* (2013, R.: Abdellatif Kechiche), Quelle: Pressemappe.

wird. Steven Spielberg, Präsident der Jury von 2013, erinnert an die traditionelle, liberale Haltung des Frankreichs,²¹ die die Filmwelt mit der Preisverleihung im Jahre 2013 feiert.²² Es ist, so Thomas Sotinel in *Le Monde*, eine „palme du courage“.²³

Das französische Parlament hatte nahezu zeitgleich zu den Filmfestspielen in Cannes am 18. Mai 2013 die familienrechtliche Gleichstellung homosexueller mit heterosexuellen Menschen verabschiedet, die unter anderem die Reformierung des Adoptionsrechts mit sich bringt. Gegen dieses Gesetz sind Monate lang teils gewalttätige Massendemonstrationen Sturm gelaufen. Im Zuge dessen wird dann auch die Entscheidung der Jury in Cannes kritisiert. Homosexualität sei laut der Vorsitzenden des *Parti chrétien-*

²¹ Sotinel, „Cannes 2013: Spielberg et ses jurés osent ‚La Vie d'Adèle‘“, *Le Monde*, 26. Mai 2013, www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2013/05/26/cannes-2013-une-palme-d-or-pour-abdellatif-kechiche-et-ses-deux-actrices_3417750_766360.html. Vgl. zur Geschichte von Homosexualität und Literatur in Frankreich: Naguschewski/Schrader, „Homosexualität – ein Thema der französischen Literatur und ihrer Wissenschaft“; Rees-Roberts, *French queer cinema*; zu den Queer Studies in Frankreich: Schrader, „L'exception française... Gender, Men's und Queer Studies in Frankreich.“

²² Vgl. z.B.: Editorial, „La Vie d'Adèle' gewinnt Goldene Palme“, *Zeit Online*, 26. Mai 2013, www.zeit.de/kultur/film/2013-05/cannes-goldene-palme-adele.

²³ Sotinel, „Cannes 2013“.

démocrate (PCD) Christine Boutin doch nichts anderes als eine nicht unterstützenswerte Mode und sie fühle sich von den *gays* gar umzingelt.²⁴ Nun soll dieser Artikel nicht mit einer Ansammlung von Kuriositäten enden, die Reaktionen auf den Film zeigen vielmehr die ambivalente Haltung in der französischen Öffentlichkeit in Hinblick auf nicht normative Lebensentwürfe, zumal die GegnerInnen längst nicht mehr nur dem äußerst rechten politischen Lager zugerechnet werden können. Die Auseinandersetzung um die sexuelle Vielfalt in der Gesellschaft hat seit einem guten Jahrzehnt auch einen Reflex auf die Schule. Die curriculare Aufnahme von Büchern oder Filmen, die nicht heteronormativer Lebensentwürfe zum Thema haben, führen bisweilen zu einem zunehmend erbitterten Widerstand dagegen. Dazu gehört in Frankreich die Petition gegen die Vorführung von *Tomboy* in den Schulen (2011, R.: Céline Sciamma).²⁵ *Tomboy* wird im Rahmen der nationalen Programme *École et cinéma* und *Collège au cinéma* (unterstützt vom *Ministère de l'Éducation nationale* und des *Ministère de la Culture*) zur Schulung von Medienkompetenz empfohlen.²⁶ Der behutsame, ruhige Film erzählt aus der Perspektive der 10-jährigen Laure von der Performanz von Geschlecht. Laure nutzt nach einem Wohnortwechsel den Neuanfang, um sich als Junge auszugeben, hat sie doch lieber kurze Haare, trägt Hosen und spielt Fußball. Aus dieser für Laure neuen Genderidentität heraus resultiert dann auch ein vorsichtiger Kuss mit einem Mädchen. Da der Film zu den beliebtesten Filmen an den französischen Schulen gehört, ist er trotz der Proteste im Lehrprogramm geblieben. Ähnlicher Widerstand regt sich seit kurzem auch in Deutschland gegen die Verankerung der Thematisierung von sexueller Vielfalt in den Baden-Württembergischen Lehrplänen.²⁷

²⁴ David Perrotin, „Mariage homosexuel: Christine Boutin dérape encore“, *Metronews*, 27. Mai 2013, www.metronews.fr; Julie Reynié, „Christine Boutin: ‚On est envahi de gays‘“, *RTL*, 27. Mai 2013, www.rtl.fr/actu/politique/christine-boutin-on-est-envahis-de-gays-7761755106.

²⁵ Vgl. u.a. Clarisse Fabre, „Une pétition s'oppose à la projection de ‚Tomboy‘ dans les écoles“, *Le Monde*, 21. Dezember 2013, www.lemonde.fr/culture/article/2013/12/21/une-petition-s-oppose-a-la-projection-de-tomboy-dans-les-ecoles_4338625_3246.html; Mathilde Doiezie, „Tomboy: sa projection controversée dans les écoles“, *Le Figaro*, 24. Dezember 2013, <http://www.lefigaro.fr/cinema/2013/12/24/03002-20131224ARTF1G00339--tomboy-sa-projection-controversee-dans-les-ecoles.php>.

²⁶ Centre national du cinéma et de l'image animée, „Ecole et cinéma“, www.cnc.fr/web/fr/ecole-et-cinema; Centre national du cinéma et de l'image animée, „Collège au cinéma“, www.cnc.fr/web/fr/college-au-cinema.

²⁷ Vgl. dazu: Lena Müssigmann, „Homosexualität an Schulen in Baden-Württemberg“, *Die Tageszeitung*, 24. Januar 2014, www.taz.de/!131589/; Johanna Bruckner und Kathrin Haimerl, „Wir haben keinen Bekehrungsauftrag“, *Süddeutsche Zeitung*, 13. Ja-

In einer Online-Petition rief ein Realschullehrer zum Widerstand gegen die Änderung des Bildungsplans auf.²⁸ Die Argumente sind jenseits und diesseits des Rheins ähnlich, zum einen wird das nicht heteronormative Begehren wie einst schon im 19. Jahrhundert pathologisiert (die Petition nennt beispielsweise als Manko des homosexuellen Lebens eine geringere Lebenserwartung, Suizidgefährdung und setzt auf ihre Therapierbarkeit), zum anderen wird sich auf ein alt bekanntes Gleichnis berufen, nämlich dass Phänomene nicht existieren, wenn über sie geschwiegen würde. Die Thematisierung von Vielfalt wird jedoch als Propaganda für nicht heteronormatives Verhalten wahrgenommen. Schaut man auf die Vehemenz und Polemik der GegnerInnen mutet es fast so an als ob in unserer schnelllebigen, globalisierten Zeit für einige Menschen gerade die heteronormative Performanz von Geschlecht die letzte Sicherheit zu bieten scheint. Kechiche aber versucht einfach eine Liebesgeschichte zu erzählen (vgl. Abb. 3, S. 148).

Filmographie

À cause d'un garçon (2002, R.: Fabrice Cazeneuve)
La Faute à Voltaire (2000, R.: Abdellatif Kechiche)
L'esquive (2004, R.: Abdellatif Kechiche)
La vie d'Adèle (2013, R.: Abdellatif Kechiche)
Tomboy (2011, R.: Céline Sciamma)

nuar 2014, www.sueddeutsche.de/bildung/sexuelle-vielfalt-als-schulthema-wir-haben-keinen-bekehrungsauftrag-1.1861948; Rüdiger Soldt, „Landesschülerbeirat gegen Panikmache über ‚sexuelle Vielfalt‘“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10. Januar 2014, www.faz.net/aktuell/politik/inland/lehrplaene-in-baden-wuerttemberg-landesschuelerbeirat-gegen-panikmache-ueber-sexuelle-vielfalt-12745678.html.

²⁸ Open Petition, „Zukunft – Verantwortung – Lernen, Kein Bildungsplan 2015 unter der Ideologie des Regenbogens“, zugegr. am 16.10.2014, www.openpetition.de/petition/online/zukunft-verantwortung-lernen-kein-bildungsplan-2015-unter-der-ideologie-des-regenbogens. Vgl. auch die aktuellen Artikel, z.B. Martin Voigt, „Aufklärung oder Anleitung zum Sex“, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23. Oktober 2014, und die daran anschließenden Leserbriefe in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. Oktober 2014.

Geschichte der Romanistik

„... höher als die Liebe zur Wissenschaft steht die Treue zum eigenen Vaterland ...“: Hallenser Romanisten im Ersten Weltkrieg	153
Annette Schiller	
Form und Leben zwischen Positivismus und Idealismus	171
Kai Nonnenmacher	

„... höher als die Liebe zur Wissenschaft steht die Treue zum eigenen Vaterland ...“: Hallenser Romanisten im Ersten Weltkrieg

Annette Schiller (Halle a. d. Saale)

ZUSAMMENFASSUNG: Die 1914 verbreitete Kriegsbegeisterung nahm auch die Romanisten nicht aus. Briefe und Tagebuchnotizen aus der Zeit zeigen, wie Lehrende und Studenten unseres Faches, deren gemeinsamer Bezug die Zugehörigkeit zum Romanischen Seminar Halle war, vom „Großen Krieg“ betroffen waren und führen uns die Situation und Geisteshaltung der Professoren und Studenten und die Rückwirkungen des Krieges auf das Fach vor Augen.

SCHLAGWÖRTER: Fachgeschichte; Erster Weltkrieg; Universität Halle a. d. Saale; Klemperer, Victor; Voretzsch, Carl; Wiese, Berthold

Für uns Heutige scheint es unvorstellbar, dass Lehrende und Studenten der Romanistik mit derselben Verve und Begeisterung, mit der sie sich bis zum Ende des Sommersemesters 1914 der französischen Sprache, Literatur, Geschichte und Kultur gewidmet hatten, in den ersten Augusttagen in die Meldebüros zogen und sich freiwillig zum Kriegsdienst gegen Frankreich meldeten. Wie sie vom „Großen Krieg“ betroffen waren, soll an einigen Beispielen gezeigt werden, deren gemeinsamer Bezug die Zugehörigkeit zum Romanischen Seminar Halle ist. Dabei geht es nicht darum, die großen Linien der Welt- und Fachgeschichte aufzuarbeiten, sondern der Blick auf einige persönliche Zeugnisse – Briefe und Tagesbuchnotizen – soll uns die Situation und Geisteshaltung der Professoren und Studenten in der damaligen Zeit und die Rückwirkungen des Krieges auf das Fach vor Augen führen.

Man zieht 1914 also gegen den „Erbfeind“ ins Feld, der nicht erst seit 1870/71 in Frankreich verortet wurde; bereits als es im 17. Jahrhundert gegen

^o Das Titelzitat stammt aus einem Brief von Carl Voretzsch an das Romanische Seminar Halle vom 30. Juli 1915.

die Truppen Ludwigs XIV. ging, tauchte der Begriff in diesem Zusammenhang auf. Folgt man Michael Nerlich¹, so waren in der entstehenden Romanistik, z.B. bei Friedrich Diez, dem Geist der Zeit in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts gemäß von Anfang an antifranzösische Gedanken ebenso zu finden wie bei Fichte, E. M. Arndt² und dem Turnvater Jahn. Ebenso ist es kein Zufall, dass hundert Jahre nach der Völkerschlacht gegen Napoleon in einer aufgeheizten Situation 1913/14 auch die antifranzösischen Ressentiments neue Nahrung erhalten. Zwar sieht man sich 1914 (allerdings in der Rückschau) noch ganz friedliebend, denn in der Besprechung zum Bericht über die XVI. Tagung des Neuphilologenverbandes in Bremen im Juni 1914 spricht man von einer Tagung, auf der

„wir glaubten es wirklich“ aufrichtig gemeinte Friedenskundgebungen ausgetauscht worden waren. Wer hätte nach den freundschaftlichen Begrüßungsworten der Vertreter der französischen, russischen, großbritannischen und serbischen Wissenschaft [...] ahnen können, daß wenige Wochen später all diesen Bestrebungen auf unabsehbare Zeit ein jähes Ende gemacht werden sollte?³

Dieser Blick zurück verschweigt die damals herrschende allgemeine Kriegseuphorie. Am 1. August 1914 erklärt Deutschland Russland, am 3. August Frankreich den Krieg. Bei einem Zeitzeugen jener Tage lesen wir dazu kurz vor Kriegsausbruch: „Ich war sehr erfreut, sehr erregt, ich glaubte, ein allgemeines Volksgefühl zu konstatieren und selbst in ihm aufzugehen“, ebenso „Ich war sehr kriegerisch“ – „Ich äußerte mich sehr chauvinistisch“. Wir hören hier einen Zeitzeugen, der aufgrund seiner Biographie eines besonders ausgeprägten Nationalismus und starker Deutschtümelei unverdächtig ist: Victor Klemperer⁴. Doch auch er war angesteckt:

¹ Vgl. Michael Nerlich, „Romanistik: Von der wissenschaftlichen Kriegsmaschine gegen Frankreich zur komparatistischen Konsolidierung der Frankreichforschung“, *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 20, Nr. 3–4 (1996): 396–436, hier 403ff.

² Vgl. Ernst Moritz Arndt: „Des Deutschen Vaterland“: „Das ist des Deutschen Vaterland / Wo Zorn vertilgt den welschen Tand / Wo jeder Franzmann heißet Feind / Wo jeder Deutsche heißet Freund [...]“, *Katechismus für den deutschen Kriegs- und Wehrmann, worin gelehret wird, wie ein christlicher Wehrmann seyn und mit Gott in den Streit gehen soll* (S.l., 1813), 104–6.

³ Besprechung zum „Bericht über die Verhandlungen der XVI. Tagung des allgemeinen deutschen Neuphilologenverbandes (A.D.N.V.)“, angez. von Oberlehrer Professor Dr. W. Bohnhardt in Düsseldorf, *Monatschrift für höhere Schulen*, XVI. Jahrgang (Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1917), 286–87, hier 286.

⁴ Victor Klemperer, *Curriculum vitae. Erinnerungen 1881–1918*, hrsg. von Walter Nowojski, 2 Bde. (Aufbau-Verlag: Berlin, 1996), Bd. 2, 174.

Aber ich muss es mir immer wieder sagen: Wir sind bestimmt in Notwehr und wirklich in allerheiligster. [...] Aber soweit überhaupt von menschlicher Verschuldung und Schuldlosigkeit die Rede sein kann, soweit ist Deutschland fraglos unschuldig.⁵

Aus dem Abstand der Jahre folgt als unmittelbar nächster Satz: „Ein bißchen peinlich sind mir meine Notizen“. Als Klemperer 1940 sein „Curriculum vitae“ niederschreibt, misstraut er seinem vaterländischen Impetus jener Lebensphase: „Für die merkwürdig kurze Zeit, bis mir der Krieg ein gewohnter Zustand geworden, muß ich jetzt die Erzählung durch die unmittelbarem Tagebuchnotizen ersetzen“⁶; und weiter:

Wie sollte mir heute die Selbstverständlichkeit des „Wir“ und der vaterländischen Begeisterung und der vollkommenen Überzeugung von Deutschlands schneeweißer Unschuld, von Deutschlands berechtigtem Anspruch auf die Vorherrschaft in Europa aus der Feder fließen? Ich bringe es nicht über mich, das neuformend nachzuerzählen, [...] Heute, im Herbst 1940, wo ich zwischen meinen damaligen Mitbürgern enger und rechtloser als ein Kriegsgefangener lebe, ist meine Erinnerung ganz gefühlsmäßig erfüllt von jenem einheitlichen Enthusiasmus des Sommers 1914. Und nun, im Durchlesen der alten Aufzeichnungen, sehe ich mit Erstaunen, wie ich damals, gerade aus der unbefangenen Selbstverständlichkeit meines Deutschgefühls heraus, in aller Begeisterung und bei aller Unerschütterlichkeit jener Grundüberzeugungen dennoch fast von Anfang an auch Stunden des Selbstbesinnens und des Zweifelns hatte. Auch diese kritischen Ergüsse kann ich nicht nachformen; ich würde sonst nie die Furcht los, in mein damaliges Empfinden hineinzufälschen, was ich heute denke.⁷

Klemperer ist 1914 Lektor an der Universität Neapel, erlebt aber den Kriegsbeginn in den Semesterferien in München, hin und her gerissen zwischen dem Gefühl des Deutschseins und Dazugehörens und der Angst vor dem, was kommen könnte.

Ganz ohne die bei Klemperer schon damals, wenn auch leise artikulierten Zweifel erscheint am 23. Oktober 1914 eine „Erklärung der Hochschullehrer des Deutschen Reiches“:

Wir Lehrer an Deutschlands Universitäten und Hochschulen dienen der Wissenschaft und treiben ein Werk des Friedens. Aber es erfüllt uns mit Entrüstung, daß die Feinde Deutschlands, England an der Spitze, angeblich zu unsern Gunsten einen Gegensatz machen wollen zwischen dem Geiste der deut-

⁵ Klemperer, *Curriculum vitae*, Bd. 2, 183.

⁶ Klemperer, *Curriculum vitae*, Bd. 2, 172–3.

⁷ Klemperer, *Curriculum vitae*, Bd. 2, 173–4.

schen Wissenschaft und dem, was sie den preußischen Militarismus nennen. In dem deutschen Heere ist kein anderer Geist als in dem deutschen Volke, denn beide sind eins, und wir gehören auch dazu. Unser Heer pflegt auch die Wissenschaft und dankt ihr nicht zum wenigsten seine Leistungen. Der Dienst im Heere macht unsere Jugend tüchtig auch für alle Werke des Friedens, auch für die Wissenschaft. Denn er erzieht sie zu selbstentsagender Pflichttreue und verleiht ihr das Selbstbewußtsein und das Ehrgefühl des wahrhaft freien Mannes, der sich willig dem Ganzen unterordnet. Dieser Geist lebt nicht nur in Preußen, sondern ist derselbe in allen Landen des Deutschen Reiches. Er ist der gleiche in Krieg und Frieden. Jetzt steht unser Heer im Kampfe für Deutschlands Freiheit und damit für alle Güter des Friedens und der Gesittung nicht nur in Deutschland. Unser Glaube ist, daß für die ganze Kultur Europas das Heil an dem Siege hängt, den der deutsche „Militarismus“ erkämpfen wird, die Manneszucht, die Treue, der Opfermut des einträchtigen freien deutschen Volkes.⁸

Fast die gesamte deutsche Professorenschaft mit ganz wenigen Ausnahmen unterschrieb, Klemperer konnte dies deshalb nicht tun, weil er ja noch nicht Professor war. Unter den Unterzeichnern⁹ finden wir auch die Romanisten Wendelin Foerster (Bonn), Eduard Wechsler (Marburg), Heinrich Morf (Berlin), Karl Vossler (München), der auch schon das „Manifest der 93“¹⁰ unterschrieben hatte, Oscar Schultz-Gora (Straßburg) und aus Halle Carl Voretzsch und Berthold Wiese.¹¹ Die Propaganda war in Hochform und wirkte sichtbar, man versuchte die innere Verbindung von Wissenschaft und Kriegsdienst zu begründen.

In Halle – und natürlich nicht nur dort – eilten unterdessen ganz selbstverständlich die jungen Romanisten zu den Waffen, um es ihrem „hochverehr-

⁸ „Erklärung der Hochschullehrer des Deutschen Reiches“, 23. Oktober 1914 (Berlin: Klokow, 1914), Digitalisat der Universitätsbibliothek Marburg: <http://publikationen.uni-frankfurt.de/files/2180/A008838631.pdf>.

⁹ Wir begegnen auf der Unterschriftenliste aber auch vielen anderen noch heute bekannten, auch verehrten Hochschullehrern wie Otto Hahn und Max Planck (Berlin), Edmund Husserl (Göttingen), Georg Cantor (Halle), Ernst Haeckel (Jena). Es wird zudem betont, dass die Erklärung vielen Hochschullehrern nicht unterbreitet werden konnte, da sie sich bereits im Felde befanden.

¹⁰ Auch „Aufruf an die Kulturwelt“, unterschrieben von 93 Künstlern und Intellektuellen, vgl. Jürgen von Ungern-Sternberg, *Der Aufruf, An die Kulturwelt! Das Manifest der 93 und die Anfänge der Kriegspropaganda im Ersten Weltkrieg*, 2., erw. Aufl. (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013), Manifesttext online: http://de.wikipedia.org/wiki/Manifest_der_93.

¹¹ Berthold Wiese (1859–1932) war Lehrer an der städtischen Oberrealschule in Halle und zugleich Italienischlektor, ab 1914 a.o. Professor an der Universität. Vgl. www.catalogus-professorum-halensis.de/wieseberthold.html.

ten Seminarleiter“ gleich zu tun. Carl (später Karl) Voretzsch,¹² seit 1913 Ordinarius in Halle und Leiter des Romanischen Seminars, damals 47 Jahre alt und ein nach den Worten seiner Tochter Leonore „kernhafter Deutscher“,¹³ meldete sich sofort nach Kriegsausbruch als Freiwilliger:

Unser Vater hatte sich, was er uns oft erwähnte in den letzten Jahren, für den Kriegsfall freiwillig zur Verfügung gestellt. So war er bei Kriegsausbruch 1914 gleich am 3. August, dem 46. Geburtstag unserer lieben Mutter, zu den Fahnen geeilt.¹⁴

Offensichtlich hat das deutschnationale Vorbild des Seminarleiters und verehrten Professors neben der allgemeinen Kriegsbegeisterung so gewirkt, dass sich die meisten der jungen Studenten und Absolventen schon in den allerersten Kriegstagen freiwillig meldeten. Wir wissen dies deshalb recht genau, weil das Romanische Seminar in Halle in der Mitte des Krieges aus den seit Kriegsbeginn bis zum Sommer 1916 (das letzte Bezugsdatum ist der 28. Mai 1916) von Studenten und Absolventen und dem Direktor selbst an das Institut geschickten Kcarten, Briefen und Erlebnisberichten eine Art Chronik des Krieges zusammenstellte. Sie wurde per Hand und Schreibmaschine auf dünnes Durchschlagpapier abgeschrieben und nebst Feldpostadressen an die im Felde Befindlichen geschickt, auch um den Kontakt untereinander zu vermitteln.¹⁵

Auch in diesen Berichten ist zu Anfang recht viel Kriegsbegeisterung zu spüren, in der späteren Phase aber auch der Wunsch nach Frieden. Dabei muss man in Rechnung stellen, dass es sich um (halb-) öffentliche Texte handelt und da man wusste, dass der so hochverehrte Herr Seminarleiter

¹² Personalakte Voretzsch, UAH Re. 11, PA 16520 und www.catalogus-professorum-halensis.de/voretzschkarl.html.

¹³ Voretzschs Tochter Leonore schrieb nach dem Tode des Vaters eine Geburtstagszeitung für ihre Mutter: „Der Jubilar. Meiner lieben Mutter zum Geburtstag 1947 zur Erinnerung an viele glückliche Feiern mit ihrem berühmten Lebensgefährten, 3. August 1947, L.V.“ ULB Halle, Nachlass Voretzsch, Y1 36 III 4.; hier S. 8.

¹⁴ L. Voretzsch, „Der Jubilar“, 2.

¹⁵ Das Typoskript, das sich in den Unterlagen des Instituts befindet, hat elf eng beschriebene Seiten, zunächst zwei Seiten allgemeine Informationen über das Seminar, danach neun Seiten Briefauszüge. Einige Studenten und Absolventen schrieben offensichtlich längere Erlebnisberichte, andere nur einen kurzen Gruß auf einer Postkarte. Es ist nicht mehr auszumachen, ob es sich um alle eingegangenen Briefe und Karten oder um eine Auswahl handelt; ebenso ist unklar, ob nur einzelne Auszüge übernommen wurden, die Form einiger Briefe spricht aber eher dafür, dass nur die Grußformeln weggelassen wurden. Die Zitierung folgt dem Typoskript mit Seitenzahlen und der dort vorhandenen Schreibung inklusive der Fehler, die möglicherweise auch durch das Abschreiben (mit-) verursacht worden sind.

Voretzsch ein glühender Patriot und Kriegsfreiwilliger war, schrieb man, so man eventuell doch eine andere Meinung gehabt hätte, sicherlich vorsichtig.

Nach der Einleitung „Einem mehrfach geäußerten Wunsch entsprechend, haben wir versucht, in kurzen Zügen die Geschichte des Seminars seit Kriegsausbruch zusammenzustellen“ folgen zunächst auf zwei Seiten einige Kriegerlebnisse von Voretzsch selbst; man berichtet aber auch, welche Themen Prof. Wiese, der das Seminar vertretungsweise leitete, im Seminar der ersten Kriegsesemester behandelte (Decamerone, Wilhelm von England, Chrestien de Troyes, und ausgewählte Stücke aus der Bartsch'schen Chrestomatie). Danach folgen Briefauszüge der Seminarmitglieder. Bereits am 31. Oktober 1914 musste der Seminarleiter dem ersten gefallenen Studenten, dem gerade erst frisch promovierten Erwin Stimming¹⁶ einen Nachruf widmen, der ebenfalls zitiert wird:

Am 21. Oktober starb ein uns allen liebes und teures Mitglied unseres Seminars, Dr. phil. Erwin Stimming, in der Schlacht am Yserkanal den Heldentod fürs Vaterland. Frisch und fröhlich, wie wir ihn kannten, war er bei Kriegsausbruch als Kriegsfreiwilliger zu den Fahnen geeilt und vor wenigen Wochen im Res. Inf. Tegt. 234 in Feindesland gezogen. Nun hat der Tod allen seinem Streben ein frühes Ziel gesetzt. Wir betauern in ihm einen gediegenen lauterer Charakter, einen heitern und liebenswürdigen Gesellschafter, einen fleissigen, ernsthaften, vielversprechenden jungen Gelehrten. Uns bleibt nur ein Trost: Dulce et decorum est pro patria mori.¹⁷

Bis 1916 muss der Tod dreier weiterer Seminarmitglieder vermeldet und auch von Vermissten bzw. an den Kriegsfolgen Gestorbenen berichtet werden.¹⁸ Doch auch das Schicksal des seit 1913 am Institut tätigen französischen Lektors wird erwähnt:

Lektor Dr. Lavoipière wurde sogleich auf französischer Seite eingezogen, aber noch im selben Jahr, 1914, spassiger Weise von einem ihm bekannten

¹⁶ Erwin Stimming war der Sohn des Romanisten Albert Stimming, der zunächst in Kiel, ab 1892 an der Universität in Göttingen lehrte (für diesen Hinweis bin ich Frank-Rutger Hausmann zu Dank verpflichtet). Der Vater besorgte auch die Veröffentlichung der Dissertation des Sohnes in den Beiheften zur *Zeitschrift für Romanische Philologie*, Nr. 59 (Halle: Niemeyer, 1915), die er mit einem ausführlichen Vorwort über das Leben, den Charakter und die Kriegserlebnisse seines Sohnes versah. Ein Exemplar, versehen mit der Widmung „Dem Romanischen Seminar in Halle zur Erinnerung an sein für das Vaterland gefallenes früheres Mitglied Erwin Stimming. A.St.“, schenkte er der Seminarbibliothek, wo es heute noch steht.

¹⁷ Typoskript, 1.

¹⁸ Typoskript, 1.

Hallenser gefangen genommen und nach dem Sennelager transportiert.¹⁹

Sicher wurden die freiwilligen Meldungen der Romanistikstudenten bei Kriegsausbruch auch deshalb in aller Regel positiv aufgenommen, weil sie die Sprache des Kriegsgegners beherrschten und so an der französischen Front nützlich sein konnten. In den Briefen tauchen fast alle bekannten und zum Teil grausam berühmten Kriegsschauplätze auf, vor allem Belgien und Frankreich (Yserkanal, Ostende, Westerkerke, Arras, Béthune, Champagne, Sedan), aber auch Russland. Andererseits lesen sich die Texte über weite Strecken merkwürdig distanziert, wohl nur so waren die Schrecken des Krieges auszuhalten; vieles bleibt unerwähnt. So findet sich kein Wort über die Zerstörung der Universitätsbibliothek Löwen, über die Bombardierung der Kathedrale von Reims, kein Wort über Giftgaseinsatz – von einer Gasmaske ist nur einmal in einem Brief im Zusammenhang mit starken Rauchern die Rede²⁰. Man muss schon manchmal zwischen den Zeilen lesen, um Verluste und Schlachten nachvollziehen zu können, z.B. wenn davon geschrieben wird, dass neue Divisionen gebildet, Einheiten aufgefüllt wurden usw.

Hier als Beispiel für Inhalt und Tenor der Berichte ein Auszug aus dem Bericht von Rudolf Windel:

Vizefeldwebel Rudolf Windel, Landw. Inf. Regt. Nr. 20, M.G.K., 11 gem. landw. brigade, 26. Res. A.K. Res. Div. – Westen) schickte am 10. 5. 1916 folgenden Bericht:

Ich trat seinerzeit kurz nach der Mobilmachung als Kriegsfreiwilliger in Halle beim Füs. Regt. 36 ein. Nach etwa 8 wöchiger Ausbildung kam ich im Oktober 1914 ins Feld (Westen). Mein Regiment lag damals in einer relativ ruhigen Stellung südlich von Arras. Es war gerade die Zeit wo im Westen der Stellungskrieg begann. Hier kostete ich zunächst die „Freuden“ eines kriegsfreiwilligen Musketiers in jeder Weise aus und sah gleichzeitig den Stellungskrieg in seinen primitivsten Anfängen an entwickeln. In dieser Stellung vor Arras lagen wir den Winter hindurch bis etwa Mitte März 1915. Dann wurde unser Regiment aus dem IV. A.K. herausgezogen. Wir verlebten einige Tage in Cambrai. Dann ging es in die Gegend von Sedan (ich lag in Bazeilles), wo eine neue Division gebildet wurde, zu der wir von da an gehören sollten. Hier verlebten wir eine schöne Zeit den April hindurch. Ende April kamen wir in die Woeuvre-Ebene, zunächst in die Gegend von Marchéville, wo wir besonders mitgenommene Regimenter ablösten. Stellungen ausbauten und ähnliches. Das Wetter war damals ganz miserabel, die Schützengräben die

¹⁹ Typoskript, 1.

²⁰ Vgl. unten den Bericht von Ernst Middendorf vom 9. April 1916, Typoskript, 5–6

reinsten Wassergräben, dazu das nötige Artilleriefeuer. Die schlimmsten Tage habe ich dann auf der Côte Lorraine, vor Les Eparges in den herrlichen Buchenwäldern mit dem uns so verhassten dichten Unterholz verlebt. Am 26. 4. habe ich hier noch mit einer Infant.Kompagnie einen höchst unangenehmen Sturm mitgemacht, bei dem wir in flankierendes französisches Maschinengewehrfeuer gerieten, durch das wir grosse Verluste hatten. Ich habe den Tag merkwürdigerweise heil überstanden. Unmittelbar nach diesem Sturm wurde ich zur Maschinengewehrkompanie unseres Regiments versetzt, bei der ich schon November – Dezember 14 und Februar 15 gewesen war, zwecks Ausbildung am M.G. Seitdem bin ich M.G.-Soldat geblieben. Am 5. Mai stürmten wir vor Les Eparges zum 2. Male, hatten diesmal so ungeheuerer Verluste an Offizieren und Mannschaften, dass wir kurz darauf abgelöst werden mussten; auch unser Regimentskommandeur fiel an diesem Tage. Nach diesen anstrengenden Tagen in den Wäldern an der „Grande Tranchée“ kamen wir zur Erholung für einige Wochen in ein kleines Dorf hinter der Front, wo unsere Regiment ganz allmählich wieder aufgefüllt wurde. Beim Exerzieren verletzte ich mich hier am Fuss und kam einige Zeit ins Kriegslazarett Valleroy. Danach kam ich an die Front zurück nach St. Mihiel. Im September kamen wir gegen Schluss der grossen Offensive nach der Champagne (St. Souplet). Hier lagen wir 21 Tage ununterbrochen in vorderster Linie Unser Ausfall an Toten, Verwundeten und vor allem Kranken war ziemlich beträchtlich, und so wurden wir Anfang November abgelöst und kamen nach Lothringen in Ruhe. Von hier wurde ich dann zum Maschinengewehrkursus (Offizierskursus) nach Döberitz abkommandiert. In Döberitz war in mit Herrn Bomeisl in einer Kompagnie zusammen. Nach Schluss des Kursus erkrankte ich in Halle an Lungenentzündung, erhielt nach meiner Genesung einige Tage Erholungsurlaub, war dann etwa 14 Tage bei meiner Ersatzkompagnie in Torgau und kam schliesslich Anfang April als Führer eines selbständigen Maschinengewehr-Zuges für 4 Wochen wieder nach Döberitz. Von dort aus bin ich Anfang Mai wieder ins Feld gerückt, zum Landwehr-Inf. Regt. Nr. 20, wo ich mich zur Zeit befinde.²¹

Unteroffizier Werner Bulle, auch er Kriegsfreiwilliger, schreibt am 28. Mai 1916 aus Russland über den Kriegsbeginn:

Unsere letzte Seminarsitzung am 1. August 1914 wurde ja gleich das erste Opfer des Krieges. An demselben Tage noch kam ich nach Magdeburg, meiner Heimat. Am nächsten Tage 3 Uhr nachmittags stolzierte ich schon als Muschko auf der Hauptstrasse auf und ab.“ [...] Nach 1 1/2 monatiger Ausbildung auf dem Kasernenhofe wurde ich dem neugebildeten Inf. Rgt. 217 zugeteilt und nach weiterer 14 tägiger Ausbildung auf dem Truppenübungsplatz

²¹ Typoskript, 3.

Heuberg in Württemberg kamen wir nach Metz, wo wir an den Kanonendonner, der von Verdun herüberklang, gewöhnt wurden. Einige herrliche Herbsttage durften wir noch an der Mosel weinberankten Ufern zubringen. Die Schlachtfelder von 1870/71 sahen uns manchen Schweisstropfen verlieren und manchen Sturmangriff machen. Dort besichtigte Se. Majestät angesichts der Schlachtfelder von Gravelotte unser junges 24. Reservekorps. Gegen Ende Oktober schoben wie uns allmählich näher an die Front heran. Über Mars la Tour rückten wir in Tagemärschen gegen Verdun vor, wo wir noch einige Tage hinter der vordersten Linie als Reserve lagen. Dann aber kamen wir nach vorn und zwar an jene Stelle, die jetzt durch den Durchbruch bekannt geworden ist. Douaumont hat uns immer seine eisernen Portionen zugesandt, und am 9. November gingen wir gegen das seitdem bekannte Ornes vor. Kaum hatten wir jedoch die Feuertaufe in Frankreich über uns ergehen lassen, als wir aus der Front wieder zurückgezogen und nach dem Osten verfrachtet wurden. Die Russen standen vor Krakau.“²²

Er berichtet auch über eine der aus verschiedenen Kriegssituationen bekannten spontanen Feiertagsruhen:

Ostern²³ war zwischen uns und den Russen wie durch Verabredung eine Art Waffenstillstand eingetreten. Wir stiegen aus den Gräben heraus und trafen uns mit unseren Gegner auf halben Wege, um uns friedlich zu bestaunen. Nur wer selber dabei war, kann dieses vielleicht sonderbar erscheinende Verhalten verstehen.²⁴

Man beschreibt die eigene Lage oft ironisch, auch witzig, macht sich lustig über Kameraden und Vorgesetzte, die Fehler in der deutschen Sprache machen, und versucht, die Angst vor einer bevorstehenden Schlacht zu verstecken:

[...] wir wurden an die berühmte Höhe Notre Dame de Lorette geschickt, von der uns die französische Bevölkerung immer mit einer gewissen Schadenfreude und spöttischem Ton erzählte, qu'elle ne se laisse pas monter pas les Allemands.²⁵

1916 kommt dann aber auch der Wunsch nach Frieden in den Texten vor. So schreibt Werner Bulle am 28. Mai 1916 aus Russland:

Seit 3 Monaten haben wir nichts anderes gesehen als Wald, Wasser, Schnee und Eis. Eine Art Wasserburg ist unser Wigwam. So geht es vielleicht noch

²² Typoskript, 4.

²³ D.i. Ostern 1915, Anmerkung d. Verf.

²⁴ Typoskript, 5.

²⁵ Typoskript, 7; Herr Bomeisl am 18. Dezember 1915.

Monate weiter und wir richten uns schon auf den kommenden Winter ein. Hoffentlich haben wir bis dahin Frieden, ...²⁶

Seine Hoffnung sollte nicht in Erfüllung gehen, wenige Wochen nach diesem Brief, am 30. Juli 1916, fiel er.²⁷ Doch es gab auch so etwas wie Normalität in diesem Krieg; die französisch sprechenden jungen Soldaten waren für die Verwaltung der besetzten Gebiete und die Kontakte zur französischen Bevölkerung nützlich. Armierungssoldat Ernst Middendorf schreibt am 9. April 1916, er sei

[...] seit 2 Monaten als Ordonnanz bei einer Ortskommandantur als Schreiber, Dolmetsch und „ausführender Beamter“, kurz, als Mädchen für alles. Dieser neue Posten ist insofern für mich ganz angenehm, als ich zu $\frac{3}{4}$ französisch sprechen muss, allerdings nicht Pariser Französisch, sondern ein schauerliches Patois. [...]

Augenblicklich bin ich Vorsteher der hiesigen Lesehalle. Allerdings ist hier der Begriff Lesehalle etwas gewandelt. Erstens herrscht hier nicht absolute Ruhe, sondern manchmal dröhnt die Bude, dass man meint, die Schreien springen. Doch wer es gewohnt ist, den stört es weder in der Lektüre einer mimosenartigen Stormschen Novelle noch in der tiefen Betrachtung Fichtescher oder Kantischer Philosophie. Zwar hängen auch hier Schilder mit „Es ist verboten ...“. Denn diese erhöhen für jeden deutschen die Gemütlichkeit eines Lokals. Aber Rauchen ist nicht verboten, und der blaue Dunst, nein Qualm der Liebesgaben-Zigarren und des Tabaks für „Heer und Flotte“ lässt einen unwillkürlich nach der Gasmaske greifen. Auch müssen Sie nicht denken, dass ich als Lesewart nur mit Argusaugen darüber zu wachen hätte, dass unter der Bildung des Geistes nicht der Ordnungssinn leidet. Da müssen Bücher für den Geschmack eines Schwarzwälder Hinterwäldlers, für einen tiefsinnigen Pietisten, für Berliner Lehrer, für Kölner Kellner ausgeschrieben werden. Da sind Öfen zu heizen, Tintenstifte und Ansichtskarten zu verkaufen, da muss Kaffee und Tee für die Durstigen gekocht werden, Skatspieler wollen die schwere Frage entscheiden haben, ob Karo solo mit 15 oder 18 berechnet wird usw. usw. Sie sehen: Lesehalle und Bücherwart haben hier einen etwas anderen Inhalt bekommen.

Was die sprachlichen Fortschritte angeht, so wäre er allerdings nicht von Schaden mal nach Paris zu gehen. Denn hier wird ein schauerliches patois gesprochen. [...] Aber ich höre auch sehr viel gutes Französisch. Gleich muss ich noch eine Mitteilung an die Gemeinde französisch aufsetzen. Schwierig

²⁶ Typoskript, 5.

²⁷ Vgl. Karl Voretzsch, *Das Romanische Seminar der vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg im ersten Halbjahrhundert seines Bestehens* (Halle: Karras, Kröber & Nietschmann, 1926), Abschnitt IV; „Die im Kriege gefallenen Seminarmitglieder“, 32.

wird die Sache, wenn ich, wie neulich, an die zwei Stunden mit dem Bürgermeister über eine einzuführende Hundesteuer oder eine Ernteabrechnung unterhandeln muss.²⁸

Der Seminarleiter Carl Voretzsch selbst schreibt auch regelmäßig an sein Institut, so z.B. aus Ulm am 30. Juli 1915:

Gern wäre ich bei Ihnen und unter Ihnen gewesen und mit Ihnen gemeinsam auf dem über den Krieg erhabenen Gebiet der romanischen Wissenschaft zu arbeiten. Aber höher als die Liebe zur Wissenschaft steht die Treue zum eigenen Vaterland und der Entschluss, sie durch die Tat zu bekräftigen, solange man sich noch dazu fähig fühlt. Und ich glaube dem Vaterlande zur Zeit auf dem bescheidenen Plätzchen, das ich hier ausfülle, mehr zu nützen als auf dem Katheder der Hochschule²⁹.

Am 12. Februar 1916 berichtet er aus Flandern, er sei auf seine „alten Tage wieder Student, nämlich ‚Schützengrabenstudent‘ geworden, wie man die Offiziere nennt, die für einige Zeit ‚zur Information‘ an die Front kommandiert werden“³⁰.

Voretzsch, der als Ausbilder eher in der „Etappe“ tätig war, gab Kurse in Französisch, Englisch und Mathematik, später auch Italienisch, für Offiziere³¹, und hielt wie bereits vor dem Kriege und auch danach weiterhin regelmäßig politische Vorträge, wie auch seine Tochter berichtet, so z.B. am 31. März 1916 im Festungshauptlazarett Ulm zum Thema „Das Deutschtum im Auslande“ und am 1. Oktober 1916 zu „Rumänen, Romanen und Germanen“³².

Bereits im Herbst 1916 hatte die Universität ihren Ordinarius wieder für sich reklamiert, dieser habe sich „aber freiwillig erboten [...], weiterhin beim

²⁸ Typoskript, 5f.

²⁹ Typoskript, 7f.

³⁰ Typoskript, 8.

³¹ Vgl. L. Voretzsch, „Der Jubilar“, 3

³² Handschriftliche bzw. stenographische Notizen zur diesen Vorträgen, auf die er sich offensichtlich genau so penibel wie auf seine universitären Veranstaltungen vorbereitete, liegen im Nachlass Voretzsch in der ULB Halle. Weitere Themen waren in den sogenannten „Kriegsstunden“ in Ulm am 30. Mai 1915 „Unser neuer Gegner Italien“, am 2. November 1915 „Die Balkanstaaten und der serbische Kriegsschauplatz (186), in Lille am 1. April 1917 „Bismarck und der Krieg“, 17. Juni 1917 „Allgemeine Wehrpflicht und Militarismus“ und am 16. September 1917 zum Abschied vom Kriegsdienst „Des deutschen Reiches Schicksalsstunde“. Nach dem Krieg setzte er diese Vortragstätigkeit in volksbildnerischer und auch parteipolitischer Mission fort, z.B. Vortrag in der Deutschnationalen Volkspartei Delitzsch, Montag, 16. Juni 1919 „Frankreich und wir“. Vgl. L. Voretzsch, „Der Jubilar“ und Nachlass Voretzsch ULB Halle Yi 36 I 40.

