

## Poetik und Wirklichkeitsbewußtsein im lateinamerikanischen Roman

„Immanente Poetik“ bei Miguel Ángel Asturias und Julio Cortázar

VON WOLFGANG THEILE

### «Americanidad» oder Weltliteratur: Zum Gattungsstand moderner Erzählliteratur

Angesichts der seit geraumer Zeit zunehmend wirksamen und qualitativ hochwertigen lateinamerikanischen Romanproduktion hat die europäische Literaturwissenschaft, will sie sich kritisch damit auseinandersetzen, eine besondere Schwierigkeit zu überwinden. Einesteils erscheint es ihr, insbesondere der Romanistik, nur natürlich, lateinamerikanische Literatur aus der vertrauten Perspektive der traditionellen Hispanistik oder Lusitanistik zu betrachten. Die Verweise etwa auf den typisch spanischen *desengaño* in den Werken hispanoamerikanischer Autoren sind Legion. Andererseits aber steht diese Literaturwissenschaft bei ihrer Arbeit an lateinamerikanischer Literatur zugleich oft vor dem Phänomen der „Fremdheit“. Und die Faszination, die moderne lateinamerikanische Romane auf den europäischen Leser ausüben, gilt vorwiegend als das Ergebnis eines fundamentalen Andersseins.

Dafür gibt es bemerkenswerte Beispiele. In der bislang letzten deutschsprachigen Synthese lateinamerikanischer Literaturentwicklung von Rudolf Grossmann erscheint die „Amerikanität“ als die „tragende Basis der lateinamerikanischen Literatur“, ja sogar als das unveräußerliche, das bleibende „statische Element“ lateinamerikanischer Literaturgeschichte (S. 584)<sup>1</sup>. „Amerikanität“, die eine von allen anderen Kontinenten unterschiedene Beziehung des Menschen zur „Scholle“, zur Wirklichkeit und zur Kunstrealität meint, empfiehlt sich demzufolge Grossmann nicht nur als „Leitlinie der Darstellung“ (S. 26), sondern auch als kritischer Maßstab, nach welchem literarischer Ausdruck in Lateinamerika beurteilt und, im Falle einer allzu europäisch-universalistisch, formalistisch orientierten und die Volksdichtung vernachlässigenden Literatur, als „abstrus“ abgewertet wird (S. 414)<sup>2</sup>. Auch in Leo Pollmanns weitgehend als europäisch-lateinamerikanische Zusammenschau konzipierter Gegenüberstellung des *nouveau roman* und der *nueva novela* spielen die „authentisch südamerikanische Formel“ (S. 70 f.) und „eine

<sup>1</sup> R. Grossmann, *Geschichte und Probleme der lateinamerikanischen Literatur*, München 1969.

<sup>2</sup> Zur Kritik vgl. die Rezension von D. Reichardt, in *Poetica* 4 (1971) S. 135—39.

geradezu exotische Fülle" (S. 190) eine entscheidende, nämlich differenzierende Rolle<sup>3</sup>.

Derartige Betonung geographischer und ethnographischer Andersartigkeit aber propagiert einen neuen, erregenden literarischen Exotismus<sup>4</sup>, dem der Europäer besonders dann leicht verfällt, wenn er ihn im eigenen Lebensbereich vermißt. Am weitesten in dieser Richtung geht Günter W. Lorenz, der Schriftsteller wie Sábato und Carpentier nach „neuen sprachlichen Formeln des Amerikanismus“, nach dem „Ausdruck einer amerikanischen Authentizität“ suchen läßt (S. 124) und den „magischen Realismus“ eines Asturias als den „authentischen Ausdruck des indianischen und mestizischen Amerikas“ versteht (S. 125)<sup>5</sup>. Und mit dem Entwurf eines „magischen Realismus“ gelangt eben dieser Exotismus sogar auf die Höhe der Theorie, wenn es weiter bei Lorenz heißt, Asturias habe „auch theoretisch das Fundament für die bedeutendste und wirkungsreichste Strömung [geschaffen], die Hispanoamerika als seinen Beitrag zur Weltliteratur in diesem Jahrhundert erbracht hat“ (S. 125)<sup>6</sup>.

Es scheint demnach so, als habe der gegenwärtige reiche Ertrag Lateinamerikas an literarischen Stoffen, Themen, erzählerisch verwertbaren Denk- und Verhaltensmustern der weltliterarischen Bewegung der Romangattung eine überraschend neue Richtung zugewiesen. Denn wie sonst wäre Pollmanns fatale Anwendung der formalistischen Höhenkammtheorie zu verstehen, wenn er behauptet, das in Europa fremde Element des Magischen habe wesentlich dazu beigetragen, daß der lateinamerikanische Roman den französischen *nouveau roman* schon wieder vom literarischen Höhenkamm verdrängt habe (S. 8)? Einleuchtender wäre — bei solchem direkten Bezug der lateinamerikanischen Lebenswirklichkeit auf die erzählerisch konstituierte Romanwirklichkeit — die Untersuchung lateinamerikanischer *dependencia* und Unterentwicklung als Motive für den Rückzug der Literatur auf

<sup>3</sup> L. Pollmann, *Der Neue Roman in Frankreich und Lateinamerika* (Sprache und Literatur 49), Stuttgart u. a. 1968.

<sup>4</sup> Dessen regionalistische Ausdeutung mit Bezeichnungen wie *americanidad*, *brasilidade*, „Indigenismus“, „Indianismus“, „mestizische Literatur“ geschieht.

<sup>5</sup> G. W. Lorenz, *Die zeitgenössische Literatur in Lateinamerika. Chronik einer Wirklichkeit, Motive und Strukturen*, Tübingen-Basel 1971.

<sup>6</sup> Die verbreitete Vorstellung, lateinamerikanische Erzählliteratur zeige nur allzu deutlich den Charakter einer Regionalliteratur, kann allerdings nicht nur zu Lasten europäischen Unverständnisses gehen. Man darf nicht übersehen, daß viele lateinamerikanische Autoren solche Feststellungen als Formen isolationistischer Selbstbehauptung gefördert haben und daß Lateinamerika insgesamt in vielen Lebensbereichen um weltweite Anerkennung, ja um seine Identität ringt — und das nicht zuletzt mit dem Mittel der Überbietung und Polemik. Die Gespräche, die G. W. Lorenz, *Dialog mit Lateinamerika. Panorama einer Literatur der Zukunft*, Tübingen-Basel 1970, mit lateinamerikanischen Autoren geführt hat, sind ein beredtes Zeugnis dafür, wie larmoyanter nationaler Pessimismus und aggressive Selbstverherrlichung als anti-europäischer Affekt die objektive Einschätzung zu verwirren vermögen.

Vorstellungen von Herkunft, Erbe, lateinamerikanischer Authentizität und Identität<sup>7</sup>. Allerdings würden selbst solche soziologischen Erkenntnisse zu den Entstehungsbedingungen eine wesentliche Dimension der literaturwissenschaftlichen Grundfrage nach dem Verhältnis von Wirklichkeit und Kunst aussparen. Ich meine jene Funktion der Literatur und Kunst, die darin besteht, Wirklichkeit zu erstellen, d. h. Betrachtungsmuster und Impulse für ihr Verständnis anzubieten, um dem aller Kunst innewohnenden Bestreben nach Wirksamkeit, Dialog und damit nach geschichtlicher Resistenz nachzukommen. Diese Funktion aber umfaßt auch den entwerfenden, antizipatorischen Zugriff auf Wirklichkeit und besitzt darum im Bereich des Poetologischen Elemente des Idealen, an denen eine geographisch bzw. ethnographisch orientierte Gattungsgeschichte zweifellos vorbeitrifft.

Demgegenüber soll hier die These vertreten und an ausgewählten Beispielen lateinamerikanischer Romanliteratur dargestellt werden, daß auch die lateinamerikanische Romanentwicklung ihre vielberufene Authentizität und — so möchte ich hinzufügen — ihre hohe Qualität nicht etwa nur durch die Tatsache einer inhaltlich und formal wirksamen Rückbesinnung auf ethnisches Erbe und magisches Denken erhält. Vielmehr sind die behandelten Autoren in einem weitaus größeren, weltliterarischen Zusammenhang wirklichkeitsbezogener „Bewußtheit“ (im weitesten Sinne) zu sehen. Sie lassen sich in ihrem sprach- und formgestaltenden Bemühen mit einem international ablesbaren Erfahrungs- und Wissensstand über erzählerische Zurichtung und Vermittlung von Wirklichkeit verbinden, der den Vergleich mit der Reihe der großen Anreger Joyce, Faulkner, Gide, Uwe Johnson, den *nouveaux romanciers* beispielsweise zuläßt. Allen ist das theoretisch und künstlerisch artikulierte Wissen um die Identität von poetologischer und wirklichkeitspraktischer Erkenntnis gemeinsam, was sich in zunehmender exogener wie literaturimmanenter Behandlung poetologischer Fragestellungen äußert<sup>8</sup>. Sie nehmen teil an einem neuzeitlichen Wirklichkeitsbegriff, dem sich, wie es Hans Blumenberg formuliert, „die Realität als das dem Subjekt nicht Gefügige, ihm Widerstand Leistende“ (S. 13 f.) darstellt und das deshalb bei der Konstituierung von Wirklichkeit in ein literarisch produktiv werdendes Dilemma gerät: „Thema der Kunst wird in letzter Konsequenz der formale Wirklichkeitsausweis selbst, nicht der materiale Gehalt, [ . . . ]“ (S. 21)<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Derartiges ist bisher noch kaum geleistet. Als Dokumentation bei einer solchen literaturwissenschaftlichen Fragestellung können dienen: W. Grabendorff, *Lateinamerika — wohin? Informationen und Analysen* (dtv 727), München <sup>2</sup>1971; W. Grabendorff (Hrsg.), *Lateinamerika — Kontinent in der Krise*, Hamburg 1973; A. G. Frank, *Kapitalismus und Unterentwicklung in Lateinamerika*, Frankfurt/M. 1969.

