

Camilo Del Valle Lattanzio

Fernando Vallejos exzessive Listen : Zur neobarocken Poetik der Quantität

In:

Schmitt, Niklas, Shekutkovska, Katerina, Stempel, Lina (Hrsg.), Poetik der Quantität, Bamberg : University of Bamberg Press, S. 97-111. 2024. DOI: 10.20378/irb-94287

Beitrag im Sammelwerk - Verlagsversion

DOI des Beitrags: 10.20378/irb-95400

Datum der Veröffentlichung: 10.06.2024

Rechtehinweis:

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt die **Creative-Commons-Lizenz CC BY**.




Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Fernando Vallejos exzessive Listen

Zur neobarocken Poetik der Quantität

Camilo Del Valle Lattanzio (Erlangen)  0000-0002-8536-5871

Abstract: Ausgehend vom Werk des kolumbianischen Schriftstellers Fernando Vallejo wird im folgenden Artikel die Liste als kritische Strategie des lateinamerikanischen Neobarocks gelesen. Es wird darüber hinaus gezeigt, inwiefern die Liste als Mittel einer queeren Kritik der Identität gedeutet werden kann. Als quantitative, durch den Affekt motivierte Verschwendung der Sprache hebt die Liste die Materialität der Sprache hervor und ermöglicht somit eine Veränderung ihrer semantischen Implikationen.

Schlagwörter: Fernando Vallejo; Listen; Neobarock; Exzess; Katholizismus

La vida insiste en seguir y seguir y se aferra hasta a las piedras.

Fernando Vallejo³⁹

Das im Jahr 2007 veröffentlichte Buch des kolumbianischen Autors Fernando Vallejo mit dem Titel *La puta de Babilonia (Die Hure von Babylon)* kann als Höhepunkt eines lebenslangen Projektes gelesen werden, die katholische Kirche und den Katholizismus im Allgemeinen zu diskreditieren. In dieser über 350 Seiten langen Invektive setzt sich Vallejo mit theologischen, kirchengeschichtlichen, anthropologischen und geschichtswissenschaftlichen Aspekten aus dem gesamten Komplex der katholischen Religionskultur und -tradition auseinander: Das Resultat ist eine ständig abschweifende und wutgeladene Attacke auf den Katholizismus. Dieser Angriff wird explizit als *Abrechnung* bezeichnet, die von einem im Leben des Autors akkumulierten Affekt motiviert wurde: vom Zorn eines queeren Subjektes, das mitten in der homophoben katholischen Kultur Kolumbiens großgeworden ist.

Von den archäologischen Befunden des Neuen Testaments über die verschiedenen mythologischen Komponenten in der Figur Christi bis zum Verhältnis zwischen dem Vatikan und dem Nationalsozialismus ist die wissenschaftliche Genauigkeit Vallejos Analyse des Katholizismus durchgehend von einer Rhetorik und Poetik der Beleidigung begleitet, die – mit

³⁹ Fernando Vallejo, *Escombros* (Bogotá: Alfaguara, 2021), 18. / „Das Leben besteht auf das Weiter und Weiter und klammert sich sogar an die Steine“ (alle in den Fußnoten zitierten Übersetzungen stammen vom Verfasser des Beitrages).

Juan Álvarez formuliert – vom Inneren des angegriffenen Diskurses selbst diesen mittels der Sprache anzuheizen oder explodieren zu lassen versucht.⁴⁰ In seiner Monographie über die Beleidigung in der Kultur und Geschichte Kolumbiens hebt Juan Álvarez gerade diese Funktionalisierung der Invektive Vallejos als Teil einer lateinamerikanischen Ästhetik hervor, die mittels einer exzessiven Sprache eine kritische Praxis geleistet hat, die quantitativ verschiedene Register – wie hier die Wissenschaft einerseits und die Beleidigung andererseits – wie in ein Textil einwebt: den *Neobarock*. Mithilfe der Aneignung der wissenschaftlichen Sprache und ihrer Verformung durch den narrativen Exzess (*exceso narrativo*), vollzieht die Prosa Vallejos auf der formalen Ebene eine destruktive Leistung, nämlich die barocke Überschreitung der diskursiven Grenzen der Religion.⁴¹ Damit handelt es sich um eine manifeste Poetik des Neobarocks, die bereits am Anfang von *La puta de Babilonia* in Form der Liste explizit wird. Im Folgenden wird zuerst der Begriff des Neobarocks kurz erläutert, um dann die Liste in ihren verschiedenen Funktionen in Vallejos Werk darzustellen, die alle zum Exzessiven dieser neobarocken Strategie beitragen. Die Liste als Nebeneinanderstellung heterogener Elemente wird dann abschließend im Rahmen einer queeren Ästhetik beleuchtet, deren politische Absicht hinter der Überwindung der Identitätsdiskurse steckt.

Der hier benutzte Begriff *Neobarock* führt auf das Werk des kubanischen Autors Severo Sarduy zurück, der als erste Referenz in der Konzeptualisierung des lateinamerikanischen Neobarocks gilt, und insbesondere auf seine essayistischen Bücher *Escrito sobre un cuerpo* (1964, *Aufeinem Körper geschrieben*), *Barroco* (1974, *Barock*) und *La simulación* (1980, *Das Simulieren*). Der Begriff *Neobarock* wird bei Sarduy aus einer Definition des europäischen historischen Barocks abgeleitet:

⁴⁰ siehe Juan Álvarez: *Insulto. Breve historia de la ofensa en Colombia*, (Bogotá: Seix Barral, 2018), S. 233ff.