Bataillon zu bleiben, um an der Ausbildung der Mannschaften für den Frontdienst mitzuwirken“.³³ Die zweite Reklamation der Universität, die Angst hatte, die Studenten liefen weg³⁴, war dann erfolgreich und Voretzsch schied zum 5. Oktober 1917 aus dem Militär aus und übernahm wieder seinen Lehrstuhl. Seine Tochter schreibt, der Abschied sei ihm schwergefallen, „da sein Bataillon, an dem er sehr hing, grade vom Westen nach der Ostfront kommen sollte, was er auch gern erlebt hätte.“³⁵ Ebenso berichtet sie stolz von den verschiedenen Auszeichnungen des Vaters, die letzte, den „Herzog Ernestinischen Hausorden mit Schwertern aus Altenburg“ bekam er nach seiner Rückkehr an der Universität überreicht. Gefeierte wurde das Ereignis nebst Hochzeitstag der Eltern im „froh und dankbar bei französischem Rotwein“.³⁶ Auch bei der privaten morgendlichen Feier der Silberhochzeit am 5. Oktober 1918 im eigenen Haus trug Voretzsch seine Orden am Gehrock und öffnete an diesem Tag „unsere letzte Champagnerflasche, die eigentlich die Friedensflasche hatte werden sollen.“³⁷ Trotz der deutschnationalen Reden wurden also die Genüsse aus Feindesland nicht verschmäht.

An der Universität hatte Voretzsch nach Aussagen seiner Tochter zunächst nur noch „30 Hörer statt 150 wie vor dem Krieg“³⁸, zudem gab es Kurz- und Zwischensemester sowie Extrakurse für die Kriegsteilnehmer. Und bei Kriegsende ging es darum, den Lehrbetrieb wieder in ruhige Bahnen zu lenken, was gerade für ein Fach, das so stark von dem eben erlebten Feindbild mittelbar und unmittelbar betroffen war, nicht leicht sein konnte. Denn die Romanistik war „[i]n ihren Grundfesten erschüttert“.³⁹

Dies wird auch in der Schrift „Das Romanische Seminar der vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg im ersten Halbjahrhundert seines Bestehens“ (1926) deutlich, wo Voretzsch schreibt:

Der große krieg hat auch die wissenschaftliche arbeit im seminar aufs stärkste beeinträchtigt. Die in den kriegsjahren noch erschienenen dissertationen stammen meist noch aus der vorkriegszeit. [...] Viele von denen, die vor dem

krieg dem seminar angehört hatten, kehrten nicht wieder, um ihre studien zu vollenden. Sie sind den süßen tod der freien gestorben. Von 138 jüngern unserer wissenschaft, die in den letzten drei semestern vor dem krieg mitglieder des seminars oder proseminars waren, sind vierunddreißig, genau der vierte teil, gefallen⁴⁰. Eine g e d e n k t a f e l, die das andenken dieser tapferen ehrt, wurde im Seminar am 15. Februar 1923 enthüllt.⁴¹

Die Romanistik musste sich ebenso wie die anderen Neuphilologien als Fach neu orientieren und auch vielfältiger Angriffe von außen erwehren, denn was Alexander Kalkhoff für die Romanistik und damit insbesondere für das Französische konstatiert, galt für alle neuphilologischen Schulfächer:

Förmlich über Nacht verwandelten sich große Teile ihrer geistigen Heimat in Feindesland, ein Umstand, der sich im Kriegseinsatz im Felde und nach der deutschen Niederlage zu einer wahrhaft identitären und existentiellen Krise auswuchs.⁴²

Dieser Neuorientierung sollte auch die XVII. Tagung der Neuphilologen 1920 in Halle dienen. Zwei Grundgedanken bestimmen die Diskussionen: zum einen die Notwendigkeit einer Kulturkunde, die den Feind besser erkennen und durchschauen lässt⁴³, zum anderen Argumente, warum es gerade jetzt weiterhin wichtig ist, das Französische und andere Sprachen der Kriegsgegner in der Schule zu unterrichten.

Den Gedanken der kulturkundlichen Durchdringung⁴⁴ der Absichten und

⁴⁰ In Punkt IV des Bandes werden jedoch 48 gefallene und zwei an ihren Verwundungen gestorbene aufgeführt, die meisten gleich 1914 (12) und 1915 (17) (31f.).

⁴¹ Voretzsch, *Das Romanische Seminar*, 7.

⁴² Kalkhoff, *Romanische Philologie*, 274.

⁴³ Vgl. Kalkhoff, *Romanische Philologie*, 274: „Als Remedium empfehlen sich die Neuphilologen auf ihrem ersten Nachkriegstreffen (Halle, 1920) eine nunmehr chauvinistische Kulturkunde, die die geistige Durchdringung der romanischen Völker als Feindaufklärung instrumentalisiert (Folientheorie).“

⁴⁴ Bereits unmittelbar nach Kriegsausbruch entstanden erste Studien und Arbeiten zur Kultur- und Wesenskunde, z.B. durch Eduard Wechssler (in Halle 1893 bei Hermann Suchier promoviert, ebenda habilitiert 1895). Nerlich schreibt:

„Nach Kriegsausbruch wird Wechsslers Feiertags-Patriotismus agitatorischer Ernst. Der immens belebte Romanist, der an das „Deutschtum“ glaubt und sich von „Marianne“ veraten fühlt, der den Krieg u.a. als Abwehrkampf gegen „Madagassen“ und „Annamiten“ versteht und die Notwendigkeit betont, „das tödliche Fremdgift eines überverstandenen Weltbürgertums“ aus dem deutschen „Volkskörper“ auszustoßen (hier zitiert Nerlich Gerhard Bott, *Deutsche Frankreichkunde 1900–1933. Das Selbstverständnis der Romanistik und ihr bildungspolitischer Auftrag* 2 Bde. (Rheinfelden: Schäuble, 1982), Bd. 1, 31; 33; 35. (Verf.)), veröffentlicht Broschüren, in denen er unter Berufung auf Fichte die unüberwindbar antagonistischen Wesensmerkmale der Franzosen und Deutschen gegenüberstellt. (Michael Nerlich, „Romanis-

³³ L. Voretzsch, „Der Jubilar“, 2.

³⁴ L. Voretzsch, „Der Jubilar“, 3.

³⁵ L. Voretzsch, „Der Jubilar“, 3.

³⁶ L. Voretzsch, „Der Jubilar“, 4.

³⁷ L. Voretzsch, „Der Jubilar“, 6.

³⁸ L. Voretzsch, „Der Jubilar“, 4.

³⁹ Alexander Kalkhoff, *Romanische Philologie im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Institutionengeschichtliche Perspektiven* (Tübingen: Narr, 2010), 274.

Ansichten der Feinde finden wir auf der Tagung allenthalben, so auch schon in der Eröffnungsrede von Dr. Georg Hanf, Direktor des Reformrealgymnasiums Halle, der die Niederlage des Krieges in der falschen Einschätzung der Kriegsgegner sucht:

Wenn wir trotz nationaler Begeisterung, trotz höchster Leistungen in Technik und Wissenschaft unterlagen, so beruhte das mit darin, dass wir die fremde Volksseele nicht genügend kannten und in falscher Bewertung des nationalen Wollens unserer Feinde Fehler auf Fehler häuften.⁴⁵

Als Gastgeber der Halleschen Tagung hielt Voretzsch natürlich den zentralen Vortrag mit dem Thema „Die Vor- und Weiterbildung der Neuphilologen mit Rücksicht auf die jetzigen Verhältnisse“. Die zentrale Rolle solider Sprachkenntnisse ist ihm ein besonderes Anliegen. Durch die Verarmung der Mittelschichten als Kriegsfolge müssten die Studenten ihr Studium abkürzen, verzichteten auf die Promotion ebenso wie auf Auslandsaufenthalte, aber auch „der den Krieg überdauernde Haß unserer Feinde macht den für den künftigen Lehrer so notwendigen Auslandsaufenthalt zur Vervollkommnung in der lebenden Sprache auf lange Zeit hinaus zur Unmöglichkeit.“⁴⁶

Bereits auf der Bremer Tagung 1914 hatte er die Unverzichtbarkeit eines Auslandsaufenthaltes für den künftigen Französischlehrer⁴⁷ betont. Das sei auch dazu wichtig, „daß der künftige Lehrer mit eigenen Augen und Ohren das Land und Volk kennen lerne, dessen Sprache er seine Schüler lehre, dessen Geisteswerke er ihnen erklären will“⁴⁸ und er fordert sogar, bedürftigen Studenten die Reisekosten zu erstatten oder zu bezuschussen. In Halle legt ein noch einmal die bereits in Bremen veröffentlichten „Leitsätze“ zur

tik“, 419.)

Wir finden z.B. die Titel Eduard Wechssler, *Die Franzosen und wir. Der Wandel in der Schätzung deutscher Eigenart 1871–1914* (Jena: Diederichs, 1915); ders., *Deutsche und französische Kultur. Mannschaftsvorträge an der Westfront im Dezember 1917. Ein Gruß an die Kämpfer draußen* (Marburg: Elwert, 1918) und ders., *Der Neuphilologe zu Felde in Frankreich. Ein Gruß aus der akademischen Heimat* (Marburg: Elwert, 1918). Ausführlich zu Wechssler und seiner Rezeption in seiner Zeit und danach in der deutschen Romanistik vgl. Susanne Dalstein-Paff, „Eduard Wechssler (1869–1949), Romanist: Im Dienste der deutschen Nation“ (Kassel/Metz, Univ., Diss., 2006), Online-Ressource <http://d-nb.info/1004915845/34>.

⁴⁵ Bericht über die Verhaltungen der 17. Tagung des Allgemeinen Deutschen Neuphilologenverbandes (A.D.N.V.) in Halle vom 4. bis 6. Oktober 1920 (Halle: Niemeyer, 1921), 20f.

⁴⁶ Bericht über die Verhaltungen [...], Zusammenfassung des Vortrages von Voretzsch, 44.

⁴⁷ Vgl. Carl Voretzsch, *Romanische Philologie und das Studium des Französischen*, Vortrag gehalten auf der XVI. Tagung des allgemeinen deutschen Neuphilologenverbandes (A. D. N. V.) in Bremen vom 1. bis 4. Juni 1914 (Halle: Niemeyer, 1915), 10.

⁴⁸ Voretzsch, *Romanische Philologie*, 22.

Milderung der Situation vor. Außer der Forderung nach mehr Professuren und mehr Geld für die Universitäten sowie nach Unterricht in „Auslandskunde und Volkskunde“⁴⁹ betont er, dass neben den bereits meist im Krieg tätigen deutschen Oberlehrern (in Halle war dies der in Paris geborene Prof. Dr. Friedrich Klincksieck), weiter ausländische Lektoren gebraucht würden, man solle sie aber jetzt nicht ins Land holen, sondern auf bereits in Deutschland lebende zurückgreifen. Genau dies tut er auch an seinem eigenen Seminar: Er stellt sofort nach Kriegsende den oben erwähnten Lektor Dr. Clair Lavoipière, der bereits bis Kriegsausbruch in Halle gelehrt hatte und sich aus der Kriegsgefangenschaft nach Preußen hatte entlassen lassen, wieder ein, was ihm heftige Angriffe in einer Halleschen Tageszeitung⁵⁰ einträgt, auf die Voretzsch ebenfalls öffentlich entgegnet:

Die Universitätsbehörde hat für möglichst gründlichen und vielseitigen praktischen Unterricht in den modernen Sprachen zu sorgen und muß dazu geborene Ausländer gerade jetzt um so mehr heranziehen, als unseren Neuphilologen in den nächsten Jahren, ja Jahrzehnten jeder Aufenthalt in Frankreich unmöglich sein wird.⁵¹

In einer weiteren Entgegnung schreibt ein nicht genannter Leser: „...es kann einem ehrliebenden Deutschen nicht zugemutet werden, sich mit einem Angehörigen dieser Schlächter deutscher Ehre an einen Tisch, geschweige denn vor sein Katheder zu setzen!“⁵² In den *Halleschen Nachrichten* vom 21. März 1921⁵³ wird dann vermeldet, der Französische Lektor Lavoipière habe „die Staatsangehörigkeit in Preußen durch Einbürgerung erworben“; er wird noch bis zu seiner krankheitsbedingten Frühpensionierung 1927 in Halle lehren.

Die Diskussion, ob es deutschen Schülern noch zuzumuten sei, die Sprachen der Kriegsgegner in der Schule lernen zu müssen, wurde offensichtlich sowohl in der breiten Öffentlichkeit als auch fachintern geführt.⁵⁴ Karl Voss-

⁴⁹ Voretzsch, *Romanische Philologie*, 45. Voretzsch kommt in den nächsten Jahren öfter auf die Frage der Kulturkunde zurück, so z.B. 1926 auf dem XX. Neuphilologentag in Düsseldorf mit seinem Vortrag *Philologie und Kulturkunde im neusprachlichen Unterricht an Schule und Universität* (Halle: Niemeyer, 1926); er lehnt sie nicht wirklich ab, stellt aber das solide Sprachwissen sowie die Geschichte und Literaturgeschichte weiterhin ins den Mittelpunkt.

⁵⁰ Am 25. Juni 1919, vgl. Personalakte Lavoipière UAH Rep.11, PA 9931, 6.

⁵¹ Am 26. Juni 1919; Personalakte Lavoipière, 6.

⁵² Personalakte Lavoipière, 6.

⁵³ Personalakte Lavoipière, 13.

⁵⁴ Die Frage nach der Zukunft des Französischunterrichts in Deutschland wie auch die Rolle französischer Lektoren an deutschen Universitäten diskutiert bereits während des Krieges

ler forderte noch 1922, das Französische nicht mehr in der deutschen Schule zu unterrichten und es besser durch das Spanische zu ersetzen. Klemperer widersprach seinem Lehrer hierin vehement, wenn auch wiederum mit ganz patriotischen Argumenten, „je weniger man dem Nachbarn traue, desto mehr müsse man von ihm wissen“⁵⁵. Vor diesem Hintergrund entbrennt auf der Tagung in Halle eine Auseinandersetzung über die Rolle der Kulturkunde und der modernen Literatur, die Hausmann⁵⁶ als eine neue „querelle des anciens et des modernes“ sieht:

Es ist jedoch eine tragische Ironie, dass die Modernen gerade von jenen Reaktionen Zuspruch erhielten, die den Blick der Romanisten auf das gegenwärtige Frankreich lenkten, jedoch nicht aus unvoreingenommenem Interesse und kreativer Neugierde, sondern allein um den Gegner, der Deutschland soeben besiegt hatte, besser kennenzulernen und ihn dann in einem nächsten, längst für unausweichlich erachteten Waffengang ein für alle Male in die Knie zu zwingen.⁵⁷

Ein besonders nachdrücklicher Vertreter der „anciens“ war Oskar Schultz-Gora. Er argumentiert völkerpsychologisch; für ihn hat das französische Mittelalter „noch viel von fränkisch germanischem Einschlag und mutet uns daher verwandt an“, später trete das Keltische hervor, „das sexuell Raffinierte, die Pose, die Attitüde ...“⁵⁸. Und „so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß unter den romanischen Völkern gerade der Franzose, so nahe er uns räumlich steht, uns im ganzen innerlich am fernsten bleibt und letzten Endes immer etwas Sonderliches, Sphinxartiges, ja nicht selten Abstoßendes behält.“⁵⁹

Den aktuellen Strömungen seines Faches steht er vollkommen ablehnend gegenüber: Zwar hätten auch die Begründer der Romanistik wie Tobler oder

Oskar Schultz-Gora, „Die Deutsche Romanistik und der Krieg“, *Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*, Nr. 10 (Berlin und Leipzig, 1916): Sp. 743–750. Zum Französischunterricht in dieser Zeit vgl. auch ausführlicher Maren Kroymann und Dorothea Ostermann, „Beitrag zur Untersuchung des Französischunterrichts von 1914 – 1945“, in *Kritik der Frankreichforschung, 1871 – 1975*, hrsg. von Michael Nerlich (Karlsruhe: Argument-Verlag, 1977), 144–167.

⁵⁵ Vgl. Nerlich: „Romanistik“, 425f.

⁵⁶ Frank-Rutger Hausmann, „Ein Haltmachen vor den jüngsten Entwicklungen ist Selbstverstümmelung“. Die deutsche Romanistik vor und nach dem Ersten Weltkrieg“. In: *Konkurrenten in der Fakultät. Kultur, Wissen und Universität um 1900*, hrsg. von Christoph König und Eberhard Lämmert (Frankfurt a.M.: Fischer, 1999), 273–285, hier 274.

⁵⁷ Hausmann, „Ein Haltmachen vor den jüngsten Entwicklungen“, 276.

⁵⁸ Oskar Schultz-Gora, „Die deutsche Romanistik in den letzten zwei Jahrzehnten“, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 141 (1921), 208–221, hier 218.

⁵⁹ Schultz-Gora, „Die deutsche Romanistik“, 217.

Meyer-Lübke „psychologische und kulturgeschichtliche Momente nicht vollkommen ungeachtet gelassen“⁶⁰; jedoch wünscht er sich, dass die Behandlung der modernen Literatur und der Kultur anderer Länder, wie dies Voßler mit seinem Buch „Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung“ 1913 oder Curtius mit „Die literarischen Wegbereiter des modernen Frankreich“ 1919 machten, in engen Grenzen bliebe⁶¹. Diese „Art des französischen Conférenciertums“ sei dem Feuilleton großer Zeitungen zu überlassen; und weiter:

Diese ‚Moderne‘ kann mit wirklicher Besorgnis erfüllen, denn es liegt m. E. nicht nur eine wissenschaftliche Verirrung, sondern was schwerer bedrückt, eine völkische Entgleisung vor, indem es gerade nach dem Kriege würdig gewesen wäre, sich in recht anständiger Entfernung von den heutigen Franzosen zu halten.⁶²

Unsere Beispiele haben gezeigt, wie sehr in vergangenen Zeiten die nationale Idee zu einem Nationalismus verdichtet worden war, der auch und gerade unter Intellektuellen sehr verbreitet war und mit den ihnen zur Verfügung stehenden wissenschaftlichen Instrumenten begründet bzw. verteidigt wurde. Doch auch ein glühender Nationalist wie Voretzsch⁶³, der später ein wichtiger Protagonist der Deutschnationalen Volkspartei wurde und Mitbegründer des „Stahlhelm. Bund der Frontsoldaten“⁶⁴ war, blieb trotz allem dem Ethos des eigenen Faches in gewissem Maße treu und man kann ihn daher nicht einfach den „anciens“ zuordnen.

⁶⁰ Schultz-Gora, „Die deutsche Romanistik“, 212.

⁶¹ Schultz-Gora, „Die deutsche Romanistik“, 213.

⁶² Schultz-Gora, „Die deutsche Romanistik“, 221.

⁶³ Gerade der Gedanke der Erbfeindschaft zieht sich durch weitere Texte Voretzschs, so z.B. hält er zum 18. Januar 1923 die Rede zur Reichsgründungsfeier der Universität Halle mit dem Titel ‚Jahns ‚Deutsches Volksthum‘ und unsere Zeit‘ und sagt zu diesem Anlass:

„Und der heutige 18. Januar sieht uns mitten in dem neuen Verhängnis, das nach dem festen Willen unseres unversöhnlichsten und erbarmungslosesten Gegners, u n s e r e s E r b f e i n d e s F r a n k r e i c h, unser Erwerbsleben vernichten, das deutsche Volk dem allmählichen Untergang preisgeben soll. Diese Weiterführung des Krieges nach dem Friedensschluß mit allen Mitteln der Gewalt und des Rechtsbruchs macht es offenkundig, dass der Krieg nicht, wie unsere Feinde der Welt einreden wollten, nur gegen die politischen und militärischen Machthaber des Deutschen Reichs gerichtet war, sondern gegen das ganze deutsche Volk, das jetzt den schwersten Leidensweg zu gehen hat, den es je in seiner Geschichte beschritten.“ Carl Voretzsch, *Jahns ‚Deutsches Volksthum‘ und unsere Zeit*, Hallische Universitätsreden 19 (Halle: Niemeyer, 1923), 4.

⁶⁴ Eintrag „Voretzsch, Karl“, in: *Deutsche Biographische Enzyklopädie online*, hrsg. von Rudolf Vierhaus u.a. (Berlin: De Gruyter, 2008), Bd. 10, 310, online: www.degruyter.com/view/db/dbe.

Allerdings würde es sich die Romanistik zu einfach machen, für ihre eigene Fachgeschichte weiter davon auszugehen, dass, wie Hans Ulrich Gumbrecht 2002 schreibt, „nichts Romanistisches je in den Verdacht geraten konnte, zu einem peinlichen oder gar kompromittierenden Grad deutsch zu sein“.⁶⁵

Form und Leben zwischen Positivismus und Idealismus

Kai Nonnenmacher (Regensburg)

ZUSAMMENFASSUNG: Der Artikel skizziert bei u.a. Dilthey, Hofmannsthal, Rilke, Bergson, Vossler und Croce in vier Schritten den Zusammenhang zwischen der Lebensphilosophie und der idealistischen Neuphilologie, die Frage poetischer Autonomie mit diesem spezifischen Wissensbegriff um 1900 verknüpfend: 1. Antipositivismus als Folie eines neuen Wissensbegriffs um 1900 — 2. Wissensschau einer lebensphilosophischen Poetik — 3. Autonomie und Leben — 4. Diskursgeschichte literarischer Autonomie

SCHLAGWÖRTER: Methodengeschichte; Idealistische Neuphilologie; Lebensphilosophie; Autonomie; Wissen; Form

1. Antipositivismus als Folie eines neuen Wissensbegriffs um 1900

Die traurigste Wirklichkeit ist immer noch tausendmal erquicklicher als die öde Afterphilosophie des Positivismus, die in der köstlichsten Gabe geistiger Freiheit nur Gesetz und Regel, nur Konvention und Knechtschaft findet.¹

Neben Karl Vossler² rechnete zu den Antipositivisten Anfang des 20. Jahrhunderts etwa Leo Spitzer³, Friedrich Gundolf und überhaupt der George-Kreis, Karl Viëtor, Paul Kluckhohn oder Oswald Spengler usw. Um 2000 finden wir zwar einerseits neue Verknüpfungen von Wissenschaftsgeschichte

⁰ Der Artikel geht zurück auf einen Vortrag bei der von der Thyssen-Stiftung geförderten Tagung „Kunst, Erkenntnis, Wissenschaft (techne und episteme, ars und scientia)“ von Marion Hiller, Hochschule Vechta, 2011.

¹ Karl Vossler, *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft* (Heidelberg: C. Winter, 1904), 98. Vgl. zu dieser Stelle: Ulrich Thilo, *Rezeption und Wirkung des ‚Cours de linguistique générale‘* (Tübingen: Narr Verlag, 1989), 149.

² Vgl. zum Einfluss der Vossler-Schule Clemens Knobloch, „Volkhafte Sprachforschung“: *Studien zum Umbau der Sprachwissenschaft in Deutschland zwischen 1918 und 1945* (Berlin: De Gruyter, 2005), 56–59.

³ Gumbrecht differenziert, Spitzer habe „den rhetorischen Gestus des Positivismus“ benutzt, sich aber Vossler zunehmend mit seinem Stilbegriff angenähert, vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, *Leo Spitzers Stil* (Tübingen: Narr, 2001), 33.

⁶⁵ Hans Ulrich Gumbrecht, „Romanisten-Tango. Vom Leben und Sterben einer deutschen Vergangenheit“, in: ders., *Vom Leben und Sterben der großen Romanisten* (München: Carl Hanser Verlag, 2002), 7–23, hier 9.

und Literaturwissenschaft⁴, andererseits lässt sich Positivismus wieder als Krise des erkennenden Subjekts erzählen: Michel Houellebecq stellte in *Les Particules élémentaires* (1998) die großen Naturwissenschaftler der Vergangenheit wie Max Planck – die Intellektuelle waren und einen Salon führten – dem modernen Biologen gegenüber, der in Turnschuhen vor der Gen-Lesemaschine sitzt und nicht weiß, was er da eigentlich im kulturellen Zusammenhang tut, eine entfremdete Wissenschaftspraxis mithin.⁵ Mit einer aktuellen Hermeneutik der Präsenz und einer kulturwissenschaftlichen Rehabilitation des Mythos-Begriffs ist aber durchaus eine Annäherung an die Tendenzen um 1900 erkennbar. Habermas nannte den Positivismus einmal das Ende der Erkenntnistheorie⁶ – Lebensphilosophie und Geistesgeschichte sind beide Reaktionen auf eine solche Einschätzung, wie Mommsen bereits am wilhelminischen Deutschland zeigt:

Die neueren Entwicklungen in Kunst und Literatur seit den 1880er Jahren wiesen in die Richtung einer zunehmenden Distanzierung von dem bürgerlichen Kulturbewußtsein des 19. Jahrhunderts, in dem Kultur und Wissenschaft dicht beieinander gelagert waren. In den radikalen Nebensträngen des kulturellen Diskurses [...] bestand offene Gegnerschaft zur Wissenschaft und zum Prinzip der Rationalität des wissenschaftlichen Diskurses.⁷

Während in Frankreich Emile Zolas Experimentalroman zumindest theoretisch den Anspruch erhob, statt Imagination nun Observation zum poetolo-

⁴ Bspw. fragen Klinkert und Neuhofer hierbei auch nach einem spezifischen ‚Wissen‘ der Literatur, vgl. Thomas Klinkert und Monika Neuhofer, Hrsg., *Literatur, Wissenschaft und Wissen seit der Epochenschwelle um 1800: Theorie – Epistemologie – komparatistische Fallstudien* (Berlin: De Gruyter, 2008).

⁵ „Djerzinski n'était nullement parvenu à recréer autour de lui un tel phénomène [de Max Planck, Verf.]. L'ambiance au sein de l'unité de recherches qu'il dirigeait était, ni plus ni moins, une ambiance de bureau. Loin d'être les Rimbaud du microscope qu'un public sentimentale aime à se représenter, les chercheurs en biologie moléculaire sont le plus souvent d'honnêtes techniciens, sans génie, qui lisent *Le Nouvel Observateur* et rêvent de partir en vacances au Groenland. La recherche en biologie moléculaire ne nécessite aucune créativité, aucune invention; c'est en réalité une activité à peu près complètement routinière, qui ne demande que de raisonnables aptitudes intellectuelles de second rang.“ Michel Houellebecq, *Les Particules élémentaires: roman* (Paris: Flammarion, 1998), Kap. 2.

⁶ Vgl. Jürgen Habermas: *Erkenntnis und Interesse* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968), Kap. „Positivismus, Pragmatismus, Historismus“, 88–233.

⁷ Wolfgang J. Mommsen, „Kultur und Wissenschaft im kulturellen System des Wilhelminismus: Die Entzauberung der Welt durch Wissenschaft und ihrer Verzauberung durch Kunst und Literatur“, in: *Kultur und Kulturwissenschaften um 1900: II. Idealismus und Positivismus*, hrsg. von Gangolf Hübinger, Rüdiger vom Bruch und Friedrich Wilhelm Graf (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997), 24–40.

gischen Prinzip zu erheben⁸ und statt eines realistischen Photographismus die inneren historischen, soziologischen und biologischen Gesetze einer ganzen Epoche kritisch im narrativen Labor zu überprüfen, kippt der Naturalismus auf komplexe Weise in eine „Renaissance des Idealismus“ am Ende des 19. Jahrhunderts, so ein Monographietitel zu dieser Tendenz in Frankreich von Schiano-Bennis⁹. Es kippen die Goncourt-Brüder vom lebensprallen Sozialroman in ihre „écriture artiste“ und morbide Verfallsbilder, der späte – nach Henri Mitterand „vierte“¹⁰ – Zola kippt ins sozialschwärmerische Prophetentum mit vitalistischen Romantiteln wie *Fécondité* (1899), die Idee eines „naturalisme spirituel“¹¹ als Abkehr des Naturalisten Joris-Karl Huysmans von solchen Anschlüssen der Literatur markieren seine Konversion zu einem katholischen Fin de Siècle-Schreiben. Überall kippt die Gier nach wirklicher Wirklichkeit, nach ihrem „rohen Fleisch“¹², in symbolistischen Ekel, elitären Rückzug, *renouveau catholique*, nervöse Verfeinerung. Henri Bergsons lebensphilosophische Konzeption des „élan vital“ versteht sich nun als einer logischen Erkenntnisform des Denkens entgegengesetzt:

Mais de là devrait résulter aussi que notre pensée, sous sa forme purement logique, est incapable de se représenter la vraie nature de la vie, la signification profonde du mouvement évolutif. Créée par la vie, dans des circonstances déterminées, pour agir sur des choses déterminées, comment embrasserait-elle la vie, dont elle n'est qu'une émanation ou un aspect?¹³

Jürgen Große zeigte in seiner Monographie über die Lebensphilosophie, dass eine Umorientierung auf das immanente, eigenmächtige Leben als Ganzheit bedeute, sich von Konzepten der Kontinuität wie „Geschichte, Fortschritt, Ich-Stabilisierung, Strukturzusammenhänge des Geistes“¹⁴ abzuwenden, deshalb war teilweise auch das Denken des Kontinuierlichen in Diltheys Argumentation nicht für Poetiken der Diskontinuität integrierbar. Das Erleben ist nicht mehr selbstverständlicher Ausgangspunkt der Überlegungen, sondern da es stets gefährdet ist, muss es in der Krisenstimmung

⁸ Vgl. Rainer Warning, *Die Phantasie der Realisten* (München: Fink Verlag, 1999).

⁹ Sandrine Schiano-Bennis, *La renaissance de l'idéalisme à la fin du XIX^e siècle* (Paris: Champion 1999.)

¹⁰ Henri Mitterand, „Le quatrième Zola“, *Œuvres et critiques 2* (1991): 85–91. Vgl. neuerdings: Fabian Scharf, *Émile Zola: De l'utopisme à l'utopie (1898 – 1903)*, Paris, Champion 2011.

¹¹ François Livi, J.-K. Huysmans: *À rebours et l'esprit décadent* (Paris: Nizet, 1991) 140 u. 209.

¹² Kai Nonnenmacher, „La palette éblouissante de la chair: Edmond et Jules de Goncourt“, in: *Variations*, Nr. 8: „Fleisch/carne/chair“ (2002): 53–76.

¹³ Henri Bergson, *L'évolution créatrice* (Paris: Alcan, 1908), „Introduction“, ii.

¹⁴ Jürgen Große, *Lebensphilosophie* (Stuttgart: Reclam, 2010).

um 1900 überhaupt erst herbeigeführt werden – Figuren des Bruchs sind die Folge, Rilkes Anthropologie in seiner achten Duineser Elegie liest sich als Diskontinuität von Objekt und Subjekt zugleich:

Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt.
Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.¹⁵

Eine solche Entwicklung hat auch Konsequenzen für den Erkenntnisanspruch von Literatur. André Gide hat zu Beginn seines Romans *Les Caves du Vatican* (1914) eine Parodie auf den naturalistischen Versuchsleiter eingebaut, der mit den Figuren wie mit Ratten in einem experimentellen Setting umgeht: „Il travaillait sur la chair vive.“¹⁶ Der Roman selbst führt Kontingenzen, moralische Ambiguitäten, tragische Strukturen vor, immer wieder zerfallen Scheindeterminiertheiten, und im *acte gratuit* feiert der Mensch seine Freiheit. Gegenbewegungen zum literarischen Naturalismus sind also thematischer wie struktureller Art, thematisch als psychopathographische „Literatur der Existenz“¹⁷, strukturell etwa als Durchbrechen von narrativer Linearität im Lebensvollzug, des *élan vital*, so im surrealistischen Roman von Breton und Aragon.

Überhaupt kann man die Geschichte der Literatur seit dieser Zeit auch erzählen als Rückzug einer Erzählautorität. Insofern führt eine direkte Linie von Gustave Flauberts Poetik der Auslassung hin zu Alain Robbe-Grillet (wie letzterer auch immer in Abgrenzung zu Balzacs Poetik der Fülle behauptet hat): Gerade die naturalistische Degradierung von Figuren zur allegorischen Einkleidung ihres Programms wird in der autonomen Literatur aufgehoben: Rimbauds „poésie objective“, Stéphane Mallarmés „poème absolu“, Guillaume Apollinaires „orphisme“, die „parole in liberté“ der italienischen Futuristen um Marinetti, sie alle geben klassische Kategorien der Ästhetik wie Textkohärenz, organische Form auf, und damit auch die auktoriale Verfügung über das Wissen: Der Erzähler des Nouveau Roman wird genauso vor einem Rätsel stehen wie seine Leser, es gibt bei Robbe-Grillet miteinander ringende Erzählinstanzen, blinde Fenster und Sackgassen, Doppelagenten und einen Echoraum intertextueller Ähnlichkeiten. Zugleich inszeniert Literatur einen Überschuss des Wissens, wenn wir Flauberts epistemologisches

¹⁵ Rainer Maria Rilke, *Gedichte 1910 bis 1926*, hrsg. von Manfred Engel und August Stahl, Werke: Kommentierte Ausgabe (Frankfurt am Main, Insel, 1996), Bd. 2, 226.

¹⁶ André Gide, *Les caves du Vatican: sotie* (Paris: Gallimard, 1922), 13.

¹⁷ Thomas Anz, *Literatur der Existenz: Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus* (Stuttgart: Metzler, 1977).

Spätprojekt *Bouvard et Pécuchet* (1881 posthum erschienen) so lesen, in Skizzen zu seinem unvollendeten Buch notiert Flaubert: „Barbarie par l'excès de l'individualisme et le délire de la science.“ Die späteren phantastischen, fiktionalen Wissens-Enzyklopädien können wir aus solchen Stellen ableiten:

Tous les corps animés reçoivent et communiquent l'influence des astres. Propriété analogue à la vertu de l'aimant. En dirigeant cette force on peut guérir les malades, voilà le principe. La science, depuis Mesmer, s'est développée, mais il importe toujours de verser le fluide et de faire des passes qui, premièrement, doivent endormir.¹⁸

Die prekäre Wissenspoetik des 20. Jahrhunderts findet eine Frühform in der dynamistischen Selbstorganisation des Lebens, in der vitalistischen Eigendynamik angesichts eines zivilisatorisch entfremdeten Lebens, die um 1900 Erlebnis und Ausdruck von Leben der Literatur zuweist, statt um 1800 Kunst und Natur in Opposition zu setzen. Das Leben ist Rätsel und Geheimnis, aber als dessen lebendiger Teil versucht der Mensch, der Entfremdung zu entgehen.

Nicht nur für die Literatur selbst, auch für die mit ihr befasste Disziplin gilt dies: Die Konzeption einer idealistischen Neuphilologie begründet die moderne Literaturwissenschaft mit einem lebensphilosophischen Vorbehalt gegenüber einer szientistischen Methode und findet ihren idealen Gegenstandsbereich in einer absoluten, symbolistischen, abstrakten „poésie pure“. Von der sprachwissenschaftlichen Fachgeschichte wird mitunter die Ausdifferenzierung der Philologie in eine Linguistik und Literaturwissenschaft Anfang des 20. Jahrhunderts durch eine fehlende wissenschaftliche Methodologie der zurückgelassenen philologischen Schwester erklärt.¹⁹ Dies verkennt, wie lange sich die Literaturwissenschaften einer solchen bewusst verweigerten. Die Grundlagen der Geisteswissenschaften nach Dilthey beruhen ja auf einem holistischen und nicht naturwissenschaftlich-isolierenden Interesse: „Der Analysis der menschlichen Gesellschaft ist der Mensch selber als lebendige Einheit gegeben und die Zergliederung dieser Lebenseinheit bildet daher ihr fundamentales Problem.“²⁰

¹⁸ Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Œuvres complètes 7 (A. Quantin, 1885), Kap. 8, 260. Vgl. dazu Dietrich Scholler, *Umzug nach Encyclopaedia: Zur narrativen Inszenierung des Wissens in Flauberts „Bouvard et Pécuchet“* (Berlin: Weidler, 2002).

¹⁹ Vgl. Johanna Wolf, *Kontinuität und Wandel der Philologien: Textarchäologische Studien zur Entstehung der Romanischen Philologie im 19. Jahrhundert* (Tübingen: Narr, 2012).

²⁰ Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften: Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*, Gesammelte Schriften 1 (Stuttgart: Teubner, 1922), 375.

2. Wissensschau einer lebensphilosophischen Poetik

In Deutschland ist die Situation nur teilweise der in Frankreich vergleichbar. An Hofmannsthal und Rilke soll im Folgenden das Lebensverhältnis der Literatur als „Weltinnenraum“²¹ diskutiert werden.

Sie haben mich kommen lassen, damit ich Ihnen von einem Dichter erzähle. Aber ich kann Ihnen nichts erzählen, was Ihnen seine Gedichte nicht erzählen können, weder über ihn, noch über andere Dichter, noch über Dichtung überhaupt. Was das Meer ist, darum darf man am wenigsten die Fische fragen. Nur höchstens, daß es nicht von Holz ist, erfährt man von ihnen.²²

Das zitierte Ende aus Hofmannsthals Rede „Poesie und Leben“²³ findet ein Bild für die Quelle, aus der Literatur entspringe – und ebenfalls eine historisch noch junge geisteswissenschaftliche Beschäftigung mit Literatur, so können wir ergänzen: Es ist das Meer des Lebens, auf dem wir nicht dank dem „Holz“ (also den Instrumenten der Naturbeherrschung) navigieren sollen, sondern in das wir selbst zurückfinden müssen, wie ein Fisch eintauchen, um an einem ganzheitlichen Wissen erlebnishaft teilzuhaben, ohne die Verkürzung der zweifelhaft gewordenen begrifflichen Rationalität, wie Hofmannsthal kurz zuvor erläutert:

Je besser einer reden kann und je stärker in ihm das scheinhafte Denken ist, desto weiter ist er von den Anfängen der Wege des Lebens entfernt. Und nur mit dem Gehen der Wege des Lebens, mit den Müdigkeiten ihrer Abgründe und den Müdigkeiten ihrer Gipfel wird das Verstehen der geistigen Kunst erkaufte. Aber die Wege sind so weit, ihre unaufhörlichen Erlebnisse zehren einander so unerbittlich auf, daß die Sinnlosigkeit alles Erklärens, alles Beredens sich auf die Herzen legt, wie eine tödliche und doch göttliche Lähmung, und die wahrhaft Verstehenden sind wiederum schweigsam wie die wahrhaft Schaffenden.²⁴

²¹ Zu diesem Begriff Rilkes vgl. Gisli Magnússon, *Dichtung als Erfahrungsmetaphysik: Esoterische und okkultistische Modernität bei R.M. Rilke*: (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2009), 183; Ulrich Baer, *Das Rilke-Alphabet* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006), 78; Hermann Glaser, *Kleine Kulturgeschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert* (München: Beck, 2002), 108; Katrin Kohl, *Poetologische Metaphern: Formen und Funktionen in der deutschen Literatur* (Berlin: De Gruyter, 2007), 324.

²² Hugo von Hofmannsthal, „Poesie und Leben“, in: ders., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze 1–3*. Bd. 1, Frankfurt a. M. 1979) 13–19, 185–186, Zit. 13.

²³ Vgl. dazu insbes. Gregor Streim, *Das ‚Leben‘ in der Kunst: Untersuchungen zur Ästhetik des frühen Hofmannsthal* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1996), Kap. 3.3.4 „Poesie und Leben“, 127–133.

²⁴ Hofmannsthal, „Poesie und Leben“, 19.

Es ist etwas unverkennbar Anti-Intellektualistisches in diesen Bildern, ein platonischer Rhetorikverdacht, der Vorbehalt der Konservativen Revolution gegenüber der Moderne und letztlich ein geisteselitärer Pakt, den Hofmannsthal schließt: zwischen einer „schweigenden“ Poetik (produktionsästhetisch) und einem „wahrhaften“ Verständnis (rezeptionsästhetisch), der Dichter grenzt von plappernder Diskursethik sein tönendes Evozieren ab, das direkt mit der Kategorie des „Erlebnisses“ gleichgesetzt wird. Diese Konzeption von Literatur kann man in verschiedene Richtungen kontextualisieren.²⁵ In unserem Zusammenhang ist festzuhalten, dass die Geisteswissenschaften den antiszientistischen Kern eines Verdachts gegenüber positivistischer Veräußerlichung des Wissens transportieren. Wilhelm Diltheys Grundlegung dieser Disziplinen aus den 1880er Jahren erhebt den Anspruch, naturwissenschaftlichem Erklären eine über Sinnesdaten nicht erschließbare Dimension des geistigen Wissens gegenüberzustellen:

Die tiefere Begründung der selbständigen Stellung der Geisteswissenschaften neben den Naturwissenschaften, welche Stellung den Mittelpunkt der Konstruktion der Geisteswissenschaften in diesem Werke bildet, vollzieht sich in diesem selber schrittweise, indem die Analysis des Gesamterlebnisses der geistigen Welt, in seiner Unvergleichbarkeit mit aller Sinnenerfahrung über die Natur, in ihm durchgeführt wird. Ich verdeutliche hier nur dies Problem, indem ich auf den zweifachen Sinn hinweise, in welchem die Unvergleichbarkeit dieser beiden Tatsachenkreise behauptet werden kann: entsprechend empfängt auch der Begriff von Grenzen des Naturerkennens eine zweifache Bedeutung.²⁶

Nipperdey hat die Folgen einer idealistischen Neuorientierung in den Wissenschaften skizziert.²⁷ Inneres Gewahrwerden und äußere Auffassung bei Dilthey werden nicht verknüpft, sondern geisteswissenschaftliches Wissen ist in einem ersten (gewissermaßen anti-sensualistischen) Schritt entkörperlicht, wird dann aber in einer neuen „psycho-physische[n] Lebenseinheit“²⁸, einer Ganzheitlichkeit, die den Naturwissenschaften entgegen muss, zusammengeführt:

²⁵ Vgl. zu dieser Stelle bspw.: Sebastian Schmitter, *Basis, Wahrnehmung und Konsequenz: Zur literarischen Präsenz des Melancholischen in den Schriften von Hugo von Hofmannsthal und Robert Musil* (Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2000), 277.

²⁶ Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, 8.

²⁷ Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1866 – 1918* (München: Beck, 1990), Bd. 1, 652.

²⁸ Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, 15.

Der Komplexität des Lebens entspricht die komplexe Struktur der Geisteswissenschaften, die aus der Vielfalt der Facetten dieses Lebens erwachsen sind, – in Lebensbezügen und -erfahrungen, in individueller und kollektiver Selbstbesinnung und in der Artikulation und Ausdifferenzierung von zunächst unreflektiert gegebenen Erlebnisgehalten.²⁹

Der wissenschaftlichen Methode (etwa von John Stuart Mill und Herbert Spencer) gegenüber steht ein geisteswissenschaftlicher Kurzschluss zwischen Leben und geistiger Welt, der eine sinnlich-logische, sprachlich-begriffliche Zwischenstufe ausblenden möchte und dadurch einen Zusammenhang von Erlebnis, Ausdruck und Verstehen schafft.

