

Pablo Valdivia Orozco  
**Weltenvielfalt**

# Mimesis

---

Romanische Literaturen der Welt

Herausgegeben von  
Ottmar Ette

**Band 56**

Pablo Valdivia Orozco

# Weltenvielfalt

---

Eine romantheoretische Studie im Ausgang  
von Gabriel García Márquez, Sandra Cisneros  
und Roberto Bolaño

**DE GRUYTER**

Diese Publikation wurde gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft und dem DFG-Graduiertenkolleg „Lebensformen und Lebenswissen“.

ISBN 978-3-11-028974-9  
e-ISBN 978-3-11-030824-2  
ISSN 0178-7489

**Library of Congress Cataloging-in-Publication Data**

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2013 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston  
Satz: Johanna Boy, Brennborg  
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen  
☺ Gedruckt auf säurefreiem Papier  
Printed in Germany

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

---

Dahlmann cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir.  
Jorge Luis Borges, *El Sur*



# Inhalt

- 1 Autorenbilder lesen: Zur metaleptischen Logik des Romans — 1**
  - 1.1 Diesseits der Bilder: Lesen — 1
  - 1.2 Jenseits der Bilder: Zur Metalepse — 12
  
- 2 Paradigma Romantheorie — 37**
  - 2.1 Visionen von Romantheorie: Cervantes' Erbe — 37
  - 2.2 Der Roman – das Besondere des Allgemeinen — 51
  - 2.3 Vorgeschichte der Romantheorie: Das Problem der Integration — 63
  - 2.4 Nach der Integration — 78
  
- 3 Paradigma Weltenvielfalt — 82**
  - 3.1 Die Welt – das Besondere des Allgemeinen — 82
  - 3.2 Weltenvielfalt als romantheoretischer Begriff — 100
  - 3.3 Die Welt des Romans: Diegese und Chronotopos — 136
  
- 4 Romantheorie nach der Romantheorie: Erster Ausblick und Zusammenfassung — 159**
  
- 5 Cien años de soledad: Zur Poetik der Überlagerung — 179**
  - 5.1 Macondo als Name: Zur Topologie des literarischen Ortes — 179
  - 5.2 Das Haus der Buendía und die Kammer des Melquíades — 205
  - 5.3 Wissen: Die andere Seite — 222
  - 5.4 Lesen: Macondinische Lektüren — 238
  - 5.5 Geschichte: Frauen und Männer — 256
  - 5.6 Leben: Die Fort-Setzung der Metalepse — 272
  
- 6 Soledad, Macondo, Genealogía — 290**
  - 6.1 Lateinamerikanische Literaturgeschichte als Relektüre — 290
  - 6.2 Soledad: Zwischen Rhetorik und Theorie — 298
  - 6.3 Relektüren und Variationen der *soledad* — 309
  - 6.4 Macondo und Genealogie — 317
  
- 7 Sandra Cisneros: Zur Poetik der Übersetzung — 328**
  - 7.1 Von *la nueva novela latinoamericana* und anderen Gespenstern — 328
  - 7.2 Reise und Übersetzung: Für eine relationale Logik von Differenz — 333

- 7.3 Geschichte als Übersetzung – Übersetzung als Geschichte — **342**
- 7.4 Caramelo: Hundert Jahre *Soledad* — **358**
- 7.5 Erzählen als Zitat — **368**
- 7.6 Transbiographische Bewegung — **377**
- 7.7 Only the story is remembered: Stimme, Narration, Perspektive — **390**
- 7.8 Der Roman zwischen *expression* und *narration* — **401**
  
- 8 Borges, Bolaño und der Roman — 406**
  
- 9 Roberto Bolaño: Zur Poetik der immanenten Überschreibung — 426**
  - 9.1 Zur Ethik des Fragments — **426**
  - 9.2 Lalo Cura: Zur Ethik der Réécriture (Präfiguration) — **437**
  - 9.3 Explikation: Lalo Cura aus *2666* — **453**
  - 9.4 *Estrella Distante*: Réécriture als ästhetisches Verfahren — **467**
  - 9.5 Rhetorik und Ästhetik extraterritorialer und fraktaler Literatur — **489**
  
- 10 Die neue und werdende Welt der Romantheorie: Zweiter Ausblick — 501**
  
- 11 Epilog: Verschobene Anfänge in Mexiko — 531**
  
- 12 Bibliographie — 533**
  - A Primärtexte Gabriel García Márquez — **533**
  - B Primärtexte Sandra Cisneros — **533**
  - C Primärtexte Roberto Bolaño — **534**
  - D Sekundärliteratur — **535**



Para Amalia, mi hija, con amor



# 1 Autorenbilder lesen: Zur metaleptischen Logik des Romans

## 1.1 Diesseits der Bilder: Lesen

Drei Fotos: In dem ersten Foto sehen wir einen Mann mit einem in der Hälfte aufgeschlagenen Buch auf dem Kopf. Das zweite zeigt eine Frau. Ihr lächelndes Gesicht tritt in den Hintergrund vor einem den Vordergrund und die untere Bildhälfte besetzenden Arm, der am Oberarm tätowiert ist und am Unterarm bedeckt von den Enden einer Art Stola. Auf dem dritten Foto ist ein Mann abgebildet, der an einen Spiegel gelehnt, eine Zigarette raucht. All drei Fotos zeigen die Gesichter im Halbprofil, und alle Gesichter schauen in die Kamera. Das Halbprofil friert eine in beide Richtungen – hin und weg – deutbare Bewegung ein. Markiert ist, dass die Abgebildeten trotz des fotografischen Stillstands in Bewegung waren oder vielleicht noch sind.<sup>1</sup>

Ein nicht einsehbarer Raum ist angedeutet und ein zweites, nicht minder ironisches Moment verstärkt diesen Eindruck des Auszugshaften. Denn selbst wenn der direkte Blick in die Kamera nahezulegen scheint, dass die Abgebildeten sich ganz der Kamera stellen, sich selbst ausstellen, nehmen die Accessoires und Zusätze – scheinbar bloß ornamentale Elemente wie Bücher, Tücher oder Spiegel – genau diesen Gestus unmittelbarer personaler Zuwendung wieder zurück. Ausgestellt ist auch ein Exzess, der im Falle einer echten Exposition diese Attribute einerseits ins Fetischisierte sich steigern lässt, andererseits dahingehend zu deuten ist, dass nicht nur das Porträt einer Person gezeigt wird, sondern eine Schwierigkeit des Zeigens selbst. Denn die nicht weiter geklärte Bedeutung und Rolle dieser Accessoires verweisen auf etwas Anderes als die Person und das doch mit der Person in einer nicht weiter einsichtigen Verbindung steht, die für das Porträt unverzichtbar scheint. Die Abgebildeten werden durch diese wie auch immer zu deutende Zitation zum Text, ja zu einer Art Palimpsest, das nicht

---

<sup>1</sup> Vgl.: Bettina Gockel: Die Oberfläche bei Gainsborough und das Wissen ‚unserer gänzlichen Unwissenheit‘. In: Bredekamp, Horst/Werner, Gabriele: *Bilderwelten des Wissens*. Berlin: Akademie Verlag 2003, S. 95–103. Dort heißt es: «Das Halbprofil lässt die Möglichkeiten der Bewegung in beide Richtungen, vom Betrachter weg und hin zu ihm, in der Schweben, so dass die paradoxe Relation einer Darstellung, die ein Objekt zeigt und zugleich die Beendigung dieses Zeigens impliziert, zur Bildstrategie der Instabilität wird.» (103) Zur Geschichte dieser Bewegung im Halbprofil siehe auch: *Gesichter der Renaissance: Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst*. Katalog zur Ausstellung Berlin Bode-Museum 25.8.–20.11.2011, New York Metropolitan Museum of Art 19.12.2011–18.3.2012.

verrät, welche seiner Ebenen sich da zeigt und welche überdeckt wird. Doppelte Ironie also: Nicht nur ist den Porträts im Halbprofil an sich schon die Spannung von fotografischer Darstellung und Bewegung eigen; obendrein wird auch der Gestus des direkten und gegenwärtigen Zeigens zurückgenommen, da, sofern man die Accessoires nicht als symbiotisch der Person zugehörige Attribute 'übersieht', eine Logik des Zitats zugegen ist, die den Gestus des Zeigens wie auch den Ort des Gezeigten zu überschreiten scheint. Das Zitat verweist offenkundig auf etwas jenseits der bildlichen Rahmung; zumindest seine 'Bedeutung' lässt sich nicht ohne weiteres aus dem Bild selbst heraus erklären.

Die textliche Assoziation des Palimpsests ist kein Zufall. Bei den drei Fotos handelt es sich um Porträts derjenigen AutorInnen – Gabriel García Márquez, Sandra Cisneros und Roberto Bolaño –, deren Romane ich in dieser romantheoretischen Studie lesen werde. Die Ironie dieser Halbprofile erschöpft sich deshalb nicht in der Ironisierung des Zeigens und Darstellens, sondern – den Romantext als untergründige Referenz im Blick – ruft noch zwei weitere Ebenen auf, die einerseits die Darstellung selbst (es wird noch etwas Anderes und anders dargestellt als ein Porträt) und andererseits den Status der Darstellung betreffen (es bleibt unklar, was Kontext, was Zitat ist). Dieser Verweis auf eine andere Ebene vertextlicht die fotografische Darstellung. Dies begründet sich nicht damit, dass überhaupt zitiert wird (das Bildzitat stellt eine eigene Qualität, die nicht textlich gedacht werden muss), sondern dadurch, dass die fotografische Darstellung aus Texten und textliche Strategien zitiert und vor diesem Hintergrund sprichwörtlich als Palimpsest lesbar wird. Die Eröffnung eines solchen Darstellungsraums, dieses Darüber-Hinaus der Darstellung, das zugegen, aber selbst nicht abgebildet ist, antizipiert eine Frage, die ich als eine am Roman zu entwickelnde Problematik der metaleptischen Lektüre entwickeln möchte und die Ausgangspunkt dafür sein wird, den Begriff der Weltenvielfalt als einen romantheoretischen Begriff zu diskutieren. Die Überlegung hierbei ist, wie dieses Zusammenspiel verschiedener 'Text-Intentionen' (hier: das Zeigen und das gleichzeitige Zeigen einer Art des Zeigens) und verschiedener Ebenen (hier: das Porträt als Präsenz einerseits und das verschiebende Zitat als Absenz andererseits) eine Darstellungslogik beschreibt, die eine mit dem Roman manifest werdende Lektüre der Kontext-, ja Weltenvielfalt voraussetzt. Der zweite, 'lateinamerikanistische' und auch 'kulturtheoretisch' lesbare Teil dieser These lautet, dass das, was sich hier als Kontextvielfalt zeigt, mehr benennt als ein strukturelles Phänomen des Romantextes und dabei dennoch integraler Bestandteil von Romantheorie ist. Es impliziert Theorien und Praktiken der Differenzierung, durch welche sich eine bestimmte Geschichte und eine bestimmte Konfiguration (nicht nur von Sprache) profilieren. So ist jeder Darstellung von Kontextvielfalt immer auch eine bestimmte Geschichte eingelassen, die jene gattungsrelevante

Figur mit einer kulturellen Geschichte versieht, deren grundlegende Signatur nicht ohne eine Geschichte oder auch: Erzählung einsichtig werden kann und die ich weiter unten als eine genuin neuzeitliche beschreiben werde.

Wenn ich den Texten, die hier gelesen werden sollen, die Porträts, auf denen die AutorInnen zu erkennen sind, voranstelle, dann steht dies eben nicht für einen biografischen oder kulturellen Positivismus. Der Identifizierungszwang, dem gerade im Feld der so genannten Minderheitenliteratur oder auch peripheren Kulturen nach wie vor zu begegnen ist, läuft hier schon deshalb ins Leere, weil ich am inszenierten Selbstbild eine den Texten zu entnehmende Darstellungsproblematik nachzeichnen möchte, die jene für die Identifizierung so wichtige denotative und deiktische Funktion des Bildes zumindest destabilisiert. Gerade weil diese Selbstbilder, diese Bilder von Autoren als Darstellungen (und eben nicht als Abbildungen) lesbar werden, kann es hier nicht um eine schon zugrundeliegende Identität von Person, Text und Porträt gehen. Vielmehr stellen diese Fotos eine von ihren Texten her zu entziffernde Verweiskfunktion aus, die sich über ein stabiles Verhältnis von Identität und Differenz hinwegsetzt und die auch die lebensweltliche Erscheinung der AutorInnen zum Zitat, zur Darstellung macht bzw. und genauer: ebenso diese als ein Darstellungsproblem verhandelt. Diese Umkehrung hat Gründe: Denn statt die Identität von Werk und Autor zu unterstreichen, lassen sich diese Fotos wie eine Illustration oder auch eine Vision des für die romanhafte Darstellung relevanten Themas eines Umschlags zwischen logisch unvereinbar differenten Kontexten lesen. Die Fotos zitieren ja nicht Attribute oder Charaktere ihrer Texte, sondern eine Interaktion mit den und der Texte(n), mithin die Darstellungsweise der Texte und eine vom Text nicht zu lösende 'Autorfunktion' (Foucault). Doch gerade weil eine Eigenschaft ihrer literarischen Texte am lebensweltlichen Portrait der AutorInnen inszeniert, wiederholt und affirmiert wird, ist mit dieser Darstellungsproblematik eine Frage angesprochen – und das wäre der Einsatz dieser inszenierten Porträts von Romanautoren –, die auch für die Lebenswelt eine Relevanz hat, ja mehr noch: nur in Bezug auf diese (und weniger als Symptom dieser) formuliert werden kann. Die Darstellung oder auch die Autorfunktion bzw. formaler formuliert: diese logisch äußerste Grenze des Textes<sup>2</sup> sind ebenso wie diese Fotos logisch ambivalent; die Fotos sind und sind nicht als Bilder der Texte lesbar, bezeugen und bezeugen nicht eine Sphäre, die außerhalb der Texte liegt. Ebenso gilt für die Autorfunktion, dass sie eine Positivität verbürgt und nicht verbürgt.

Diese Ironisierung des Porträts ist zu einem guten Teil auch jene Ironie, die seit Hegel, Schlegel und Lukács romantheoretischer Allgemeinplatz ist. In den

---

2 Vgl. hierzu das Kapitel *Die Welt des Romans: Diegese und Chronotopos*

zitierten und ja selbst zitierenden Fotos zeigt sich die Ironie zunächst als ein negativ ironisierendes Moment der fotografischen Darstellung; das Bild rahmt etwas, was eine Rahmung wesentlich ausschließt, in einer Rahmung nicht erfasst werden kann. Mit dieser Unmöglichkeit wiederholt das Foto eine des Romans; auch er kann dem Anspruch, eine eigene, von 'Subjektivität' (um es traditionell zu formulieren) nicht verstellte Welt vollends zu zeichnen, nicht einlösen: «Diese Subjektivität will alles gestalten und kann gerade deshalb nur einen Ausschnitt spiegeln.»<sup>3</sup> Statt ein vollständiges Bild – Autor und Werk bzw. deren Interaktion – zu zeigen, ist unklar, welche Instanz die jeweils andere ironisiert. Die Bewegung ist in zwei Richtungen lesbar: Wird dem Werk ein 'Gesicht' gegeben, wird es also auf eine Person lebensweltlich bezogen oder aber wird die Person mit dem Werk verbunden, in dieses gar überführt? In jedem Falle ist der sehr spezifische Aspekt der 'Autorfunktion', der in der Subjektivität der Gestaltung zum Ausdruck kommen soll, ein Faktor – mal als Ausgangspunkt der Darstellung, mal als Effekt der Darstellung –, der auch die AutorInnen selbst betrifft und einholt, ganz so als wären sie nur ein weiterer 'Held' jener Darstellungsproblematik, die sie in ihren Romanen verhandeln. Die Tatsache, dass diese Krise der Darstellung sich auch dem Darzustellenden verdankt, macht verständlich, weshalb Lukács diese Darstellungsproblematik symptomatologisch deuten konnte.

Jedoch lässt sich diese Ironie nicht nur als eine Form von darstellerischer Unmöglichkeit begreifen, sondern – in einem positiv ironisierenden Moment der Porträts – durchaus auf eine bestimmte, in und an dieser Literatur figurierte und materialisierte Kontextvielfalt von Geschichte beziehen, also auf eine zwar nicht restlos dargestellte, wohl aber (nach-)vollziehbare Bewegung, die mitnichten ein lediglich von einer subjektiven Autorschaft her zu begründendes Darstellungsproblem expliziert. Auch wenn der Bezug zwischen Text und Bild selbst nicht darstellbar ist, da er im Bild nicht als kontinuierlicher Bezug nachzuzeichnen ist, sich nicht rahmen lässt, reduziert sich die Ironie der Darstellung nicht nur auf ein negatives Moment der Darstellung von 'Welt' als uneinholbarer Totalität insgesamt. Sie markiert nicht minder ironisch ein positiv und bestimmt zu deutendes Moment dieser Negation im Dar-Stellen selbst. Dessen ausschnittshafte Qualität ist nämlich nicht nur Mangel angesichts einer (allenfalls) theoretisch anzunehmenden Totalität, sondern verweist auf eine bestimmte Geschichte, deren ausschnittshafte Zitatförmigkeit die Unmöglichkeit eines aus spezifischen Gründen unmöglich gewordenen «natürlichen» Umfelds betont und so eine selbst nur theoretisch zu denkende Totalität von Welt insgesamt in Frage stellt. Dies jedoch wird

---

<sup>3</sup> Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Berlin: Paul Cassirer 1920, S. 41.

nur dann lesbar, wenn man eine allzu abstrakte und gleichzeitig zu sehr auf die Subjekt-Objekt-Problematik sich konzentrierende geschichtsphilosophische Deutung selbst nochmal als konkrete Erzählung problematisiert und sich fragt, was es – erneut mit Lukács gesprochen und den Begriff der Welt im Blick behaltend – bedeuten kann und was geschehen musste, damit «[...] das Unterscheidende zwischen den Menschen zur unüberbrückbaren Kluft»<sup>4</sup> werden konnte.

Erkennbar wird diese Doppelbewegung der negativen und positiven Momente der ironisierten Bewegung nicht mit einem sehenden Blick, der wahrscheinlich und vordererst in diesen Fotos Phänotypen eines exotischen Anderen erkennen würde. Vielmehr ist diese Konfiguration – jede für sich genommen und vor allem in der noch zu entwickelnden Konfiguration, die sich im Verhältnis dieser drei Fotos zueinander einstellt – angewiesen auf einen *lesenden* Blick, der nicht in der dann natürlich ausschnittshaften Identifikation (und ihrem Widerspruch) verharrt, sondern in der Lektüre die Diskontinuität dieser ironischen Darstellung als eine eigene Fragestellung mit nachvollzieht. Das Entscheidende an einer ausbleibenden Vermittlung ist ja nicht nur, dass ihr Vollzug nicht darstellbar ist bzw. nur widersprüchlich sein kann. Obendrein gilt es die Tatsache im Blick zu halten, dass die Darstellung gerade in ihrer auszugshaften Stilllegung sich auch selbst thematisiert und dabei – qua Darstellung – ein anderes Problem als das der nicht umfassenden Darstellung aufruft. Anders gesagt: Die Frage der Kluft ist mehr als eine Welt-Subjekt-Problematik, da die Kluft «zwischen den Menschen» auch deshalb schlechthin nicht darstellbar ist, da sie eine durch die konkrete Darstellung selbst geschaffene Kluft ist, statt bloß das «Nicht-hineindringen-Können der Ideen in das Innere der Wirklichkeit»<sup>5</sup> zu verbürgen. Diese Darstellungsproblematik wiederum ist nicht nur als allgemeines Symptom einer neuzeitlichen Kontingenz gegenüber einer verlorenen epischen Totalität zu konstatieren, sondern durchaus zu befragen und historisch nachzuzeichnen und selbst eine Reaktion auf eine Veränderung im Weltbegriff, die mit dem Verlust von Sinnimmanenz nur unzureichend, wenn überhaupt, erfasst ist.

