

Romanisches Seminar der Universität zu Köln

Magisterarbeit

**Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*.**

**Parodistisches Erzählen zur Konstituierung moderner  
Subjekterfahrung**

Erster Prüfer:

Prof. Dr. C. Wentzlaff-Eggebert

Vorgelegt von:

Claudia Hammerschmidt



Köln, den 4. Juni 1993

## Inhaltsverzeichnis

	Seite
I. Einleitung	1
<b>A. Der Text und sein theoretischer Kontext</b>	
II. Der Romantitel	3
III. Soziokultureller Kontext	4
III.1. Der "nacionalismo" des Centenario	4
III.2. Der "criollismo" der Avantgarde	8
IV. Die Oszillation zwischen offenem und geschlossenem Text	13
IV.1. Der Versuch traditionalistischen Erzählens	13
IV.2. Die Zeitstruktur auf der signifikanten Textebene	16
IV.3. Die Zeitstruktur als Indikator der Bruchstellen: parodistisches Erzählen zur Dialogisierung traditionalistischer Erzählansätze	17
V. <i>Adán Buenosayres</i> in der wissenschaftlichen Rezeption	19
VI. Parodistisches Erzählen - das kontrolliert-unkontrollierbare Moment	29
VI.1. Parodie als Gattung - der gescheiterte Definitionsversuch	29
VI.2. Parodie als Intertextualität - eine Arbeitshypothese	34
<b>B. Der Text im Dialog mit sich selbst</b>	
VII. Parodistisches Erzählen zur Konstituierung moderner Subjekt- erfahrung	40
VII.1. Die Selbstdarstellung I: Sektion 1-12 des <i>Cuaderno de Tapas Azules</i>	40
VII.2. Die Fremddarstellung I: Buch I-IV des Erzählers L.M.	46
VII.2.1. Buch I, 1: Das Ich im Dialog mit dem Anderen - allgemeine Betrachtungen zur Fremddarstellung Adáns im Text des Erzählers	46
VII.2.2. Buch I, 2: Der parodierte Dialog mit dem Freund: Samuel Tesler	52



VII.2.3. Buch II, 1: Der parodierte Dialog mit dem "barrio": Villa Crespo	53
VII.2.4. Buch II, 2: Der parodierte Dialog mit der Gesellschaft: die "tertulia" von Saavedra	57
VII.2.5. Buch III, 1: Der parodierte Dialog mit dem Mythos: "La travesía del bajo de Saavedra"	61
VII.2.6. Buch III, 2: Der parodierte Dialog mit dem Mythos: "Aquí yace Juan Robles, pisador de barro..."	63
VII.2.7. Buch IV, 1: Die Konfrontation mit der eigenen Poetik: "la glorieta de Ciro Rossini"	66
VII.2.8. Buch IV, 2: Die Konfrontation mit dem Begehren: das Freudenhaus in der calle Canning	68
VII.2.9. Buch IV, 3: Der Rückweg nach Hause	70
VII.3. Die Selbstdarstellung II: Sektion 13-14 des <i>Cuaderno de Tapas Azules</i>	73
VII.4. Die Fremddarstellung II: Buch V des Erzählers L.M.	77
VII.4.1. Buch V, 1: Die Konfrontation mit der Vergangenheit	77
VII.4.2. Buch V, 2: Die Konfrontation mit der Gegenwart	80
VII.4.3. Buch V, 3: Die Konfrontation mit dem Text	82
VII.5. Die Selbstdarstellung III: Buch VII, <i>Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia</i>	87
VII.6. Die Fremddarstellung III: Der "Prólogo Indispensable"	94
VIII. Schlußbetrachtung und Ausblick	98
IX. Literaturverzeichnis	104

## I. Einleitung

*Megafón usaba un método bárbaro que consistía en buscar sólo aquellas nociones que serviesen a su problemática interna.*

*Megafón o la guerra*  
Leopoldo Marechal

Oft erweisen sich die irritierenden ersten Leseindrücke eines Romans als verlässliche Indikatoren für die immanente Problematik einer versteckten Textpoetik. Im Falle des Textes von Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, können derartige Erfahrungen große Hilfestellungen zur Entwicklung einer Lese-strategie leisten, die sich den Versuch einer Klärung der ungelösten oder auch unlösbaren Fragen, die eine erste Lektüre aufwarf, zur Aufgabe macht: Welche Funktion erfüllt die Betitelung des Romans und Benennung des Protagonisten, deren Dichotomie eine Konfrontation von biblischem und nationalem Mythos anzudeuten scheint? Wie erklärt sich die paradoxe Parallelität von einerseits traditioneller Suche nach verortbarer, sinnstiftender Transzendenz und andererseits sich jedem vereinheitlichenden Zugriff entziehender Pluralität? Warum wirkt der explizite Rekurs auf eine prätendierte göttliche Instanz als stete Negation seiner eigenen Theses?

Unsere Arbeit kann sich nicht als abschließende Beantwortung dieser Fragen verstehen, ist jedoch bemüht, sich den Anforderungen einer Annäherung an dieselbe zu stellen. Die Komplexität des Textes verunmöglicht dabei die Perspektivenverengung auf nur einen theoretischen Ansatz und legt vielmehr Offenheit und Methodenpluralität nahe, die jedoch im Rahmen einer Magisterarbeit immer nur in beschränktem Maße durchführbar sind. Dennoch wollen wir versuchen, der Vieldeutigkeit des Textes durch eine offene Herangehensweise annähernd gerecht zu werden, die bei aller unvermeidlichen Subjektivität der Lektüre jedoch nicht dem Fehler eines Megafón verfallen will, nur die für ihre Perspektive geeigneten Textfragmente zu berücksichtigen. Um einerseits der Gefahr einer unwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Text zu entgehen, andererseits jedoch auch den Blick auf den konkreten Analysegegenstand nicht zu verlieren, beabsichtigen wir daher, textnarratologische Analyseansätze vor allem im Sinne Genettes mit hermeneutischen und textontologischen Ansätzen zu verbinden; dabei steht die Auseinandersetzung mit dem Text als Szenarium intertextueller Ichauflösung im Mittelpunkt der Betrachtung. Um die notwendige Theoriediskussion innerhalb der direkten Auseinandersetzung mit dem Roman zu vermeiden, teilt sich unsere Arbeit in zwei übergeordnete Abschnitte (A. Der Text und sein theoretischer Kontext; B. Der Text im Dialog mit sich selbst), wobei der theoretische Teil A nur kurze und die komplexen Thematiken stark verkürzt darstellende Zusammenfassungen wissenschaftstheoretischer Debatten liefern kann. Dennoch versuchen wir, durch die Gegenüber-

stellung von Theorie und Text für unsere Analyse eine mögliche Alternative zu der heutigen mißlichen Lage der "Sogenannten Geisteswissenschaften"<sup>1</sup> zu finden, ihrer Spaltung in ein theoretisches Lager, das oft den konkreten Textbezug vermissen läßt, und ein traditionell-hermeneutisches Lager, dessen wissenschaftliche Fundierung sich in allgemein-weltanschaulichen Affirmationen zu verlieren droht.

Diesem methodologischen Konzept zufolge soll sich in Teil A einer kurzen Diskussion des Romantitels (Kapitel II) die durch diese nahegelegte literarhistorische Situierung der "argentinidad"-Thematik über eine Skizzierung der unterschiedlichen Nationalitätsbegriffe des "Centenario" und des "Criollismo" anschließen (Kapitel III). Die darauf folgende erste inhaltliche und konstruktionsanalytische Annäherung an den Text (Kapitel IV) gibt uns aufgrund der ausgebliebenen Auseinandersetzung mit dem evident dialogischen Strukturprinzip die Gelegenheit, einen Überblick über die bisherige Rezeption des Romans zu vermitteln (Kapitel V). Diesem wiederum soll ein Exkurs auf die Parodie- und Intertextualitätsdebatte folgen (Kapitel VI), der jedoch aufgrund der in den letzten Jahren stark angewachsenen und multiperspektivischen wissenschaftlichen Literatur nach einem historischen Überblick über den ambivalenten Parodiebegriff lediglich auf die problemorientierenden Anfänge der wissenschaftstheoretischen Intertextualitätsdebatte Bezug nehmen kann.

Die literarhistorischen und theoretischen Auseinandersetzungen sollen dabei als Voraussetzungen und ständige Bezugspunkte unseres Versuches fungieren, den Nachweis einer intertextuellen Unterhöhlung des auf Monosemie angelegten Romans zu erbringen (Teil B unserer Arbeit). Dazu rekurren wir außerdem auf die Ergebnisse aus Kapitel IV und folgen im textanalytischen Teil dem dialogischen Aufbauprinzip von Selbst- und Fremddarstellung. Im Mittelpunkt unseres Interesses, das im Sinne unseres Magisterthemas immer auf die Problematik der Subjektkonstitution orientiert bleiben muß, stehen dabei weniger Quellenforschungen als vielmehr die textimmanente Auseinandersetzung zwischen Protagonist und Erzähler.

Als Abschluß der Arbeit dient neben der zusammenfassenden Darstellung unserer Ergebnisse eine erste tentative Gegenüberstellung von *Adán Buenosayres* und der Debatte um den lateinamerikanischen "neobarroco", deren Ausarbeitung uns als naheliegendes Forschungsgebiet für eventuelle weiterführende Beschäftigungen mit dem Text vielversprechend erscheint.

<sup>1</sup> Wir bedienen uns hier einer Begriffsanlehnung an den Titel der 'Bestandsaufnahme' der Situation der Geisteswissenschaften innerhalb der Bundesrepublik, die als Veröffentlichung der Beiträge von Tagungen im Herbst 1987/ Frühjahr 1988 am Zentrum für interdisziplinäre Forschung in Bielefeld entstand: vgl. Wolfgang Prinz/ Peter Weingart (Hrsg.), *Die sog. Geisteswissenschaften: Innensichten*, Frankfurt/M. 1990.

**A. Der Text und sein theoretischer Kontext**

## II. Der Romantitel

Schon der dualistisch angelegte Romantitel und Name des Protagonisten, *Adán Buenosayres*<sup>2</sup> - Dichotomie zwischen biblischem Mythos, Archetypus des ersten Menschen, und der modernen Metropole -, legt die Vermutung nahe, der Roman lasse sich als Auseinandersetzung zwischen Individuum und soziokulturellem Kontext bestimmen<sup>3</sup>. Der Protagonist, dessen fatale Definitionsversuche als kontextunabhängiges Subjekt, das die verlorene Orientierung in der Hypostasierung transzendenter Wahrheit wiederzufinden erhofft, immer wieder enttäuscht werden, erfährt durch den über den Erzähler hergestellten Kontakt mit seiner heterogenen Umwelt die Unmöglichkeit der Erkenntnis einer Immanenz von Sinn. Die Dichotomie von einerseits präntendierter Univozität auf Seiten des Subjekts Adán und andererseits vorherrschender Stimmenpluralität auf Seiten der multikulturellen Metropole wird zum Anlaß eines narrativen Situationsversuchs nicht nur des Subjekts, sondern auch der Nation genommen. Adán trifft während seiner stark intertextuell an traditionellen Romanmustern orientierten Reise auf der Suche nach dem verlorenen Ich auf diverse Personifikationen der historischen argentinischen Identifikationsmythen, die vom Erzähler in ihrem utopischen Wahrheitsanspruch 'dekonstruiert' werden; die Hypostasierung eines 'Nationalcharakters' wird dabei ebenso parodistisch unterlaufen wie der Anspruch auf definierbare Identität des Subjekts.