3. Autonomie und Leben

Es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie. Das Wort als Träger eines Lebensinhaltes und das traumhafte Bruderwort, welches in einem Gedicht stehen kann, streben auseinander und schweben fremd aneinander vorüber, wie die beiden Eimer eines Brunnen. Kein äußerliches Gesetz verbannt aus der Kunst alles Vernünfteln, alles Hadern mit dem Leben, jeden unmittelbaren Bezug auf das Leben und jede direkte Nachahmung des Lebens [...].³⁰

Lebensphilosophie und Autonomieästhetik gehen ambivalente Verbindungen ein: Der poeta vates kündigt aus der Lebensimmanenz ein Wissen, das sich dem Wissen entzieht, Verhüllung und Enthüllung mischen sich, Unterweisung und Geheimlehre werden Teil des dichterischen Habitus. Form und Leben werden so ineinander verschränkt, dass ästhetische Negativität und hermetische Sinnverweigerung sich gleichwohl wissenspoetologisch autorisieren:

Trennt ihr vom Inhalt die Form, so seid ihr nicht schaffende Künstler.
Form ist vom Inhalt der Sinn, Inhalt das Wesen der Form.³¹

Peter Szondi hat diesen ambivalenten Zusammenhang im lyrischen Drama der Jahrhundertwende, hier bei Hofmannsthals „Andreas“, von Ambivalenzen in der Lebensphilosophie auf die Kunst übertragen:

²⁹ Dazu: Frithjof Rodi, „Die Verwurzelung der Geisteswissenschaften im Leben: Zum Verhältnis von ‚Psychologie‘ und ‚Hermeneutik‘ im Spätwerk Diltheys“, in: *Kultur verstehen: Zur Geschichte und Theorie der Geisteswissenschaften*, hrsg. von Gudrun Kühne-Bertram, Hans-Ulrich Lessing und Volker Steenblock (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2003) 73–85.

³⁰ Hofmannsthal, „Poesie und Leben“, 16.

³¹ Hugo von Hofmannsthal, *Gedichte*, hrsg. von Andreas Thomasberger u. Eugene Weber, Kritische Ausgabe 2 (Frankfurt am Main: Fischer, 1988), 88.

Man kann den Ästhetismus auffassen als letzten verzweifelten Versuch, den auf die Gedanken der Stürmer und Dränger und der Romantiker zurückgehenden Lebensbegriff in einer Welt zu verteidigen [...]. Das Leben, in seiner Flüchtigkeit, in seiner Wandelbarkeit genommen, läßt nur eine Augenblickskunst zu. Und der Mensch, der das Leben nur noch als ästhetisches Phänomen gelten läßt, als Phänomen seiner Wahrnehmung, fordert damit zugleich eine Kunst, die die Wirklichkeit weder abbilden noch neu errichten, auch nicht stilisieren oder ins Grotteske verzerren soll, keinen Realismus, keinen Klassizismus, keinen Manierismus also, sondern eine Kunst, die alles darauf setzt, die Welt im flüchtigen Eindruck zu erhaschen, darin aber die größte Wahrheitstreue zu erreichen, der ganzen Vielfalt der sinnlichen Wahrnehmung gerecht zu werden.³²

Impressionistische Kunst trägt nach Szondi die Antinomie eines ästhetisierten Lebensbegriffs aus, denn „der Lebens- bzw. Naturbegriff bei den Stürmern und Drängern, bei Herder, bei Hölderlin“ hatte der Kunst als Gegenbegriff „die Welt des Objektivierten, Festgelegten, Gesetzmäßigen“ gegenübergestellt. Nun allerdings „soll dieser Lebensbegriff, der sich der Kunst zu entziehen scheint, selber die Kunst hervorbringen“, eine völlige Umkehrung also des Verhältnisses von Kunst und Leben. Hofmannsthals Sonett „Lebensquell“ reflektiert in den Terzetten durchaus, dass seine „Träume, Bilder“ von „lichter Lebensflut“ umspült werden.³³ Poetische Autonomie der „Schau“ und impressionistische Sinnesflut legen sich als glänzender Tau auf die Oberfläche äußeren Lebens. Diese spezifische Wissenspoetologie will sich bei Rilke – anders als etwa bei Mallarmé – nicht vom Leben lösen, sondern sie betont immer wieder die tiefere Verwurzelung im Leben:

... Und sagen sie das Leben sei ein Traum: Das nicht;
Nicht Traum allein. Traum ist ein Stück vom Leben.³⁴

Jede Gattungsontologie transzendiert ja Strukturmerkmale zu Existenzkategorien, nehmen wir hier nur das Beispiel zweier romanistischer Grundlagenbücher des Romanisten Hugo Friedrich: Während er in *Drei Klassiker des französischen Romans* (1939) dem Roman einen diskursiven Anschluss an die

³² Peter Szondi, „Der junge Hofmannsthal“, in: ders., *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, hrsg. von Henriette Beese (Frankfurt: Suhrkamp 1975), 281–285.

³³ Hugo von Hofmannsthal, *Gedichte, Dramen*, Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden 1 (Frankfurt a.M.: Fischer, 1979), 116.

³⁴ Rainer Maria Rilke, *Gedichte 1895 bis 1910*, hrsg. von Manfred Engel und August Stahl, Werke: Kommentierte Ausgabe 1 (Frankfurt am Main: Insel, 1996), 358.

wissenschaftliche Entzaubuerung, die „Lebensverflachung durch Demokratie, Wirtschaft und Technik“³⁵ zubilligt und damit die Linie der deutschen Trennung von Zivilisation und Kultur fortsetzt, beruft er sich vor seiner eigentlichen Übersicht einer Negativität moderner Kunst in *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956) auf den poetischen Menschen, der nach Novalis mit der Lyrik eine „Schutzwehr gegen das gewöhnliche Leben“³⁶ schaffen kann. Der divinatorische Kunder in der Nachfolge der Frühromantik beansprucht ein sprachmagisches Vermögen, das sich einer epistemologischen Kontextualisierung verweigert. In seinem Mallarmé-Unterkapitel „Enthumanisierung“ argumentiert Hugo Friedrich, dieser sei Novalis' Weg „weitergegangen“:

Ein Grundzug modernen Dichtens ist seine immer entschiedener werdende Trennung vom natürlichen Leben. Mit Rimbaud zusammen bringt Mallarmé die radikalste Abkehr von der Erlebnis- und Bekenntnislyrik und damit von einem Typus, wie er damals noch, mit GröÙe, in Verlaine verkörpert war.³⁷

Reden wir für den Anfang des 20. Jahrhunderts von Kunst, Erkenntnis, Wissenschaft und Formen des Wissens, griffe ein bloß propositionaler Wissensbegriff zu kurz. Die Verweigerungsgeste moderner Literatur, wie sie mit dem französischen Symbolismus einsetzt, bedeutet aber keine hermetische Weltlosigkeit, sondern den Anspruch auf ein anderes Wissen, das Literatur freilegt bzw. erschafft. Die Sprache einer Episteme der Klassik hatte nicht am Wissen Anteil, konstatiert Michel Foucault in *Les mots et les choses*

³⁵ „Es war schon gesagt worden, daß im Willen zur Bestimmung des Tatsächlichen der Roman heranrückt in die Nähe des wissenschaftlichen Werkes. Lebt er auch vom Widerstand gegen die Lebensverflachung durch Demokratie, Wirtschaft und Technik, so bedient er sich doch gerade der Methode des Denkens, die zum Aufschwung der Technik geführt hat: der Methode der exakten Wissenschaften. Sie erzeugt den Glauben an die Berechenbarkeit alles Wirklichen und an seine unbedingte Determiniertheit im Gesetz der Kausalität. Das 19. Jahrhundert ist gekennzeichnet durch die Übertragung der wissenschaftlichen Methode auf die Betrachtung der moralischen und sozialen Welt.“ Hugo Friedrich, *Drei Klassiker des französischen Romans: Stendhal, Balzac, Flaubert* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1980), Kap. „Die neue Wirklichkeit im französischen Roman des XIX. Jahrhunderts“, 30.

³⁶ „Was Novalis über die Poesie sagt, bezieht sich fast durchweg auf die Lyrik, die nunmehr als das ‚Poetische schlechthin‘ erscheint. Zu ihrem Wesen rechnet er die Unbestimmbarkeit und den unendlichen Abstand von der übrigen Literatur. [...] Sie ist eine ‚Schutzwehr gegen das gewöhnliche Leben‘. Ihre Phantasie genießt die Freiheit, ‚alle Bilder durcheinanderzuwerfen‘. Sie ist singende Opposition gegen eine Welt der Gewohnheiten, in der poetische Menschen nicht leben können, denn sie sind ‚divinatorische, magische Menschen‘.“ Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik: Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, erw. Neuausg. (Reinbek: Rowohlt, 1967), 28.

³⁷ Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, 109.

(1966), sondern sie war deckungsgleich mit der Struktur des Wissens, aus diesem Grund verliere Sprache in der Moderne ihre Teilhabe am Prozess des Wissens. Nicht zuletzt so erklärt Foucault die positive Sprachwissenschaft, die eine entfremdende Vergegenständlichung der Sprache bedeute, hier setzte ja die Kritik der idealistischen Neuphilologie an den Junggrammatikern an.³⁸ An dieser Schwelle verorten wir auch institutionsgeschichtlich die universitäre Trennung von Sprach- und Literaturwissenschaften. Karl Vossler wehrte sich mit einem Naturbild gegen bloße Strukturbeschreibungen von Sprache, die den Menschen nicht betrachten:

Die Sprache ist keine Wurzel und kein Stamm, sondern eine Blüte und Frucht des sozialen Lebens. Sie hat daher etwas Übersoziales an sich, das von denjenigen übersehen wird, die ihr lediglich eine praktische und empirische Wirklichkeit innerhalb der Gesellschaft zuerkennen.³⁹

Im Gedicht „Welt und ich“ bringt Hofmannsthal das Lebensverhältnis des Menschen in der Moderne ins gleiche Bild des Baumes, der analog zum vorausgehendem Bild der Meerestiefen nun über die Beziehung von Krone und Wurzel das moderne Subjekt auf das Leben gründet:

Das tiefe Meer mit Ungeheuern drin,
Die alles Lebens dumpfe Larven sind;
Die Bäume, deren Wurzel dunkel saugt
Und deren Krone voller Duft und Wind [...].⁴⁰

Rilkes *Malte Laurids Brigge* findet für die Skepsis gegenüber einem nur äußerlichen Weltwissen das verwandte Bild einer „Oberfläche des Lebens“:

Ist es möglich, daß man trotz Erfindungen und Fortschritten, trotz Kultur, Religion und Weltweisheit an der Oberfläche des Lebens geblieben ist? Ist es möglich, daß man sogar diese Oberfläche, die doch immerhin etwas gewesen wäre, mit einem unglaublich langweiligen Stoff überzogen hat, so daß sie aussieht wie die Salonmöbel in den Sommerferien?

Ja, es ist möglich.⁴¹

³⁸ Karl Vossler, *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft: Eine sprachphilosophische Untersuchung* (Heidelberg: Winter, 1904).

³⁹ Karl Vossler, *Geist und Kultur in der Sprache* (Heidelberg: C. Winter, 1925), 208–209.

⁴⁰ Zit. nach: Richard Exner, *Hugo von Hofmannsthals „Lebenslied“: Eine Studie* (Heidelberg: Winter, 1964), 118.

⁴¹ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Sämtliche Werke 6 (Wiesbaden und Frankfurt a.M.: Insel, 1966), 727.

Rilkes Gedicht „Füllhorn“, das er Hofmannsthal widmet, imaginiert eine Verbindung zum Leben, die aus der „Tiefe seiner Windung“ Formen ausgießt, die nun an der Oberfläche als „der Blüten leichte Schenkung“ noch Spuren der Tiefe mit sich führen können, und die „Alle kaum beweisbar, wie Erdenkung, | Und vorhanden, wie Gefühl“ sind.⁴² In einer autopoetologischen Lektüre des Gedichts „Der Rätselhafte“ wird deutlich, wie prekär Form und Erkenntnis nun zueinander stehen:

Ich zeichnete viel ziere Risse,
Behorchte alle Hindernisse, –
Dann wurden mir die Pläne krank
Es wirrten sich wie Dorngerank
Die Linien und die Ovale.⁴³

Die Befreiung der Sprache wird Ausgangspunkt einer Existenzkrise, die aber zugleich epiphanisch aus dem Text eine tiefere Einsicht in das Sein ermöglicht:

Bis tief in mir mit einem Male
Aus einem Griff ins Ungewisse
Die frommste aller Formen sprang.

Ich kann mein Werk nicht überschauen
Und fühle doch: Es steht vollendet.⁴⁴

Erhabene Lebensfeier und verlorenes Lebensverständnis bedingen einander gewissermaßen, so in den viel zitierten Versen:

Du mußt das Leben nicht verstehen,
Dann wird es werden wie ein Fest.⁴⁵

Das moderne Subjekt steht nicht cartesianisch der Natur gegenüber, sondern ist Teil eines in sich diskontinuierlich-unsystematischen élan vital:

Indem das Leben nimmt und giebt und nimmt
Entstehen wir aus Geben und aus Nehmen:
Ein Schwankendes, sich Wandelndes, ein Schemen [...].⁴⁶

⁴² Rilke, *Gedichte 1910 bis 1926*, 305.

⁴³ Rainer Maria Rilke, *Gedichte 1895 bis 1910*, hrsg. von Manfred Engel und August Stahl, Werke: Kommentierte Ausgabe 1 (Frankfurt am Main: Insel, 1996), 183.

⁴⁴ Rilke, *Gedichte 1895 bis 1910*, 183.

⁴⁵ Rilke, *Gedichte 1895 bis 1910*, 71.

⁴⁶ Rilke, *Gedichte 1895 bis 1910*, 369.

Betrachten wir die literarische Anthropologie um 1900⁴⁷, so stehen Wissens- bzw. Sprachskepsis⁴⁸ und künstlerische Trunkenheit in einem produktiven Spannungsverhältnis, das die „tiefe, wahre, innere Form“⁴⁹ (man denke an George) nicht ganz aufgibt, aber das Sprachliche durch Geste und Gebärde zu überwinden sucht, diese wollen skeptisch oder/und triumphalisch die Körperlichkeit empirischer Sinnesdaten hinter sich lassen, wie in Hofmannsthals Lord Chandos-Brief:

Und aus dem Sallust floß in jenen glücklichen, belebten Tagen wie durch nie verstopfte Röhren die Erkenntnis der Form in mich herüber, jener tiefen, wahren, inneren Form, die jenseits des Geheges der rhetorischen Kunststücke erst geahnt werden kann, die, von welcher man nicht mehr sagen kann, daß sie das Stoffliche anordne, denn sie durchdringt es, sie hebt es auf und schafft Dichtung und Wahrheit zugleich, ein Widerspiel ewiger Kräfte, ein Ding, herrlich wie Musik und Algebra. Dies war mein Lieblingsplan.⁵⁰

4. Diskursgeschichte literarischer Autonomie

Wenn wir diese Bestimmung von Poesie als „Ausdruck des Lebens“ in Diltheys *Das Erlebnis und die Dichtung* durchaus in sich ambivalent in der Einschätzung, was Poesie sichtbar machen kann und was nicht:

Poesie ist Darstellung und Ausdruck des Lebens. [...] Dieser Gehalt an Leben in meinem eigenen Selbst, meinen Zuständen, den Menschen und Dingen um mich her bildet den Lebenswert derselben, im Unterschied von den Werten, die ihnen durch ihre Wirkungen zukommen. Und dies und nichts anderes ist es, was die Dichtung zunächst sehen läßt. Ihr Gegenstand ist nicht die Wirklichkeit, wie sie für einen erkennenden Geist da ist sondern die in den Lebensbezügen auftretende Beschaffenheit meiner selbst und der Dinge. Hieraus erklärt sich, was uns ein lyrisches Gedicht oder eine Erzählung sehen läßt – und was für sie nicht existiert.⁵¹

⁴⁷ Wolfgang Riedel, *Homo Natura: Literarische Anthropologie um 1900* (Berlin: Walter de Gruyter, 1996).

⁴⁸ Dazu: Timo Günther, *Hofmannsthal: Ein Brief* (München: Fink, 2004).

⁴⁹ Vgl. dazu: Joachim Wohlleben, *Versuch über „Perrudja“* (Tübingen: Niemeyer, 1985), 49; Corinna Jäger-Trees, *Aspekte der Dekadenz in Hofmannsthals Dramen und Erzählungen des Frühwerks* (Haupt, 1988), 189; Margret Eifler, *Die subjektivistische Romanform seit ihren Anfängen in der Frühromantik* (Tübingen: Niemeyer, 1985), 49.

⁵⁰ Hugo von Hofmannsthal, „Ein Brief“, in: ders., *Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden (Frankfurt a.M., Fischer, 1979), 462.

⁵¹ Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, hrsg. von Gabriele Malsch (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2005), Kap. „Das Leben“, 115.

Die Abkehr vom Positivismus ist nicht nur eine literarische, sondern auch eine literaturwissenschaftliche, die von einer Philologie des 19. Jahrhunderts (man denke an Hippolyte Taine oder Gustave Lanson) über die Hinwendung zum Idealismus in der Ästhetiktheorie (etwa Croce, Pirandello, Bergson, Proust) auch die modernen Literaturwissenschaften als eine nun „idealistische“ Neuphilologie (Vossler, Spitzer, Curtius, Klemperer, Lerch etc.) fundieren. Frank-Rutger Hausmann sieht hierin auch einen neuen Habitus des Forschers und eine nun stärker auf die Gegenwartsproduktion gerichtete Themenwahl:

Mehrere Romanisten wie Ernst Robert Curtius, Wilhelm Friedmann, Victor Klemperer, Eugen Lerch, Leo Spitzer, Karl Vossler, Eduard Wechsler u.a. wollten allerdings nicht mehr Nur-Philologen sein, sondern, nach romanischem Vorbild, auch Literaten, die durch ihre Beiträge in der Tagespresse als Vermittler zwischen den Kulturen wirkten und zu wichtigen Fragen der Zeit Stellung nahmen.⁵²

Christoph König eröffnet sein Hofmannsthal-Buch mit einem Kapitel, das „Philologie und Poesie“ ineinander liest, in einer Zeit, in der „nun Philologie und Bildung einander fremd gegenüberstehen“.⁵³ Jede wissenschaftliche Bestimmung literarischer Autonomie oszilliert (wie ihr Forschungsgegenstand selbst) zwischen Relevanzanschlüssen (an Wertsysteme, politische Programme, Leitideen, Förderpolitik etc.) und andererseits der Scheidung eines engen, spezifischen Literaturbegriffs von einem extensiven Textkorpus, mit Gerd Antos könnte man insofern auch von „wissenschaftlicher Autonomie“ sprechen.⁵⁴ Da die Germanistik eine Methodengeschichte der Literaturwissenschaft in stärkerem Maße etabliert hat als die Romanistik, bleibt die Übertragbarkeit des Forschungsstandes auf eine Fremdsprachenphilologie und insbesondere auf die idealistische Neuphilologie der 1920er Jahre noch zu leisten. Germanistische Autonomiedebatten gingen in der hohen Zeit der Literaturtheorie wohl bewusster mit deren jeweiligen historisch-philosophischen Kontextualisierung um und unterlagen nicht

⁵² Frank-Rutger Hausmann, „Romanistik in der Zeit des Nationalsozialismus“, in: *Nationalsozialismus in den Kulturwissenschaften: Fächer – Milieus – Karrieren*, hrsg. von Hartmut Lehmann und Otto Gerhard Oexle (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2004), Bd. 1, 40.

⁵³ Christoph König, *Hofmannsthal* (Göttingen: Wallstein Verlag, 2001), Kap. „Philologie und Poesie“, 21–68, Zit. 23.

⁵⁴ Vgl. Gerd Antos, „Wissenschaftliche Autonomie und transdisziplinäre Offenheit: Germanistik und Angewandte Linguistik als Nachbarn“, in: *Literaturwissenschaft und Linguistik von 1960 bis heute*, hrsg. von Ulrike Hass und Christoph König (Göttingen: Wallstein Verlag, 2003), 107–120.

im gleichen Maß der Absolutsetzung des jeweiligen Autonomiekonzepts wie die deutsche Romanistik, die zwischen Mallarmé, den Avantgarden, dem Nouveau-Roman und den Ausläufern der Neo-Avantgarden der 80er Jahre allerdings auch einem grundlegend anderen Kanon literarischer Autonomie gegenüberstanden. Eine Diskursgeschichte literarischer Autonomie aus einer wissenspoetologischen Perspektive des 21. Jahrhunderts bleibt noch zu schreiben. Sie hat davon auszugehen, dass auch Autonomie- (und Heteronomie-) Bestimmungen von Literatur und historische Verschiebungen des Begriffsfeldes immer dialektisch von der diskursiven Auflösung des Eintextes abgrenzen, sich aber hierfür auf Wissensdiskurse beziehen müssen. So äußert sich Adorno ja ebenso über seine Gegenwart wie über seinen Gegenstand, wenn er schreibt: „Die Funktion der Kunst in der gänzlich funktionalen Welt ist ihre Funktionslosigkeit; purer Aberglaube, sie vermöchte direkt einzugreifen oder zum Eingriff veranlassen.“⁵⁵

Analog zum anglo-amerikanischen New Criticism bleibt das geistesgeschichtlich-idealistische Beharren auf literarische Autonomie in Deutschland nach 1945 durchaus bestehen. Zwar mussten Germanisten und Romanisten ins Exil oder in die innere Emigration, wenn sie nicht Opfer von Berufsverbot oder Verfolgung wurden. Dennoch gilt es, die methodengeschichtliche Kontinuität des Autonomiekonzepts zu erklären, die nach 1945⁵⁶ die völkisch diskreditierte Geistesgeschichte durch werkimmanente Interpretationsverfahren (unter weitgehender Aufgabe der lebensphilosophischen Anbindung) ablöste, die in den 50er und 60er Jahren dominant blieb; die Fachgeschichte der Germanistik untersuchte dies etwa für die politische Haltung einiger Fachvertreter. So wie die deutsche Nachkriegsarchitektur das Bauhaus-Projekt pragmatisch in den Wiederaufbau integrierte, ohne freilich Modernität als Lebensreform noch ernst zu nehmen, so schlug sich nun die Beschäftigung mit dem „sprachlichen Kunstwerk als solchem“ abgelöst von den tieferen philosophischen Prämissen unter anderem als Editions-wissenschaft (Trunz), über eine typologisierende Poetik (Kayser), humanistische Studien (Staiger), Ästhetikgeschichten (Kindermann) und gattungsgeschichtliche Forschung (von Wiese) nieder.

⁵⁵ Theodor W. Adorno, „Paralipomena“, in: *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften 7 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970), 389–490, Zit. 475.

⁵⁶ Vgl.: *Zeitenwechsel: Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, hrsg. von Wilfried Barner und Christoph König, Frankfurt a. M. 1996; Frank-Rutger Hausmann, *Die Geisteswissenschaften im „Dritten Reich“* (Frankfurt am Main, 2011).

Mit dem Moment 1970 ist eine bis heute fortwirkende Generationenabfolge⁵⁷ in Germanistik wie Romanistik benannt, die Textimmanenz bedient sich nun stärker linguistischer bzw. allgemein strukturalistischer Verfahren, um Text- und Gattungsstrukturen zu untersuchen (die bereits in den 1960er Jahren erarbeiteten Methoden setzen sich nun durch, etwa mit Lämmert, Hamburger und Stanzel), was zunächst nicht mehr als ein idealistisches Forschungsprogramm gesehen werden kann. Literaturprogramme nehmen insbesondere in Frankreich literaturtheoretische Debatten auf, so dass sich hier Gegenstandsbereich und Methodeninventar vermischen, aber auch an Versuchen von Literaturtheorien in der Folge, ein spezifisch literarisches Engagement zu begründen, wie *Tel Quel*.⁵⁸ Textautonomie und Lebenswissen sind längst auseinandergetreten.

Die Umbildung der universitären Beschäftigung mit Literatur zur „Wissenschaft“ fand eigentlich erst seit den 1960er Jahren wirklich statt. Was hat sie dabei verloren, was gewonnen? Nachdem Ende des 19. Jahrhunderts der Positivismus, in den 20er Jahren die Geistesgeschichte und in den 50er Jahren die Werkimmanenz dominierten,⁵⁹ ist gegenwärtig der Textbegriff in den methodenplural gewordenen Literaturwissenschaften überwiegend als ein kulturwissenschaftlich geöffneter präsent, was in der Forschungspraxis mit einem entgrenzenden, pragmatischen Methodeninventar einhergeht.⁶⁰ Mit einer Methodenwende von 1970 verlagert sich einerseits der Fokus von der Textimmanenz auf Sozial-, Kultur-, Rezeptions- und Mediengeschichte, die ihnen gegenüberstehende Literaturtheorie dieser Zeit entlebt den Text zum Objekt von Strukturbeschreibungen. Freilich betonen die Vertreter neuerer kontextorientierter Methoden (z.B. New Historicism), dass dieser Kontext selbst Text sei. Mit dem Lebensbegriff um 1900 hat er nichts

⁵⁷ Vgl. Kai Nonnenmacher, „Ernst Robert Curtius: Europäisierung historischer Topik oder französische Zeitgenossenschaft?“, in: *France-Allemagne au XX^e siècle: La construction académique d'un couple. Les spécialistes universitaires de l'Allemagne et de la France au XX^e siècle*, hrsg. von Michel Grunewald, Hans Jürgen Lüsebrink, Reiner Marcowitz u. Uwe Puschner (Bern: Peter Lang, 2012).

⁵⁸ Kai Nonnenmacher, „Totalitäre Sprachen 1968: Jean Pierre Faye zwischen Stéphane Mallarmé und Carl Schmitt“, in: Isabella von Treskow; Christian von Tschilschke (Hg.), 1968 / 2008: *Revision einer kulturellen Formation* (Tübingen: Narr, 2008), 115–128.

⁵⁹ Vgl. Jochen Vogt, *Einladung zur Literaturwissenschaft* (München: UTB, 2001), 209.

⁶⁰ Oft als Opposition zwischen text- bzw. kontextorientierten Methoden: z.B. Geistesgeschichte vs. Sozialgeschichte der Literatur; *letteratura* vs. *poesia* (B. Croce); Idealistische Neuphilologie vs. historisch-materialistische Literaturwissenschaft; New Criticism vs. New Historicism.

gemein, und als Gegenkonzept zum New Criticism muss ihm Autonomie als Versuch erscheinen, aus der Stimme *des* Toten die Stimme *der* Toten zu tilgen, wie Greenblatt sich ausdrückt. Heute ist eine weitgehende Abwesenheit von Autonomiedebatten – und damit auch von literaturwissenschaftlichen Kerndebatten um den literarischen Einzeltext – zu konstatieren, die sich paradigmatisch als Umbau von Geistes- zu Kulturwissenschaften beschreiben lässt, dabei waren die Anfänge der Geisteswissenschaften doch dezidiert auf das Leben gerichtet. Literarische Debatten fokussieren heute „Relevanz“ und „Realismus“ ihrer Arbeiten, parallel dazu – man lese das folgende Zitat vor dem Hintergrund von Hofmannsthals *Lord Chandos Brief* – ist von den Medienwissenschaften her eine Abkehr von Zeichentheorie festzustellen, so heißt es im Programm des Konstanzer Graduiertenkollegs „Das Reale in der Kultur der Moderne“:

Die Akzentuierung der Signifikantenseite von kultureller und wissenschaftlicher Produktion führte aber dazu, dass deren Gegenstandsseite – also die Summe dessen, worauf sich Repräsentationen und Diskurse beziehen – aus dem Blickfeld der betreffenden Theorien heraustreten musste. Das ist nicht allein eine Frage selektiver Gewichtung, sondern liegt in der wechselseitigen Ausschließlichkeit beider Perspektiven begründet. Semiotische (auf Zeichen bezogene) und realistische (auf Dinge bezogene) Ansätze sind von einem bestimmten Punkt an miteinander unverträglich.⁶¹

Während in der literaturtheoretischen Debatte seit den 1970er Jahren Ausblendungsstrategien von Referentialität nachgezeichnet werden können, etwa am Beispiel der Rimbaud-Forschung zu zeigen, sind heute Ausblendungsstrategien von Autonomie zu beobachten, z.B. in den Debatten um Realismus, um die „Dokufiktion“, um Pornographisierung von Literatur, um die Medialität der Literatur etc. Gibt es hier nicht gewisse Parallelen zur lebensphilosophischen Rückbindung an die Lebenswelt des Menschen? Nach Jahrzehnten der theoretischen Verfeinerung sucht heute die Literaturwissenschaft wieder nach dem Nutzen und dem Nachteil der Literaturwissenschaft für das Leben, so schreibt Wolfgang Asholt in einem programmatischen⁶² gemeinsamen Band mit Ottmar Ette:

⁶¹ Vgl. Graduiertenkolleg „Das Reale in der Kultur der Moderne“, Universität Konstanz, Programm, <http://www.uni-konstanz.de/reales/Downloads/Forschungsprogramm-des-Graduiertenkollegs.pdf>.

⁶² Vgl.: Jörg Dünne „Von Listen und Lasten der Philologie für das Leben“, in: *PhiN – Philologie im Netz* 57 (2011), <http://web.fu-berlin.de/phin/>.

Ein solches Lebenswissen der Literatur zu berücksichtigen, sollte nicht dazu führen, dass die Literaturwissenschaft auf ihre Komplexitätssteigerungserfolge der vergangenen Jahrzehnte verzichten müsste, die fast exklusiv die Autonomie der Literatur proklamierten. Eine neue, diesem Wissen gewidmete Aufmerksamkeit könnte aber zur Etablierung eines „doppelten Registers“ führen, dank dessen die Literaturwissenschaft sich immer ihrer je anderen Kompetenz bewusst bleibt und nicht eine zuungunsten der anderen absolut setzt, wie dies in Hinblick auf die Eigenlogik der Literatur noch immer das herrschende Paradigma ist. Vielmehr sollte es eine „relative Autonomie“ (Ette) gestatten, wieder beiden Wissensordnungen gerecht zu werden.⁶³

Der für unseren Kontext relevante Punkt liegt in Asholts Wiederanknüpfen an die idealistische Neuphilologie: An Ernst Robert Curtius' frühen Arbeiten zeigt er⁶⁴ die lange nicht gesehenen lebensphilosophischen Grundlagen seines literaturwissenschaftlichen Arbeitens, das von der Folgegeneration (z.B. Gumbrecht) ja zur Folie seiner Abarbeitung an der deutschen Methodengeschichte genommen wurde. Für die Anerkennung des mächtigsten Romanisten der 1920er Jahre hingegen, Karl Vossler, ist eine Kontextualisierung seines Denkens in den oben skizzierten Kontext – und also eine Revision seiner Forschungsleistung bis heute weitgehend Desiderat geblieben.⁶⁵ Seine Formulierung einer „idealistischen Neuphilologie“ wurde nur (oft ablehnend) von den Sprachwissenschaften rezipiert – er wollte ja noch einmal die Einheit der Philologie sprachphilosophisch begründen. Das Verhältnis von Ich und Welt (Hofmannsthal), von Erlebnis und Ausdruck (Dilthey), von Tiefe und Oberfläche des Lebens (Rilke) spiegelt sich in Vosslers Relationierung von „innerer und äußerer Sprachform“.⁶⁶ Im Kapitel „Das Leben und die Sprache“ seiner Aufsätze zur Sprachphilosophie versucht Vossler einen von Abstraktion gefährdeten Bezug des Philologen zum Leben zu bestimmen, der die menschliche Freiheit bewahrt:

⁶³ Wolfgang Asholt „Neues Leben (in) der Literaturwissenschaft?“, in ders. und Ottmar Ette, Hrsg., *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft: Programm – Projekte – Perspektiven* (Tübingen: Narr, 2010), 65–73.

⁶⁴ Wolfgang Asholt, „Von der Philosophie zur Philologie des Über-Lebens: Die Literatur und das Leben des Geistes bei Ernst Robert Curtius“, in: *Wissensformen und Wissensnormen des Zusammenlebens: Literatur – Kultur – Geschichte – Gesellschaft*, hrsg. von Ottmar Ette (Berlin: de Gruyter, 2012).

⁶⁵ Vgl. Kai Nonnenmacher, „Karl Vossler et la littérature française“, in: *France – Allemagne, regards et objets croisés: la littérature allemande vue de la France – la littérature française vue de l'Allemagne*, hrsg. von Wolfgang Asholt u. Didier Alexandre (Tübingen: Narr, 2011), 225–240.

⁶⁶ Dazu etwa: Heidi Aschenberg, *Idealistische Philologie und Textanalyse* (Tübingen: Narr, 1984), 53.

Denn die Sprache als Funktion ist ein Abstraktum, ein entleerter Begriff, der den Fortschritt und das Leben niemals wird fassen können, der auch dadurch nicht voller und beweglicher wird, daß man ihm das Vollste und Beweglichste, nämlich den Begriff des Lebens selbst, an die Seite gibt. Der Begriff des Lebens schleppt den seiner Funktion wie seinen eigenen Leichnam hinter sich her. Soll dieser Leichnam wieder lebendig und fortschrittsfähig werden, so muß das Leben in ihn hineinfahren, so muß die Funktion als Handlung, nicht als Geschehen, als Energeia, nicht als Ergon, und auch nicht als blinde Handlung und Energie, sondern als bewußte scharfäugige, geistige Tätigkeit gedacht werden. Und ist in der Tat das Sprechen nicht eine Betätigung des Geistes, eine Angelegenheit, die gelernt, geübt, veredelt und schließlich bis zur genialen Kunst des Dichters gesteigert wird.⁶⁷

Zum Verhältnis von Kunst, Erkenntnis und Wissenschaft einer nach-positivistischen Literaturwissenschaft Anfang des 20. Jahrhunderts bleibt festzuhalten: Was an der Verbindung von Literatur und Leben im Sinne eines Wissens der Literatur – das zuerst und immer auch ein Lebenswissen repräsentiert – heute noch faszinieren kann, ist die Anstrengung, mit der die Literatur als privilegiertes Medium, als Wegbereiter eines solchen Lebenswissens in Anspruch genommen wird. Fach- und Ideengeschichte spielen in der Ausbildung einer literarischen wie literaturwissenschaftlichen Erkenntniskepsis zusammen, nicht nur auf dem Gebiet einer lebensphilosophisch interpretierbaren Dichtung, sondern auch für die historische Veränderung der literaturwissenschaftlichen Konzeption von Literatur ist dies von Interesse. Ein lebensphilosophischer Ansatz erhebt hier wie in der Philosophie den Anspruch, nicht von einer Theorie, sondern von der Lebenswelt des Menschen auszugehen:

[...] und so entsteht also für die Philosophie das Problem, nicht Sensualismus oder Positivismus, nicht Idealismus, kein einseitiger Ausgangspunkt, sondern die Philosophie, die den Menschen nimmt, wie sie ihn findet, eine Lebenseinheit, Subjekt und Objekt, Lebenseinheit und Außenwelt, Relation von beiden, innerer Zusammenhang des empirischen Bewußtseins.⁶⁸

Diese Einheit ist auch der Grund für das Interesse der Romanistik dieser Zeit an Stilistik: Leo Spitzer versteht seine Arbeit explizit nicht als textimma-

⁶⁷ Karl Vossler, „Das Leben und die Sprache“, in: *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie* (München: Hueber, 1923), 101. Vossler bezieht sich hier auf Charles Bally, *Le langage et la vie* (Heidelberg: Winter, 1913).

⁶⁸ Wilhelm Dilthey, *Logik und System der philosophischen Wissenschaften: Vorlesungen zur erkenntnistheoretischen Logik und Methodologie (1864 – 1903)*, hrsg. von Hans-Ulrich Lessing und Frithjof Rodi, *Gesammelte Schriften* 20 (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1990), 257.

nente Methode, sondern interessiert sich auf der Basis von „intuitiven“, „spekulativen“ Stilstudien für das Innenleben, die „seelische Erregung“ des Menschen.⁶⁹

Leben ist auch ohne Denken möglich: Denken wird mithin als nur eine Form unter anderen, als ein Teil des Lebens relativiert, das bedingte um 1900 einen neuen Wissensbegriff, der sich bei Croce als vorbegriffliche „intuizione“ begründete und seine Trennung in (historisch-äußerliche) „letteratura“ und (geistig-innerliche) „poesia“ ermöglichte:

Si è pensato talvolta che l'arte sia, non la semplice intuizione, ma quasi l'intuizione di un'intuizione; allo stesso modo che il concetto scientifico sarebbe, non il concetto volgare, ma il concetto di un concetto. L'uomo, insomma, si eleverebbe all'arte con l'oggettivare, non già le sensazioni, come accade nell'intuizione comune, ma l'intuizione stessa.⁷⁰

Wenn Leben nicht rationalisierbar ist, kann es sich nur aus sich selbst verstehen und problematisiert eine aus der Immanenz heraus auf Ganzheit zielende Vermittlung von Denken und Leben. Während der Verstand immer nur Verstandesmäßiges schafft, kann Leben Leben zeugen. Wahrheit der Kunst wurde deshalb als Seinsart eines Ganzen begriffen, als umfassender Sinn von Leben in seiner Dynamik.

Ars legendi

Ästhetische Einsamkeit: Bildung außerhalb des Kanons 193

Manuel Clemens

⁶⁹ Vgl. Karlheinz Göttert und Oliver Jungen, *Einführung in die Stilistik* (München: Fink, 2004), 41; Dörte Schultze-Seehof, *Italienische Literatursemiotik: von Avalle bis Eco* (Tübingen: Narr, 2001), 28ff. Stamm argumentiert analog, vgl. Ulrike Stamm, *Ein Kritiker aus dem Willen der Natur: Hugo von Hofmannsthal und das Werk Walter Paters* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1997), 249.

⁷⁰ Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (Bari: Laterza, 1912), 16; vgl. auch: Sarah Dessì Schmid, *Ernst Cassirer und Benedetto Croce: Die Wiederentdeckung des Geistes. Ein Vergleich Ihrer Sprachtheorien* (Tübingen: Francke, 2011).

Ästhetische Einsamkeit: Bildung außerhalb des Kanons

Manuel Clemens (Yale University)

ZUSAMMENFASSUNG: This article offers an investigation of various concepts of *Bildung* as they have emerged in the course of two centuries of intellectual history in Germany and France. I explore the important, but philosophically never fully articulated notion of *Zweckfreiheit* ("disinterestedness" in the sense of having 'an end in itself') by rethinking the concept of *Bildung*. Starting with Schiller's *Aesthetic Letters on the Education of Man*, the discussion continues in chapters on Nietzsche, Simmel, Bergson, Freud, Bourdieu, Jacques Rancière, and Kant. I demonstrate that these authors leave the subject in a problematic intermediate zone between art and life that I call "the labyrinth of aesthetic solitude". However, I also argue that by approaching this gap as a close reader, one can find in it useful narratives *en miniature* of how to narrow the distance between these two different realms. Read this way, I claim that hitherto underestimated educational experiences like overhearing and dreaming lead eventually to a small theory of *Bildung* still valid in our time.

SCHLAGWÖRTER: Ästhetische Bildung; Kanon; Kant, Immanuel; Schiller, Friedrich; Bergson, Henri; Freud, Sigmund; Bourdieu, Pierre; Rancière, Jacques

Wenn man über Bildung schreibt oder dieses Thema unterrichtet, kann man leicht in eine pathetische Falle geraten: Man spricht vom ‚ganzen Menschen‘, nimmt sich Goethe zum Vorbild oder zitiert Schiller, der im 22. Brief aus *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) schreibt:

[...] der Mensch soll mit der Schönheit nur spielen, und er soll nur mit der Schönheit spielen. Denn um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.¹

Die einheitliche Lebensweise, Goethe und das ausgleichende Spiel wurden um 1800 gegen die beginnende Moderne angeführt, weil diese dem Menschen seine Tradition und Ruhezeiten nahm und ihn dem Druck einer ökonomischen Denk- und Lebensweise aussetzt. Bildung – und das heißt Kunst,

¹ Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, hrsg. von Klaus L. Berghahn (Stuttgart: Reclam, 2006), 22–23.

Zweckfreiheit, ganzheitliche Erziehung – soll dementsprechend diesen Verlust ausgleichen. Damit stehen sich in der Bildungsdiskussion zwei Pole gegenüber. Die Welt des ökonomischen Denkens und der Entfremdung auf der einen Seite und die ästhetische Enklave der Literatur und der Kunst auf der anderen. Das Problem, welches schließlich in die pathetische Falle führt, ist, dass es zwischen diesen beiden Polen wenig Austausch gibt. Man kann zwar in der Kunst Momente der Befreiung erfahren, aber da die Kunst vom Leben getrennt ist, muss man sich stets die Frage stellen, was mit dieser Befreiung geschieht, wenn die Kunstklave verlassen und man wieder ins Leben zurück muss. Dies ist meist ein Verlustgeschäft, weil die Anforderungen des realen Lebens einer Logik gehorchen, welche ästhetische Entspannungen schnell zunichte macht. Ist man jedoch ganz ehrlich, dann muss man sich aber auch eingestehen, dass es bereits schwierig ist, überhaupt erst in einen ästhetischen Zustand zu gelangen, um sich kurzweilig vom Leben zu befreien, dessen Anforderungen es nicht erlauben, es plötzlich künstlerisch zu verändern. Weil es einsam um einen werden kann, wenn man in dieses Spannungsfeld bzw. auf der Suche nach Ästhetik zwischen die gegensätzlichen Pole geraten kann und die Bildungsideen nicht umsetzen kann, haben wir diesem Artikel den Titel „Ästhetische Einsamkeit“² gegeben.

Es stellt sich deshalb die Frage, wie man vom Leben in die Kunst kommt, um sich zu bilden und anschließend, wie man nach der ästhetischen Bildungsphase wieder in das Leben gelangt ohne von den dortigen Anforderungen wieder so sehr vereinnahmt zu werden, dass die Bildung in der realen Welt nicht zur Wirkung gelangt. Weil diese Übergänge schwierig sind, reduziert sich die Bildungsidee oft auf Pathos: Da man nicht weiß, wie sie funktionieren soll, aber als Idee immer noch für so gut befunden wird, kompensiert man ihre ausbleibende Umsetzung gern mit überschwänglicher Rhetorik. In meinem Beitrag möchte ich nun aufzeigen, was Bildung jenseits dieser pathetischen Falle, aber auch jenseits der schwierigen und daher oft ausbleibenden Übergänge sein könnte. Dafür werden wir nicht nur die ‚Klassiker‘ der Bildungsidee (Kant und Schiller) vorstellen, sondern in einem zweiten Schritt auch Anregungen und Kritik außerhalb dieses Kanons miteinbeziehen (Bergson, Bourdieu und Rancière). Dieser Ansatz soll schlussendlich darlegen, wie sich das Thema Bildung (und damit auch der Bildungsroman)

² Für eine längere Ausführung der „ästhetischen Einsamkeit“ siehe meine Dissertation: Manuel Clemens, *Das Labyrinth der ästhetischen Einsamkeit: Eine kleine Theorie der Bildung*, (Bielefeld: Aisthesis, im Erscheinen, zugl. Dissertation, Yale Univ.).

diskutieren lässt, so dass die Grundkategorien und -kategorien erklärt werden können.