Diese Verschiebung von der Welt hin zu einer Frage der Darstellung von Welt ist für den Roman insgesamt und speziell für die hier zu lesenden Romane eine bezeichnende, deren strukturelle Problematik also nicht nur als ein Problem der Subjektivität gedeutet werden kann. Ich möchte dies hier zunächst und etwas formaler am Beispiel einer metaleptischen Bewegung beschreiben, die schon in den Fotos zugegen war. In der Darstellung des Romans nämlich (eine Darstellungsweise, die mit dem in der Frühen Neuzeit durch Tasso etwa sich etablieren-

---

4 Ebd., S. 58.

5 Ebd., S. 75.

den Begriff des Fingierens treffend umschrieben ist) werden zwei nicht vermittelte Kontexte in ein Verhältnis gesetzt. Dies rekurriert insofern auf eine metaleptische Logik, als damit einerseits nicht ein kontinuierlich vermittelter Bezug dargestellt ist und als andererseits damit noch lange nicht gesagt ist, welcher der jeweils andere Kontext zu sein hat, was aus welcher Position heraus ironisiert wird.

Metalepse als Überschreitung meint eine spezifische Qualität der Bewegung, die sich formal leicht umschreiben lässt. Diese Bewegung ist von der Bewegung des Bezugs zu unterscheiden. Im Gegensatz zu dieser sprengt jene die Logik eines Codes dadurch, dass der metaleptische Bezug sich über irreduzibel differente Kontexte hinweg einstellt und diese in eine logisch nicht vermittelbare Relation bringt, ohne dafür einen neuen, nunmehr umfassenderen Code vorauszusetzen, der die Ebenenverletzung relativiert. Es ist diese Bewegung zwischen irreduzibel differenten Kontexten oder auch Ebenen, die ich weiter unten mit dem Begriff der Weltenvielfalt romantheoretisch entwickeln möchte. Denn in wohl keiner literarischen Form ist diese Vielfalt unvereinbarer Kontexte dermaßen konstitutiv wie für den Roman. Dass es sich dabei um eine Frage handelt, die nicht direkt, aber strukturell auf die Lebenswelt zu beziehen ist, möchte ich an der weiter unten erfolgenden Lektüre dieser Fotos nachzeichnen, die ja allesamt eine Überlagerung von Text und Lebenswelt inszenieren und deren Pointe verkannt wäre, wenn man darin eine versöhnende Identität oder Entsprechung dieser beiden Instanzen erkennen würde. Stattdessen verstehe ich sie als eine sinnfällige Inszenierung einer in der Darstellung vorhandene und vollzogene, aber nicht vermittelte Kontextvielfalt.

Doch inwiefern 'realisiert' der Roman ein Verhältnis von zwei nicht vermittelten Kontexten? Ein hierfür paradigmatischer Aspekt der metaleptischen 'Natur' des Romans ist sicherlich die in seiner Lektüre immer auch gewusste und bedachte Einsicht in das mitunter gespannte Verhältnis zwischen den Logiken des Darstellens und den Logiken des Dargestellten. Dabei handelt es sich um eine insofern gattungskonstituierende Spannung, als sie im Roman eben nicht mehr über die Logik einer Handlung versöhnt wird. Wie am Beispiel der Fotos nachzuvollziehen war, ist diese Spannung zumindest medial keineswegs auf den Roman zu beschränken, impliziert aber eine Art der ästhetischen Wahrnehmung, die mit der Lektüre und genauer: mit dem Bewusstsein um die Lektüre im Roman ihren wohl prominentesten und explizitesten Ausweis erfährt. Die zwischen dem ausstellenden Zeigen einerseits und dem verschiebenden Zitat andererseits sich ergebende Spannung inszeniert so schon auf formaler Ebene die multikontextuelle Dynamik einer Lektüre, welche die Sinne der Präsenz – hörendes Ohr und sehendes Auge – auf die multikontextuelle und mit Absenzen umgehende Logik des lesenden Auges verweist. Die *Spannung* der Romanlektüre verdankt sich nicht zuletzt der Vielzahl von räumlichen und zeitlichen Bezügen,

die nicht ausschließlich einer immanenten Handlungslogik verpflichtet sind. Nicht überraschend ist im modernen Roman die Lektüre ein bevorzugtes Thema seiner Darstellung, ein die Illusion einer unvermittelten Darstellung stets brechendes Thema.

Entscheidend ist dabei, dass diese verschiedenen Bezugsebenen nicht oder nur partiell zur Deckung gebracht werden und in ihrer Differenz bestehen bleiben. Damit ist gesagt, dass hier nicht ein Verhältnis der Entsprechung vorliegen kann, dass also das Mittel der Aussage nicht in der Aussage aufgeht. Im Gegenteil und um es in Anlehnung an Erich Auerbach zu formulieren: Die hier als metaleptische Bewegung gedeutete Besonderheit der *dargestellten Wirklichkeiten* im Roman besteht darin, dass der Sinn dieser Darstellung nicht nur dem Dargestellten selbst zu entnehmen ist, sondern parallel dazu sprachliche Operationen und Verweise sich vergegenwärtigen, die eine die Erzählung stets überschreitende Lektüre motivieren. Statt durch einen immer nur punktuellen Kommentar die Darstellung und mit dem Dargestellten in einen („subjektiv“) einsichtigen Bezug zu setzen, wird diese Spannungsfigur, die Auerbach grundsätzlich für jede Darstellung von Wirklichkeit angenommen hat, in jenem Moment konstituierend und in ihrer Logik metaleptisch, da diese Bewegungen und Spannungen wie im Falle des Romans (und der hier gelesenen Romane) selbst Thema der jeweils dargestellten Wirklichkeit sind und dabei auf eine nicht mehr aufzulösende Inkongruenz verweisen bzw. diese Inkongruenz nur iterativ fortzusetzen erlauben. So wie auch Wirklichkeit dargestellt ist, kann auch Lektüre Darstellung nicht neutralisieren wie die Erzählung selbst nicht aufhört allem voran eine Darstellung zu sein. Was also diesen Fotos von RomanautorInnen zu entnehmen ist, ist auch diese Unvermeidbarkeit und Unabschließbarkeit der Darstellung im Roman. Mit einer Lektüre, die sich im Extremfall einerseits einem unlesbar werdenden Ereignis und andererseits der verstellenden Darstellung selbst zuwendet und das Eine aus der Sicht des Anderen relativiert, ist schon deshalb etwas anderes als die in der gadamerschen Hermeneutik transzendent genannte Bewegung des Sinns gemeint, weil es hier nicht in erster Linie um die Frage der Vermittlung von Sinn geht, sondern um eine Lektüreerfahrung, die in der Darstellung selbst angelegt ist, sich mit ihr und eben nicht nur mit der Subjektivität des Verstehens begründen lässt. Es geht vorrangig um Lektüre, nicht nur um Bedeutung, um Verhältnisse der Äußerlichkeit und nicht der Verschmelzungen, um Darstellungen und nicht um Symptome.

Mit Blick auf die Romane von García Márquez (*Cien años de soledad*, 1967), Roberto Bolaño (*Estrella distante*, 1996; *Amuleto*, 1997; *Los detectives salvajes*, 1999; *2666*, 2004) und Sandra Cisneros (*The House on Mango Street*, 1984; *Caramelo*, 2002) möchte ich drei unterschiedliche Aspekte der Äußerlichkeit diskutieren. Der Übersicht halber kann man sie mit dem bühlerschen Organon-Modell

relativ leicht als die drei äußerlichen Instanzen des sprachlichen Zeichens identifizieren. Wenn ich in dieser Einleitung an den Romanen von García Márquez das Problem der Referenz, an den Romanen von Cisneros das des Senders und an den Romanen von Bolaño das des Empfängers exemplifizieren werde, dann handelt es sich natürlich um eine höchst künstliche Zuordnung und allenfalls um eine Akzentuierung bestimmender Züge. Tatsächlich sind immer alle drei Momente zugegen und wirksam und müssen es auch sein, da das Problem der Darstellung immer alle drei Aspekte betrifft. Da es zudem nicht um eine Kommunikationstheorie des Romans geht, sondern um eine Theorie seiner Darstellung, sollte klar sein, dass diese Äußerlichkeiten nicht als tatsächliche Äußerlichkeiten diskutiert werden, sondern und mit Blick auf einen für den Roman konstitutiven *Weltbegriff*, sofern es um in der dargestellten Welt selbst markierte Äußerlichkeiten geht. Es wäre deshalb angebracht, die Begriffe des bühlerschen Modells umzubenennen und statt von Referenz (bzw. den Gegenständen) von der Äußerlichkeit der Darstellungswelt, statt vom Sender von der Äußerlichkeit des Schreibprozesses und statt vom Empfänger von der Äußerlichkeit der Lektüre zu reden, die in ihrem Zusammenspiel die Darstellung des Romans konstituieren.

Da die Texte gerade nicht als Ausdruck dieser Biografien verstanden werden und somit die Texte, nicht die empirischen Biografien, die transgressiv-diskontinuierlichen Bewegungen entzifferbar machen, ist offenkundig, dass nicht die Differenz zu dem schon Gegebenen, die 'Verwandlung' des Gegebenen in der Darstellung hier der Ausgangspunkt sein kann, sondern das, was sich als Außen in der Darstellung selbst markiert. Die Lektüre bleibt diesseits der Darstellung. Die Überlagerung eines García Márquez, Cisneros' Einschreibungen und Bolaños Überschreibungen sind dabei nicht nur Kürzel für poetologische Fragen und literaturästhetische Verfahren; gleichzeitig handelt es sich um Metaphern eines bestimmten, an einer doppeldeutigen Ironie sich zeigenden Wirklichkeitsverständnisses, dem Wirklichkeit nicht nur das Gegebene oder Gewordene ist, wohl aber – wie im Falle des Palimpsests – eine diskontinuierliche Koinzidenz verschiedener Kontexte, ja Welten. Es ist diese den neuzeitlichen *Wirklichkeitsbegriff* (Blumenberg) auszeichnende Koinzidenz, die Romane figurieren, und nicht bloß eine unvollständig bleibende Wirklichkeit, und es ist diese in der Darstellung selbst 'erzählte' Koinzidenz von Welten und nicht die dargestellte Wirklichkeit, die diese Frage zu einer genuin historischen macht. Die Fotos des kolumbianischen und vor allem in Mexiko schreibenden Nobelpreisträgers Gabriel García Márquez, des in Spanien zum Romanautor gewordenen Exilchilenen Roberto Bolaño und der in Chicago geborenen und in Texas schreibenden Chicana Sandra Cisneros sind nur in diesem Sinne als Teil einer Bewegungslogik der Darstellung lesbar, nicht aber begründend. Inwiefern?

Die Romane von García Márquez, Cisneros und Bolaño machen je auf ihre Weise explizit, dass jedweder Versuch die eigene Geschichte zu erzählen, eine geradezu melancholische Ahnung provozieren muss, wenn man meint, auch die Erzählung als eigene zu begreifen. Der Erzählvorgang ist von einer solch grundlegenden Äußerlichkeit, dass die 'eigene' Geschichte nur jenseits des Eigenen lesbar ist. Geschichte wäre dann immer wieder neu zu erzählen und wäre am Ende genau jenes, was die Erzählung nicht erfassen kann. Um dies wiederum nachvollziehen zu können, um nicht nur den Verlust der Erzählung zu zeigen, ist es notwendig, dass die Erzählung nicht einfach eine Erzählung von etwas ist, sondern zugleich eine Erzählung der Erzählung selbst. Anders gesagt: Diese Fotos belegen nicht die Zugehörigkeit der Romane zu den Autoren, sondern die Zugehörigkeit einer Inszenierung zu einem Text, die selbst wiederum für eine Geschichte steht, die sich zwar am 'Subjekt' verdichten mag, aber nicht auf das Subjekt zu beschränken ist. Dies – und eben nicht der 'autobiographische' Gehalt – stellt die Frage der Autorschaft einer Erzählung.

Diese Äußerlichkeit der Geschichte spiegelt sich in einem mit dem Roman sich etablierenden 'Lesepakt', sofern die Welt des Romans für die LeserInnen sowohl als äußerliche wie auch eigene auftritt: Es ist eine andere Welt mit ihrem Eigensinn, von der man liest und es ist eine Welt, an deren Konstruktion man selbst aktiv beteiligt ist und deren ultimative Alterität sich also immer wieder aufs Neue entzieht. Und doch liest man – und wahrscheinlich möchte man so lesen –, als wäre dem so. Dem Als-Ob der Romanfiktion ist somit von Anfang an sowohl ein negatives Moment wie ein positives Moment der Ironie eingelassen, die im Ereignis der Lektüre unauflöslich zusammenfallen. Im gleichen – negativen – Moment, da die Unmöglichkeit der Alterität offenbar wird, manifestiert sich das positive Moment durch die Relationierung der eigenen Lektüre, die nicht mehr vorgeben kann, sich allein der eigenen Lesekompetenz zu verdanken, wobei sich hier die Alterität nicht als Gehalt, sondern in der Lektüre selbst artikuliert. Diese Partizipation an der Evokation einer Welt ist somit ebenso Ausweis dessen, was sich im Sinne Blumenbergs<sup>6</sup> als die formal angelegte *Unmöglichkeit des Romans* bezeichnen ließe, wie auch Ausweis seiner positiv-ironischen Möglichkeit.

Dass damit nicht nur ein gattungstheoretisches Prinzip formuliert, sondern auch eine spezifische Geschichte, eine Erzählung gar impliziert ist, wird spätestens dann einsichtig, wenn man davon ausgeht, dass jede *dargestellte Wirklichkeit* eine jeweils anders motivierte und anders angezeigte Ironisierung ihrer

---

<sup>6</sup> Vgl.: Hans Blumenberg: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: Blumenberg, Hans: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Herausgegeben von Anselm Haverkamp. Frankfurt: Suhrkamp 2003 [1967], S. 47–73.

Wirklichkeitskonstitution erfährt. Es genügt also nicht – und dafür plädiert diese romantheoretische Studie – die Ironie der Darstellung festzustellen, sondern es bedarf ebenso einer genaueren Untersuchung der Schauplätze und Motivationen dieser Ironie. Vor diesem Hintergrund sind die hier gelesenen Romane alles andere als zufällig Romane, die auf diese metaliterarischen Fragen rekurren, indem sie verschiedene narrative und kulturelle Bewegungsfiguren verhandeln. Dies lässt sich nicht nur an der selbstbezüglichen Behandlung der eigenen Lektüre nachvollziehen, sondern ebenso an einer aufschlussreichen Besonderheit, die das Zusammenspiel von positiven und negativen Momenten der Ironie unterstreicht und die metaleptische Logik dieser Romane (und auch des Romans) offenlegt: Alle hier zu lesenden Romane sind in einem *para-biographischen* Gestus gehalten und stellen dadurch implizit eine Frage, die zwar nicht hinter eine dekonstruierende Ironisierung des schreibenden Selbst zurückfällt, aber bei dieser Geste nicht verharrt und gewissermaßen, in aller Ironie, über diese hinausgeht. Von sich *para-* statt *autobiographisch* zu schreiben, verweist auf ein strukturell und historisch wirksames Moment in der Darstellung selbst und eben nicht nur auf die dem lebensweltlichen Subjekt verfügbaren Mittel der Selbstvergegenwärtigung. Oder anders gesagt: Es ist durchaus von Bedeutung, welche Geschichte wie ironisiert wird, wenn sie in einem Roman geschrieben ist und mit bzw. in welcher Sprache dies erfolgt.

Dieser *para-biographische* Gestus vollzieht an der Figur des Autors als erzählendem Subjekt eine doppelte Ironisierung: Einerseits ist dieses Subjekt notwendige Fiktion, um Wirklichkeiten, in denen wir leben, zu figurieren und erfassen. Andererseits ist diese Fiktion kein aus freien Stücken heraus entwickeltes heuristisches Modell und erst recht keines, das zu falsifizieren oder revidieren ist. Vielmehr vermag die (Roman-)Fiktion als «*Fiktion der Realität von Realitäten*»<sup>7</sup> die Konstitution von symbolischen Ordnungen genau dann aus einer bestimmten Position heraus zu problematisieren, wenn sie die Möglichkeiten und Konditionierungen des subjektiven Diskurses selbst thematisieren. In dem Moment nämlich, da dem Subjekt angesichts dieser Konditionierung des erzählenden Diskurses (der in der Erzählung des Subjekts (s)ein begründendes Moment findet) lediglich ein immanentes Überschreiten der symbolischen Ordnung bleibt, wird eine Sprachpraxis notwendig und möglich, die nicht umsonst in der *literarischen Sprache*<sup>8</sup> als der zitatförmigen Sprache schlechthin ihr Paradigma findet. Das biografische Zitat, das Selbst-Zitat, wird zum ironischen Zitat

7 Ebd., S. 72, kursiv im Original.

8 Vgl.: Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005 [1974].

– negativ ironisch, sofern es sich selbst ironisiert, nicht in dieser Sprache ‘ankommt’, positiv ironisch, sofern es einen bestimmten Diskurs des Subjekts aus ganz bestimmten Gründen ironisiert. In gleichem Maße, wie das Zitat das Selbst ironisiert, ironisiert es auch ein symbolisch autorisiertes Verfahren «Ich» zu sagen, mithin das «Sprachspiel» des «Ich-Sagers».<sup>9</sup> Ironie als Nicht-Identität stellt sich hier als eine Form nicht nur von diskursiver, sondern auch von *kultureller Praxis*<sup>10</sup> ein.

Aus einer romantheoretischen Perspektive wird die Einheit des autobiografischen Paktes à la Lejeune im Roman schon dadurch gesprengt, dass der multikontextuelle Wirklichkeitsbegriff des Romans die Einheit des Paktes immer schon ironisiert. Das Subjekt des Romans kann seine Sprache nicht gesprochen haben und hat doch keine andere. Die Ironie markiert eine Diskontinuität, in der das für die Lektüre schon angesprochene Doppel von Exteriorität und Partizipation in der unversöhnlichen Spaltung von erzählendem Ich und erzählten Ich eine Entsprechung findet und die paradoxe Gleichzeitigkeit von einer ironisierenden Affirmation und einer affirmierenden Ironie inauguriert. Ausgehend von der Tatsache, dass die aporetische Poetik der Autobiographie einer «impossibility of closure and of totalization»<sup>11</sup> gleichkommt, scheint mir der entscheidende Aspekt hierbei, dass die Spaltung des schreibenden und des beschriebenen Ichs ein Moment der Ununterscheidbarkeit<sup>12</sup> und Gleichzeitigkeit produziert, das schon an den Porträts der Autoren nachzuvollziehen war und dass dies sich konstitutiv der metaleptischen *Sprachsituation* des Romans verdankt. Als These formuliert ließe sich das wie folgt pointieren: Die Geschichte eines Romans ist gekennzeichnet von ihrer eigenen Überschreitung, die im Ereignis der Lektüre Geschichte als eine grundsätzlich metaleptische Konstruktion bestätigt und fortsetzt. Geschichte als immer schon eine (neu) vernetzte, ja versetzte findet ihre Evidenz im Ereignischarakter der Lektüre von Romanen, die – so eine Anforderung, die García Márquez mal an seine eigenen Texte formulierte – dann einen guten Text darstellen, wenn sie nicht auf der letzten Seite enden. Die Unvermeidlichkeit der Darstellung ist auch ihre Endlosigkeit.