Da die Auseinandersetzung mit dem Mythos der "argentinidad" als Parodierung der criollistischen Variante der argentinischen Avantgarde geführt wird, diese jedoch als Antwort auf den nationalistischen Diskurs der Jahrhundertfeier zur argentinischen Unabhängigkeit gesehen werden muß, wollen wir zunächst diese Mythologisierungen eines Nationalitätsbegriffs als Versuche einheitsstiftender Identitätszuweisung kurz charakterisieren. Vor diesem Hintergrund soll die intertextuelle Auseinandersetzung mit den nationalistischen Bestrebungen der argentinischen Avantgarde - für Marechal auch immer Konfrontation mit seiner persönlichen Vergangenheit<sup>4</sup> - als eines der Auflösungs Momente der intentionalen Thesis von Einheit verstanden werden, die sich innerhalb einer unaufhörlichen Auseinandersetzung mit dem intertextuellen Eingeschriebensein jedes Subjekts und jeder Nation in eine unendliche Kette von Prätexten vollzieht.

<sup>2</sup> Wir zitieren nach folgender Ausgabe: Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, Bs As 71984. Die römischen Ziffern verweisen dabei auf die sieben Bücher, die arabischen Ziffern auf die einzelnen Kapitel. Die Seitenangaben finden sich in Klammern den Zitaten beigelegt.

<sup>3</sup> Vgl. Valentín Cricco/ Nora Fernández/ Nilda Paladino/ Nidia Piñeyro, *Marechal, el otro. La escritura testada de Adán Buenosayres*, Bs As 1985, S. 34: "(El título) Propone (...) una lectura simultánea de dos discursos que se superponen: el bíblico-teológico y el coloquial y doméstico".

<sup>4</sup> Auf die 'martinfierristische Vergangenheit' Marechals werden wir jedoch nicht näher eingehen; vgl. dazu u.a. María Rosa Lojo, "La metáfora, ruptura de límites ontológicos, en *Días como flechas* de Leopoldo Marechal", in: *Estudios Filológicos* 22 (Valdivia 1987), S. 47-58.

### III. Soziokultureller Kontext

#### III.1. Der "nacionalismo" des Centenario

Die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts, in denen der in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts begonnene Modifizierungsprozeß Argentiniens von einer Agrar- zu einer modernen Industriegesellschaft bereits starke Fortschritte gemacht hat, sind ideologisch durch den Versuch einer Selbstdefinition innerhalb eines sich durch die starke europäische Einwanderung radikal ändernden soziokulturellen Kontextes gekennzeichnet:

Las transformaciones urbanas que hacia mediados de la década del '10 se van escalonando modifican absolutamente la percepción (...). Además, con el crecimiento demográfico, se produce la aparición de un nuevo sujeto, la multitud, que introduce cambios no sólo en la percepción sino también en la identidad de los individuos<sup>5</sup>.

Durch die Entstehung eines Städteproletariats mit zunehmenden sozialen Ansprüchen und politischer Kampfbereitschaft sieht sich Buenos Aires zum Zeitpunkt des Centenario (1910) mit einer allgemeinen Umbruchssituation konfrontiert, durch die die traditionellen Werte, Residuen einer weiterhin nach patriarchalischem Muster funktionierenden Oligarchie<sup>6</sup>, radikal unterlaufen werden. Trotz der offen zutage tretenden Notwendigkeit einer politischen Reorientierung aber war Argentinien in den Jahren um 1910 immer noch bestimmt durch eine traditionelle, sich an den Interessen der Oligarchie orientierende Staatsform, die ihre anachronistischen Ideale weiter zu verfolgen strebte. Dazu war eine Vereinheitlichung des heterogenen Bildes nötig, die man durch Idealisierung bereits vergangener nationaler Gestalten - noch einige Jahre zuvor Inbegriff der 'Barbarei' - künstlich herzustellen versuchte:

El "espíritu de la tierra", la "raza", la "sangre" (...): en fin, todos aquellos elementos del horizonte ideológico que podían contribuir a elaborar esa "realidad primordial", fueron movilizados para dotar a los argentinos de la sólida tradición nacional frente a la amenaza de la invasión disolvente<sup>7</sup>.

Im Zusammenhang mit dem Erstarren des nationalistischen Diskurses muß auch die nostalgische Rückwendung nach Spanien, nicht zuletzt legitimiert durch den großen Einfluß des "arielismo", als Möglichkeit zur 'Rassenbestim-

<sup>5</sup> Graciela Montaldo, "El origen de la historia", in: dies. (Hrsg.), *Yrigoyen, entre Borges y Art. (1916-1930)*, Bs As 1989, S. 22-30, hier: S. 26.

<sup>6</sup> Vgl. José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Bs As 1976, S. 261: "En las últimas décadas del siglo el patriarcado republicano constituido después de la Independencia era una clase ya asentada a lo largo de varias generaciones".

<sup>7</sup> Carlos Altamirano/ Beatriz Sarlo, "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", in: dies., *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Bs As 1983, S. 69-105, hier: S. 98.



mung' in Abgrenzung von den Einwanderern gesehen werden<sup>8</sup>. Vor allem aber ist die pervertierte Valorisierung gewisser tradierter Konnotationen zu beachten; so erfährt beispielsweise die Bezeichnung "criollo" im Zusammenhang mit der Konstruktion des nationalen Ideals eine radikale semantische Transformation: während der "criollo" im 19. Jahrhundert nahezu als Gespenst der "barbarie" der angestrebten Zivilisation diametral gegenüberstand, wurden seine negativen Konnotationen in der Zeit der Jahrhundertwende von neuen Gespenstern absorbiert, dem "inmigrante" oder "gringo", wobei der "criollo", der 'autochthone' Argentinier, zum Symbol des nationalen Selbstbewußtseins hypostasiert wurde<sup>9</sup>. Diese ideologischen Prädispositionen vor allem der "criollos viejos", der alteingesessenen Familien der argentinischen Oligarchie, prägen den "primer nacionalismo" oder "nacionalismo cultural"<sup>10</sup> des Centenario, der sich jedoch durch die Negation seiner eigenen Voraussetzung charakterisiert: paradoxerweise kann man den Versuch einer nationalen Selbstdefinition in autoprotektionistischer Abgrenzung von der starken Einwanderung in doppelter Weise als leere Selbstinszenierung verstehen aufgrund des Umkehrungsverhältnisses, das sich aus Ursache und Wirkung der Immigrationspolitik und der damit verbundenen Intentionen ergibt<sup>11</sup>. Die Propagierung europäischer Einwanderung im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts durch eine auf Fortschritt und Industrialisierung bedachte Regierung sollte Argentinien durch den wirtschaftlichen Ausbau des Hinterlandes sowie verstärkte Technologisierung zu einer modernen und konkurrenzfähigen Gesellschaft umfunktionieren; somit erstrebte die Politik der achtziger Jahre gerade die soziokulturelle Situation, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts abzuzeichnen schien. Wenn nun aber die Realisierung dieses Projekts zu einer 'Rückbesinnung' auf rurale Lebensformen führte, die als autochthones Ideal zur Abgrenzung von den die erhoffte Umfunktionierung herbeiführenden europäischen Einwanderern propagiert wurde<sup>12</sup>, entlarvt sich das Nationalbewußtsein der Wortführer des Centenario von vorneherein als inkonsistent. Es idealisiert ein historisches Moment, das sich wiederum durch die Negierung des nun präbendierten Selbstverständnisses

<sup>8</sup> Vgl. *ibid.* S. 74-75.

<sup>9</sup> Vgl. *ibid.*, S. 95.

<sup>10</sup> Vgl. Carlos Payál/ Eduardo Cárdenas, *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*, Bs As 1978, zitiert nach: Altamirano/ Sarlo, "La Argentina del Centenario", *op. cit.*, S. 72; Altamirano und Sarlo weisen darauf hin, daß schon vor dem Centenario von einem "ersten Nationalismus" gesprochen werden könne (vgl. vor allem Sarmiento), daß aber die Wiederaufnahme des nationalen Diskurses zur Zeit des Centenario in Argentinien die ganze erste Jahrhunderthälfte über dominierend bleibe und so in seiner Tragweite ein neues Kapitel der argentinischen Ideologie präge (vgl. *ibid.* S. 73).

<sup>11</sup> Vgl. *ibid.*, S. 95: "La noción misma de 'progreso', que asociada a la de 'orden' había sido el lema de la generación del ochenta, deja poco a poco de designar un valor unívoco y autosuficiente".

<sup>12</sup> Vgl. *ibid.*, S. 93-94: "la imagen de la inmigración que, de agente del progreso, se transformaría en la portadora de una nueva barbarie".

charakterisierte und gerade durch diese Negierung die Voraussetzungen für die nun abgelehnte Situation der erreichten Modernisierung schuf.

Unter den argentinischen Intellektuellen und Schriftstellern sind es vor allem Ricardo Rojas, Manuel Gálvez und Leopoldo Lugones, die sich zu Verfechtern dieser Ideologie machen und dem nationalistischen Diskurs den zur Verteidigung der 'Tradition' nötigen einheitsstiftenden Mythos liefern. Dazu brauchte man mehr als pejorative Denominationen der Einwanderer und Kritik an der industriellen Entwicklung; es mußte ein Gegenentwurf vorgestellt werden, der die Identifikation der "criollos viejos" auf kollektiver Ebene ermöglichen sollte. Als ein Beispiel dieses Versuchs können die literarhistorischen Arbeiten Rojas' verstanden werden<sup>13</sup>, dessen Wille, ein Buch zu schreiben "de pura emoción que (...) reavivase, por la leyenda o por la historia, el orgullo y la fe de la casta"<sup>14</sup>, die Intentionen der Nationalisten zum Ausdruck bringt:

La primera historia de la literatura argentina (...) y algunos libros claves del proceso intelectual argentino, tienen su raíz en ese fermento ideológico<sup>15</sup>.

In diesem "ideologischen Ferment" wurde der Einwanderer zur Ursache moralischer Dekadenz, zum "Juan sin Ropa"<sup>16</sup>, zur das Land bedrohenden eminenten Gefahr stigmatisiert, dessen unheilbringendem Materialismus entgegengewirkt werden mußte.

Diese Tendenzen kondensierten sich in den Diskussionen zum *Martín Fierro*, die 1913, also drei Jahre nach dem groß gefeierten Centenario, in den öffentlichen Lesungen Lugones'<sup>17</sup> - Reinterpretation des Werkes José Hernández' als deklariertes Nationalepos -, außerdem in der Tätigkeit Rojas' in dem neu gegründeten Lehrstuhl für argentinische Literatur<sup>18</sup> sowie in der Auseinandersetzung zwischen Lugones und Rojas<sup>19</sup> ihren Höhepunkt erreichten:

13 Vgl. Christian Wentzlaff-Eggebert, "Literaturgeschichtsschreibung als nationale Aufgabe: Die *Historia de la literatura argentina* von Ricardo Rojas", in: *Festschrift für Günter Kahle* (im Druck; in der Manuskriptfassung 28 S.).

14 Ricardo Rojas, *Blasón de plata*, Bs As 1946, zweite Auflage in der Reihe "Contemporánea", S. 11; zitiert nach: Altamirano/ Sarlo, "La Argentina del Centenario", op.cit., S. 98.

15 Ibid., S. 72.

16 Vgl. Rafael Obligado, *Santos Vega*, in: Horacio Jorge Becco, *Antología de la poesía gauchesca*, Madrid 1972, S. 1659-1674.

17 Diese wurden 1913 im Odeón gehalten und 1916 von Lugones unter dem Titel *El payador* veröffentlicht. Vgl. Altamirano, "La fundación de la literatura argentina", in: Altamirano/ Sarlo, op.cit., S. 107-115, hier: S. 110.