Kant und Schiller

Die klassische Epoche der Bildung lässt sich um 1800 in Weimar, Jena und Berlin verorten. Ihre Protagonisten heißen Goethe, Schiller und Humboldt und man nennt diese Konstitutionsphase aufgrund ihrer Ausstrahlung auf das 19. und 20. Jahrhundert auch die ‚Weimarer Klassik‘. Sie begründet die Bildungsidee durch ein neuartiges Zusammengehen von Pädagogik und Ästhetik zur ästhetischen Bildung. Dieser Ursprung der Bildungsidee lässt sich am besten anhand von Friedrich Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* nachlesen. Die zweite große Figur der klassischen Bildungsepoche ist Wilhelm von Humboldt. Er war von Schillers Ideen so sehr überzeugt, dass er es nicht bei dessen theoretischen Konzeption belassen wollte, sondern die ästhetische Bildung mit einer neuen Organisation des Bildungswesens in die Praxis umsetzte. Auf ihn geht das humboldtsche Gymnasium zurück, das nicht auf einen bestimmten Beruf, sondern im Hinblick auf Persönlichkeitsbildung ausbildet, sowie die moderne Forschungsuniversität, an der das Wissen nicht auswendig gelernt und streng abgefragt, sondern in Form eines kritischen Dialogs zwischen Professor und Studenten erörtert wird. Der Übertäter der Bildung ist allerdings Goethe. Zwar hat er diese nicht theoretisch begründet, jedoch wurde er mit seinem Genie und vielseitigem Interesse an der Welt zum Vorbild der Bildungsidee. Er stand Schiller und Humboldt stets Rat gebend zur Seite und schrieb mit *Wilhelm Meister* den ersten großen deutschen Bildungsroman, der, wie Schillers *Ästhetische Briefe*, auch heute noch ein wichtiger Referenzpunkt ist.

Schillers Grundgedanke erschließt sich am besten, wenn man sich zunächst seinem prominentesten Gegner zuwendet. Dieser heißt Immanuel Kant und ist Schillers Kontrahent, weil er mit dem kategorischen Imperativ ein Gesetz aufstellt, nachdem er die Menschen auffordert zu leben, diese es aber aufgrund seiner Strenge nicht umsetzen können. Der kategorische Imperativ ist ein moralisches Gebot aus Kants *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) und besagt, dass man so leben solle, dass die eigene Handlung jederzeit zu einem allgemeinen Gesetz für alle Menschen werden könne. Das ist an sich noch nicht streng, sondern erinnert, zumindest auf den ersten Blick, an das Sprichwort ‚Was Du nicht willst, das man Dir tu‘, das füge auch keinen anderen zu‘, gegen das nichts einzuwenden ist. Aber Kant geht einen

entscheidenden Schritt weiter. Er möchte nicht, dass man beliebig und situativ abwägt, was das Gute sein könnte, sondern postuliert, dass stets nach dem gleichen Schema vorgegangen werden müsse: Befinde ich mich in einer Situation, die eine Entscheidung zu einer guten Handlung erfordert, muss ich notwendig *immer* so handeln, dass diese Handlung nicht nur in diesem Einzelfall gut ist, sondern auch wenn alle Menschen so handeln würden noch gut wäre und damit die Grundlage für ein allgemein verbindliches Gesetz sein könnte.

Das rigorose Absehen von den eigenen Interessen hat zur gewünschten Folge, dass von den persönlichen Bedürfnissen abgesehen wird und sich das Handeln auf das Interesse der Allgemeinheit ausrichtet. Somit lautet der kategorische Imperativ in seiner bekanntesten Formulierung „Handle so, daß die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne.“³ Er besagt, dass wir dieses Prinzip fest in uns verankern sollen und uns zu ihm *a priori*, d.h. *vor jeglicher Erfahrung mit der Realität und dem persönlichen Einzelfall* bekennen müssen. Dieser Anspruch, sei er nun rein oder tollkühn zu nennen, ist für das Projekt dann insofern von Vorteil, als es nicht scheitert, wenn es mit Schwierigkeiten konfrontiert wird. Und eben diesen Schwierigkeiten bzw. den menschlichen Leidenschaften wollte Kant aus dem Weg gehen. Die Nachteile dieses Gesetzes ergeben sich fast schon von selbst, denn der Mensch lebt nicht abstrakt *vor* seinen Erfahrungen, sondern situativ *mit* oder *innerhalb* dieser Erfahrungen. Doch wie bekommt man denn die Menschen dazu, stets im Hinblick auf ein allgemeines Gesetz und gegen ihren individuellen Willen zu handeln? Kant hat darauf keine Antwort, schreibt aber an zahlreichen Stellen in der *Kritik der praktischen Vernunft*, dass sich der Mensch zum Guten überwinden, ja sogar nötigen müsse:

Die Handlung, die nach diesem Gesetze, mit Ausschließung aller Bestimmungsgründe aus Neigung, objektiv praktisch ist, heißt Pflicht, welche, um dieser Ausschließung willen, in ihrem Begriffe praktische Nötigung, d.i. Bestimmung zu Handlungen, so ungerne, wie sie auch geschehen mögen, enthält.⁴

Nur, der Mensch überwindet seine individuellen und oft lustvollen Neigungen und Launen nicht so gerne, und wenn er es dennoch tut, heißt es noch

³ Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, hrsg. von Horst Brandt und Heiner Klemme (Hamburg: Meiner, 2003), AA 54.

⁴ Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, 107.

lange nicht, dass dieses Resultat auch gut ist, weil es durch Lustlosigkeit und Zwang erzeugt wurde. Schillers Antwort auf den von Kant postulierten Imperativ ist eine ästhetische Bildung, die er in seinen Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* beschreibt. Seine grundlegende Idee ist, dass der Zwang durch Schönheit ersetzt werden soll. Das bedeutet – und das ist an dieser Stelle wichtig hervorzuheben –, dass er nicht Kants Idee einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit für alle Menschen gleichermaßen kritisiert, sondern nur den kategorisch imperativen Weg dorthin. Dieser Weg soll für Schiller über das Medium Kunst vermittelt werden, weil diese den entscheidenden Vorteil hat, zwanglos erziehen zu können.

Der Grundgedanke der *Ästhetischen Briefe* ist folgender: Der kategorische Imperativ spricht nur den Verstand an, der nur geringen Einfluss auf das menschliche Wollen und Sollen hat. Unsere Wünsche und Bedürfnisse entstehen nach Schiller in einer unbewussten Sinnlichkeit, die sich wenig um Verstand, Moral und Gesetz kümmert. Schreibt man also dem Verstand vor, was er zu tun hat, dann ignoriert dies die Sinnlichkeit, weil sie nach Freiheit und der Verwirklichung individueller Wünsche und Lüste strebt. Sie schaltet unsere Vernunft aus, und letztere kann nur die Oberhand über die Sinne gewinnen, wenn sie diese durch Selbstzwang überwindet und eliminiert. Die Sinnlichkeit ist jedoch letztendlich immer stärker als der Verstand und weißt der Verstand die Sinne in ihre Schranken, so befolgt sie seine Befehle nur oberflächlich, weshalb sich somit Ziele nur oberflächlich mittels einer einseitigen Konzentration auf den Verstand umsetzen lassen. Für Schiller soll daher der Verstand nicht versuchen, die Sinnlichkeit zu erziehen, vielmehr findet er mit Hilfe der Kunst ein Verfahren, mit dem die Kunst als Sinnlichkeit eine andere Sinnlichkeit anspricht. Schillers Hoffnung ist also, dass die Kunst – die nach Schillers Kunstideal über das gleiche Maß an Moralität verfügt wie der kategorische Imperativ – die Sinne des Menschen erzieht, so dass der Mensch schließlich über diesen Umweg das Gute genauso in sein Handeln integrieren möchte wie das Ausleben seiner Wünsche. Die Idee des Guten wird sozusagen in einen sinnlichen Trieb umgewandelt und wirkt daher auf den Einzelnen lustvoll und nicht so Lust abtötend wie die Botschaften des Verstandes. Ist das Gute über die Schönheit in einen Trieb verwandelt, dann begehren wir das Ausleben dieses Triebes genauso wie die Erfahrung unserer Lüste, Launen und Irrationalitäten.

Schiller kritisiert allerdings nicht nur Kant, sondern die gesamte Aufklärungsepoche. Kants kategorischer Imperativ ist für ihn nur der radikalste

Ausdruck dessen, was in dieser Epoche schief läuft: Das Menschenbild ist zu einseitig auf den Verstand konzentriert und weil der Mensch eben nicht nur rational, sondern auch irrational ist, zwingt man ihn dazu, sich zu verbiegen und das Irrationale zu unterdrücken und sich ein Korsett nach den Regeln der Vernunft anzulegen. Die negativen Auswirkungen dieses Drucks verdeutlicht Schiller an zwei Momenten: an der brutalen Durchführung der Französischen Revolution und dem Unglück des Einzelnen in der modernen Gesellschaft.

Dass die gute Idee dieser Revolution in den Terror der Jakobiner umschlug, ist für Schiller die zwangsläufige Entwicklung der einseitigen Vorstellung von Aufklärung. Bevor man die Idee der Freiheit in der Politik verwirklichen kann, so Schiller, muss es zunächst eine Einübung der Freiheit im Innenleben der Menschen geben. Nur wenn sie auch als persönliche *Maxime* internalisiert ist, kann sie sich auch im Äußeren verwirklichen. In der Französischen Revolution war jedoch das Gegenteil der Fall. Freiheit war – wie der kategorische Imperativ – eine bloße Kopfgeburt, die, ohne verinnerlicht zu sein, im äußeren Staatsgebilde postuliert wurde, weshalb das Volk nicht in der Lage war, danach zu handeln. Der Revolutionsterror ist für Schiller das Resultat des Verstandesterrors, der mit aller Gewalt eine gute Idee in der Allgemeinheit umsetzen möchte. Die Konsequenz der einseitigen Verstandesorientierung drückt sich jedoch nicht nur in historischen Großversuchen wie der Französischen Revolution aus – sondern auch im Alltag. Auch hier führt das Übermaß am rationalen Weltzugang zur Feststellung, dass der Mensch sich selbst fremd wird: Die einseitige Rationalität führt nicht nur zum Zwang in der Erziehung, sondern auch zu dem Druck, so oft wie nur möglich rational zu Denken und danach das gesamte Leben auszurichten. Die Vorherrschaft dieses Weltzugangs beschreibt Schiller vor allem am Denken in ökonomischen Zwecken. Diese sind zwar notwendig, um das Überleben zu sichern, werden jedoch zum Feind des Menschen, wenn sie ein bestimmtes Maß überschreiten und den dominanten oder gar ausschließlichen Modus des Weltzugangs darstellen. So kann man schließlich die Welt gar nicht mehr anders als unter wirtschaftlichen Kriterien wahrnehmen und möchte deshalb den Gewinn auch dann noch steigern, wenn man ihn gar nicht mehr benötigt und zu diesem Zweck schlussendlich das ökonomische Denken auf immer mehr Bereiche anwendet.

Bergson und Freud

Mit dieser großen Aufgabe für die Kunst, die bei Schiller ja die Politik ersetzen soll, wird die eingangs gestellte Frage, wie der unästhetische Mensch ästhetisch werden kann, umso wichtiger. Da dieser jedoch von einer den Sinnen feindlichen Umwelt dominiert wird, ist die Frage, wie er innerhalb dieser Ordnung ein ästhetisches Leben führen kann, nur schwer zu beantworten. Nietzsche beschreibt diesen Konflikt treffend. In seinen Vorträgen *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten* (1872) entwirft er einige fiktive Studenten, die mit einer philosophischen Lehrerfigur über den richtigen Bildungsweg streiten. Als dieser ihnen von der ganzheitlichen Lebensweise des griechischen Genius vorschwärmt und ihn als Vorbild empfiehlt, stellt einer von ihnen, der zwar von seinen Ausführungen fasziniert ist, sich gleichzeitig aber auch der Schwierigkeit des Übergangs zwischen Kunst und Leben bewusst ist, die Frage:

[...] wenn mich Jemand fragte, was ich am morgenden Tage thun wolle oder was ich überhaupt mir von jetzt ab zu thun vornähme, so würde ich gar nichts zu antworten wissen. Denn offenbar haben wir bis jetzt ganz anders gelebt, ganz anders uns gebildet, als es recht ist – aber was machen wir, um über die Kluft von heute zu morgen hinwegzukommen?⁵

Angesichts der „Kluft von heute zu morgen“ beklagt der Schüler seine Ratlosigkeit in Bezug auf eine ästhetische Lebensweise. Allerdings führt er für den rätselhaften Abstand zwischen Kunst und Leben die Metapher des Traums ein, die – das wird im Folgenden zentral sein – eine mögliche Hilfe zur Überbrückung der Kluft sein wird:

In der Unterredung mit ihnen geht es mir oft so, daß ich mich über mich selbst hinausgehoben fühle und mich an Ihrem Muthe, Ihren Hoffnungen, bis zum Selbstvergessen, erwärme. Dann kommt ein kühlerer Augenblick, irgend ein scharfer Wind der Wirklichkeit bringt mich zum Besinnen – und dann sehe ich nur die weit zwischen uns aufgerissene Kluft, über die Sie selbst mich, wie im Traume, wegtrugen. Was Sie Bildung nennen, das schlottert dann um mich herum oder lastet schwer auf meiner Brust, das ist ein Panzerhemd, durch das ich niedergedrückt werde, ein Schwert, das ich nicht schwingen kann.⁶

⁵ Friedrich Nietzsche, *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten*, Kritische Studienausgabe I, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, (München: dtv, 1988), 721.

⁶ Nietzsche, *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten*, 721.

Das „wie im Traume“ deuten wir einmal als den Wunsch, dass die Versöhnung zwischen Kunst und Leben gelingen möge, dann aber auch als Ausdrucks des Zwangs, der hinter diesem Versuch der Versöhnung steckt. Wollte Schiller mit seinem Kunstprogramm nicht den pädagogischen Zwang aus der Welt schaffen und diesen durch ästhetische Zwanglosigkeit im Inneren ersetzen? Es zeigt sich nun, dass dieser Zwang nicht abgeschafft wurde, sondern nur an einer anderen Stelle wieder auftaucht. Bisher fand er zwischen den Ideen und deren Realisierung statt, jetzt zeigt er sich nach dem ästhetischen Ausweichmanöver, aufgrund dessen zunächst einmal nichts mehr zwanghaft umgesetzt werden muss, aber dieser Zwang dann doch wieder auftaucht, wenn die Resultate der entspannten ästhetischen Phase umgesetzt werden müssen. Es bedarf also nicht nur eines Theoretikers wie Schiller, der den Druck von den Ideen nimmt, sondern auch einer Anstrengung, den Druck von der Ästhetik zu nehmen. Diesen Versuch finden wir in Frankreich mit Henri Bergson.

Bergsons prozessphilosophische Vorstellung der „Dauer“⁷, die dieser häufig mit einem Traum vergleicht, zeigt, dass die Bildungsphilosophien Schillers und Nietzsches immer noch dem Geist des kategorischen Imperativs unterliegen, obwohl Schillers *Ästhetische Briefe* ausdrücklich gegen Kants Moralgesezgebung gerichtet sind. In unserer Interpretation umgeht Schiller zwar den Zwang, dass der Mensch sich stets so verhalten solle, dass sein Verhalten zu einem allgemeinen Gesetz werden könne, indem er ihm

⁷ Die „Dauer“ steht bei Bergson für eine innere Erlebensdimension. Im Gegensatz zum überrationalisierten äußeren Erleben, das die Welt und das zeitliche Erleben kategorisiert und wissenschaftlich vermisst, erlebt diese innere Dimension tiefer, weil sie ‚andauert‘, d.h. Erfahrungen nicht abbrechen oder in Kategorien unterteilen muss, um sie analysieren zu können. In der Dauer werden diese Aufteilungen wieder aufgehoben. Im diesem Erlebnis-kontinuum ist die reine, nicht mit Unterbrechungen in Berührung gekommene Zeit als Dauer – oder genau genommen als – „reine Dauer [...] nur eine Sukzession qualitativer Veränderungen, die miteinander verschmelzen, sich durchdringen [und] keine präzisen Umrisse besitzen“. Vgl.: Henri Bergson, *Zeit und Freiheit* (Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1999), 85. Die Dauer steht also für ein intuitives Verständnis der inneren Zeit und ist der Träger und die Kraft von kreativen Veränderungen. Im äußeren Raum ist die Erlebnisfähigkeit durch die homogenisierte Zeit standardisiert und unfrei und kann mit ihrer Fortbewegungskraft weniger oder nichts mehr ausrichten, da sie sich nur zwischen bereits bekannten und fixierten Darstellungen bewegt. Die Kreativität der inneren zeitlichen Dauer wird dadurch ausgeschaltet. Damit ist jede Veräußerung ein Verlustgeschäft, da wir aus der „Bewegung gewissermaßen die Beweglichkeit herausziehen“ (Bergson, *Zeit und Freiheit*, 97), indem zuerst die inneren Vorstellungen abstrakt werden und sich anschließend nur nach bereits im Voraus vorgefassten Richtungen bewegen.

die Möglichkeit zur ästhetischen Erziehung gibt, jedoch lebt dieser Zwang wieder auf, wenn es um die Umsetzung seines idealen Entwurfs geht und Schiller fordert, man müsse dem schönen Schein der Kunst folgen oder wenn Nietzsche mit einem Genievorbild zur Orientierung aufwartet. Bergsons Modell der „Dauer“ gewährt den Menschen dagegen die Möglichkeit, einen Innenraum aufzusuchen, in dem sie sich selbst nicht mehr überwinden müssen.

Das Konzept der Dauer Bergsons leistet natürlich nicht die Überwindung des Gegensatzes zwischen Kunst und Alltagsleben, jedoch kann sie dem Vergleich der Studenten in Nietzsches *Vorträgen* nachgehen, dass sich der Übergang zwischen Kunst und Leben in den Reden des Philosophen „wie im Traume“⁸ ereignet. Nietzsche geht dieser Traum-Metapher nicht weiter nach, jedoch kann sie mit Bergson aufgewertet werden – schließlich bezieht sich dieser immer wieder auf den Traum, wenn er die Dauer bildlich darstellen möchte:

Die bizarrsten Träume, wo zwei Bilder einander überdecken und gleichzeitig zwei verschiedene Personen zeigen, die aber nur als eine einzige vor uns stehen, können uns eine schwache Vorstellung von der gegenseitigen Durchdringung unserer Begriffe geben, wie wir sie im wachen Zustand haben. Die Einbildungskraft des Träumenden, die von der äußeren Welt isoliert ist, reproduziert in bloßen Bildern und parodiert auf ihre Weise die Arbeit, die in den tieferen Regionen des geistigen Lebens unablässig in der Form von Vorstellung vor sich geht.⁹

Bergson bringt die als Dauer verstandene Traumdimension als Gegenpol zu einem pragmatisch-alltäglichen und zweckgerichteten Denken ins Spiel. Mit der Suspendierung des Realitätsbezugs des Ästhetischen und der Konzentration auf die Innendimension des Erlebens, konnte ein Gebiet gefunden werden, auf dem die (formenden) Anforderungen des Lebens nicht mehr als Widersacher der (ästhetischen) Seele auftreten. Das Problem bei Bergson ist jedoch, wie man aus dieser tiefen Innenseite der menschlichen

⁸ Nietzsche, *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten*, 722.

⁹ Bergson, *Zeit und Freiheit*, 103. Im Original: „Les rêves les plus bizarres, où deux images se recouvrent et nous présentent tout à la fois deux personnes différentes, qui n'en feraient pourtant qu'une, donneront une faible idée de l'interpénétration de nos concepts à l'état de veille. L'imagination du rêveur, isolée du monde externe, reproduit sur de simples images et parodie à sa manière le travail qui se poursuit sans cesse, sur des idées, dans les régions plus profondes de la vie intellectuelle.“ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1888) (Paris: P.U.F., 144/1970).

Existenz, die noch tiefer als die ästhetische ist, wieder an die Oberfläche und damit in das Leben kommt.

Diese Frage kann an Freud delegiert werden. Die bisherigen ästhetischen Räume boten dem Individuum mit Schönheit, Genie und Innerlichkeit eine besondere Dimension jenseits der Alltagswelt an, ohne jedoch miteinzubeziehen, wie das eben aus dieser Alltagswelt kommende Subjekt auf diese die erfahrene Schönheit und Ganzheit zu übertragen vermag. Um diesen gesuchten Übergang aufzeigen zu können, wenden wir uns Freud zu. Da sich Freud jedoch nicht so selbstverständlich in eine Untersuchung über Bildung einreihet, müssen zunächst die ästhetisch-bildenden Momente ausgearbeitet werden, die sich unserer Meinung nach in seiner *Traumdeutung*¹⁰ und der Konzeption der Psychoanalyse finden. Als das Ästhetische bei Freud könnten die im Schlaf erfahrenen Traumbilder verstanden werden, ebenso die besondere Gesprächssituation während der Analyse. Bisher war es das Problem des ästhetischen Zustands, dass sich das Individuum in ihm verloren hat. Die ästhetische Dimension Freuds erlaubt es jedoch, dass sich das Subjekt mit ihm identifizieren kann: Dem Patienten zeigen sich im Traum und in der Analyse ja keine monumentalen Formen der Sinnlichkeit, Schönheit und Vorbildlichkeit, sondern es begegnet ihm seine eigene Geschichte in Form von Traumbildern und einer von den Zwängen der Alltagssprache entlasteten Mitteilungsform im Gespräch mit dem Analytiker. Setzen wir diese sinnlichen Bilder und unkonventionelle Ausdrucksweise dem ästhetischen Raum der Bildungstheorie Schillers gleich, dann wird das Ästhetische in der Analyse zu einer persönlichen Erfahrung. Der Patient kann sich hier in die ästhetische Expansion seines Lebens hineinversetzen und steht ihr nicht mehr einsam gegenüber; es ist seine ‚Kunst‘ und es sind seine Geschichten, mit denen er sich nun auseinandersetzt. Gelangen Traumbilder und Pathogenese in ein therapeutisches Narrativ, das sich anschließend in einem Heilungsprozess positiv auf die Symptome des Patienten auswirkt, dann ist auch das Ästhetische mit dem Leben verbunden worden, weil es seine Ausgangsform nicht in einem äußeren Vorbild, sondern in der inneren Erfahrung des Individuums hat. In dieser ästhetischen Dimension verweilt der Patient nicht nur im ästhetischen Zustand, sondern dieser wirkt sich auch auf sein Leben aus, wenn sich die Beschwerden vermindern. In dieser Hinsicht versteht sich die Psychoanalyse, entgegen dem Modell des Genie-

¹⁰ Sigmund Freud, *Traumdeutung*, Studienausgabe 2, hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey (Frankfurt am Main: Fischer, 1969).

vorbilds, als eine Bildungserfahrung, die das Individuum anspricht und den ästhetischen Zustand des Traumes mit dem Leben verbindet. Der ästhetische Raum ist nun allerdings nicht mehr von den schönen Künsten geprägt, sondern wurde pathologisiert, da Freuds Theorie und analytische Praxis nur Zugang zu einer pathologisierten Ästhetik haben. Die ästhetische Zweckfreiheit versteht man dieser Interpretation zufolge am besten als einen Traum im Mußezustand des Schlafens, der durch seine Interpretation auf das Niveau eines Bildungserlebnisses gebracht wird, welches seine sanfte, individuelle und nicht-systematische Beförderung in das Leben durch den Heilungsprozess der Psychoanalyse erfährt.

Bourdieu und Rancière

Mit Bergson und Freud sind wir vom klassischen Weg abgewichen und haben einen Lösungsvorschlag skizziert, der zwar auch ästhetisch ist und bildet, aber nicht zum Kanon der ästhetischen Bildung gehört. Natürlich kann die skizzierte Reihe mit Bergson und Freud noch nicht enden, aber die Bildungstheorie entwirft seit dieser Zeit keine theoretischen Großentwürfe mehr, die begeistert mit neuer Zuversicht angestrebt werden könnten. Die Ideen und Vorbilder dieser Zeit sind Nietzsches Philosophen insofern ähnlich, als man sich ihnen mit Ehrfurcht annähern muss: Der George-Kreis entfaltet um 1900 zwar seine Wirkung¹¹, er hilft uns gleichwohl nicht weiter, da er sich an privilegierte Studenten richtet, die bereits eifrig dabei sind, den ästhetischen Zustand zu erlangen. Der aus diesem Kreis als Georges Lieblingsschüler hervorgehende damalige Star-Germanist Friedrich Gundolf führt Simmels Projekt der einführenden Vorbild-Biographien weiter.¹² Auch ruft der damals ähnlich anerkannte Altphilologe Werner Jaeger Mitte der 1920er Jahre den „Dritten Humanismus“ aus und beginnt in dieser Zeit eine dreibändige Kulturgeschichte Griechenlands zu verfassen, die dieser Bewegung zum Vorbild werden sollte.¹³ Es folgt die Vereinnahmung des

¹¹ Zum George-Kreis vgl.: Carola Groppe, *Die Macht der Bildung: Das deutsche Bürgertum und der George-Kreis 1890–1933* (Köln: Böhlau, 1997), sowie: Thomas Karlauf, *Stefan George: Die Entdeckung des Charisma* (München: Blessing, 2008).

¹² Friedrich Gundolf, *Goethe* (Berlin: Bondi, 1925); sowie ders., *Beiträge zur Literatur- und Geistesgeschichte: 26 Arbeiten aus den Jahren 1900–1931* (Heidelberg: Schneider, 1980).

¹³ Vgl.: Werner Jaeger, *Paideia: Die Formung des griechischen Menschen* (Berlin/New York: De Gruyter, 1989); sowie ders., *Humanistische Reden und Vorträge*, 2., erw. Aufl. (Berlin: De Gruyter, 1960). Jaeger arbeitete in dieser griechischen Kulturgeschichte von Hesiod bis zum späten Platon in jedem einzelnen Werk heraus, dass sich der griechische Mensch nicht mit banalen und pragmatischen Alltagserscheinungen zufrieden gab, sondern immer zu einem au-

Bildungsgedankens durch den Nationalsozialismus¹⁴, worauf sich spätestens in der Nachkriegszeit der Vortrag Max Webers über die *Wissenschaft als Beruf* als eine weitsichtige Mahnung vor zu viel Charisma und Vorbild kanonisiert.¹⁵ Die Bildungsidee hatte sich desavouiert, weil die Welt nicht besser wurde und in den 30er und 40er Jahren sogar noch viel schlechter, als Ende des 18. Jahrhunderts von Schiller kritisiert. Zwar konnte sich das Gymnasium humboldtscher Prägung in der Nachkriegszeit wieder etablieren, aber von nun an verstand es sich von selbst, dass Bildung, wie es Adorno formuliert, eigentlich immer nur „Halbbildung“¹⁶ sei.

Aber nicht nur ihre besonders vor dem Hintergrund der Nazizeit wahrgenommene Wirkungslosigkeit und Halbherzigkeit im alltäglichen Leben, sondern auch der vormals privilegierte Zugang zur Bildung stellte seine Wirkungsideen in Frage, weshalb sie seit Anfang der 1970er Jahre so weit wie möglich auf alle Bevölkerungsschichten ausgedehnt wurde und sich dementsprechend auch die Universitäten öffneten.¹⁷ Diese Ermöglichung von ‚Chancengleichheit‘ war auch dringend notwendig, jedoch wurde in diesem Zusammenhang jeglicher Bildungsansatz, der sich zu stark an Schiller orientierte, als zu elitär kritisiert, was zur Folge hatte, dass niemand mehr daran interessiert war, die *Ästhetischen Briefe* weiterzudenken. Weil die meisten Gebildeten nicht erst durch Bildung reüssierten, sondern bereits davor – und streng genommen auch ohne sie – eine viel versprechende Zukunft hatten,

beralltäglichen Ideal bzw. einer Idee aufblickte, die er anstrebte. Dieser Grundzug so seine Hoffnung, sollte einer allzu zweckorientierten Zeit wieder zum Vorbild werden. Zur Vertiefung dieses Projekts empfiehlt sich: Barbara Stiewe, *Der ‚Dritte Humanismus‘: Aspekte deutscher Griechenrezeption vom George-Kreis bis zum Nationalsozialismus* (Berlin: de Gruyter, 2011).

¹⁴ Ein kurzer Abriss dieser Zeit findet sich bei Bollenbeck, *Bildung und Kultur: Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994), 289–304. Für eine detaillierter Untersuchung siehe: Esther Sünderhauf, *Griechensehnsucht und Kulturkritik: Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840–1945* (Berlin: Akademie-Verlag, 2004), 295–365; Beat Näf, *Von Perikles zu Hitler? Die athenische Demokratie und die deutsche Althistorie bis 1945* (Bern: Lang, 1986).

¹⁵ Vgl.: Richard Pohle: *Max Weber und die Krise der Wissenschaft: Eine Debatte in Weimar* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009). Für einen kurzen Blick auf diesen Zeitraum empfiehlt sich wieder Bollenbeck, *Bildung und Kultur*, 305–312.

¹⁶ Adorno, Theodor W., *Theorie der Halbbildung*, Gesammelte Schriften 18, hrsg. von Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972). Zur Halbbildung bei Adorno vgl.: Christiane Thompson, *Bildung und die Grenzen der Erfahrung: Rundgänge der Bildungsphilosophie* (Paderborn: Schöningh, 2009), 79–147.

¹⁷ Ralf Dahrendorf, *Bildung ist Bürgerrecht: Plädoyer für eine aktive Bildungspolitik* (Hamburg: Nannen, 1965).

ging Bourdieu mit seiner Kritik an der ästhetischen Bildung schließlich so weit, dass er nicht nur eine Bildung für alle fordert, sondern Bildung selbst in Frage stellte. Bildung sichert für ihn auch unter den demokratischen Bedingungen der Chancengleichheit die vorherrschende Stellung der Oberschicht ab. Denn wenn alle Menschen danach streben, die Werte, Ziele und Realitäten der Herrschenden zu übernehmen, es aber nur halb so gut können, weil ihnen die Voraussetzungen dazu fehlen, dann ist deren Stellung an der Spitze der Gesellschaft nicht besonders gefährdet.¹⁸

Der letzte Teil dieses Artikels beschäftigt sich daher in den beiden folgenden Kapiteln über Bourdieu und Rancière nicht mehr hauptsächlich mit der Frage nach dem ästhetischen Übergang in das Leben, sondern mit zwei Zeitbildern einer Epoche, für die dieser Übergang fraglich wurde und die keine genialen Vorbilder mehr wollte. Ihre Kritik ist gewichtig, weshalb man nicht verfrüht ein von Bergson und Freud inspiriertes Gegenmodell aus dem beginnenden 20. Jahrhundert ins Spiel bringen sollte, ohne es daran zu messen.

Bourdieu entwickelt seine Kritik am Zweckfreien in *Die feinen Unterschiede* (1979) und verbindet dies mit dem im Untertitel verankerten Anspruch, eine anti-zweckfreie, und das bedeutet für ihn vornehmlich, eine antikantianische *Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* zu schreiben, da die Idee, dass es ein zweckfreies Verhältnis zur Kunst gibt, in seiner systematischen Ausarbeitung auf Kant zurückgeht. In der *Kritik der Urteilskraft* definiert Kant dieses Begehren als ein „Wohlgefallen [...] ohne alles Interesse“,¹⁹ welches von allem abgekoppelt ist, das in einem auf Alltagstätigkeiten hin orientierten Weltzugang ganz selbstverständlich zum Umgang mit Objekten gehört. Bourdieus Ansatz stellt das Konzept einer autonomen Kunst und ihrer interesselose Sphäre radikal in Frage. Sein Einwand lautet: Es gibt

¹⁸ Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987). Mit dieser Untersuchung, die in Frankreich bereits 1976 erschien, wurde der Ansatz Bourdieus zum Vorbild für zahlreiche genealogische oder dekonstruktive Folgestudien, die sich ihm (oder Foucault) zuordnen lassen: Alfred Schäfer, *Das Bildungsproblem nach der humanistischen Illusion* (Weinheim: Dt. Studien-Verlag, 1996); Norbert Ricken und Markus Rieger-Ladich (Hrsg.), *Michel Foucault: Pädagogische Lektüren* (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2004); Gary Peters, *Irony and Singularity: Aesthetic Education from Kant to Levinas* (Hants: Ashgate Publishing, 2005); Norbert Ricken *Die Ordnung der Bildung: Beiträge zu einer Genealogie der Bildung* (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaft, 2006).

¹⁹ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. Heiner Klemme (Hamburg: Meiner, 2000), A 211.

keine interesselose Kunst, stattdessen aber ein Interesse an der Konstruktion dieser Interesselosigkeit, welche für die Privilegierten, die sich in dem scheinbar zweckfreien Habitusfeld aufhalten, zu einem Vorteil werden, da ihre von der Kunst und Kultur geprägten Lebensweise von Autodidakten nur schwer nachgeahmt werden kann. Ein Beispiel hierfür sind spielerische Tüfungs Kompetenzen, die man nur anwenden kann, wenn man mit dem jeweiligen Habitus vertraut ist:

Ganz im Gegensatz zu ausgeprägten Schulsituationen, die aus sich heraus Bluffstrategien entmutigen oder unterbinden, wird in den ‚besseren Kreisen‘ jener Kunst, mit der Kompetenz zu spielen, freie Hand gelassen. Tatsächlich verhält sich diese Kunst zur Kompetenz, wie beim Kartenspiel die Spielweise zur Kartenverteilung: man kann sein Terrain auswählen, sich geschickt davor drücken, Farbe zu bekennen, Fragen nach Kenntnissen als Fragen nach Vorlieben aufgreifen und Unkenntnis als bewusste Missachtung tarnen. [...] Was bedeutet, daß fehlendes in die Tiefe gehendes, methodisches und systematisches Wissen in einem besonderen Bereich der legitimen Kultur nicht im geringsten ausschließt, daß man den in den meisten sozialen Situationen [...] eingebauten Bildungsanforderungen Genüge leistet.²⁰

Dieser Absatz wurde deshalb so ausführlich zitiert, weil sich hier verdeutlicht, dass sich *Die feinen Unterschiede* und das Habituskonzept nicht, wie von Bourdieu behauptet, auf zweckfreie Bildung beziehen, sondern auf deren Verfallsformen, die Adorno mit dem Begriff „Halbbildung“²¹ zusammengefasst hat. Im Stadium der Halbbildung, hier hat Bourdieu recht, ist die zweckfreie und lebendige Bildung nicht mehr selbstverständlich. Der sich bildende Mensch strebt hier nicht zur Freiheit, sondern benutzt die Bildungsgüter, um sich beruflich zu qualifizieren oder sich unter seinen Mitmenschen als „Bildungsbürger“ zu profilieren. Jedoch widerspricht die von Bourdieu betonte mangelnde Tiefe der Bildungsidee genauso wie die habituseigene Fähigkeit, diese Tiefe durch Bluffstrategien vortäuschen zu können. Aber auch die Lebenssicherheit der im Habitus lebenden Oberschicht und die unbewusste und unreflektierte Übernahme des eigenen Selbstverständnisses aus der Familientradition oder Schule und Universität stehen im Gegensatz zur Bildung, da die Protagonisten der Bildungstheorien und Bildungsromane stets Außenseiter sind. Schillers Künstler und der

Kunstsuchende werden zum Außenseitertum und zur Selbsterkenntnis ermahnt – daran entscheidet sich für Schiller, ob sie sich ästhetisch bilden und zum Vorbild heranwachsen. Und auch Freud wollte nichts von Gepflogenheiten wissen, die – gewissermaßen unbewusst – aus dem Elternhaus und der Sozialisation entstammen und unreflektiert lebenslang weitergeführt werden. Der Bruch mit der Tradition durch Freud markiert ja gerade die Aufgabe der falschen Einheit zwischen unbewusstem Erlernen in Familie und Schule, der durch sie mitproduzierte Habitus kann in einem freudschen Sinne nur als Brutstätte von Neurosen aufgefasst werden. Das Habituszentrum der Pariser Oberschicht ist insofern die entfremdete Kultur, aus der Schiller in den *Ästhetischen Briefen* mit seiner auf Rousseau zurückgehenden Kulturkritik entfliehen möchte.

Bourdieu schreibt im Vorwort zur deutschen Ausgabe der *Feinen Unterschiede*: „Ich habe allen Grund zur Befürchtung, dass dieses Buch dem deutschen Leser als ‚sehr französisch‘ erscheinen wird“²², weil es sich auf ein Land bzw. eine Stadt bezieht, die im Gegensatz zu Deutschland, auf eine ungebrochene Tradition zurückgeht. Also, auf die verschiedene „Epochen und politische Regimewechsel überdauernde und immer noch wirksame Existenz des aristokratischen Modells der ‚höfischen Gesellschaft‘, inkarniert in einer Pariser Großbourgeoisie“²³. Diese Befürchtung bestätigt sich, weil Bourdieus Protagonisten sich nur innerhalb der Pariser Gesellschaft bewegen und es demzufolge dort ausschließlich mit bekannten Größen zu tun haben. Eine spezifische Kindheit und Jugend bereitet sie auf ein klassisches Erwachsenenleben vor, dessen zukünftige Rolle in den gesellschaftlichen Strukturen bereits im Vorfeld in ihren groben Zügen feststehen. Bourdieu diskutiert niemals von außen kommende unbekannte Größen. Das wiederholt sich auch im französischen Gesellschafts- und Bildungsroman, der mit seinen Insidern aus gutem Hause ebenfalls in der „höfischen“ Pariser Gesellschaft spielt.²⁴ Den Außenseitern dieser Erzählungen begegnet zwar

²² Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, 11.

²³ Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, 11.

²⁴ Zu den Unterschieden im deutschen und französischen Bildungsroman vgl.: Peter Brooks, „Balzac: Epistemophilia and the Collapse of the Restoration“, *Yale French Studies* 101, „Fragments of Revolution“ (2001): 121. Brooks betont hier die stark nach außen gerichtete soziale Orientierung der Charaktere Balzacs bei ihren Aufstiegen und Untergängen in der Pariser Gesellschaft: Balzacs „ambitious young men may not be brooding intellectuals, but they are theorists of their destinies, and quickly come to understand that the realization of vouloir/pouvoir depends on a certain social savoir.“ Diese Beobachtung lässt sich auch über

²⁰ Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, 156.

²¹ Theodor W. Adorno, *Theorie der Halbbildung*, Gesammelte Schriften 18, hrsg. von Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), 102.

allerhand Unbekanntes – vor allem wenn sie sich von der Provinz aus nach Paris aufmachen – jedoch steht die Gesellschaft, in der sie Erfolg haben oder scheitern, als das Ziel all ihrer Bemühungen immer schon fest: Es ist die Großbourgeoisie, wie sie von einem allwissenden, dem Leser das Unbekannte erklärenden Erzähler geschildert wird. Von einer Bildungsreise, also dem Raum zwischen der Provinz und Paris, wo das Unbekannte lauern würde, ist dort nie die Rede. Die Protagonisten deutschsprachiger Bildungsromane sehen wir dagegen meist nur auf der Bildungsreise bzw. bei der Bewältigung eines Bildungsprozesses, auf dem es vor lauter unbekanntem Größen nur so wimmelt. Sie sind die Ausbrecher aus familiärer, höfischer oder schulischer Tradition. Ihr Held ist Wilhelm Meister und nicht sein in der Gesellschaft reüssierender Freund Werner. Die Protagonisten dieser Bildungsromane spielen mit und überlassen sich dem Unbekannten, das zwischen den zahlreichen kleinen Städten liegt, und besitzen deshalb die Möglichkeit, ihre eigenen Grenzen überwinden zu können. Der Pariser Habitus dagegen versteht sich als absolute Größe, welcher mit seinem Zentralismus ganz Frankreich durchmustert. Und schließlich rechnet auch Bourdieu selbst zu den Außenseitern und verfügt mit seiner Kritik über einen Blick von den Rändern, der es ihm erlaubt, sein Umfeld aus einem anderen Blickfeld wahrzunehmen.

Rehabilitiert sich für uns die Zweckfreiheit durch die notwendige Außenseiterperspektive Bourdieus, so können wir bei Rancière ein Plädoyer für das Zweckfreie entdecken, dass sich nicht gewissermaßen unbeabsichtigt wie bei Bourdieu einstellt, sondern von Rancière selbst zum Mittelpunkt seiner ästhetischen Bildungstheorie erklärt wird.²⁵ Indem wir beide Denker miteinander in Bezug zueinander setzen, zeigt sich, wie auch bei Rancière die

auf Stendals *Rot und Schwarz* übertragen. Vgl. dazu: Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* (New York: Verso, 2000), 75–129. Die Geschichte der Deutschen auf der Suche nach einer tiefen Innerlichkeit lässt sich am besten bei Bruford nachlesen: Walter Horace Bruford, *The German Tradition of Self-Cultivation: Bildung from Humboldt to Thomas Mann* (London, New York: Cambridge University Press, 1975). Einen Vergleich des deutschen mit dem französischen Bildungsbegriff leistet der Sammelband: *Bildung in Frankreich und Deutschland: Ideale und Politiken im Vergleich / L'éducation en France et en Allemagne: les Idées et les politiques en comparaison*, hrsg. von Martin Gessmann und Felix Heidenreich (Münster: LIT-Verlag, 2006).

²⁵ Zur Rehabilitation der ästhetischen Erziehung durch Rancière siehe auch die Einleitung und das Rancière-Kapitel von Nora Sternfeld, *Das pädagogische Unverhältnis: Lehren und lernen bei Rancière, Gramsci und Foucault* (Wien: Turia + Kant, 2009), 7–53.

vermeintlich ideologische Ästhetik durch eine simple Wahrnehmungsver-schiebung zu einem befreienden Mittel werden kann.²⁶

Rancière findet dagegen einen Weg, den Gegensatz zwischen Kunst und Politik zu überwinden, indem er sie nicht mehr in dieser eingespielten Verschiedenheit wahrnimmt. Für ihn gibt es diesen Gegensatz nur, wenn angenommen wird, dass die Politik vor der Kunst kommt, was immer bedeutet, dass eine korruptierte Politik durch eine nicht-kompromittierte Kunst verbessert werden soll. Der letzte Fall ist dabei stets von der Schwierigkeit gezeichnet, wie sich das Unsittliche mit dem Guten verbinden kann bzw. im Falle Bourdieus gar das Argument vorgebracht wird, dass die Kunst gar nicht das Gute repräsentiert und demzufolge auch nicht die korruptierte Politik zum Positiven zu verändern vermag. Rancières Ausweg aus diesem Dilemma ist, nicht mehr davon auszugehen, dass sich die Politik vor dem Ästhetischen ereignet, sondern umgekehrt, dass das Ästhetische die Politik hervorbringt, also das Ästhetische der Politik sozusagen a priori vorgeschaltet ist. Dies hat den Vorteil, dass das Ästhetische jetzt nicht mehr mit seiner Ohnmacht die Politik herauszufordern versucht, sondern dessen Produzent ist und deshalb eine Veränderung der Ästhetik auch die Politik verändert. Diese Fundierung der Politik auf der Ästhetik zeigt den Weg von der Kunstautonomie zum autonomen Subjekt.