<sup>9</sup> Andreas Dörpinghaus: *Logik der Rhetorik. Zur Theorie einer argumentativen Verständigung in der Pädagogik*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2002, S. 180

<sup>10</sup> Vgl.: Michel de Certeau: *Die Kunst des Handelns*. Berlin: Merve 1988 [1980].

<sup>11</sup> Paul de Man: *Autobiography as De-facement*. In: *MLN*, Vol. 94, No. 5, Comparative Literature (Dec. 1979), S. 922.

<sup>12</sup> Zu dem Begriff der Ununterscheidbarkeit als narrativem Effekt vgl.: Pablo Valdivia Orozco: *Lebensform und Narrative Form: Zur Epistemologie des Vollzugs und zum Lebensbegriff der Literaturwissenschaften*. In: Asholt, Wolfgang/Ette, Ottmar (Hg.): *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm, Projekte, Perspektiven*. Tübingen: Narr 2010, S. 113–126.

## 1.2 Jenseits der Bilder: Zur Metalepse

Das Buch, das Gabriel García Márquez auf dem Kopf trägt, ist die erste Ausgabe seines Welterfolgs *Cien años de soledad* (im Folgenden: CAS). Aufgeschlagen in vermutlich jene zwei sich spiegelnde Hälften, die beim Verschicken des Manuskripts verwechselt worden sind, präsentiert sich das Buch gerade nicht als ein abgeschlossenes und in sich geschlossenes Werk. In dieser Öffnung suggeriert das Buch seine Fortsetzung in der Lebenswelt des Autors wie auch umgekehrt die Lebenswelt ihre Grenzen erst am und im Buch verhandeln kann. Ohne dass damit die Natur dieser Überschreitung näher bestimmt wäre, hat das Buch im Bild selbst einen weiteren Effekt; das Bild wird horizontal in zwei Hälften oder genauer: in zwei Bereiche unterteilt. Während das offene Buch eine über sich selbst hinausweisende Erzählung allegorisiert, die mobil geworden ist und sprichwörtlich auf den im Halbporträt sitzenden Menschen lastet, steht der abgelichtete Autor für eine Existenz, die sich zwar unter, aber doch jenseits des Buches eine gewisse Eigenständigkeit bewahrt. Immerhin verschwindet der Autor nicht hinter dem Buch und auch ist sein Blick nicht gefangen in jenem offenen Buch. Damit ist eine Präsenz markiert, die jedweden radikalen narrativen Konstruktivismus unterläuft und ebenso jeden Versuch, Buch bzw. Narration und Autor bzw. Lebenswelt komplett zu identifizieren. Das aufgeschlagene Buch auf dem Kopf inszeniert keine sich verlierende Lektüre, der – wie im Falle von Quijotes schizophrener Lektüre – die (Um-)Welt abhanden kommt. Der Blick des Porträtierten schaut aus dem aufgeschlagenen Buch heraus. Nicht minder entscheidend ist die im Foto ausgestellte Materialität des Buches. Diese signalisiert, dass die im Buch enthaltene Narration in ihrer Alterität – qua Hermeneutik beispielsweise – nicht einfach aufzuheben ist. Aller Inszenierung zum Trotz bleibt die Erzählung als Erzählung äußerlich. Das Palimpsest ist hier deutlich zu erkennen, wenn auch nicht unmittelbar zu deuten, da die Grenze nicht so klar zu bestimmen ist wie die jeweiligen Ebenen. Inwiefern?

Der Positivität menschlichen Lebens – so ließe sich das scheinbar bloß humoristische Element dieser Inszenierung deuten – ist für García Márquez stets ein nicht restlos herauszuschälender narrativer Überschuss eigen. Die im Buch sprichwörtlich gewordene Mobilität dieser Narration erlaubt eine stete Interaktion mit jener Lebenswelt, die außerhalb der eigentlichen Narration liegt. Es ist dieses transgressive Zusammenspiel von an sich unvermittelten und irreduzibel differenten Kontexten, durch die sich für García Márquez Wirklichkeit konstituiert und genauer: jene Art von Wirklichkeit, die – so García Márquez in seiner Nobelpreisrede – «nicht aus Papier ist, sondern *mit* uns lebt»<sup>13</sup>. Mobilität findet

---

13 Gabriel García Márquez: La soledad de América Latina. In: «

sich auch in einem weiteren Sinne und zwar als Zitat: Das aufgeschlagene Buch lässt sich leicht als die Form eines Giebels deuten, als ein erst Text und sodann mobil gewordenes Hausdach. Das erzählte Haus kann mitgenommen werden, sei es das großelterliche der Kindheit, sei es das Haus der Buendía, um es in anderen Kontexten als den angeblich angestammten auszusetzen – so ließe sich nicht viel verfälschend eine der entscheidenden poetologischen Fragen im Roman des Kolumbianers konkretisieren, dessen berühmte Familiensaga der Buendía von einer erst gelungenen und dann ausbleibenden Flucht gerahmt ist, wobei just das Ausbleiben einer weiteren Bewegung das Ende der Buendía besiegelt.

So wiederholt und verstärkt das aufgeschlagene Buch die Bewegung des Halbprofils und verwandelt den fotografischen Stillstand in einen Bewegungsraum, der, obgleich seine Elemente scheinbar klar auszumachen sind, über keine klar auszumachenden, aber deshalb nicht aufgelösten Grenzen verfügt. Dieses Verhältnis lässt sich etwas allgemeiner in dem Sinne präzisieren, dass auch wenn die eine Sphäre in die andere übergehen kann, eine nicht klar lokalisierbare Differenz bestehen bleibt. Nicht Verschmelzung ist hier die passende Horizontmetapher, sondern das nicht aufzulösende Zusammenspiel, in dem sich einerseits keines der Elemente restlos auflöst und andererseits keines der Elemente ohne das andere mehr zu begreifen ist.<sup>14</sup> Eine der grundlegenden magisch-realistischen Formeln kommt hier zu ihrem Recht: Unterschiedliche Wirklichkeiten können im menschlichen Leben nebeneinander und gleichzeitig existieren. Der (magisch-realistische) Roman hat deshalb unter anderem die Funktion inne, die Integrationskraft dessen zu erproben, was sich als gelebte Wirklichkeit bezeichnen ließe und was genau dann zu einer immer wieder zu befragenden Instanz wird, wenn Wirklichkeit selbst schon als eine nicht immer und als solche nicht erkennbare Darstellung erfahren wird, der ganz unterschiedliche Kontexte eingelassen sind.

Dass mit den überschreitenden Bewegungen und Bezügen zwischen Lebenswelt und Textwelt eine speziell mit dem Roman zu verhandelnde Frage vorliegt, impliziert eine ebenso gattungstheoretische wie auch kulturhistorische These. Ihre Voraussetzung ist, dass die sehr allgemeine Frage nach der Beziehung von Zeichen und Referenz bzw. die nicht minder umfassende Frage, in wel-

---

prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html» (letzter Zugriff: 12.05.2013), meine Übersetzung und Kursivierung.

**14** Tatsächlich findet sich diese Konkurrenz der Modelle in dem hier angedeuteten Hauptwerk von Gadamer. In *Wahrheit und Methode* werden sowohl die Metapher des Spiels als auch – wesentlich prominenter – die Metapher der Horizontverschmelzung diskutiert. Jedoch versäumt es Gadamer, diese Bewegungen auch topologisch zu denken, da sich letztlich alle Ebenen im Ereignis des Sinns vermitteln und präsent machen.

chem Sinne die referentielle Funktion von Literatur zu begreifen ist, wenn weder einfache Allegorie noch der deutende Kommentar gemeint sind, nicht losgelöst von dem Problem der Darstellung zu begreifen ist, das der Roman 'darstellt'. Wenn die Darstellung des Romans der Ausgangspunkt dieser Studie ist, dann auch, um den Einsatz dieser Gattung nicht in einem allzu allgemeinen Sinne zu theoretisieren und dadurch als eine kognitive Leistung narrativ konstruierter Wirklichkeiten<sup>15</sup> historisch zu entschärfen. Der Roman wäre dann nämlich nichts weiter als eines von vielen Medien des allgemeinen Konstruktivismus' von Lebenswelt. In diese Denkfigur schreiben sich funktionstheoretische Ansätze ebenso ein wie literaturanthropologische<sup>16</sup>, systemtheoretische<sup>17</sup> wie auch psychosoziale<sup>18</sup> Theorien über die figurierende Sprache.

Die hier passende Formel, die gleichzeitig die angesprochene Entschärfung zu thematisieren erlaubt, ist die Rede von den Metaphern, *mit* denen (und eben nicht: *in* denen) wir leben.<sup>19</sup> Diese Formel ist vor dem Hintergrund dessen, was sich mit Blumenberg als der *kontextuelle Wirklichkeitsbegriff des Romans* bezeichnen lässt, mit einer entscheidenden Pointe zu versehen, die das anthropologische Dispositiv dieser Ansätze mit der historischen These der Neuzeit präzisiert, wenn nicht gar unterläuft. Der Roman als Gattung einer in der Neuzeit erst denkbar werdenden Darstellungsproblematik von Wirklichkeit spezifiziert das konstruktivistische Moment in dem Sinne, dass der *Nachvollzug* dieser Konstruktion und nicht die Konstruktion selbst eine neuzeitliche Figur ist. Dieser Nachvollzug verrät mehr als eine kognitive Operation, da sie einerseits Effekt einer bestimmten Darstellung ist wie sie andererseits einem bestimmten Bedarf entspricht. Diese Darstellung nämlich hat nicht nur die Funktion, eine Wirklichkeit zu vermitteln oder zu strukturieren; vielmehr erweist sie sich als die Instanz, durch die Wirklichkeit fragwürdig bleibt. Nicht *dass* Wirklichkeiten konstruiert sind, ist also der entscheidende Punkt, sondern die Frage, inwiefern der neuzeitliche Wirklichkeitsbegriff Überschreitungen immer schon voraussetzt,

---

15 Vgl.: Jerome Bruner: The Narrative Construction of Reality. In: *Critical Inquiry*, 18 (Autumn 1991), S. 1–12.

16 Vgl.: Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003 [1993].

17 Vgl.: Siegfried J. Schmidt: *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Perspektiven, Kontroversen*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993.

18 Vgl.: George Lakoff/Mark Johnson: *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press 1980.

19 Das Hauptwerk einer kognitiven Metaphertheorie von Lakoff/Johnson *Metaphors we live by* wurde ins Deutsche mit *Leben in Metaphern übersetzt*.

wenn der Bezug auf den «harten Kern»<sup>20</sup> von Wirklichkeit immer schon den Umweg einer «wiederholte[n] Wirklichkeit»<sup>21</sup> voraussetzt. So ist das «mit», von dem auch García Márquez in der Wendung einer mit uns lebenden Wirklichkeit spricht, nicht dahingehend zu verstehen, dass es hier nur um einen (subjektiven) Zusatz geht, der einer gegebenen (objektiven) Wirklichkeit aufgesetzt wird bzw. um eine subjektive Konstruktionsleistung, sondern in dem Sinne, dass der vermeintlich «harte Kern» der Wirklichkeit für das menschliche Leben nur als retroaktiv verfügbare Instanz einer qua Darstellung vergegenwärtigten gelebten Wirklichkeit denkbar ist: «La vida no es la que uno vivió, sino lo que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla.»<sup>22</sup>

Diese Überschreitung in der Wirklichkeit durch eine Darstellung von Wirklichkeit als Darstellung (und zwar, wie zu zeigen sein wird, maximal literal) ist nachvollziehbar zu halten, entstellt zu wiederholen, damit der Mensch an *Wirklichkeit* nicht nur auf mythische, sondern auch auf historische Weise teilhaben kann. Das ist, kurz gesagt, für García Márquez die entscheidende Aufgabe der «Poeten, die alles glauben».<sup>23</sup> Jedoch ist dies der Fall – und das ist entscheidend –, nicht nur weil eine Figurierung durch eine andere ersetzt wird, sondern vor allem dadurch, dass Figurierung, wie ein Palimpsest zur Lebenswelt, ein äußerliches, aber nicht bezugsloses, ein in diesem Sinne metaleptisches Verhältnis zur Geschichte der Ereignisse erlaubt. Näher an den Worten von García Márquez formuliert: Differenzen in der Figurierung erlauben nicht durch Ersetzung eine Entlastung von einer mythisch erfahrenen Geschichte (de facto affirmiert die veränderte Figurierung bloß einen ungebrochenen Figurierungsbedarf), sondern dadurch, dass Geschichte nicht durch oder auch in uns, sondern eben mit uns lebt. Die ironische Distanz bezieht sich also weniger auf die Geschichte selbst, sondern darauf, dass Geschichte, um eine historische zu sein, nicht die Ereignissumme eines angestammten Ortes ist. Nach-mythische Geschichte setzt einen Akt der Selbstvergegenwärtigung voraus, der sich außerhalb dieser Lokalität denken kann, ja muss. Der Ort einer solchen Geschichte funktioniert insofern wie eine Darstellung, ja *ist* Darstellung, als ihm stets ein Überschuss einer immer auch anderen Geschichte eigen ist, die weder allein von dem Gegebenen sich ableiten lässt noch einfach von einem erzählenden Subjekt zu organisieren ist. So gibt es einen Spielraum für eine Rekonfiguration, der insofern für mehr als eine subjektive Figurierung von Welt steht, als es nicht da-

<sup>20</sup> Slavoj Žižek: The Rhetorics of Power. In: *diacritics* 31.1 (Spring 2001), S. 98.

<sup>21</sup> Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 20.

<sup>22</sup> Gabriel García Márquez: *Vivir para contarla*. Bogotá: Editorial Norma 2002, o.A.

<sup>23</sup> Gabriel García Márquez: *La soledad de América Latina*, o.A., meine Übersetzung.

rum geht, die Welt qua Fiktion zu erschließen oder deuten, sondern zu erproben und als selbst unhintergebares Darstellungsproblem sichtbar zu halten.

García Márquez deutet dieses transgressive Moment auch in seiner Autobiographie *Vivir para contarla* explizit als die wechselseitige Transgression zwischen fiktiver Figuration und lebensweltlicher Konstruktion an. In diesem ganz speziellen Falle bleibt unklar, ob CAS die eigene Biografie präfiguriert, so dass nicht zu entscheiden ist, ob nun die Erinnerung die Erzählung oder die Erzählung die Erinnerung zitiert. Das Leben, immerhin Gegenstand der Biografie, kommt nicht selbst zum Ausdruck, sondern hat in seiner Selbstvergegenwärtigung zur Folge, dass Erzählung und Erinnerung ununterscheidbar werden. Dass dieser an der Narration nachvollziehbare Effekt nicht für ein radikal-konstruktivistisches Argument gehalten werden sollte, verdeutlicht die Tatsache, dass García Márquez sich die Frage narrativer Figurierung, diskursiver Konstruktion und manipulierter Wirklichkeit auch dann und vielleicht sogar gerade dann stellt, wenn der Verlust der eigenen Lebensgeschichte droht. Dieser Verlust – so die ironische Pointe – wird nicht einfach durch eine Konstruktion kompensiert, sondern erweist sich gerade beim Versuch, die Geschichte des Subjekts zu erzählen, als ein produktiver, als ein er-findender und gerade nicht als ein konstruierter Verlust. Denn so wie die Narration eines Lebens und wahrscheinlich das Überleben selbst ein Vergessen erforderlich machen, so kann sich umgekehrt das 'Erlebte' durch eine 'falsche' Erinnerung bewahren: «Tal como olvidamos cosas que vivimos nos podemos recordar de algo que nunca vivimos.»<sup>24</sup> Das wiederum wäre nicht die schlechteste Bestimmung des Romans und impliziert die wie mir scheint nicht unbegründete Frage, ob es sich bei *Vivir para contarla* tatsächlich um eine Autobiographie handelt.

Diese in der Darstellung sich anzeigende Überschreitung verweist für García Márquez auf einen sehr spezifischen Zusammenhang, den ich hier als eine mögliche Ur-Szene einer neuzeitlichen Darstellungsproblematik deuten möchte. Die von García Márquez vielfach zitierte koloniale Situation nämlich stellt vielleicht die idealtypische Situation dar, in der sich – auch und nicht zuletzt sprachlich – Wirklichkeit als Überlagerung, ja Überschreibung erweist. Für García Márquez bedeutet das, dass die Sprache in der kolonialen Situation sich nicht von den Dingen ableitet und auch nicht einmal theoretisch abgeleitet haben kann, dass sie nicht – um es mit Verweis auf den Romananfang von CAS zu formulieren – jener Welt entstammt, die so jung ist, dass ihre Dinge noch keinen Namen haben. Eine solche Welt wiederum, die keineswegs die absolut erste sein kann, bleibt natürlich immer insofern 'zu jung', als die Namen und Worte der Men-

---

<sup>24</sup> Gabriel García Márquez: *Memoria de mis putas tristes*. Bogotá: Editorial Norma 2004. S. 53.

schen hier immer älter sind als das jeweils ‘Gegebene’, das wiederum – wie die als «huevos prehistóricos»<sup>25</sup> beschriebenen Felsen in Macondo – immer nur ein prähistorischer, also historisch nicht einzuholender ‘Ursprung’ sein kann. So manifestiert der Name in der kolonialen Situation, dass er gerade nicht für die Dinge selbst steht und auch kein heuristisches Modell für die Welt ist; er steht für eine Geschichte von Sprache, die in der von Paz<sup>26</sup> und auch Ribeiro<sup>27</sup> angestregten Metapher der Transplantation in ihrer überschreitenden Logik offenkundig wird und die nicht zufällig sowohl einen Akt der Gewalt wie auch eine Überlebensstrategie benennt. Die Darstellung von Welt ist deshalb immer auch von einer (alten) Äußerlichkeit betroffen, die mehr als das Verhältnis von Zeichen und Bezeichneten zu problematisieren hat und auch mehr als die subjektive Darstellung des ‘objektiv’ sich nicht Fügenden. Welt als *Lebenswelt* ist im Roman eine Frage, die als Weltenvielfalt formal umgesetzt wird. Am Ende erweist sich Welt (wie auch die Frage des ‘Autors’) im Roman als dasjenige, dessen «harter Kern» nichts weiter ist als eine formale Leerstelle, die nur überschrieben werden kann, um gelebt zu werden und lebbar zu bleiben.

