

Waltraut Flammersfeld: *Macedonio Fernández (1874—1952). Reflexion und Negation als Bestimmungen der Modernität* (Hispanistische Studien, Bd. 4). Herbert Lang/Peter Lang, Bern-Frankfurt/M., 1976, 278 S. 8°.

Erstmals in deutscher Sprache wird in dem reich dokumentierten Buch von Flammersfeld ein Schriftsteller vorgestellt, der die argentinische Kulturentwicklung der 20er und 30er Jahre mitgeprägt und auch in der derzeitigen lateinamerikanischen Literatur eine Rolle übernommen hat. Eine dreifache Aufgabe mußte bewältigt werden: 1. die umfassende Textanalyse, die Grundgedanken und Entwicklung sichtbar macht und dabei leere Clichés der Literaturkritik wie „Sprachakrobatik“, „Begriffsspielereien“ u.ä. abbaut; 2. der Versuch, die Ergebnisse dieser Analyse auf ein breites Spektrum kultureller Tendenzen zu beziehen; 3. die Verdichtung dieser beiden Aspekte zu einer Konzeption der Modernität, die Flammersfeld mit den Kategorien ‚Reflexion‘ und ‚Negation‘ zu gewinnen sucht. Diese innere Gliederung ist überlagert von einer äußeren, und daraus entstehen Schwierigkeiten. Fünf große Kapitel behandeln in ansprechender Ordnung jeweils einen selbständigen Aspekt aus dem Oeuvre von M. Fernández: die metaphysische Grundlegung (11—42), die ästhetische Theorie eines „Belarte Conciencial de la Palabra“ (43—100), die erkenntniskritische Funktion des Humors (101—148), die Konzeption eines neuen Romans (149—200), den Entwurf eines Lebens ‚mit tieferer Bedeutung‘ (201—228). Dabei ist aufschlußreich, daß die Biographie, die nach Flammersfeld zum Oeuvre gehört, das Buch beschließt, um die „Literarisierung des Lebens“ (211), das „Leben als Kunstwerk“ (ebd.) rückwirkend dem Gesamtwerk zu integrieren. Demgegenüber nimmt die Metaphysik als „die überall durchscheinende gedankliche Grundlage“ (149) von Anfang an eine beherrschende Stellung ein. Der daraus erwachsende Anspruch ist beträchtlich. ‚Reflexion‘ und ‚Negation‘ sollen sich in ihren vielfachen Ausprägungen (philosophisch, literatursprachlich, formal, biographisch) zu einem umfassenden Konzept der ‚Kritik‘

vereinigen: als „kritischer Antipositivismus“ (227), als „arte para la crítica“ (M. Fernández), als Lebensform. Die Absicht, die dahintersteht, verdient Respekt. Macedonio Fernández erhält für sein Wirken eine imponierende Grundlegung aus dem Umkreis Hegelscher Ästhetik; das Insistieren auf Begriffen wie „Bewußtmachung“ (160 u. ö.), „Selbstfindung“ (8), „bewußtmachende Negation“ (223) zielt auf Hegels Bestimmung der modernen Kunst als Ausdruck zunehmender ‚Reflektiertheit‘, wobei Macedonio Fernández einbezogen wird in „jene Zeit der Bewußtwerdung und Krise des modernen Menschen“ (12). Ob allerdings die Filiation bis hin zur Kritischen Theorie der Frankfurter Schule tatsächlich eine tragfähige geistesgeschichtliche Begründung für M. Fernández abgeben kann, lassen die Ausführungen nicht überzeugend erkennen¹.

Eine weitere Schwäche wird sichtbar. Macedonio Fernández hat für eine gedanklich und poetologisch anspruchsvolle Literatur plädiert. Will jedoch der Leser mehr über die entsprechenden Aussagen und ihre praktischen Ergebnisse erfahren, muß er in Flammersfelds Interpretation das Werk retrospektiv und in der kritischen Brechung durch die Theorien der russischen Formalisten, des Prager Strukturalismus, der Rhetorik-Diskussion um J. Dubois, der modernen Romanpoetik (Ricardou) in sich aufnehmen. Im Kapitel II, das M. Fernández' Widerstand gegen eine Inhaltsästhetik in Zusammenhang bringt mit ähnlichen Erkenntnissen bei Novalis, Gautier, Mallarmé, Poe, Valéry, Majakovskij, gleitet das Buch über in den Stil einer Poetik-Anthologie. Derartige Aufrisse von wissenschaftlichen Methoden und künstlerischen Tendenzen von der Romantik bis zum Nouveau Roman (161 ff., 175 ff.) überfrachten das Buch und mindern seine Lesbarkeit. Der Autor selbst ist sicherlich interessanter als die Paßform, in die er ständig gezwängt wird. Das erweist sich vor allem an Einzelheiten, z. B. den bemerkenswerten Ausführungen Flammersfelds über M. Fernández' philosophisches Verhältnis zur Sprache (30 ff.), womit die organische Einheit von Literatur und Metaphysik, d. h. die Metaphysik als „die höchste Form der Literatur“ (31) bzw. die „Literarisierung der Philosophie“ (34) begründet wird.