⁴¹ „Por eso Vallejo no se ocupa de la ciencia para hacer ciencia; ni siquiera para criticarla. Expande la prosa a partir del insulto para confrontar sus límites –su campo del saber– y tratarla o ejecutarla en *códigos barrocos*: sustrayéndose de cualquier lógica de negociación o adaptación; apelando a los valores formales del barroco como *vías retóricas del exceso* (Calabrese)“ (Ebd., S. 238). / „Daher beschäftigt sich Vallejo nicht mit der Wissenschaft, um Wissenschaft zu betreiben; nicht mal, um sie zu kritisieren. Er dehnt die Prosa mittels der Beleidigung aus, um ihre Grenzen –ihr Wissensfeld– zu konfrontieren, und um mit ihr hinsichtlich *barocker Kodes* zu umgehen und sie somit hinzurichten: indem sie von jeglicher Verhandlungs- oder Adaptationslogik abgezogen wird; indem für formale Werte des Barocks als *retorische Wege des Exzesses* (Calabrese) appelliert wird“ (meine Übersetzung).

[S]er barroco significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación. Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función del placer [...]. El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la elipse – ese suplemento de valor – subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, del círculo. [...] [E]l barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico.⁴²

Somit verdeutlicht Sarduy, dass das Wort Barock nicht bloß auf eine Epoche oder einen Stil, sondern vielmehr auf eine ethische Praxis der Kritik hindeutet, die eine eigene Ästhetik impliziert und die eine Anwendung des Begriffs jenseits der historischen, geographischen und kulturellen Grenzen erlaubt: Der (Neo-)Barock ist kämpferisch, gegnerisch, aber auch humorvoll in seiner parodierenden und verformenden Kritik, die eine moralische Ordnung zu untergraben versucht. Durch die Aneignung, Zitierung und das Assemblieren verschiedener Diskurse agiert die Kritik auf der Ebene der Signifikanten, der Form, der Oberfläche, durch ihre quantitative Überlagerung. Im Falle Vallejos wird dadurch der katholische Diskurs von seinem Sinn entleert und als Fassade ohne Inhalt hervorgehoben. Die Liste bietet dabei ein effizientes rhetorisches Mittel, um diese Überlagerung und Sättigung des Signifikanten zu vollziehen.

Die neobarocke Kritik führt die Oberflächen in den Vordergrund, indem sie innerhalb einer exzessiven übertriebenen Aneinanderreihung als leer enthüllt werden. Es geht primär um eine kritische Ästhetik der quantitativen Verschwendung des Signifikanten, eine lustvolle Kritik gegen die Tradition, die bürgerliche Moral und die dem kapitalistischen System

⁴² Sarduy, Severo „Barroco“, *Obra Completa*, Vol. 2, (Barcelona: Galaxia Gutemberg, 1999), 1250–1252. / »[B]arock zu sein, bedeutet, die Bedrohung, Beurteilung und Parodie der bürgerlichen Ökonomie, die auf eine geizige Verwaltung ihrer Güter basiert, in ihrem Zentrum und Fundament: dem Raum der Zeichen, der Sprache, der symbolischen Unterstützung der Gesellschaft, der Garantie ihres Funktionierens, ihrer Kommunikation. Verprassen, vergeuden, verschwenden der Sprache allein um der Lust willen [...]. Der Barock untergräbt die vermeintlich normale Ordnung der Dinge wie die Ellipse – jener Wertzusatz – den Strich, der von der idealistischen Tradition als unter allen perfekt angenommen wird, des Kreises, untergräbt und verformt. [...] [D]er aktuelle Barock, der Neobarock, spiegelt strukturell das Nicht-Harmonische, den Bruch der Homogenität, des Logos als absolut, den Mangel, der unser epistemologisches Fundament ausmacht, wider“ (meine Übersetzung).

inhärenten Produktivitätsideale – nur vor diesem Hintergrund lässt sich das Erwähnen Sarduy einer sprachlichen Verschwendung (*derrochar lenguaje*) verstehen. In dieser Logik der exzessiven Verschwendung sind zugleich erotische Komponenten im Spiel: Aus dem Grund spricht Maria Cristina Chaves Carvalho über den Neobarock als Eros der Sprache (*Eros da linguagem*) im Sinne eines Schreibens ohne Grenzen (*uma escritura sem limites*)⁴³. In der Deformierung der Vorstellungen der sprachlichen, diskursiven Genauigkeit des Diskurses übertreibt, verschwendet und entgrenzt der Neobarock die Formen und jegliche Funktionalisierung der Formen, der Sprache und der Körper. Das neobarocke Schreiben ist insofern verschwenderisch und erotisch exzessiv. Der Exzess wird im Bereich der Sprache, der als Handlungsraum der bürgerlichen Ökonomie dient, als eine spezifische literarische Strategie verstanden, und zwar in der Herausarbeitung des *partiellen Objektes*, des Restes, des Signifikanten ohne Signifikat, des reinen Ornaments.⁴⁴ Darin wird die quantitative Eigenschaft der Liste hervorgehoben: die poetisch aufgelisteten Gliedteile der Liste verlieren in dieser quantitativen Sättigung ihre semantische Expansion und Referenz. Dies stellt einen Bruch mit der kommunikativen Funktionalität der Sprache dar, um diese in ihrer poetischen Materialität zu zelebrieren. Es geht um das *ernste Spiel* mit der Sprache, das die Funktionalität der Kommunikation aussetzt, und womit die wichtige Rolle der Lust, Komik und Erotik in dieser neobarocken Poetik nochmal hervorgehoben wird.⁴⁵

Dieses ernste sprachliche Spiel vollzieht sich in der kritischen Verschwendung der Signifikanten, die dabei jedoch ins Monströse tendiert. Álvarez sieht die Kritik, die Vallejo auf der formalen Ebene vollzieht, gerade in dieser exzessiven jedoch sehr bewussten Verformung der wissenschaftlichen Sprache durch den Einbruch des Neobarocken. Daher findet man in sehr berühmten Beispielen neobarocker Literaturästhetik (wie zum Beispiel bei Fernando del Paso, Reinaldo Arenas, Gabriel García Márquez oder Miguel Ángel Asturias) einen Rekurs auf ästhetische Formen, die die Sprache quantitativ überladen: anhand von Zitaten,

⁴³ Maria Cristina Chaves Carvalho, „O travestimento do corpo e da escritura em Severo Sarduy“, *Estudios Neolatinos*, (19 (1), 2017), 106–120.