Sandra Cisneros’ Arm ist selbst ein mehrfaches Palimpsest und problematisiert das Thema der Überschreitung mit einer ganz anderen Art von Palimpsest, das sich dadurch auszeichnet, dass sehr wohl die verschiedenen Einschriften bzw. Zitate, nicht aber, zumindest auf den ersten Blick, die Ebenen zu trennen sind. Zunächst und ganz offenkundig stellt die Tätowierung ein kulturelles Palimpsest dar. Die orientalische Sitzposition des sitzenden Buddhas wird von der *Virgen de Guadalupe*, der mexikanischen Nationalschutzheiligen, eingenommen. Die von Cisneros *Buddhalupe* genannte und somit Buddha verweiblichende Tätowierung ist aber auch in einem ganz literalen Sinne Palimpsest. Es ist ihr ‘neues’ Tattoo, das ein anderes, älteres überschrieben hat. Diese Umschreibung nimmt die Endgültigkeit und die damit assoziierte Essenz der Einschreibung, für die ja die Tätowierung steht, zurück. Die nicht minder unauslöschlichen, aber gemachten und eben nicht gegebenen Einschreibungen der Tätowierung stellen so den Brückenschlag zwischen Körper-Geschichte als kontingenter Gegebenheit bzw. Zuschreibung einerseits und Körper-Geschichte als Effekt und Ort subjektiver Praxis andererseits. Die Tätowierung ist Einschreibung auf einer Haut und macht aus dieser, indem sie zur Unterlage der Schrift wird, selbst

---

25 CAS, S. 9.

26 Vgl.: Octavio Paz: La búsqueda del presente. In: «[http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1990/paz-lecture-s.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1990/paz-lecture-s.html)», (letzter Zugriff: 02.06.2012).

27 Vgl.: Darcy Ribeiro: *Las Américas y la civilización, Parte 2: Los pueblos trasplantados: civilización y desarrollo*. Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina 1970.

einen Aspekt von Schrift oder zumindest zum bedeutungsgebenden Hintergrund, auf dem die Prozesse der Differenzen verhandelt werden. Haut und Körper wird so sprichwörtlich eine Geschichte eingeschrieben, die in der verletzenden Einschreibung erst die Prozesse der Zuschreibung explizit macht. Anders als es Octavio Paz<sup>28</sup> mal formulierte steht die Verletzung der Einschreibung oder genauer: des Sich-Einschreibens hier nicht für das Opfer eines (vormodernen) Selbst, sondern soll ein Prozess der rettenden Selbstbehauptung sein.

Eine vergleichende Lektüre zu dem berühmten Essay *El espejo indiscreto* von Octavio Paz bietet sich hier insofern an, als die Referenz der USA als moderner Nation (und ihr entsprechender Begriff moderner Subjektivität) wie auch die Referenz auf das 19. Jahrhundert als einer der Wendepunkte in dieser Geschichte des Modern-Werdens der mexikanischen Nation auch für Sandra Cisneros eine Referenz sind, wenn auch aus einer denkbar anderen Position als der des mexikanischen Nobelpreisträgers. Doch findet sich eine entscheidende strukturelle Gemeinsamkeit: Wie auch bei Paz hat diese Fremdreferenz zur Folge, dass nach einem Selbst gefragt wird, das vom Verlust bedroht ist, wenn es stumm bleibt. Eine zumindest romantheoretische bedenkenswerte Pointe in Paz' durchaus problematischer These der Selbstopferung<sup>29</sup> ist nun nicht eine vermeintliche Entfremdungsthematik, sondern die Tatsache, dass die Entscheidung, sich selbst als modern zu vergegenwärtigen, zu einer schier endlosen Suche nach jenem Selbst führt. Anders gesagt: Das Problem der Moderne ist hier (und wie schon die mexikanische Mimikry der US-amerikanischen Moderne es nahelegt) auch ein Problem der Explikation. Der Wille zur (Selbst-)Vergegenwärtigung und Selbstbehauptung ist, wie zu zeigen sein wird, eine für den Roman grundlegende, in sich aporetische und darin zutiefst neuzeitliche Figur.

Doch zurück zu der Strategie der Einschreibung: Statt also opfernd in eine Moderne, deren strukturelle Bedeutung für den Roman noch zu diskutieren sein wird, sich einzutragen, soll diese Moderne im Akt des *In-sich-Einschreibens* pluralisiert werden. Das Mittel der Wahl ist hierfür eine semiotische Praxis, die eine

---

**28** Vgl.: Octavio Paz: *El espejo indiscreto*. In: Ders.: *México en la obra de Octavio Paz. El peregrino en su patria*. Madrid: Fondo de Cultura Económica 1988, S. 413–435. Dort heißt es: «Al principiar el siglo XIX decidimos que seríamos lo que eran ya los Estados Unidos: una nación moderna. El ingreso a la modernidad exigía un sacrificio: el de nosotros mismos. El conocido resultado de ese sacrificio: todavía no somos modernos, pero desde entonces andamos en busca de nosotros mismos.» (419)

**29** Ich kann hier nur die Pointe andeuten, dass Paz speziell in *El laberinto de la soledad* die (Selbst-)Opferung als eine ebenso alt-mexikanische wie auch national-mexikanische Figur deutet, so dass sich die Frage aufdrängt, inwiefern diese Moderne nicht auch fundamental 'mexikanisch' ist.

Geschichte jenseits seines angeblich ursprünglichen Kontextes in den Darstellungen des Subjekts als ein sich selbst darstellendes Subjekt leb- und lesbar halten möchte. Statt bloß zu suchen und nicht zu finden, greift das Subjekt in den Prozess der Zuschreibung aktiv ein und macht so aus Zuschreibungen Einschreibungen, die das Subjekt sich selbst geben kann. Man kann hier leicht eine Form semiotischer Praxis identifizieren, die heute als Gender-Mainstreaming auch institutionelle Weihen erfahren hat. So lässt Cisneros ihre Protagonistin Esmeralda in *The house on Mango Street* ihre eigenen und nicht gender-konformen Habitus mit folgenden Worten kommentieren: «I have begun my own quiet war.»<sup>30</sup>

Von hier ausgehend ließe sich an viele kultur- und diskurstheoretische Ansätze anschließen, die nicht nur die narrative Konstruktion von Wirklichkeiten diagnostizieren, sondern diese *kulturelle Praxis* (de Certeau) als eine von Machtverhältnissen durchzogene und bestimmte begreifen. Eine als ironische Bewegung sich zeigende Darstellung bezieht sich hier nicht in erster Linie auf die narrative Transformation der Welt als bloßer Positivität in eine immer schon bestimmte Wirklichkeit, also im weitesten Sinne eine über den Vollzug des menschlichen Lebens ermöglichte Interaktion zwischen Welt als (geschlossen-mythischer) Natur und Welt als (immer schon gesetzter) Kultur. Das Zitat stellt hier eine Art der Überschreitung in den Vordergrund, die eine Art ironischer Distanznahme vollzieht. Dadurch, dass die Erzählung beständig in ihrem Fluss unterbrochen wird, sich wie in *Caramelo* ständig im Zitieren, Kommentieren und Übersetzen befindet, wird Sprache selbst zum Ort, an dem die Bedingungen und Möglichkeiten historischer Konstruktion verhandelt werden. Konstruktion ist dabei nicht ein Verfahren, eine schon vorhandene Geschichte ihrer amorphen Stummheit zu entreißen. Im Gegenteil: Konstruktion ist hier Ausweis von Diskontinuität, Zeuge einer Reise und ist grundsätzlich eine Arbeit an der Darstellung und ihrer Regime.

Die Palimpsestmetapher macht so aus dem Subjekt einen Schauplatz einer solchermaßen verstandenen Ironisierung. Die Prosa der Chicana-Autorin Sandra Cisneros verdeutlicht dies mit der Praxis einer multifokal sich artikulierenden Stimme. Die Sprache des Romans zeigt die vielfachen Bezüge und Bedingungen jedweder kommunikativer Praxis auf, und insbesondere wird die Zuschreibung auch im Sinne einer kontextualisierenden Zuschreibung als ein Element sprachlicher Valenz offenbar und somit denaturalisiert.

Eine ironisierende (weil die Sprache nicht direkt auf die Sache beziehende) Bewegung von Sprache wurde schon durch die von Bachtin diagnostizierte kul-

---

30 Sandra Cisneros: *The House on Mango Street*. New York: Random House 1991 [1984], S 89.

turelle und soziale und nicht zuletzt: moderne bzw. neuzeitliche Dialogizität des Romans theoretisiert und stellt ein geradezu paradigmatisches Beispiel für die Kontexthaftigkeit und Kontextvielfalt von Sprache in modernen und dezentrierten Kulturen dar. Dialogizität ironisiert die Einheit der Sprache des monologischen Sprechens und die jedes autoritären Sprechens, das seine Zuschreibungen absolut setzen möchte und dabei dennoch auf eine nur relational einzuholende Ordnung und eine am Subjekt idealtypisch nachzuvollziehende relationale Logik rekurrieren muss. Dies aber wird nur dann sichtbar, wenn die Zuschreibung ihrer Zitatförmigkeit überführt wird. Die in diesem Sinne zu verstehende Karnevalisierung des sprachlichen Codes erlaubt es, sich der Logik des «Niederschlags»<sup>31</sup> bzw. der Zuschreibung zu entziehen und zwar dadurch, dass «in einer bestimmten modernen Literatur»<sup>32</sup>, deren Form auch der Roman ist, die vermeintliche Natürlichkeit der sprachlichen Bezüge suspendiert und durch eine Einschreibung als eine neue und andere Bezüge aufweisende Praxis ironisiert wird. Das Subjekt – und dadurch wird es historisch – hat demnach nicht eine Sprache unmittelbaren Ausdrucks zur Verfügung, sondern eine immer schon zitierende und in diesem Zitat potentiell entstellende, rekonfigurierende Sprache.

Doch betrifft dies nur eine Seite dieser semiotischen Praxis und würde verkennen, dass es hier nicht nur Umcodierung von Geschlechter- und sonstigen Rollen geht. Denn auch wenn die Einschreibung zweifelsohne ein Akt der Aneignung ist und das Palimpsest auch eine semiotische Praxis zum Ausdruck bringt, die sich in ein Kräftefeld ebenso einträgt wie es dieses in seiner Logik befragen will, so ist doch nicht unwesentlich, was und wie zitiert wird und inwiefern es problematisiert wird und welche Effekte es auch jenseits dieser Praxis eines «stillen Krieges» hat. Oder um es mit Kristeva zu sagen: Die Praxis des Semiotischen kann nur um den Preis der Psychose auf das Symbolische verzichten bzw. – sensu Paz – auf die Phantasie eines Selbst *vor* der Einschreibung. Dann jedoch ist nicht nur die Zuschreibung das, was das Subjekt zurichtet, sondern ebenso die Art und Weise, wie an der Darstellung selbst die Ökonomien und Ordnungen von Innen und Außen verhandelt werden – eine Operation, die auch für das, was ich weiter unten im Weltbegriff des Romans diskutieren werde, begründend ist. Auch wenn es so scheint, als könne das Subjekt in der Entstellung der hegemonialen Zuschreibungen zu seiner Geschichte finden, muss es doch, wenn man das Problem der Darstellung ernst nimmt, sich gleichzeitig und in einer geradezu metaleptischen Bewegung als eine selbst wieder zu rela-

---

31 Julia Kristeva: *Die Revolution*, S. 40.

32 Ebd., S. 42.

tionierende Artikulation erkennen, die immer auch Teil einer anderen Geschichte ist. An dieser Stelle nun, so meine These, gewinnt für Cisneros das Darstellungsproblem des Romans an entscheidender Bedeutung.

Speziell der Roman *Caramelo* macht nämlich deutlich, dass auch das Zitieren selbst eine Geschichte hat, mehr ist als Mittel und selbst seine Geschichte auch immer einfordert und sich einer letzthinnigen Aneignung verweigert. Diese Widerständigkeit des Zitats macht auf eine andere, immer vorläufige Geschichte aufmerksam, die, wie der Krieg, eine stille Geschichte ist, aber aus anderen Gründen als der Krieg: nicht sich zeigend, sondern fortwirkend, nicht eine Logik der Mittel verkörpernd, sondern eine Logik der stummen Persistenz vollführend, die in der Artikulation selbst zugegen ist. Ein anderer Aspekt der Haut wird offenbar, der auch, durchaus polemisch, begründend ist für den Chicana-Feminismus und eine ihm vorgeworfene Esoterik<sup>33</sup>, sofern diese Problematik sich nicht restlos in der Frage der Geschlechterordnungen auflösen lässt bzw. diese gleichzeitig in eine andere metatheoretische Frage überführt. Der Untergrund des Zitats, die Haut, lässt sich nicht einfach als Oberfläche der Einschreibung in die Logik der Mittel überführen; obendrein ist sie auf eine durchaus widerständige Weise präsent, sofern hier Geschichte sich sowohl einem sich emanzipierendem Subjekt als auch dem jeweils gegenwärtigen Kontext entzieht, so dass auch das Subjekt und der aufgerufene Kontext durch diese andere Geschichte selbst perspektiviert werden können. Der sichtbare oder besser: sichtbar gemachte Hautton stellt eine historisch kontingente und gleichermaßen 'faktische' (da widerständige) Existenzweise des Subjekts aus. So sehr damit auf die Tatsache referiert ist, dass sich Differenzen in einem bestimmten Kräftefeld auf eine relationale Weise zur Bedeutung gelangen und konkret: dass ein Farbton nicht aus sich selbst heraus zu einem solchen wird, so sehr scheint sich der Verdacht zu erhärten, dass dieser Farbton (vielleicht wie auch das Geschlecht) für die Erzählerin Lala nicht restlos zu relativieren ist. Die Übersteigerung des sinnlichen Eindrucks jedenfalls scheint hierfür ein starker Beleg:

Until I met Candelaria I think beautiful is Aunty Light-Skin [...] Candelaria [...]. Her skin a *caramelo*. A color so sweet, it hurts even to look at her.<sup>34</sup>

---

**33** Exemplarisch hierfür ist die Debatte zwischen Cherrie Moraga und Judith Butler. Vgl.: Paula Moya: From Postmodernism, 'Realism,' and the Politics of Identity: Cherríe Moraga and Chicana Feminism. In: Gilbert, Susan M./Gubar, Susan (Hg). *Feminist literary theory and criticism: a Norton reader*. New York: W. W. Norton 2007, S. 787–797.

**34** Sandra Cisneros: *Caramelo. Or puro cuento*. London: Bloomsbury 2002, S. 34–37, kursiv im Original.

Der Schmerz, den dieser Blick offenbart, mag viele Motivationen haben: die in *Caramelo* von der Familie Reyes mitunter schamvoll betriebene Verdrängung des Indigen in Mexiko und in der eigenen Familie oder aber ein nicht zugelassenes homoerotisches Begehren der Erzählerin Lala von etwas, was ihr schon längst entfremdet ist und auch bleiben wird und sich nur noch – quasi als eine Art *memoire involontaire* – über ein sinnliches Register vermittelt, ohne selbst artikulierbar zu sein.

Inwiefern ist dies romantheoretisch relevant? Auch hier gilt es, auch wenn es die Diskurse der Chicana-Literatur mehr als anbieten, nicht nur Strategien und Prozesse der diskursiv-performativen Subjektivierungen zu erblicken und so die romantheoretische Implikatur zu verdecken. Die im Roman paradigmatisch werdende Logik einer multikontextuellen und auch selbst widerständigen Schrift lässt sich zwar hervorragend an einem Subjekt wie der *schreibenden und sprechenden Autorin* problematisieren, ist aber auch hier mehr als eine Frage des Subjekts, die dennoch nicht ohne den ‘Umweg’ eines problematisch werdenden Subjekts nachvollzogen werden kann. In diesem Sinne möchte ich eine andere These über diesen Schmerz lancieren: Schmerzhaft ist der Anblick dieser *süßen Farbe*, weil hier eine Geschichte material bleibt auf einer Ebene, die zuvor in der Strategie der Einschreibung nicht minder Gegenstand von Umschreibungen und Umdeutungen sein konnte als jedwede andere Symbolik. Die Haut wird lesbar als eine Sprachmetapher, in der Sprache – aller «healthy lies»<sup>35</sup> zum Trotz – nie nur Ort und Mittel einer (Selbst-)Behauptung ist. Etwas an Sprache ist der Symbolisierung vorgängig und markiert damit auch einen Widerstand einer anderen Geschichte, die zwar gegenwärtig wird in der Artikulation, aber eben nicht verfügbar. Das ist insofern ein romanästhetisch aufschlussreicher Aspekt, als hier eine für den Roman und seinen Weltbegriff unvermeidliche Darstellungsproblematik zum Tragen kommt. Die Darstellung bleibt gegenüber der Evokation resistent und das nicht, weil die Welt selbst resistent wäre oder weil das Subjekt sich in dieser nicht finden kann, sondern weil das Problem der Darstellung in ihm nicht vollends zu überwinden ist, sich einer Intention nicht beugt und gewissermaßen selbst eine Intention repräsentiert. Der Roman ist also auch aus Sicht des Sprechen machenden Subjekts eine Gattung, die ihre Welt nur unter dem Vorbehalt von Darstellung zu entwerfen erlaubt und damit immer schon eine sich entziehende, in Lektüre sich exemplarisch artikulierende Kontextvielfalt aufruft, in der das Zitat ein ebenso souveräner wie resignierender Akt sein kann.

Diese Ambivalenz ist vermutlich auch einer der Gründe, weshalb Cisneros nach der Novelle einer Subjektwerdung (*The House on Mango Street*) mit *Cara-*

---

35 Sandra Cisneros, *Caramelo*, o.A.

*melo* einen Roman der Historisierung verfasst hat, der vor allem die Geschichte der Geschichte fingiert und in dieser beständigen Selbstkommentierung und Selbstlektüre auch die Esoterik einer alten Geschichte<sup>36</sup> unterwandert. Diese Widerständigkeit des Zitats jedoch kann nicht Garant einer echten untergründigen Natur mehr sein; Renaturalisierung ist keine Option mit einer dem Roman nur gemäßen (Selbst-)darstellung, die Cisneros als eine spezifisch migratorische Logik deutet «[...] caught between here and there».<sup>37</sup>

An dieser Spannung, die sich bei Cisneros an der Darstellung des Subjekts (in beiderlei Sinne) einstellt, deutet sich etwas an, was schon Lukács in seiner Romantheorie angedeutet hatte und was sich in deutlicher Spannung zur Politik und auch Geschlechtermetaphorik einer Sandra Cisneros lesen lässt, ohne dass dabei die grundsätzliche Problematik eine andere wäre. Denn der Kampf um die Positionen und Zuschreibungen mag zwar vor *Resignation* bewahren, aber das *Unvollkommene* auch einer angeeigneten Welt nicht wettmachen:

Der Roman ist die Form der gereiften Männlichkeit; das bedeutet, daß das Abschließen seiner Welt objektiv gesehen etwas Unvollkommenes, subjektiv erlebt eine Resignation ist.<sup>38</sup>

Der beständigen Selbstkommentierung der Erzählung in *Caramelo* – etwas, was in *The House in Mango Street* nicht in dem Maße, wenn überhaupt zugegen ist – ist schon formal die Resignation abzulesen, Geschichte nicht als etwas Vollkommenes zu erleben oder konstruieren zu können. Dies ist ein ‘Mangel’, über den auch der Prozess der Aneignung nicht hinwegtäuschen kann, ja, den er im Grunde noch weiter verstärkt und in dem sich sein kritischer Einsatz, wenn auch unter anderem Vorzeichen, gewissermaßen behauptet. Jenseits der Frage des Geschlechts und doch hier nur anhand einer problematisch werdenden Geschlechtermatrix nachzuvollziehen, bleibt die Frage der *Welt*, die ich hier in einer romantheoretischen Wende nicht als das Problem der Totalität, sondern speziell als das der romanhaften Darstellung von Wirklichkeit in der Neuzeit verstehe. Es ist die Form des Romans und der mit ihm auftretende Anspruch, nicht nur ein Subjekt, sondern auch eine Welt darzustellen, die das Zitat gewissermaßen gegen sich selbst ironisiert und in Cisneros’ Prosa eine weitere Problematik von narrativer Konstitution bringt. Unmittelbar vor der These der gereif-

---

**36** Dafür steht in *Caramelo* mehr als augenfällig die «awful Grandmother», die der Erzählerin bei der Rekonstruktion ihrer Geschichte sekundiert.