<sup>8</sup> In einer besonderen Studie habe ich diesen Vorgang am Beispiel des kolumbianischen Romanciers García Márquez dargestellt: *Die Legitimität moderner Erzählliteratur: «Cien años de soledad» von Gabriel García Márquez*, RF 86 (1974) S. 379—95.

<sup>9</sup> H. Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans*, in *Nachahmung und Illusion*, hrsg. H. R. Jauß (Poetik und Hermeneutik 1), München 1964, S. 9—27.

*Von der Potentialität der Kunst: «Los premios» von Cortázar*

In der Geschichte des menschlichen Geistes, also auch in der Literaturgeschichte, werfen zuweilen die Nachfahren ein eigentümlich erhellendes Licht auf die großen Anreger, die vor ihnen, aber mitunter ohne das rechte Verständnis durch die Mitwelt, den Gang der Entwicklung in eine neue Richtung gelenkt haben<sup>10</sup>. Ein solches Verhältnis scheint zwischen Asturias und Cortázar zu bestehen, ohne daß damit auf eine direkte Beeinflussung angespielt werden soll<sup>11</sup>. Bei Cortázar wird eine charakteristische Wendung des modernen lateinamerikanischen Romans deutlicher sichtbar, die bei Asturias in nuce angelegt ist. Deshalb soll hier aus methodischen Gründen die literaturgeschichtliche Chronologie umgekehrt werden.

*Los premios* (1960), einer der erfolgreichen Romane Cortázars, besitzt eine wichtige grundsätzliche Gemeinsamkeit mit sog. poetologischer Literatur. Er thematisiert eine Dichtergestalt, Persio; gleichzeitig teilt er den Roman auf in Handlungswirklichkeit (die spannungsreiche Schiffsreise der Lotteriegewinner) und eine das übliche Leben übersteigende geistig-poetische Wirklichkeit (Persios Meditationen und Inspirationen); und dies mit einem Nachdruck, der diese eigenwillige Zweiteilung von vornherein als ein Zentrum des interpretatorischen Interesses empfiehlt<sup>12</sup>. Die merkwürdige Abstinenz der Literaturkritik in Hinblick auf die auffällige Romandisposition hat wohl etwas mit der Schwierigkeit zu tun, die beiden Erzählreihen funktionsgerecht aufeinander zu beziehen<sup>13</sup>. Woran es in der Cortázar-Kritik fehlt, ist die Formulierung und Durchdringung der ästhetischen Funktion, die die Persio-Kapitel zweifellos besitzen. Ohne sie wäre *Los premios* ein allzu leicht durchschaubarer Kolportageroman. Durch die Persio-Kapitel aber gewinnt er eine weitere Dimension hinzu, nämlich die der kunsttheoretischen Aussprache, die nun, in der Gegenüberstellung, auch und gerade den unkomplizierten Ereignisteil des Buches betrifft und ihn damit auf eine ganz neue Stufe der erzählerischen Wirksamkeit hebt.

<sup>10</sup> Man denke an die Neueinschätzung, die Flauberts *Éducation sentimentale* durch die Heraufkunft des modernen „Zeit-Romans“ (Jauß) oder die Nerval mit dem Wirken der Surrealisten zuteil geworden ist.

<sup>11</sup> Immerhin wird in *Los premios* Asturias — und speziell *Hombres de maíz* — als Gegenstand empfohlen, der eine intensive Beschäftigung verdient.

<sup>12</sup> Das Persio-Geschehen ist in einer eigenen, auch drucktechnisch (kursiv) hervorgehobenen Kapitelreihe (A bis I) verdichtet, die die Ereigniskapitel (1 bis 45) an bestimmten Stellen unterbricht.

<sup>13</sup> Bei Grossmann ebenso wie bei Lorenz werden die Persio-Kapitel überhaupt nicht erwähnt; Pollmann vermerkt ihre musikalische Bedeutung innerhalb der Gesamtstruktur als Fortspinnen des Themas wie eine „führende Stimme“, die für ihn „recht eindeutig die Funktion der in der Fuge oft zwischen den Durchführungen stehenden freien Zwischensätze“ erhält (S. 192). Das Geheimnisvolle, Phantastische des gesamten Romans aber besteht für Lorenz im Ablauf der recht trivialen, unterhaltungsliterarischen äußeren Handlung (*Zeitgenössische Literatur*, S. 159).

Cortázar selbst möchte die Persio-Kapitel verstanden wissen „como una suerte de supervisión de lo que se iba urdiendo o desatando a bordo“ („Nota“, S. 427)<sup>14</sup>. Angesichts der verwirrend komplizierten, assoziativen und in Analogien verlaufenden Gedanken- und Sprachführung Persios muß sich der Leser fragen, wie das gemeint ist. Denn Fakten- und Ereignisbezüge zwischen den Persio-Kapiteln und denen des Schiffsreiseromans finden sich kaum. Persio selbst tritt in beiden Kapitelarten auch in verschiedener Weise auf. Nun erfährt allerdings der Leser ziemlich am Anfang, daß Persio in der Reisegesellschaft eine Art Fremdkörper darstellt; Claudia, eine der Lotteriegewinnerinnen, hatte sich entschlossen, Persio „casi de contrabando“ mitzunehmen (S. 25). Er ist kein Lotteriegewinner, kein zugelassener Angehöriger, nur ein guter Freund Claudias. Schon dieser äußerliche Tatbestand macht Persio zu einer Ausnahmegestalt. Aber er besitzt auch noch andere Eigenschaften, die ihn aus der Masse der Mitreisenden herausheben: er ist ein Künstler und eine Symbolfigur. Zwar ist er nicht der einzige in der Reisegesellschaft, der intensiv über die ihn umgebende Wirklichkeit nachdenkt. Aber er ist derjenige, der das Geschehen in erstaunliche, zumeist ästhetische und erkenntniskritische Zusammenhänge zu bringen weiß und es auf diese Weise offensichtlich auch zu „verstehen“ vermag.

Überhaupt hat Persio mit Kunst und Literatur sehr viel zu tun. Er ist Verlagslektor, was ihm allerdings nicht mehr Kompetenz verleiht als den leidenschaftlichen Lesern Raúl, Paula oder Medrano. In seinem geheimnisvollen Zimmer in Chacarita bewahrt er nicht nur Bücher über Okkultismus auf, sondern auch „probables manuscritos que no serían publicados“ (S. 25). Über Art, Form und Inhalt der Manuskripte erfährt man zwar nichts. Aber daß diese Niederschriften wesentlich mit dem Problem des Schöpferischen zu tun haben müssen, läßt sich aus dem ständigen Gedankenfluß und den bedrängenden inneren Erlebnissen Persios während der Seereise erschließen. Aufschlußreich dafür ist das Kapitel E, in dem in einem verwirrenden Sprach- und Bilderwirbel eine poetische Stimmung, ein schöpferisches Erlebnis als dramatische Handlung beschrieben wird, an dem Persio und der gesamte Kosmos beteiligt sind<sup>15</sup>. Es geht um das Erlebnis der Inspiration und „Medi-

<sup>14</sup> Zitiert wird nach der 6. Auflage des Romans, Buenos Aires 1967.

<sup>15</sup> Im Augenblick der Umwandlung der Wirklichkeit in Sprache geht es um die Schwierigkeit Persios, die „atisbos inconexos [que] resbalan en la precaria superficie de la conciencia“ zu artikulieren (S. 224). Nach einem erbitterten Kampf „con los canales conformantes y los moldes de plástico y vinylite de la conciencia estupefacta y furiosa“ (S. 225), d. h. gegen sein vorgeformtes Bewußtsein, das dazu neigt, die empfangenen Eindrücke allzu rasch Wort werden zu lassen — die Gefahr eines jeden Dichters —, erst nach diesem Kampf scheint Persio endlich zur adäquaten Aussage zu gelangen: „De pronto una palabra, un sustantivo redondo y pesado, pero no siempre el trozo muerde en el mortero, a mitad de la estructura se derrumba con un chirrido de caracol entre la llamas, Persio baja la cabeza y deja de entender, ya casi no entiende que no ha entendido; pero su fervor es como la música que en el aire de la memoria se sostiene sin esfuerzo, otra vez entorna los labios, cierra los ojos y osa proferir una nueva palabra,

tation“, d. h. um denjenigen Zustand, den Valéry der bloßen Vermutung und der resignativen Bescheidung anheimgegeben hatte<sup>16</sup>. Mit der funktionalen Einbeziehung eines Dichterbewußtseins in ein typisches Romangeschehen aber wagte Cortázar eben diesen unbeschreiblichen poetischen Akt in eine nachvollziehbare Handlung umzuformen.

Die Folgerung erscheint klar. Persio kommt jene Funktion zu, die auch der Erzähler Marcel in Prousts *Recherche*, die der Romancier Édouard in Gides *Faux-monnayeurs*<sup>17</sup> und der Schriftsteller Karsch in Uwe Johnsons *Drittem Buch über Achim* ausüben: Sie signalisieren dem Leser, daß hier ein künstlerisches Bewußtsein in einer immanenten Auseinandersetzung mit sich selbst, mit der Entstehungs-, Seins- und Wirkungsweise seines Werks, damit aber zugleich in einem konstruktiven Dialog mit der ihm als Darstellungsinhalte angebotenen Lebenswirklichkeit begriffen ist. Zugleich wird in ihnen die Distanz sinnfällig, die ebenso zwischen dem schöpferischen, reflektierenden Bewußtsein und der literarischen Wirklichkeit besteht wie zwischen dieser und dem an ihr mitbeteiligten Leser. Persio ist also nicht, wie Pollmann meint, der „sich mit in den Roman hineinnehmende Dichter“ (S. 193). Eine Identifikation des jeweiligen Autors mit einer solchen thematisierten Dichtergestalt wäre deshalb problematisch, weil sie an der Entstehung des jeweils abgeschlossen vorliegenden Werks stets nur mittelbar beteiligt ist. Nicht umsonst scheitert Gides Édouard bei der Abfassung seiner eigenen *Faux-monnayeurs* und steht Johnsons Karsch am Ende des Romans noch bei der Anfangsfrage; nicht umsonst besitzt ja auch Persio nur Manuskripte, die nicht zur Veröffentlichung gelangen. Ihr literarisches Scheitern, ihre Widerlegung durch das jeweils vorliegende Buch haben Wirkungsfunktion. Sie werden vom Autor in das Ensemble von Darstellungsmitteln eingegliedert — sozusagen in die Romanwelt eingeschmuggelt wie Persio in das Schiff —, um durch ihr sehr aktives künstlerisches Bewußtsein dem Leser die Frage nach Kunstwirklichkeit und Lebensrealität nahezu legen. Persio ist folglich nicht *ein* Künstler, nämlich Cortázar, sondern *der* Künstler schlechthin; er ist das für poetologische Romane charakteristische kreative Prinzip in Aktion, das man im bedeutungsvollen Widerspiel mit dem Erzähler und dem Autor zu sehen hat. Daß er sich als erzählte Gestalt bei diesem Prozeß zuweilen mit Cortázar trifft, ist nur natürlich<sup>18</sup>.