18 Das immer noch von romantischem Historizismus geprägte Literaturverständnis, das literarische Texte zur "manifestación del desenvolvimiento del espíritu nacional" erklärte, wurde nicht weiter hinterfragt, sondern diente gerade als Ansatzpunkt für die erwünschte nationale Identität. Daß aber Rojas ein anderes Nationalitätskonzept vertritt als Lugones, stellt Sarlo klar heraus: "el nacionalismo cultural se bifurca en dos líneas: los que como Ricardo Rojas proponen una fusión de la población nativa, gaucha, criolla de origen español e indígena, con los inmigrantes y sus hijos; y los que, como Lugones y Gálvez, perciben amenazada a la idiosincracia cultural justamente por la



La nueva lectura del gaucho del poema de Hernández no sólo fue ocasión para la transfiguración mitológica del gaucho - convertido en arquetipo de raza -, sino también para establecer el texto "fundador" de la nacionalidad<sup>20</sup>.

Der Mythos einer Einheit wurde über die Verabsolutierung eines literarischen Werks zu schaffen versucht, in dem sich die alteingesessenen argentinischen Familien wiedererkennen zu können glaubten; die Etablierung eines mystifizierten *Martín Fierro* zum Nationalepos konstituiert somit

la apropiación del poema de Hernández como arquetipo de la nacionalidad *contra* el proceso inmigratorio, generando el espacio ficticio de la identidad en la dicotomía de lo propio y de lo ajeno, de la genuina mismidad y del otro extranjero<sup>21</sup>.

Die Mystifizierung einer vergangenen Entwicklungsstufe über den Versuch der Negation der modernen Stadtkultur sollte die traditionelle patriarchalische Gesellschaftsordnung vor der Auflösung bewahren; Industrialisierung, Arbeitermassen, moderne urbane Infrastrukturen bedrohten ihr Bestehen. Da der gesellschaftliche Prozeß jedoch nicht einfach aufzuhalten war, mußte bewußt auf - bisher nicht als solche geltende - nationale Kulturwerte rekurrert werden: aus den literarischen 'Spuren' der Vergangenheit sollte eine unmißverständliche 'Botschaft' konstruiert werden, die die Möglichkeit eindeutiger identitätsstiftender Referentialität durch bewußte Monumentalisierung ihrer Semantik produzieren sollte<sup>22</sup>. Der Versuch, nationale Identität über eine literarische

---

presión lingüística, cultural e ideológica de la inmigración" (Sarlo, "Vanguardia y criollismo: la aventura de 'Martín Fierro'", in: Altamirano/ Sarlo, op.cit., S. 127-171, hier: S. 153).

19 Zwar war für beide der epische Charakter des Werkes unumstritten, aber Lugones verglich *Martín Fierro* mit den homerischen Epen, während Rojas den Einfluß des Mittelalters, des *Chanson de Roland* oder des *Cantar del Mio Cid* nachweisen wollte; vgl. Altamirano/ Sarlo, "La Argentina del Centenario", op.cit., S. 99.

20 Ibid., S. 98.

21 Jorge Monteleone, "Lugones: canto natal del héroe", in: Montaldo (Hrsg.), *Yrigoyen, entre Borges y Art*, op.cit., S. 161-180, hier: S. 166.

22 Wir übernehmen an dieser Stelle die Kulturdefinition Jan Assmanns aus "Gebrauch und Gedächtnis. Die zwei Kulturen des pharaonischen Ägypten", in: Aleida Assmann/ Dietrich Harth (Hrsg.), *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Frankfurt/M. 1991, S. 135-152, hier: S. 135: "Entsprechend dieser Zweigleisigkeit oder Doppelgesichtigkeit hinterläßt eine Kultur zweierlei Formen von Überresten. Als Lebenswelt hinterläßt sie *Spuren*, unabsichtliche materielle Abdrücke des als solchem verschwundenen Lebens. Als Monument dagegen hinterläßt sie *Botschaften*, Selbstthematierungen, Ausdrucksformen ihrer fortwährenden Explikations- und Überlieferungsarbeit". Selbstverständlich sind wir uns der durch die Transposition zweier innerhalb der Kulturwissenschaft entwickelter Begriffe in die Literatur prekären Legitimationsmöglichkeit der implizit dualistischen Bezeichnung des *Martín Fierro* als 'Spur' vor und 'Botschaft' nach dessen Funktionalisierung innerhalb des nationalistischen Diskurses bewußt. Dennoch glauben wir, dieses Vorgehen vertreten zu können, wenn wir zwischen der Produktionsästhetik einerseits und der in diesem Fall utilitaristisch-monumentalisierenden Rezeptionstechnik andererseits unterscheiden und beide hinsichtlich der von letzterer intendierten Monumentalisierung des Werks vergleichen. Hernández schrieb einen literarischen Text, während die von ihm mitgestaltete Gesellschaftsform zwar schon in Auflösung begriffen war, in ihren Grundzügen im Landesinneren jedoch noch existierte; er plante allerdings nicht den Entwurf eines Reflektors für die argentinische Gesellschaft. Die Mystifizierung des *Martín Fierro* jedoch funktionierte die Spuren dieser Vergangenheit zum Inszenierungspodium der Gegenwart um und stilisierte

Fiktion zu konstruieren, um durch den Rekurs auf 'traditionelle' 'importierte' Werte zu verdrängen und eine Synthese Argentinien im 'Nationalhelden' künstlich zu erschaffen, konnte sich dabei nur als nicht tragbare Utopie erweisen. Der als identifikationsstiftender Mythos angelegte Mystifizierungsversuch mußte in dem Moment in sich zusammenfallen, in dem die Tautologie des Definitionsversuchs einer argentinischen Identität über ein literarisches Werk<sup>23</sup>, das eine schon zu seiner Entstehungszeit bereits vergehende, im offiziellen Diskurs als Ausdruck der "barbarie" geltende Lebenswelt darstellte, erkannt wurde. Die Existenzbedingungen des Gauchos, sowohl des realen als auch des fiktiven, waren durch die moderne Entwicklung aufgehoben und konnten in keinem intentionalen Akt der Monumentalisierung den Status einer anachronistischen Fiktion überwinden.

### **III.2. Der "criollismo" der Avantgarde**

Als eines der widersprüchlichsten Phänomene der argentinischen Avantgarde hat wohl der Kontrast zwischen einerseits präntiertem Kosmopolitismus und andererseits praktizierter Neudefinition des Nationalcharakters zu gelten<sup>24</sup>. Kann man die Avantgardebewegungen im allgemeinen als Selbstkritik der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft<sup>25</sup> verstehen, deren Absage an den im Ästhetizismus erreichten Autonomiestatus der Kunst als eines von der Lebenspraxis losgelösten Bereichs<sup>26</sup> schon durch die Bezeichnung mit dem metonymisch aus dem militärischen Fachvokabular übertragenen Begriff "Avantgarde"<sup>27</sup> kämpferischen Impetus erhält, wirkt der argentinische Martinfierrismo

---

sie zur monosemen Botschaft. - Es sei noch angemerkt, daß wir nicht den Text selbst als Spur bezeichnen, da Literatur kein zufälliges Produkt einer lebensweltlichen Praxis sein, wohl aber innerhalb seiner selbst gesteckten Grenzen unbeabsichtigt Spuren derselben hinterlassen kann. Vgl. auch Aleida Assmann, "Kultur als Lebenswelt und Monument", in: dies./ Harth (Hrsg.), *Kultur als Lebenswelt und Dokument*, op.cit., S. 11-25, hier: S. 13: "Kultur als Monument meint diese Seite der Kultur, die sich inszeniert, die sich für die Mit- und Nachwelt zur Schau stellt, die gesehen, bewahrt, erinnert sein will".

23 Vgl. auch Christian Wentzlaff-Eggebert, "Literaturgeschichte als nationale Aufgabe", op.cit., S. 19 des Manuskripts: "die 'argentinidad' (ist) in einer Art Zirkelschluß definiert (...), denn über den Beitrag eines Werks zur 'argentinidad' wird auch dessen Zugehörigkeit zur argentinischen Literatur bestimmt".

24 Wir werden bei unserer kurzen Analyse der argentinischen Avantgarde die sog. 'Boedo'-Gruppe nicht zur Diskussion bringen, da der konzeptuelle Ansatz ein anderer und der avantgardistische Charakter weniger ästhetisch als extraliterarisch motiviert ist. Vgl. zum Phänomen des Zusammenhangs revolutionärer Praxis und traditioneller literarischer Verfahren: Dieter Reichardt, "Engagierte Literatur und Avantgarde in Argentinien", in: *Iberoamericana* 37/38 (1989), S. 51-69, wobei er jedoch u.E. die Divergenzen zwischen Boedo und Florida zu stark unterstreicht.

25 Vgl. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M. 1974, S. 26-35.

26 Vgl. *ibid.*, S. 63-75.

27 Vgl. Noé Jitrik, "Notas sobre la vanguardia latinoamericana", in: ders., *La vibración del presente*, México 1987, S. 60-78, hier: S. 67: "La palabra 'vanguardia' (usada por primera vez en literatura por Sainte-Beuve) proviene de una metáfora militar. Se la puede analizar por su origen: adelantarse

zunächst eher traditionalistisch als ein Produkt der Avantgarde. Die merkwürdige Nähe zu der Position des expressis verbis verachteten Lugones kann dabei nur als Widerspruch innerhalb der Selbstdefinition der Gruppe erscheinen. Wir wollen zunächst eine kurze Charakteristik der Martinfierristas geben, um uns dann besonders dem Phänomen des Nationalismus der argentinischen Avantgarde zuzuwenden.

Mit der Gründung der Zeitschrift *Martín Fierro*<sup>28</sup> erhält die Gruppe junger argentinischer Künstler und Intellektueller, die, durch die europäischen Avantgardebewegungen angeregt, die Kunstproduktion innerhalb eines sich rapide modernisierenden soziokulturellen Kontextes<sup>29</sup> aus der durch den Status der Autonomie bedingten Funktionslosigkeit befreien wollen, ihr bedeutendstes Publikationsorgan<sup>30</sup>. Sie zeichnet sich vor allem durch ihren Humorismus, die Parodierung und Polemisierung von ihrer Vorstellung der Moderne widersprechenden Autoren oder Tendenzen aus<sup>31</sup>. Die *Martín Fierro* bestimmende Ästhetik ist somit weniger ein Programm neuer Artikulation, sondern vielmehr das Prinzip des Bruchs mit dem Vorhergehenden, das heißt mit dem Modernismo und vor allem seiner in Argentinien repräsentativsten Figur: Leopoldo Lugones. Zwar formulieren die Vertreter der Avantgarde ihre 'eigene', aus Spanien importierte und durch französische Lektüren bereicherte ultraistische Theorie der Metapher<sup>32</sup>, doch konstitutiv für das Gruppenverständnis wird die Taktik der Ausgrenzung, Differenzierung vom literarischen Kanon und Suche nach einer neuen, anderen Sprache, die der gesellschaftlichen Funktionslosigkeit eines erstarrten Kunstbetriebes entgegenwirken soll. In der Bemühung um eine neue Sprache aber

---

se. Pero adelantarse respecto de qué: de una columna, de una masa a la que, por similar metáfora, podemos llamar 'tradición' o *stablishment*. Pero ese adelantarse no es tan sólo, como en el ejército, para marcar un rumbo, sino para establecer un 'corte' respecto de aquello que queda atrás: tomar forma de vanguardia para romper con lo que queda atrás y aun para que lo que precede se rompa".