**37** Ebd., S. 434.

**38** Georg Lukács: *Theorie des Romans*, S. 64.

ten Männlichkeit hatte Lukács dieses Formproblem des Romans angesprochen und es als eines beschrieben, das nicht nur ein «reines Formproblem» ist:

Die Dissonanz der Romanform, das Nicht-eingehen-Wollen der Sinnesimmanenz in das empirische Leben gibt ein Formproblem auf, dessen formeller Charakter viel verdeckter ist, als der anderer Kunstformen, das wegen dieser seiner scheinbaren Inhaltlichkeit ein vielleicht noch ausgesprocheneres und entschiedeneres Zusammenwirken von ethischen und ästhetischen Kräften erfordert, als es bei evident reinen Formproblemen der Fall ist.<sup>39</sup>

Es scheint nur folgerichtig, dass sowohl für Cisneros wie auch für Lukács – eine denkbar ironische Koinzidenz – die reife Persönlichkeit mit einer geschlechtlichen Zuordnung ausgestattet sein muss, um erst dann – aller Differenzen zum Trotz – eine Erfahrung des Unvollkommenen machen zu können, durch die ein ansonsten «verdecktes» Form-Problem manifest wird. Verdeckt wie es ist, verweist dieses Problem (und die geschlechtliche Konnotation ist hierfür ein beredtes Zeugnis) auf ein «Zusammenwirken von ethischen und ästhetischen Kräften» bzw. auf ein Doppel von symbolischen und semiotischen Aspekten in der romanhaften Darstellung selbst. Dieses Doppel ist deshalb eine Dissonanz, da – wie es einer gereiften Persönlichkeit nur gemäß ist – die Darstellung einer Welt nie nur die eines Subjekts sein kann, nicht im Subjekt und sei es als Widerspruch versöhnt werden kann, da es sich stets in einer ihm auch äußerlichen ‘Rolle’ erfährt.

Die Prozesse der Um- und Überschreibung, eine in den Tätowierungen grundsätzlich lokal entworfene Praxis der Präsenz, wird also sekundiert durch eine weitere Logik des Palimpsests, die ebenfalls im Foto anzutreffen ist und die gleichermaßen als produktionsästhetisches Paradigma von Cisneros’ Prosa gelten darf: das ‘echte’, da äußerlich bleibende Zitat. Das Zitat nun, das vor allem für eine sprachliche und kulturelle Mobilität steht, macht explizit, welche alte, andere Geschichte dies sein könnte, die sich da jenseits der *gender troubles* manifestiert: Das, was wie eine Stola halb über der rechten Schulter hängt und im Bildvordergrund um den linken Arm gewickelt ist, ist ein seit der spanischen Kolonialzeit des mexikanischen Vizekönigreichs üblich gewordener *rebozo*, ein ursprünglich vor allem von indianischen Frauen getragenes Kleidungsstück, das eigentlich dazu diente, beim Kirchenbesuch die freiliegenden Schulterpartien zu bedecken. Die kostbarsten dieser *rebozos* werden auch heute noch in San Luis de Potosí hergestellt und der Name eines solchen, *rebozo caramelo*, liefert

---

39 Ebd.

den Titel und in einem gewissen Sinne auch den Stoff für Sandra Cisneros' Roman.

Der *rebozo* ist der Tätowierung strategisch<sup>40</sup> entgeggestellt: Nicht umsonst ist seine Funktion das *Verdecken*. Statt Effekt einer Sichtbarmachung und kontextuellen Zuschreibung und einer darauf (re-)agierenden Umschreibung qua Einschreibung zu sein, ist der *rebozo* insofern widerständiges Zitat, als es zwar Aneignung, nicht aber Einverleibung zulässt. So erweist sich in Cisneros' Roman die Kompetenz des Zitierens einerseits als eine unverzichtbare Kompetenz, wenn das Subjekt sich bestimmen und behaupten möchte, selbst also in das Spiel der relationalen Differenzen eingreifen möchte und im Zitat die etablierten Relationen destabilisiert, sich ihnen entzieht und sie rekonfiguriert und so dem Verfahren der von außen erfolgten Zuschreibung das aneignende Zitat entgegensetzt. Nur so kann aus seiner historischen Kontingenz von Differenzen eine angeeignete Geschichte werden. Andererseits jedoch und einer 'losgelösten' *performance* widersprechend, scheint es, dass das Subjekt gerade beim Versuch die Geschichte und die Zitatförmigkeit der Zuschreibung aufzudecken und umzudeuten, auf eine im Zitat selbst verdeckte und verdeckende Geschichte stößt, die als ein «Nicht-eingehen-Wollen der Sinnesimmanenz in das empirische Leben» nicht unpassend beschrieben ist. Dieser Arm auf dem Foto ist ein Palimpsest, das verschiedene Artikulationen und Artikulationsweisen des Subjekts aufzeigt. Dadurch aber, dass dieses Palimpsest ein alles andere als konsistentes Zusammenspiel von Hautton, Tätowierung, überschriebener Tätowierung und Kleidung präsentiert, wird eine zwar vom Subjekt nicht zu trennende, aber eben nicht ausschließlich auf das Subjekt sich begrenzende Darstellungsproblematik offenbar. Die Oberfläche der Darstellung ist in ihrer Unvollkommenheit von einer eigenen Geschichtlichkeit, die nachzuvollziehen für Cisneros nur über die Frage des Subjekts geht.

Nicht überraschend benutzt Sandra Cisneros Formen autobiografischen Schreibens in einer zweifelsohne ambivalenten Weise, die man mit Trigo als die Strategie einer «bifokalen Hermeneutik»<sup>41</sup> bezeichnen könnte und die ich zuvor para-biographisch genannt habe. Das para-biographische Element in *The House in Mango Street* bezieht sich vor allem auf eine Spaltung, die sich darin anzeigt, dass dieser Roman einerseits als Ausdruck einer bestimmten Lebensgeschich-

---

<sup>40</sup> Zum Begriff der Strategie in der feminist-chicana-Literatur, siehe: Anja Bandau: *Strategien der Autorisierung. Projektionen der Chicana bei Gloria Anzaldúa und Cherríe Moraga*. Hildesheim: Olms 2004.

<sup>41</sup> Abril Trigo: General Introduction. In: Del Sarto, Ana/Ríos, Alicia/Trigo, Abril (Hg.): *Latin American Cultural Studies Reader*. Duke: Duke University Press 2005, S. 5, meine Übersetzung.

te fungiert, also im Sinne eines kritischen Bildungsromans argumentiert und andererseits die Entfernung zu dem Ort dieser Geschichte zur Voraussetzung dieser Erzählung macht und damit im gleichen Augenblick den Duktus des unmittelbaren Ausdrucks zurücknimmt: «Mango says Goodbye sometimes.»<sup>42</sup> In *Caramelo* besteht der para-biographische Zug darin, dass die Geschichte eines Mädchens, das der Autorin emotional, nicht aber empirisch entsprechen soll<sup>43</sup>, statt zum Subjekt einer individuellen oder kollektiven Erfahrung, zum Fluchtpunkt einer sich über mehrere Jahrhunderte erstreckenden Migrationsgeschichte wird, die dieses Subjekts nur bedingt bedarf, sofern es nicht in diesem selbst eine privilegierte Explikation erfährt. In ihm und seiner Art, die verschiedenen Vergangenheiten und Gegenwarten zu erleben, verdichtet sich eine diskontinuierliche Geschichte kultureller Übersetzungen, die sich im ständig unterbrochenen Erzählfluss materialisiert, so dass im Subjekt der Erzählung sich das 'Subjekt' einer langen Geschichte artikuliert. Diese Stränge zusammenzuweben, kann sich zwar des Dispositivs des subjektiv-autobiografischen Narrativs bedienen, übersteigt dieses aber, sobald das Subjekt sowohl seine eigene Historizität wie auch die der ihm verfügbaren Sprache erlebt und die Eigengesetzlichkeit des narrativen Gedächtnisses<sup>44</sup> unter den Bedingungen einer de-essentialisierenden Migration anerkennt. So ist es zu verstehen, dass diesem Roman ein auf den ersten Blick konstruktivistisches Argument vorangeschickt wird – «After all and everything only the story is remembered.»<sup>45</sup> –, um ihm am Ende eine andere und sehr bestimmte Pointe zu verleihen. Denn Aneignung und Einschreibung führen im Falle einer Geschichte, die als Migrationsgeschichte gedacht wird, nicht nur in diesem konstruktivistischen Sinne zum para-biographischen Gestus, um sich eine Geschichte zu geben bzw. konstruieren. Das nämlich würde durchaus die Unterscheidung zwischen einer rhetorischen und einer empirischen Biografie ermöglichen und die Frage der Migrationsbiographie als eine genuin rhetorische und auf ein bestimmtes diskursives Kräftefeld bezogene Frage zu deuten erlauben. Stattdessen – und das wird in *Caramelo* unablässig betont – ist die in der Darstellung erfolgende Ununterscheidbarkeit zwischen rhetorischer Aneignung, lebensweltlicher Erfahrung und narrativer Figurierung deshalb von Bedeutung, da der (para-biographische) Roman schon selbst jenen Zwischenraum zwischen

---

42 Sandra Cisneros *The house*, S. 110

43 Sandra Cisneros: *Conversation with Ray Suarez*. In: «[http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment/july-dec02/cisneros\\_10-15.html](http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment/july-dec02/cisneros_10-15.html)» (Letzter Zugriff 20.06.2013), o.A.

44 Vgl.: Jan Assmann: *Religion und kulturelles Gedächtnis: Zehn Studien*. München: C.H. Beck 2007.

45 Sandra Cisneros: *Caramelo*, o.A.

*Hier* und *Dort* materialisiert, der für eine Migrationsgeschichte konstitutiv ist: «Like all emigrants caught between here and there»<sup>46</sup> ist deshalb nicht nur der letzte Satz des Romantexts, sondern die folgerichtige Ergänzung des narrativ-konstruktivistischen Arguments, das den Roman eröffnet und der auch auf die *story* selbst zu beziehen ist. Die Eigenlogik der *story* mit ihrem «between» unterläuft den organischen Zusammenhang einer biographischen Narration. Nicht überraschend tauchte dieses Zwischen schon in der Leitmetapher des Romans auf. Der *rebozo*, «made of ends and odds found here and there»<sup>47</sup>, verweist auf die Unmöglichkeit, in dem Roman allein eine Erzählung zu lesen. Es ist gerade die Aneignung und das Suchen der Geschichte, die ihre Einheit entstellt und zwar weil schon die Logik des Erzählaktes und die der zu erinnernden *story* eine Vielzahl unvermittelter Logiken und Kontexte miteinander verzahnt. Ein nur scheinbar paradoxer Schluss könnte daher lauten, dass die Spezifik der migratorischen Geschichte und Biografie offenlegt, in welchem Maße jede Geschichte und Biografie als eine diskontinuierliche Bewegungsgeschichte zu begreifen ist. Dafür liefert nicht zuletzt die Geschlechterökonomie – stets zwischen externer Konstruktion und intern verhandelter Aneignung oszillierend – eine schlagende Evidenz.

Das Zitat, Inbegriff sprachlicher Mobilität, erweist sich so als ambivalent: So wie es erlaubt, den Körper und die an ihm lesbar gemachte Geschichte nicht im Regime der Essenz zu denken und manifest macht, dass um anders zu zitieren, es lediglich einer anderen Relation bedarf als der gegebenen, es also der Fähigkeit bedarf, anders zitierend «not here»<sup>48</sup> zu sein, so sehr kehrt sich dieses «not here» des Zitats gegen eine restlose Einverleibung. Das ist die entscheidende Spannung, den Cisneros' Familiensaga schon im Titel trägt: *Caramelo*, klare Referenz an den *rebozo caramelo*, ist zweierlei und das zugleich: sowohl die mexikanische Stola wie auch jener spezielle Hautton an dem Lala, die Erzählerin des Romans, ihre Phänomenologie von Differenzen entwickelt und der gleichzeitig eine Farbe beschreibt, die sich in ein schon präpariertes Feld der Differenz nicht integrieren lässt. Das Accessoire des *rebozo caramelo* wird zum überdeterminierten Zitat und kann so nur teilweise in die Praxis der Aneignung überführt werden. Sowohl indianischen als auch spanischen Ursprungs lässt diese Stola selbst mehrere Ursprungserzählungen zu, die sprachlich bzw. namentlich bis in die ersten kolonialen Berichte belegt sind und deren hauptsächlicher Effekt des Verdeckens (auch von Weiblichkeit) mir den oben zitierten Schmerz zu motivieren scheint. Ein Teil der Geschichte bleibt stumm, zumindest seit mit La Malin-

---

46 Ebd., S. 434.

47 Ebd., o.A.

48 Ebd., 3

che jene Übersetzung in die Geschichte kam, die Paz<sup>49</sup> für Mexiko als die eines Verrats deutete – ein Vorwurf, den in *Caramelo* die «awful grandmother» an die Erzählerin richtet.

Sollen diese vielfachen Bewegungen, die sich zwischen verschiedenen Diskursen bzw. Gattungen und kulturellen Codierungen beobachten lassen, innerhalb einer verwendeten Sprache als Spannung zwischen Sprache und Sprecher bzw. Sender romantheoretisch gelesen werden, dann unter der Maßgabe, dass die für Cisneros so wichtigen Politiken des Subjekts zwar eine mit dem Roman virulent werdende Frage der Vielfalt für eine Praxis der kulturellen Vielfalt einspannen, aber dabei das Problem der Darstellung nicht kassieren. Insbesondere in *Caramelo* zeigt sich, dass sich die Politik des Subjekts nicht trennen lässt von der Frage der Darstellung, sobald – und das ist romantheoretisch der entscheidende Punkt – *die* (und eben nicht nur *seine*) Welt zum Problem wird. Wie es das widerständige, immer auch äußerlich bleibende Zitat belegt, kann die Darstellung schon deshalb nie nur eine integrative Darstellung der Vielfalt von Welt selbst sein (also, jene kulturelle Vielfalt, die sich in den Tätowierungen findet), da das Zitat auch verdeckt, den Erzählakt selbst zum äußerlichen macht und somit auch für eine Desintegration steht. Dem Zitat ist als Darstellung (und eben nicht bloß als Praxis) eine ebenso desintegrierende Vielfalt eingelassen, die aus dem «not here» eine Figur des Verlusts und nicht nur des Widerstands macht. Der hyperbolisch zitierte Farbton von *Candelaria* steht für die materiale und doch nicht zu deutende Präsenz von Zitaten, die das Problem der (Roman-)Darstellung ausmacht. Diese Frage, diese Ambivalenz, ja dieser Widerspruch sind in Cisneros' Romanwerk ständig zugegen und 'stören' den Erzählfluss in *Caramelo* ununterbrochen und machen den Willen zu einer souveränen Selbstvergegenwärtigung zu jener endlosen Suche, von der schon – wenn auch nur in einem strukturellen Sinne vergleichbar – Paz sprach. Die äußerlich bleibenden Zitate artikulieren auf der Ebene des sprechenden Subjekts eine für den Roman begründende Äußerlichkeit auch der angeeigneten Sprache und Darstellung. Romane sind – das wusste schon Cervantes – immer nur Stiefkinder, ihre leiblichen Väter oder wie bei Cisneros der Fall: ihre Großmütter sind immer nur (ironisch) im jeweiligen Roman selbst zu behaupten.

---

<sup>49</sup> Vgl.: Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*. México D.F.: Fondo de cultura económica 1981 [1950]. Dort heißt es: «Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche.» (90). Es ist eine nur am Rande, aber sicherlich bemerkenswerte Ironie, dass in *Caramelo* just der Vater 'gefunden' wird. Zur Figur der Malinche und der verräterischen Übersetzung siehe auch: Bolívar Echeverría: *La modernidad de lo barroco*. México D.F.: Ediciones Era 1998.

Der Spiegel, an den sich Roberto Bolaño anlehnt, ist ebenfalls Zitat, aber ein anderes Zitat, eine andere Art Palimpsest, das statt Unvermitteltes in seiner Koinzidenz aufzuzeigen (García Márquez) oder Widersprüchliches zu verdichten (Cisneros), von sich weg weist. Man könnte meinen, der Spiegel verdopple Roberto Bolaño in sein narratives Alter Ego, das unter dem Namen Arturo Belano den Großteil seiner Bücher verfasst haben soll. Doch wie das Pseudonym dem eigenen Namen nur in seiner Silbenanzahl und -betonung entspricht, also in einem strukturell-morphologischen Sinne, so ist auch diese Spiegelung keine, die Identität sichert, keine, in der sich das Subjekt zum Ich formt. Der Spiegel zitiert das literarische Motiv und die literarische Technik der Spiegelung. Wie die Bilder eines Borges, der von Bolaño immer wieder und immer anders zitierte Meister verwirrender Spiegel und Spiegelungen, es schon vermuten lassen, verliert selbst das abscheulichste Spiegelbild seinen Schrecken, wenn man sich fragt, was sich im Spiegelbild entzieht. Der Spiegel ist nicht umsonst einer der immer wiederkehrenden Alpträume des Argentiniers:

Yo siempre sueño con laberintos o con espejos, salvo que en el sueño del espejo aparece otra visión, otro terror de mis noches: la idea de las máscaras. Las máscaras siempre me dieron miedo, sin duda sentí que si alguien usaba una estaba ocultando algo horrible. A veces en mi sueño –y éstas son las pesadillas más terribles– me veo reflejado en un espejo, pero me veo con una máscara. Tengo miedo de arrancar la máscara porque temo ver mi verdadero rostro, que es atroz. Ahí puede estar la lepra o el mal o algo más terrible que cualquier imaginación mía.<sup>50</sup>

Der Spiegel spielt das Doppel von Zeigen und Verdecken voll aus. Im schlimmsten oder auch besten Falle – je nach Präferenz und Sachlage – zeigt der Spiegel das, was sowieso schon zu sehen bzw. nicht gut zu vergessen war. Das Spiegelbild wird zu einem verdeckenden Bild, das nicht zuletzt den Raum jenseits der Darstellung, in dem der Gespiegelte steht, aufzudecken verhindert. Eine solche Erfahrung des Raumes liegt auch dem Labyrinth zugrunde, das die mangelnde Übersicht in den Raum einerseits in eine beängstigende Verirrung sich spiegelnder Wege übersetzt, aber andererseits in dieser Beschränkung von einer schrecklichen Offenbarung entlastet oder diese zumindest aufschiebt:

Yo diría que tengo dos pesadillas que pueden llegar a confundirse: tengo la pesadilla del laberinto, y esto se debe, en parte, a un grabado en acero que vi en un libro francés cuando era chico. En ese grabado estaban las siete maravillas del mundo y entre ellas el laberinto de Creta. Era un gran anfiteatro, muy alto [...]. En ese edificio cerrado, ominosamen-

---

<sup>50</sup> Jorge Luis Borges: *Siete Noches*. Buenos Aires/México/Madrid: Fondo de Cultura Económica 1980, S. 60.