⁴⁴ Vgl. Severo Sarduy, „Barroco“, *Obra Completa*, Vol. 2, (Barcelona: Galaxia Gutemberg, 1999), 1251.

⁴⁵ Ebd.

Abschweifungen, Redundanzen, Wiederholungen und vor allem Listen. Vallejos Buch *La puta de Babilonia*, das als der kulminierte Ausdruck des Zornes gegen den Katholizismus gelesen werden kann, stellt gerade zum Beginn eine Liste vor:

La puta, la gran puta, la grandísima puta, la santurróna, la simoníaca, la inquisidora, la torturadora, la falsificadora, la asesina, la fea, la loca, la mala; la del Santo Oficio y el Índice de Libros Prohibidos; la de las Cruzadas y la noche de San Bartolomé; la que saqueó a Constantinopla y bañó de sangre a Jerusalén; la que exterminó a los albigenses y a los veinte mil habitantes de Beziers; la que arrasó con las culturas indígenas de América; la que quemó a Segarelli en Parma, a Juan Hus en Constanza y a Giordano Bruno en Roma; la detractora de la ciencia, la enemiga de la verdad, la adulteradora de la Historia; la perseguidora de judíos, la encendedora de hogueras, la quemadora de herejes y brujas; la estafadora de viudas, la cazadora de herencias, la vendedora de indulgencias; la que inventó a Cristoloco el rabioso y a Pedropiedra el estulto; la que promete el reino soso de los cielos y amenaza con el fuego eterno del infierno; la que amordaza la palabra y aherroja la libertad del alma; la que reprime a las demás religiones donde manda y exige libertad de culto donde no manda; la que nunca ha querido a los animales ni les ha tenido compasión; la oscurantista, la impostora, la embaucadora, la difamadora, la calumniadora, la reprimida, la represora, la mirona, la fisgona, la contumaz, la relapsa, la corrupta, la hipócrita, la parásita, la zángana; la antisemita, la esclavista, la homofóbica, la misógina; la carnívora, la carnicera, la limosnera, la tartufo, la mentirosa, la insidiosa, la traidora, la despojadora, la ladrona, la manipuladora, la depredadora, la opresora; la pérfida, la falaz, la rapaz, la felona; la aberrante, la inconsecuente, la incoherente, la absurda; la cretina, la estulta, la imbécil, la estúpida; la travestida, la mamarracha, la maricon; la autocrática, la despótica, la uránica; la católica, la apostólica, la romana; la jesuítica, la dominica, la del Opus Dei; la concubina de Constantino, de Justiniano, de Carlomagno; la solapadora de Mussolini y de Hitler; la ramera de las rameras, la meretriz de las meretrices, la puta de Babilonia, la impune bimilenaria tiene cuentas pendientes conmigo desde mi infancia y aquí se las voy a cobrar.⁴⁶

⁴⁶ Fernando Vallejo, *La puta de Babilonia*, (Bogotá: Penguin Random House, 2016 [2007]), 9–10. / „Die Hure, die große Hure, die riesige Hure, die Bigotte, die Simonische, die Inquisitorische, die Folternde, die Fälschende, die Mörderische, die Hässliche, die Verrückte, die Böse; die von der Inquisition und vom Index verbotener Bücher; die von den Kreuzigungen und von der Bartholomäusnacht; die Konstantinopel geplündert und Jerusalem in Blut gebadet hat; die Albigenser und die zwanzigtausend Bewohner von Béziers ausgelöscht hat;

Die hier initial aufgelisteten Beleidigungen, die einen denunziatorischen Charakter implizieren, werden im Buch noch erweitert, wieder aufgegriffen und in größter Ausführlichkeit dargelegt. Die titelgebende Beleidigung, *Die Hure Babylon*, die sich eine christliche Figur aus der Offenbarung des Johannes (Offb 17 und 18) aneignet, entfaltet sich in der ganzen Invektive des Buches. Diese Liste führt bereits am Anfang die im Buch intendierte Kritik zum Ausdruck: Alle von Vallejo denunzierten Fehler, Verbrechen und Lügen des Katholizismus werden bis ins Detail vor Augen geführt, ganz im Sinne einer detailliert aufgelisteten Abrechnung. Analog zur biblischen Figur der Hure Babylon, die all ihre Sünden und Verbrechen mit sich trägt, wird gerade die moralische, biblische Mahnung in der Offenbarung des Johannes gegen den Katholizismus selbst gewendet. Somit kehrt die Strategie Vallejos die Ordnung der Vergeltung innerhalb des Diskurses um: „Was ihr Glanz verlieh und was sie verprasste, das schenkt ihr ein als Qual und Leid!“ (Offb 18:7) sagt der Engel Johannes vor der Hure Babylon. Der Fluch aus der katholischen Rhetorik wird in *La puta de Babilonia* angeeignet, um denselben gegen den Katholizismus zu verwenden. Somit wird eine Ambivalenz im Schreiben Vallejos offensichtlich: In *La puta de Babilonia* handelt es sich um eine durchaus katholisch geprägte, gleichzeitig blasphemische und poetische