- 28 Erste Gründung 1919, zweite Gründung 1924; vgl. zu den historischen Umständen Adolfo Prieto, "El movimiento de 'Martín Fierro' ", in: *Capítulo* 39, Bs As 1967, S. 913-936.
- 29 Vgl. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Bs As 1988, S. 26-27: "El nuevo paisaje urbano, la modernización de los medios de comunicación, el impacto de estos procesos sobre las costumbres, son el marco y el punto de resistencia respecto del cual se articulan las respuestas producidas por los intelectuales. En el curso de muy pocos años, éstos deben procesar, incluso en su propia biografía, cambios que afectan relaciones tradicionales, formas de hacer y difundir cultura, estilos de comportamiento, modalidades de consagración, funcionamiento de instituciones".
- 30 Auf andere wichtige avantgardistische Zeitschriften wie *Proa* können wir in diesem Zusammenhang nicht näher eingehen. Zu den argentinischen Publikationsorganen der zwanziger Jahre vgl. Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, Rom 1986, S. 36-38.
- 31 Vgl. dazu Beatriz Sarlo, "Vanguardia y criollismo", in: Altamirano/ Sarlo, op.cit., S. 137.
- 32 Der bekannterweise von Borges aus Spanien nach Argentinien 'importierte' "ultraísmo" läßt sich nach Sarlo wie folgt zusammenfassend charakterisieren: "Los ultraístas españoles suscriben un manifiesto 'Vertical' (...) que anticipa a la vanguardia argentina los enemigos (el rubenismo, el sentimentalismo, el simbolismo: enemigos estéticos) y la reivindicación de un procedimiento (la metáfora) como clave de bóveda del programa" (Sarlo, "Vanguardia y criollismo", op.cit., S. 167).

trifft sich der Martinfierrismo mit den Bestrebungen der bürgerlichen Gesellschaft, die ebenfalls als Mittel der Ausgrenzung des Anderen, in diesem Falle der starken Einwandererzahl, Sprache zum Fundament einer möglichen Nationalidentität erklären will:

El problema de la lengua es uno de los centrales para la vanguardia argentina, en primer lugar, porque también lo es para la sociedad: la lengua parece insegura no por razones de purismo cástizante sino por la situación de puerto franco, entrada inmigratoria, que la ciudad adquirió en las décadas anteriores. Hasta el campo intelectual está ocupado por voces que no pertenecen al registro largamente adquirido de los criollos viejos<sup>33</sup>.

Die Bemühungen um eine Spracherneuerung äußern sich hauptsächlich in dem Versuch einer Orthographiereform, die die phonetischen Besonderheiten der argentinischen Umgangssprache in die Schriftsprache transponieren will<sup>34</sup>. Dieser erneute Rekurs auf das Autochthone, der zunächst als radikaler Widerspruch zum avantgardistischen Programm der Propagierung der Moderne erscheint, kann aber gerade durch die Parallelität zu den gesellschaftlich propagierten Bestrebungen den Funktionsverlust autonomer Kunst aufheben und die künstlerische in die gesellschaftliche Aktivität integrieren<sup>35</sup>. Dabei übernimmt die argentinische Avantgarde jedoch nicht den nationalen Diskurs Lugones' oder Rojas', sondern setzt der Mystifizierung des Gauchos einen neuen Mythos entgegen, der vor allem durch Borges seine Definition erfährt: die Vorstadt, "suburbio" oder "arrabal" der Metropole, Niemandsland zwischen urbaner und ruraler Gesellschaftsform:

(Borges) diviniza los vocablos pampa y suburbio (...); sitúa su espacio poético privilegiado en un sitio deliberadamente excéntrico respecto de la urbe y de la pampa, equidistante de ambas e indeterminado: el suburbio, las orillas, los arrabales. Zona indecisa donde campo y ciudad confunden sus límites y entrecruzan sus atributos. Así, desde el horizonte de un suburbio Borges funda mitológicamente Buenos Aires<sup>36</sup>.

Hier läßt sich nun die Differenz zu der nationalistischen Haltung des Centenario klar herausstellen: während Lugones ein präexistentes Werk zum 'Nationalepos' erhebt, um es zum Kulturgut umzufunktionieren, schafft Borges den

<sup>33</sup> Sarlo, *Una modernidad periférica*, op.cit., S. 118.

<sup>34</sup> Diese Orthographiereform besteht z.B. bei Borges hauptsächlich aus: "Supresión de la *d* en el final de palabra; *i* por *y* en la conjunción y en el final de palabra con diptongo; uso algo errático pero irreverente de la *j* y *g* (...). El neocriollo de Xul Solar es su realización más exagerada" (Sarlo, *Una modernidad periférica*, op.cit., S. 117-118).

<sup>35</sup> Man vergleiche auch den faschistischen Nationalismus Marinettis, der von den Martinfierristas hoch geschätzt wurde (vgl. das von Adolfo Prieto veröffentlichte Foto eines Festbanketts der Martinfierristas anlässlich Marinettis Besuches im Jahre 1925; in: ders., "El movimiento de 'Martín Fierro'", op.cit., hier: S. 924-925).

<sup>36</sup> Jorge Monteleone, "La noción de futuridad y la categoría de principio en la vanguardia hispanoamericana", in: *Cuadernos de literatura*, Resistencia/ Chaco 1989, S. 37-52, hier: S. 43 (HvHg. Monteleone).

Mythos der Vorstadt erst, indem er in seiner Literatur einen Ort durch seine Benennung kreiert. Lugones mystifiziert Vergangenheit durch Verklärung; Borges mythologisiert ein Moment, das sowohl Produkt des gegenwärtigen Prozesses der Moderne ist als auch ein sich durch gerade diesen Prozeß auflösendes Phänomen: auch als temporales Niemandsland gehört dieser Mythos allen zeitlichen Ebenen an, ist trotz seines nationaltypischen Charakters universell:

En su poesía urbana Borges va a viajar al pasado, a la atemporalidad del mito y va a rediseñar la ciudad: (...) silencio, una voz - un paseante solitario (...) que observa las fachadas como un decorado y que percibe en los barrios del recuerdo, la marca de un pasado criollo que se debe recuperar, un conjunto de tradiciones argentinas que hay que rescatar del costumbrismo, un pasado heroico que hay que inventar como medio de supervivencia cultural<sup>37</sup>.

Im Unterschied zu Lugones weicht Borges<sup>38</sup> den Widersprüchen der Moderne nicht durch Monumentalisierung einer fiktiven Vergangenheit aus, über deren reduktive Stilisierung historische Situierung und ideologische Identifikation als 'Deus ex machina'-Lösung erreicht werden könnten, sondern folgt gerade den Spuren einer sich dezentralisierenden Lebenswelt, deren Zentrum nur noch im zeitlichen und räumlichen "más allá" gesucht werden kann, den Marginalien und Marginalisierten. Somit wiederholt der Martinfierrismo weder die Rezepte der europäischen Avantgarde noch den nationalistischen Diskurs des Centenario, sondern wird zur "novedad de lo que podría denominarse *criollismo urbano de vanguardia*"<sup>39</sup>:

Afirmación de la novedad como valor y remisión a una tradición cultural preexistente, reivindicación de lo 'característicamente argentino' y perspectiva cosmopolita (...). La tensión populismo/ modernidad o nacionalismo/ cosmopolitismo informa acerca de un hecho significativo, casi una constante de la literatura del siglo XX<sup>40</sup>.

Der Criollismo sprengt den nationalistischen Rahmen des Centenario und wird zum Symbol einer Suche ohne festumschreibbares Ziel: Buenos Aires ist nicht Fluchtpunkt einer noch möglichen 'Heimkehr', sondern "la ciudad se dispersa": "Arduo silencio brota donde yo puse generosidad de esperar"<sup>41</sup>. Aus dem für

37 Graciela Montaldo, "Borges: una vanguardia criolla", in: dies. (Hrsg.), *Yrigoyen, entre Borges y Artt*, op.cit., S. 213-230, hier: S. 228.

38 Wir beziehen uns hier auf Borges als exponiertem Stellvertreter der Gruppe der Martinfierristas, da wir an dieser Stelle nicht auf die unterschiedlichen Ausprägungen des Martinfierrismo eingehen können.

39 Beatriz Sarlo, "Vanguardia y criollismo", op.cit., S. 159.

40 Ibid., S. 171; vgl. auch Sarlos Hinweis auf den Einfluß, den der "criollismo urbano" auf die argentinische Literatur ausübte und ausübt: "la resolución de las tensiones planteadas por ellos, o precisamente el tema de su contradicción, produjeron muchos de los textos decisivos de la literatura argentina contemporánea" (ibid., S. 171).

41 Jorge Luis Borges, "La vuelta a Buenos Aires", in: *Luna de enfrente*, Bs As 1925, S. 24.



die Moderne als charakteristisch bezeichneten 'Verlust der Aura'<sup>42</sup> wird die Re-sakralisierung des transitorischen Raumes, der auch jede zeitliche Konkretisierung verweigert. Statt der abstrakten surrealistischen Metapher<sup>43</sup> konstituiert Borges das Symbol seines - keine Kulturwerte, sondern sich selbst inszenierenden - Ichs, dessen Spurensuche immer nur auf die eigenen verweist<sup>44</sup>. Der Mythos der "argentinidad", bei den Repräsentanten des Centenario Monumentalisierung eines fiktiven 'Nationalhelden' der literarischen und historischen Vergangenheit, wird in der Avantgarde zur Konstituierung einer subjektiven Erfahrbarkeit von Welt, die aufgrund mangelnder Definitionsmöglichkeit auf den mythologisierten Randbereich des Zentrums, Utopie zwischen Außen und Innen, rekurrieren muß.

Dennoch aber bleibt auch die argentinische Avantgarde dem teleologischen Denken einer in der Zukunft erreichbaren nationalen Identität verhaftet. Der Rekurs auf Marginalien führt nicht zur Absage an den Glauben dechiffrierbarer nationaler 'Wahrheit', sondern zur lediglichen Verlagerung des mythologisierenden Diskurses vom Zentrum in die Peripherie. Erst in der Parodierung auch des avantgardistischen Ansatzes wird die 'Dekonstruktion' einer transzendierenden Mythologie erreicht, die in *Adán Buenosayres* auch mit den 'Gespenstern' des Martinfierrismo aufräumt.

---

42 Bekannterweise wird dieser bei Benjamin auf die Veränderungen der Reproduktionstechniken zurückgeführt. Da die technische Reproduzierbarkeit sowohl die Kategorie des Originals, der Echtheit eines Kunstwerks, als auch die traditionelle, aus dem ursprünglichen Eingebundensein der Kunst ins kultische Ritual resultierende Aura der Ferne und Unnahbarkeit zerstört, zeichnet sich das Werk nicht mehr durch seinen Kult-, sondern durch seinen Ausstellungswert aus und erhält daher seine politische Funktion; vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2, hg. v. Rolf Tiedemann/ Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, S. 471-508 (Dritte Fassung).

43 Vgl. André Breton, *Manifeste du surréalisme* (1924), in: ders., *Manifestes du surréalisme*, Paris 1989, S. 13-60, hier: S. 49: "La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue: elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs".

44 Vgl. auch den von Sylvia Molloy analysierten Unterschied der nostalgisch-allegorisierenden Flânerie Baudelaires und der nostalgisch-realistischen Borges', für den Buenos Aires immer zugleich den mythologischen Raum seiner - nicht nationalen, sondern persönlichen - Vorfahren bedeutet: Sylvia Molloy, "Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire", in: Lía Schwartz Lerner/ Isafas Lerner (Hrsg.), *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid 1984, S. 487-496, besonders S. 495.