te cerrado, había grietas. Yo creía –o ahora creo que creía –, tan falible es nuestra memoria, tan inventiva es nuestra memoria, creía cuando era chico que si tuviera una lupa lo suficientemente fuerte podría mirar por una de las grietas del grabado y ver al Minotauro en el terrible centro del laberinto. Otra es la pesadilla del espejo. Pero no son distintas, ya que bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto.<sup>51</sup>

Wo steht Bolaño? Eine Wand, wovon? Womöglich in einer modernisierten Bibliothek von Babel, die ja sowohl architektonisch ein Labyrinth ist als auch was die in ihr enthaltenen Bände betrifft, da diese nichts weiter als die entstellende, fast perfekte Spiegelung eines anderen, wer weiß wo sich befindenden Bandes sind? Gerade weil der Spiegel als Labyrinth und das Labyrinth als Spiegel schlussendlich keinen Raum preisgeben, sondern ein potentiell unendliches Ineinanderfallen der Darstellung, verweist die Verirrung im Spiegelbild auf nichts mehr als das Gespiegelte und bleibt Oberfläche, statt Tiefe zu produzieren. Was die Verirrung auslöst und was sich entzieht oder unauffindbar wird, ist die andere Seite der Dinge, mithin die letzte Gewissheit. Deren illusionäre Spur ist gerade dadurch markiert, dass sie jeder Darstellung stets eine Brechung einschreibt, die kein Durchbruch ist und deshalb nur ein weiteres Rätsel aufgibt. So auch der Rauch der Zigarette, die, obwohl am Mund auch von Zeige- und Mittelfinger gehalten wird und das linke Auge verdeckt; im Spiegelbild ist davon so gut wie nichts zu sehen. Gedoppelt in einem entstellenden und doch nichts Neues offenbarenden Spiegel, zeigt das Foto, dass der Mann, der den Betrachter da anschaut, nicht anschauen kann, dass es immer nur ein weiteres Bild ist, das überschreibt, spiegelt und verzerrt. Anders als bei García Márquez und anders auch als bei Cisneros operiert die Figur des Palimpsests nicht als Anzeige einer Überlagerung und auch nicht als Verfahren einer Reperspektivierung und Rekontextualisierung; Palimpsest ist bei Bolaño allenfalls ein Riss im Spiegel, der nicht auf etwas Bestimmtes verweist, sondern auf den Generalverdacht, dass sich nicht alles fügt. Die Identität jenseits eines bloß oberflächlichen Spiegels ist eine Leere oder aber die Verführung des Bildes. Die nur fast perfekte Spiegelung ist zweierlei: Widerstand gegen die Leere und Widerstand gegen das Bild der Identität. Dieser 'Sprung' im Spiegel, kein «espejo hablado»<sup>52</sup> wie bei García Márquez und auch kein Spiegel der Inszenierung wie bei Cisneros, ist minimaler Bruch und verharrt in diesem hermetischen Versprechen, gerade weil eine gewisse Ebene des Sichtbaren weder zu unterschreiten noch zu überschreiten ist.

---

51 Ebd., S. 59.

52 CAS, S. 469.

Welchen Schrecken bewahrt der labyrinthische Spiegel bzw. das Spiegellabyrinth? Zum einen ist es der Schrecken der Spiegelung selbst, der Schrecken einer schier endlosen Wiederholung. Die vielleicht grausamste Metapher hierfür, die Bolaño in seinem Roman *Estrella distante* entwickelt, ist die der siamesischen Zwillinge, die sich gegenseitig und abwechselnd ad infinitum foltern. Zum anderen jedoch und anders als das Labyrinth der Einsamkeit ist dieses Labyrinth der Spiegel nicht eines, das ein Bild des Selbst in einer ihm wohlwollend begegnenden Welt sucht, sondern in der Suche selbst auch bewahren kann. Die lediglich fast perfekte Wiederholung dessen, was ist und war, ist die einzige Möglichkeit für Bolaño in der Darstellung nicht den Verlust der Übersetzung und Deutung zu erfahren. In den Worten Paz' wird der hier natürlich romantheoretisch zu lesende Einsatz des Labyrinths wie folgt angesprochen: «La plenitud, la reunión, que es reposo y dicha, concordancia con el mundo, nos esperan al fin del laberinto de la soledad.»<sup>53</sup> Keine «reunión» bei Bolaño; stattdessen Fort-Setzungen, die eine undurchdringliche Oberfläche bleiben, weil nur eine Spiegel-Oberfläche Sprünge sichtbar werden lässt und nur das gesprungene Spiegelbild vor den Verführungen des Bildes schützt. Nicht umsonst sind die Erzählungen eines Bolaño immer auch sich selbst spiegelnde Erzählungen, sich selbst wiederholend.

Roberto Bolaño erschafft sich mit Arturo Belano ein ihn spiegelndes literarisches Alter Ego. Welchen Effekt hat dieser Belano? Er ist kein figurierter Bolaño; eher scheint es, als würde Roberto verstummen und fast wie von Geisterhand zu Arturo werden, sobald er einen literarischen Text schreibt. Die Wahrheit des Subjekts und seines Lebens ist jenem nicht verfügbar und bleibt insofern stets implizit, als jede Explikation bereits unkontrollierbare Mutationen und Implikationen beinhaltet, die den Namen des Alter Ego notwendig machen und so jene uneinholbare Differenz markieren, die der traditionelle autobiografische Diskurs verdeckt. Wie bei Borges in *Borges y yo* führt diese Trennung jedoch weniger zu einer klaren Trennung des literarischen und lebensweltlichen Ichs, eines schreibenden und eines seienden Ichs oder gar eines schreibenden und eines beschriebenen Ichs, sondern steigert die Ungewissheit, die schon Borges bei der schriftlichen Explikation seiner beiden Ichs feststellte: «No sé cuál de los dos escribe esta página.»<sup>54</sup>

Das vielfach gebrochene Echo hierzu findet sich 1996 in Bolaños ersten, bei *Anagrama* erschienenen Roman *Estrella distante*. Dabei handelt es sich um

---

<sup>53</sup> Octavio Paz, *El laberinto*, S. 202.

<sup>54</sup> Jorge Luis Borges: *Borges y yo*. In: Ders.: *Obras Completas 2*. Buenos Aires: Emece 2005 [1957], S. 231.

einen Text, der eine intratextuelle Réécriture eines Kapitels aus seinem ersten Prosawerk, *La literatura nazi de América Latina*, ist. Dieser Text wiederum ist strukturell offenkundig auf Borges' *La Historia universal de la infamia* zu beziehen, welche ihrerseits die Gattung der historischen Enzyklopädie parodiert. Wenn nun im pseudo-paratextuellen Vorwort von *Estrella distante* auf die Methode der Réécriture Bezug genommen wird, die Borges unter dem hier zitierten Namen *Pierre Menard* bekannt gemacht hat, jenem Autor einer scheinbar perfekten und doch unvergleichlichen Spiegelung des Don Quijote, dann handelt es sich bei diesem Text um einen Text, der nicht nur eine Réécriture neu schreibt sondern zudem noch die Réécriture selbst neuschreibt, also als narrative Technik und literarische Methode und das, indem er sich auf einen Text bezieht, der selbst schon eine Réécriture ist. Das Ergebnis ist eine Schreibweise, die das Motiv der treuen, aber doch zu unterscheidenden Kopie – so die Technik des Menard – in einem Text umsetzt, der selbst eine treue, aber doch zu unterscheidende Kopie darstellt und so ad infinitum. Die besondere Pointe ist hier, dass diese Logik des endlos aufgefächerten Palimpsests nicht einfach ein Fall extremer Selbstbezüglichkeit darstellt, sondern den Anfang dieses Romans und für Bolaño womöglich die nunmehr einzig verbliebene Möglichkeit einen Roman zu schreiben insgesamt stellt:

Así pues, nos encerramos [Arturo Belano y Roberto Bolaño, PVO] durante un mes y medio en mi casa de Blanes y con el último capítulo en mano y al dictado de sus sueños y pesadillas compusimos la novela que el lector tiene ahora ante sí. Mi función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él y con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos.<sup>55</sup>

Das transgressive Moment der Wirklichkeit wird also nicht selbst thematisiert, sondern über den Umweg einer an der literarischen Sprache nachzuvollziehenden, aber nicht nur für die Literatur entscheidenden strukturellen Frage. Da schon die dargestellte Wirklichkeit die Überschreibung einer anderen Darstellung impliziert, lässt sich dieses in Bezug auf die Figuration konstant negierende Moment des endlosen Zitats nur dadurch auf eine positive Aussage bringen, wenn Wirklichkeit selbst nicht mehr als evident gegebene und nachträglich verstellte, sondern als eine von Anfang an überdeterminierte Instanz begriffen wird, die – paradoxerweise – solange zugegen ist wie sie verstellt bleibt, wie sie als verstellte, als rissige zu erkennen ist. Das Palimpsest, das man mit Bolaño hier beschreiben müsste, wäre ein Palimpsest seiner selbst.

---

55 Roberto Bolaño, *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama 1996, S. 11.

Schließlich ist die dargestellte Wirklichkeit im Roman nicht nur von der Äußerlichkeit der Darstellung und der Äußerlichkeit des Erzählaktes, sondern ebenso von der Äußerlichkeit der Lektüre durchkreuzt. Der Welt des Romans, die mithilfe einer relationalen Logik in der Lektüre nachvollzogen wird, ist als dargestellte prinzipiell auch durch ein radikal negatives Moment gekennzeichnet, das in der Vereinnahmung als Beziehung neutralisiert wird. Die Darstellung kann sich demgegenüber nur behaupten, wenn sie Oberfläche bleibt, in diesem Widerstand einer sich selbst nicht vollends fügenden Darstellung das negative Moment zur letzten Spur einer positiven Geschichte umdeutet. Nur folgerichtig ist es da, dass in Roberto Bolaños Romanen die Erfahrung von Welt vor allem als Suche, ja als kriminologische Ermittlung beschrieben wird. Bei dieser kriminologischen Metapher nun interessiert weniger die Frage, ob und wie ein Fall gelöst wird – das ändert an der Suche nichts –, sondern zwei Konstanten, die sich auch als Konstanten der Lektüre von Romanen erweisen. Für Bolaño teilen die kriminologische Suche und die literarische Darstellung des Romans, dass sie beide immer verspätet auftreten und von einer (grundsätzlich) äußerlichen Position ihre 'Rekonstruktion' entwerfen. Erst *nach* dem Ereignis findet die Ermittlung bzw. die Lektüre immer nur durch Spuren vermittelt zu diesem einstigen Ereignis. In diesem Fortgang ist jedoch ein Grenzfall zu vermeiden, den Bolaño als eine infinitesimale Annäherung arrangiert, wonach die Suche sich genau dann kompromittieren kann, wenn sie selbst eingreift und den Fall fortsetzt, kurzum: ins Präsens des Ereignisses fällt. Bolaños Fälle, ähnlich auch wie seine Texte, werden auch aus diesem Grunde niemals 'gelöst', die Lektüre erreicht das Präsens der Ereignisse nicht. Bezeichnenderweise ist kurz vor der nicht explizit dargestellten 'Lösung' des Falles *Carlos Wieder*, jener Wieder, der die perfekte, ja mythische Wiederholung schon im Namen trägt, eine ironische, weil in Literatur selbst behauptete Absage an die Literatur zu lesen, die jene 'Unlösbarkeit' der Fälle nochmals unterstreicht:

Esta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos. No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura. En adelante escribiré mis poemas con humildad y trabajaré para no morirme de hambre y no intentaré publicar.<sup>56</sup>

Die Verweigerung des Literarischen und man lese hier: des Romans als der Gattung einer Welt, die sich dem *Planeten der Monster* zuwendet, jener in uns selbst steckenden und auch handelnden Monster, findet ihren radikalsten Ausdruck in einer nicht publizierten Privat-Lyrik. Aus dem Horror eines Spiegels der Welt

---

<sup>56</sup> Roberto Bolaño: *Estrella distante*. S. 138.

scheint der Spiegel des Selbst zu entlassen. Und doch haben Belano/Bolaño seit *Estrella distante* kein Jahr verstreichen lassen, ohne ein Romanprojekt zu vollenden oder aber zu beginnen. Es scheint so, als hätten die Monster der Welt dem Spiegel, ja dem Selbst der Verweigerung endgültig seine Unschuld genommen, sofern sein Sprung auch der Sprung einer Welt ist, ja ihre Klage.

Man sieht, in welchem Sinne hier man von einem Bezug zum Empfänger sprechen kann, der am Zeichen nicht etwa den Schlüssel zur Welt findet, der im Zeichen nicht die Geschichte eines Subjekts herauslesen kann, sondern eine Barriere, in der sich die Lektüre selbst im Weg steht, wenn sie – anders als die kriminologische Lektüre – die Darstellung nicht mehr als Oberfläche erkennt und stattdessen auf einer anderen Ebene zu erkennen glaubt. Gemeint ist hier insbesondere die Verführung der großen Synthese und der Offensichtlichkeit einfacher Wirklichkeits-Bilder – beides Momente, in der die Suche zum Stillstand kommt. Wirklichkeit – so ließe sich auch in einem romantheoretischen Sinne resümieren – ist für Bolaño in ihrer Darstellung nicht nur nie an sich und als Ganze zugänglich, sie ist vielleicht wesenhaft der Darstellung unzugänglich. Und doch, möchte man nicht ohne Zeugnis und Verständnis vom Planeten der Monster bleiben, werden Aspekte dieser Wirklichkeit intelligibel in einer fast perfekt wiederholenden Darstellung, die in diesem minimalen Mangel idealerweise eine Suche inauguriert, die sich endlos zerfasert, sich in sich selbst faltet. Diese Suche – und zwar gerade dank einer denkbar getreuen und umfassenden Nachbildung wie sie etwa in der Darstellung der hundertfachen Frauenmorde im Roman 2666 vorliegt – hat die Darstellung auszustellen und selbst auch zu forcieren. Nicht die Bilder selbst, die ja Sache des Serienmörders Carlos Wieder waren, ist Sache der Romane Bolaños. Oder um es mit einer kriminologischen Sprache zu sagen: Das ‘Motiv’ einer Tat sollte nicht dazu verführen, nur die Motive statt die Taten zu rekonstruieren. Tatsächlich erweist sich die nicht oder zumindest ungenügend motivierte Tat – etwas, das für Bolaño das Monströse in eine gefährliche Nähe zur Kunst rückt – als eines der Leitmotive in seinen Erzählungen. Das Motiv darf, wenn überhaupt, nicht zu früh gefunden werden und vor allem darf es nicht dazu verführen, auf einer anderen Ebene zu suchen, die Tat selbst vergessen oder auch unsichtbar machend.

Für dieses ‘Bilderverbot’ steht auch die Tatsache, dass literarische und kriminologische Suche in Bolaños Romanen oftmals zusammenfallen und so die Suche einer Suche zum Thema wird – und gerade nicht das Finden wie die Offenbarung des Aureliano Babilonia oder jene Enden ihres imaginären *rebozo*, die Cisneros hier und da findet und zusammenwebt. Im Verlauf von Bolaños Suchen hingegen wird die Sprache zu einer Summe von Spuren und zu einer immer schon zitierten, deren ‘Fall’ natürlich nicht zu lösen ist. Speziell die Sprache des Romans ist deshalb für Bolaño eine Sprache, die jedweder einfachen allegori-

schen Funktion zu widerstehen hat, so wie die Welt der Monster sich nicht für eine allegorische Bedeutung jenseits des Monströsen anbietet.

Diese Bewegungsfigur der Spuren bezieht sich weniger auf etwas, was ein Ablesen kognitiver oder sozio-kultureller Wirklichkeitskonstitutionen betrifft. Hier geht es um eine Bewegtheit von Sprache selbst, die jeden Bezug über sich selbst hinaus zu einer aporetischen und setzenden Geste macht. Wie es eher dekonstruktive und schon strukturalistische Ansätze verdeutlicht haben, ist die Sprache (des Romans) dabei nicht einfach die Summe verschiedener Soziolekte und Sprachkulturen, sondern immer auch eine, die gerade in der Kombinatorik diverser Logiken ihre eigene, eher negativ-ironisch verfahrenende Funktionsweise profiliert und zwar umso mehr, je genauer ihre Darstellung sein möchte. Fast scheint es, dass die literarische Sprache nur artikuliert, um das Gemeinte wieder zurückzunehmen bzw. um die Unmöglichkeit auszustellen, genau dieses oder jenes gemeint zu haben.

Doch was bleibt jenseits dieses Widerstands, dieser Negativität einerseits und der bloßen Spiegelung des Monströsen andererseits? Ist das die finale Pointe aller Erzählung? Geht es hier um eine Kritik einer Darstellung als Instrument der Vereinnahmung durch eine Darstellung, die sich verweigert, so dass es im Grunde unerheblich ist, *was*, sondern nur *wie* (nämlich verweigernd) dargestellt wird? Wie ist zu verstehen, dass Sprache den Dingen nur in dem Moment eine Bedeutung verleiht, da auch das kassiert ist, von dem sich dieser Sinn ableiten lassen soll, so dass Geschichte – vom Sinn ganz zu schweigen – allenfalls ein sich fortsetzender Widerstand sein kann?

Genau an dieser Stelle wird ein weiterer Aspekt der kriminologischen Metapher und seiner kasuistischen Logik deutlich. Die kriminalistische Ermittlung ist nicht zu lösen von ihrem Fall, ihre 'Lektüre' ist radikal kasuistisch und so auch die 'Erkenntnis' eines Falles. Wenn nun der Fall nicht beliebig sein kann, dann ist auch die Negation als eine bestimmte lesbar, so dass der negativ-ironische Gestus in einen positiv-ironischen umschlagen kann. Allerdings ist die Relation eine andere als in García Márquez' und Cisneros' Romanen. Nicht weil die Sprache im Roman die Überlagerungen unserer Wirklichkeit ausstellt oder weil sie im Zitat verschiedene kulturelle Bezüge ausstellt, sondern *obwohl* und auch *gerade weil* Sprache immerzu eine äußerliche Fläche bleibt, kann sie historisch sein – in ihren Sprüngen. Sie, nicht das Bild, machen den Fall aus. Nach ihnen haben sowohl die Leser als auch die *Detektive* zu suchen. Und diese Suche in den Spuren ist für Roberto Bolaño die einzige legitime Art, die tragische Grausamkeit der (lateinamerikanischen) Geschichte zu erkennen.