die Amerikas indigene Kulturen verwüstete; die Segarelli in Parma, Jan Hus in Konstanz und Giordano Bruno in Rom brennen gelassen hat; die Wissenschaftsverweigerin, die Wahrheitsfeindin, die Geschichtenverfälscherin; die Judenverfolgerin, die Lagerfeueranzünderin, die Häretiker- und Hexenverbrennerin; die Witwenbetrügerin, die Erbenjägerin, die Ablassverkäuferin; die Christus den Verrückten und Steinpetrus den Törichten erfand; die das fade Himmelsreich verspricht und mit dem ewigen Feuer der Hölle bedroht; die das Wort knebelt und die Seelenfreiheit unterdrückt; die die anderen Religionen, wo sie herrscht, unterdrückt und, wo sie nicht herrscht, nach dem Kultfrieden verlangt, die nie die Tiere geliebt, nicht mal bemitleidet hat; die Obskurantin, die Betrügerin, die Schwindlerin, die Diffamierende, die Verleumderin, die Gehemmte, die Hemmende, die Gafferin, die Schnüfflerin, die Hartnäckige, die Rückfällige, die Korrupte, die Heuchlerin, die Parasitäre, die Tollpatschige; die Antisemitin, die Sklavenhändlerin, die Homophobe, die Misogyne; die Fleischesserin, die Metzgerin, die Bettlerin, die Tartüffin, die Leugnerin, die Hinterlistige, die Verräterin, die Räuberin, die Diebin, die Manipulierende, die Raubkatze, die Unterdrückerin; die Perfide, die Trügerische, die Raffgierige, die Untreue; die Abwegige, die Inkonsequente, die Inkohärente, die Absurde; die Kretin, die Törichte, die Schwachsinnige, die Stupide; die Travestierete, die Witzfigur, die Schwuchtel; die Autokratin, die Despotin; die Katholische, die Apostolische, die Römische; die Jesuitische, die Dominikanische, die des Opus Dei; die Konkubine Konstantins, Justinians, Karls des Großen; die Vertuscherin von Mussolini und Hitler; die Hure der Huren, die Dirne der Dirnen, die Hure Babylons, die unbestrafte Zweitausendjährige hat offene Rechnungen mit mir seit meiner Kindheit, und hier werde ich mit ihr abrechnen“. (Meine Übersetzung)

Gerechtigkeit. Diese Ambivalenz zum Objekt des Hasses ist Teil der neobarocken Kritik selbst: Es geht um die Aneignung verschiedener sprachlicher Register, die durch die übertriebene und verschwenderische Anwendung von ihrem Sinn entleert werden. Die Liste vergrößert und schafft in ihrer Übertreibung gerade den Effekt der von Heinrich Wölfflin erkannten „schweren Massenhaftigkeit“ des Barocks.⁴⁷

Trotz des exzessiven, scheinbar ins Unendliche tendierenden Charakters der Liste ist es bemerkenswert, dass sie nicht mit einem *et cetera* endet. Es geht nämlich nicht um die Darstellung einer unendlichen Größe, sondern einer, wenn auch überfüllten, doch abzählbaren Menge. So wie in den Bildern von Arcimboldo die Figur begrenzt ist, doch in ihrem Inneren eine Mannigfaltigkeit an Details wuchert, erlangt die sprachliche Fülle in der Liste – so Umberto Eco – eine Form. Jede Beleidigung auf dieser Liste bezieht sich auf ein spezifisches Problem, das in der Schrift selbst ausführlich behandelt wird. Die scheinbar unfassbare Fülle der zweitausendjährigen Geschichte des Katholizismus wird vom Zorn als innerer affektiver Beweggrund der Liste gezähmt und in eine beschränkte Form gesetzt. Die neobarocke Liste ist also eine Formgebung oder, wie es bei Eco heißt, Verformung des Gegebenen durch einen Affekt,⁴⁸ der in diesem Fall die lustvolle Wut ist, die dem Katholizismus ein Ende setzen möchte. Aus diesem Grund wundert es kaum, dass das Buch mit dem Tod endet und eine rhetorische Grenze zieht, voller Stolz über die Vollkommenheit der Auflistung:

¡Pobre Puta, se te acabó la fiesta! La farsa infame del pontificado de Wojtyla, frívolo, inmoral, vacío, con su santidad de relumbrón y su desvergüenza te dio el puntillazo final. ¡Tú la teóloga, la misteriosa, la profunda, la recóndita, la que se creía representante de Dios en la tierra y mataba en su nombre y hablaba en latín, puesta a la altura de un mundial de fútbol! Bendito sea ese papa bellaco, instrumento de Dios. Ahora viene la resaca que sigue a la borrachera en que el borracho quemó la casa. Es el turno del Islam, la secta de Alá y su esbirro Mahoma. De ellos serán las nuevas oscuridades medievales.

⁴⁷ siehe Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968), 30.

⁴⁸ Umberto Eco, *Die unendliche Liste*, (München: Carl Hanser, 2011), 80.