## IV. Die Oszillation zwischen offenem und geschlossenem Text

### IV.1. Der Versuch traditionalistischen Erzählens

Der Roman *Adán Buenosayres* scheint bei der ersten Lektüre ganz dem Paradigma des traditionellen romantischen Dichter- und unglücklichen Liebesromans zu entsprechen: der Protagonist, Adán Buenosayres, Dichter und Bohémien, aus dessen Leben der Erzähler L.M. in den Büchern I-V zwei Tagesabläufe exemplarisch herausstellt, liebt eine unerreichbare Schöne, wird abgewiesen, leidet am Unverständnis der materialistischen Welt und zieht sich schließlich ganz in die Innerlichkeit zurück. Buch VI liefert den Ausdruck dieser verinnerlichten Subjektivität: es ist das dem Leser schon durch häufige Anspielungen als schriftstellerische Sublimierung von Adáns Liebe zu Solveig bekannte autobiographische *Cuaderno de Tapas Azules*; Buch VII dagegen stellt den Höllenabstieg Adáns und Schultzes, *Viaje a la Oscura Ciudad de Caco-delphia*, dar und wird wiederum aus autodiegetischer Perspektive heraus erzählt. Sowohl die Bücher I-V als auch - in noch verstärktem Maße - Buch VII<sup>45</sup> thematisieren dabei neben der Liebesgeschichte den argentinischen Nationalitätskonflikt durch ständige Gesellschaftsparodie und Parodie der "Martinfieristas". Der Gesamtkomplex von sieben Büchern wird außerdem eingeleitet durch den *Prólogo Indispensable*, in dem ein Freund Adáns, besagter L.M., von der Beerdigung des Dichters sowie dessen hinterlassenen Manuskripten (Buch VI und VII des Romans) berichtet, die er, L.M., sowohl herausgegeben als auch zum besseren Leseverständnis mit einer 'Einleitung' (Bücher I-V) versehen habe. Die traditionelle Herausgeberfiktion erinnert dabei an die häufigen Beglaubigungsfunktionen im Roman des 18. und 19. Jahrhunderts, wo durch eine derartige Rahmenerzählung das aristotelische Mimesiskonzept - vor allem im 18. Jahrhundert wichtig zur Legitimation der modernen und als nichtkanonisch mißachteten Gattung 'Roman' - wirksam gemacht werden sollte.

Als noch eindeutiger traditionell stellt sich zunächst auch das metaphysische Wertesystem des Protagonisten dar: seine moralischen und ästhetischen Reflexionen sind bestimmt von der christlich-katholischen Suche nach der transzendenten Immanenz - Gott -, die die Welt hierarchisch ordnet und in ein dualistisches Gut-/ Böseprinzip unterteilt, welches sich besonders in der Dichotomisierung von Körper und Seele, Sinnlichkeit und Geistigkeit, Hölle und Himmel symbolisiert. Adán, biblische Bezeichnung für den ersten Menschen, schildert sich in seinem autobiographischen *Cuaderno* denn auch als einerseits der sinnlichen Welterfahrung, andererseits der transzendenten Geistigkeit

<sup>45</sup> Auch hier könnte ein Indiz für die Traditionalität des Romans gesehen werden, da die parodistische Gesellschaftsdarstellung als Höllenfahrt einen beliebten Topos der Weltliteratur ausmacht (man vgl. nur die soziopolitischen Anspielungen in Dantes "Inferno").

verhaftet, deren Dualismus sich ebenfalls in der Poetik des Dichters<sup>46</sup> niederschlägt: auf die Inspiration folgt chronologisch zunächst die Phase der Disper- sion - Exuberanz eines lyrischen Ich, das sich an die Schönheit der Welt ver- liert -, dann die der Konzentration - Sammlung der zentrifugalen Kräfte im syn- thetischen Ausdruck als Lobpreis Gottes. Das mystische Konzept der 'vita acti- va' versus 'vita contemplativa' wird noch deutlicher im sowohl in der Null-Foka- lisation als auch der internen Fokalisierung<sup>47</sup> vorgestellten Bild der "noche de abajo" und der "noche de arriba", zwischen denen sich Adán befindet<sup>48</sup>.

Der geschlossenen Interpretation kommt zudem noch die theoretische Ausein- andersetzung Marechals mit seinen Texten entgegen: so scheint die von Adán in Buch IV, 1 in platonischer Dialogform geäußerte Poetik in Marechals *Des- censo y ascenso del alma por la belleza*<sup>49</sup> ihre extraliterarische Entsprechung gefunden zu haben, die die starke Auseinandersetzung des Autors mit plato- nisch-augustinischen weltlichen und geistigen Hierarchiekonzepten expressis verbis vorführt und somit den Roman *Adán Buenosayres* als Illustrierung einer versuchten Weltordnungstheorie erscheinen läßt.

Dennoch aber entzieht sich der literarische Text immer wieder dem selbstge- setzten telos; in der versuchten Konstruktion eines transzendenten Ideals ma- chen sich Brüche bemerkbar, die den einheitsstiftenden Diskurs unterlaufen und den eigenen Ansatz ad absurdum führen. Anhand dieser 'Bruchstellen'<sup>50</sup>

46 Vgl. vor allem Buch IV, 1.

47 Wir adaptieren mit dieser Terminologie die Begrifflichkeit Genettes, die er in der Studie "Discours du récit" (in: ders., *Figures III*, Paris 1972, S. 67-282) mithilfe einer gegenseitigen Bezugnahme von Literaturkritik und narratologischer Theorie entwickelt. In Fortführung bereits bestehender Theorie- modelle hinsichtlich der Erzählperspektive (vgl. etwa Jean Pouillon, *Temps et roman*, Paris 1946; Franz K. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Wien - Stuttgart 1955; Tzvetan Todorov, "Les catégories du récit littéraire", in: *Communications* 8 (1966), S. 125-151) führt Genette als Differenzierungsmöglichkeit von Erzählstandpunkt und Erzählperspektive den Begriff der 'Fokalisation' ein und unterscheidet wie folgt: "Nous rebaptiserons donc le premier type, celui que représente en général le récit classique, récit *non-focalisé*, ou à *focalisation zéro*. Le second sera le récit à *focalisation interne* (...). Notre troisième type sera le récit à *focalisation externe* (Genette, "Discours du récit", op.cit., S. 206-207). Dabei entsprechen - ausschließlich hinsichtlich der Erzähl- perspektive ohne Berücksichtigung des Erzählstandpunktes - der 'Null-Fokalisation' Pouillons "vision par derrière", Stanzels "auktorialer Erzähler" und Todorovs Symbol "Narrateur > Person- nage"; der 'internen Fokalisation' Pouillons "vision avec", Stanzels "Ich-Erzähler" und Todorovs Symbol "Narrateur = Personnage"; der 'externen Fokalisation' wiederum Pouillons "vision par derrière", Stanzels "personaler Erzähler" und Todorovs Symbol "Narrateur < Personnage".

48 Auf den direkten intertextuellen Bezug auf San Juan de la Cruz sei dabei lediglich hingewiesen.

49 Vgl. Leopoldo Marechal, *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, Bs As 1965.

50 Der Begriff wurde einerseits geprägt in Weiterführung des von Ingarden eingeführten Konzepts der "Unbestimmtheitsstellen" (vgl. Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1968), deren Offenheit für die Anwendung auf generell zu konkretisierende "schematische Gebilde" (vgl. ders., "Konkretisation und Rekonstruktion", in: Rainer Warning, *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 31988, S. 42-70, hier: S. 43) als Konstruktionsmöglichkeit metaphysi- scher Sinnbestimmung schlechthin begriffen wird; andererseits in Radikalisierung der Iserschen Adaptation des Unbestimmtheitskonzepts an das der "Leerstelle", die, hier als distinktives Merkmal des literarischen Textes selbst, "das wichtigste Umschaltelement zwischen Text und Leser" (ders., "Die Appellstruktur der Texte", in: Warning, *Rezeptionsästhetik*, op.cit., S. 228-252, hier: S. 248)



wollen wir versuchen, die eigentümliche Modernität eines Romans nachzuweisen, der in der argentinischen Literaturkritik - von wenigen Ausnahmen abgesehen - bisher kaum stärkere Beachtung fand und vorwiegend aus extraliterarischen Motivationen heraus diskutiert wurde<sup>51</sup>, wobei die unhinterfragte Übernahme extraliterarischer Äußerungen Marechals hinsichtlich der - von der Kritik positiv oder aber negativ besetzten - Verfolgung einer Sinnimmanenz zur Annahme einer eindeutigen Geschlossenheit des Romans führte. Da jedoch schon das temporale Konstruktionsprinzip des Textes die Unmöglichkeit traditioneller Sinnzuweisung ersichtlich macht, wollen wir zunächst die Zeitstruktur auf der signifikanten Ebene<sup>52</sup> einschließlich einer zur besseren Orientierung innerhalb dieses umfangreichen Textes dienenden stichwortartigen inhaltlichen Zusammenfassung vorstellen, um so die textimmanente Dialogizität schon auf struktureller Ebene aufzuweisen<sup>53</sup>.

---

darstellt und zum potentiellen Schnittpunkt von Text-Welt und Leser-Welt werden kann. Zwar kennzeichnen sich die Leerstellen auch bei Iser durch 'Störungen' von Erzähltechnik, Erzählstruktur, Fokalisierungsdissonanzen etc., doch werden diese verstanden als Offenheiten für die sich wandelnde Leserreaktion, deren identifikatorische Lektüre sich trotz aller Irritationsmomente und daraus resultierender Auseinandersetzung des Lesers mit automatisierten Erfahrungen der realen Lebenswelt und bisherigen Leseerfahrungen als Selektionsmöglichkeit aus dem Realisierungspotential des Textes ergibt (ibid., S. 249: "Die Leerstellen machen den Text adaptierfähig und ermöglichen es dem Leser, die Fremderfahrung der Texte im Lesen zu einer privaten zu machen (...). Dies geschieht durch das Generieren von Bedeutung im Leseakt"). Durch die nahezu ausschließliche Betonung der Rezeption von Texten werden dabei allerdings u.E. die in vielen Texten sich schon aus der Textproduktion selbst ergebenden Brüche mit ihrer eigenen Voraussetzung übersehen; da dieser Aspekt uns jedoch gerade in modernen Texten einer intentional auf Sinnsuche und Sinnstiftung angelegten Produktion bei parallelem - willentlich verdrängtem - Wissen um ihre Unmöglichkeit im Vordergrund zu stehen scheint, soll durch den Begriff 'Bruchstelle' der Bruch des Textes mit sich selbst gekennzeichnet werden.

51 Vgl. Kapitel V unserer Arbeit.

52 Wir adaptieren auch mit dieser Terminologie die Begrifflichkeit des französischen Strukturalismus, der, ausgehend von der Saussureschen Dichotomisierung des sprachlichen Zeichens in "signifiant" und "signifié", die Doppelstruktur der Sprache in texttheoretischen, narratologischen Analysen auch in der Literatur als exponierter Sprachlichkeit nachgewiesen hat. Wir übernehmen vor allem den Genetteschen Gedanken einer triadischen Textstruktur (discours, histoire, narration) [entwickelt in: ders., *Figures III*, op.cit., S. 67-282], deren Ebenen wir jedoch aus rein sprachtechnischen Gründen umbenennen in signifikante (discours) und signifikante Ebene (histoire), um so die Ambivalenz des Diskursbegriffes zu vermeiden, den wir eher im Foucaultschen Sinn als Summe der "configurations qui ont donné lieu aux formes diverses de la connaissance empirique" (Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966, S. 13) verstehen. - Auf die von uns an dieser Stelle nicht erwähnte dritte Textebene der Genetteschen "narration", die als systemorientierende Instanz die Interaktion von signifikanter und signifikante Ebene organisiert und als unbeendbaren Prozeß in die Intertextualität von Sprache einschreibt (vgl. Kapitel VI.2. unserer Arbeit), werden wir jedoch in den Kapiteln 'Fremd-' bzw. 'Selbstdarstellung' unter dem Begriff 'Erzählen' immer wieder zurückkommen, da sie u.E. die Bruchstellen des Romans *Adán Buenosayres* besonders deutlich hervortreten läßt.