---

luego otra y otra, sosteniéndolas con un aliento que los pulmones no explicarían“ (S. 226). „Por eso es él quien canta creyendo oír el canto de la inmensa guitarra, [ . . . ]“ (S. 228).

<sup>16</sup> In *Au sujet d'«Adonis»* heißt es: „Désespérons de la vision nette en ces matières. Il faut se bercer d'une image“ (*Variété*, in *Œuvres*, éd. J. Hytier, t. 1 [Bibliothèque de la Pléiade], Paris 1968, S. 484). Es folgt das Bild vom Dichter, „faussement endormi“, der sich selbst belauert, Beute und Jäger zugleich.

<sup>17</sup> Dazu vom Vf. die Interpretation der *Faux-monnayeurs*, in *Der französische Roman*, hrsg. K. Heitmann, Bd. 2, Düsseldorf 1975, S. 136—54.

<sup>18</sup> Beispielsweise im Kapitel B, das eindeutig über Persios Bewußtseinsstand hinausführt. Denn hier werden Personen und ihre Vergangenheit in Betracht gezogen,

Nun wird auch verständlich, warum Cortázar die Persio-Kapitel als „Überblick“ über die spannende Ereigniskette der Schiffsreisestory bezeichnete, wiewohl das bei der gut gegliederten, klaren Überschaubarkeit dieser und der chaotisch erscheinenden, schwerer lesbaren Wucherung jener geradezu paradox erscheint. Die Persio-Kapitel zeigen das dichterische Bewußtsein im Kampf mit einer stets chaotischen Lebens- und Erfahrungswirklichkeit, die aus Vergangenen, Gleichzeitigem, Phantastischem, Ahnungsvollem, Assoziativem, Vergessenem, bedrängend Gegenwärtigem besteht. Im selben Moment aber charakterisieren und definieren sie durch ihr Sosein kontrastartig die eigentlichen Ereigniskapitel des Buches. Das „literarisch“ Ereignishafte, die Handlung eines Seereiseromans, und sei sie noch so verwickelt und symbolträchtig dargestellt, kann im Vergleich mit diesem Roman eines dichterischen Bewußtseins nur als ein dürres Konstrukt, als ein von der komplexen menschlichen Bewußtseinswirklichkeit abstrahiertes „literarisches“ Geschehen angesehen werden. Diese Diskrepanz ergibt sich aus Persios Funktion, Beobachter und Erlebender zugleich zu sein, womit er ein kunstgenetisches Problem anspricht und mit seiner ganzen Person verkörpert:

Lo que me gustaría averiguar, si pudiera colocarme dentro y fuera de este grupo — y creo que se puede — es si el ciempiés humano responde a algo más que al azar en su constitución y su disolución; [ . . . ] (S. 43).

Für Persio ist die Suche nach der „síntesis“ (S. 41), nach den Gesetzen, die das Funktionieren der menschlichen Beziehungen ermöglichen, eine „visión poética“ der Wirklichkeit (S. 44). Mit seiner doppelten Existenz als meditierender Beobachter (in den Persio-Kapiteln) und als Mitagierender (in den Schiffsreisekapiteln) führt Persio eben dieses gleichzeitige Innen und Außen romanpraktisch vor.

Aus dieser Perspektive erweist sich der Seereiseroman *Los premios* mit seiner flotten, leicht eingängigen und spannenden Präsentation als ein „kritischer Roman“, als ein Anti-Roman in der Nachfolge des Cervantes. Denn er gibt dem Blick des Lesers etwas preis, das in der Lage ist, die Wirklichkeit zu verfälschen: das „Literarische“. Dafür gibt es im Roman eine Reihe von Indizien. Zunächst die auffällige Disposition, nämlich die auf Bühne und Drama verweisende Einteilung in „prólogo“, drei „días“ (die *jornadas* spanischer Dramatik) und „epílogo“. Sodann die deutlich herausgehobene Kreisstruktur, die sich am Schluß als ein hermeneutischer Zirkel zu erkennen gibt und das konventionelle epische Motiv des Wanderers mit sich trägt, der nach reichlicher Welterfahrung an den Ausgangspunkt der Reise zurückkehrt<sup>19</sup>. Schließlich der gesamte, trivialliterarisch zugeschnittene Plot dieses

---

die zu diesem Zeitpunkt mit Persio überhaupt noch nicht in Kontakt gekommen sind (Paula, Medrano); hier werden auch Anspielungen auf Cortázars Europareise auf der *Claude Bernard* gemacht.

<sup>19</sup> Auf den „nicht mehr neue[n] literarische[n] Trick, die «Geschlossene Gesellschaft» zu sezierender Gestalten an Bord eines Hochseeschiffes anzusiedeln“, hatte schon G. W. Lorenz aufmerksam gemacht (*Zeitgenössische Literatur*, S. 159).

Romans von Liebe, Tod und Geheimnis, der dem Leser viel „Außerordentliches“ bietet und ihn einhüllt in ein Netz plumper Vergeheimnis mit überraschenden Polizeiaktionen, einem verdächtigen Schiff, mit Flüstern, Beobachten, Nervosität, Ahnungen, Suspens-Effekten aller Art im leicht durchschaubaren Stil des Detektivromans, dann aber, anders als dieser, die Auflösung vorenthält.

Unterstrichen wird diese spezifische Darbietungsweise durch eine erzähltheoretische Diskussion zwischen Persio und Medrano im Innern des Romans. Beide machen sich Gedanken über Vermögen und Unvermögen der Literatur, Wirklichkeit zu konstituieren. Dabei gerät bezeichnenderweise die gesamte abenteuerliche Handlung des Seereiseromans selbst in den Verdacht der bloßen „Literarität“. Zwar erweisen sich die Mitreisenden als keine „seres fuera de lo común, tipos insólitos“ und die Schiffswirklichkeit als eine „instancia cualquiera de la vida“ (S. 232). Aber die Eigenbewegung der Handlung und der Gestalten zu „cosas de gran tamaño“ (S. 234), ihre Neigung zu Meuterei, Mord und Gefahr lassen sie unecht, romanesk, von der Literatur geborgt erscheinen<sup>20</sup>. Solche großen Probleme sind nicht charakteristisch für das menschliche Leben; deshalb verbannt Medrano sie in die Romane und hält sie für eine Erfindung für das Publikum. In seiner anti-literarischen Haltung bedeutet ihm für das gegenwärtige Geschehen der Aufschwung zum Absoluten im Stil von Karamasow oder Stawrogin weniger als die Tatsache, daß sich verschiedene kleine Dinge ereigneten, die trotzdem große Wirkungen haben können, z. B. die Hand Claudias auf der Sessellehne:

— Mire, hoy mismo han ocurrido algunas pequeñas cosas que, sin embargo, pueden repercutir hasta quién sabe dónde. No se fie de los gestos trágicos, de los grandes pronunciamientos; todo eso es literatura, se lo repito.

Pensó en lo que significaba para él el mero hecho de que Claudia apoyara la mano en el brazo del sillón y moviera una que otra vez los dedos. Los grandes problemas, ¿no serían una invención para el público? Los saltos a lo absoluto, al estilo Karamazov o Stavroguin . . . (S. 233).

In einem weiteren Schritt der immanenten poetologischen Reflexion gelingt es dann Cortázar, die verschiedenen Phasen und Bedingungen jener Dialektik zwischen „Literatur“ und „Wirklichkeit“ in der Erzählstruktur selbst für den Leser sichtbar zu machen. Dabei wird nun die wichtige Funktion deutlich, die der thematisierten Dichtergestalt Persio als Gegenentwurf zu den nicht „poetisch“ wahrnehmenden Mitmenschen (Carlos López) zukommt. Nicht im Sinne der für den traditionellen realistischen Roman üblichen charakterologisch motivierten Parallelschaltung, sondern als mögliche Perspektiven eines Wirklichkeitsbewußtseins, das in der Art und Weise des Wahrnehmens zum Ausdruck gelangt.

<sup>20</sup> [Medrano:] „Lo insólito se da en porcentajes bajísimos, salvo en las recreaciones literarias, que por eso son literatura. [. . .] Me temo que las novelas influyan en su concepción de la vida“ (S. 232).