Als Thesen formuliert stellen sich die verschiedenen Verfahren und Schauplätze der eine Situation der Weltenvielfalt schaffenden Überschreitung der Romanwelt wie folgt und etwas schematisch beschrieben als eine auch auf die Lebenswelt beziehbare Frage dar: In García Márquez' Texten wird Wirklichkeit als ein bestimmtes, in und durch die Erzählung konstruiertes und organisiertes Erleben figuriert. Dies macht es ununterscheidbar, welchen Zwängen und Logiken das Leben folgt, so dass eine nach-mythische Geschichte auf die Belastung durch die Romanfiktion (als die Weltfiktion schlechthin) angewiesen ist. Geschichte ist nur dann kein Mythos mehr, wenn erkennbar bleibt, wie wenig sich Sprache und Welt einander bedingen. Sprache ist eben kein Finger, der auf die Welt zeigt. Demgegenüber schreibt Cisneros' Prosa der Wirklichkeitsdarstellung selbst eine nicht abstrahierbare Brechung ein, die sie einerseits an der unhintergehbaren Diskursivität von Subjektivität und Aussagefunktion<sup>57</sup> entwickelt und andererseits mit einem migratorischen Geschichtsbewusstsein begründet. Der Erzählakt ist historisch und wirkt historisch, erzählt also selbst eine Geschichte und bezeugt eine nicht einholbare Widerständigkeit, sofern die mit ihm aufgerufene Geschichte sich nicht vermitteln lässt mit der erzählten Geschichte. Bolaños *écriture* schließlich inszeniert Wirklichkeit als das, was immer schon und wirkungsmächtig vom Symbolischen überschrieben wird. Diesem Entzug – so Arturo Belano – kann nicht durch ein anderes und unmittelbareres Wort begegnet werden, sondern nur durch eine minimal abweichende Wiederholung von Wirklichkeit, die sich jedweder Allegorisierung erfolgreich verweigert. Die Lektüre erlaubt nur solange eine Erkenntnis des Monströsen ohne symbolische Sublimierung, solange sie Lektüre bleibt und die dargestellte Wirklichkeit in einer äußerlich bleibenden Lektüre als detailgetreue *Darstellung* und eben nicht als zweite Wirklichkeit selbst nachvollzieht.

---

57 Michel Foucault: *Die Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 34ff.

## 2 Paradigma Romantheorie

### 2.1 Visionen von Romantheorie: Cervantes' Erbe

L'œuvre de chaque romancier contient une vision implicite de l'histoire du roman, une idée de ce qu'est le roman.<sup>1</sup>

So lautet die erste und sicherlich auch grundlegende These, die der tschechische Romancier Milan Kundera 1986 in der Vorrede zu *L'art du roman* lanciert. Kundera – angeblich ohne jedwede theoretische Ambition und als Praktiker nichts weniger als seine eigene Vision auf Geschichte und Idee des Romans *gestehend*<sup>2</sup> – verweist hier in nuce auf eine gattungsästhetische und auch gattungstheoretische Besonderheit des Romans, indem er mit *Geschichte* und *Idee* zwei gerade für und durch den modernen Roman problematisch werdende Begriffe nennt. Für sich genommen benennt jeder dieser beiden Begriffe, die zusammen nicht zufällig ebenso die *Ideengeschichte* wie die *Idee der Geschichte* umspielen, worum es Gattungslehre traditionell ging und geht: um die Explikation der *Geschichte* oder auch die Genese einer Gattung einerseits und die Explikation der *Idee* oder auch des Gesetzes einer Gattung andererseits. Idealerweise kreuzen sich diese Fragestellungen in einem Ursprung: Die Geschichte wäre nichts weiter als die Artikulation der Idee und hin zu ihr, die Idee wiederum hat auch eine historische Seite; sie ist plastisch genug, den Wandel der Geschichte und Kulturen mitzugehen.

Im Falle des neuzeitlichen Romans jedoch – und um diesen soll es hier gehen und auf diesen hin hat auch Kundera seine These formuliert<sup>3</sup> – darf man davon ausgehen, dass Geschichte und Idee dieser Gattung zumindest nicht unmittelbar und sei es als Implikatur einsichtig werden. Unbestritten scheint vielmehr, dass ein Gesetz des modernen Romans ebenso schwer zu formulieren sein wird wie seine Genese allein aus einer dem Menschen gemäßen mimetischen Tätigkeit zu begründen. Geht man hier wie Kundera mit dem Quijote als Gründungstext von einem grundsätzlichen und für den Roman unverzichtbaren Wandel in der Neuzeit aus, bedeutet die Emergenz des Romans immer auch

---

1 Milan Kundera: *L'art du roman*. Paris: Gallimard 1986, S. 7.

2 «Dois-je souligner que je n'ai pas la moindre ambition théorique et que ce livre n'est que la confession d'un praticien ?» (ebd.) In der späteren Ausgabe findet sich dieses Geständnis abgekürzt als «Le monde des théories n'est pas le mien.» (7)

3 «Le roman accompagne l'homme constamment et fidèlement dès le debut des Temps modernes.» (15)

mehr als *eine* Artikulation der Idee des mimetischen Menschen bzw. epischen Verhaltens<sup>4</sup> in der Geschichte. Fast scheint es, dass man sagen müsste, die Geschichte dieser Gattung löst die Idee der Gattung ab. Mit dem Roman wird die Form zu wechselhaft, als dass man an der Konstanz einer Gattungs-Idee noch überzeugend festhalten könnte. Was bleibt, wäre eine mit jedem Roman spezifisch zu schreibende Geschichte; *die* Idee – so wie es im Zitat deutlich wird – wäre nur noch *eine* Idee des Romans, die große Geschichte wäre in viele kleine Visionen zersprungen.

Doch auch das wäre eine allzu leichte Lösung. Die entscheidende Pointe in Kunderas These, eine Pointe, durch welche die Begriffe von Geschichte und Idee anders zu problematisieren sein werden als ein einfaches Realisierungs-, Annäherungs- oder auch Entwicklungsverhältnis bzw. ein Ausschlussverhältnis, scheint mir nämlich nicht nur, ja nicht einmal hauptsächlich im Implikationsverhältnis selbst zu liegen. Kundera hätte sonst auch schreiben können: *contient implicitement l'histoire et l'idée de ce qu'est le roman*. Wesentlich folgenreicher ist die Tatsache, dass ein Romanwerk stets eine *Vision* auf die Geschichte und lediglich *eine* Idee des Romans enthält oder schärfer formuliert: dass die *Vision* implizit bleibt, schließt eine unmittelbare Einsicht in *die* Idee und *die* Geschichte einer Gattung ohne den Umweg einer *Vision* grundlegend aus. Dennoch ist *Vision* hier mehr als die bloße Reduktion auf den Einzelfall. Immerhin ist ja der ausgestrichene bestimmte Artikel der Idee («une idée») in der Wendung «de ce qu'est le roman» wieder zugegen und zeigt an, dass eine gattungstheoretische Abstraktion nicht aufgegeben ist. Ohne einerseits das Eine (der Idee) im Namen des Anderen (einer Geschichte) aufzulösen (und umgekehrt), umschreibt diese *Vision* eine Brechung, die mehr ist als historische Konkretisierung und anderes als Spezialgeschichte. *Vision*, so scheint es, benennt eine nicht ohne den konkreten Roman einzunehmende Position, von der aus ein Blick auf Idee und Geschichte erst freigegeben wird, ohne dass (und deswegen ist die *vision* implizit und eben nicht die Idee oder die Geschichte der Gattung) diese Position endgültig zu überwinden oder relativieren wäre. Sie bleibt *Vision* und wird eben nicht *Einsicht*<sup>5</sup>.

---

4 Eine solche 'Anthropologie' der Gattungen findet einen sicherlich prominenten Vertreter und Vorläufer in Emil Staigers *Grundbegriffe der Poetik*. Vgl. hierzu: Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*. München: dtv 1971.

5 Ich verwende diesen Begriff im Sinne der *Einsicht* in die hier ja zweifelsohne angedachten platonischen Ideen, deren besondere Leistung unter anderem in einer Überwindung nicht nur der Position, sondern auch der sinnlichen Ebene besteht und dabei in dieser Negativrelation doch auf diese Ebene angewiesen bleibt. Zur Unterscheidung von Sichtbarem und Einsichtbarem siehe insbesondere die Kommentare von Rudolf Rufener in: Platon: *Der Staat: Über das Ge-*

Wie ist das Problem der Vision gattungstheoretisch zu verstehen? Wie nachdenken über den Roman angesichts der Unvermeidbarkeit von etwas, das Sicht, Sichtweise, Fassung wie auch Traumbild meinen kann? Was bedeutet es, wenn von Idee und Geschichte nur noch in obendrein impliziten Visionen zu reden ist? Man kann auf diese Fragen vorläufig mit einem «Chiasmus der Unreinheit» antworten, der sich im 'Geständnis' von Milan Kundera schon andeutet: So wie der Roman sich als jene Form von Erzählung beschreiben lässt, die implizit immer auch eine Theorie bzw. eine *Vision* von Geschichte und Idee seiner Gattung mitproduziert, erweist sich Romantheorie als ein Theoriekomplex, der immer auch eine Erzählung impliziert, ja sich von Anfang an nur dank einer solchen *Visionserzählung* konstituieren kann. Damit wäre ein strukturell entscheidender Unterschied zur Regelpoetik ausgemacht, die für das Phänomen der Unreinheit insofern keinen Begriff haben kann, als eine Norm entweder erfüllt wird oder eben nicht. Im und durch den Roman jedoch rücken durch das Phänomen der Vision Theorie und Erzählung in ein wechselseitiges Begründungsverhältnis, wird das Eine zum stets spezifischem und historischem 'Geständnis' des Anderen, wird die Frage der Gattung eine, die sich nicht damit begnügen kann, gattungspoetische Differenzen festzustellen, da sie obendrein auch ihre Vision zu thematisieren hat.

In dieser Studie soll die jedwede 'reine' Theorie verunreinigende *Vision*, die aus *der* Idee *eine* Idee macht und aus der Geschichte eine Vision von Geschichte macht, als das gattungstheoretische Paradigma der Romantheorie entwickelt werden. Die Vision steht für eine Wende im Denken der Gattung, die zwar exemplarisch und paradigmatisch am modernen Roman zu formulieren ist, dabei aber methodologische Fragen impliziert, die nicht nur auf den wie auch immer zu bestimmenden Roman der Moderne zu beschränken sind, sondern auch die Frage der Theorie selbst betreffen. Wenn es nämlich auch um einen Wandel im Denken der Gattungen geht, also einem Denken, das im Wesentlichen mit Unterscheidungen und auch Wertungen operiert, bedeutet das Phänomen der Vision gleichermaßen, dass (Roman)Theorie immer auch mit einem Überschuss einhergeht, der zwar am Gegenstand Roman verhandelt wird, sich aber nicht auf diesen beschränken kann. Als Gegenbegriff zur *Einsicht* trägt die *Vision* jeder Unterscheidung und Wertung einen historischen Index ein, der jene zwar nicht vollkommen relativiert, aber doch auf eine Weise bricht, die eben nur in einem konkreten Kontext nachzuzeichnen und behaupten ist.

---

*rechte*. Zürich: Artemis 1950, S. 543. Die Vision jedenfalls scheint mir hier sehr genau eine Sichtweise, die in einem wörtlichen Sinne 'oberflächlich' bleiben kann und auch muss.

Das ist mit Blick auf den Roman auch denkbar konkret zu verstehen: *Vision* umschreibt das Problem einer vielleicht unhintergehbaren Perspektive oder auch Perspektivenvielfalt, die ebenso auf der Ebene seiner Poetik – der Roman ist die Gattung der Perspektivenvielfalt, ja -konkurrenz – wie auf der Ebene der Theorie anzutreffen ist, sofern diese Theorie selbst stets eine Begründungserzählung impliziert, die nie nur den Roman selbst betrifft und stets auch eine andere, mitunter sehr konkrete Geschichte im Blick hat, die von und für jemanden erzählt sein will. In dieser Eigenschaft dürfte dem Typus Theorie wie ihn Romantheorie darstellt nicht nur für die Gattungstheorie, sondern auch insgesamt eine paradigmatische Bedeutung zukommen. Denn mitnichten auf den Roman zu beschränken ist die Annahme, dass (Gattungs-)Theorie fortan auch die Frage nach der impliziten *Vision* ihrer Idee(n) und Geschichte(n) zu stellen hat. Jargonhafter gesagt: es stellt sich die Frage nach der sich im und am Roman exemplarisch artikulierenden, nicht immer explizit eingestandenen Geschichtlichkeit und Rhetorizität von Theorie und genauer: einer Theorie der Unterscheidung, sofern Theorie als *Vision* keine neutrale Schau auf eine Sache darstellt, keine Einsicht in die Sache, sondern eine immer auch, aber eben nicht restlos perspektivierte Ansicht. Als unvermeidliche, nicht mit einer ‘Subjektivität’ zu verrechnende Implikatur kann sie selbst Gegenstand von Theorie werden und steht wiederum für eine Geschichte von Theorie, die man gut mit dem Roman erzählen kann, aber wesentlich mehr impliziert als die Geschichte einer Gattung. Romantheorie bringt das Problem der *Vision* in die Gattungslehre und macht es zu ihrem zentralen Bestand, die Regelpoetik in diesem präzisen Sinne zur Theorie. So ist die Frage nach dem Roman auch die nach seiner Theorie oder genauer: die nach dem Status seiner Theorie.

Diese These verlangt es zu präzisieren, um welchen Typus Theorie es sich hier handelt bzw. warum der moderne Roman einerseits aus der Gattungslehre eine Gattungstheorie macht und andererseits das Problem der *Vision* in die Theorie bringt. Leichter fällt zu sagen, was diese Theorie *nicht* ist: Jene in jedem Roman mitproduzierte Theorie meint anderes als eine ‘implizite Poetik’ im Sinne von immer wieder mitproduzierten *patterns* – genau das ist ja gerade die *Crux* einer Gattung, die Schlegel mal treffend und zunächst auf die Rezension bezogen, aber gut auf den Roman zu übertragen<sup>6</sup> als die Gattung der *formlosen Form* bezeichnet hatte. Gemeint und radikalisiert ist eine Eigenheit der Romanerzählung, welche trotz dieser paradoxalen Bestimmung und trotz der Verortung jenseits eines positiven strukturellen *patterns* – eben formlos – auch strukturell

---

<sup>6</sup> Vgl. zu diesem Zusammenhang: Francesca Fantoni: *Deutsche Dithyramben: Geschichte einer Gattung im 18. und 19. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 62ff.

lesbar sein muss, da formkonstitutiv, da nicht schlechthin formlos. Dabei kann es sich offenkundig um kein im herkömmlichen Sinne positives und differentes Merkmal handeln, sondern um ein strukturell wirksames Moment, das sich allenfalls anzeigen kann – so wie seine Theorie oder seine Idee im Roman qua Vision enthalten sein mögen, sich aber nicht unmittelbar und als solche extrahieren lassen. Kurzum: Der Typus Theorie, den Romantheorie darstellt, ist nicht einfach eine Theorie *über* den Roman, sondern Theorie seiner Voraussetzungen.<sup>7</sup> Die Tatsache einer nur in Visionen verfügbaren Geschichte und Idee macht aus der Theorie des Romans ihrerseits eine Erzählung, die den modernen Roman vorbereitet. Denn seine Theorie ist, wenn sie nicht gerade eine Beschreibung des Romans darstellt oder aber den im Roman entworfenen Menschen verhandelt, vor allem die Theorie seiner Genese, seiner Möglichkeit und Bedingung. Romantheorie als Theorie des modernen Romans hat diese Gattung insofern als eine genuin historische begriffen, als sie diesen unter anderem dadurch bestimmt, dass er in einem bestimmten Moment und aus anderen als genuin poetologischen Gründen auftaucht und notwendig wird und so selbst schon ein voraussetzungshaftes Narrativ zu bezeugen hat. Man könnte hier wieder obigen, hier eine Tautologie, ein *double bind* streifenden Chiasmus bemühen und sagen: Romantheorie meint einen Typus Theorie, der unter den Bedingungen des Romans gedacht ist und das meint: unter Bedingungen, in denen Theorie nicht frei ist von einer begründenden, vom Gegenstand sich nicht vollends herleitenden Erzählung. Das hat theoretisch-methodologische Folgen: Mit dem und im Roman ist Erzählung mehr als eine Struktur; sie ist vornehmlich und in einem sehr weiten Sinne als eine setzende, revidierende, schaffende oder auch iterierende, aber bist zum gewissen Grad immer auch implizite, weil nicht lückenlos zu explizierende und belegende Konjunktion<sup>8</sup> zu verstehen.

Das dem Roman Vorgelagerte, diese jedwede einfache Anthropologie<sup>9</sup> oder auch klassische Narratologie überschreitende Vor-Geschichte der Geschichte als unverzichtbarer Kernbestand und Einsatz seiner Theorie *und* Erzählung, verdeutlicht, weshalb der Romantheorie (bzw. dem Roman) innerhalb der Gat-

---

<sup>7</sup> Das hat in exemplarischer Weise Roland Barthes in seiner *Vorbereitung des Romans* ebenso dargestellt wie vollzogen. Vgl. hierzu: Roland Barthes: *Die Vorbereitung des Romans*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008 [2003].

<sup>8</sup> Vgl. hierzu: Seymour Chatman: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Cornell: Cornell University Press 1990, S 126ff. Dessen narratologisch begründender Begriff der *conjunction* verwende ich hier möglichst weitreichend und grundlegend.

<sup>9</sup> Diese Romanerzählung ist aber deshalb – wie Iser's Versuch einer literarischen Anthropologie dies überzeugend zu vermitteln sucht – natürlich noch lange nicht jenseits 'anthropologischer' Anlagen zu verorten. Allein: es ist damit keine Romantheorie im engeren Sinne zu formulieren.

tungstheorie (bzw. unter den Gattungen) eine besondere Stellung zuzuweisen ist. Der Gegenstand von *Gattungstheorie* ist nun in einem viel grundlegenderen und gleichzeitig wesentlich präziseren Sinne zu formulieren. Dank dieser nunmehr immer auch historisch zu deutenden Implikation der Tatsache einer Voraussetzung – das ist es, was die *Vision* notwendig und möglich macht – lässt sich die (Gattungs-)Theorie des Romans hier nicht einfach als ein spezifisches Kapitel einer allgemeinen Theorie des Erzählens bzw. als eine ebenso allgemeine Theorie der Nachahmung, Dichtung, Kommunikation oder sprachlichen Akte entwerfen, die dann entsprechend gattungsspezifisch bzw. kulturhistorisch zu präzisieren wäre. Wenn eine allgemeine narratologische Theorie sowie eine ebenso allgemeine Theorie der (literarisch-poetischen) Kommunikation hier für zu unspezifisch befunden werden, dann sind sie dadurch nicht insgesamt disqualifiziert, sondern nur dahingehend relativiert, dass sich mit diesen Ansätzen eine für den Roman im engeren Sinne zu bestimmende Theorie nicht formulieren lässt bzw. dass sich das, was er an Theoriebedarf auslöst, damit nicht restlos einholen lässt. Der Roman nämlich ruft eine Gattungstheorie auf den Plan, die in der Verhandlung seiner Gattung, in dieser *Vision* immer überschüssig ist, ganz so wie sich der Roman nicht nur durch das erfassen lässt, *was er wie erzählt*, sondern eben auch das zu berücksichtigen ist, was er nicht einlösen und vergegenwärtigen kann, aber implizit in seine Konstitution hineinspielt.

Der moderne Roman kann folglich auch nicht in dem Sinne Seismograph einer kulturhistorischen Veränderung sein, wonach im (formalen) Wandel der epischen Gattungen eine Kulturgeschichte sich unmittelbar anzeigt. Theoretisch wesentlich bedeutsamer als der formale Wandel selbst und gleichsam Konsequenz seiner formalen Unbestimmtheit scheint die Tatsache seiner Emergenz zu sein. Sie ist es, die eine Theorie erforderlich macht. Das unterscheidet ihn von Lyrik und Drama insofern, als deren formale Wandlungen traditionellerweise als kulturelle und historische Seismographen<sup>10</sup> gelesen wurden und gelesen werden konnten, da das Moment einer in der Geschichte verorteten Emergenz hier kaum, wenn überhaupt, eine Rolle spielt.