Wie gelangt Rancière zu dieser Behauptung? Die Politik konstituiert sich für ihn primär im Ästhetischen durch eine „Aufteilung des Sinnlichen“²⁷, indem die sich jeweils konstituierende Gemeinschaft festlegt, was sichtbar wird und was unsichtbar bleibt, was als sagbar aufgenommen wird und was unsagbar bleiben muss, was gedacht und gefühlt werden darf und was mit einem Tabu belegt wird. Wer diesen ästhetischen Verteilungsprozess dominiert, verfügt anschließend über politische Repräsentation. Politische Partizipation formiert sich deshalb über den ästhetischen Weg der Aufteilung der Sinnlichkeit. Als Beispiel dienen Rancière die Bürger der griechischen Verfassung, denen Aristoteles Teilhabe an der Politik zuspricht, jedoch davon Sklaven ausschließt, weil sie nicht über die Sprache verfügen, die zur

²⁶ Zum schwierigen Verhältnis zwischen Rancière und Bourdieu vgl.: Jens Kastner, *Der Streit um den ästhetischen Blick: Kunst und Politik zwischen Pierre Bourdieu und Jacques Rancière* (Wien: Turia + Kant, 2012). Kastner beschreibt sehr anschaulich, wie Bourdieu, im Urteil Rancières, nur eine Entmystifizierung des Ästhetischen betreibt, ohne ihre immer noch gewaltige Bedeutung für politische Emanzipation zu berücksichtigen.

²⁷ Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* (Berlin: b-books 2006), 25–27 und 77–86.

Aufnahme in die politische Gemeinschaft notwendig wäre. Mit diesen beiden Beispielen verdeutlicht Rancière, dass der sinnliche – der sprachliche oder räumliche – Weltzugang den Gemeinsinn konstituiert, dieser jedoch niemals so umfassend ist, dass er alle potenziell in Frage kommenden Menschen einschließen würde. In diesem Sinne versteht Rancière auch Schillers *Ästhetische Briefe* – und besonders dessen Beschreibung der Büste der *Juno Ludovisi*²⁸ –, die er als eine Neuverhandlung des sinnlichen Zugangs versteht, der den Ausgeschlossenen miteinschließt oder, in den Worten Rancières, die den „Anteil der Anteilslosen“²⁹ einklagt.

Wir sehen hier, dass in Rancières politischem Neuordnungsansatz dem Sinnlichen eine ähnlich zentrale Rolle zufällt wie Schillers ästhetischem Bildungsprojekt. Genauso wie letzterer die ästhetische Revolution vor eine politische Revolution stellt, so postuliert Rancière ebenfalls eine Neuordnung des Sinnlichen, da für ihn nur diese zur Grundlage politischer Veränderungen werden kann. Da das Resultat für ihn jedoch nicht mehr die restlose Einheit im Schönen ist, sondern die permanente Neuverhandlung über die Ordnung des Sinnlichen, wird aus dem harmonischen Spiel Schillers ein Streit, in dem die Anteilslosen ihren Anteil einklagen, wodurch schließlich jede fixierte sinnliche Ordnung aufgelöst wird, damit der Streit zwischen den Anteilslosen und Anteilsbesitzern zur konstitutiven Dauereinrichtung der Gemeinschaft wird.

Rezensionen

Figura probat!	213
Gerhard Poppenberg untersucht den Orest-Mythos als Figuration der <i>Antinomie des Gesetzes</i>	
Jonas Hock	
Der gefesselte Wald: Gedichte aus Buchenwald	221
Bemerkungen zum Erscheinen der zweisprachigen Anthologie von Wulf Kirsten und Annette Seemann	
Hartmut Duppel	

²⁸ Vgl.: Jacques Rancière, „Was bringt die Klassik auf die Bühne?“, in: *Spieltrieb: Was bringt die Klassik auf die Bühne? Schillers Ästhetik heute*, hrsg. von Felix Ensslin (Berlin: Theater der Zeit, 2006).

²⁹ Jacques Rancière, *Das Unvernehmen: Politik und Philosophie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002), 27.

Figura probat!

Gerhard Poppenberg untersucht den Orest-Mythos als Figuration der *Antinomie des Gesetzes*

Jonas Hock

SCHLAGWÖRTER: Rezension; Poppenberg, Gerhard; Orestes; Mythos; Rechtsphilosophie; Politisches Denken; Aischylos; Euripides; Sartre, Jean Paul; Blanchot, Maurice; Littell, Jonathan

Gerhard Poppenberg, *Die Antinomie des Gesetzes: Der Orest-Mythos in der Antike und der Moderne*, Batterien N.F. 23 (Berlin: Matthes & Seitz, 2013).

**

Als Romanist ist man freudig überrascht, wenn das reflexartige Aufschlagen der letzten Seiten auch bei einem deutschen Buch direkt zum Inhaltsverzeichnis führt. Den einzelnen Kapiteln (I Mythos – II Orest – III Nomos – IV Anomie – V Psychose) in Gerhard Poppenbergs *Antinomie des Gesetzes* sind Schlagwortaufstellungen beigefügt, die einen ersten Eindruck von Inhalt und Struktur der Kapitel geben und verdeutlichen, welchen Werken das Buch sich widmet. *Der Orest-Mythos in der Antike und der Moderne* lautet der Untertitel. Für die Antike stehen Aischylos und Euripides mit ihren Orest- bzw. Atriden-Dramen; für die Moderne sind es Sartres Drama *Die Fliegen* (*Les Mouches*, 1943), Blanchots Roman *Der Allerhöchste* (*Le Très-Haut*, 1948), und Jonathan Littells *Die Wohlgesinnten* (*Les Bienveillantes*, 2006) als *réécritures* des Mythos.

Diese Auswahl macht bereits deutlich, dass die Frage nach der Antinomie des Gesetzes und dem Verhältnis von *Nomos* und *Anomie* hier immer auch vor dem Hintergrund des Nationalsozialismus und der Shoah gestellt wird: Sartre wollte sein Drama, das im besetzten Paris zunächst nur eine begrenzte Öffentlichkeit fand, immer als *résistance*-Stück par excellence verstanden wissen – und als solches wurde es schließlich auch rezipiert. Blanchots Roman erschien kurz nach dem Ende des Weltkrieges und nur ein Jahr nach Camus' *La Peste*, worin die Epidemie, ähnlich wie bei Blanchot, als Allegorie totalitärer Herrschaft fungiert. Littells so preisgekrönter wie umstrittener Roman schließlich erzählt die Erinnerungen der Hauptfigur,

des SS-Offiziers Aue, dessen Karriere kaum einen zentralen Ort oder Moment in der Geschichte der NS-Herrschaft auslöst – von Stalingrad über Auschwitz bis zum Führerbunker. Gemeinsam ist diesen drei Werken der Bezug zum Orest-Mythos. Und genau dort setzt Poppenbergs Untersuchung an, die nicht als Analyse der einzelnen Romane und ihrer jeweiligen stoff- und motivgeschichtlichen Bezüge zu den Erzählungen rund um die Atriden angelegt ist, sondern der Verschränkung politischer, juridischer und psych(olog)ischer Aspekte mit und in literarischen Figuren nachgeht: Der Mythos nämlich konfigurieren die Trieb- und Affektstrukturen des Einzelnen in Hinsicht auf das Gemeinsame, das Allgemeine. Daher rühre die grundlegende politische Bedeutung mythischer Erzählungen, die gleichzeitig „Gestalt und Gestaltung“ (8) der sozialisierten und politisierten individuellen Gefühlshaushalte seien. An Literatur, so ließe sich die Grundthese zusammenfassen, an literarischen Figuren und Figurationen lässt sich etwas Fundamentales über Verfasstheit und Verfassung der Gesellschaft lernen – über den *Nomos* der *Polis* oder, moderner, über Recht und Politik. Dass dabei auch die Psychoanalyse eine zentrale Rolle einnimmt, ist nicht verwunderlich, hat doch Freud bereits früh „mythische Figurationen“ wie Eros und Thanatos als „Konzeptualisierung der Triebstruktur“ (9) verstanden.

Die Grundkonfiguration des Orestischen findet sich bei Aischylos; Poppenberg verdeutlicht, dass bereits hier die Antinomie des Gesetzes als Widerstreit zweier Rechtsordnungen (*Diken*) gezeichnet ist, der dazu führt, dass jede Tat gleichzeitig rechtmäßig und unrechtmäßig ist: Je nach Perspektive ist der Mord am Gatten (Agamemnon) Unrecht oder gerechte Rache für die von ihm getötete Tochter (Iphigenie), ebenso die Ermordung der Mutter (Klytaimnestra) durch den Sohn (Orest), der den Vater rächt. Die Stimmengleichheit beim Gerichtsverfahren, das über Orests Tat richten soll, verweist auf die ursprüngliche Gleichwertigkeit der zwei Ordnungen – jener der Mutter und jener des Vaters –, die erst durch den willkürlich-souveränen Spruch der Göttin, der „mutterlose[n] Vattertochter Athene“ (165) zuungunsten der mütterlichen Ordnung aufgehoben wird. So kann gleichzeitig das väterliche Gesetz durchgesetzt werden und die Seuche abgewendet, mit der die Erinnyen als Gestalten der mütterlichen Ordnung einen ‚regulären‘ Freispruch des Orest vergolten hätten. Da die ‚Versöhnung‘ der beiden Positionen und somit die Etablierung einer neuen Rechtsordnung jedoch nur durch einen gewissermaßen transzendierenden göttlichen Eingriff erfolgen konnte, bleibt die *Polis* „in ihrer Tiefenstruktur von der Krankheit geprägt“ (24). Die for-

male Lösung des Konflikts kann sein Weiterleben als verdrängtes bzw. vererbtes aporetisches Moment des Rechts nicht verhindern und begründet die Antinomie des Gesetzes.

Auch in den modernen Variationen des Orest-Mythos findet sich der Grundkonflikt zweier Rationalitäten wieder. So stellt Sartre in *Les Mouches* die Frage nach der Bewertung des Rechtsbruchs innerhalb einer Unrechtsordnung und problematisiert die Schuld als Schatten der freien bzw. befreienden Tat, die um der Freiheit willen gegen das Gesetz verstößt. Während Sartre das in den Begriffen von Tat und Reue verhandelt, geht es Blanchot um die Explizierung der Aporie, die bei ihm weniger auf eine moralisch-juristische Bewertung als auf eine strukturelle Beschreibung hinausläuft. In *Le Très-Haut* stellt der Protagonist Henri Sorge beinahe eine Personifizierung der Antinomie des Gesetzes dar. Die Hauptsorge dieses Verwaltungsbeamten gilt dem Erhalt von Recht und Ordnung. Der bereits bei Sartre angelegten schizoiden Konstellation – dass bei Gefährdung des Gesetzes durch seine Vertreter dessen Bewahrung gerade seiner Bekämpfung bedarf – wird hier noch die sophistische Überlegung an die Seite gestellt, dass jeder Verstoß gegen das Gesetz dieses erst in seiner Positivität hervorbringt und somit stärkt. Konsequenter Verfolgung, muss dieser Gedanke schließlich zur Frage führen, ob nicht jeder Gesetzesverstoß vom Gesetz gewollt bzw. gar staatlich organisiert ist. So überrascht es nicht, dass Sorges Geisteszustand bald psychotische Züge annimmt. Die Psychose des Protagonisten wäre dann, so Poppenberg, sozusagen die psychische Konfiguration der Aporie bzw. Antinomie des Gesetzes und würde dessen Wahrheit sichtbar machen: „Blanchot legt in *Le Très-Haut* den psychotischen Grund des Atriden-Mythos frei; der Konflikt der zwei *Diken* ist der schizoide Grund des Psychotischen und des Politischen“ (52). Das Orestische bliebe somit auch in der Moderne als „psychisches Dispositiv des Politischen“ (ebd.) gültig, wobei offen bleiben muss, ob dessen antinomische Verfasstheit in Blanchots Roman ein Phantasma des psychotischen Geistes ist oder die Psychose erst hervorruft.

Poppenberg bleibt nicht bei der Literatur des 20. Jahrhunderts, sondern verfolgt die Antinomie des Gesetzes im „Nomos“-Kapitel zurück zu Rousseau. In dessen Überlegungen zum Gesellschaftsvertrag führt der Widerstreit zwischen Gemeinwille und Einzelwille zu einer Aufspaltung von letzterem und verleiht ihm eine schizoid-paranoide Verfassung. Doch während Rousseau diesen Konflikt zulässt, versuchen Hegel und der deutsche Idealismus diese agonale Konzeption zu befrieden, also die Antinomie aufzuheben,

indem sie Recht und Politik – den Staat – an einem absoluten Allgemeinen ausrichten, dem das Partikulare geopfert wird. Diese Spannung zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen bei Hegel und Rousseau wird anschließend an der Figur des Intellektuellen in der Moderne verdeutlicht, da er innerhalb dieses Komplexes eine exponierte Position einnimmt. Poppenberg diskutiert hier u.a. die Positionen Lyotards, Bendas und vor allem Blanchots und gelangt über den Intellektuellen als exemplarische Gestalt der Frage nach Gerechtigkeit zu Derrida. Dessen Dekonstruktion von Recht und Gesetz legt die grundlose Selbstbegründung derselben durch Kraft bzw. Gewalt frei – zeigt also auf, dass die Anomie notwendiger und notwendig gewaltsamer Teil des *Nomos* ist. Damit wäre man, diesmal auf rechtsphilosophischem Wege, wieder beim Wahn angelangt, der *irratio* der widerstreitenden Rationalitäten bzw. dem schizoid-psychotischen Grund des Gesetzes. So schlüssig die Argumentation dabei ist, so rasch werden doch diese großen ideengeschichtlichen Bögen geschlagen, sodass deren genaue Verwebung miteinander, vor allem aber mit den drei untersuchten Werken, nur angedeutet bleibt. Das detailliert nachzuzeichnen kann auch nicht der Anspruch eines kaum 200 Seiten umfassenden Bandes sein – und so läge die Stärke des „Nomos“-Kapitels wohl eher darin, zu weitergehenden Detailuntersuchungen anzuregen, etwa inwiefern Blanchots frühe literarische Schriften Derridas Denken und Schreiben präfigurieren oder ob ein spezifisch deutscher Rechts(geschichts)idealismus mit anderen literarischen Formen und Figuren einherging als in der französischen Rechts- und Literaturgeschichte ...

Das umfangreichste Kapitel „Anomie“ ist schließlich vor allem Littells Roman gewidmet, dessen Protagonist und Erzähler ebenfalls eine „Gestalt des Orestischen“ (91) ist – nicht zuletzt aufgrund seiner Vaterlosigkeit, aber auch durch den Muttermord, die Erinnyen, die ihn in Gestalt zweier Kriminalpolizisten verfolgen, und den Freund Thomas/Pylades. Die mythische Struktur dient hier vor allem dem Entwurf der Figur als Typus, da die nationalsozialistischen Verbrechen und das „Problem der Verflechtung von Einzelnem und Apparat“ (95) nicht auf individuelle Dispositionen reduzierbar sind. Vor dem Hintergrund der bis dahin dargestellten Figuren und Figurationen des Orest-Mythos analysiert Poppenberg nun ausführlich *Les Bienveillantes* und vor allem die Hauptfigur Maximilian Aue. Im Zentrum steht dabei weiterhin die Frage nach der Vermittlung von Trieb- und Affektstruktur (Aues Homosexualität, sein Inzest mit der Schwester, Vaterliebe und Mutter-

hass) und politisch-rechtlicher Ordnung (der NS-Staat mit seinem Führerprinzip, die Rationalisierung des Völkermordes, die wahnhaften Elemente des faschistischen Systems). Auch wenn dabei vielfach psychoanalytisch argumentiert wird, handelt es sich explizit nicht um eine Analyse, denn es wäre „gewiss nichtsnutzig, eine literarische Figur einer Psychoanalyse zu unterziehen“ (160). Bedeutung erhält die psychische Disposition der Hauptfigur nicht als individuierende Charakterisierung, sondern als Typisierung, an der zentrale Momente von Funktion und Funktionieren des NS-Staates und des Völkermordes präziser lesbar werden als beispielsweise durch die bloße Analyse des Psychischen unabhängig von der Sphäre des Politischen oder die Untersuchung des Juridischen unabhängig von Trieb- und Affektstrukturen. So heißt es zu Beginn des „Anomie“-Kapitels:

[Max Aue] ist die allegorische Gestalt des Verbrechens, das im Ineinandewirken von Einzelnem und Apparat als Völkermord verwirklicht wurde. Dieses Ineinandewirken ist die Gestalt der Feindschaft gegen das Menschengeschlecht. Die Diskrepanz von Täter und Untat ist nicht eine der Person, die durch eine Charakteranalyse etwa des Menschen Adolf Eichmann oder Maximilian Aue zu erfassen wäre. Deshalb hat Littell der Figur Max Aue die mythische Struktur als allgemeine Verfassung des Charakters gegeben.“ (95)

Ganz nebenbei desavouiert eine solche Lesart im Übrigen jene teils polemische Rezeption des Romans, die Littell mangelnden Realismus vorwarf, da seine Hauptfigur ein ‚unglaublicher‘ Charakter sei, dem allzu viel ‚Unwahrscheinliches‘ zustoße. Gerade jenseits eines naiven Realismusanspruches läge somit das Erkenntnispotential der Literatur.

Poppenbergs Stil besticht durch eine gewisse Leichtigkeit, vor allem aber Klarheit, welche die grundsätzliche Stringenz der Argumentation fundiert, wenn sich auch im „Nomos“-Kapitel thematische und chronologische Sprünge häufen, die wohl erst durch eine Verdeutlichung des methodischen Ansatzes nachvollziehbarer werden. Hervorgehoben sei außerdem die elegante Lösung der Verweis- und Zitatfrage – der Textfluss wird durch die durchgehend deutsche Zitierung nicht gebrochen, der Verweis erfolgt jedoch immer auch auf die Originalausgabe.

Worin besteht nun aber die Spezifik dieses Zugriffs auf die Werke von Sartre, Blanchot und Littell? Es handelt sich ausdrücklich nicht um eine rein psychoanalytische Herangehensweise, ganz offensichtlich aber auch nicht um eine narratologische Strukturanalyse oder um das Aufspüren außerliterarischen – etwa rechtsphilosophischen, politologischen oder psychiatrischen – Wissens im literarischen Werk. An einem exemplarischen Absatz

wird deutlich, worum es geht. Über die Antinomie des Gesetzes heißt es auf Seite 44: „Das Epidemische ist deren Figur. Die Pest als Erkrankung des Staatskörpers ist seit der Antike eine Figuration der Störung politischer Ordnung.“ Und mit Origines wird gezeigt, dass das Epidemische das im *demos* verbreitete ist: „Die Anwesenheit Christi in der Welt ist epidemisch, weil sie den *demos* neu konfiguriert.“¹ Es geht also um die Figur – *figura probat!*

Im 2009 erschienenen Sammelband *Was ist eine philologische Frage?* hat Poppenberg in seinem Text „Vom Pathos zum Logos. Überlegungen zu einer Theorie figurativer Erkenntnis“² eben diese Frage nach der Frage mit der Skizzierung der Frage nach der figurativen Sprache beantwortet. Mit seiner Theorie figurativer Erkenntnis affirmiert er gleichzeitig die Spezifik literarischer Sprache (als tropischer) und die der an ihr möglichen Erkenntnis – die wesentliche Alterität des Erkenntnispotentials der Literatur also. Dieses richtet Poppenberg nicht mehr an der ‚Eigentlichkeit‘ des Begriffs aus, sondern an der ‚Uneigentlichkeit‘ der Figur, wobei hervorzuheben ist, dass diese nicht als defizitär, sondern als alteritär gefasst wird. „Das ergibt die etwas kuriose Frage: Wie versteht man eigentlich etwas Uneigentliches?“³ Die „Überlegungen zu einer Theorie“ erscheinen nun als Skizze einer Formalisierung dieser Frage. *Die Antinomie des Gesetzes* kann wohl als deren musterhafte Beantwortung in der Durchführung gelesen werden. Zentrale Überlegungen der Theorie-Skizze finden sich hier wieder: Die Interpretation der sprachlichen Figuren als Artikulationen von Trieb- und Affektstrukturen, also die Analyse der Figur als Mittel der konfigurierenden Vermittlung von Pathos und Logos, wodurch an der Literatur die „pathematische“⁴, die den Leidenschaften Ausdruck verleihende Gestalt der Wahrheit lesbar wird, die neben die ‚klassisch‘-logische tritt.

An Poppenbergs Überlegungen ist die Gleichsetzung literarischer Sprache mit tropischer Rede kritisiert worden⁵, ebenso die vermeintliche Beschränkung des Erkenntnispotentials der Literatur auf „die unmittelbare

¹ Die Unterstreichungen sind vom Rezensenten.

² Vgl. Gerhard Poppenberg, „Vom Pathos zum Logos. Überlegungen zu einer Theorie figurativer Erkenntnis“, *Was ist eine philologische Frage?*, hrsg. von Jürgen Paul Schwindt (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009), 160–191.

³ Poppenberg, „Vom Pathos zum Logos“, 160.

⁴ Poppenberg, „Vom Pathos zum Logos“, 183.

⁵ Vgl. Jan Urbich, „Der Begriff der Literatur, das epistemische Feld des Literarischen und die Sprachlichkeit der Literatur“, *Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven*, hrsg. von Alexander Löck und Jan Urbich (Berlin/New York: de Gruyter, 2010), 9–62, hier: 51, Fn. 140.

Seinswirklichkeit der Affekte, durch die der Mensch ursprünglich mit den Gegenständen verbunden ist“⁶. Tatsächlich wäre in der Theorie eine genauere Differenzierung von ‚Tropé‘, ‚Metapher‘, ‚Figur(ation)‘ im Hinblick auf ‚Literatur‘ und ‚literarische Rede‘ vor dem Hintergrund ihres jeweiligen begriffs- und theoriegeschichtlichen Volumens wünschenswert. In der Anwendung erscheint dies zunächst nicht als Makel, da die orestischen Figuren in der präzisen Darstellung und Analyse eine hinreichende Konkretion erfahren. Was die vermeintliche Beschränkung der figurativen Erkenntnis auf die „unmittelbare Seinswirklichkeit der Affekte“ angeht, so wird in der *Antinomie des Gesetzes* deutlich, dass es Poppenberg vor allem um die Verschränkung von individueller Affektstruktur und Verfassung (im doppelten Wortsinne!) der Gemeinschaft geht, dass für ihn an der Konfiguration von *Pathoi* und *Nomoi* durch mythische Figuren auch in der modernen Literatur mehr als nur individuelle Gemütszustände lesbar werden.

Dabei zeigt sich dann auch die Abgrenzung von Blumenberg, denn nur auf den ersten Blick könnte der Titel des erst kürzlich aus dessen Nachlass veröffentlichten Manuskripts: *Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos*⁷ auf den gleichen Ansatz verweisen. Blumenbergs Metaphorologie richtet die Metapher ‚ganz klassisch‘ teleologisch auf den Begriff aus, während es Poppenberg gelingt, die Figuren in ihrer Alterität gegenüber dem Begriff zu ihrem Recht kommen zu lassen – einem Recht, das ebenfalls antinomisch sein muss, da es gilt, gerade die Spannung zwischen Bild und Begriff zu bewahren und nicht einseitig aufzulösen, sei es nun zugunsten einer Fetischisierung des begrifflichen Denkens oder der Romantisierung einer absoluten Alterität des Bildes. Die so erlangte figurative Erkenntnis erinnert damit durchaus an ein philologisch gewendetes Bilddenken à la Blanchot, in das zudem noch Elemente der Psychoanalyse und der Rhetorik integriert werden. Man kann nur gespannt sein auf die angekündigte ausführliche Formulierung dieser Theorie. Bis dahin bleibt Zeit, noch einmal die *Orestie* zu lesen oder gar die umfangreichen Romane von Blanchot und Littell.

⁶ Urbich, „Der Begriff der Literatur“, 47, Fn. 128; vgl. auch 44, Fn. 123.

⁷ Hans Blumenberg, *Präfiguration. Arbeit am politischen Mythos* (Berlin: Suhrkamp, 2014).

Der gefesselte Wald: Gedichte aus Buchenwald

Bemerkungen zum Erscheinen der zweisprachigen Anthologie von Wulf Kirsten und Annette Seemann

Hartmut Duppel (Regensburg)

SCHLAGWÖRTER: Lagerliteratur; Konzentrationslager; Buchenwald; Gedichtanthologie; Rezension

Wulf Kirsten und Annette Seemann, Hrsg. und Übers., *Der gefesselte Wald: Gedichte aus Buchenwald*, Französisch-Deutsche Ausgabe, Mainzer Reihe N.F. 11 (Göttingen: Wallstein Verlag 2013).

*

**

Kurz nach seiner Haft im Konzentrationslager Buchenwald veröffentlichte der Franzose André Verdet 1946 die *Anthologie des poèmes de Buchenwald*¹, eine Sammlung von 55 Gedichten, die Verdet und Mithäftlinge während der Zeit der Lagerhaft heimlich und in ständiger Lebensgefahr verfassten. Diese literarischen Zeugnisse können angesichts der unmenschlichen Haftbedingungen als Spiegel der Verzweiflung, der Angst, des Schmerzes, aber auch der Hoffnung und der Solidarität gelesen werden. – Sie liegen nun in einer ansprechend gestalteten deutsch-französischen Ausgabe in der „Mainzer Reihe“ im Wallstein-Verlag unter dem Titel *Der gefesselte Wald. Gedichte aus Buchenwald* vor. Nachdem die *Anthologie* 1995 anlässlich des 50. Jahrestages der Befreiung der NS-Konzentrationslager in den *Éditions Tirésias* (Paris) wiederaufgelegt wurde, haben sich Wulf Kirsten und Annette Seemann der Herausforderung gestellt, die Gedichte ins Deutsche zu übersetzen und sie durch

¹ André Verdet, *Anthologie des poèmes de Buchenwald*, traduction allemande par Roudi Feuerbach et Jean Thimonnier, traduction polonaise par le Professeur Z.-L. Zaleski, adaptation poétique par André Verdet (Paris: Robert Laffont, 1946).

ergänzende Ausführungen im historischen Kontext zu verorten.² Das Resultat ist eine gelungene französisch-deutsche Ausgabe, die nicht nur sämtliche Teile der ursprünglichen französischen Fassung – Einleitung, Gedichtsammlung, Schluss – im Original und in Übersetzung liefert, sondern darüber hinaus weiterführende Informationen in einem Nachwort, in Kurzbiographien der Autoren sowie in einem Literaturverzeichnis gibt und somit eine vertiefte Auseinandersetzung mit den lyrischen Texten und deren historischen Entstehungsbedingungen ermöglicht.

„Dichten, um zu überleben“ (165) – unter dieses Motto stellt Wulf Kirsten im Nachwort seine Überlegungen zu den in Buchenwald verfassten Gedichten und betont damit bereits im Titel die Bedeutung, die Literatur und künstlerisches Schaffen im Allgemeinen³ in einem Umfeld des Unmenschlichen und Vernichtenden einnehmen. Die Autoren richteten sich mit ihren Texten bewusst gegen die „Demoralisierung“ und nutzten den „[...] aktiv-kreative[n] Akt der Selbstsetzung und Selbstbehauptung [...] als Zeichen revoltierenden Widerstands“. Immer wieder stellt Wulf Kirsten den Zusammenhang zwischen dem Schreiben im KZ und dem Konzept des Widerstands her. Treffend bezeichnet er die *Anthologie* literatursoziologisch als „document humain“ und weist sie als „[...] eines der ersten Zeugnisse geistigen Widerstands in Konzentrationslagern, inspiriert und getragen von intellektueller Résistance“ aus. In der Tat kann dieser „geistige Widerstand“ (167)⁴ als Bestandteil vielfältiger Widerstandshandlungen im Konzentri-

² Die Idee, die *Anthologie des poèmes de Buchenwald* ins Deutsche zu übertragen, wurde geboren, als Annette Seemann Jorge Semprún's *Le rêve ancien* (144–145) für die Zeitschrift *Akzente* übersetzte, vgl. *Akzente: Zeitschrift für Literatur* 58, Nr. 6 (2011): 493.

³ Zahlreiche Forschungsarbeiten widmen sich dem kulturellen Schaffen im KZ, zumeist handelt es sich dabei um Studien, die das literarische, künstlerische oder musikalische Wirken der Häftlinge in einzelnen Lagern untersuchen. Zur im Lager entstandenen Kunst vgl. z.B. Stefanie Endlich, „Kunst im Konzentrationslager“, in *Der Ort des Terrors: Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, Bd. 1: „Die Organisation des Terrors“, hrsg. von Wolfgang Benz und Barbara Distel (München: C.H. Beck, 2005), 274–295; Christophe Cognet, „L'art clandestin au camp de Buchenwald“, in *Résister à Buchenwald*, journée d'étude, 3 juin 2005: „Les Français et la Résistance à Buchenwald, 1943 – 1945“, hrsg. von L'Association Buchenwald, Dora et ses Kommandos (Paris: Éditions Tirésias, 2006) 85–95. Zum Themenkomplex der Musik im KZ vgl. die sehr umfassende Studie von Guido Fackler, „*Des Lagers Stimmen*“. *Musik im KZ: Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 – 1936* (Bremen: Edition Temmen, 2000). In einem umfangreichen Kapitel geht Fackler darin auch der Untersuchung der Musik im NS-Lagersystem von 1933 bis 1945 auf den Grund.

⁴ In der Forschung wird diese Form des geistigen Widerstands auch als „résistance de l'esprit“ bezeichnet: Charlotte Wardi, „La résistance de l'esprit dans les camps nazis“, in *Lit-*

onslager angesehen werden – zu denken ist etwa an Sabotageakte in den Rüstungsbetrieben, in denen die KZ-Insassen arbeiten mussten. Den politisch motivierten Widerstand der französischen Häftlinge im KZ Buchenwald zeichnet Olivier Lalieu in seiner 2005 erschienen Studie *La zone grise*⁵ exemplarisch nach. Unter anderem macht er auf die Bedeutung des „Comité des intérêts français“⁶ aufmerksam, das den Schutz der französischen Häftlingsgemeinschaft im Lageralltag gewährleisten sollte und das bei der Organisation klandestiner kultureller Veranstaltungen der Franzosen eine zentrale Rolle spielte.⁷

Detailreich und gut recherchiert legt Wulf Kirsten dar, wie die Gedichte in Buchenwald entstanden: Heimliche Veranstaltungen im Untergrund des Lagers, so zum Beispiel während der arbeitsfreien Zeit an Sonntagnachmittagen, sind die Basis der in der *Anthologie* versammelten Gedichte. Nicht nur wurden zu diesen Anlässen bekannte Gedichte der französischen Literaturgeschichte rezitiert, sondern auch selbst verfasste Texte vorgetragen. Yves Boulogne – mit André Verdet der Hauptinitiator der Veröffentlichung der Buchenwald-Gedichte – veranstaltete einen Schreibwettbewerb, bei dem die im Lager verfassten Gedichte einer Jury vorgetragen und von dieser bewertet wurden. Es sind hauptsächlich diese Texte, die den Kern der noch im Lager zusammengestellten *Anthologie des poèmes de Buchenwald* bilden. Insgesamt entstanden drei Abschriften, von denen zwei in Jackenärmeln eingenäht und eine unter einer Baracke der französischen Häftlinge vergraben wurden.⁸

Die ständige Gefahr, der sich die Autoren beim Schreiben ihrer Gedichte aussetzten, betont Wulf Kirsten im Nachwort, indem er Jacques Lamy, der drei Gedichte in der *Anthologie* veröffentlichte, zu Wort kommen lässt:

térature et Résistance: actes du colloque (Reims: Presses Universitaires de Reims, 2000), 37–48, hier: 47 oder als „act of sabotage“ bezeichnet (Ellen Fine, „Literature as resistance: survival in the camps“, *Holocaust and Genocide Studies* 1, Nr. 1 (1986): 79–89, hier 84).

⁵ Vgl. Olivier Lalieu, *La zone grise? La Résistance française à Buchenwald* (Paris: Tallandier Éditions, 2005). Eine frühere Darstellung des Widerstands der Franzosen im KZ Buchenwald liefert Pierre Durand, *La Résistance des Français à Buchenwald et à Dora* (Paris: Éditions Messidor, 1991).

⁶ Lalieu, *La zone grise*, 162.

⁷ Vgl. Lalieu, *La zone grise*, 161–168.

⁸ Vgl. Yves Boulogne, „André Verdet et la résistance intellectuelle“, in *Pierres de vie. Hommage à André Verdet*, hrsg. von Françoise Armengaud (Paris: Éditions Galilée, 1986), 21–24, hier: 22–23; vgl. ferner Durand, *La Résistance des Français*, 102 und Lalieu, *La zone grise*, 234.

Schreiben im Konzentrationslager war streng verboten und wurde in der Regel mit dem Strang bestraft. Schon das Besorgen von Schreibzeug war fast unmöglich. Mir ist es trotzdem gelungen, und ich schrieb im Büro der Fabrik, in der ich arbeitete. Man mußte das Manuskript an einem sicheren Ort verstecken. (165–166)⁹

Zwei Aspekte dieser Äußerung Jacques Lamys verdienen besondere Aufmerksamkeit: Zum einen war Schreiben im KZ strengstens verboten, zum anderen war es insbesondere den sog. ‚Funktionshäftlingen‘ möglich, an Papier und Stift zu kommen, um heimlich Notizen zu machen. Die genannten Entstehungsbedingungen erklären auch – darauf weist Kirsten hin (165) – weshalb Literatur aus Konzentrationslagern zu einem sehr großen Teil lyrische Texte umfasst.¹⁰ In der literarischen Kurzform des Gedichts konnten die Autoren rasch ihre Eindrücke niederschreiben, oft verfassten sie die Reime in Gedanken während der Arbeit oder des Appellstehens, lernten diese auswendig und brachten sie dann zu Papier, sobald sich ihnen eine geeignete Möglichkeit bot, zum Beispiel nachts.¹¹

Die im Lager entstandenen Gedichte sind äußerst vielfältig; sie variieren in Form und Umfang und sie geben einen Eindruck davon, wie Menschen, die unter ständigem Freiheitsentzug und Repression leben, ihre Erfahrungen in Literatur übersetzten. Thematisch sind die Gedichte einerseits vom Lageralltag und seinen Härten und Entbehrungen gekennzeichnet – angesprochen wird unter anderem das Krematorium¹², der Hunger¹³, die Kälte¹⁴

⁹ Leider gibt Wulf Kirsten – so auch an anderen Stellen des Nachworts – nicht die genaue Quelle des Zitats an. Es ist davon auszugehen, dass die zitierte Passage nicht auf Deutsch vorliegt, sondern von den Herausgebern übersetzt wurde.

¹⁰ Kirsten sieht im Gedicht „[...] unter den bestehenden Bedingungen die einzig mögliche literarische Form.“ (*Nachwort*, 165) Dass die im KZ entstandene Literatur vielfältiger ist, als dies Kirsten annimmt, wird daran deutlich, dass auch Texte anderer Gattungen dort entstanden sind – erwähnt seien an dieser Stelle Theaterfragmente, Briefe, kurze Prosanotizen und Tagebuchaufzeichnungen.

¹¹ Die Frage, weshalb sich die Gattung des Gedichts besonders eignete, um die KZ-Erfahrung während der Lager-Haft niederzuschreiben, beantwortet u.a. Yves Ménager, „La poésie des camps: Du témoignage à l’indicible“, in *La France de 1945: résistances – retours – renaissances*, actes du colloque de Caen, 17–19 mai 1995, hrsg. von Christiane Franck (Caen: Presses Universitaires de Caen, 1996), 221–233, hier: 222.

¹² Vgl. *Elle fume* (Maurice Beaufrière, 14–17), *Poème* (Ady Brille, 42–45), *Krematorium* (Yves Darriet, 60–61), *Krematorium* (René Salme, 142–143), *Impression vraie* (André Verdet, 154–155).

¹³ Vgl. *La forêt enchaînée* (José Fosty, 68–69), *La faim* (José Fosty, 70–71), *Les hommes* (Christian Pineau, 114–117).

¹⁴ Vgl. *La forêt enchaînée* (José Fosty, 68–69), *Saisons à Buchenwald* (Franz Hackel, 86–87), *Buchenwald* (Jacques Lamy, 106–107).

sowie Schmerz und Todesangst¹⁵ – andererseits finden sich in ihnen stark positiv konnotierte Bilder, die ihr hoffnungsgeladenes Potential beispielsweise aus der Erinnerung an geliebte oder nahestehende Personen beziehen¹⁶. Wulf Kirsten macht darauf aufmerksam, dass „[...] es nicht darum gehen [kann], die aufgenommenen Gedichte zu qualifizieren.“ (169). Er stellt sich damit (indirekt) gegen eine häufig vertretene Meinung, wonach die im Lager verfassten Gedichte keine Literatur im engeren Sinne seien.¹⁷ Ohne diese Diskussion hier weiterführen zu können, sei die Hypothese aufgestellt, dass eingehendere literaturwissenschaftliche Analysen durchaus das Literarische dieser Texte herausarbeiten können: Die Gedichte variieren traditionelle literarische Formen, verweisen intertextuell auf lyrische Beispiele der Literaturgeschichte und sind – um nur einen Analyseaspekt anzusprechen – in ihrer metaphorischen Gestaltung durchaus innovativ.

Dass die Übersetzung lyrischer Texte zu einer der herausforderndsten philologischen Aufgaben gehört, ist eine Grundhypothese, die in der Forschung vielfach diskutiert wurde.¹⁸ In keiner anderen literarischen Gattung tritt uns

¹⁵ Vgl. *Otage* (Yves Boulogne, 24–25), *Chanson de fou* (Auguste Clary, 52–57), *La mort* (José Fosty, 72–73), *Dessin* (Paul Goyard, 74–75), *Poème des heures* (André Verdet, 152–153).

¹⁶ Vgl. *Renouveau* (Yves Boulogne, 18–19), *L’espoir* (Yves Boulogne, 26–27), *La sole* (Maurice Braun, 38–41), *Catherine* (François Camaret, 46–51), *Berceuse* (Yves Darriet, 62–63), *Buchenwald* (Jacques Lamy, 106–107), *Poèmes du cœur* (Richard Ledoux, 132–135), *Maman* (Jerzy Strzelecki, 148–149), *Camille* (André Verdet, 156–157).

¹⁷ Deutlich wird dies z.B. in Arbeiten, die zwar den Stellenwert der in den Lagern entstandenen Literatur, beispielsweise ihre Funktion als Akt des Widerstandes, herausarbeiten, die aber darüber hinaus bei der ästhetischen Beurteilung dieser Texte an einem sehr engen Literaturbegriff festhalten. Vgl. z.B. Hans Günther Adler, „Dichtung aus Theresienstadt“, in *Fruchtblätter: Freundesgabe für Alfred Kellertat* (Berlin: Pädagogische Hochschule Berlin, 1977), 137–142, hier: 138–140. Vgl. auch die immer wieder betonte Feststellung, die Autoren hätten lediglich auf literarische Beispiele – verstanden als „richtige“ Literatur – zurückgegriffen und diese lediglich paraphrasiert: Ménager, „La poésie des camps“, 224.

¹⁸ Zum neueren Stand der Forschung vgl. etwa den Band *Lyrik-Übersetzung zwischen imitatio und poetischem Transfer: Sprache, Räume, Medien / La traduction de la poésie entre imitatio et transfert poétique: langues, espaces, médias*, hrsg. von Carolin Fischer und Beatrice Nickel (Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2012). Darin überzeugen insbesondere die Ausführungen Jean-Yves Massons, der die Schwierigkeit des Übertragens von Gedichten zu Beginn seiner Überlegungen zum *Übersetzen von Lyrik* thematisiert:

„Die Übersetzungskunst im Allgemeinen ist eine widersprüchliche Angelegenheit. Und wenn man sich für das, was doch am schwierigsten zu übersetzten ist, nämlich die Lyrik, interessiert, wo sich der Übersetzer nicht damit begnügen darf, einen ‚Inhalt‘ von der einen in die andere Sprache zu übertragen, sondern wo er vielmehr Rücksicht nehmen muss auf die äußere Form der Nachricht, die mit letzterer eine Einheit bildet, dann kann man beobachten, wie die einer jeden Reflexion über diese Kunst inhärenten Widersprüche erneut zu Tage

Sprache in so verdichteter und verschlüsselter Form entgegen, wie dies im Gedicht der Fall ist, nirgends dominiert die ästhetische (Sprach-)Funktion so stark wie in der Lyrik. In der Übertragung der versammelten Gedichte der *Anthologie des poèmes de Buchenwald* musste Annette Seemann sich nicht nur mit den spezifischen historischen und kontextuellen Bedingungen der Entstehung der KZ-Gedichte auseinandersetzen, sondern sah sich darüber hinaus mit dem Stil und den Eigenheiten einer Vielzahl von Autoren konfrontiert.

Seemann findet bei der Übersetzung der KZ-Gedichte eine ganz eigene Sprache. Auch wenn sie sich im Großen und Ganzen an den Ausgangstexten orientiert, so bleibt sie diesen nicht um jeden Preis verhaftet. Wichtig ist ihr – das zeigt ein Gang durch die Übersetzung aller Gedichte –, die Wirkung der französischen Originale mit den Mitteln der deutschen Sprache möglichst feinfühlig nachzuahmen. Beispiele sehr originaltreuer Übersetzungen sind die *Poèmes du cœur* von Richard Ledoux¹⁹ (132–135). Exemplarisch steht dieses Gedicht für die Angst des Verlustes und der Einsamkeit sowie für den Ausdruck großen Schmerzes. Das lyrische Ich beklagt den Verlust eines als „mon Frère“ angesprochenen Gegenübers:

Ne pars pas déjà, mon Frère
 Je n'ai plus rien ... plus que toi!
 Aie pitié de mon émoi ...
 Écoute un peu ma prière ...!