Zweimal wird in *Los premios*, noch vor dem Beginn der Seereise, eine Szene des Beobachtens, der Wirklichkeitserfassung geschildert. Die „Gewinner“ versammeln sich im Café London in Buenos Aires, um von dort aus die Reise anzutreten. Carlos López, einer der ihnen, schaut sich dabei einmal um. Beim Anblick des chaotischen Gewimmels auf der Straße und im Café vermag er nicht über das Bewußtsein des Zufälligen, Ungreifbaren zu gelangen. Die erschreckend unfaßliche Fülle des Gleichzeitigen in der Wirklichkeit betäubt ihn:

López se extrañó de que en algún momento la Lotería Turística se le hubiera antojado irrazonable. Sólo una larga costumbre porteña — por no decir más, por no ponerse metafísico — podía aceptar como razonable el espectáculo que lo rodeaba y lo incluía. La más caótica hipótesis del caos no resistía la presencia de ese entrevero a treinta y tres grados a la sombra, esas direcciones, marchas y contramarchas, sombreros y portafolios, vigilantes y *Razón quinta*, colectivos y cerveza, todo metido en cada fracción de tiempo y cambiando vertiginosamente a la fracción siguiente. Ahora la mujer de pollera roja y el hombre de saco a cuadros se cruzaban a dos baldosas de distancia en el momento en que el doctor Restelli se llevaba a la boca el medio litro, y la chica lindísima (seguro que era) sacaba un lápiz de rouge. Ahora los dos transeúntes se daban la espalda, el vaso bajaba lentamente, y el lápiz escribía la curva palabra de siempre. A quién, a quién le podía parecer rara la Lotería (S. 16 f.).

Bezeichnend, daß inmitten solcher fremden oder verfremdeten Wirklichkeit der Blick des Lesers zuweilen bewußt auf zufällig und grundlos erscheinende Einzelereignisse (eine weiße Taube auf dem Geländer des U-Bahn-Eingangs, S. 24) gelenkt wird. Der Eindruck des Willkürlichen und Zufälligen erklärt, daß eine von López solcherart erlebte Wirklichkeit bei der Übertragung in Literatur ohne romaneske Tricks der auktorial gewaltsamen Verkürzung, Abrundung und Determinierung nicht auskommt. Carlos López projiziert diese Erkenntnis auf eine durch die moderne Gattungstheorie höchst vorbelastete literarische Reminiszenz, die eine problematisch gewordene Erzählhaltung repräsentiert: „La marquise sortit à cinq heures“:

«La marquesa salió a las cinco — pensó Carlos López —. ¿Dónde diablos he leído eso?»

Era en el London de Perú y Avenida; eran las cinco y diez. ¿La marquesa salió a las cinco? López movió la cabeza para desechar el recuerdo incompleto, y probó su Quilmes Cristal. No estaba bastante fría (S. 11).

In der Gattungsdiskussion der vergangenen Jahrzehnte (Valéry, Breton, Claude Mauriac) steht dieser berühmte Romananfang für den allzu dürftigen Informationsstil und Wirklichkeitswert des konventionellen „realistischen“ Romans; er steht für das bloß Zirkumstantielle, das mehr sein will; für das einseitig Konstruierte, das auf eine Totalität von Motivationen, Unterschwelligkeiten, Differenzierung verzichtet und stattdessen die Wirklichkeit in chronologische Abläufe und in durchsichtige Kausalität zwingt. Mit der herkömmlichen „realistischen“ Romantechnik läßt sich entweder nur

größte artifizielle Wirklichkeitsverfälschung praktizieren oder lediglich das Flüchtige erfassen. López ist zwar „Beobachter“, aber keiner, der „versteht“. Er ist kein Dichter.

Ganz anders Persio. Ihn charakterisiert, was Musil den „Möglichkeits-sinn“ genannt hat, nämlich die Wirklichkeit zwar als beziehungsvoll, aber vor allem auch als stets bezugsoffen wahrzunehmen. Wenn es heißt „Aprovechando el diálogo materno-filial Persio piensa y observa en torno“ (S. 41) oder „Ahora Persio una vez más va a pensar“ (S. 63, 65), so erfolgt dies mit einer geistigen Beweglichkeit und Abstandnahme, die in das Beobachtete sogleich eine Ordnung bringt<sup>21</sup>. Jedes Geschehen, jede Gruppierung nimmt er unter gestalterischen Aspekten wahr. Er sieht die „seres solos [ . . . ], que son ya un solo cuerpo que aún no se reconoce, no sabe que es el extraño pretexto de una confusa saga que quizá en vano se cuente o no se cuente“ (S. 42). Die Saga kann nur dann erzählt werden, wenn sie einen kreativen Beobachter findet, der, so wie Persio, fühlt, daß die Spielregeln „están naciendo ahí mismo de cada uno de los jugadores, como en un tablero infinito entre adversarios mudos“ (S. 41), und der gewillt ist, die Mühe des Nachdenkens über diese unendliche Möglichkeitsfülle auf dem Feld der menschlichen Beziehungen und der potentiell darin enthaltenen Handlungen auf sich zu nehmen.

Aus dieser „visión poética“ heraus (S. 44), die vor allem aus einem potentiellen und bezugsoffenen Erfassen des Wirklichen besteht<sup>22</sup>, muß Persio alles vordergründige Kohärenzverlangen<sup>23</sup>, alle „causalidad inquietante“ ablehnen (S. 101); er möchte mit dem Schema von Raum und Zeit brechen, um stattdessen die Schöpfung von ihrer wahren Basis der Analogie her erfassen zu können:

Así empezaré a abrazar la creación desde su verdadera base analógica, romperé el tiempo-espacio que es un invento plagado de defectos (S. 94).

Das ist für ihn ebenso ein erzählstrategisches Problem wie für Asturias, der die Erfahrung der Simultaneität im magischen Sinne begreift<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Es ist davon die Rede, daß etwas um ihn herum „adquiere el relieve“; Persio erkennt sofort den feingesponnenen Zusammenhang („hilo“), er verfolgt im Gehirn den schmalen Pfad zum Schauspiel hin („la fina pista sutil con vistas al espectáculo“); „Desiste sin esfuerzo Persio de las figuras adyacentes a la secuencia central“; „A Persio le va gustando aislar en la platina la breve constelación de los que quedan, de los que han de viajar de veras“ (S. 41); „este pequeño ejército del que Persio sospecha las cabezas de fila, los furrieles, los tráfugas, y quizás los héroes“ (S. 42).

<sup>22</sup> „Se deleita Persio en estas dudas que él llama arte o poesía, y cree de su deber considerar cada situación con la mayor latitud posible, no sólo como situación sino desde todos sus desdoblamientos imaginables, empezando por su formulación verbal [ . . . ]“ (S. 66).

<sup>23</sup> Etwa das der Mitreisenden, die sich in einer sehr schablonenhaften Kriminalhandlung befangen wähnen.

<sup>24</sup> Vgl. dazu die Ausführungen unten S. 337.

Was Persio demnach hier tut, ist die Arbeit des Erzählers, der angesichts der Lebensrealität „mutmaßt“, der „fixieren“ möchte, der die zu erzählenden Vorgänge „allmählich entstehen“ lassen will. Neben der nur scheinbar sinnvollen und konsistenten, tatsächlich aber chaotischen Realität einer zufälligen Gruppierung von Menschen gibt es demnach eine zweite, unendlich variable, möglichkeitsträchtige „poetische“ Wirklichkeit, die nicht gegeben ist, sondern erst in der Suche, Beobachtung, im Verstehen des Menschen entsteht. So sind auch die Kunstgegenstände nicht ursächlich mit der Lebenswirklichkeit verknüpft — dies ein grundsätzliches Problem kunstsoziologischer Fragestellung —; denn in ihrer Funktion sind die Kunstgegenstände selbst Wirklichkeit. Nicht die Lebensrealität, sondern der analysierende „Beobachter“ (Autor, Leser, Hörer, Betrachter) schafft, gemäß einer durch seine Erfahrungswirklichkeit an die Dinge herangetragenen Formvision, ihren „Einklang“ und gibt ihnen damit „mehr Gewicht“:

Por qué razón ha de ser así una tela de araña o un cuadro de Picasso, es decir, por qué el cuadro no ha de explicar la tela y la araña no ha de fijar la razón del cuadro. «Ser así», ¿qué quiere decir? De la más pequeña partícula de tiza, lo que se vea en ella será con arreglo a la nube que pasa por la ventana o la esperanza del *contemplador*. Las cosas pesan más *si se las mira*, ocho y ocho son dieciséis y *el que cuenta* (S. 51; Hervorhebungen von mir).

In dieselbe Situation gerät der Rezipient, dessen Sinn für die Möglichkeitsspiele der Wirklichkeit und Wirklichkeitserfahrung durch die gewaltsam harmonisierenden Zuordnungen und das kleinliche Kausalitäts- und Wahrscheinlichkeitsdenken eines abgegriffenen „realistischen“ Romantypus verdorben oder gar nicht erst zur Entfaltung gekommen ist:

Cuando los malos lectores de novelas insinúan la conveniencia de la verosimilitud, asumen sin remedio la actitud del idiota que después de veinte días de viaje a bordo de la motonave «Claude Bernard», pregunta, señalando la proa: «C'est-par-là-qu'on-va-en-avant?» (S. 53)

Der „schlechte Romanleser“ ist der vom äußeren Handlungszusammenhang des Romans in Sicherheit gewiegte Leser, der sich vom auktorialen Erzähler und von der harmonisch geschlossenen Romanwelt blind leiten läßt. Die Seinsweise der Kunst aber ist zuallererst in ihrer Potentialität zu sehen. Jede als möglich gegebene oder als möglich erfahrene Richtung des Erzählverlaufs geht wie der Bug eines Schiffes „en avant“. Deshalb muß — so läßt sich der Gedankengang Cortázars vervollständigen — mit dem Abbau eines falschen Realismus, der simplifizierende Erfahrungssicherheit produziert, der Sinn für das Mögliche geweckt und durch die Lektüre gefördert werden.