Wenn nun der moderne Roman einen Wandel durch seine bloße Emergenz und zwar als Emergenz belegt, ist die Frage nach der Gattung immer schon mit einer mehr als bloß gattungspoetischen, aber dennoch gattungsspezifischen These zu beantworten. Just dies, dass er eine Theorie jenseits der Merkmale erfordert, hat Lukács in seiner *Theorie des Romans* dazu veranlasst, den Roman

---

<sup>10</sup> Exemplarisch für die Lyrik: Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg: Rowohlt 1962. Für das Drama: Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1964.

geschichtsphilosophisch als die post-epische Gattung eines 'Nicht-mehr' einzuspannen. Diese symptomatologische Form der 'Vermittlung' von Gattung und Geschichte jedoch umgeht das Problem der Vision und muss 'verdrängen', dass die theoretische Herausforderung des Romans auch darin besteht, dass seine Erzählung 'theoretisch' und seine Theorie 'narrativ' zu lesen sind. Dies wiederum, wie ich zeigen möchte, steht durchaus für ein immer höchst spezifisch zu entwickelndes und eben nicht nur 'allgemein' zu diagnostizierendes Formproblem. Die Frage der Vision bietet sich hier als eine Alternative zur geschichtsphilosophischen Verallgemeinerung des Romans an.

Im Roman selbst wiederum ließe sich diese Voraussetzungshaftigkeit in einer für den Status literarischer Fiktion nicht folgenlos bleibenden Lektürehaltung ausmachen. Die Lektüre des Romans ist im besonderen Maße eine Lektüre, die sich auch immer selbst liest, im Text selbst vergegenwärtigt. Was in der Romantheorie die Frage der Voraussetzung ist, erscheint im Roman als das Phänomen einer immer auch selbstbezüglichen Artikulation, die eine entsprechend selbstbezügliche Lektüre motiviert. Dass eine nicht überschreitbare Implikatur überhaupt zum Problem werden kann, steht schon für eine Erzählsituation, die seit Lukács zum festen Bestand von Romantheorie gehört: Romanerzählungen ist es mehr als jeder anderen literarischen narrativen Form versagt, 'unschuldig'<sup>11</sup> ansetzen, sie verweisen, «als etwas werdendes, als ein Prozeß»<sup>12</sup>, darauf, dass sie ihren Ort noch suchen müssen und nicht aus einer Ordnung heraus erzählen, sich nicht darauf verlassen können, dass wie im Epos «die Erscheinung durch die Zuweisung ihres Ortes in der Weltarchitektur» sich in einer «vollendeten Immanenz»<sup>13</sup> wähen kann. Der Mangel an «vollendeter Immanenz» macht es dem Roman unmöglich, ein proto-natürliches Erzählen zu realisieren oder ernsthaft zu fingieren; er erzählt voraussetzungshaft, enthält implizit eine andere Geschichte, erzählt auch einen anderen Anfang als den erzählten, stellt nicht zuletzt auch sich selbst unter eine Vision und ist in seiner Anlage grundsätzlich metaleptisch entworfen. Der Roman erzählt in seinem Anfang also immer mehr als den Anfang seines *plots*. Gleichzeitig erzählt er – und dies hat schon fast den Status eines Bonmots – seinen eigenen Anfang, seine eigene Möglichkeit und auch Unmöglichkeit. Das ist insofern ein strukturell wirksames Moment, das dezidiert kein einfaches positives Strukturmerkmal ist, als dieser andere Anfang

---

<sup>11</sup> Vor diesem Hintergrund ist alles andere überraschend, dass der «unreliable narrator» eine speziell am Roman diskutierte Figur ist. Vgl.: Wayne C Booth: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press 1961.

<sup>12</sup> Georg Lukács, *Theorie des Romans*, S. 65.

<sup>13</sup> Ebd., S. 75.

– anders als der konkrete Erzählvorgang und die positive Struktur der konkreten Erzählung – sich *anzeigt*, aber eben nicht *erzählt*, nicht in der Erzählung selbst eingeholt werden kann. Eine unter selbst nicht vollends zu vergegenwärtigenden Bedingungen ansetzende Romanerzählung macht, so Kundera, notwendigerweise aus der Sprache und der Welt eine Sprache und Welt «de relativité et d’ambivalence»<sup>14</sup>. Es ist vor diesem Hintergrund alles andere als überraschend, dass Italo Calvino, statt eine kontinuierliche Geschichte zu erzählen, seinen Metaroman *Se una notte d’inverno un viaggiatore* auf Romananfänge reduziert und dass die Kategorie des Anfangs wohl in keiner Gattung – wie es schon der Quijote vormacht – von solcher Prominenz und Bedeutung ist wie im Roman. Die Figur eines voraussetzungshaften Anfangs gibt eine deutliche Ahnung davon, in welchem Sinne jeder Roman eine Vision seiner Geschichte und Idee implizieren kann und in welchem Sinne Romantheorie dies strukturell mit ihm teilt. Es scheint also geboten, das Problem des Anfangs und des Anfangens sowohl im Roman als auch in der Romantheorie eingehender zu befragen und die darin angelegte «Relativität und Ambivalenz» seiner Sprache zu explizieren.

Nun gibt Kundera eine sehr explizite Beschreibung (s)einer Vision der Geschichte des Romans und somit auch eine scheinbar klare Verortung des Romans:

J’y ajoute encore ceci : le roman est l’œuvre de l’Europe ; ses découvertes, quoique effectuées dans des langues différentes, appartiennent à l’Europe tout entière. La *succession des découvertes* (et non l’addition de ce qui a été écrit) fait l’histoire du roman européen. Ce n’est que dans ce contexte supranational que la valeur d’une œuvre (c’est-à-dire la portée de sa découverte) peut être pleinement vue et comprise.<sup>15</sup>

Diese Geschichte des europäischen Romans, Gattung der Ambivalenz und Relativität, steht unter dem Vorzeichen einer bestimmten Idee, die in der schon zitierten Vorrede offen ‘gestanden’ wird: «C’est cette idée du roman, inhérente à mes romans, que j’ai fait parler.»<sup>16</sup>

Bevor ich auf die für meine Studie, die mit einem lateinamerikanistischen Korpus arbeitet, zumindest kommentierungsbedürftige These des Romans als europäischer Gattung zu sprechen komme, gilt es, nach dem «je» zu fragen, das hier diese Geschichte des europäischen Romans sprechen macht. Diese Frage ist deshalb von Bedeutung, da sie an einer konkreten Vision deutlich macht, wie das Phänomen der Vision auf eine äußerliche Positionalität rekurriert, die nicht

<sup>14</sup> Milan Kundera: *L’art du roman*, S. 16.

<sup>15</sup> Ebd., S. 16, kursiv im Original.

<sup>16</sup> Ebd. S. 7.

zufällig an die Lektüre von Romanen erinnert, sofern hier wie dort mit einer Vision keine 'organische' Geschichte erzählt wird, keine kontinuierlich vermittelte Einsicht, sondern eine Ansicht, keine echte Genealogie, sondern eine «succession», die immer auch mit *Leerstellen* umgehen muss.

Es scheint ob der Formulierung *faire parler* offenkundig, dass hier das «je» eines Lesers spricht, der zwar sich selbst liest, aber in dieser Lektüre eine Vision artikulieren und ein Werk in eine genealogische Linie stellen möchte, als spräche er nicht und nicht nur vom eigenen Werk. Die sprechen machende Lektüre umschreibt eine äußerliche Position, die schon deshalb mehr leistet als eine Implikation zu explizieren, da nur sie es vermag, zwischen einer im Werk enthaltenen Idee – welche auch immer diese sein mag – und einer Geschichte zu vermitteln, die das einzelne Werk offenkundig übersteigt und das in ihm allenfalls als Vision herauszulesen ist. Wenn diese Explikation nun vorgibt nur das zu sagen, was in den Romanen schon angelegt ist, dann nicht nur, weil zwischen dieser Vision von Geschichte und der Idee, die ein Werk enthält, ein immer erst nachträglich und äußerlich zu schaffender Zusammenhang bestehen kann. Vielmehr unterstreicht es, dass die Geschichte dieser Gattung zwar immer auf eine bestimmte Vision dieser Geschichte angewiesen ist, aber zugleich mehr ist als eine 'Perspektive', sofern sie eine Idee sprechen macht, die nicht *jenseits* der Werke ist. Die Vision ist nicht ohne die Werke zu formulieren. Diese in sich widersprüchliche Bewegung eines *double binds* entspricht nicht zufällig ziemlich genau der Ambivalenz der Romanlektüre zwischen Realisierung und Partizipation, die gattungstheoretisch sich wiederfindet als die Ambivalenz von Vision als einer immer auch bestimmten Erzählung einerseits und Vision als einer theoretischen Arbeit an dieser Erzählung bzw. als eine Vision, durch welche eine Idee des Romans formulierbar wird, andererseits.

Die Idee des Romans, die Kundera am explizitesten umschreibt, wenn er im Roman die Gattung der Ambivalenz und der Relativität erkennt, ist jedoch dermaßen abstrakt, dass der Europabegriff, der hier die Voraussetzung des Romans ist («der Roman ist das Werk Europas»), selbst zu befragen ist. Welche Voraussetzung meint dieses Europa? Welche Vision ist hiermit angesprochen?

Keinesfalls ist für den Tschechen Kundera der Einsatz des Europäischen, verstanden als ein supranationaler Kontext der Literatur, eine Rhetorik eines hegemonialen Westens, sondern eine durchaus öffnende Geste. Europa, das ist eine Geschichte, die sich an ihren Entdeckungen («découvertes») konstituiert, nicht zuletzt an diesen «Ambivalenz und Relativität» erfährt. Dies wiederum, schon durch den Begriff der «Entdeckung», ist nur schwerlich ohne einen Bezug auf Amerika zu denken. Ist dieses «entdeckende» Europa, das den Roman hervorbringt, ein Europa, das ohne ein Nicht-Europa gedacht werden kann? Europa, so meine ich, kann hier – und das wäre die Schnittstelle von Vision und Idee

– auch als der Name einer historischen Situation gelesen werden, in der die Welt als eine multikontextuelle entworfen werden kann, in der die Welt selbst eine von Ambivalenz und Relativität geprägte ist.

Diese sicherlich weitgehende Deutung möchte ich damit begründen, dass Kundera den modernen Roman mit dem Quijote beginnen lässt. Dieser mitnichten genuin europäische Roman<sup>17</sup>, der sich nur schwerlich dafür eignen dürfte, eine eurozentrische Geschichte des Romans zu erzählen, ist für Kundera der Gründungstext einer Gattung, der die Welt in einer zu einer Menge relativer und sich widersprechender Wahrheiten macht: «[...] un tas de vérités relatives qui se contredisent [...]»<sup>18</sup> «Comprendre avec Cervantes le monde comme ambiguïté [...]»<sup>19</sup>, diese Losung gilt nicht zuletzt auch für die eigene, eine im Quijote durch eine äußerliche Lektürepräsentation ja konstituierte Geschichte, da speziell dieser Roman ein Roman der post-genealogischen Geschichte ist. Die Geschichte des modernen Romans, von Kundera als die Geschichte einer in Verruf geratenen Erbschaft des Quijote beschrieben – «[...] l'héritage décrié de Cervantes»<sup>20</sup> –, ist schon deshalb ein nicht zuletzt durch Cervantes selbst in Verruf geratenes Erbe, da der Quijote eine Erbgeschichte erzählt, die nur Stiefkinder kennt, jedenfalls keine rechtmäßigen Erben. Ein unbequemes Erbe also: die Welt als Ambivalenz und obendrein winkt statt einer klaren Dynastie (die ja nicht zuletzt noch der von Lukács als letzter epischer Dichter bezeichnete Dante für sich in Anspruch nimmt) ein Erbe, das stets der Legitimierung bedürftig ist. Geschichte als eine stets diskontinuierliche Wende in der Geschichte (nicht zuletzt auch des Romans) ist also die Ausgangslage, die das Phänomen der Vision auf den Plan ruft. Geschichte – und das meint auch: Geschichte in einem neuzeitlichen Sinne – steht für Aneignungen und nicht für Kontinuitäten, für äußerliche *Visionen* statt esoterischen Einsichten und zwar nicht zuletzt aus dem romantheoretisch wie auch 'geschichtsphilosophisch' relevanten Grund, dass Geschichte einer immer auch äußerlich bleibenden Darstellung ihrer selbst bedarf. Und es ist in diesem Sinne, dass Kundera hier auch ein durchaus kritischer Europa-Begriff unterstellt werden kann, jedenfalls einer, der zumindest nicht so sehr als unmittelbare und naturgegebene Evidenz gelten darf, dass er – mit dem Quijote als Gründungsfigur – über jedwede Legitimierung erhaben wäre.

---

17 Vgl.: Diana De Armas Wilson: *Cervantes, the Novel, and the New World*. Oxford: Oxford Hispanic Studies 2001.

18 Milan Kundera: *L'art du roman*, S. 17

19 Ebd.

20 Ebd., S. 32.

So ist es auch nicht im Sinne eines Erbfolgestreits zu verstehen, wenn ich hier der an Cervantes ausgemachten ambivalenten Welt des «homme moderne» ein anderes Stiefkind unterstelle und der Vision eines an seinen 'Entdeckungen' sich konstituierenden Europas nun die Vision der Neuen Welt beifüge. Cervantes' Stiefsohn Don Quijote, dessen vermeintlich richtiger Vater der nicht-europäische Cide Hamete sein soll, ist ein Roman, den man ohne große Mühe auf das Ereignis der Neuen Welt beziehen kann. Nicht nur, wie es auch Vargas Llosa<sup>21</sup> betonte, ist der Quijote in Amerika schon zur Zeit seiner Publikation als zensiertes Schmutz-gelgut vermutlich intensiver als in Europa rezipiert worden; er ist zudem selbst voll von Referenzen an das Ereignis der Neuen Welt, wie de Armas Wilson<sup>22</sup> es ausführlich dargelegt hat. Dass also der Weltbegriff selbst ambivalent wird und dass auf diese Ambivalenz der Roman mit einer Weisheit des Ungewissen reagiert («sagesse de l'incertitude»)<sup>23</sup>, referiert im Kontext dieses Ereignisses zwar auf eine von Europa aus realisierte Bewegung, lässt sich aber auf eine 'Begegnung' beziehen, die gerade weil sie die Grenzen der Welt aufs Neue zu befragen erlaubt, mehr ist als bloß europäische Entdeckung. Weder ist sie restlos europäisch noch eine Entdeckung, sondern am treffendsten noch als ein für die Neuzeit konstitutives Ereignis beschrieben. Die mit der Bewegung angesprochene Überfahrt des Kolumbus, die als *Weisheit des Ungewissen* passend beschrieben wäre<sup>24</sup> und die vielleicht die Reise ins Ungewisse par excellence ist, gibt so das ambivalente Modell ab für eine Erfahrung von Welt, die gerade weil sie das, was nicht ist, in die Welt projiziert, erfolgreich sein kann und dabei doch irrt. Auch Don Quijote sucht in und mit seinen Ritterromanen, die anders als er selbst und Cervantes von Amerika noch nichts wussten, eine Welt zu erklären, die seit der 'Entdeckung' Amerikas nicht mehr die alte sein kann und die – um Lukács prominente Formel erneut aufzunehmen und etwas anders zu pointieren – ihre sicher geglaubte *Weltarchitektonik* ganz wörtlich und mit einem Schlag zerfallen sieht.

An dieser Stelle möchte ich eine erste Bestimmung dessen geben, was Vision als geschichtstheoretische Figur des Romans bedeuten kann. Geschichte in Visionen zu denken, bedeutet, dass die jeder Geschichte eingelassene Erzählung zwar zu spezifisch ist, um sich als eine allgemeine Geschichte zu deklarieren, dass sie aber gleichzeitig einen unverzichtbaren Aspekt, eine notwendige Be-

---

<sup>21</sup> Mario Vargas Llosa: The Latin American Novel Today. In: *World Literature Today*, Vol. 63, No. 2, 250th Issue (Spring 1989 [1970]), S. 266ff.

<sup>22</sup> Diana de Armas Wilson: *Cervantes*, S. 19ff.

<sup>23</sup> Milan Kundera: *L'art du roman*, S. 18.

<sup>24</sup> Vgl.: Tzetvan Todorov: *Die Eroberung Amerikas: Das Problem des Anderen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985 [1982].

dingung dieser allgemeinen Geschichte, der Idee des Romans darstellt; wer wollte leugnen, dass der Roman ohne 'Europa' nur schwerlich zu denken ist? Der kritische, mitunter auch ironische Einsatz dieses 'Zwischenbereichs' liegt darin, dass die theoretische Reflexion nicht nur nicht auf eine Erzählung verzichten kann, sondern sie obendrein auch noch explizit und einsichtig hält. Wie der Roman kann Theorie genau dann eine auch kritische Position schaffen, wenn sie nicht nur eine Erzählung, sondern auch die Erzählung ihrer Konstitution darlegt und in diesem Moment natürlich auch andere Visionen denkbar macht.

Um dies etwas zu vertiefen, lohnt ein erneuter Blick auf das Anfangszitat: Kundera spricht von einer Vision auf *die* Geschichte und *einer* Idee, die im Werk enthalten sind. Bemerkenswert ist, dass nur die Geschichte mit einem bestimmten Artikel versehen ist und dies auch schon deshalb sein muss, da Geschichte immer eine bestimmte Geschichte ist. Wohingegen *die* Geschichte schlechthin im Sinne einer allgemeinen Geschichte nur als *eine* Vision von *der* bzw. dieser bestimmten Geschichte denkbar ist. Dass es, wenngleich nicht nur von Spezialgeschichten die Rede ist, nicht *die* Geschichte des Romans geben kann, betont die Vision, die sich hier auf die Geschichte bezieht. *Eine* Idee wiederum, also jenes, was vom Anspruch her unbedingt mit dem bestimmten Artikel zu versehen wäre, verrät, dass die Idee nur *eine* Idee sein kann, da sie nicht von einer bestimmten historischen Vision zu lösen ist. Ambivalenz und Relativität sind dermaßen abstrakte Bestimmungen einer modernen Welt, dass sie nur zu verstehen sind, wenn man sie auf eine Vision der Geschichte bezieht, die sich mit und am Roman erzählen lässt.

Wie aber kann man das Problem der Vision methodisch umsetzen und theoretisch fruchtbar machen? Stehen am Ende nur Visionen von Geschichte nebeneinander? Dieses Ergebnis, das für den «praticien»<sup>25</sup>, dessen Welt nicht die Theorie ist, wohl hinnehmbar ist, dürfte für eine gattungstheoretische Arbeit ein etwas geringer Ertrag sein. Dass dem nicht so sein muss, möchte ich an dem, was die Vision von Romantheorie sein kann, darlegen. Zunächst wäre da die Frage der Niveaus: Wenn die Vision, die immerhin auf *eine* Idee des Romans rekurriert, doch mehr ist als nur spezifische Perspektive und Geschichte, dann wäre dieses 'Zwischen-Niveau' nicht in der Geschichte der einzelnen Romane, in exklusiven Einzelvisionen zu finden, sondern müsste sich *begrifflich* in einer Art und Weise umsetzen lassen, dass einerseits das Niveau einer Gattungs-Idee nicht durch eine allzu konkrete Bestimmung unterschritten wird und andererseits das Niveau einer Vision von Geschichte nicht dadurch überschritten wird, dass der Begriff nicht spezifiziert werden kann. Zweitens wäre das Problem des

---

25 Milan Kundera: *L'art du roman*, S. 7.