[...]

Si tu pars, je désespère
 Ta présence était ma Foi,
 J'ai peur, j'ai peur ... oh! j'ai froid
 Regarde donc en arrière ...
 Ne pars pas ... déjà ... mon Frère.

treten.“ Jean-Yves Masson, „Das Übersetzen von Lyrik“, in *Lyrik-Übersetzung zwischen imitatio und poetischem Transfer*, hrsg. von Carolin Fischer u. Beatrice Nickel (Tübingen: Stauffenburg Verlag, 2012), 43–58, hier: 43.

¹⁹ In der ersten Auflage der *Anthologie des poèmes de Buchenwald* aus dem Jahre 1946 – auch in der Auflage von 1995 – werden diese beiden Gedichte lediglich einem gewissen „Richard“ zugeordnet. Es gehört zu den Verdiensten von Wulf Kirsten und Annette Seemann, in Zusammenarbeit mit der *Association Française Buchenwald, Dora et Kommandos* das Rätsel um diesen Autor gelöst und ihn als Buchenwald-Häftling Richard Ledoux ausgemacht zu haben. Vgl. Nachwort, 169–170. Vgl. ferner die Ausführungen zu Richard Ledoux im Abschnitt „Kurzbiographien“, 178.

Geh nicht schon fort, Bruder,
 Ich habe doch nichts mehr ... nur noch dich!
 Erbarm dich meiner Unruhe ...
 Und hör dir mein Gebet an ... !

[...]

Wenn du gehst, ist die Hoffnung dahin.
 Du warst da und warst mein Glaube,
 Ich habe Angst, Angst ... ach! und kalt ist mir,
 Schau doch zurück ...
 Und geh nicht ... noch nicht ... Bruder

Die auffällig kurzen und repetitiven Wendungen und die aufs Äußerste reduzierte Syntax des französischen Textes übernimmt Seemann nahezu identisch in ihrer Version des Gedichts. Es werden keine Bilder des Lagers direkt evoziert, präsent ist lediglich ein Gefühl der Hilflosigkeit und des Ausgeliefertseins. Wo die Angst die Sprache ins Stocken bringt („J'ai peur, j'ai peur...oh! j'ai froid“), wird sowohl der französische als auch der deutsche Text zu einem nur noch skelettartigen Gerüst.

Auch die Bilder der konzentrationären Vernichtung in Paul Goyards *Desin* (74–75) überträgt Seemann in eine angemessene deutsche Syntax:

[...]

Faces crispées membres tordus
 Agonies hallucinantes
 Hurle
 Grande Morte
 De la grande extermination

Pêle-mêle
 Membres enchevêtrés
 Crânes entre-choqués
 Chairs décomposées
 Ultime union
 Vers le feu
 Flamme haute

[...]

[...]

Verzerrte Gesichter, verrenkte Glieder,
 Halluzinationen im Todeskampf,

Brüll nur
Großer Tod
Der großen Vernichtung.

Chaotisch
Die Glieder ineinander verwickelt,
Die Schädel aneinander zerschlagen,
Das Fleisch zersetzt.
Letzte Vereinigung
Zum Feuer,
Hohe Flamme.

[...]

Wo der Tod im Zentrum steht, wo verzerrte Gesichter, verrenkte Glieder und Halluzinationen im Todeskampf den Ton des Gedichts bestimmen, ahmt Seemann überzeugend die ungebremste Geschwindigkeit und den zerstörenden Rhythmus des Gedichts mit den Mitteln der deutschen Sprache nach. Dabei meistert sie den bei Lyrikübersetzungen so diffizilen Spagat zwischen einer möglichst originalgetreuen Wiedergabe und übersetzerischen Freiheiten dort, wo dies möglich ist. Paul Goyard unterstreicht die Geschwindigkeit und das Zerstörerische in seinem Gedicht durch eine fehlende Interpunktion. Die geschundenen Leichenteile werden nicht nur durch entsprechende Adjektive als völlig ineinander verschlungen beschrieben, durch das direkte Aufeinandertreffen der Wörter wird dieses Ineinanderverwobensein auch auf syntaktischer Ebene zum Ausdruck gebracht:

Faces crispées membres tordus
Agonies hallucinantes

Dieses ungebremste Aufeinandertreffen wird in Seemanns Übersetzung dadurch etwas geschwächt, dass sie dem Gedicht durch regelmäßig gesetzte Kommata eine gewisse Gliederung verleiht und das Tempo des Originaltextes somit reduziert:

Verzerrte Gesichter, verrenkte Glieder,
Halluzinationen im Todeskampf

Dass es nicht immer einfach ist, auf dem schmalen Grat zwischen einer möglichst originalgetreuen Wiedergabe und übersetzerischer Freiheit zu wandern, zeigt die Übersetzung des Gedichts *Elle fume* von Maurice Beaufrère (14–17), das die Anthologie eröffnet. Das vergleichsweise lange Gedicht beschreibt eine mit jeglicher zivilisatorischen Tradition brechende Stadt: Es

gibt weder große Boulevards, Kirchen oder Bistrotts, noch ein Rathaus oder einen Friedhof. Was es jedoch gibt und was diese Stadt auszeichnet, ist ein einziges Monument, das sie dominiert und ihr einen ‚stolzen‘ Anstrich verleiht: das Krematorium. Der Beschreibung dieses „Monuments“ – das Krematorium als solches wird nie direkt benannt – gilt die zweite Hälfte des Gedichts. Vervollständigt wird das Bild der Vernichtungsmaschine gegen Ende des Gedichts, wo die Einwohner der Stadt mit ihren „hohlen Augen“ und ihren „Füßen im Schlamm“ das Rauchen des Qualms betrachten und froh sind, dass sie das Monument lediglich von außen besichtigen, denn:

[...] solange sie es qualmen sehen,
Werden sie wohl das Recht haben zu träumen

Die Übersetzung von *Elle fume* ist ein Beispiel für eine sehr freie übersetzerische Interpretation. Annette Seemann greift nicht nur auf lexikalisch-semantischer Ebene stark in den Text ein – Wörter werden ausgetauscht, so zum Beispiel „Stades hippiques“ durch „Aéroport“, an anderen Stellen werden Lexeme dort ergänzt, wo sie im französischen Text gar nicht stehen, der Vers „Pas de grands boulevards“ wird zu „Keine Boulevards, kein Rondell“. Sie verändert ihn auch auf syntaktischer Ebene an einigen Stellen, was Auswirkungen auf die rhythmische Gestaltung hat. Man mag dieser Übersetzung an manchen Stellen zu Gute halten, was Seemann in zwei Fußnoten auch explizit erläutert: dass lexikalische Veränderungen (Ergänzungen und Ersetzungen) vorgenommen wurden, um das Reimschema zu erhalten. Diese Argumentation verwundert jedoch, wenn man sich vor Augen führt, dass sich der deutsche Text an lediglich jenen beiden Stellen reimt, an denen Seemann Veränderungen vorgenommen hat, dass sich aber alle anderen Verse des Gedichts, die im französischen Original zumeist über Paar- und Kreuzreime zusammengehalten werden, nicht reimen.

Wie bereits angedeutet, finden sich in der *Anthologie* auch Gedichte, die von Hoffnung und positiven Erinnerungen geprägt sind. Zum einen kann es sich hierbei um Liebesgedichte handeln, zum anderen sind dies auch Texte, die in unmittelbarem Zusammenhang mit der (bevorstehenden oder bereits erfolgten) Befreiung des Lagers stehen. Als Beispiel eines Liebesgedichtes sei das im April 1944 von André Verdet an seine Geliebte adressierte *Camille* (156–157) genannt. Seemann überträgt diese Verse in eine ebenso farbenfrohe und erfrischende Liebeshymne, wie es das Original darstellt, in welchem das lyrische Ich seine Angebetete mit positiv konnotierten Blumenattribu-

ten beschreibt und ihr so einen in Worte gekleideten Blumenstrauße in Gedanken überreicht:

In deiner Maiglöckchenkorsage
Mit deiner Veilchenstimme
Deinem Vergißmeinnichtblick
Deinem Immergrünlächeln
O meine Blonde, geliebte Frau
Gnade der Tage und Jahre
Du, so zerbrechlich in der Freude
So stark im Wind
Und doch so zart und duftend [...]

Dans ta gaine de muguet
Avec ta voix de violette
Ton regard de myosotis
Et ton sourire de pervenche
Blonde ô ma femme bien aimée
Grâce des jours et des années
Toi si fragile dans la joie
Et si robuste dans le vent
Ma si tendre et si parfumée [...]

In dem ebenfalls von Verdet verfassten *Le chant* (158–159), das laut Gedichtunterschrift am „Jour de la Libération, 11 avril 1945“ entstanden ist, gibt das lyrische Ich seiner Freude in einem um das Wort „chant“ kreisenden Wortspiel Ausdruck:

J'écoute dans mon chant la lumière qui chante
La plus belle chanson qu'on ait jamais chantée
Dans ce chant qui m'enchanté et lui-même s'enchanté
De s'entendre chanter en état enchanté [...]

Die Übersetzung dieser Verse, deren Potential im Französischen in erster Linie durch die Struktur der Binnen- und Endreime in Verbindung mit dem Wortstamm „chant“ entfaltet wird, ist nicht leicht. Annette Seemann gelingt die Nachahmung dieser Reimspiele jedoch wunderbar, indem sie beispielsweise auf das veraltete Substantiv „Sang“ zurückgreift, das sie auf „Klang“ reimen kann:

In meinem Gesang hör ich den Klang des Lichts
Der schönste jemals gesungene Sang
Mich und sich selbst fängt dieser Sang
Durch das Hören des Sings im Moment seines Klangs

Wir brechen den Gang durch die Gedichte und deren Übersetzung an dieser Stelle ab, um uns abschließend deren Rezeption in Deutschland und Frankreich sowie deren Stellenwert in der literaturwissenschaftlichen Forschung zu widmen. In seinen Überlegungen zur Rezeption der Gedichte, die weniger von literaturwissenschaftlichen denn von historischen Fragestellungen geleitet werden – dieser Eindruck soll sich auch bei der Betrachtung der die Anthologie abschließenden Kurzbibliographie bestätigen, in der die Herausgeber einen äußerst knapp gehaltenen Aufriss der Forschungsliteratur zur Thematik geben und dabei den Aspekt der Lagerliteratur nahezu völlig ausklammern –, macht Wulf Kirsten darauf aufmerksam, dass die *Anthologie* in Frankreich und Deutschland nur selten wahrgenommen wurde:

In den deutschen, aber auch in den französischen Darstellungen zur Résistance, zu Internierung und Deportation wird André Verdets Anthologie vornehmlich außer Acht gelassen oder allenfalls am Rande erwähnt [...] (168).

Von Seiten der historischen Forschung werden Gedichte im Allgemeinen nur selten als Quelle herangezogen, da sie dem Bereich des Fiktionalen zugeordnet werden – ein Dilemma. Denn von Seiten der Literaturwissenschaft werden KZ-Gedichte – wie oben angedeutet – häufig ebenfalls als Forschungsgegenstand ausgeklammert, da sie ihrer Konzeption von Literatur im engeren Sinne nicht zu entsprechen scheinen, mit einer an einem äußerst restriktiven Literaturbegriff gemessenen Wertung also, durch die man dieser spezifischen Literatur nur schwer gerecht werden dürfte. Aufgabe der Forschung sollte nach Meinung des Rezensenten vielmehr sein, das Potential dieser im Kontext der KZ-Haft entstandenen Lyrik auszuloten und zu untersuchen, welche spezifischen ästhetischen Gestaltungsmittel dieser Literatur eigen sind.²⁰ Werden die Buchenwald-Gedichte zwar selten in historischen Darstellungen zur Internierung und Deportation genannt,

²⁰ Einen Ansatz in diese Richtung unternimmt Gary D. Mole, der Gedichte untersucht, die in NS-Gefängnissen und Konzentrationslagern entstanden sind. Vgl. Gary D. Mole, *Beyond the limit-experience: French Poetry of the Deportation, 1940 – 1945* (New York: Peter Lang, 2002). Constanze Jaiser hat in ihrer Studie *Poetische Zeugnisse* Gedichte verschiedener Sprachen untersucht, die im KZ Ravensbrück entstanden sind, vgl. Constanze Jaiser, *Poetische Zeugnisse: Gedichte aus dem Frauen-Konzentrationslager Ravensbrück 1939 – 1945* (Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2000).

so muss doch darauf verwiesen werden, dass die von Verdet und Boulogne im Lager gesammelten Gedichte durchaus in französischsprachigen Anthologien zur Verfolgungs- und KZ-Thematik aufgenommen wurden und dem interessierten (französischen) Leser somit bekannt sind.²¹

Die vorliegende Übersetzung der Buchenwald-Gedichte wird diese einem breiterem Publikum bekanntmachen.²² Aber auch für die Forschung zur KZ-Literatur stellt die von Annette Seemann und Wulf Kirsten bestellte Ausgabe des *Gefesselten Waldes* einen signifikanten Mehrwert dar: Sie führt die Vielschichtigkeit der Lagergedichte vor Augen und erleichtert den Zugang zu den Texten, indem sie kontextualisierende Informationen bietet. Nicht zu unterschätzen sind in diesem Zusammenhang die aufwändig recherchierten biographischen Informationen zu den einzelnen Autoren, die den Band abrunden. Dass diese stark im Umfang variieren, ist der Tatsache geschuldet, dass sich über manche Autoren keine oder lediglich spärliche biographische Angaben ermitteln ließen (vgl. 169). Erschwert wurde die Recherche auch dadurch, dass viele Autoren – so beispielsweise Maurice Braun – in der *Anthologie* unter einem Pseudonym erscheinen. Die Übersetzung des *Gefesselten Waldes* regt zur Beschäftigung mit Texten an, die bis dato weniger im Fokus der Forschung stehen – auch jener Forschung, die sich mit der sog. ‚Lagerliteratur‘ befasst, welche in erster Linie Texte untersucht, die *nach* der KZ-Haft aus der Erinnerung von ehemaligen Häftlingen verfasst wurde.

Alles in allem macht die auch unter ästhetischen Gesichtspunkten ansprechende Gedichtanthologie einem deutsch-französischen Publikum einen wichtigen Teil der für beide Länder so einschneidenden (Literatur-)Geschichte zugänglich. Führt man sich vor Augen, dass bereits bei der Konzeption der *Anthologie des poèmes de Buchenwald* zur Zeit der Lagerhaft die Zu-

²¹ Einzelne Gedichte der *Anthologie des poèmes de Buchenwald* finden sich bereits bei Michel Borwicz, *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation allemande (1939 – 1945): étude sociologique* (Paris: Presses Universitaires de France, 1954, ²1973), dann auch in nachstehenden Textsammlungen (chronologisch nach dem Datum ihres Erscheinens geordnet): Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes*, 2 Bde. (Paris: Éditions Seghers, 1974); Henri Pouzol, *La Poésie concentrationnaire: visage de l'homme dans les camps hitlériens 1940 – 1945* (Paris: Éditions Seghers, 1975); Henri Pouzol, *Ces voix toujours présentes: anthologie de la poésie européenne concentrationnaire* (Reims: Presses Universitaires de Reims, 1995); Yves Ménager, *Paroles de déportés* (Paris: Les Editions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, 2001).

²² Ein Anzeichen hierfür ist Ostens Besprechung der *Anthologie* in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 31. Oktober 2013. Vgl. Manfred Osten, „Nachts erscholl des Hammers Qual. Den Tod denken heißt das Leben denken: Gedichte aus dem Lager Buchenwald“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 253, 31. Oktober 2013, 26.

sammenarbeit eines internationalen Autorenkollektivs eine wichtige Rolle spielte – an dem Projekt waren neben polnischen und russischen auch zwei deutsche Autoren beteiligt –, so wird die Notwendigkeit einer Übersetzung der Originalausgabe noch deutlicher. Diesem Desiderat sind wir dank der von Annette Seemann und Wulf Kirsten herausgegebenen zweisprachigen Ausgabe der Buchenwald-Gedichte ein Stück nähergekommen.

Essay und Kritik

„Die Moderne, sie beginnt im Mittelalter“	237
Gespräch mit der Romanistin und Autorin Monika Zeiner	
Spanien im Bausumpf: Autoren über die staatsgefährdende Krise ihres Landes.	253
Rita Nierich und Peter B. Schumann	

„Die Moderne, sie beginnt im Mittelalter“

Gespräch mit der Romanistin und Autorin Monika Zeiner

SCHLAGWÖRTER: Zeiner, Monika; Melancholie; Liebeslyrik; Roman; Interview; Sizilianische Dichterschule; Dolce stil nuovo

Monika Zeiner, *Der Blick der Liebenden und das Auge des Geistes. Die Bedeutung der Melancholie für den Diskurswandel in der Scuola Siciliana und im Dolce Stil Nuovo*, Germanisch-Romanische Monatsschrift: Beiheft (Heidelberg: Winter, 2006).
Monika Zeiner, *Die Ordnung der Sterne über Como*, Roman (Berlin: Blumenbar, 2013).

**

KAI NONNENMACHER: Ihr 600seitiger Debütroman ist nicht nur ein Berlinroman, sondern auch ein Italien-, Freundschafts-, ein Musik-, ein Künstler-, ein Liebesroman. Und er ist ein Roman über eine Dreieckskonstellation: Tom Holler, ein schwermütiger Träumer, in einer Berliner WG der Neunziger Jahre, dann ist da die Anästhesistin Betty – und Marc, der allerdings nicht überleben wird. Anja Hirsch schreibt in der *Zeit*:

Wie ein Monument, an dem nichts vorbeiführt, steht dieser Tod zentral in beiden Leben. Vom toten Marc geht eine unglaubliche Strahlkraft aus. Es ist, als hätte sein Tod ihn nochmals geweiht. Als Künstler wie als Mensch. Davon sich zu befreien, gilt die ganze Nacherzählung. Der Tod muss als Erzähler und Bestimmer entkräftet werden.¹

Inwiefern ist es auch ein Roman über die Erinnerung, wenn Tom und Betty nocheinmal aufeinandertreffen?

MONIKA ZEINER: Die Erinnerung ist ein zentrales Motiv. Vor allem die Hauptfigur, Tom Holler, der Träumer und Melancholiker, ist von dieser Erinnerung bestimmt. Er wendet sein gegenwärtiges Leben immerzu in die verlorene Vergangenheit zurück. Überhaupt ist für mich das Schreiben sehr stark an die Kategorie des Erinnerns geknüpft, Erzählen ist für mich nicht zuletzt der Versuch, Dinge dem Vergessen zu entreißen, sie durch die Wiederholung auf Dauer zu stellen.

¹ Anja Hirsch, „Kunst ist das Gegenteil von Liebe“, *Die Zeit* (27. September 2013).

K. N.: Sie sind unter dem Namen Mona Stinelli die Sängerin der Berliner Band *Marinafon*, die italienische Musik der 1940er bis 1970er Jahre interpretiert. Natürlich denken Italophile da zunächst an den Schlager von Rocco Granata aus dem Jahr 1959, allerdings soll er eine Zigarrettenmarke gemeint haben. Was fasziniert Sie am Italienbild, das sich in Ihrem Repertoire mit der deutschen Nachkriegszeit verbindet?

ZEINER: Die Lieder, die wir mit der Band spielen, sind eigentlich nicht das klassische Repertoire, das man mit der deutschen Nachkriegszeit verbindet, also gerade nicht „Marina“, da mag der Name der Band etwas in die Irre führen. Wir spielen in Deutschland eher unbekannte Stücke von Fred Buscaglione, Renato Carosone, Fred Bongusto oder Luigi Tenco. Meist sind das sehr melancholische Stücke, fast durchweg in Moll, die einen gebrochenen, poetischen Blick auf die Welt und die Liebe werfen, ganz anders als der deutsche Schlager jener Zeit, der ja eher erbaulich und fröhlich, fast immer in Dur war, wie ja auch die deutsche Volksmusik – im Gegensatz zur italienischen – eher aufmunternd und optimistisch klingt. Das ist sicher einer der Gründe dafür, dass sich die deutsche Volksmusik in der NS-Zeit so gut instrumentalisieren ließ, während die italienischen Volkslieder aufgrund ihrer Traurigkeit für den Faschismus nicht besonders brauchbar waren, weshalb es in Italien auch eine sehr viel ungebrochenere Kontinuität gibt in der musikalischen Tradition seit '45, die immer noch sehr lebendig ist, auch von jungen Leuten geschätzt und gepflegt wird.

K. N.: Sie spotten wunderbar über Italienklischees:

Auf der Bühne, die mit einem grünen Grastepich ausgelegt war, standen vier Kunstbuchsäume, außerdem einige griechische Säulen aus Plastik, die an Italien erinnern sollten, denn Italien war das Motto des Abends. Auch die italienischen Fähnchen, die italienischen Kracker auf den Stehtischen und der rotweißgrün gekleidete Stelzenläufer trugen dazu bei, dass die Lebensmittellabteilung im Untergeschoss des Kaufhauses Italien zum Verwechseln ähnelte, nur war eine italienische Band offenbar nicht zu finden oder für einen erschwinglichen Preis zu haben gewesen, weshalb sich die Frank-Miller-Jazz-Band hatte vertraglich verpflichten müssen, wenigstens „Azzurro“ und „Volare“ ins Programm aufzunehmen.

Welches heutige Italienbild wollen Sie uns mitgeben? Bzw. welches Italienbild beschäftigt die Figuren Ihres Romans?

ZEINER: Italien ist – nicht erst seit der Nachkriegszeit – das klassische Sehnsuchtsland der Deutschen. Und natürlich mit Vorstellungen und Projektionen bis zum Rand aufgeladen. Wie wir aus eigener (manchmal leid-

voller) Erfahrung als Musiker wissen, erfreut sich der sog. „Italienische Abend“ als Event in Autohäusern, Einkaufspassagen, Hotels etc. ungebrochener Beliebtheit. Das Italien-Motiv changiert im Roman also zwischen zwei Vorstellungsbildern, zwischen Italien als romantischem Sehnsuchtsland der Dichter, Denker und Maler einerseits und als Wunschtraum der Rimini-Touristen andererseits.

K. N.: An mehreren Stellen Ihrer Doktorarbeit fiel mir auf, wie Sie Brücken zur Gegenwart bauen. Welche Erkenntnis nehmen Sie aus Ihrer Beschäftigung mit der Sizilianischen Dichterschule und dem Süßen Neuen Stil mit?

ZEINER: Es hat mich verblüfft, wie genau die mittelalterlichen Theoretiker und Dichter psychische Phänomene wie Verliebtsein oder Melancholie beschrieben haben, und wie gültig diese Beschreibungen noch immer sind, weil es sich offenbar um anthropologische Konstanten handelt. Die Melancholie galt ja als besondere Disposition nicht nur für die intellektuelle oder künstlerische Tätigkeit, sondern auch für die Liebe, weil der Melancholiker einerseits über eine besondere Wahrnehmungsfähigkeit verfügt, in gewisser Weise sehr leicht zu beeindrucken ist durch diese Wahrnehmung, und andererseits ein stark ausgeprägtes Erinnerungsvermögen hat, das ihm ermöglicht, das Wahrgenommene besonders genau und haltbar zu speichern und dann, aufgrund seiner Neigung ins Innere, zur Reflexion, schöpferisch damit umzugehen.

K. N.: Kann es sein, dass Worte wie Ordnung, Liebe, Melancholie, Augen, Aufstieg in Ihrem Roman mehrfach kodiert sind: vollkommen zeitgenössisch und zugleich hohes Mittelalter? Kann man Ihren Roman neben den Lesarten der Literaturkritik nicht auch als Versuch lesen, die Liebesphilosophie der italienischen Lyrik wie eine Bordunsaite mitklingen zu lassen oder gar ihre Modernität zu erzählen?

ZEINER: Ja, das wollte ich zumindest versuchen. Auch in der mittelalterlichen Lyrik war es ja so, dass die Texte auf mehreren Ebenen lesbar waren, da war einerseits der pseudo-realistische Textvordergrund und daneben der theoretisch-metaphysisch kodierte Hintergrund, der nur dem relativ kleinen Kollegenkreis der Fachleute zugänglich war. Ich glaube aber, dass damals jeder die Gedichte auf seine Art verstehen konnte. Es wäre schön, wenn man auch meinen Text auf mehreren unterschiedlichen Ebenen lesen könnte, also einerseits einfach als Liebes-, Freundschafts- und Musikergeschichte, andererseits aber auch als philosophisch grundierte, symbolische Erzählung.

Was den mittelalterlichen Liebesdiskurs betrifft, so fällt auf der vordergründigen Textebene auf, dass Liebe und Liebesbeziehung (also Ehe) sich qua definitionem immer ausschlossen. Das ideale, hohe Liebesstreben und die sich im Zusammenleben erfüllende Versorgungsehe, waren zwei vollkommen getrennte Phänomene. Die Liebe musste immer im Unmöglichen verharren. Die Vorstellung der Liebesheirat ist dagegen ein relativ neues, erst seit dem Zeitalter der Romantik bekanntes Ideal.

Auf der Hintergrundebene geht es aber gar nicht um die Liebe. Es geht viel mehr um Wahrnehmung, um Erkenntnis im philosophischen Sinn, wobei die Liebe, der Anblick und Augenblick der Liebeswahrnehmung, also das Sehen der Geliebten durch den Augensinn, der erste Schritt einer aufsteigenden Abstraktionserkenntnis nach aristotelischem Modell ist, die Liebe ist also die Vorbedingung des reinen Denkens und damit der Entelechie des Menschen in der Anschauung der reinen Form. Sie kann aber auch in den Wahnsinn führen, in geistige Umnachtung, Krankheit und sogar zum Tod. Sie ist also, als melancholisches Phänomen, mehrfach kodiert und changiert – wie die Melancholie – zwischen den Polen der außerordentlichen geistigen Befähigung einerseits und der Krankheit andererseits.

K. N.: In Ihrem Roman lesen wir:

Tom Holler ahnte seit langem, dass es auf die richtige Beleuchtung ankommt im Leben. Die Dinge ändern sich mit der aktuellen Lichtstimmung: Eine Reihenhaussiedlung im Berliner Norden, Häuserkartons in tannenbestandenen Gartenvierecken, die, eingeschlossen in schmutziggraue Luft, als materialisierte Depression daherkommt, erweckt bei Sonnenschein immerhin den Eindruck einer gewissen Ländlichkeit. Das Wasser eines neben der Vortortsiedlung gelegenen Sees hat die verschiedensten Farbmixturen zwischen schlammbräun und leuchtend türkis anzubieten, je nachdem, ob zufällig ein Licht durch die Oberfläche bricht oder nicht, und selbst der blaue Himmel über See und Vortortsiedlung – ein Physiker hatte es Tom bei irgendeiner Gelegenheit erklärt – ist in Wahrheit ein Nichts, durchsichtig, eine mehr oder weniger ansprechende flüchtige Illusion, die ausschließlich auf den Lichteinfall, den Lichtzufall, zurückzuführen ist.

Genauso die Seele. Sie ist die Vortortsiedlung, dachte Tom, das farblose Wasser des Sees, der durchsichtige Himmel, und irgendetwas übernimmt die Funktion des Sonnenlichts: ein Lächeln aus bestimmten Frauenaugen, eine Tonfolge, ein Anruf, Hormone, die wiederum diese oder jene physiologische Schaltkonstellation im Gehirn erzeugen, willkürlich Weichen verstellen, wodurch Stimmungen allenfalls relativ, schwankend, um nicht zu sagen trügerisch sind, eine Einbildung.

Was hat Erzählen mit einer solchen Beleuchtungsprobe gemeinsam?

ZEINER: Indem ich erzähle, richte ich den Scheinwerfer der Wahrnehmung auf die Dinge, beleuchte dieses oder jenes Detail, lasse anderes im Dunkeln. Auch die Interpretation des Erzählten durch den Erzähler ist schwankend, womöglich unzuverlässig, so wie das Licht.

K. N.: Ihr Romantitel *Ordnung der Sterne über Como* spiegelt sich in Stellen des Romans mit unaufgeräumten Wohnungen, der Anordnung von Schriftzeichen und der schönen Form der Zentralperspektive, Menschen, die mit Logik und Mathematik die Kontingenz und das Chaos sortieren wollen: „Zeichen und Symbole und Ordnung in alles hineinzulesen, in die Sterne, ins Meer, in schwarze Katzen von links oder grüne Autos von rechts und auch in Erinnerungsglasperlen.“ Will Ihr Roman Ordnung oder Unordnung schaffen?

ZEINER: Der Antrieb zu schreiben ist für mich wohl zunächst tatsächlich, Ordnung zu schaffen, oder zumindest, es zu versuchen. Auch die Figuren im Buch streben nach so einer – wie auch immer gearteten – Ordnung. Gerade die Musik, die ja sehr eng mit der Zeit verknüpft ist, sowohl horizontal, indem sich die Melodie entlang der Zeit entwickelt, als auch vertikal, da die Tonhöhen durch die jeweiligen Schwingungsfrequenzen in der Zeit bestimmt sind, gerade die Musik ist ja der Versuch, die Zeit zu ordnen, sie in einem sinnvollen Zusammenhang und Zusammenklang der Töne zu gliedern. Das hat das Schreiben mit der Musik gemeinsam, diese enge Verbundenheit mit der Zeit, man kann sie raffen, verkürzen, dehnen in der Erzählung und eben auch ordnen. Auch wenn diese Ordnung natürlich nur eine Illusion ist, so ist sie doch ein schöner Ersatz für die verlorene Metaphysik und vor allem ein sehr guter Zeitvertreib.

K. N.: Worin sehen Sie die Verbindung von Melancholie und Erinnerung, mit der in Ihrem Roman der Tod des Protagonisten von Nietzsche hergeleitet wird:

Plötzlich glaubt er zu wissen, was Nietzsche mit seiner Wiederkehr gemeint hat. Er drückt die Zigarette ins Porzellanschälchen. Die Erinnerung. Dieses leiernde, immer dasselbe abspielende Erinnerungsvermögen des Menschen. Diese alte, abgenudelte, auf dem kreisenden Plattenteller des Gedächtnisses immer an einem Punkt hängen bleibende Langspielplatte.

ZEINER: Wie oben schon angedeutet, ist die obsessive Beschäftigung mit der Vergangenheit ein Grundzug des Melancholikers. Der Vergangenheitsbezug, sowie die Hinwendung zum eigenen Inneren, zu unablässiger Refle-

xion, können einerseits als Merkmale des Pathologischen gelten, andererseits aber ein äußerst fruchtbarer Zustand sein. Gerade das Erzählen schöpft sehr stark aus der Erinnerung, wäre ohne sie nicht denkbar, wie auch die Musik ohne Erinnerung, also das Verknüpfen musikalischer Motive im Gedächtnis, nicht möglich wäre.

K. N.: Mit einem Nietzsche-Zitat leiten Sie ein Kapitel Ihrer Doktorarbeit über Giacomo da Lentini ein: „Verbrennen musst du dich wollen in deiner eignen Flamme: wie wolltest du neu werden, wenn du nicht erst Asche geworden bist!“ (*Also sprach Zarathustra*)

Und nicht nur im touristischen Sinn (bei einem Besuch des Nietzsche-Hauses in Sils-Maria), sondern auch auf der theoretisierenden Ebene ist Nietzsche in Ihrem Roman präsent als Philosoph einer „ewigen Wiederkehr“, als Stellvertreter einer verzweifelten Moderne, einer Befreiung von der Transzendenz. Ihre Figur Breitenbach sagt z.B. „Die Moderne, [...] sie beginnt im Mittelalter! Mit der Sünde der Verzweiflung!“ Die Moderne entspricht aber nicht einem Weg ins Dunkel, sondern ins überhelle Licht der Erkenntnis:

Tom sah aufs Wasser hinab und auf das schwimmende, zuckende Weiß. Er konnte sich nicht erinnern, je einem derartigen Massentod beigeohnt zu haben, und obwohl er sich der mäßigen Originalität seines Gedankengangs bewusst war, obwohl er sich eingestand, dass das, was er zu denken begann in diesem Moment, nichts Neues war, sondern dass Milliarden Menschen vor ihm dasselbe gedacht hatten, es jeden Tag dachten, wusste er plötzlich, dass sie beide sterben würden. Dies war ihm eine erstaunliche Neuigkeit, als er wache man aus einem schrecklichen Traum, in dem es schwer gebrannt hat und alles zu Asche zerstaubt ist, und man erkennt im bleiernen Morgenlicht: Es ist die Wirklichkeit. Er musste sich am Geländer festhalten, die Augen schließen, denn das Wasser des Flusses spiegelte, blendete ihn.

Ist eben dies die Aufgabe des Romans in der Moderne, das Überblenden der Wirklichkeit?

ZEINER: Vielleicht würde ich mit Leopardi sagen, die Aufgabe der Dichtung ist der Trost. Nicht indem sie die Wahrheit verschleiern, sondern indem sie sie darstellt, und wenn das dann genau und poetisch und originell geschieht, dann kann das tröstlich sein, glaube ich.

K. N.: Ihre Landschaftsszenen erinnern mich an Senancours *Oberman* oder Büchners *Lenz*. Bei der Lektüre der folgenden Stelle frage ich, wie stehen Sie, wie steht Ihr nachmetaphysischer Roman zu Leben und Tod, zu Zeit und Ewigkeit?

Der Tod ist das letzte Blatt im Bilderbuch eines uralten Kindes. Ein dünner Pfad, der durch gemaltes Märchengelände führt. Er geht an Berge geschmiegt, halb verborgen von hängenden Pflanzen, für jedes Jahr der Menschheitsgeschichte eine: Waldefeu, Lianen, unendliche Dornbüsche. Er geht inmitten einer schweigenden Vegetation, wandert durch dunkle Täler, über ernst blickende Felskämme, zielt in weiten Bögen auf die andere Seite der Gipfel, verliert sich in blauer Ebene, von keinem Horizont je begrenzt. Und menschenleer ist sein Weg, denn er öffnet sich nur absoluter Stille. Die Lebenden finden ihn nicht. Zu laut sind die Schritte, zu fordernd ist ihr Suchen. Er durchwandert ein Gebiet, von dem niemand ahnt, wo es liegt, von dem niemand ahnt, was darin geschieht. Wie das verlorene Atlantis existiert es neben den Landkarten. Niemand weiß, ob es da ist, und doch muss es da sein. Ganz nah. Aber es gibt keinen Übergang, es gibt kein Zwischen. Hier das Leben, dort der Tod, beides getrennt durch eine Leere, weiter als die Distanz des Erdmittelpunktes bis zum äußersten Planeten des Universums. Es hängt keine Brücke. Der Pfad beginnt im Nichts.

ZEINER: Ihre Vergleiche freuen mich ...

Diese scheinbar selbstverständlichen Grundlagen unserer Existenz, Leben, Tod, Zeit, Ewigkeit, sind eben auch die erstaunlichsten Tatsachen. Dieser Diskrepanz zwischen dem täglichen Leben in und mit diesen Tatsachen und der völligen Ratlosigkeit ihnen gegenüber sind wir ausgesetzt, damit müssen wir irgendwie umgehen. Das versucht der Roman zu reflektieren.

K. N.: Ihr Roman zeigt, was geschieht, wenn man einer Ärztin ein Liebesgedicht von Petrarca vorliest und warum ein Gabelstaplerfahrer Gedichte schreiben soll. Warum schreiben Sie selbst keine?

ZEINER: Ich brauche leider immer so lange, bis ich auf den Punkt komme.

K. N.: In Ihrer Doktorarbeit fragen Sie nach dem Gegensatz von Naturalisierung und Metaphorisierung:

Für Bader deutet sich in dieser Naturalisierung der Verlust der Metapher an. Die Übertragung pathologischer Zustände in die überweltlichen Sphären des Heiligen, die in mythischen Kulturräumen die Kontinuität von Zeit und Ewigkeit sichert, wird durch das Hereinbrechen des aristotelischen Materialismus gefährdet. Dennoch hält sich in der ambivalenten Konzeption der schwarzen Galle spürbar ein letzter Rest der Metapher als mögliche Erklärbarkeit von Welt, um späterhin mehr oder weniger deutlich gerade in der mittelalterlichen Liebeslyrik aufzuleuchten.

Wie bewegt sich Ihre Literatur zwischen diesem Gegensatz von Realismus und Symbolisierung?

ZEINER: Wie schon vorhin angedeutet, würde ich meine Poetik zwischen realistischer und symbolischer Erzählung verorten. Die vordergründige Ebene ist ein Realismus mit möglichst glaubwürdigen, wahrhaftigen Figuren, aber es gibt einen metaphorischen Hintergrund, der das Geschehen im Vordergrund beleuchtet, der da und dort durch das Realistische hindurchscheint und den Blick in eine weitere Ebene eröffnen kann. Vor einigen Tagen las ich dieses Zitat von Max Beckmann, von dem ich mich im Hinblick auf mein Schreiben sehr angesprochen fühlte: „Worauf es mir in meiner Arbeit vor allem ankommt, ist die Idealität, die sich hinter der scheinbaren Realität befindet. Ich suche aus der gegebenen Gegenwart die Brücke zum Unsichtbaren – ähnlich wie ein berühmter Kabbalist es einmal gesagt hat: ‚Willst du das Unsichtbare fassen, dringe, so tief du kannst, ein – in das Sichtbare.‘ Es handelt sich für mich immer wieder darum, die Magie der Realität zu erfassen und diese Realität in Malerei zu übersetzen. – Das Unsichtbare sichtbar machen durch die Realität. – Das mag vielleicht paradox klingen – es ist aber wirklich die Realität, die das eigentliche Mysterium des Daseins bildet!“

K. N.: Wie verlief Ihr Übergang von der Identität als Mediävistin zur Schriftstellerin mit einem Roman, der gleich auf die Shortlist des Deutschen Buchpreises kam? Und was verbindet Sie mit Maren, der Promovendin der Kunstgeschichte im Roman, die sich für die Kunst *nach* der Metaphysik interessiert, für den sich selbst reflektierenden Blick auf die Welt?

ZEINER: Ich hatte schon während meines Studiums und vor allem während der Promotion Theater- und Hörspieltex te geschrieben, aber immer eher anwendungsbezogen. Nachdem ich die Doktorarbeit abgeschlossen hatte, erschien es mir dann anfangs wie eine ungeheuere Befreiung, in die Fiktionalität einfach so hineinschreiben zu können, ganz ohne Belege, Herleitungen, Fußnoten. Allerdings verflüchtigte sich dieses Gefühl dann relativ schnell, weil ich eingesehen habe, dass man beim Romanschreiben ebenso genau sein muss wie beim wissenschaftlichen Arbeiten, nur auf andere Weise. Insofern war das wissenschaftliche Schreiben aber eine wichtige Voraussetzung für mein anderes Schreiben, auch die Fähigkeit, über Jahre an einem Thema zu bleiben, sich in dieses Thema und diese eigentlich komplett absurde Tätigkeit des Erfindens zu vertiefen. Das ist aber, glaube ich, auch schon die einzige Gemeinsamkeit zwischen Maren und mir. Ich halte sie für eine viel ernsthaftere Promovendin als ich es war.

K. N.: Sie lassen Maren ja mit einem Mann eine ganz und gar mittelalterliche Szene erleben, die der niedergeschlagenen Augen:

„Ich würde gern noch eine rauchen“, sagte, statt einer Antwort, Maren, und wieder gab er ihr Feuer, blickte diesmal lange in diese fremden Augen hinein, und sie lächelte und senkte die Lider, während sie einen tiefen Zug nahm und dann den Rauch in einem steilen Winkel zur Seite blies. Tom konnte sich gar nicht erinnern, wann er eine Frau zuletzt mit derartigem Blick angesehen hatte, so tief, dass sie die Augen niederschlug. Es war berausend, dieses Augenniederschlagen, und hinterließ ein jähes Brennen in seinem Bauch, fast wie der Grappa, von dem man inzwischen schon das dritte Glas geleert hatte.

Was hat es mit dem Blick der Liebenden auf sich? Mit der Unerfüllbarkeit der Liebe?

ZEINER: Diese Szene greift natürlich tief hinein in die Mottenkiste mittelalterlicher Liebesdiskurse. Über den Blick als Vorbedingung der Liebe einerseits und geistiger Erkenntnis andererseits sprachen wir ja vorhin schon. Der Liebesblick steht immer am Anfang, und wird dann in der obsessiven melancholischen Erinnerung des Liebenden beständig reproduziert. Hier allerdings wird der Blick, recht prosaisch, in die Wirklichkeit gewendet, indem aus ihm nicht die Liebe (und auch wenig Erkenntnis) entspringt; Maren bleibt ja nur eine flüchtige Episode auf Toms Reise zu Betty. Aber, wer weiß, vielleicht verliebt sich Maren in diesem Augen-Blick unsterblich in Tom und konserviert den Moment in der Erinnerung für die nächsten zehn Jahre. Oder sie treffen sich einmal wieder, und sie erklärt ihm Rom und die Zentralperspektive und Michelangelo ...

K. N.: Sie schreiben einmal in Ihrer Doktorarbeit:

Das fruchtbare Schwanken der erotischen Liebe zwischen irdischer und göttlicher Macht kehrt in der gesamten Philosophie- und Literaturgeschichte wieder. Verwiesen sei hier nur auf die Liebeskonzeption des deutschen Idealismus, auf die Transzendentalphilosophie der Romantik oder in neuerer Zeit gar auf die Romane Michel Houellebecqs, in denen einzig in der Unmöglichkeit der Liebe ein letzter – wenn auch ins Negative gewendeter – metaphysischer Rest aufscheint.

Ein Kapitel Ihres Romans, „Das Meer der Möglichkeiten“, erinnert an eine Ihrer Platten: Auf dem Cover stehen Sie auf einem angelandeten Boot und weisen aus dem Bild hinaus ins Unendliche. Wie vereinigen sich in Ihrem Blick auf die Liebe Guido Cavalcanti und Michel Houellebecq?

ZEINER: Beide sind ja Melancholiker, wenn nicht Verzweifelte (bei Houellebecq denke ich hier in erster Linie an den Autor von *Elementarteilchen*). Und Cavalcanti erweist sich in seiner absoluten Negativität als ein äußerst modern erscheinender Autor, so weit man das von einem Dichter des 13. Jahr-

hunderts überhaupt sagen kann. Immerhin ist von Cavalcanti bekannt, dass er die Existenz Gottes in Zweifel zog und dass er (als Anhänger der averroistischen Aristoteles-Auslegung) das menschliche Denken für das Maß aller Dinge hielt, dass er – ganz im realistischen Sinn – Melancholiker war, darf man ebenfalls annehmen. Aber, auch wenn es nur in seiner Abwesenheit anwesend ist, so ist doch bei beiden auch das romantische Motiv des Unendlichen zu finden, des über das Hier und Jetzt, über die menschliche Begrenztheit Hinausweisenden.