53 Da die Zeitstruktur auf der signifikanten Ebene immer textchronologisch, d.h. gemäß des sukzessiven Vorkommens innerhalb des Textes verläuft, gehen wir auf diese nicht explizit ein.

## IV.2. Die Zeitstruktur auf der signifikanten Textebene

In Nachfolge Graciela Coulsons, die in ihrer umfangreichen hermeneutischen Arbeit zu Marechal<sup>54</sup> durch die Wörtlichnahme der Textindikatoren die zunächst chaotisch scheinende Zeitstruktur des Romans in ihrer chronologischen Ordnung wiederhergestellt hat, läßt sich folgende temporale Gliederung auf der signifikanten Textebene feststellen:

- 1) **Selbstdarstellung:**  
Sektion 1-12 von **Buch VI: Cuaderno de Tapas Azules** (unbestimmter Anfang bis Mittwoch, 27.4.192.):  
"Autobiographie der Seele" (Teil I)
- 2) **Fremddarstellung:**  
**Buch I-IV** (Donnerstag, 28.4.192., bis Morgengrauen Freitag, 29.4.192.):  
I, 1: "metaphysisches Erwachen" Adáns  
I, 2: Wecken Samuel Teslers durch Adán  
II, 1: Adáns Wanderung durch die Straßen von Villa Crespo; Ziel: Solveig Amundsen  
II, 2: Salongesellschaft bei der Familie Amundsen in Saavedra  
III, 1: nächtliche Überquerung des "bajo" von Saavedra  
III, 2: Leichenwache bei Juan Robles  
IV, 1: Saufgelage in der Kneipe von Ciro Rossini  
IV, 2: Freudenhausbesuch in der Straße Canning  
IV, 3: fluchtartiger Heimweg von Tesler und Adán
- 3) **Selbstdarstellung:**  
Sektion 13-14 von **Buch VI: Cuaderno de Tapas Azules** (Morgengrauen Freitag, 29.4.192.; nach der Rückkehr nach Hause):  
"Autobiographie der Seele" (Teil II)
- 4) **Fremddarstellung:**  
**Buch V** (Freitag, 29.4.192., bis Morgengrauen Samstag, 30.4.192.):  
V, 1: "zweites Erwachen" Adáns: Erinnerung die an Kindheit in Maipú und die Europareise  
V, 2: Adán in seiner Tätigkeit als Lehrer  
V, 3: Heimweg Adáns
- 5) **Selbstdarstellung:**  
**Buch VII: Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia** (unbestimmt, aber frühestens Samstagnacht, 30.4.192./1.5.192.):  
"Höllenfahrt"
- 6) **Selbstdarstellung:**  
"Prólogo Indispensable" (1948)

<sup>54</sup> Vgl. Graciela Coulson, *Marechal. La pasión metafísica*, Bs As 1974; in diesem Zusammenhang seien insbesondere S. 84-86 als Bezugspunkt heranzuziehen. - Coulson ist zwar die erste, die die chaotisch scheinende Ordnung des Romans auf der signifikanten Ebene rekonstruierte, hat aber die sich ergebende Dialogstruktur von Protagonist und Erzähler weder analysiert noch auch nur expliziert. Auch die nachfolgenden Studien haben diesen Aspekt nicht herausgestellt. - Zur wissenschaftlichen Rezeption des Romans vgl. Kapitel V unserer Arbeit.

### IV.3. Die Zeitstruktur als Indikator der Bruchstellen: parodistisches Erzählen zur Dialogisierung traditionalistischer Erzählansätze

Bezeichnenderweise veranschaulicht schon die Gegenüberstellung des zeitlichen Ablaufs auf signifikater und signifikanter Ebene die Brüchigkeit der Erzählung<sup>55</sup>; die prätendierte Geschlossenheit der Konstruktion erweist sich bei näherer Betrachtung als porös und ambivalent. Die ständige Alternation von selbstdarstellenden autobiographischen Texten des Protagonisten und sich in diese einschreibenden Fremddarstellungen legt die Vermutung eines dialogisch-dialektischen Verhältnisses zwischen Protagonist und Erzähler nahe. Das Verhältnis von Erzählerstimme und Protagonistenstimme erweist sich nun als unbestimmt, da der fremderzählte nicht als 'Erklärung' des selbsterzählten Textes erscheint, sondern diesem stillschweigend eingegliedert ist. Die von L.M. häufig verwandte Null-Fokalisierung greift in parodistischem Kommentar die Selbstdarstellung Adáns in ihren temporalen Bruchstellen auf und hält ihr einen - anderen - Spiegel vor; die Konfrontation von Ich und dem Anderen wird so zum intertextuellen Verwobensein beider Erzählstimmen.

Die Unbestimmbarkeit der verschiedenen Erzählansätze wird noch deutlicher, wenn man die unmerkliche Metamorphose des Erzählers von dem zunächst im Prolog direkten Aktanten des Geschehens zu der omnipräsenten, aber gestaltlosen Stimme untersucht: wieso beziehen weder Adán noch L.M. den Erzähler von I-V als Handelnden in den Text ein, obwohl er doch als einer der intimsten Freunde Adáns durch dessen Vermächtnis der Manuskripte charakterisiert ist?

Als an Cortázars *Rayuela*<sup>56</sup> geübte Leser sind wir über die unterschiedlichen Lektüren, die ein Roman bei variiertem Kapitelanordnung erfährt, unterrichtet. Da sich im Falle Marechals bei der Gegenüberstellung der Chronologie auf signifikater und signifikanter Ebene ein unaufhörlicher Dialog von selbst- und von fremderzählten Sequenzen ergibt und sich außerdem gerade das autobiographische *Cuaderno de Tapas Azules* als von der zeitlichen Interferenz der fremderzählten Bücher I-IV unterbrochen erweist, Dialogizität und Intertextualität sich somit als anscheinend textkonstitutive Narrationsprinzipien für den Roman ergeben, soll unsere Lektüre des Romans dieser dialogischen Struktur fol-

<sup>55</sup> Vgl. auch das Kapitel "El orden en Adán Buenosayres", in: Javier de Navascués, *Adán Buenosayres. Una novela total*, Pamplona 1992, S. 99-116, der hier die im Genetteschen Sinne als 'Achronien' zu bezeichnenden Zeitdistorsionen in Marechals Roman aufweist.

<sup>56</sup> Die Beeinflussung Cortázars durch Marechal ist bekannt (vgl. Enrique Pezzoni, "Transgresión y normalización en la narrativa argentina contemporánea", in: ders., *El texto y sus voces*, Bs As 1986, S. 9-28); durch die Radikalisierung jedoch, die der Marechalsche Ansatz bei Cortázar erfährt, machen wir uns die Lektüreerfahrung von *Rayuela* zur Untersuchung eines seiner Prätexte zunutze.

gen, wozu sich eine "dis-jonction"<sup>57</sup> der signifikanten Ebene als nötig herstellt. Die scheinbar eindeutige hierarchische Ordnung von Erzähler und Protagonist erweist sich so als brüchig, als ledigliche Utopie ihrer eigenen Theses, die sich immer wieder ihrer Voraussetzung entzieht. Die ineinander vertexteten Stimmen werden zu Topoi einer sich ereignenden allumfassenden Erzählung, die nur sich selbst als einen unendlichen Prozeß fortschreibt.

Aus diesen Überlegungen heraus sollen daher der konkreten Textanalyse ein zur Situierung unseres Beitrags dienender Überblick über die wissenschaftliche Rezeption des Romans sowie eine summarische Diskussion des Parodie- und Intertextualitätsbegriffes vorangestellt werden, deren Vergegenwärtigung sich uns beim Umgang mit dem Roman *Adán Buenosayres* als Möglichkeit zur Erweiterung des Textverständnisses anzubieten scheint.

---

<sup>57</sup> "Cet esprit de dis-cours et son mouvement autorisent l'opération de la *dis-jonction*, ou jointure du divers en sa différence" (Jean-Pierre Moussaron, *La poésie comme avenir. Essai sur l'œuvre de Michel Deguy*, Grenoble 1992, S. 10).

## V. Adán Buenosayres in der wissenschaftlichen Rezeption

Durch die Vermischung innerhalb der Textkritik von wissenschaftlicher Literaturbetrachtung und ideologischer Prädisposition wurde der Roman Leopoldo Marechals nach seinem Erscheinen aufgrund der - extraliterarischen - peronistischen und katholischen Ausrichtung des Autors zunächst kaum beachtet oder aber negativ beurteilt. Erst seit Ende der sechziger Jahre entwickelt sich die eigentliche Marechal-Forschung, die an dieser Stelle kurz skizziert werden soll. Dabei werden wir größtenteils chronologisch vorgehen<sup>58</sup>, wobei der Artikel Rodríguez Monegals als Beispiel für die allgemein negative Aufnahme des Romans ebenso wie auch die drei positiven Rezeptionshaltungen vor 1965 aufgrund ihrer Wichtigkeit für die spätere Auseinandersetzung mit dem Text dem eigentlichen Forschungsüberblick vorangestellt seien.

Wie ablehnend man dem Roman Marechals gegenüberstand, geht aus der bereits 1949 erschienenen Kritik Emir Rodríguez Monegals<sup>59</sup> hervor. Die asymmetrische Gewichtung, durch die der erste Tag in vier Büchern (Buch I-IV), der zweite Tag jedoch in nur einem einzigen Buch (Buch V) dargestellt werde, sei in seiner Unausgeglichenheit ebenso verwerflich wie der Sprachgebrauch Marechals: "por ejercer el mismo ingenio y por afectar un verbal desprecio hacia toda vulgaridad"<sup>60</sup>. Die intertextuellen Bezüge des Textes stellten lediglich schlechte Kopien der Originale dar<sup>61</sup> und machten den Roman zu einer unerträglichen "desdichada parodia"<sup>62</sup>, wobei Werke der argentinischen Literatur wie der *Martinfierristas* in nestbeschmutzender Weise herabgewürdigt würden und die Beschreibung von Buenos Aires einer Ansammlung von "inmundicias"<sup>63</sup> gleichkomme.

Innerhalb einer derart negativen Kritik und Fehldeutung des Romans stellte die ebenfalls schon 1949 erfolgte Rezeption durch Julio Cortázar<sup>64</sup> eine Ausnahme

58 Eine der Ausnahmen stellt die Einordnung Graciela Coulsons dar, die wir aufgrund ihrer methodologisch wie thematisch eher 'hermeneutischen' Ausrichtung den 'strukturalistischen' Arbeiten vorangestellt haben.

59 Emir Rodríguez Monegal, "Adán Buenosayres. Una novela infernal", Neuabdruck in: ders., *Narradores de esta América*, Barcelona 1961, S. 73-80.

60 Ibid., S. 75.

61 Vgl. *ibid.*, S. 76-77.

62 Ibid., S. 77.

63 Ibid., S. 79. Vgl. in diesem Zusammenhang auch die vernichtende Kritik Marechals durch den sich persönlich angegriffen fühlenden Eduardo González Lanuza ("Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*", in: *Sur* 169 [1948], S. 87-93): "Imaginad, si podéis, el *Ulises* escrito por el padre Coloma y abundantemente salpimentado de estiércol, y tendréis una idea bastante adecuada de este libro" (*ibid.*, S. 91). - Vgl. weiterhin die 'Definition' des Romans Marechals durch Enrique Anderson Imbert in seiner *Historia de la literatura hispanoamericana*, México 1954, S. 326: "un bodrio con fealdades y aun obscenidades que no se justificarán de ninguna manera aunque el autor se parapetase detrás del nombre de James Joyce".