El día del ayatola se acerca, la Gran Bestia Negra se nos viene encima. Con Wojtyla hemos enterrado a la Puta. Requiescat in pace.⁴⁹

Hier wird nicht nur wissenschaftlich, sondern auch affektiv zornig der *zweitausendjährigen Hure* ein langer Text gewidmet, der aus der Perspektive eines schwulen Mannes verfasst ist und bereits in seiner rhetorisch ausgedrückten Extension einen Schlusstrich unter den Katholizismus ziehen möchte. Die exzessive Fülle lässt somit, zumindest auf der stilistischen Ebene, keine Lücke und keinen Ausweg übrig: Es ist die hassende Lust, mit dem kritisierten Objekt abzurechnen, die hier als Ordnungsprinzip der Liste agiert. Auf Lust und Hass zu rekurrieren – zwei Affekte, die das Schreiben Vallejos vorantreiben – ist nicht nur eine zynische oder kynische rhetorische Strategie, die an vielen Stellen ins Humorvolle umkippt, sondern auch Teil einer ethischen im moralkritischen Sinne Neuordnung des Affektiven jenseits von guten und bösen Affekten. Vallejos Erzähler besteht auf seine Wut, die als konstruktive und zugleich destruktive Kraft fungiert. Verglichen werden kann diese erzählerische Strategie Vallejos mit dem Schreiben Thomas Bernhards. Auch Bernhard zelebriert beispielsweise in seinem Essay „Der Zorn“ die ambivalente Natur dieses aus der moralischen Perspektive als *böse* verstandenen Affektes und nutzt diese ethische Auffassung für seine Moralkritik.⁵⁰

Es gibt zahlreiche andere Beispiele von Listen im Werk Vallejos, nicht immer werden sie jedoch als Strategie der Invektive eingesetzt. Die Liste wird auch als Mittel zur affektiven Konfrontation der Leserschaft mit einer unfassbaren und irritierenden Menge verwendet. In *Mi hermano el alcalde* (2004, *Mein Bruder der Bürgermeister*), einem satirischen Buch über die Korruption der kolumbianischen Politik, wird auf die Verwendung

⁴⁹ Fernando Vallejo, *La puta de Babilonia*, 368. / „Arme Hure, deine Party ist zu Ende gegangen! Die niederträchtige Farce des Pontifikats Wojtylas, des Seichten, des Immoralischen, des Inhaltslosen, mit seinem aufblitzenden Heiligtum und seiner Unverschämtheit hat er Dir den letzten Fußtritt gegeben. Du, die Theologin, die Rätselhafte, die Tiefe, die Verborgene, die glaubte, Gott auf Erden zu repräsentieren und seinen Namen tötete und auf Latein sprach, auf die Höhen einer Fußballmeisterschaft gestellt! Hoch lebe jener Schurkenpapst, Gottes Instrument. Nun der Kater, der nach der Betrunkenheit kommt, mit der der Betrunkene das Haus brennen ließ. Der Islam ist jetzt dran, die Sekte Allahs und des Schergen Mohammeds. Aus denen werden die neuen mittelalterlichen Schatten kommen. Der Tag des Ajatollahs kommt, die Große Schwarze Bestie kommt auf uns zu. Mit Wojtyla haben wir die Hure begraben. Requiescat in pace“ (meine Übersetzung).

⁵⁰ siehe Thomas Bernhard, „Der Zorn“, *Die sieben Todsünden*, hg. von Hans-Geert Falkenberg, (München: Kindler 1965), 159–164.

der Liste zur Veranschaulichung der Gewalt und der Wahrnehmung dieser innerhalb des Landes rekurriert. Gegen Ende der etwas autobiographisch geprägten Erzählung über den Bruder des Erzählers und Autors, dem Bürgermeister eines Dorfes namens Támesis im Bundesland Antioquia, wird der Leser mit einer fast dreiseitigen Liste von Mordfällen konfrontiert:

Al padre Sánchez lo despidieron como lo recibieron: con una racha de muertos. A Julio Muñoz lo incendiaron en el interior de su Suzuki. A Efrén Castaño lo tirotearon frente al Café Támesis. A Otoniel Gañazo frente al Café El Cafetal. A Chico Cuartas frente al bar San Remo. A Wilmar, Laca y Plaga, en la cantina El Mirador, afuera. Y a otros cinco „de un totazo”, o sea de una vez, en la misma cantina pero ahora adentro: a Conrado, Arsecio, Salomón, Pelusa y Rondalla. Al Gurre a la entrada de la vereda La Florida, rumbo a San Pablo. Al carnicero Bocademina detrás del Comando de la Policía, donde oyeron los tiros pero creyeron que eran petardos. A Ñengue en el parque. A Cachifo yendo hacia Jericó. [...] En La Matilde a un muchacho lo rajaron con un machete y le sacaron las tripas. A Raúl Martínez lo mataron en La Mesa con bala cruzada. También con bala cruzada y en los charcos de la misma vereda, a Raúl El Peludo [...]. En la vereda El Encanto a una señora la despacharon a machetazos mientras se estaba bañando: de uno en el cuello y otro en el pecho. En la propia finca de Carlos, La Floresta, a una hija de Pelusa, una muchacha bonita, la mató el primo, la violó y le despedazó la cara con una piedra. [...] En Palermo se robaron a una niña, la violaron y la degollaron. A Jorge Sierra, en San Isidro, lo „quebraron a changonazos”. Pero la muerte más triste y la que más nos dolió fue la de Panterito, de veintidós años generosos, que hacía de todo con todos y con todas: en la cama, desnudo, mientras penetraba a una puta lo mataron „a balín”: no alcanzó a eyacular.⁵¹