K. N.: Im Roman inszenieren Sie auch Debatten über das, was der mittelalterliche Mensch uns Heutigen voraushat:

Breitenbach sagte laut: „EIN-BILDUNG. Achten Sie auf das Wort!“, sagte er. „Denn wir bilden die Liebe in uns *hinein*, prägen das *Bild* dieser Liebe in unser Inneres ein“, sagte er, und dieses Wissen, fuhr er fort, dieses grandiose Wissen, hätten die Menschen der Antike und des Mittelalters den Heutigen, *uns* Heutigen, vorausgehakt, weil jene nämlich im Gegensatz zu uns gewusst hätten, dass diese ein-gebildete Liebe nur und immerzu absolut selbstbezüglich sein könne, aus uns selbst herauskomme und in uns selbst wieder hineingehe, ganz wie übrigens die Melancholie, „das in sich selbst eingeschlossene, sich selbst einschließende Denken“, sagte er und nahm einen Schluck Tee, der in seinem Hals hinabrumpelte.

Was würden die Dichter des italienischen Mittelalters über unsere Praktiken und Diskurse der Liebe heute urteilen?

ZEINER: Sie würden sie wahrscheinlich für völlig absurd halten und vielleicht zu Recht annehmen, dass wir die Vorstellung von der Liebe heillos überfrachten mit unseren disparaten Anforderungen, die wir an sie stellen. Einerseits fordern wir die unendliche, ideale Liebe, die sich im Zustand des Verliebtseins, einer Hollywood-Romantik erhält, andererseits die verlässliche, freundschaftliche Paarbeziehung, die in der funktionierenden, glücklichen Familie gipfelt, und dies alles fordern wir von und mit einer einzigen Person. Die mittelalterlichen Denker würden verwundert den Kopf schütteln (vermutlich auch über unsere Trennungs- und Scheidungsraten).

K. N.: Ihr Doktorvater Sebastian Neumeister hat u.a. gezeigt, dass die Gedichte der sizilianischen Dichterschule außerliterarische Bezüge reduzieren und dass die Liebesgedichte ein geschlossenes intertextuelles Gewebe ausbilden.² Es ist elitäre Dichtung einer Gruppe unter ihresgleichen. Sie disku-

² Sebastian Neumeister, „Die Literarisierung der höfischen Liebe in der sizilianischen Dichterschule des 13. Jahrhunderts“, *Literarische Interessenbildung im Mittelalter*, hrsg. v. Joachim Heinze (Stuttgart: Metzler, 1993), 385–400. Vgl. hierzu auch: Andreas Kablitz, „Inter-

tieren in Ihrem Roman, warum nicht auch ein Arbeiter heute mittelalterliche Lyrik lesen sollte. Hatten Sie denn bei der Rezeption Ihres Romans den Eindruck, die philosophisch-literaturgeschichtliche Grundierung Ihrer Geschichte wurde ernstgenommen?

ZEINER: Teilweise schon. Verwundert hat mich allerdings die große Bandbreite der Rezeptionsansätze. Während der Roman einigen Lesern als leicht, beschwingt und unterhaltend erschien, kommentierten ihn andere als depressiv, schwer verdaulich und überhaupt schwierig. Es kam mir manchmal vor, die jeweiligen Rezipienten hätten völlig unterschiedliche Bücher gelesen. Aber vielleicht ist es im besten Fall ja wirklich so, dass man das Buch auf unterschiedlichen Ebenen verstehen kann, das birgt zwar natürlich die Gefahr des Missverstandenwerdens, aber die ist ja ohnehin immer gegeben und vielleicht auch nicht so schlimm.

K. N.: Wenn Ihr Roman zumindest *auch* als Prosimetrum gelesen werden kann, bei dem italienische Liebeslyrik des Mittelalters abwesend mitklingt, welches Gedicht würden Sie uns empfehlen, bei der Lektüre danebenzulegen?

ZEINER: Da fallen mir viele ein: Auf jeden Fall Cavalcantis „A me stesso“ und Leopardis „A se stesso“; aber auch „L’infinito“ von Leopardi. Oder das wunderliche Sonett von Giacomo da Lentini „Or come entrar sì gran donna“, in dem der Dichter sich Gedanken darüber macht, wie eine so große Frau durch seine Augen in sein Inneres passen kann und implizit und gleichsam *en passant* die platonische und die aristotelische Wahrnehmungs- und Erkenntnistheorien gegeneinanderstellt.

Or come pote sì gran donna entrare
per gli oc[c]hi mei, che sì pic[c]ioli sone? 2
e nel mio core come pote stare,
che ’nentr’esso la porto laonque i’ vone? 4

[Lo] loco laonde entra già non pare,
ond’io gran meraviglia me ne dònè; 6
ma voglio lei a lumera asomigliare,
e gli oc[c]hi mei al vetro ove si pòne. 8

Lo foco inchiuso, poi passa di fore
lo suo lostrore, senza far rot[t]ura: 10
così per gli oc[c]hi mi pass’a lo core,

textualität als Substanzkonstitution. Zur Lyrik des Frauenlobs im Duecento: Giacomo da Lentini, Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri“, *Poetica*, Nr. 23 (1991): 20–67.

no la persona, ma la sua figura. 12
 Rinovellare mi voglio d'amore,
 poi porto insegna di tal criatura.³ 14

K. N.: Im Kern kreist Ihre Doktorarbeit um die Liebesmelancholie, die Sie u.a. mit Cavalcantis „A me stesso“ und Leopardis „A se stesso“ begründen als Pathologie der Introspektion eines auf sich selbst zurückgeworfenen Subjekts:

Anstatt sich auf ein Bündel frei zu gestaltender künftiger Möglichkeiten zu beziehen, zielt das erotische Streben auf ein klar umrissenes punktuell Ereignis aus der Erinnerung, nämlich das traumatische Erlebnis des die Liebe entzündenden Augen-Blicks. Die erotische Hoffnung kreist symptomatisch um die einmalige Erfahrung des Sich-Verliebens, womit sich Vergangenes zum melancholischen Thema ausprägt und die Perspektive in die Zukunft verstellt. Das Sehnen wendet sich durch die absurde Situation der in der Liebe antizipierten Unerfüllbarkeit resignativ in die eigene Vorzeit zurück, wobei Kommendes durchweg als negative Determination eines schicksalhaften Scheiterns umgewertet wird. Damit liegt auch hier wie im symptomatisch melancholischen Zeitempfinden ein Sich-Zurückziehen der freien Erwartungen in die Erinnerung vor. In gleichem Maße wie das vergangene Erlebnis als fortan bestimmend und wirkmächtig angenommen wird, verlagert sich die Kategorie des Zukünftigen aufgrund ihrer bereits beschlossenen Vorherbestimmtheit in die *retentio*.

Ist Melancholie für Sie behandelbare Depression oder kulturschöpfende Lebenshaltung?

ZEINER: Schon in der Antike war man sich der Ambivalenz dieser Disposition bewusst. Im ps-aristotelischen Traktat *Problema XXX*, 1 von Theophrast, das bis in die Neuzeit als die grundlegende Abhandlung über die Melancholie galt, wird eben dieses Problem diskutiert. Dabei wird klar umrissen, dass Melancholie zwar durch die Neigung zu Reflexion und Introspektion intellektuelle und schöpferische Leistungen fördern kann, aber nur wenn sie im Rahmen des Mäßigen verbleibt und nicht in einen der extremen Pole der

³ Giacomo da Lentini, „Sonetto XXII. Or come pote sì gran donna entrare“, in: *Poesia italiana. Il Duecento*, hrsg. von Piero Cudini (Milano: Garzanti, 1978), 22. Kemp gibt die Prosaübersetzung: „Wie nur kann eine so hohe Dame, eine so große Herrin durch meine Augen in mich eintreten, die doch so klein sind? Und in meinem Herzen, wie kann sie darin sich aufhalten, daß ich sie darin trage, wo immer ich hingehe? | Die Stelle, an der sie eintritt, sieht man ja nicht, was mich hoch verwundert. Doch ich will sie mit einem Licht vergleichen, und meine Augen mit dem Glas, darauf sein Schein fällt.“ Friedhelm Kemp, *Das europäische Sonett*, Bd. 2 (Göttingen: Wallstein, 2013), 49.

Manie oder der Depression verfällt. Wo die Grenzen verlaufen, ist natürlich fließend, wo hört eine besonders genaue, illusionslose Weltsicht auf, und wo beginnt die Depression, das wird man wohl stets im Einzelfall entscheiden müssen.

K. N.: In Ihrer Dissertation wie in Ihrem Roman begegnet uns der Satz des Arnald von Villanova: „Amor (...) qui dicitur hereos, est vehemens et assidua cogitatio supra rem desideratam cum confidentia obtinendi delectabile apprehensum ex ea“ (*De amore heroico*). Nun ist ja die Betty des Romans Ärztin und erklärt Liebe nur noch als „eine Frage der Hormone und gewisser chemischer und elektrischer Schaltreaktionen im Gehirn.“ Inwiefern ist Betty eine Nachfahrin jener Ärzte aus Salerno, Neapel, Bologna und Montpellier, die ab dem 12. Jahrhundert mit der Liebeskrankheit, *amor hereos*, eine Übersetzung des arabischen *'ishq* in die westliche Welt tragen?

ZEINER: Die arabischen Ärzte reduzierten die Liebe ja gerade nicht, wie Betty es an dieser Stelle provokant tut, auf eine Reihe chemischer Reaktionen bzw. Stoffwechselabläufe, sondern, was sehr faszinierend ist an der mittelalterlichen Medizin, die sich ja auch immer als Naturphilosophie verstand, ist, dass sie stark psychosomatisch orientiert ist. Organismus und Geist werden als Einheit gedeutet, deren Elemente stark interagieren. So geht die Liebe zunächst vom Körperlichen, dem Sehnsinn aus, strahlt dann auf den ganzen Körper aus, indem sie eine Reihe organischer Reaktionen hervorruft, und zielt andererseits ins Geistige, indem sie in der Erinnerung und dann in der Ratio reflektiert und abstrahiert wird.

K. N.: Beim Lesen hat mich Ihr Oszillieren zwischen der erhabenen Negativität und der beiläufig-lässigen Komik fasziniert, hierfür steht vielleicht der unpassende Song „Love in Portofino“, der ja so vieldeutig mitklingt, mit Strophen wie:

Nel dolce incanto del mattino
 Il mare ti ha portato a me 6
 Socchiudo gli occhi a me vicino
 A Portofino rivedo te 8

Unpassend ist das Lied, weil es bei einer Improvisation Neuer Musik gänzlich ungebrochen erklingt, zwischen Jazzplatten und Stockhausen. Ist diese Stelle Parodie der modernen Kunst oder Ihr Bekenntnis zur „unmittelbare[n] Überredungskunst des einfachen Tons“?

ZEINER: Beides. Und beides schließt sich ja auch nicht aus. Ich glaube, man kann avantgardistischer E-Musik oder experimentellem Jazz gegenüber aufgeschlossen sein und dennoch von einem einfachen Lied ergriffen werden. Das ist für die Ausübenden oft schwieriger, da man sich in der Musik doch sehr innerhalb bestimmter Genres, um nicht zu sagen, Schubladen bewegt. Die Trennung zwischen dem sogenannten ernstesten und dem unterhaltenden Bereich ist in der Musik sehr viel schärfer gezogen als beispielsweise in der Literatur. In der sogenannten E-Musik geht nach Schönberg niemand mehr in die Tonalität zurück, während in den anderen Künsten, der Malerei und auch in der Literatur, alles möglich zu sein scheint. Man kann auch nach Malewitsch wieder figurlich malen, man kann nach dem Dekonstruktivismus grammatikalisch korrekte und verständliche Sätze schreiben. In der Musik ist das Verdikt der Avantgarde stärker ausgeprägt, aber ich kann nicht sagen, warum das so ist. Vielleicht hat das etwas mit unserem – seit '45 sehr verständlichen – Unbehagen gegenüber der „Überredungskunst“ der Musik zu tun, keine Kunst trifft ja so unmittelbar in das Gefühl wie die Musik, was womöglich daran liegt, dass sie als die abstrakteste Kunstform gleichzeitig auch die körperlichste ist, weil Schall bewegte Luft ist und als solche ganz körperlich in unser Ohr und Inneres dringt.

K. N.: Es wird viel gelacht in Ihrem Roman, oft sind die Figuren selbst überrascht über ihren Körper, der lacht. Das Lachen überbrückt Unpassendes, so ein Lachanfall, während das Gegenüber von Nietzsche doziert und dabei schlürpfende Geräusche macht, es erinnert mich an die Stelle bei Kierkegaard, wo einer meint, einen Gottesbeweis gefunden zu haben, aber ein Staubkorn im Auge bringt ihn auf die Erde zurück. Wie stehen Sie als erklärte Melancholikerin zum Lachen?

ZEINER: Das gemeinsam Lachenkönnen ist für mich einerseits ein Ausweis der Freundschaft, ein Lachanfall verbindet zwei Menschen auf eine sehr innige Weise. Das exzessive Lachen hat andererseits auch etwas Unheimliches, Elitäres, ist bei Marc zugleich eine kleine Anspielung auf die Figur des Adrian Leverkühn in Thomas Manns *Dr. Faustus*.

Grundsätzlich ist mir Humor sehr wichtig, weil er – ganz wie bei Kierkegaard – das Abgehobene lakonisch gleichsam erdet. Und das Fürchterlichste kann man ja auch sehr witzig erzählen (s. Thomas Bernhard), wenn das irgendwo gelingt, Szenen zu erzählen, wo beides, Ernst und Komik, sehr dicht nebeneinander, ja übereinander liegen, dann interessiert mich das immer sehr.

K. N.: Ihr Romanende bleibt offen mit einem Aufbruch zu „Ziele[n], die in der Vorstellung schöner sein mochten als in der Wirklichkeit“ und „wie man von einem Gebirgsgipfel den zurückgelegten, angesichts der Höhe einerseits unbedeutenden, andererseits ungeheuer weit erscheinenden Weg überblickt“. Was bedeutet also der Liedtitel „I found my love in Portofino“ für die Lebbarkeit der Liebe?

ZEINER: Vielleicht ist die Liebe nur in der Erinnerung lebbar. Der ungarische Dichter Antal Szerb hat gesagt: „Die Liebe konserviert einen einzigen Augenblick, den ihres Entstehens, und wer geliebt wird, altert nie.“ Ich weiß es aber auch nicht.

K. N.: Können Sie schon von Ihrem aktuellen Schreiben etwas berichten?

ZEINER: Eine wenig, ja: Das Projekt setzt in gewisser Weise da an, wo *Die Ordnung der Sterne* aufhört. Es wird um eben die „Lebbarkeit“ der Liebe gehen und um die Frage, wie das Glück in seiner Fragilität gegen die Zeit zu verteidigen ist. Es soll ein Familienroman werden, der eigentlich kein klassischer Familienroman ist. Die handelnden Figuren werden aber stark aus ihrer Vergangenheit, der Kindheit und der fernerer Familiengeschichte heraus entwickelt werden, indem Erinnerung und Geschichtlichkeit den metaphorischen Hintergrund und den Untergrund der Erzählung bilden. Und es wird eine Literaturwissenschaftlerin geben, insofern bleibe ich der Literaturwissenschaft treu ...

K. N.: Haben Sie vielen Dank für das Gespräch, Frau Zeiner.

Spanien im Bausumpf: Autoren über die staatsgefährdende Krise ihres Landes

Rita Nierich und Peter B. Schumann (Berlin)

ZUSAMMENFASSUNG: Gigantische Spekulationen im Immobiliensektor haben die Landschaft Spaniens in den letzten Jahren nachhaltig verheert und das Land nach dem Platzen der Blase an den Rand des Staatsbankrotts gebracht. Die Krise zwingt die Schriftsteller, über den gegenwärtigen Zustand ihres Landes nachzudenken.

SCHLAGWÖRTER: Muñoz Molina, Antonio; Mendoza, Eduardo; Gutiérrez, Pablo; Chirbes, Rafael; Spanien; Wirtschaftskrise; Bürgergesellschaft

Die politischen Eliten in Spanien wurden weder vom Gesetz noch von der öffentlichen Meinung noch von der Presse genügend kontrolliert. Auch reichten die Gesetze nicht aus, um Korruption und Schwindel nachhaltig zu bestrafen. Außerdem hat sich das Land allzu lange mit einer Fantasiewirtschaft abgefunden, die nicht tragfähig war: dem Bauboom, dem Massentourismus usw. Und es fehlte eine profunde staatsbürgerliche Kultur.¹

Antonio Muñoz Molina ist einer der bedeutendsten spanischen Romanciers. 2013 hat er den Essay-Band *Alles, was solide war* (*Todo lo que era sólido*) veröffentlicht und darin der Gesellschaft und ihrer politischen Klasse ein erschreckendes Zeugnis ausgestellt:

Geständige Mörder kehren nach dem Gefängnis in ihr Dorf zurück und werden von ihren Anhängern bejubelt. Verschwender und Diebe werden immerfort gefeiert und von der gleichen Bürgerschaft immer wieder gewählt, die sie jahrzehntelang betrogen haben. Beim Verlassen des Gerichts erwartet die

⁰ Der Artikel lehnt sich an die Radiosendung gleichen Titels an, die im Deutschlandradio Kultur, „Zeitfragen. Literatur“, am 12. September 2014 gesendet wurde. Die Zitate werden deshalb in deutscher Sprache gegeben. Das Interview mit Chirbes wurde vom Deutschlandfunk geführt, die mit den übrigen Autoren von Paul Ingendaay.

¹ Antonio Muñoz Molina, Interview.

schamlosesten Betrüger des öffentlichen Lebens eine Unzahl von Gefolgsleuten: das Volk, aus dem sie stammen und das sie vertreten, aber nicht aufgrund einer Wahlentscheidung, sondern weil sie Teil seines Wesens, Vermittler seines heiligen Willens sind.²

Infolge der US-amerikanischen Banken- und Hypothekenkrise platzte 2008 in Spanien eine gigantische Immobilienblase. Nahezu eine halbe Million Eigentumswohnungen wurden zwangsgeräumt, weil die Besitzer ihre Kreditraten nicht mehr bezahlen konnten. Das spanische Bankensystem musste durch den europäischen Rettungsschirm vor dem Kollaps bewahrt werden. Ganze Wirtschaftszweige brachen zusammen, Massenarbeitslosigkeit war die Folge. Spanien stand kurz vor dem Staatsbankrott.

Journalisten und politische Kommentatoren untersuchten Ursachen und Folgen und sahen nicht selten in der Europäischen Union und in der „deutschen Sparkommissarin Angela Merkel“ die Schuldigen der Misere. Soziologen, Politologen und zivilgesellschaftliche Organisationen erforschten in zahlreichen Sachbüchern wesentlich differenzierter das nationale Debakel. Filmemacher und Theaterautoren bezogen Stellung, denn viele von ihnen hatten durch radikale Subventionskürzungen die Arbeitsmöglichkeiten verloren. Die Schriftsteller aber meldeten sicherst in den letzten beiden Jahren zu Wort. So meint Antonio Muñoz Molina:

Theater und Film können sehr viel unmittelbarer reagieren. Die Belletristik ist sehr viel langsamer, denn der literarische Schaffensprozess braucht Zeit, bis Erfahrung und Erinnerung eine Form finden. Die Literatur taugt nicht für direkte Interventionen. Auf die guten literarischen Werke über diese Zeit werden wir wohl noch etwas warten müssen.³

Mit *Alles, was solide war* hat der 58-jährige nun eines dieser Bücher vorgelegt: einen „fiktionalen Essayband“ – wie er sagt. Zuvor beschäftigte er sich in seinen Romanen relativ selten mit der Gegenwart. Sein letztes Werk, *Die Nacht der Erinnerung*, spielt am Vorabend des Spanischen Bürgerkriegs. Als Kolumnist der Tageszeitung *El País* setzt er sich allerdings regelmäßig mit der spanischen Politik auseinander. Diese journalistische Erfahrung ist eine der Quellen seines neuen Bandes: hier mischt er die faktenreiche Analyse mit persönlichen Erinnerungen, z.B. an seine Zeit als Direktor des Instituto Cervantes in New York.

² Antonio Muñoz Molina, *Todo lo que era sólido* (Madrid: Seix Barral, 2013). Übersetzung der Zitate: Peter B. Schumann.

³ Muñoz Molina, Interview.

Wann immer ich ins Büro fuhr, verließ ich die U-Bahn an der 50. Straße West und sah als erstes ein Gebäude aus Stahl und Glas, dessen gesamte Vorderfront eine riesige Leuchtwand einnahm. Lehman Brothers erschien darauf in einer gigantischen Schrift, die über mehrere Stockwerke reichte ... Als ich an einem Vormittag im Jahr 2008 wieder aus der U-Bahn emporkam, war die Leuchtwand erloschen. Von einem Tag auf den anderen hatte eine der mächtigsten Investitionsbanken der Welt aufgehört zu existieren. Jene, die ein so gründliches Wissen über die Wirklichkeit zu besitzen schienen, dass sie Vorhersagen mit der Gewissheit alter Auguren zu treffen vorgaben, hatten offensichtlich die Katastrophe nicht erahnt.⁴

Antonio Muñoz Molina fragte sich in seinen Zeitungskommentaren oft, wie es zu der Katastrophe kommen konnte. Die Idee zu seinem Buch entstand aus diesem Bedürfnis der Selbstvergewisserung.

Und aus einer Mischung von Schmerz, Zorn und auch Hoffnung, als Spaniens Straßen sich immer öfter mit Demonstranten füllten, sowie aus der Notwendigkeit, mir selbst zu erklären, was hier geschehen ist. Mir geht es wie der US-amerikanischen Schriftstellerin Joan Didion, die sagte: Ich weiß nicht, was ich denke, bevor ich es nicht aufgeschrieben habe. Für mich war es nicht so wichtig, öffentlich mitzuteilen, was ich denke, als es für mich herauszufinden. Mein wichtigstes Vorbild sind die politischen Schriften von George Orwell und Albert Camus, d.h. die Notwendigkeit, sich literarisch in größtmöglicher Klarheit auszudrücken.⁵

Dazu gehört für Antonio Muñoz Molina auch die Selbstkritik, denn in der spanischen Krise sieht er nicht nur das Werk von korrupten Politikern und profitgeilen Spekulanten, sondern auch das Versagen großer Teile der Bevölkerung. Als sich das Desaster abzuzeichnen begann, arbeitete er gerade an *Die Nacht der Erinnerung*, seinem Roman über den Bürgerkrieg der 30-er Jahre.

Ich habe damals über die Blindheit jener geschrieben, die nicht in der Lage sind zu sehen, was um sie herum rumort, aus Unachtsamkeit, aus Verantwortungslosigkeit, weil jeder nur seinen eigenen Dingen nachgeht, die Möglichkeit einer Katastrophe nicht wahrhaben will oder stur daran glaubt, dass die Dinge solider sind, als sie in Wirklichkeit waren. Aber auch ich selbst habe 2007 nichts geahnt, denn ich war versunken in meinem Buch, eingeschlossen in meiner Zeitkapsel von 1937.⁶

⁴ Muñoz Molina, *Todo lo que era sólido*.

⁵ Muñoz Molina, Interview.

⁶ Muñoz Molina, *Todo lo que era sólido*.

Der mehrfach ausgezeichnete Autor sieht sich selbst als „Spielverderber“, denn er ist nicht bereit, die Selbsttäuschung vieler Verantwortlicher und ihre pompösen architektonischen Selbstdarstellungen weiter hinzunehmen. Zudem liegen für ihn die Ursachen viel tiefer, in den 80-er Jahren, der Zeit der sog. Transición, des Aufbaus der Demokratie nach rund vierzig Jahren Franco-Diktatur.

Wir haben nicht verstanden, das, was uns am meisten fehlt, aufzubauen: eine demokratische Tradition. Die meisten von uns waren keine Demokraten, als Franco starb, sondern Antifranquisten. Wir konnten auch keine sein, denn wir waren in einer Diktatur geboren und aufgewachsen. Die Erben des alten Regimes, die von der sog. „Öffnung“ am meisten begünstigt wurden, dachten nur an eine begrenzte Demokratie, die ihnen erlaubt hätte, einige Privilegien zu behalten. Und selbst bei den Antifranquisten – den wenigen Sozialisten, den vorherrschenden Kommunisten, den Trotzkisten und Maoisten – gab es nur eine instrumentelle Vorstellung von Demokratie.⁷

In den bis heute nicht überwundenen autoritären Strukturen des Staates und seiner Verwaltungen sieht Antonio Muñoz Molina eine der Hauptursachen für die Existenzkrise Spaniens: die Kontrolle habe in allen Bereichen versagt.

Die Regierenden wurden bisher nicht ausreichend kontrolliert. Mir geht es dabei nicht so sehr um Gerichte als um gesetzlich vorgeschriebene Verfahrensweisen zur Überprüfung der Verwaltung. Sie konnte machen, was sie wollte, denn es gab keine vom Gesetzgeber vorgesehenen Kontrollmechanismen. Auch in der Bürgerschaft existierte kein Bewusstsein dafür, sie zu überwachen. Jetzt entrüsten sich alle darüber, dass Flughäfen gebaut wurden, die niemand benötigte.⁸

Selbstkritik ist in Spanien nicht sehr beliebt. Das dürfte einer der Gründe dafür sein, dass dieser klarsichtige Essay-Band – anders als die meisten Bücher des Autors – nur eine zweite Auflage erreicht hat. Dabei will Muñoz Molina seinen Mitbürgern Mut machen, durch die Erkenntnis eigener Fehler Auswege aus der Krise zu finden. Das gebeutelte Spanien ist für ihn keineswegs ein aussichtsloser Fall.

Wir können durchaus auf Erfolge blicken: hier und dort wunderbare Schulen und Krankenhäuser, Unternehmen, die inmitten der Krise Arbeit schaffen und Gewinne erwirtschaften, wissenschaftliche und kulturelle Institutionen,

⁷ Muñoz Molina, *Todo lo que era sólido*.

⁸ Muñoz Molina, Interview.

die trotz aller Sorgen vorangekommen sind. Wir müssen uns ein Beispiel nehmen an dem, was gelungen ist, und an denen, die es vollbracht haben.⁹

**

Inzwischen ist die staatsgefährdende Krise Spaniens gleich mehrfach von Schriftstellern behandelt worden. Antonio Muñoz Molina hat den Essay gewählt. Ein anderer renommierter Autor, Eduardo Mendoza, hat sich in *Der Friseur und die Kanzlerin* (*El enredo de la bolsa y la vida*) für den satirischen Unterhaltungsroman entschieden. Einem Land, in dem neue Autobahnen ins Nichts führen, ganze Stadtviertel keine Bewohner finden, neu erbaute Sportarenen leer stehen – einem solchen Land kann ein Schriftsteller nur mit den Mitteln der karikaturesken Übertreibung gerecht werden, meint jedenfalls Eduardo Mendoza:

Meine Romane sind Farcen, eine Mischung aus bitterer Ironie und verformter Realität. Aber ich betrachte meine Figuren dabei mit einem Gefühl der Nächstenliebe, ganz egal, in was für einen Schlamassel ich sie geraten lasse, was für Absurditäten ich ihnen zumute. Es ist ein spezieller literarischer Humor, der so im Film oder im Theater nicht funktionieren würde. Ich will die Wirklichkeit aufbrechen, sie ins Unwahrscheinliche treiben.¹⁰

Die Farce *Der Friseur und die Kanzlerin* siedelt der Autor – wie die meisten seiner erfolgreichen Romane – in seiner Geburtsstadt an.

Der Tourist, der Barcelona im Sommer besucht, tut gut daran, auf seinen Spaziergängen die Notfallstation des Klinikums weiträumig zu umgehen, wenn er sie nicht unbedingt braucht. Im August ist nicht nur der größere Teil des Pflegepersonals im Urlaub, sondern im Urlaub sind ebenso die Patienten der Mittelklasse und der Oberschicht, die sonst das Jahr über das ästhetische Niveau des Krankenhauses durch eine gekonntere Art im Umgang mit Schicksalsschlägen anhoben. Jetzt aber drängten sich in Wartezimmern, auf Korridoren und Treppen Personen so niedriger Herkunft, dass sie schon als Gesunde krank und gelähmt schienen, von Leiden oder Missgeschick ereilt, hier jedoch vollends wie Ruinen wirkten: Patienten teils ganz, teils in Stücken, die sich in einer besonders düsteren Krümmung des Labyrinth von Gängen bewegten.¹¹

⁹ Muñoz Molina, *Todo lo que era sólido*.

¹⁰ Muñoz Molina, Interview.

¹¹ Eduardo Mendoza, *El enredo de la bolsa y la vida* (Madrid: Seix Barral, 2012). — Deutsch: *Der Friseur und die Kanzlerin*, übers. von Peter Schwaar (München: Nagel & Kimche, 2013).

Eine höchst absurde Handlung entfaltet Eduardo Mendoza vor dem Hintergrund der spanischen Misere. Ein nahezu arbeitsloser Friseur will ein Attentat auf Bundeskanzlerin Merkel bei einer Konferenz in Barcelona verhindern. Mit Hilfe einiger Straßenkünstler gelingt es ihm, sie bei der Ankunft zu entführen. Die Schwester des Friseurs, eine ehemalige Prostituierte, schlüpft unerkannt in ihre Rolle. Und um die Verwechslungskomödie auf den Gipfel zu treiben, glaubt die entführte Angela in dem Haarkünstler einen ehemaligen Liebhaber wieder zu erkennen.

„Bitte schön“, sagte Angela Merkel, „lassen Sie mich diesen Punkt erklären. Manolito und ich haben uns vor vielen Jahren kennengelernt, in Lloret del Mar. Wir waren jung, impulsiv und naiv. Wir verkehrten in einer schäbigen Disko, wo wir die ganze Nacht zum Sound von Dr. Acusa und Dr. de la Calva getanzt haben. Das Dynamische Duo. Danach sind wir an den Strand gegangen, haben uns in den Sand gesetzt und dem Sonnenaufgang zugesehen. Hand in Hand, und Süßstengel geraffelt, wie sie das hier nennen.“ ... Und zum Schluss sagte sie mit einem liebevoll-melancholischen Blick auf mich. „Wir sind nicht mehr jung, Manolito. Ich verheiratet, ich Kanzler von Deutschland und muss die Eurokrise lösen.“¹²

Zu dem seltsamen Auftritt der Bundeskanzlerin dürfte Eduardo Mendoza durch populäre Sündenbocktheorien angeregt worden sein. Viele glauben selbst heute noch, an der Misere sei vor allem die deutsche Europa-Politik und die dem Land aufgezwungene Sparsamkeit Schuld und keineswegs die Gier spanischer Spekulanten und vertrauensseliger Bürger. Andererseits ist *Der Friseur und die Kanzlerin* der vierte Teil einer Roman-Reihe um einen seltsam verrückten, in allen Fällen namenlosen Detektiv, der hier die Gestalt eines Haarschneiders annimmt. Die Krise ist für den Autor nicht das zentrale Thema, sie dient ihm lediglich als aktueller Hintergrund:

Ich habe die Hauptfigur stets dazu benützt, um weniger die malerische Seite von Barcelona als das diese Stadt prägende reale Straßenleben zu zeigen. Auch wollte ich hier kein Lehrstück über die Krise verfassen, sondern einige ihrer Erscheinungsformen zeigen: geschlossene Läden, Arbeitslosigkeit, Wohnungsspekulation usw. Ich wollte diese Geschichte aus der Sicht der Straße schreiben.¹³

**

Aus der Perspektive der einfachen, von der Krise gebeutelten und nicht selten um ihre „solide“ Existenz gebrachten Leute. Nur erwartet der Leser von

¹² Mendoza, *Der Friseur und die Kanzlerin*.

¹³ Mendoza, Interview.

einem kenntnisreichen Autor wie Eduardo Mendoza Jahre nach Ausbruch des Debakels etwas mehr als karikatureske Phänomene: auch das System, das Millionen von Spanier aus der Bahn geworfen hat, gehört an den Pranger – wohin es Antonio Muñoz Molina in seinem Werk stellt – und auch ein Vertreter der jüngeren Generation wie Pablo Gutiérrez in *Democracia*.

Lehman Brothers brach vor den Augen der verblüfften Welt am selben Tag zusammen, an dem Marco entlassen wurde. Ein kosmischer Zufall: in der Chronik universeller Schicksalsschläge schrumpfte seine relativ unbedeutende Tragödie angesichts jenes Börsenmonsuns, der – wie die Kommentatoren mit der ihnen eigenen Präzision im Gebrauch von Metaphern zu sagen pflegen – die Grundfesten des internationalen Blablablas zum Einsturz bringen sollte. Marco müsste eigentlich stolz sein, irgendwie an diesem herausragenden Ereignis teilzunehmen, diesem historischen Meilenstein, apokalyptischen Chaos, dieser verheerenden Episode – oder wie all diese wohl gewählten Eigenschaftsworte heißen mögen, mit denen Zeitungen ihren täglichen Brei anrühren.¹⁴

Demokratie (Democracia) heißt schlicht der Titel seines Romans, in dem dieser Marco die zentrale Rolle spielt. Er ist Mitte dreißig, war Zeichner in einem Architektenbüro, arbeitete an Plänen für neue Städte und glaubte an eine gesicherte Existenz, bis er plötzlich auf der Straße stand: einer von Millionen Spaniern. Doch Pablo Gutiérrez führt ihn nicht als exemplarischen Vertreter der Marginalisierten vor.

Ich hole ihn aus der Situation des Arbeitslosen heraus und lasse ihn reagieren – jedoch anders als viele, die seine Fähigkeiten nicht besitzen. Seine Handlungsweise geschieht unerwartet und ist auch nicht geplant. Er war als Zeichner ein kleiner Künstler, der seinen Job angenommen hat, um ein normales Leben führen zu können und nicht an den Rand der Gesellschaft zu geraten. Als er aber dann zu den Marginalisierten gehört, beginnt er durch die Straßen zu streifen und eine Art Roman auf die Mauern der Stadt zu schreiben.¹⁵

In *Democracia* schreibt Gutiérrez:

Es fehlt wenig, blind zu sein, es fehlt wenig, Glassplitter in den Augen zu haben – schreibt er ohne Eile, es ist sowieso schon alles viel zu spät. Jedes Elektron seines Kopfes wirkt sich bis in die Fingerspitzen aus und lässt den Pinsel tanzen. Der Ärger der Vorübergehenden stört ihn kaum, er schreibt oder zeichnet alle Verse in einer einzigen Linie, sorgfältig wie ein japanischer Kalligraf.

¹⁴ Pablo Gutiérrez, *Democracia* (Madrid: Seix Barral, 2013), Übersetzung der Zitate: Peter B. Schumann.

¹⁵ Gutiérrez, Interview.

Man sagt ihm, er solle abhauen, man beleidigt ihn, er würde die Straße beschmutzen, und man droht, die Polizei zu rufen. Aber Marco nimmt nicht wahr, was um ihn herum geschieht, er hört nur seinen Vers wie ein Astronaut, der den Kontakt zur Erde verloren hat. Die Nacht fällt, die Straßen leeren sich, nur Marco arbeitet unaufhaltsam weiter, ein Wächter der Übriggebliebenen, schreibt seine endlosen Verszeilen auf Häuser und Häuserblocks und stellt die Arbeit erst ein, als die Farbe zur Neige geht, früh am Morgen.¹⁶

Marco, der zuvor Städte der Zukunft entworfen hat, arbeitet jetzt an einer Stadt der Poesie. Die Kunst rettet ihn vor der Verzweiflung und Vereinsamung und verwandelt den Angestellten des Systems in einen Akteur gegen das System. Die Verse, die er verwendet, stammen aus Gedichten berühmter Poeten wie Rafael Alberti, Charles Baudelaire, Rubén Darío oder Pablo Neruda. Es sind Zeilen, die sich in seinem Gedächtnis verankert haben und nun wie im Rausch einer ‚écriture automatique‘ auf Wände und Mauern fließen. Sie verkünden keine Rebellion, sondern *Liebe und Hoffnung, Leben in Schönheit*. Marco verweigert sich mit der Kunst, der Dichtung, einer Gesellschaft, die dem Materialismus verfallen ist.

Er kapselt sich ab, schiebt alle Möbel in einem Zimmer zusammen und bearbeitet sie mit einem Hirschfänger, scheut auch vor dem Zeichentisch nicht zurück, zerschneidet die Bettlagen, benutzt sie als Leinwände, kauft Farb- und Spraydosen, holt Kartons aus den Containern hervor, am liebsten Verpackungen von elektrischen Hausgeräten, braucht seine Ersparnisse auf, zerknüllt die Rechnungen, bis man ihm Licht und Wasser abstellt, lernt im Dunkeln zu leben, erhält einen Gaskocher, trinkt Wasser aus einem Hahn im Abstellraum des Containers, das Reinigungspersonal des Blocks misstraut ihm, jede Nacht verwirklicht er neue Einfälle, um die kalligrafischen Verzweigungen seiner Stadt auszudehnen.¹⁷

Die Entwicklung des Aussteigers erzählt der 36-jährige Pablo Gutiérrez in kurzen Episoden, parallel zu den Folgen der Lehman-Brothers-Pleite, den Manipulationen ihrer spanischen Handlanger und der Geschichte von George Soros, dem berühmtesten der Hedgefonds-Manager:

Ich behandle die Figur von Soros wie in einem Comic, denn diese Welt mag ich sehr. Soros ist ein Spekulant, der wohl eher reich als einflussreich ist. Als Lehman Brothers zusammenbrach, lud ihn der US-amerikanische Kongress ein, damit er den Abgeordneten die Gründe erklärte. Für mich war es interessant, eine derart reale Gestalt zu fiktionalisieren und zwar mit Ironie. Ich

¹⁶ Gutiérrez, *Democracia*.

¹⁷ Gutiérrez, *Democracia*.

habe dabei Parallelen zu Kurtz in *Apokalypse Now* oder *Star Wars* und selbst zu Konfuzius festgestellt.¹⁸

Hierzu lesen wir in *Democracia*:

Am 16. September 1992 verkaufte George Soros 10 Milliarden Pfund Sterling auf einmal und zwang die Bank von England zur Abwertung des Pfund, um den Zusammenbruch der Währung zu vermeiden. Soros gewann 1 Milliarde Dollar. Armer Soros, sein ganzes Leben schleppte er den Ruhm eines grausamen Spekulanten mit sich herum trotz all seiner Philantropie, all seines Kampfs gegen den Hunger. ‚Solidarnosc‘ in Polen, ‚Grameen Bank‘ in Indien, ‚Rosen-Revolution‘ in Georgien – nichts lief ohne den alten Soros, einem Unverstandenen, der an der menschlichen Natur zu zweifeln begonnen hatte.¹⁹

Pablo Gutiérrez zeigt durchaus Sympathie für diesen Milliardär, der zuerst das System der Finanzspekulation ausreizte und später die Hälfte seines Vermögens humanitären Zwecken überschrieb. Doch Soros bleibt Teil des Systems, das Marcos Existenz vernichtet, oder sollte man besser sagen: das ihn ein anderes Leben erkennen lässt? Und ihm zeigt, dass die *Demokratie* – wie der Autor sein Buch nennt – eigentlich nur eine *Demo* ist, „eine Simulation von Wohlstand und Demokratie, eine Demo in Zellophan, die man uns in einzelnen Lieferungen verkauft“.

Deshalb entschließt sich Marco in diesem außerordentlich gelungenen Werk von Pablo Gutiérrez, seiner Utopie von der Stadt der Poesie treu zu bleiben.

Marco und die Kleine breiteten die Zeichen ihrer Neuen Stadt auf allen Mauern und allen Simsen weiter aus. Früh am Morgen gingen sie aufs Dach, um sich die jüngsten Kalligrafien anzusehen: Verse an der Bushaltestelle, Segelschiffe über dem Eisengitter der Apotheke, Schwärme von Fadenwürmern in der Kuppel der Sparkasse, Libellen auf dem Phönix der Versicherung. Die Reinigungstrupps wenden Chlor und Lösungsmittel auf, Marco und die Kleine Zeit und Nichtstun, ein ungleicher Kampf. Die Neue Stadt wächst jede Nacht wie eine Demo, die bald ein Ende hat und zugleich erlaubt, das Spiel von neuem zu beginnen, die gleiche Partie tausendmal zu wiederholen.²⁰

*

**

¹⁸ Pablo Gutiérrez, Interview.

¹⁹ Gutiérrez, *Democracia*.

²⁰ Gutiérrez, *Democracia*.

Die Autoren der spanischen Krisenliteratur wenden sich mit ihren Werken gegen den offiziellen Diskurs der Beschönigungen und Beschwichtigungen und benennen zumeist Ursachen und Folgen, Täter und Opfer. Rafael Chirbes, in Deutschland berühmt für seine großen Romane über die Franco-Diktatur und die folgende *Transición*, sah bereits 2007 in *Krematorium* die Immobilien-Blase, den Spekulationswahn heraufziehen. Von dessen Folgen erzählt er nun in seinem jüngsten Werk *Am Ufer* (*En la orilla*). Zentrale Metapher ist ein Sumpf, an dessen Rändern sich eine tragische Familiengeschichte abspielt:

Ich glaube, dass sich in diesem Sumpf die spanische Geschichte widerspiegelt, denn sie ist eine Abfolge von Vertuschungen und heimlichen Begräbnissen. Der Schauplatz, der Sumpf, war das Erste, was mir an diesem Roman klar war: hier musste er spielen. Hier durfte verwesen und verfaulen, was nicht mehr gesehen werden sollte, etwa politische Gegner im Spanischen Bürgerkrieg, die man liquidierte und hier entsorgte. Später kippte man den krebserzeugenden Müll des ersten Wirtschaftsbooms in diesen Sumpf. Dann kam die moderne Mafia und ließ hier ihre Toten verschwinden. Mir wurde klar, dass der Sumpf ein Kompendium der spanischen Geschichte ist.²¹

Das Schicksal von Esteban durchzieht als zentrale Handlung den gesamten Roman. Der inzwischen 70-jährige hat die bescheidene Schreinerei seines dementen Vaters fortgeführt, dann jedoch den mühsam erarbeiteten Gewinn in ein Immobilienprojekt investiert, weil er endlich auch ein Stückchen von dem großen Spekulationskuchen abhaben wollte. Er geht Pleite und muss seine fünf Angestellten auf die Straße setzen. In ausgreifenden Monologen lässt Chirbes sie zu Wort kommen und darüber Auskunft geben, „wie es sich anfühlt, als verängstigte Maus in den Krallen fetter Katzen“ zu zappeln.