64 Julio Cortázar, "Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*", in: *Realidad* 14 (Bs As 1949); hier zitiert nach: Marechal et al., *Claves de Adán Buenosayres*, Mendoza 1966, S. 23-30.



dar. Der später selbst von Marechal direkt beeinflusste Autor<sup>65</sup> erkennt als erster die Wichtigkeit Marechals als Orientierungsmöglichkeit zukünftiger argentinischer Schriftsteller für die Entwicklung eines persönlichen narrativen Stils und neuer Erzähltechniken. Der "único gran fracaso (...), la ambición no cumplida de darle una *superunidad* que amalgamara las disímiles sustancias allí yuxtapuestas"<sup>66</sup>, werde dabei zur eigentlichen Leistung des Textes durch die werkimmanente Evidenz der Unmöglichkeit geschlossener Kunstformen in der Moderne<sup>67</sup>.

Einige Jahre später betont auch Noé Jitrik<sup>68</sup> die Neuartigkeit des Romans für Argentinien, kritisiert in seiner soziologisch ausgerichteten Studie jedoch die formale Anlehnung an europäische Modelle ohne die nötige Anpassung der Erzähltechnik an den unterschiedlichen sozialen Kontext. Wie für Cortázar ist auch für Jitrik das sechste Buch vollkommen überflüssig, wogegen der Einbezug des Alltäglichen und des Lunfardo in den Büchern I-V innerhalb der argentinischen Narrativik einen großen Fortschritt bedeute. Die intertextuellen Bezüge stellten allerdings eher eine "tour de force" dar und seien "constantes pedidos de auxilio lanzados a las fórmulas antiguas o los recursos o las soluciones fáciles"<sup>69</sup>, unnötige Imitationen der europäischen Kultur. Kritisiert werden außerdem die "prejuicios católicos" - verantwortlich für die dichotome Hierarchisierung der Menschheit und den Status der 'Auserwähltheit' Adáns<sup>70</sup> -, die "prejuicios nacionalistas" - verantwortlich für eine "visión del hombre argentino y del país (...) teñida de moralidad"<sup>71</sup> - sowie die "prejuicios personales" - verantwortlich für eine "sátira 'ad alteros' pero nunca 'ad se' "<sup>72</sup>. Daher enttäusche die Lektüre des Romans, der nicht einhalte, was er verspreche, aber dennoch einen "considerable intento por cambiar la tonalidad de la literatura argentina"<sup>73</sup> darstelle.

65 Vgl. dazu Pezzoni, "Transgresión y normalización en la narrativa argentina contemporánea", op.cit., vor allem S. 22-28, sowie unsere Hinweise in Kapitel VII unserer Arbeit.

66 Cortázar, "Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*", op.cit., S. 26.

67 Daß Cortázar jedoch gleichzeitig seinem eigenen Anspruch widerspricht, geht aus der Kritik an den Büchern VI und VII hervor, die wie unorganische Aufpfropfungen auf den als eigentlich bezeichneten Roman L.M.'s wirkten und nichts als "amplificación, apéndice, notas y glosario" (ibid., S. 24) darstellten: "se ofrecen un poco como las notas que el escrúpulo del biógrafo incorpora para librarse por fin y del todo de su fichero" (ibid.).

68 Noé Jitrik, "*Adán Buenosayres: La novela de Leopoldo Marechal*", in: *Contorno* 5/6 (1955), S.38-45.

69 Ibid., S. 41.

70 Vgl. ibid., S. 42.

71 Ibid., S. 43.

72 Ibid., S. 43.

73 Ibid., S. 45.

Einen weiteren valorisierenden Beitrag zur Rezeption des Romans liefert Adolfo Prieto<sup>74</sup>, auf dessen Artikel - ebenso wie auf den Graciela de Solas<sup>75</sup> und Cortázars - sich Marechal in seinen *Claves*<sup>76</sup> explizit und dankend bezieht. Prieto unterscheidet hier die allegorische von der humoristischen Weltkonzeption: einerseits beruhe die Romankonstruktion auf der Symbolisierung der Welt als Theater, andererseits aber werde diese durch die humoristische Auseinandersetzung mit dem Martinfierrismo immer wieder aufgehoben<sup>77</sup>. Durch die Parallelität dieser beiden Welten scheitere auch die zentrale Intention des Romans, seine Anlage auf Einheit und Totalität, wodurch der Roman jedoch gerade zu "una de las obras más interesantes y valederas de la literatura argentina contemporánea"<sup>78</sup> werde.

Erst mit der Publikation des zweiten Romans Marechals, *El Banquete de Severo Arcángelo* (1965)<sup>79</sup>, kommt es zu einer umfangreichen wissenschaftlichen

74 Adolfo Prieto, "Los dos mundos de *Adán Buenosayres*", in: Marechal et al., *Las claves de Adán Buenosayres*, op.cit., S. 31-50 (ursprgl. in: *Boletín de Literaturas Hispánicas* 1 [Rosario/ Instituto de Letras 1959]).

75 Graciela de Sola, "La novela de Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*", in: Marechal et al., *Las claves de Adán Buenosayres*, op.cit., S. 51-77 (ursprgl. in: *Revista de Literaturas Modernas* 2 [U.N.C./ Mendoza 1960]). Die Kritikerin weist diverse triadische Strukturen nach, auf denen der Roman beruhe. So unterscheidet sie zwischen drei Reisen - einer 'realen' in den Büchern I-V, einer 'mystischen' in Buch VI und einer 'parodistischen' in Buch VII; ebenso seien drei Hauptthemen vertreten: 1) "lo autobiográfico", das auf der naheliegenden Austauschbarkeit Adáns und Marechals beruhe (vgl. *ibid.*, S. 55); 2) "lo argentino", das sich vor allem in der Auseinandersetzung mit dem Martinfierrismo äußere, den Marechal zwar parodierte, in der humorvollen Haltung sich jedoch selbst als "más auténtico heredero de aquel espíritu" (*ibid.*, S. 56) erweise; und 3) "lo religioso", dem de Sola neben der von ihr untersuchten Beeinflussung des Romans durch Platonismus und Neoplatonismus das größte Gewicht verleiht und daher den Roman als Rekonstruktion einer verlorenen Einheit sowohl für den Helden als auch die Romanstruktur interpretiert: "se evidencia una voluntad de ordenación (...). Ello salva, parcialmente al menos, la unidad total de este libro polimórfico" (*ibid.*, S. 76).

76 Leopoldo Marechal, "Las claves de *Adán Buenosayres*", in: ders. et al., *Las claves de Adán Buenosayres*, op.cit., S. 7-22. In Reaktion auf die vielen - bis auf die drei genannten Autoren ausschließlichen - Fehlinterpretationen seines Romans nennt Marechal hier seine literarischen Vorbilder (Homer, Vergil, Dante, Rabelais, Gracián, Cervantes, Macedonio Fernández und Joyce, letzteren jedoch mit Vorbehalten), erklärt seine Absichten (die Abfassung eines Romans nach epischem Vorbild; Katharsis durch Lachen) sowie den Schlüsselcharakter seines Textes, an dem so großer Anstoß genommen, der aber von ihm nicht als böse Martinfierrismo-Satire beabsichtigt, sondern als Auseinandersetzung mit der persönlichen, nostalgisch heraufbeschworenen Vergangenheit angelegt worden sei. - Die explizite Bezeichnung Adáns als Reisenden mit dem Ziel, die Einheit seines transzendenten Seins zu retten, beweist dabei u.E. einmal mehr die nicht immer geleistete Deckung zwischen auktorialer Intention und Realisierung eines literarischen Textes sowie die Distanz, die zwischen künstlerischer Leistung und Selbsteinschätzung bestehen können.

77 Vgl. Prieto, "Los dos mundos de *Adán Buenosayres*", op.cit., S. 37-38. Im Zusammenhang mit der humoristischen Bezugnahme Marechals auf die argentinische Literatur der zwanziger Jahre sieht Prieto allerdings auch die Gefahr, daß der Roman auf ein argentinisches Publikum beschränkt bleibe, da die Thematik "incomprensible y vacua para lectores no argentinos" (*ibid.*, S. 48) sei.

78 *Ibid.*

79 Nicht zuletzt hängt dies wohl auch mit der sich ändernden Einstellung der argentinischen Intellektuellen zum Peronismus zusammen; vgl. dazu Fernando Colla, *Leopoldo Marechal. La conquista de la realidad*, Córdoba 1991, S. 19: "el peronismo reorganizado domina ideológicamente sectores cada vez más vastos de la vida argentina". - Vgl. in diesem Zusammenhang die anonyme Würdigung

Auseinandersetzung auch mit *Adán Buenosayres*<sup>80</sup>. Während Angel Núñez in seinem Beitrag zu der didaktische Impulse setzenden Literaturgeschichte des Centro Editor de América Latina<sup>81</sup> einen Überblick über die Thematik des Romans und die bisherige Rezeption verschafft, wobei er die Modernität des Textes in der humorvollen Entmystifizierung des Problems eines argentinischen Nationalcharakters hervorhebt und die neuen Erzähltechniken unterstreicht<sup>82</sup>, macht für Alejandro Paternain<sup>83</sup>, dessen Studie auf Graciela de Sola aufbaut, die Religiosität den wesentlichen Gesichtspunkt bei der Textinterpretation aus. Auch der als karitativ gedeutete Humorismus beruhe auf einer religiösen Grundeinstellung, die den gesamten Roman durchziehe: "la maravillosa dispersión del mundo se resuelve en una gozosa unidad. No hay temas, o hay uno sólo: el camino del hombre hacia Dios"<sup>84</sup>.

Auch für Graciela Coulson<sup>85</sup> bedeutet *Adán Buenosayres* die Wiederherstellung des unterbrochenen Dialogs zwischen Gott und Mensch<sup>86</sup>, die über die Etablierung einer neuen Mythologie erreicht werde. Diese bediene sich teilweise parodierter antiker Vorbilder<sup>87</sup>, um so das Bild eines potentiellen 'argentinischen Schicksals'<sup>88</sup> zu erschaffen, dessen positive Entwicklung noch zu leisten sei. Als Beispiel für die Transzendenz dieses Schicksals gelte Adáns Suche nach dem Absoluten, die sich nach Coulson - der ersten Wissenschaftlerin, die die achronologische Struktur des Romans herausgearbeitet hat<sup>89</sup> - in zwei Phasen vollzieht: zunächst in der zentrifugalen Phase, auch "descenso", im sechsten Buch, dann in der zentripetalen Phase, auch "ascenso", in den Büchern I-V<sup>90</sup>. Somit gilt nach Coulson für den Roman:

---

Marechals anlässlich der Neuauflage von *Adán Buenosayres*, die im Zusammenhang mit der erfolgreichen Publikation von *El Banquete* zustande kam ("El retorno de Adán Buenosayres", in: *Primera Plana* 140 [Bs As 13.7.1965], S. 36-38).