⁵¹ Fernando Vallejo, *Mi hermano el alcalde*, (Bogotá: Penguin, 2018), 128–130. / „Pater Sánchez wurde empfangen und verabschiedet gleichermaßen: mit einer Pechsträhne von Toden. Julio Muñoz wurde in seinem Suzuki brennen gelassen. Efrén Castaño wurde vor dem Café Támesis, Otoniel Gañazo vor dem Café El Cafetal, Chico Cuartas vor der Bar San Remo, Wilmar, Laca und Plaga draußen in der Kantine El Mirador beschossen. Und fünf andere wurden „in einem Anprall“, d. h. mit einem Schuss, in derselben Kantine aber diesmal drinnen ermordet; Conrado, Arsecio, Salomón, Pelusa und Rondalla. Gurre wurde am Eingang vom Weiler La Florida, Richtung San Pedro, der Metzger Bocademina hinter dem Polizeikommando erschossen, wo die Schüsse gehört aber für Böller gehalten wurden. Ñengue wurde im Park, Cachifo auf dem Weg nach Jericó erschossen. [...] In La Matilde wurde ein junger Mann mit einer Machete gespalten und sein Darm rausgenommen. Raúl Martínez wurde in La Mesa mit einer konsekrierten Kugel erschossen. Raúl El Peludo wurde auch mit konsekrierter Kugel und auf den Lachen desselben Weilers ermordet. [...] Im Weiler El

Der schwarze Humor zu Ende dieser Aufzählung geht mit einer Kälte und Gleichgültigkeit im Erzählmodus einher, die in dieser Zeit in Kolumbien nur durch die Liste ausgedrückt werden konnte. Die für die Einwohner:innen alltäglich gewordene Gewalt drückt sich in der Liste als der inhärente kalte Affekt der Gleichgültigkeit und des Stumpfsinns aus. Zugleich kann dieser jedoch bei der Leserschaft auch eine konträre, diese Apathie überwältigende Wirkung verursachen. In der Liste wird zwar jeder Mord zu einem bloßen Element einer langen Aufzählung, diese malt jedoch in ihrer großen Quantität ein Bild des Horrors. Der Humor banalisiert einerseits den Inhalt, hebt jedoch andererseits die Absurdität der großen Menge an Toten hervor, die zu nervösem Lachen führen kann. Die Stimme erlaubt sich am Ende der Auflistung einen Witz (*no alcanzó a eyacular*), der mit der kalten und langen Darstellung der Gewalt kontrastiert. Die affektive Komplexität dieser Passage, die sich zwischen Horror und Humor bewegt, wird durch die Länge der Liste erst ermöglicht, die im Bild eines fehlenden Höhepunkts (keine Ejakulation) an eine mögliche Weiterführung eines *et cetera* denken lässt. Der Humor verkompliziert dabei die bereits schwierig zu fassende Kälte der Darstellung noch. Dieser kalte oder schwarze Humor kommt nicht nur im letzten Satz vor, sondern auch in den komischen Namen und Zitierungen von euphemistischen Ausdrücken. Die irritierende Schwierigkeit dieser konfrontativen Liste erfordert eine aktive Lektüre, die einen Ausweg aus dem kalt dargestellten Horror aufzeigen möchte. Somit erfüllt die Liste die Funktion einer Einladung an die Leser:in, sich in die komplexe affektive Situation eines an Gewalt gewöhnten Landes zu versetzen.

Die verschriftlichte Lust, die genauso wie der Zorn in *La puta de Babilonia* die Liste auch im Inneren konstituiert, korreliert an anderen Stellen mit einem Grammatikergestus, der für Vallejos Werk charakteristisch ist. Bei der detaillierten Darstellung des eigenen Wissens wird der Erzähler

Encanto wurde eine Frau, während sie duschte, mit der Machete abgefertigt: ein Schnitt am Hals und einer in der Brust. In Carlos Finca, La Floresta, wurde ein schönes Mädchen von ihrem Cousin ermordet, vergewaltigt und ihr Gesicht mit einem Stein zerfetzt. [...] In Palermo wurde ein Mädchen gestohlen, das dann vergewaltigt und enthauptet wurde. Jorge Sierra wurde, in San Isidro, „mit der Flinte abgefertigt“. Aber der traurigste Tod, derjenige, der uns am meisten wehgetan hat, war jener Panteritos, der im Alter von zweiundzwanzig großzügigen Jahren war, und alles mit allen machte: auf dem Bett, nackt, während er eine Schlampe penetrierte, wurde er „mit Schrotkugeln“ getötet: er kam nicht zur Ejakulation“ (meine Übersetzung).

wiederholt von einer rhetorischen, von seiner Erzählung abschweifenden, sicherlich modernistisch geprägten Lust geleitet. In der Sekundärliteratur wird Vallejos Stil als Rekurs auf antiquierte Diskurse des *Modernismo* und jener kolumbianischen Elitenkultur von Universalgelehrten gelesen,⁵² die Bogotá einst innerhalb gewisser Zirkel den Spitznamen *Athen Lateinamerikas* einbrachte. Zynisch provokant recurriert Vallejo an verschiedenen Stellen auf Wörter, die der Gelehrtensprache und gleichzeitig der Umgangssprache oder der populären Sprache angehören. Die selbstreklamierte Autorität als Grammatiker, die ihm sogar die literarische Nutzung eines populären und vor allem vulgären Sprachgebrauchs erlaubt, kann man am nächsten Beispiel wiedererkennen, das aus dem letzten Band seiner autobiographischen Pentalogie *El río del tiempo* stammt. Bei der Autobiographie *Vallejo* handelt es sich um eine Lebenserzählung, die sich dezidiert gegen eine katholische Auffassung des Lebens wendet, indem diese sich jeglicher Ordnung entzieht und sogar in eine chaotische Anti-Narration mündet. Die Liste ist ein rhetorisches Mittel dafür, diese unleserliche, queere Unfassbarkeit des Lebens zum Ausdruck zu bringen.⁵³

Y ahora toma aire Peñaranda, contén la respiración, ármate de paciencia, papel y lápiz y ábrete párrafo aparte que te voy a dictar un chorizo, lo que este libro al terminar ha de ser, cuando adquiera su prístino genio y figura, cuando acabe, cuando acabe. Un libro así: chocarrero, burletero, puñetero, altanero, arrogante, denigrante, delirante, desafiante, insultante, colérico, impúdico, irónico, ilógico, rítmico [...], luciferino, hereje, iconoclasta, blasfemo, ciego [...], feliz, falaz, revelador, olvidadizo, espontáneo, inmoral [...] y como dijimos antes de empezar y para que no se te vaya a olvidar, cuentavidas, deslenguado e hijueputa.⁵⁴

⁵² Zur ausführlichen Analyse der Tradition des Modernismo im Werk Vallejos siehe Juanita Aristizábal, *Fernando Vallejo a contracorriente*, (Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2015).