An zwei zentralen Stellen des Romans wird dieser literaturtheoretische Entwurf thematisch. Der „Segundo día“ beginnt auf dem Schiffsdeck mit einer Szene der Beobachtung (wie man sie von Robbe-Grillet kennt). Es geht darum zu entscheiden, in welcher Weise ein Betrachter („contemplador“, S. 265; „observador“, S. 266), entpersönlicht, personalisiert oder auktorial, das „Schauspiel“ an den Leser herantragen soll. Cortázar spielt nun den Vor-

gang, das Betrachtete durch ein sich selbst charakterisierendes (Sprachstil, Gedankenmuster) Bewußtsein zu führen, in dem typischen Werkstattkapitel experimentell an verschiedenen Personen durch<sup>25</sup>. Gerade als er sich auf Carlos López festlegen will und der Leser seine Rezeptionsperspektive darauf einrichten zu können meint, fächert sich die Möglichkeitsskala erneut auf:

Y esto ya no puede estarlo pensando Carlos López, pero es Carlos López el que junto a Paula pierde los ojos en uno solo de sus cabellos y siente vibrar un instrumento en la confusa instancia de fuerzas que es toda cabellera, [...] (S. 266).

Die einmalige, weitgehend fixierte und fixierende Romangestalt wird hier ad acta gelegt, um an deren Stelle als perspektivierende und an den Leser appellierende Kraft etwas Dynamisches, nämlich das ständig veränderte und verändernde Wechselspiel von Situation und Person, einzusetzen.

Das zweite Beispiel liegt im Kulminationspunkt des Romans: in der abenteuerlichen Eroberung des verbotenen Achterdecks. Für den trivialliterarisch zugeschnittenen Teil des Romans ist gerade dieses Ereignis jenes „Außergewöhnliche“, auf das die extrem romaneske Spannungsbildung, „ese misterio barato y ese andamiaje de mentiras“ (Medrano, S. 196) des Reisegeschehens hinführt<sup>26</sup>. Paradoxerweise wird gerade Medrano zum tragischen Helden dieses Geschehens und führen Persio und Medrano das allzu „literarisch“ anmutende Abenteuer zu einem Abschluß: beide sehen das verbotene Achterdeck. Persio mit seinen Dichteraugen als phantasmagorische Vision; Medrano kurz vor seinem Tod als leere Fläche, eine Sicht, an die die Kritik interessante existenzphilosophische Deutungen angeschlossen hat. Darauf soll hier nicht eingegangen werden; denn im Bezugsrahmen immanenter poetologischer Reflexion hat das „Abenteuer“ eine eigene Funktion.

Als literarisches Mittel kann das abenteuerliche Ereignis, wenn es nicht nur Erregung produzieren soll, die Menschen nach ihren Motiven, ihrem Verhalten und den Folgerungen, die sie daraus ziehen, charakterisieren. Nicht so bei Cortázar. Das aus Hilfsbereitschaft entschiedene Vordringen der Männer zum Funkraum verwirrt hier erst alles, läßt das ursprüngliche Motiv des kranken Kindes Jorge zweifelhaft werden und sich in eine Möglichkeitsvielfalt auffächern:

[Raúl zu Medrano:] — Sin embargo aquí estamos juntos, non se sabe bien por qué.

<sup>25</sup> „¿Pero quién estaba mirando y sabiendo todo eso?“ Ausdrücklich ist es diesmal nicht Persio, der sich in seiner Kabine rasiert. Möglicherweise aber ein Passagier, der langsam oder schnell weitergehen kann und der als gewissenhafter Fotograf nach dem „enfoque favorable“ sucht (S. 264 f.).

<sup>26</sup> So wie Medrano reagiert auch Persio: „[...] , avanza tranquilo en su meditación que desecha lo trivial — el inspector, por ejemplo, o las extrañas prohibiciones que rigen a bordo — para concentrarse en los elementos tendientes a una mayor coherencia“ (S. 100 f.).

- Por Jorge, supongo — dijo Medrano.
- Oh, Jorge . . . Había ya tantas cosas detrás de Jorge.
- Cierto. Tal vez el único que está aquí realmente por Jorge es Atilio.
- *Right you are.*

Estirando la mano, Medrano recorrió un poco la cortina. El cielo empezaba a palidecer. Se preguntó si todo aquello tendría algún sentido para Raúl. [...] «Había ya tantas cosas detrás de Jorge», había dicho Raúl. Tantas cosas, pero tan vagas, tan revueltas. ¿Para todos sería como para él, sobrepasado de golpe por un amontonamiento confuso de recuerdos, de bruscas fugas en todas direcciones? (S. 378)

Demgegenüber verlieren frühere Handlungs- und Erzählimpulse plötzlich „la más mínima importancia“ (S. 382).

Hier liegt der Grund dafür, daß Medrano „den tragischen Gesten, den großen Aufständen“ sein Vertrauen vorenthalten und sie in die „Literatur“ verbannt hatte. Und hier ist auch die enorme Schwierigkeit für den Romanschriftsteller zu sehen: das romaneske Ereignis, die „literarische“ Situation sind nicht schon von sich aus in der Lage, sinnstiftend zu wirken. Die Vielfalt der „verstehenden“ Rezeption und Verarbeitung kommt von den Menschen (Leser, Autor, Gestalten). Deshalb kommen Paula die herkömmlichen Romane „estúpidas“ vor (S. 241); sie wirft ihnen vor, „que su efecto sobre el lector se cumpla de fuera para dentro, y no al revés como en la poesía“ (S. 242). Und gerade so funktioniert jener wirklichkeitsverschleiende, fabrikmäßig produzierte Romantypus, in dem das Abenteuer, das außergewöhnliche Ereignis, unter Verzicht auf alle Potentialität des Verstehens, selbst den Sinn liefern und global an die beteiligten Gestalten herantragen muß. Daß die von Cortázar anvisierte Gattungsentwicklung nur auf der Grundlage eines neuen Wirklichkeitsbewußtseins vonstatten gehen kann, diese Überzeugung ist in Paulas Wunsch nach einem „nuevo estilo“, der nur aus einer „nueva visión del mundo“ kommen kann, enthalten (S. 241). Das wichtigste Hindernis auf diesem Wege aber ist in der von Persio so oft beklagten Verständnis- und Kommunikationsunfähigkeit der modernen Menschen zu sehen, deren auf vielerlei Weise vorgefertigtes Bewußtsein die Erfahrung von Wirklichkeitsoffenheit und Potentialität nahezu unmöglich macht<sup>27</sup>.

Bei dieser Gelegenheit wird noch einmal klar, welche Funktion Persios Wirklichkeitsbewußtsein und -erfahrung in *Los premios* zukommt. Seine Notwendigkeit besteht darin, einer sicherlich gut gebauten und angenehm lesbaren ereignishaften Romanwirklichkeit des Seereisegeschehens jene ungleich differenziertere, überwältigend vielfältige Wirklichkeit des dichterischen Bewußtseins zu integrieren, aus der das „literarische“ Konstrukt her-

<sup>27</sup> Vgl. (oben Anm. 15) Persios Kampf „con los canales conformantes y los moldes de plástico y vinylite de la conciencia estupefacta y furiosa“ (S. 225) sowie gegen die geistige Disposition der Menschen, „que los induce a la prosa, al interés, a lo explícito, al periodismo con sus muchos disfraces“ (S. 248).

vorgegangen ist. Persios Apologie einer „Ästhetik des Möglichen“ und die künstlerische Praxis eines thematisierten „Möglichkeitssinnes“ wenden sich gegen eine gefährliche lebenspraktische und „literarische“ Bewußtseinshinderung. Nicht umsonst sind Cortázars ästhetische Bezugspunkte Hans Arp, Apollinaire, Picasso: Repräsentanten einer künstlerischen Aktivität, die jenseits eines falschen „Realismus“ Möglichkeiten einer bewußt offenen, dynamischen, nämlich publikumsbezogenen Wirklichkeitskonstituierung suchten. „Verstehen“ heißt für sie wie für Persio „apropiarse, apropincuarse, propasarse“ (S. 29), ein Erkenntnisverfahren, das Persio überhaupt erst sein beziehungsvolles Wissen um die Dinge, seinen Einblick in die ritualhafte Archetypik der Vorgänge<sup>28</sup>, ja sogar eine die Wirklichkeit antizipierende Vorausschau des Romangeschehens ermöglicht<sup>29</sup>. Die explizit und handlungsimmanent formulierte Absage an vereinfachendes, harmonisierendes, „literarisches“ Verständnis von „Realismus“ geht also in *Los premios* einher mit der Hinwendung zu einer phantastischen Wirklichkeit, die gar nicht „phantastisch“ ist, sondern als eine Bewußtseinsordnung nur „igualmente posible y aceptable“ (S. 64).

Die Verwandtschaft dieser literarisch vollzogenen erkenntnistheoretischen Idee mit Asturias' künstlerischer Erfahrung von Wirklichkeit und Magie ist nicht zu übersehen. Den bezeichnenden wirkungsgeschichtlichen Zusammenhang zwischen beiden Autoren möchte ich aber dennoch anderswo, nämlich in der Form des „poetologischen Romans“ selbst sehen; d. h. in der Entscheidung, zeitgemäßes Wirklichkeitsbewußtsein in die immanente Auseinandersetzung mit den sprachlichen Möglichkeiten der Literatur zu lagern, eine Entscheidung, die moderner Erzählliteratur seit Flaubert ihre Legitimität gibt. Bei Asturias ist dieser Anspruch nicht so augenfällig formuliert wie bei Cortázar. Deshalb war hier eine Demonstrationsmethode gewählt worden, die, gemäß dem stets retrospektiv orientierten Forschungsinteresse an Entwicklungen der Literatur, von einem bestimmten späteren Bezugspunkt aus die Herkunft und geschichtliche Wirksamkeit dieser Entwicklung deutlicher ins Bewußtsein zu heben vermag.

<sup>28</sup> Der Tanz der Holzpuppen (S. 358 f.) und der Terror der Ahnen (S. 401 f.).

<sup>29</sup> Noch lange bevor Medrano von dem hastig nach einem Revolver suchenden Funcker hinterrücks erschossen wird (S. 383), gibt Persio eine Vorausahnung davon, sozusagen eine Erinnerung an die Zukunft: „Cómo no ha de acordarse a la hora en que todo parece querer violentamente resolverse, cuando ya las manos buscan un revólver en un cajón, cuando alguien boca abajo llora en una cabina, [...]“ (S. 358; Hervorhebung von mir). Hier hat Persio die Perspektive zum Zeitlichen hin ausgeweitet und die geschichtliche Determiniertheit in den Bereich des Möglichen mit einbezogen, um dem Geschehen, das die anderen über sich hinwegrollen lassen, einen wesentlichen Aspekt des Verständnisses abzugewinnen.