Was, glauben sie, kann ein Mann tun, wenn der Kühlschrank leer ist. Erst wenn du ruiniert bist, stellst du fest, dass man jeden Tag essen muss. Im alltäglichen Trott bist du an die Kinder und die Frau gebunden; wären sie nicht, würdest du jede Menge Verrücktes tun, aber ich glaube auch, dass es dann, wenn dir das Wasser erst mal bis zum Hals steht, in diesem hochpräkären Moment, genau umgekehrt ist: Es sind gerade Frau und Kinder, die dich dazu treiben, Verrücktes zu begehen, vor dem sie dich früher abzuhalten schienen. Diejenigen, die dich gerettet haben, ziehen dich ins Verderben. Du verlierst dich, und sie sind schuld. Du bist dazu fähig, mit vorgehaltenem

²¹ Rafael Chirbes, Interview.

Gewehr den Metzger im Viertel auszuplündern, um ein paar Hühnerbrüstchen, Hühnerknochen für die Brühe, Markknochen und ein Stück Wade für den Eintopf in den Kühlschrank zu stecken... Ich weiß nicht, was ich gegen euch, die ihr alles habt, tun könnte; ich habe jedenfalls ein Gewehr im Haus.²²

Doch der Angestellte wird es nicht ergreifen. Denn die Romane von Rafael Chirbes sind kühle Bestandsaufnahmen, illusionslose Zustandsbeschreibungen, psychologische Tiefenbohrungen, die dem Leser eine Fülle von Fakten, Erfahrungen, Empfindungen und von Schicksalen vor Augen führen, aus denen er seine eigenen Schlüsse ziehen muss. Nur Esteban, seiner Hauptfigur, erlaubt er, aktiv zu werden angesichts des völligen Zusammenbruchs seiner Existenz, des „schwarzen Raums der Nicht-Zukunft“. Er fährt mit seinem totkranken Vater in den Sumpf.

Die Stiefel versinken im Matsch, der eine gummiartige Struktur hat, der Weg ist voller Pfützen, ich komme kaum mehr voran, ich weiß nicht, wie ich morgen meinen Vater dazu bringen soll, hier ein paar Schritte zu gehen, auch wenn es nur wenige Meter sind, der Rollstuhl hilft da nicht weiter. Ich muss ihn tragen oder ihn langsam bis an den Rand des Wassers lotsen. Das ist der Pakt, den ich stillschweigend mit ihm geschlossen habe: Ich bringe ihn an den Ort zurück, von dem wir ihn weggezwungen haben. Ein züchtiges Rückzugsgebiet von der Welt. Wir beide treten den Rückzug an. Ich werde den Wagen erst bis hierher fahren, und bevor ich die Sache zu Ende bringe, werde ich ihn einige Meter weiter weg abstellen, am Dünenhang, damit das Feuer nicht auf das Röhricht übergreift. Und der Hund? Ich wende den Blick ab, ich will ihn nicht sehen, aber der Hund ist Teil der Familie. Ich werde ihn nie zurücklassen.²³

Zu seiner Haltung sagt Chirbes:

Ich schreibe über das, was ich sehe. Ich bin kein Priester und muss niemand eine bessere Zukunft versprechen. Ich bin auch kein Psychiater, der dir deine Ängste angesichts unserer schrecklichen Gegenwart nehmen könnte. Und ich bin ganz sicher kein Politiker, der dir in Aussicht stellen würde, dass dieser Sumpf demnächst trocken gelegt wird und an seiner Stelle Eigenheime entstehen. Allerdings glaube ich, dass uns nichts Schönes bevorsteht, zumindest hier in Spanien. Die Schatten werden sich vertiefen, aus grau wird schwarz. Das ist eine unerhörte Situation. Und dazu haben wir eine

²² Rafael Chirbes, *En la orilla* (Barcelona: Ed. Anagrama, 2013). — Deutsch: *Am Ufer*, übers. von Dagmar Ploetz (München: Verlag Antje Kunstmann, 2014).

²³ Chirbes, *Am Ufer*.

Regierung, die diese Lage ausnutzt. Sie recycelt den menschlichen Abfall und plündert die Reste nach Verwertbarem aus.²⁴

**

Rafael Chirbes ist der Pessimist unter den spanischen Schriftstellern. Eduardo Mendozas arbeitsloser Friseur wehrt sich auf anarchische Weise. Pablo Gutiérrez, der jüngste von ihnen, lässt seinen Protagonisten eine Utopie leben und Widerstand durch Kunst, durch Poesie leisten. Antonio Muñoz Molina geht in seiner essayistischen Bestandsaufnahme noch einen Schritt weiter: Er sieht in der Bürgerbewegung, die sich aus den Massendemonstrationen am 15. Mai 2011 entwickelt hat, eine konkrete Perspektive:

Dieses Aufwachen der Bürgergesellschaft hat bisher in Spanien gefehlt: die Idee, dass der Bürger sich auch verantwortlich für das System zeigen und die Waffen ergreifen muss, die ihm das demokratische System bietet. Die Bewegung des 15. Mai ist die Keimzelle einer zivilgesellschaftlichen Alternative, aus der sich vor kurzem mit der neuen Linkspartei PODEMOS sogar eine politische Alternative entwickelt hat. Heute können bestimmte Dinge nicht mehr geschehen, die früher möglich waren. Das ist für mich eine der wenigen Hoffnungen.²⁵

Forum

„Frankophone Germanistik“ in Saarbrücken	267
Chancen für die Germanistik im deutsch-französischen Grenzraum	
Romana Weiershausen	

²⁴ Chirbes, Interview.

²⁵ Muñoz Molina, *Todo lo que era sólido*.

„Frankophone Germanistik“ in Saarbrücken

Chancen für die Germanistik im deutsch-französischen Grenzraum

Romana Weiershausen (Saarbrücken)

ZUSAMMENFASSUNG: Aus historischen Gründen wurde in Saarbrücken eine auf Frankreich hin orientierte Germanistik-Professur geschaffen, die sich – mit dem Wandel der Situation und der Erfordernisse – im Laufe der Zeit verändert hat. Im folgenden Beitrag geht es um die Erfahrungen einer grenzüberschreitenden Germanistik im Saarland – und Impulse für eine Alternative zwischen einer Germanistik als Einzelphilologie und einer Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft: 1. Hintergründe: Universität und Nation — 2. „Neuere deutsche Literaturwissenschaft“ — 3. Deutsch-französische Germanistik in Saarbrücken — 4. Interkulturelles Lernen in der Praxis

SCHLAGWÖRTER: Deutsch-französische Beziehungen; Deutsch-französischer Grenzraum; Frankophone Germanistik; Universität des Saarlandes; Interkulturelles Lernen

Germanistik an der deutsch-französischen Grenze: Die Konstellation evoziert die ganze Bandbreite in den Beziehungen der beiden Länder. In historischer Sicht liegt darin ein nationaler Antagonismus, der im Fall einer Region, auf die sowohl Frankreich als auch Deutschland Anspruch erhoben, zusätzlich brisant war: Das Elsass, Lothringen und das Saarland spielten bekanntlich hinsichtlich ihrer nationalen Zugehörigkeit eine besondere Rolle in der jüngeren konfliktreichen Geschichte, die im Krieg von 1870/71, im Ersten und im Zweiten Weltkrieg kulminierte. An die Stelle des Antagonismus ist heute die Zusammenarbeit getreten, aus der sich für beide Seiten interkulturelle Synergien ergeben, und zwar inhaltlich und fachperspektivisch. Im folgenden Beitrag geht es um die Erfahrungen einer grenzüberschreitenden Germanistik im Saarland.

Aus historischen Gründen wurde in Saarbrücken eine auf Frankreich hin orientierte Germanistik-Professur geschaffen, die sich – mit dem Wandel der Situation und der Erfordernisse – im Laufe der Zeit verändert hat. Dies hat zu einem literaturwissenschaftlich ausgerichteten Arbeitsbereich „Frankophone Germanistik“ und zu einem trinational (gleichzeitig

in Deutschland, Frankreich und Luxemburg) studierbaren Germanistik-Master-Studiengang geführt. Das Fallbeispiel zeigt, was die deutsch-französische Grenzregion für die Fachentwicklung bringt – nicht nur *trotz*, sondern gerade *wegen* des geschichtlichen Bezugs, der von nationalen Konstruktionen geprägt ist. Hier lassen sich für das Teilfach der Neueren deutschen Literaturwissenschaft, um das es in den folgenden Ausführungen geht, Impulse für eine Alternative zwischen einer Germanistik als Einzelphilologie und einer Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft gewinnen.

1. Hintergründe: Universität und Nation

Will man das Fach in seiner Entwicklung evaluieren, muss man sich zunächst seine historischen Wurzeln vergegenwärtigen. Wesentliche Konstituenten des modernen Universitätswesens gehen auf das 19. Jahrhundert zurück, als die Philologien, wie man sie als Disziplinen heute kennt, institutionalisiert wurden. Wie eng in dieser Anfangsphase die Ideen von Bildung und Nation zusammenhängen, zeigt sich exemplarisch an der Berliner Universitätsgründung. Die Königliche Friedrich-Wilhelms-Universität wurde in einer Zeit der Krise gegründet, als ein deutscher Staat, der etwa mit der französischen Nation vergleichbar gewesen wäre, eine Utopie war.

Schulen und Gymnasien sind von dem wichtigsten Nutzen für das Land, in dem sie sich befinden. Allein nur Universitäten können demselben Einfluss auch über seine Grenzen hinaus zusichern, und auf die Bildung der ganzen, dieselbe Sprache redenden Nation einwirken.¹

Als Wilhelm von Humboldt dies 1809 formulierte, war der Gedanke der sprachlichen Gemeinschaft und der Pflege einer ‚Kulturnation‘ angesichts des Zusammenbruchs des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation und der Vorherrschaft Napoleons in Europa auf einem Höhepunkt. In diesem Licht erklären sich auch die Verknüpfungen in Humboldts Schreiben an den preußischen König:

Wenn Ew. Königliche Majestät nunmehr diese Einrichtung förmlich bestätigten und die Ausführung sicherten, so würden Sie sich aufs neue Alles, was sich in Deutschland für Bildung und Aufklärung interessiert, auf das festeste verbinden; einen neuen Eifer und neue Wärme für das Wiederaufblühen

¹ Wilhelm von Humboldt, „Antrag auf Errichtung der Universität Berlin: Entwurf vom 12. – 14. Mai 1809“, in *Wilhelm von Humboldts politische Denkschriften*, hrsg. von Bruno Gebhardt, unveränderter photomechanischer Nachdruck der ersten Auflage 1903 (Berlin: de Gruyter, 1968), 140.

Ihrer Staaten erregen, und in einem Zeitpunkt, wo ein Theil Deutschlands vom Kriege verheert, ein anderer in fremder Sprache von fremden Gebietern beherrscht wird [...].²

Die „gehofte Freistatt“ „der deutschen Wissenschaft“ wird mit einer nationalen Idee verbunden.³

Der Diskurs, der vor dem Hintergrund eines Mangels geführt wird – einem noch lange nicht gesicherten staatsrechtlichen Gefüge –, offenbart die performative Dimension, die mitschwingt, wenn hier von einem Deutschland gesprochen wird. In der Forschung ist der Befund längst verallgemeinert worden. So hebt Seyla Benhabib hervor, dass die ‚Einheit‘ einer Nation nur diskursiv erzeugt werde und verweist auf Ernest Gellners These, dass Nationalismus nicht auf der Basis existierender Nationen entstehe, sondern er – umgekehrt –, ‚Nationen‘ erst hervorbringe.⁴ Nationen müssen permanent erzeugt und in der Imagination wachgehalten werden. Für die Konstruktion und Internalisierung einer Gruppenidentität erfülle das Erzählen, so Homi K. Bhabha mit Bezug auf den Historiker Eric Hobsbawm, eine immens wichtige Funktion. Bhabha spricht von „narration of the nation“.⁵

An der „narration of the nation“ hat auch die Wissenschaft ihren Anteil, speziell wenn ihr Gegenstand die ‚nationale‘ Kultur ist: Das institutionell beglaubigte, also mit offiziellem Gültigkeitsanspruch ausgestattete Sprechen über Kunstwerke versieht diese mit Deutungen und ordnet sie in Kontexte ein.

In Deutschland ist die Germanistik prädestiniert dazu, in Prozesse nationaler Selbstverortung involviert zu sein. Die Phase, in der das Fach mit Lehrstühlen an Universitäten institutionalisiert wurde, ist bezeichnender Weise die politisch entscheidende Zeit zwischen Fremdherrschaft und Konsolidierung der Nation im 19. Jahrhundert: Die Institutionalisierung begann in der napoleonischen Zeit und reichte über die 1848-er Revolution bis in die

² Humboldt, „Antrag auf Errichtung“, 140. Dieser Abschnitt bleibt in der tatsächlich eingereichten Fassung vom 24. Juli 1809 nahezu unverändert, vgl. Humboldt, „Antrag auf Errichtung“, 149.

³ Humboldt, „Antrag auf Errichtung“, 140.

⁴ Vgl. Seyla Benhabib, *Kulturelle Vielfalt und demokratische Gleichheit: Politische Partizipation im Zeitalter der Globalisierung*, Übers. Ursula Gräfe (Frankfurt a. M.: Fischer, 1999), 20f.; Ernest Gellner, *Nationalismus und Moderne*, Übers. von Meino Büning (Hamburg: Rotbuch-Verlag, 1995), 87.

⁵ Homi K. Bhabha, „DissemiNation: Zeit, Narrative und die Ränder der modernen Nation“, in ders., *Die Verortung der Kultur*, Vorw. von Elisabeth Bronfen, Übers. von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl (Tübingen: Stauffenburg, 2000), 149–194, hier: 150.

Anfangszeit des Kaiserreichs. Ein eindimensionaler Zusammenhang kann für die Fachgeschichte der Germanistik allerdings nicht angenommen werden. Gegenüber der Auffassung, die Institutionalisierung des Fachs sei allein durch die Ideologie des ‚Deutschtums‘ befördert worden, und gegenüber der alternativen Meinung, entscheidend sei stattdessen der offizielle Auftrag der Lehrerbildung gewesen, betont Uwe Meves: „Beide Erklärungsmuster, das politische wie das funktionale, verabsolutieren und generalisieren unzulässig ein Element aus einem Bündel von Faktoren.“⁶

Bei aller Vielschichtigkeit bleibt festzuhalten, dass in der Gründungsphase der Disziplin das Bemühen um eine Kulturnation, wo man über keine staatliche Nation verfügte, einen bedeutsamen Hintergrund bildete. Im Fortgang des 19. Jahrhunderts, das insgesamt für die moderne Wissenschaftslandschaft prägend wirkte, erhielt auch die deutsche Philologie ihren Zuschnitt als Nationalphilologie – und dies durchaus mit kulturpolitischer Dimension. Bei Literarhistorikern des 19. Jahrhunderts, etwa Julian Schmidt, konstatiert Gisela Brinker-Gabler eine „Modellhaftigkeit hinsichtlich spezifischer deutscher Bildung und Sprache“, die es erlaubt habe, „sowohl eine Abgrenzung nach außen, gegenüber den anderen Nationen“ zu vollziehen, als auch „nach innen, und zwar als [...] Verpflichtung auf eine homogene Kultur angesichts einer heterogenen politischen und kulturellen Landschaft.“⁷

2. „Neuere deutsche Literaturwissenschaft“

Die Fiktion der Homogenität ist längst problematisiert worden, wie auch die kritische Selbstreflexion inzwischen zu den unveräußerlichen Errungenschaften des Fachs gehört. Der Sündenfall der jüngeren Fachgeschichte, nämlich die Erfahrung, wie leicht man sich von der rassenideologischen und

⁶ Uwe Meves, „Die Institutionalisierung der Germanistik als akademisches Fach an den Universitätsneugründungen in Preußen“, in ders., *Ausgewählte Beiträge zur Geschichte der Germanistik und des Deutschunterrichts im 19. und 20. Jahrhundert* (Hildesheim: Weidmann, 2004), 335–368, hier: 335. Zur jüngeren Fachgeschichte vgl. z.B.: *Zeitenwechsel: Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*, hrsg. von Wilfried Barner und Christoph König (Frankfurt am Main: Fischer, 1996); *Germanistik – eine politische Wissenschaft*, hrsg. von Klaus-Michael Bogdal, Christoph König, Hans-Harald Müller (Göttingen: Wallstein, 2002); *Aktuelle und allgemeine Fragen der germanistischen Wissenschaftsgeschichte*, hrsg. von Christoph König und Andreas Gardt (Bern u.a.: Lang, 2003).

⁷ Gisela Brinker-Gabler, „Vom nationalen Kanon zur postnationalen Konstellation“, in *Kanon – Macht – Kultur: Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildungen*, hrsg. von Renate von Heydebrand (Stuttgart u.a.: Metzler, 1998), 78–96, hier: 82.

nationalchauvinistischen Politik im Dritten Reich hatte in Dienst nehmen lassen, forderte im Wissenschaftsbetrieb der Nachkriegszeit die grundlegende Auseinandersetzung mit dem eigenen Selbstverständnis, mit den Methoden und Gegenständen heraus.

Der Aufbruch ist inzwischen selbst Teil des Betriebs geworden. Wichtige Impulse sind aufgenommen worden, haben aber längst kein beunruhigendes Potential mehr. An die Stelle der Homogenitätsfiktion ist ein offensiver Methodenpluralismus getreten, der nicht unbedingt subversiv wirken muss, sondern in der Regel ein intellektuell inspirierendes Teilgebiet innerhalb des Fachs darstellt. Letztlich ungeklärt bleibt die Frage nach der Bestimmung des Gegenstandsbereichs der „deutschen Literaturwissenschaft“. Wie definiert man die Eingrenzung? Hier gibt es unterschiedliche Strategien. Der in Stellenausschreibungen und Selbstdarstellungen von Instituten in Österreich durchaus selbstbewusst ausgewiesene Kernbereich einer österreichischen Literatur steht die Tendenz auf den Homepages deutscher Institute gegenüber, eine nationale Verortung möglichst ganz zu vermeiden: Ein weitgehender Konsens ist der Bezug auf die Sprache – deutschsprachige Literatur –, mitunter aber wird das Problem auch gar nicht angegangen und keine Definition versucht.⁸

Die oft wenig hinterfragte Wahl der Gegenstände ist deshalb so problematisch, weil sich im Kanon Residuen nationaler Konstruktionen tradieren. An diesem Erbe tragen wir noch, auch wenn zunehmend die Berücksichtigung von Diversität eingefordert wird und der Befund, dass Literatur in den deutschsprachigen Kernländern auch von Autoren und Autorinnen mit anderssprachigem Hintergrund geschaffen wird, inzwischen breite Beachtung findet. Verzögert wird der notwendige Prozess der Gegenstandsreflexion durch die Erfordernisse des Studienalltags. Hier hat die Modularisierung nicht hilfreich gewirkt: Der Zwang, den Studienverlauf und die zu vermittelnden Inhalte stärker zu regulieren, hat vielerorts zu einer

⁸ Dies wird dadurch befördert, dass in den Beschreibungen der modularisierten Studiengängen nicht die Gegenstände, sondern die zu erwerbenden Kompetenzen im Vordergrund stehen sollen. Ein Beispiel liefert auch die Selbstdarstellung der Saarbrücker Germanistik, die in unserer Internetpräsentation als „sprach-, literatur-, medien- und kulturwissenschaftliche Disziplin“ definiert wird, die „Grundwissen und Grundkompetenzen“ aus den verschiedenen Teilbereichen vermitteln solle, wobei es im Masterstudium mit Schwerpunkt „Deutsche Literaturwissenschaft“ um „historische und systematische Aspekte von Literatur“ gehe. Welche Literatur dabei untersucht wird, wird nicht thematisiert, <http://www.uni-saarland.de/campus/studium/studienangebot/az/germ-ba.html>; <http://www.uni-saarland.de/index.php?id=28931>, Zugr. am 5.12.2014.

Re-Kanonisierung geführt, über die man im Zuge der kritischen Kanondebatten speziell der 1980er und 90er Jahre schon hinaus war.

**

Eine mögliche Reaktion auf den problematischen Zuschnitt der Einzelphilologien ist die Hinwendung zu einer allgemeinen Literaturwissenschaft. Man mag provozierend fragen, warum man nicht gar die germanistische Spezialisierung in der Literaturwissenschaft ganz abschaffen sollte – etwa nach dem Muster vieler osteuropäischer Universitäten, wo man „Weltliteratur“ als Fach anbietet und die einzelphilologische Differenzierung nur in der Sprachwissenschaft verfolgt. Damit allerdings gingen germanistische (und analog romanistische, anglistische, slawistische...) Kernkompetenzen verloren, derer man nicht nur für den Schulunterricht dringend bedarf. Dieser Bedarf beruht auf zwei Überzeugungen: zum einen der Wichtigkeit einer umfassenden Sprachkompetenz, um Sprachkunst adäquat erfassen zu können, und zum anderen der Bedeutung fundierter gesellschaftsgeschichtlicher Kenntnisse. Literatur entsteht in sehr konkreten Situationen, und der Blick, der davon abstrahiert, läuft Gefahr, gerade das auszublenden, was einen Großteil der Gesellschaftsrelevanz von Literatur ausmacht: nämlich die Auseinandersetzung mit historischen und soziokulturellen Bedingungen sowie den diskursgeschichtlichen Zusammenhängen, die Gesellschaften nachhaltig prägen und die in ihrer Komplexität zu erfassen selbst für eine Sprachgemeinschaft kaum möglich ist, geschweige denn für viele verschiedene in der ganzen Welt.

Ein weiteres kommt hinzu, was ich für den eigentlich entscheidenden Aspekt halte: sich kritisch den diskurshistorisch geformten Konstruktionen des ‚Eigenen‘ zu stellen. Die Aporien im Fach sind eine Chance: ein Ausgangspunkt nämlich für kritische Fragen, die viel weiter führen als nur auf eine intellektuelle Fachdiskussion, indem sie auf Brüche in scheinbar selbstverständlichen gesellschaftlichen Konstruktionen hinweisen. Setzt man sich mit den konkreten problematischen Grenzziehungen einer deutschen Germanistik auseinander, gewinnt man mehr, als wenn man sich auf das – jedenfalls vordergründig – weniger problematische Feld einer allgemeinen Beschäftigung mit Literatur jenseits nationaler Vorsortierungen zurückzöge. Wesentlich ist hier die *cultural awareness*, die schon Alois Wierlacher in den Anfängen einer Interkulturellen Germanistik im Bereich Deutsch als Fremdsprache stark machte.⁹ Dazu aber bedarf es einer kontrastiven Per-

spektivierung. An der Universität des Saarlandes nutzt man hierfür den geographischen Standortvorteil in der deutsch-französisch-luxemburgischen Grenzregion.

3. Deutsch-französische Germanistik in Saarbrücken

Im Vergleich zu anderen grenznahen Germanistik-Instituten, die sich in jüngerer Zeit um eine europäische Kontextualisierung des Fachs verdient machen (mit Frankreichnähe z.B. Freiburg, Trier u.a.), ist dies im Fall der Saarbrücker Germanistik integral mit ihrer Geschichte verknüpft. Die Gründung der Universität vollzog sich im Saarland in einer Situation der Unentschiedenheit nationaler Zugehörigkeit nach dem Zweiten Weltkrieg, als das Land wirtschaftlich Frankreich unterstellt war, politisch aber eine eingeschränkte politische Autonomie hatte.¹⁰ Die Universität wurde 1948 mit französischer Unterstützung eingerichtet, was als Versuch gewertet werden kann, die Zuordnung des Saarlands zwischen Deutschland und Frankreich offen zu halten und die Annäherung an Frankreich zu stabilisieren. Die Konstellation erinnert unter anderem Vorzeichen an den Konnex zwischen Nation und Bildung, der bereits für das 19. Jahrhundert auszumachen war.¹¹ Symbolträchtig ist auch der Ort: Die Universität bezog die Gebäude der ehemaligen Below-Kaserne, die – 1938 erbaut – nach einem deutschen General

ten zu einem methodischen Innovationsschub geführt, der von der Einflussforschung, über Ansätze des Kulturtransfers und der *Histoire croisée* (mit entscheidenden Impulsen aus Frankreich) bis zu den Paradigmen der Anerkennung, der Interkulturalität, der Transkulturalität, der Hybridität und der Diversität reicht.

¹⁰ Das französische Protektorat bestand seit 1947. Das Saarland wurde 1957 politisch wieder ein Teil der Bundesrepublik (1959 auch wirtschaftlich), nachdem 1955 die saarländische Bevölkerung mehrheitlich gegen das von den Regierungen in Paris und Bonn ausgehandelte Europäische Statut gestimmt hatten, das eine Eigenständigkeit des Saarlandes vorgesehen hatte. Vergleichbar ist die saarländische Universitätsgründung am ehesten mit Mainz, wo die Universitätsgründung nach dem Zweiten Weltkrieg (1946) ebenfalls von französischer Initiative ausging. Dies wurde aber als Wiederaufnahme des Universitätsbetriebs (Einstellung 1798), nicht als Neugründung verstanden, und die Region hatte keinen Sonderstatus, als 1949 die französische Zone aufgehoben wurde.

¹¹ „Das Motiv, in bestimmten Regionen politischen oder kulturellen Einfluss auszuüben, hielt bis ins 20. Jahrhundert an. Die Universität Straßburg (1872) sollte nach dem Krieg gegen Frankreich den deutschen Einfluss in Elsaß-Lothringen stärken. Die Gründung der Universitäten Mainz und Saarbrücken nach dem 2. Weltkrieg durch die französische Besatzungsmacht stand mit den (territorialen) Interessen Frankreichs in Verbindung.“ Lemma „Hochschulstandort“, in *Lexikon der Geographie*, hrsg. von Ernst Brunotte (Heidelberg: Spektrum Akad. Verlag, 2001), online: http://www.spektrum.de/lexikon/geographie/hochschulstandort/3512&_druck=1, Zugr. am 30.11.2014.

⁹ Seitdem hat die kritisch-vergleichende Kulturperspektive in den Literaturwissenschaft-

benannt worden war, der im Ersten Weltkrieg an der Westfront eingesetzt war, und die nach dem Zweiten Weltkrieg kurzzeitig der französischen Armee diente (mit neuem Namen: „Caserne Verdun“).

Die Europa-Orientierung, die neben Nanotechnologie und Informatik eine der drei Hauptsäulen der Universität des Saarlands ist und die vom jüngsten Votum des Wissenschaftsrates Anfang 2014 neu eingefordert wurde, geht also in ihren Anfängen auf die direkte Nachkriegszeit zurück: auf eine Zeit, als gegenseitige Vereinnahmungen versucht wurden, aber auch der Wunsch entstand, nach der katastrophischen deutsch-französischen Vergangenheit eine gemeinsame Zukunft in der Mitte Westeuropas aufzubauen.

Noch heute gibt es vier auf diese Zeit zurückgehende „frankophone“ Professuren, die das Recht haben, offizielle französische Abschlüsse zu vergeben: eine davon in der Germanistik.¹² Diese Professur hat einen großen Wandel durchgemacht – von einer „Germanistik für Frankophone“, die sich im Sinne einer Fremdsprachengermanistik an französische Studierende richtete, hin zur „Frankophonen Germanistik“: einer grenzüberschreitenden Germanistik, die in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft der Saarbrücker Germanistik integriert ist. In diesem Rahmen trägt sie die Kernaufgaben des Teilfachs mit (vor allem Literaturgeschichte vom 17. bis 21. Jahrhundert) und steuert darüber hinaus eine interkulturelle Perspektive in der deutsch- und französischsprachigen Großregion bei.

4. Interkulturelles Lernen in der Praxis: Germanistik als deutsch-französisch-luxemburgisches Studium

Seit 2010 gibt es in Kooperation der Universitäten in Saarbrücken, Metz und Luxemburg¹³ einen Masterstudiengang, in dem die Idee einer grenzüberschreitenden Germanistik für Studierende greifbar wird. Der etwas

¹² Diese Professur ist in der Reihe besonders, weil sie die einzige ist, die sich nicht auf Frankreich-spezifische Gegenstände richtet. Die anderen Professuren liegen in der Rechtswissenschaft (Französisches Öffentliches Recht, Französisches Zivilrecht) und in der frankophonen Romanistik (Französische Literatur im europäischen Kontext).

¹³ Hier haben in der Anfangsphase Pierre Béhar, Ralf Bogner, Françoise Lartillot, Michel Grunewald und Georg Mein Maßgebliches geleistet. Einige der KollegInnen sind immer noch beteiligt sowie aktuell auch Daniel Kazmaier, Till Dembeck und Ulrich Pfeil. Homepage des Studiengangs: <http://www.uni-gr.eu/studieren/grenzueberschreitendestudiengaenge/trinationaler-master-germanistik.html>

umständliche Titel „Literatur-, Kultur- und Sprachgeschichte des deutschsprachigen Raums“ verrät indirekt, über welche Vielfalt möglicher Studienrichtungen man sich dabei verständigen musste. Der Begriff der „Kulturgeschichte“ etwa, den man in der deutschen Wissenschaftslandschaft eher in Richtung einer kulturwissenschaftlichen Orientierung der Literaturgeschichte akzentuieren würde, verweist auf den stärker geschichtswissenschaftlichen Blick, der einen wichtigen Bestandteil der französischen Germanistik ausmacht.

Auch hinsichtlich der Studienstruktur war Flexibilität erforderlich, wo die Modularisierung der Studiengänge sonst meist eine weitgehende Regulierung nahelegt. Die – von Studierenden geschätzten – Gestaltungsfreiräume hinsichtlich anrechenbarer Kurse und zeitlicher Reihenfolge haben in vielen Fällen pragmatische Hintergründe: Sie sind eine Konsequenz daraus zu gewährleisten, dass sich das an den drei Studienstandorten jeweils etwas anders ausgerichtete Germanistikstudium in die gemeinsamen Module einbringen lässt.

Wesentlich für das Programm ist der Bezug auf einen „deutschsprachigen Raum“, der nicht nur Deutschland, Österreich und die Schweiz umfasst, sondern eben auch die zwei- oder mehrsprachigen Regionen mit Deutsch als einer der Sprachen. Die historische Situation in Lothringen und im Elsass gehört hier ebenso dazu wie die aktuellen Entwicklungen in Luxemburg – und gegebenenfalls die zukünftigen im Saarland.¹⁴ Um die Möglichkeit eines Studienschwerpunkts in diesem Bereich zu unterstützen, besteht seit Neuestem eine Zusammenarbeit mit der Mehrsprachigkeitsforschung im Teilfach Deutsch als Fremdsprache in Saarbrücken.¹⁵ Spezifische Angebote im literaturwissenschaftlichen Bereich sind Seminare zu deutsch-französischen Literaturbeziehungen. Unter den möglichen Themen ist der Erste Weltkrieg (mit Texten von Alfred Döblin, René Schickele, Yvan Goll, Adrienne Thomas u.a.) nur ein Beispiel, das im Gedenkjahr 2014 besonders naheliegt. Die literaturwissenschaftlichen Studienangebote schließen den

¹⁴ In der Zukunft könnte die Mehrsprachigkeitsforschung in anderer Ausrichtung auch für das Saarland eine besondere Rolle spielen: in der Begleitung des anspruchsvollen langfristigen Ziels einer deutsch-französischen Zweisprachigkeit, das die Landesregierung für das Saarland ausgegeben hat. Zur Darstellung: <http://www.saarland.de/frankreichstrategie.htm>, Zugr. am 5.12.2014.

¹⁵ Leitung: Stefanie Haberzettl. Der Wahlbereich Mehrsprachigkeitsforschung korreliert mit entsprechenden Angeboten in Luxemburg, während in Metz der sprachwissenschaftliche Akzent auf der Übersetzung liegt.

Kontakt zum Literaturarchiv Saar-Lor-Lux-Elsass¹⁶ ein, das den Studierenden ermöglicht, mit Manuskripten von Schriftstellern und Schriftstellerinnen der Großregion zu arbeiten.

Diese skizzierten inhaltlichen Spezialisierungsmöglichkeiten bilden aber nur einen Teil des Studiums. Inhaltlich versteht sich das Programm als Vollgermanistik in der gesamten Breite. Interkulturell aber ist dies auch – und zwar auf einer anderen Ebene, in der wir das eigentliche Profil dieses trinationalen Masterstudiengangs sehen: nämlich in der Kombination der verschiedenen Fachkulturen in Frankreich, Luxemburg und Deutschland. Dies stellt natürlich besondere Anforderungen an die Studierenden, die sich auf organisatorisch und inhaltlich unterschiedliche Systeme einlassen müssen. Um darauf vorzubereiten, wird von Metzger Seite jeweils im ersten Semester ein Methodenseminar veranstaltet. Es findet als einwöchiges Blockseminar im Literaturarchiv in Marbach statt, um den neu eingeschriebenen Studierenden die Gelegenheit zu geben, sich in gemischten Kleingruppen in der Analyse und Interpretation eines literarischen Textes zu erproben und bei den Präsentationen im Plenum die unterschiedlichen Herangehensweisen zu diskutieren.

Die Hoffnung, dass der Gewinn die Schwierigkeiten des trinationalen Studiums überwiegt, wird uns von Studierenden bestätigt: Die Konfrontation mit anderen „Forschungstraditionen und wissenschaftlichen Hintergründen bei Dozierenden wie auch Studierenden“ sei eine positive, den eigenen Blick erweiternde Erfahrung, findet Franziska Bartosch, die ihr Bachelor-Studium bereits in Saarbrücken absolviert hat, und für Julia Monsees aus Kiel war die Aussicht, vergleichende Einblicke in die Forschungsmethoden in Frankreich und in Deutschland zu erhalten, ein Grund, für das Masterstudium nach Saarbrücken zu wechseln. Sie sieht in diesen Erfahrungen und im trinationalen Masterabschluss „den Schlüssel zur Berufswelt dreier Länder“. Jonathan Watkins aus Philadelphia, der in den USA auf das Masterprogramm aufmerksam geworden ist, betont, angesichts der zunehmenden Globalisierung sei es nötig, „neue Wege zu beschreiten“, und fügt an, er werde „im Länderdreieck im Herzen Europas zum Grenzgänger“: „nicht nur im raumüberschreitenden Sinne, sondern durch meine Zugehörigkeit zu den drei verschiedenen Germanistik-Instituten im Saar-Lor-Lux-Raum“. In jedem Fall gilt – als Vorteil wie als Nachteil –, was Franziska Bartosch klarstellt:

¹⁶ Siehe <http://literaturarchiv.uni-saarland.de>. Dem Engagement von Sikander Singh und Hermann Gätje ist hier besonders zu danken.

„Der Studiengang erfordert selbstständige Organisation und eigenverantwortliches Arbeiten.“ Einfach ist dies sicher nicht immer. Ungewohnt sind nämlich nicht nur einige der wissenschaftlichen Herangehensweisen und Seminarformen, sondern auch Eigenheiten bürokratischer Verwaltungsakte in den jeweils anderen Ländern. Eine studentische Tutorin als Ansprechpartnerin bei Alltagsorgen und ein neu eingerichteter Stammtisch sollen hier helfen.

Komplexer als in üblichen Masterstudiengängen gestaltet sich auch die persönliche Stundenplanzusammenstellung, was an der Möglichkeit, aus den Angeboten der drei Studienstandorte zu wählen, liegt und mit einer weiteren Besonderheit des Programms zusammenhängt. Statt einer vorgeschriebenen zeitlichen Abfolge von Inlands- und Auslandssemestern, was das gängige Modell bei internationalen Studiengängen ist, studiert man hier anders: Man ist in jedem Semester gleichzeitig an allen drei Universitäten eingeschrieben und kann immer aus dem gesamten studiengangsbezogenen Angebot wählen. Möglich ist dies aufgrund der räumlichen Nähe der drei Universitäten. Einige Studierende mit Kind sehen darin eine alternative Möglichkeit, Auslandserfahrungen im Studium zu sammeln, während ein komplettes Auslandsjahr mit erforderlichem Umzug nicht zu realisieren wäre. Es liegt auf der Hand, dass dies mit erhöhten Fahrtkosten einhergeht. Da der Masterstudiengang von der Deutsch-Französischen Hochschule gefördert wird, können die Studierenden Mobilitätsbeihilfen erhalten.

Die Regelung hinsichtlich des Abschlusses ist denkbar einfach, wobei die Entscheidung den Studierenden freisteht: Je nachdem, wo man seine Credits erworben hat (mindestens 30 Punkte müssen es für eine Universität sein), wird der Abschluss national, binational oder trinational ausgestellt.

**

Es ist klar, dass das Programm noch mehr Potential bereithält. Aktuell arbeiten wir daran, die praxisorientierten Anteile zu verstärken und die Kursangebote, die methodische Einblicke in literaturbezogene Berufsfelder verschaffen, zu erweitern. Im Moment gibt es Methodenseminare zu den Bereichen Archiv und Edition sowie Verlag und Redaktion. Da man mit dem Studiengang auch eine wissenschaftliche Orientierung verfolgen kann, soll auch eine forschungspraktische Veranstaltung (Organisation und Durchführung eines studentischen Fachworkshops) hinzukommen. Ein weiteres Projekt ist anvisiert: Sofern unser gerade gestellter Antrag bei der Deutsch-Französischen Hochschule bewilligt wird, wird zum Masterstudiengang

„Literatur-, Kultur- und Sprachgeschichte des deutschsprachigen Raums“ ein zusätzliches forschungsorientiertes Programm hinzukommen. Mit den Kollegen des binationalen Studiengangs „Deutsch-französische Studien“ in Saarbrücken und Metz,¹⁷ in dessen Zentrum der Medienbetrieb und grenzübergreifend arbeitende Organisationen stehen, planen wir einen gemeinsamen und in beide Studiengänge integrierten PhD-Track „Interkulturalität in Literaturen, Medien und Organisationen/Interculturalité des littératures, des médias et des organisations“, für den sich Studierende bewerben können, die den Masterstudiengang direkt mit Blick auf eine anschließende Promotion studieren wollen. Rückgebunden an die konkreten Möglichkeiten der Großregion Saar-Lor-Lux sind Interkulturalität und Transregionalismus hierbei produktiv aufeinander zu beziehen: nicht nur hinsichtlich interkultureller Forschungen in einer geschichtsträchtigen Grenzregion, sondern auch im Blick auf die berufliche Qualifikation über Praktika und Kooperationen im deutsch-französischen Raum. Im Moment ist dies noch Zukunftsmusik. Man muss abwarten, welche Chance dem Programm in der derzeitig finanziell angespannten Situation gegeben wird.

Anhang

Tabellenverzeichnis	281
Abbildungsverzeichnis.	283
Verfasser- und Schlagwortindex	285

¹⁷ Hans-Jürgen Lüsebrink und Reiner Marcowitz. Meine Metzger Kollegin im eigenen Studiengang „Literatur-, Kultur- und Sprachgeschichte des deutschsprachigen Raums“ ist Françoise Lartillot.

Tabellenverzeichnis

Die Zeitschrift als Idee	5
1 Lektüreformate	18

Abbildungsverzeichnis

Ulises y Rimbaud en Roberto Bolaño, <i>Los detectives salvajes</i>	85
1 “Sión”, en: Roberto Bolaño, <i>Los detectives salvajes</i>	107
2 “Navigation”, de Arthur Rimbaud	108
„C’est trop bien, Marivaux“ – <i>La vie de Marianne</i> und <i>La vie d’Adèle</i> von Kechiche.	137
1 <i>La vie d’Adèle</i> (2013, R.: A. Kechiche)	142
2 <i>La vie d’Adèle</i> (2013, R.: A. Kechiche)	145
3 <i>La vie d’Adèle</i> (2013, R.: A. Kechiche)	148

Verfasser- und Schlagwortindex

A

Ästhetische Bildung, 193
 Aischylos, 213
 Antipoesie, 69
 Autonomie, 171

B

Balada Campo, Jordi, 27, 85
 Bergson, Henri, 193
 Blanchot, Maurice, 213
 Bolaño, Roberto, 27, 33, 53, 69, 85, 111
 Bourdieu, Pierre, 193
 Buchenwald, 221
 Bürgergesellschaft, 253

C

Chile, 69
 Chirbes, Rafael, 253
 Clemens, Manuel, 193

D

Deutsch-französische Beziehungen, 267
 Deutsch-französischer Grenzraum, 267
 Dolce stil nuovo, 237
 Duppel, Hartmut, 221

E

Erster Weltkrieg, 153
 Estrella Distante, 111
 Estridentistas, los, 33
 Euripides, 213

F

Fachgeschichte, 153
 Filmanalyse, 137
 Form, 171
 Frankophone Germanistik, 267
 Freud, Sigmund, 193

G

Gedichtanthologie, 221

González, José, 53
 Gutiérrez, Pablo, 253

H

Hock, Jonas, 213
 Homosexualität, 137
 Humor, 53, 69

I

Idealistische Neuphilologie, 171
 Infrarealismus, 53
 Interkulturelles Lernen, 267
 Intertextualität, 33, 69, 111
 Interview, 237
 Ironie, 69

K

Kanon, 27, 33, 69, 193
 Kant, Immanuel, 193
 Kechiche, Abdellatif, 137
 Klemperer, Victor, 153
 Konzentrationslager, 221

L

La vie d'Adèle, 137
 La vie de Marianne, 137
 Lagerliteratur, 221
 Le bleu est une couleur chaude, 137
 Lebensphilosophie, 171
 Lesbische Liebe, 137
 Liebe auf den ersten Blick, 137
 Liebeslyrik, 237
 Littell, Jonathan, 213
 Los detectives salvajes, 85
 Loy, Benjamin, 69

M

Marivaux, 137
 Maroh, Julie, 137
 Melancholie, 237
 Mendoza, Eduardo, 253

Methodengeschichte, 171
Mora, Carmen de, 33
Muñoz Molina, Antonio, 253
Mythos, 213

N

Nierich, Rita, 253
Nonnenmacher, Kai, 5, 171

O

Odysseus, 85
Onda, la, 33
Open Access, 5
Orestes, 213

P

Palimpsest, 53
Parra, Nicanor, 69
Paz, Octavio, 33, 53
Politisches Denken, 213
Poniatovska, Elena, 33
Poppenberg, Gerhard, 213

R

Rancière, Jacques, 193
Rechtsphilosophie, 213
Rezension, 213, 221
Rimbaud, Arthur, 85
Roman, 237
Romanische Studien, 5

S

Sartre, Jean Paul, 213
Schiller, Annette, 153
Schiller, Friedrich, 193
Schrader, Sabine, 137
Schumann, Peter B., 253
Sektionseinführung, 27
Sellami, Samir, 111
Sexuelle Vielfalt, 137
Sizilianische Dichterschule, 237
Spanien, 253

U

Übersetzung, 53
Universität des Saarlandes, 267
Universität Halle a. d. Saale, 153

V

Voretzsch, Carl, 153

W

Weiershausen, Romana, 267
Wiese, Berthold, 153
Wirtschaftskrise, 253
Wissen, 171

Z

Zeiner, Monika, 237
Zeitschrift, 5