⁵³ In meiner Dissertation habe ich ausführlicher diese schwierig zu fassende, antikatholische Form Vallejos Autobiographie mit dem Begriff des *mamotretos* zu konzeptualisieren versucht. Dabei geht es um eine Lebenserzählung, die ihre Lektüre erschwert und somit eine Kritik einer katholischen Leserlichkeit des Lebensbuchs beabsichtigt. Siehe Camilo Del Valle Lattanzio, *Queeres Schreiben im Katholizismus*, (Berlin: De Gruyter, 2022).

⁵⁴ Fernando Vallejo, *Entre fantasmas*, (Bogotá: Alfaguara, 1993), 110–111. / „Und jetzt atme tief ein, Peñaranda, halte die Luft an, bewaffne dich mit Geduld, Papier und Bleistift und beginne einen neuen Absatz, da ich dir eine Wurst (chorizo) diktieren werde, was dieses Buch am Ende werden soll, wenn es sein ursprüngliches Genie und seine ursprüngliche Gestalt annimmt, wenn es zu Ende geht, wenn es zu Ende geht. Ein Buch dieser Art: derb, spöttisch, nervig, überheblich, arrogant, erniedrigend, wahnsinnig, herausfordernd,

Die Vorwegnahme der Beleidigung seiner selbst beziehungsweise des eigenen Textes verdeutlicht die Absicht, sich auf der Seite des Bösen, des Inkohärenten und somit des Nicht-Identischen zu positionieren. Die der Kohärenz nicht zuträgliche Ansammlung von Adjektiven, die bei der Lektüre als Zumutung empfunden werden kann, löst für ein paar Seiten die Narration auf, um sich der abschweifenden, sprachlichen Zelebration der Adjektivierung hinzugeben, die mittels Alliterationen und Redundanzen explizit wird. Es geht zunächst in erster Linie um eine formale und inhaltliche Wiedergabe dessen, was Vallejo in seinem autobiographischen Werk beabsichtigt: die Gestaltung einer teuflischen, inkohärenten, amoralischen Liste seines Lebens. Auf der sprachlichen Ebene merkt man zudem die Eigenschaften, die dem Gesamtwerk zugrunde liegen und die dessen rhythmischen, musikalischen und lustvollen Kern bilden: Die Worte reihen sich durch den Reim und die Wiederholung der letzten Silben aneinander. Die Liste setzt sich durch einen poetischen Impuls des Rhythmus fort und wird dadurch zur neobarocken, exzessiven Liste von 126 Adjektiven. Dieses Exzessiv-Werden der Sprache entspricht der Strategie der Abschweifung als Überschreitung der Linearität jeglicher Narration des Lebens. Das Leben bekommt somit eine unfassbare Form, jene ihrer Kontingenz, die auf der Ebene der exzessiven Listen rhetorische und literarische Form erlangt.

Die Liste findet man im Werk Vallejos nicht nur auf der Ebene des *discours*, sondern auch auf jener der *histoire*: Die Liste kommt beispielsweise wiederholt in Bezug auf das immer wieder erwähnte Heft der Toten (*libreta de los muertos*) vor, auf dem der Erzähler Vallejo die Liste ‚seiner Toten‘ im Laufe des Lebens aktualisiert.⁵⁵ Diese durchaus barocke Totenliste spielt zum ersten Mal eine Rolle in *Entre fantasmas* (1993, *Zwischen Phantasmen*), dem letzten Band seiner Autobiographie, und wird in seinem letzten Buch *Escombros* (2021, *Trümmer*) weitergeführt, wo ihr eine klare Grenze, in Form des letzten Eintrags gesetzt wird, nämlich der seines eigenen Todes. Ähnlich wie bei einer barocken *natura morta*, artikuliert sich die Autobiographie sowie das ganze Werk Vallejos, als eine

beleidigend, cholerisch, schamlos, unlogisch, rhythmisch [...], luziferisch, häretisch, ikonoklastisch, blasphemisch, blind [...], glücklich, trügerisch, enthüllend, vergesslich, spontan, immoralisch [...] und wie wir vor dem Anfang gesagt haben, damit du es nicht vergisst, lebenserzählend, klatschhaft und hurensohnmäßig“ (meine Übersetzung).

⁵⁵ Siehe Fernando Vallejo, *Entre fantasmas*, 40.

unfassbare Liste verschiedener kontingenter Ereignisse, aber auch gesammelter Todeserfahrungen (seiner geliebten Männer, seiner Oma, seiner Hündin, seines Bruders, seines Mannes, etc.), was bereits im Titel *Entre fantasmas* deutlich wird. Bei Vallejo wird die Identität in ihrer dargestellten Sättigung zur Nicht-Identität, und sein Leben zur Abfolge von Todeserfahrungen, der angesammelten Affekte des Zornes und der Traurigkeit, zu einer unendlichen Signifikantenkette, einer Kette des Restes, des Überrestes, die in der Liste einen besonders wirksamen rhetorischen Ausdruck erlangt.