*Entstehung und Wirksamkeit literarischer Fiktion:  
«Hombres de maíz» von Asturias*

Mit seiner Konzeption eines „magischen Realismus“ hat Asturias, der Begründer der *nueva novela*<sup>30</sup>, das Stichwort gegeben für eine literarhistorische Einordnung des lateinamerikanischen Neuen Romans in einen Kunstbegriff, dessen Wirklichkeitsvorstellung durch einen hohen Anteil an Magie, Mythos und unbewußten Vergangenheitserlebnissen geprägt ist. Diese Synthese vollzog als erster der Roman *Hombres de maíz* (1945/49), ein Roman, der die „Diagnose der politischen Übel in nicht immer glücklicher Weise mit Realität und Mythos der Indianer“ vermischte (Grossmann, S. 476), „der politisch-soziales indigenistisches Engagement in sehr poetischer Form mit dem magischen Realismus zu einer ganz neuen, fast kann man sagen: literarischen Gattung verschmolz“ (Lorenz, *Zeitgenössische Literatur*, S. 123). Asturias strebte auf eine ihm eigene Weise die literarische Bewältigung lateinamerikanischer Wirklichkeit an. Was die genannten Urteile allerdings vermissen lassen, ist eine präzisere Klarstellung der Tatsache, daß die Demonstration weltanschaulich-ideologischen Engagements, und sei sie noch so eindringlich, dazu nicht genügt. Vielmehr ist es auch in *Hombres de maíz* — wie bei Cortázar — eine hinter der inhaltlichen Substanz wirksame poetologische Aktivität, die diese Bewältigung durch die Konstituierung eines in menschlicher Vorstellungskraft, Fiktion und Dichtung lagernden Wirklichkeitsbewußtseins zu leisten versucht. In der Erzählform von *Hombres de maíz* tritt eine Auffassung über die Entstehung und Wirkung von Literatur zutage, die als Deutungsmuster für den Roman und als Reaktion auf Lebenswirklichkeit, d. h. als ihre geistige, erkenntniskritische Bewältigung betrachtet werden kann.

Den Titel *Hombres de maíz* rechtfertigt der Romaninhalt eigentlich nur im ersten Teil („Gaspar Ilóm“), worin das unglückselige Schicksal und der Untergang der mit den landgierigen Maispflanzern um ihre Heimat kämpfenden Indianer, insbesondere des Kaziken Gaspar Ilóm, geschildert werden. Von hier aus bewegt sich der Roman in größeren zeitlichen Sprüngen weiter, verfolgt die Entwicklung der Gaspar-Ilóm-Wirklichkeit zur Legende und zeigt die unmittelbaren und späten Nachwirkungen des Indianerkampfes auf die Beteiligten und deren Nachkommen. In dem ungewöhnlich langen letzten Teil („Correo-Coyote“) hat das historische Geschehen dermaßen vom mythischen Bewußtsein der Menschen Besitz ergriffen, daß der Roman nun die Helden von einst noch einmal in einer dantesk-jenseitigen Verlebendigung Gestalt gewinnen lassen kann.

In diesem hier nur kurz skizzierten Geschehen und seiner literarischen Darstellung gibt es ein beherrschendes Prinzip: die Verwandlung. Die Verwandlung von Realität in Legende und von Legende in Realität. Die Schlüsselfigur in diesem Vorgang ist Hilario Sacayón, ein Maultiertreiber, aber seinem Wesen nach ein Dichter, der erst im letzten Teil, also etwa in der

---

<sup>30</sup> Vgl. dazu L. Pollmann, S. 78; G. W. Lorenz, *Zeitgenössische Literatur*, S. 123.

Mitte des Romans, auftritt und zu einer Zentralgestalt wird. Hilario hat im Branntweinrausch, wie man erfährt, eine Geschichte erfunden, an der er mit seinem ganzen Stolz und seiner ganzen Schöpferliebe hängt. Es ist die Geschichte der Miguelita de Acatán und ihres Geliebten O'Neill (auch Nelo oder Neil genannt; gemeint ist tatsächlich der amerikanische Dramatiker), die Geschichte von Miguelitas Nähmaschine, die man um Mitternacht rattern hört. An dieser Geschichte entsteht für Hilario das Problem von Fiktion und Wirklichkeit, von Kunstrealität und Lebenswirklichkeit. Denn Hilario ist fest davon überzeugt, etwas nur ihm Gehörendes, ein Produkt seiner eigenen schöpferischen Kräfte „erfunden“ zu haben. In Wirklichkeit aber hat es Hilario mit gelebter Realität zu tun. Und dies in zweifacher Hinsicht. Zum einen produzierte er, im Zusammenwirken mit seinen Zuhörern, Wirklichkeit; denn im Bewußtsein der Mitmenschen verwandelte sich die von Hilario erschaffene Geschichte im Verlauf der Zeit zu glaubwürdiger Lebensrealität:

¿Quién no repetía aquella leyenda que él, Hilario Sacayón, inventó de su cabeza, como si hubiera sucedido? ¿No estuvo él en un rezo en que se rogó a Dios por el alivio y descanso del alma de la Miguelita de Acatán? ¿No se ha buscado en los libros viejos del registro parroquial, la partida de bautizo de aquella criatura maravillosa? (S. 678)<sup>31</sup>

Gleichzeitig aber reproduzierte Hilario auch, ohne sich dessen bewußt zu sein, mit seinem Phantasieprodukt vergangene Erfahrungsrealität, die sich in seinem Bewußtsein zu Dichtung verwandelt hatte. Über diese Zusammenhänge von Dichtung und Wirklichkeit klärt ihn die alte Hebamme Ña Moncha auf, die ihm glaubhaft versichert, daß sie diese Geschichte der Miguelita, die sogar gesungen wurde, schon von ihrer Großmutter her kannte (S. 678).

Durch Ña Monchas Bericht und Erläuterungen erkennt sich der Dichter Hilario als jenes Beziehung und Wandel schaffende Wesen — auch Persio wird ein „Zauberer“ genannt —, das, jenseits von geheimnisvoll-numinoser Inspiration, aber auch von „realistischer“ Abschilderung, die Wirklichkeitserfahrungen seines Lebens und die seiner Mitmenschen als „verstandene“ Wirklichkeit neu konstituiert:

— Entonce, oíme. Uno cree inventar muchas veces lo que otros han olvidado. Cuando uno cuenta lo que ya no se cuenta, dice uno, yo lo inventé, es mío, esto es mío. Pero lo que uno efectivamente está haciendo es recordar, vos recordaste en tu borrachera, lo que la memoria de tus antepasados dejó en tu sangre, porque tomó en cuenta que formás parte no de Hilario Sacayón, solamente, sino de todos los Sacayón que ha habido, [...] En tu caletre estaba la historia de la Miguelita de Acatán, como en un libro, y allí la leyeron tus ojos, y vos la fuiste repitiendo con el badajo de tu lengua borracha, [...] porque su existencia, ficticia o real, forma parte de la vida, de la naturaleza de estos lugares, y la vida no puede perderse, es un riesgo eterno, pero eternamente no se pierde (S. 679).

<sup>31</sup> Die Romanzitate sind dem ersten Band der *Obras completas*, prólogo J. M. Souvirón (Biblioteca Premios Nobel), Madrid <sup>3</sup>1968, entnommen.

Denn, wie man erfährt, sind die Liebenden O'Neill und Miguelita ganz verschiedenen Lebensbereichen entnommen (S. 679). Hilario aber hat offenbar zwischen beiden Bereichen Zusammenhänge erlebt; im Bewußtsein Hilarios sind O'Neill und die Nähmaschine trotz allem ein „reflejo de la Miguelita“ (S. 679). Ña Moncha hatte die Geschichten als „Flüsse“ bezeichnet, die, wenn sie nicht die Dinge selbst aufnehmen, sie zumindest „en reflejo“ mit sich forttragen (S. 679). Damit drückt sie auf ihre Weise jene literaturtheoretische Erkenntnis aus, die besagt, daß die „Wirklichkeit der Texte [. . .] immer erst eine von ihnen konstituierte und damit Reaktion auf Wirklichkeit“ ist<sup>32</sup>.

Diese literaturtheoretische Konzeption hat enorme Konsequenzen für die literarische Wirksamkeit magisch-legendärer Vorstellungen und damit für den gesamten Aufbau der *Hombres de maíz*. Denn auch die als historische Wahrheit präsentierte Geschichte des Indianerkaziken Gaspar Ilóm, die wie ein Netz den ganzen Roman umspannt, bewirkt, im Bewußtsein des Dichters Asturias, eben diese an Hilarios Schöpfungserlebnis aufgezeigte Verwandlung von Realität in Legende und von Legende in Realität. Dieser Vorgang läßt sich an wichtigen Partien der Romanhandlung nachweisen.

Im zweiten Teil („Machojón“) entsteht die Legende von dem jungen, schönen Machojón, der auf ewig wie in Flammen und in leuchtendem Gold durch das Land und über den Himmel reitet. Es handelt sich um den Sohn des Señor Tomás und der Vaca Manuela, die beide maßgeblich an der Ermordung Gaspar Ilóms (Teil 1) beteiligt waren und darum samt ihren Nachkommen dem Fluch der Glühwürmchenzauberer verfielen. Machojón ist am Tage seiner Brautfahrt zu Candelaria Reinosa verschollen — von Glühwürmchenschwärmen entführt und in einer strahlenden Licht- und Feuerlohe verbrannt, wie man zu Beginn durch eine realistische Schilderung des Vorgangs erfährt. Was wirklich dahinter steckt, wird erst später klar. Es stellt sich nämlich heraus, daß jenes schöne Bild des von Gold flammenden und durch den Himmel reitenden Machojón von den landgierigen Maispflanzern erfunden und dem unglücklichen Vater, Señor Tomás, vorgegaukelt worden war, um diesen zu weiterer Landgabe an sie zu bewegen. Asturias aber stellte dem Leser, vor aller in den Erzählablauf eingeflochtenen Deutung, den leuchtend-brennenden Machojón als realistisch gesehene Romanwirklichkeit dar.