Hervorzuheben ist das Kapitel über den Roman, das interessante Einblicke in die Rezeption von Macedonio Fernández gestattet. Flammersfeld ist aufrichtig genug, das Phänomen des ‚Booms‘ der jüngsten lateinamerikanischen Erzählliteratur in ihre Überlegungen einzubeziehen², indirekt unterliegt aber auch sie seinen Wirkungen. Mit seiner Vorstellung vom Anti-Roman und „libro abierto“ gerät M. Fernández auf diese Weise zum „genialen Vorläufer“ (150), vor allem seit der Entdeckung seines *Museo de la novela de la Eterna* (1967) durch die Schöpfer des ‚neuen Romans‘. Derartige nachträgliche Sanktionierungen fördern die Neigung, gleichzeitige literarische Entwicklungen als unzeitgemäß abzutun, wodurch beispielsweise die Romane von Azuela, Gallegos, Riveira, Güiraldes, die in Janiks Interpretation (Kap. II/1) eine plausible historische Eingliederung erfahren, bei Flammersfeld als „nicht nur ein ästhetischer, sondern auch ein sozial-historischer

¹ Auch die „negativen Kategorien“ als Bestimmungsfaktor der Modernität in der Dichtung sind, seit Hugo Friedrich sie einführte und definierte, schon relativiert worden; vgl. dazu R. Kloepfer, U. Oomen, *Sprachliche Konstituenten moderner Dichtung*, Bad Homburg 1970, S. 11–15.

² In bezug auf die gesamte Vorgeschichte der ‚nueva novela‘ hat Dieter Janik (*Magische Wirklichkeitsauffassung im hispanoamerikanischen Roman des 20. Jahrhunderts*, Tübingen 1976) diese analytische Leistung unternommen.

Anachronismus“ (197) erscheinen³. Diese ausschließliche Bezugnahme auf die ‚nueva novela‘ enthält darüberhinaus ein Mißverständnis. Es geht um Begriff und Inhalt einer ‚poetologischen Literatur‘. In der modernen Literaturkritik besagt diese Bezeichnung, daß das strukturierende poetologische Bewußtsein der Autoren an die Stelle der diskursiv vorgetragenen Reflexion tritt. Gerade dies aber ist bei M. Fernández nicht der Fall. Flammersfeld genügt es, daß er einen Roman mit 69 Prologen und nur 20 Kapiteln geschaffen hat. D. h. die Theorie artikuliert sich zusammengeballt in den Vorworten, um zu verhindern, daß der ‚kritische Leser‘ „am pädagogischen Gängelband geführt“ (152) werde. Nun ist es aber keineswegs der Sinn poetologischer Literatur und des ‚kritischen Romans‘ (Käte Hamburger), daß „eine explizite Theorie das Werk begleiten, das Werk als Exempel für die Theorie erkennbar sein (muß)“ (152). Irritierend wirkt solche Verflachung vor allem dann, wenn andererseits der bisherigen Literaturkritik angekreidet wird, sie habe sich mit „Allgemeinheiten und Andeutungen“ (196) zufrieden gegeben.

Trotz der genannten Einschränkungen, die sich auch auf die äußere Form des Buches ausdehnen ließen⁴, bleibt es ein unbestreitbares Verdienst dieser Monographie, für Macedonio Fernández einen Rahmen abgesteckt zu haben, der sowohl die philosophische und literarische Selbständigkeit dieses befähigten Schriftstellers als auch seine Zugehörigkeit erkennen läßt; einen Rahmen, in dem selbst die Frage „nach seiner allgemeinen Bedeutung für die moderne Literatur“ (7) sinnvoll gestellt werden kann.

M a n n h e i m

W o l f g a n g T h e i l e

³ Versuchte man demgegenüber eine synchrone Vergleichung, so könnte die „novela (...) del yo del autor y no la de sus personajes“ (M. Fernández, 1925, zit. S. 153) in eine interessante zeitgenössische Beziehung gesetzt werden zu dem, was Robert Musil den „Bewußtseinsroman“ genannt hat: „Ich erzähle (...). Dieses Ich kann nichts erleben und erleidet alles (...). Mit Reflexion von meinem Standpunkt aus (...). Erzählungstechnik — objektiv, aber wo erwünscht, rücksichtslos subjektiv“ (*Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt, 1952, II, S. 1593).

⁴ Die unselige Manie, Namen, Werke und zentrale Begriffe zu Kürzeln erstarren zu lassen (MF, ABA, CTN, MNE, PR, PR², T, VOA, B.C.); die Sorglosigkeit des bibliographischen Verfahrens, wobei Fubini in deutscher, Eco in französischer (es liegt längst eine gute deutsche Ausgabe der *Opera aperta* vor, Suhrkamp, 1973), Pirandello gar in einer spanischen Edition vorgestellt werden. Ist es vielleicht der Hang zur Übersetzung, der aus V. Erlich einen deutschen „Ehrlich“ gemacht hat? Strohschneider-Kohrs heißt nicht Irene, sondern Ingrid; das M. vor dem Namen von Jacques Dubois ist wohl ein Irrtum.