Die antiidentitäre Annahme, die hier in Bezug auf die Autobiographie thematisiert wird, korreliert mit der im ganzen Werk übergreifenden narrativen Struktur, die in der Liste einen maximalen Ausdruck bekommt. Die Bücher Vallejos haben weder Handlung noch Chronologie. Ihre Fragmentierung ist offensichtlich und jedes Buch, mit seinen durchgehend antinarrativen, abschweifenden und iterativen Inhalten eines immer gleichen Ich-Erzählers, kann als eine Neusortierung mit leichten Veränderungen und Ergänzungen desselben Inhalts gelesen werden. Das ganze Werk des kolumbianischen Autors lässt sich als eine große Liste verstehen, die in ihrer Neusortierung immer wieder einen neuen Sinn bekommt. So ist es etwa in seiner Biographie des kolumbianischen Dichters des *fin de siècle* Porfirio Barba Jacob, *Barba Jacob el mensajero* in der das Leben des Dichters mit dem Leben des Autors vermischt wird und beide antinarrativ fragmentarisch als eine Summe von kontingenten Ereignissen dargestellt werden. In *Escombros* wird, wie im Titel bereits verraten wird, die Trauer um den Tod seines Lebenspartners David Anton in der Metapher der ‚Trümmer‘ versinnbildlicht. In der melancholischen Beschreibung der Trümmer seiner Wohnung nach einem Erdbeben in Mexiko-Stadt (wo der Autor/Erzähler vor dem Tod Davids mit diesem zusammengelebt hat) werden die verschiedenen Momente des Zusammenlebens als Versatzstücke aufgelistet vor Augen geführt. Die daraus resultierende Fragmentierung ermöglicht nicht nur die parallele Erzählung vergangener und gegenwärtiger Inhalte, sondern stellt ein Bild des Lebens dar, das zwischen den Lücken der Auflistung eine Veränderung erlaubt. Wie eine Liste, die sich immer neuordnen lässt und der weiteren Elemente hinzugefügt werden können, wird das Leben dynamischer in seiner Darstellung präsentiert:

No sé qué irán a hacer mis biógrafos para llenar la década perdida. Inventarán, novelarán, le saldrán al lector con una biografía novelada [...]. A mis biógrafos les pido que condimenten la vida que me atribuyan con escenas picantes para que no se aburra el lector. No le expliquen nada, excítenlo que él lo que busca es sensaciones fuertes, chile picante, sentir, no entender.⁵⁶

Die fehlende wörtliche Kohäsion der Liste erlaubt gerade hier, Vallejos Schreiben als Kunst der *impostura* (etwa *Hochstapelei*) zu verstehen. Die Literatur wird zum Medium des Gesichtsverlustes und der Maskerade, und somit der Identitätsveränderung und -konstruktion. So wie die zuvor analysierte Funktion der Liste als rhetorisches Mittel gegen den Katholizismus, geht es hier um ein Verfahren auf der Ebene der Quantität des Textes, das die Literatur als Domäne der Realitätsveränderung, der Ermöglichung einer anderen Realität hervorhebt. Der Erzähler/Autor im Werk Vallejos *bastelt* sich eine Figur, die die eigene ‚Identität‘ wie ein Patch-Work formt: Das Leben ist wie eine Liste von Anekdoten und Erzählungen, die sich in jedem Buch wiederholt. Die Liste seines Lebens ist dann nicht nur noch das, was erinnert wird, sondern was erfunden, hinzugefügt und attribuiert wird. Mit jedem Buch ist aber das Bild ein anderes und daher ist das Werk und die Liste notwendigerweise –abgesehen vom Todesfall – nicht abschließbar. Die Kontradiktionen innerhalb dieses Buches sind dem Bild der (Nicht-)Identität Vallejos wesentlich, weil es sich gerade um eine durchlöcherter, fragmentierter Liste und nicht um eine saturierter Argumentationslinie handelt.

Den in der Autobiographie explizit geäußerten Wunsch einer Befreiung vom Ich sowie einer Vervielfachung des Ichs deute ich im Rahmen eines des queeren, antiidentitären Ansatzes: Das Subjekt ist als Teppich, als Mannigfaltiges und Dynamisches, Veränderbares, und somit nie mit sich Identisches zu verstehen. Die Liste, die zur Unfassbarkeit tendiert, verdeutlicht diese Intention einer quantitativen und nicht qualitativen Selbstdarstellung: Als neobarockes Patch-Work oder Teppich versucht das

⁵⁶ Fernando Vallejo, *Escombros*, (Bogotá: Alfaguara, 2021), 77. / „Ich weiß nicht, was meine Biographen machen werden, um dieses verlorene Jahrzehnt zu füllen. Sie werden was erfinden, einen Roman schreiben, sie werden schließlich dem Leser eine Biographie in Romanform bieten [...]. Meine Biographen bitte ich darum, das Leben zu würzen, meinem Leben scharfe Szenen zu attribuieren, damit der Leser sich nicht langweilt. Erklären Sie ihm bitte nichts, erregen Sie ihn, da er heftige Reize, scharfen Chili, das Fühlen und nicht das Verstehen sucht“ (meine Übersetzung).

queere Subjekt sich selbst, mittels der Aneignung und Teilnahme an verschiedenen Diskursen, als Text oder als Signifikantenkette zu verstehen. Insofern verstehe ich die Strategie der Auflistung bei Vallejo als ein klares Charakteristikum queerer Kritik offizieller Diskurse, die in ihrer quantitativen Verschwendung, ihre Materialität hervorhebt und somit ihre Veränderung ermöglicht.