Damit ist das Wechselspiel von Legende und Wirklichkeit im Roman noch nicht beendet. Denn Señor Tomás, von dem gloriosen Bild seines Sohnes bezaubert, möchte die Legende wieder tatsächlich wirksame Realität werden lassen, möchte sie selbst verwirklichen. Zu diesem Zweck reitet er in der Gestalt seines Sohnes nachts mit Feuerbränden durch das Land, brennt die ganze Maisernte ab, worin er selbst, seine Frau, viele „maiceros“ und Soldaten umkommen, alles ehemalige Feinde von Gaspar Ilóm.

Romanpoetologisch läßt sich dieser Vorgang folgendermaßen beschreiben: Asturias unterscheidet verschiedene Stufen erzählerisch funktionieren-

<sup>32</sup> W. Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* (Konstanzer Universitätsreden 28), Konstanz 1970, S. 11.

der Wirklichkeit. Den Ausgangspunkt bildet eine soziale Situation, das Verhältnis zwischen Landbesitzern, Indianern und „maiceros“. Das ist zunächst einmal die zu schildernde Lebenswirklichkeit. In diesem gesellschaftlichen Rahmen entsteht — aus durchsichtigen Motiven (also mit allen Anzeichen des Fiktiven) — eine Legende: der Lichttod des Machojón, der zu Beginn des zweiten Teils als „realistische“ Wirklichkeit beschrieben worden war. Der Leser aber, der durch den fortlaufenden Bericht informiert ist, durchschaut diese Version als fiktive Realität, die nur mittelbaren Bezug zur Lebensrealität (der sozialen Spannung im Lande) hat. Was aus Machojón „wirklich“ geworden ist, erfährt man nicht. Nur seine Legendenwirklichkeit, seine fiktive Wirklichkeit wird „bezeugt“.

Darf nun der Autor derart leichtfertig so grundverschiedene Stufen von Realität ineinanderfügen? Es zeigt sich, daß er recht daran tat. Denn Legende und Fiktion haben die Macht, auf die Lebenswirklichkeit zurückzuwirken, Señor Tomás zu seinem Brand- und Mordritt zu veranlassen und damit eine phantastische, eine unwirkliche Stufe der Realität zu „verwirklichen“: der Fluch der Glühwürmchenzauberer (Teil 1) ist auf drastisch realistische Weise in Erfüllung gegangen, was natürlich auch für die Geschichte von Machojóns Lichttod eine nachträgliche Wirklichkeitsbeglaubigung darstellt. Fiktion und Illusion haben somit in ihrer Funktionsfähigkeit eine Selbständigkeit erlangt, die sie der üblichen Tatsachenwirklichkeit mindestens gleichstellt.

In ähnlicher Weise funktionieren der fünfte und der sechste Teil. Der sechste Teil („Correo-Coyote“) unterrichtet den Leser über eine im Volk lebende Legende der María Tecún, der Weggelaufenen, die auf der später nach ihr benannten „Cumbre de María Tecún“ in den Abgrund gestürzt und zu Stein geworden ist. Auch diese Legende produziert Wirklichkeit, denn sie erweckt in Nicho Aquino die Vermutung, daß seine Frau eine „tecuna“, eine Weggelaufene, ist (später wird sie als Opfer eines Unfalls in einem Brunnen gefunden), und sie veranlaßt ihn dazu, seine Frau auf der „Cumbre de María Tecún“ zu suchen. Daraus entsteht ein neues phantastisches Geschehen. Denn bei dieser Suche verwandelt sich Nicho Aquino in einen Coyoten und gerät in ein indianisches Jenseitsreich, das ihm alle Helden der großen Gaspar-Ilóm-Vergangenheit noch einmal vor Augen führt.

Der poetologisch entscheidende Tatbestand ergibt sich nun daraus, daß der Leser das im sechsten Teil schon zur Legende gewordene Geschehen um María Tecún im vorausgegangenen fünften („María Tecún“) als Romanwirklichkeit erlebt, nämlich als die Geschichte von Goyo Yic, dem Blinden, dem die Frau, María Tecún mitsamt den Kindern, weggelaufen ist, und der, als er das Augenlicht wiedererlangt hat, auf der Suche nach ihr durch die Welt zieht. Schließlich taucht María Tecún am Ende des Buches sogar leibhaftig wieder auf; sie findet Goyo Yic auf der Gefangeneninsel und wird von Nicho Aquino dorthin gerudert.

Damit ist jedoch die Tecuna-Legende keineswegs widerlegt. Innerhalb der alles umgreifenden Gaspar-Ilóm-Wirklichkeit behält sie ihre funktionierende Realität als ein „Spiegelbild“. Das längst vergangene Geschehen um

Gaspar Ilóm, sein Kampf gegen die „maiceros“ und sein Untergang, das ist der wirkliche Kern, eine soziale Wirklichkeit. Alles, was angeblich daraus folgt: der Tod von Machojón, der Tod des Coronel Chalo Godoy, die Unfruchtbarkeit des Soldaten Benito Ramos, der Tod der Familie Zacatón, die Flucht der María Tecún als Verwirklichung neuer Unfruchtbarkeit, alles das also, was der Fluch der Glühwürmchenzauberer für die Mörder Gaspar Ilóms und deren Nachkommen und Verwandte enthielt, ist das „Spiegelbild“ dieses zentralen Geschehens, hat die Gaspar-Ilóm-Geschichte auf ihrem Weg durch die Zeiten, durch die Geschlechter und durch das Bewußtsein der Menschen „mit sich fortgetragen“. Zwischen allen diesen verschiedenen Wirklichkeitsbereichen hat der Dichter (Asturias) bzw. das legendenschaffende Volk — wie auch Hilario zwischen O'Neill und Miguelita — Zusammenhänge gesehen. Zwar war dem Dichter (Hilario) schon einmal der Gedanke an die Irrealität der Tecuna-Legende gekommen<sup>33</sup>, aber an seiner eigenen Fiktion war ihm ja schließlich durch Ña Moncha nachgewiesen worden, daß Lebensrealität darin aufgefangen war und daraus hervorgehen konnte.

Was demnach Asturias mit seiner magisch-legendären Wirklichkeitsanalyse dem Leser zu vermitteln versucht, ist ein poetologisches Prinzip: der Grundsatz von der Literatur als Funktion. Legende und Dichtung sind in ihrer stets neu zu konstituierenden Wirklichkeit autonom. Indem sie Funktionen ausüben, die die Lebenswirklichkeit betreffen und beeinflussen, sind sie auch wirksam. Mit dem Akt ihrer Genese wird die fiktive Realität zur Konstituierung neuer Wirklichkeit freigegeben. Es werden neue Formen von Erfahrungs- und Lebenswirklichkeit potentiell bereitgestellt, gerade so wie Hilario sein Miguelita-Lied bereitgestellt und die anderen daraus Wirklichkeit gemacht hatten. Der Dichter ist dazu aufgerufen, diese Möglichkeit seinen Mitmenschen, seinem Publikum immer wieder zu bieten. Denn so wie die Legende auf die Menschen wirkt und sie zu Aktionen veranlaßt (Señor Tomás, Nicho Aquino, Hilarios Mitbewohner), so zielt die Offenheit der Kunst- und Literaturwerke auf das Bewußtsein des Rezipienten, auf seine Fähigkeit, das fiktive Werk im Rahmen eigener Erfahrungswirklichkeit zu eigentümlicher Aktualität gelangen zu lassen<sup>34</sup>.

Die Auffassung von der uneingeschränkten Funktionsfähigkeit des „Unwirklichen“ (Dichtung und Legende) in der Wirklichkeit bedeutet eine enorme Bereicherung dessen, was als Realität zu gelten hat. Daß dabei in *Hombres de maíz* die indigenistische Legendenwirklichkeit eine wichtige Rolle spielt, ist von sekundärer regionaler Bedeutung. Denn das magisch-legendäre Element in der lateinamerikanischen Literatur besitzt hier paradigmatischen Charakter. Indianische Magie und Legende sind für den mit der

<sup>33</sup> „¿Cómo iba a creer en «tecunas» el que había inventado una leyenda?“ (S. 678)

<sup>34</sup> Zu den wirkungs- und rezeptionsästhetischen Konsequenzen dieser für den Literaturprozeß konstitutiven „Offenheit“ vgl. — neben den bekannten Arbeiten von Jauß und Iser — die Untersuchung von U. Eco, *L'œuvre ouverte et la poétique de l'indétermination*, NRF (juillet-août 1960) S. 117—24, 313—20 (auch enthalten in: U. E., *Opera aperta*, Milano <sup>2</sup>1967).

Gattung bekannten Romanleser ebenso „unwirklich“ wie E. T. A. Hoffmanns Phantastik oder die mythische Daseinsbetrachtung eines Butor oder Robbe-Grillet. Tatsächlich aber stehen Magie, Legende, Phantastik und Mythos immer nur für „Dichtung“. Dichtung allein vermag Stufungen der Wirklichkeit sichtbar und in der Wirklichkeit wirksam werden zu lassen. Der Dichter Hilario exemplifiziert diese Wahrheit mit seinem ganzen Dasein. Als der Maultiertreiber Olegario während eines Würfelspiels Hilario zu einer bestimmten Handlung veranlassen will, gelingt ihm dies erst, als er ein Gedicht erwähnt. In dem Moment verlischt für Hilario die Lebenswirklichkeit des Würfelspiels, und er gleitet ohne Anstrengung in die Wirklichkeit der Dichtung über:

[Olegario:] Pero hago mal en hablar así, por uno de esos versos me aflojó los dados; le tiene más puesto el afecto a lo ficticio que lo real, es pueta [sic]; [... ] (S. 735).

Hilario aber weiß, nach den Erfahrungen mit seinem Lied, daß die Dichtung nicht „unwirklich“ ist, sondern ebenso wirklich wie das Geld, die Würfel und die Kumpäne.

Diese in der Wirklichkeitsauffassung von Asturias angelegte substantielle Gleichwertigkeit von fiktiver und gelebter Wirklichkeit hat einige Folgen für die Romanstruktur und Erzähltechnik, auf die ich noch hinweisen möchte. Leo Pollmann hatte den sechsten Teil, der etwa die Hälfte des Romans einnimmt, als zu umfangreich gerügt (S. 86). Zu Unrecht, wie sich zeigt. Denn er wirkt als ein Auffangbecken, in dem nun endlich alle Fäden der als Einheit erwiesenen Lebensrealität und magischen Wirklichkeit zusammenlaufen und in dem die Legendenwirklichkeit ohne großes Aufsehen immer häufiger wirklichkeitsbestimmend ist<sup>35</sup>. Als erzähltechnische Konsequenz erlaubt das gleichgewichtige, nahezu austauschbare Nebeneinander von zwei Wirklichkeitsebenen, daß Nicho Aquino als Kahnführer neben María Tecún sitzt und von ihr Dinge erfährt, die er im selben Moment in der Gestalt des Coyoten auf der „Cumbre de María Tecún“ dem neben ihm her trabenden „Curandero-Venado“ berichtet. Damit wird das für die moderne Romantheorie höchst aktuelle Problem der Simultaneität des Wirklichen keineswegs bloß im Sinne des Magischen überspielt. Vielmehr ergibt sich hier die Gleichzeitigkeit als erzählerisches Element ganz folgerichtig aus jener poetologischen Überzeugung, die in dem spezifischen Wirklichkeitsbewußtsein von Asturias enthalten ist.

Es kommt in dieser poetologischen Überzeugung ein Idealismus zum Ausdruck, der die Herkunft des „magischen Realismus“ bekundet und das Magische im lateinamerikanischen Roman als Paradigmatik in der Gattungsentwicklung ausweist. Nicht umsonst läßt Asturias die südamerikanische Legendenwelt von einem Deutschen verteidigen, der ausdrücklich als in der Tradition des deutschen Idealismus und E. T. A. Hoffmanns stehend beschrie-

<sup>35</sup> In Erinnerungen, Erzählungen, Handlungen bricht die legendäre Vergangenheit immer wieder durch, führt zu Aktionen und wird zur Gegenwart: S. 682, 691, 698 f., 701 f., 705 ff., 713, 718 ff., 745 ff., 785 ff.

ben wird. Don Deféric, in dessen Dienst Hilario steht, begreift die Legenden als Wirklichkeit im Leben Südamerikas. Beispielsweise die Tecuna-Legende, die doña Elda, seine Frau, als unreal, illusionär, als „dichterisch“ abzuwerten versucht:

Doña Elda, su esposa, trataba de calmarlo, haciéndole ver que no se llevara de leyendas, que las leyendas se cuentan, pero no suceden más que en la imaginación de los poetas, creídas por los niños y vueltas a creer por las abuelas (S. 671).

Don Deféric, der die europäisch-rationalistische Denkungsart seiner Frau für absolut materialistisch hält (S. 671), bestätigt mit seiner Auffassung die Verwandlungen von Hilarios Geschichte, die Verwandlungen des Gaspar-Ilóm-Geschehens und die Ereignisse um María Tecún, d. h. er bestätigt den Roman:

Los europeos son unos «estúpidos», piensan que sólo Europa ha existido, y que lo que no es Europa, puede ser interesante como planta exótica, pero no existe (S. 672).

An dieser Stelle äußert sich nun — wenn auch bei weitem nicht so umfassend und unmißverständlich wie nach ihm Cortázar — auch Asturias einmal belehrend und argumentativ im Sinne „exogener“ Poetik darüber, wie ein Sprachkünstler unserer Zeit die ihn umgebende Wirklichkeit zu ergreifen vermöchte<sup>36</sup>. Allerdings wäre ein solcher direkter Hinweis in *Hombres de maíz* gar nicht mehr nötig gewesen angesichts der in dem Roman schon viel wirksamer im Verfahren „immanenter“ Poetik, nämlich strukturimmanent vorgetragenen Erkenntnisse über die Entstehung und Wirkung von Dichtung bzw. Dichtungsrealität. Immerhin kann er dazu dienen, das in der Selbstreflexion des Romanciers enthaltene erkenntniskritische Potential der *Hombres de maíz* nachdrücklich zu unterstreichen. Als ein Metaroman zielt *Hombres de maíz* darauf ab, die Bandbreite des erzählerisch faßbaren „Wirklichen“ um wichtige Bereiche des „Irrationalen“, des „Magisch-Legendären“ zu erweitern. Als gattungstheoretische Aktivität ordnet sich dieses Unterfangen sehr organisch ein in den weltliterarischen Zusammenhang jener Experimentalromane, die sich um unerforschte Wirklichkeitssphären bemühen wie etwa die erinnerte Vergangenheit (Proust), den diffusen, mythisch geordneten Bewußtseinsstrom (Joyce), die wirklichkeitsbestimmende Macht menschlicher Entwicklungs- und Verhaltensgeschichte (Faulkner, García Márquez) oder den unausgesprochen bleibenden „inneren Dialog“ im Zusammenleben der Menschen (Sarraute, Claude Mauriac). Gattungsgeschichtlich gesehen aber läßt sich aus dieser Konstellation folgern, daß die Attraktivität

<sup>36</sup> Zum Verhältnis von „exogener“ und „immanenter“ Poetik vgl. L. Nelson Jr., *The Fictive Reader and Literary Self-Reflexiveness*, in *The Disciplines of Criticism. Essays in Literary Theory, Interpretation, and History (For René Wellek)*, ed. P. Demetz / T. Greene / L. Nelson Jr., New Haven-London 1968, S. 173—91; H. Blumenberg, *Sprachsituation und immanente Poetik*, in *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, hrsg. W. Iser (Poetik und Hermeneutik 2), München 1966, S. 145—55.

und das Prestige dieses modernen Romans sicherlich nicht in der eigenwilligen Präsentation seiner „Fremdheit“ gegründet sind. Im Gegenteil, eine entscheidende Rolle im Rezeptionsprozeß spielt eher die relative Geläufigkeit, in die sich die zeitgemäße poetologische Problemstellung bei Asturias eingliedern läßt. Allerdings wäre es nun wohl der Sache unangemessen, wollte man diese regional nicht mehr einzugrenzende Erzählpraxis immer noch mit Begriffen wie „Amerikanität“, „Indigenismus“, „mestizische Literatur“ u. ä. definieren. Daß es überhaupt dazu gekommen ist, kann als ein weiterer Beleg gewertet werden für die von der Rezeptionsforschung vorgetragene These vom geschichtsbildenden Funktionszusammenhang zwischen Literatur und „Erwartungshorizont“ (Jauß) — hier im negativen Sinne einer auf schon vorhandene literarische und literaturkritische Bezugsrahmen reduzierten Kunstform. Nur so konnte es geschehen, daß bei Asturias das Magisch-Legendäre zum Folkloristischen, bei Cortázar ein dichtungsgenetisches Problem übergangen oder zu einer musikalisch-kompositorischen Strukturanalogie hin entschärft wurde.

Asturias' Besinnung auf den Anteil magischen Denkens in der lateinamerikanischen Lebenswirklichkeit ist innerhalb der Geschichte des Romans sicherlich ein interessanter Aspekt. Aber als gattungsdefinierend kann diese Betrachtungsweise nicht eingestuft werden; nicht nur, weil es verschiedene Weisen magischer Wirklichkeitsdeutung in lateinamerikanischen Romanen gäbe<sup>37</sup>, sondern weil das „Magische“ als inhaltliche bzw. formale Kategorie nicht schon als konstitutiv im Rahmen einer modernen Romantheorie betrachtet werden kann. Wie das thematisch und erzähltechnisch völlig anders gelagerte Beispiel des Nachfolgers Cortázar zeigt<sup>38</sup>, ist ein solcher literaturtheoretischer Beitrag eher in der grundsätzlichen Entscheidung dieser Romane für eine „poetologische“ Seinsweise zu sehen, nämlich in ihrer zwischen Fiktion und Wirklichkeit vermittelnden Aktivität, in der das literarische Werk, „in the «truth» of its fiction, looks back upon itself and becomes thereby self-reflexive and complete“<sup>39</sup>.

Mannheim, im April 1974

<sup>37</sup> Zur Korrektur landläufiger Meinungen über das „Magische“ in lateinamerikanischer Literatur vgl. D. Janik, *Der «realismo mágico» — zur Bedeutung des Magischen im hispanoamerikanischen Gegenwartsroman*, in *Beiträge zur vergleichenden Literaturgeschichte. Festschrift für Kurt Wais zum 65. Geburtstag*, hrsg. J. Höhle, Tübingen 1972, S. 375—87.

<sup>38</sup> Auch bei García Márquez kommt die „verwandelnde“ Kraft, die in dem poetologisch relevanten Prozeß zwischen Lebens- und Kunstrealität aktiv ist, keineswegs aus indianischer Magie und Mythologie, sondern von Zigeunern weltbürgerlichen Stils, von arabischen Weisheiten, Armeniern, ja wissenschaftlichen Entdeckungen Europas. Das indianisch-indigenistische Element spielt demgegenüber in *Cien años de soledad* nur eine untergeordnete Rolle (Visitación, Cataure); der Urvater José Arcadio Buendía lacht sich sogar halbtot über die „superstición de los indígenas“ der Visitación (Buenos Aires 1972, S. 44 f.).

<sup>39</sup> L. Nelson Jr., S. 189.