- 80 Wir können im folgenden nur einen groben Überblick über die zentralen Studien zu *Adán Buenosayres* vermitteln; kleinere Zeitschriftenartikel werden, sofern sie keine neuen Aspekte des Romans herausstellen, dabei nicht weiter benannt. Einen bis 1974 vollständigen Überblick über die Bibliographie von und zu Marechal vermitteln Graciela Coulson und William Hardy in: Graciela Coulson, *Marechal. La pasión metafísica*, Bs As 1974, S. 139-159. Zur Bibliographie bis 1992 vgl. Javier de Navascués, *Adán Buenosayres. Una novela total*, Pamplona 1992, S. 267-285.
- 81 Angel Núñez, "La novela experimental: Marechal", in: *Historia de la literatura argentina III (Los contemporáneos/ 1940 - ...)*, Bs As 1968, S. 1106-1128.
- 82 Ibid., S. 1125: "el monólogo interior, la simultaneidad del relato, el vocablo proteico, la utilización de diálogos a la manera teatral, el elemento fantásticoalegórico irrumpiendo en la realidad, la condensación del tiempo del relato".
- 83 Alejandro Paternain, "Leopoldo Marechal o la alegría", in: *Cuadernos Hispanoamericanos* 229 (1969), S. 111-130.
- 84 Ibid., S. 122.
- 85 Graciela Coulson, *Marechal. La pasión metafísica*, Bs As 1974.
- 86 Vgl. ibid., S. 71.
- 87 Vgl. ibid., S. 73.
- 88 Vgl. ibid., S. 79.
- 89 Vgl. ibid., S. 85.
- 90 Vgl. ibid., S. 80.



Esto es, pues, la novela: la historia de una conversación, de un viaje hacia la Gracia. De este hecho central dependen todos los elementos y aspectos de la obra y en relación con él sólo pueden ocupar un segundo lugar: estructuralmente la conversión es el hecho más significativa y el núcleo temático de la novela<sup>91</sup>.

Der erste Schritt zur Konversion des Helden vollziehe sich im "despertar metafísico" von I, 1<sup>92</sup>, dann müsse sich Adán in I, 2 - V, 2 den Gottesprüfungen unterziehen, bis der Roman schließlich mit der Verwandlung Adáns in Christus (V, 3) ende<sup>93</sup>. Die Religiosität sei dabei jedoch nicht orthodox-katholisch zu verstehen, sondern der Text stelle vielmehr "una obra totalizadora asentada en una filosofía sincrética"<sup>94</sup> dar, die sich aus platonischen - Natur des Schönen -, aristotelischen - Metaphysik des Komischen -, gnostischen - Überlegenheit des Immanenten über das Manifeste - und orientalischen - positive Bewertung des schaffenden Chaos - Anschauungen zusammensetze. Die sogenannte Hölle des siebten Buches verkörpere dabei lediglich "una versión desmesurada y grotesca de la realidad del mundo"<sup>95</sup>.

Der religiöse Charakter wird auch in der stark strukturalistischen, sich an Propp, Todorov und Greimas orientierenden Analyse des Wissenschaftlerteams "Centro de Investigaciones Literarias Buenosayres"<sup>96</sup> hervorgehoben, hier jedoch kritisiert: durch ihre Festlegung der Isotopie des Romans als "búsqueda religiosa del alma de Adán", die "da coherencia a sus progresiones internas y, subordinándolas, otorga nuevo sentido a las isotopías secundarias"<sup>97</sup>, und ihre Textkorpusbegrenzung durch Ausschluß des siebten Buchs sowie der parodistischen Episoden erhalten die Autoren ein reduziertes aktantielles Schema, das sich aus der Seele Adáns als Subjekt/ Held, dem Aktanten Gott als synthetischer Instanz von Objekt, Sender und Empfänger, den verschiedenen Manifestationen der idealisierten Frau als Gehilfen und der Versuchung durch die Multiplizität der Welt als Opponenten zusammensetzt. Über weitere

91 Ibid.

92 Vgl. *ibid.*, S. 81.

93 Vgl. *ibid.*, S. 82. - Coulson ist wie Cortázar der Auffassung, Buch VI und VII stellten lediglich einen überflüssigen Anhang des Romans dar.

94 *Ibid.*, S. 137.

95 *Ibid.*, S. 91. - Aus der ebenfalls religiösen Interpretation durch Albert de la Fuente, "La estructura interna de *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal", in: *Hispania* 58 (Mai 1975), S. 260-266, sei nur hervorgehoben, daß für ihn die Unabgeschlossenheit der Hölle (Buch VII) seine Entsprechung in den anderen Büchern finde. So bedeuten nach de la Fuente Buch I-V das "Purgatorio" mit seiner Immanenz des Menschen in der kontingenten Wirklichkeit und Buch VI das "Paraíso", in welchem sich Adán als Dichter einer idealen Welt befände.

96 Centro de Investigaciones Literarias Buenosayres (d.i. Hortensia Lemos/ Angel Núñez/ Nannina Rivarola/ Beatriz Sarlo Sabajanes/ Susana Zanetti), "Una experiencia metodológica: hacia *Adán Buenosayres*", in: *Revista de literaturas modernas* 9 (Mendoza 1970), S. 65-76. In leicht erweiterter Form findet sich die Studie auch unter dem Titel "Pruebas y hazañas de *Adán Buenosayres*", in: Jorge Lafforgue (Hrsg.), *Nueva novela latinoamericana*, Bs As 1972, S. 89-139.

97 Lemos/ Núñez/ Rivarola/ Sarlo/ Zanetti, "Una experiencia metodológica", *op.cit.*, S. 67.

Reduktionen und die Verabsolutierung der Isotopie wird der Roman zur "narración autoritaria y vertical con Dios"<sup>98</sup>; die verschiedenen Lektüremöglichkeiten reduzieren sich auf die eine Signifikation bei Marechal als "búsqueda - Dios - Bien - Vida"<sup>99</sup>. Diese - durch einen Zirkelschluß von der methodologischen Vorgehensweise auf den Autor übertragene - vereinheitlichende Tendenz wird Marechal zum ideologischen Vorwurf gemacht, dessen affirmative Haltung durch Entlarvung des "juego de una caracterización concreta de clase"<sup>100</sup> 'entheiligt' werden müsse.

In seiner sich ebenfalls stark am Strukturalismus, außerdem an der Jungschen Psychoanalyse orientierenden Analyse kommt Héctor Mario Cavallari<sup>101</sup> jedoch gerade über die Untersuchung der narrativen Indikatoren zu einer gegensätzlichen Beurteilung des Romans: jedes Kapitel konstituiert sich für den Wissenschaftler als archetypisches "mitema" ("del cruce del umbral", "del encuentro", "del viaje", "de los laberintos", "mitema del morir-nacer")<sup>102</sup>, dessen intendierte Einheitlichkeit jedoch durch humoristische und parodistische Textsequenzen in parenthetischer Durchbrechung unterlaufen werde. Adán verkörpere zwar die Suche des totalen Chaos nach totaler Ordnung<sup>103</sup>, könne aber letztere aufgrund des die Moderne konstituierenden Schweigen Gottes nicht erreichen: "Adán, entonces, no recibe respuesta de la esfera celeste"<sup>104</sup>. Dieser anti-idealisierenden Haltung entspreche ebenso Adáns ausbleibende Transzendenz der Hölle: aus der dantesken Aszendenz über das Purgatorio in das Paradies sei eine infernalische Enthüllungsmaschinerie geworden, die die Ideale in ihrer Scheinhaftigkeit entlarve<sup>105</sup>. Durch die qualitative Distanz zwischen Adán und dem Erzähler L.M. hebe sich die Dichotomie von Subjektivität und Objektivität in der dialektischen Beziehung von Schein und Sein auf, wodurch sich der Roman als Darstellung der Krise des modernen Subjekts bezeichnen lasse.

98 Ibid., S. 69.

99 Ibid., S. 71.

100 Ibid., S. 72.

101 Héctor M. Cavallari, *Leopoldo Marechal: el espacio de los signos*, Universidad Veracruzana, Instituto de Investigaciones Humanísticas, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, México 1981. Das vierte Kapitel, "El proyecto individual", wurde außerdem ein Jahr später mit geringen Veränderungen als "La configuración discursiva de *Adán Buenosayres*", in: *Estudios de literatura argentina I*, Universidad de Bs As, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Bs As 1982, S. 27-51, erneut veröffentlicht.

102 Cavallari, *El espacio de los signos*, op.cit., S. 100-105.

103 Vgl. ibid., S. 105.

104 Ibid., S. 106.

105 Vgl. ibid., S. 108-110. - Vgl. an dieser Stelle ebenso den Beitrag Rudolf Grossmanns, "Dantes Spuren in Leopoldo Marechals Roman *Adán Buenosayres*", in: Eberhard Leube/ Ludwig Schrader (Hrsg.), *Interpretation und Vergleich. Festschrift für Walter Pabst*, Berlin 1972, S. 53-68, in welchem auch der Deutsch-Argentinier über die Analyse der Differenzen zwischen Dante und Marechal den modernen Charakter des Romans unterstreicht, dessen surreale Tendenzen er mit dem selbstgeprägten Begriff des "irrealen Realismus" (vgl. vor allem S. 62-63) bezeichnen möchte.

In Weiterführung des Ansatzes Cavallaris und unter impliziter Bezugnahme auf die Forschungsergebnisse des Russischen Formalismus ist für Luis Guzmán<sup>106</sup> das distinktive Merkmal des Romans die für die argentinische Narrativik neue verfahrenstechnische Selbstreferentialität: "siempre se hace mención en el texto del recurso literario que se ha usado o se utilizará"<sup>107</sup>, was besonders durch den Rekurs auf Sprachklischees erreicht werde. Über das stereotype Sprechen stelle sich dabei eine Verbindung zu der Todesthematik des Textes her, denn "la muerte aparece en el relato siempre precedida de un contar"<sup>108</sup>; durch die Omnipräsenz der Literarizität und der transhistorischen Gültigkeit traditioneller Refrains stelle sich so über die Schrift die Überwindung des Todes her.

Die Verbindung von Schrift und Todesthematik wird schließlich von einem weiteren Wissenschaftlerteam<sup>109</sup> wieder aufgegriffen, dessen explizite Absicht einer "nuevos caminos" einschlagenden "relectura"<sup>110</sup> zu einer eher dekonstruktivistisch orientierten Lektüre des Textes Marechals führt, die die "representación de la muerte en la dupla putrefacción/ germinación, metaforizando a la escritura en la analogía tachadura/ recuperación del texto"<sup>111</sup>, ausmachen will. Die Reise Adáns, die einer Reise zu sich selbst gleichkomme<sup>112</sup> und sich in einer Strukturgleichheit von menschlichem Körper und Buch realisiere<sup>113</sup>, vollziehe sich auf zwei sich gegenseitig aufhebenden, aber auch bedingenden Ebenen: der Suche nach Einheit auf der einen Seite entspreche auf der anderen eine unendliche Expansion des Textes sowie ein unaufhaltsamer Prozeß textueller Autoproduktion<sup>114</sup>. Über die paragrammatische Lektüre signifikanter Textsequenzen wird die durchstrichene, überschriebene Schrift Marechals ausgemacht, die sich durch die Überkreuzung der horizontalen Achse - Reise Adáns als Odyssee durch Buenos Aires - und der vertikalen Achse - theologisches Paradigma, Reise auf der Suche nach der "recuperación del sentido de las cosas"<sup>115</sup> - ergebe. Dieses 'Kreuz' mache die 'différence' des Mythos möglich, die in der Gleichzeitigkeit von Sinn und Negation des Sinnes - oppositionale Benennung des Protagonisten durch den Archetypus Adán und den topographischen Wirklichkeitsbezug Buenos Aires - zur Leere des Signifikanten

<sup>106</sup> Luis Guzmán, "Adán Buenosayres: la saturación del procedimiento", in: *Revista Iberoamericana* 125 (Pittsburgh 1983), S. 731-741.

<sup>107</sup> *Ibid.*, S. 732.

<sup>108</sup> *Ibid.*, S. 736. So werde beispielsweise die tote Schulrhetorik zur metonymischen Entsprechung des imaginierten Todes der Mutter (*ibid.*, S. 737).

<sup>109</sup> Valentín Cricco/ Nora Fernández/ Nilda Paladino/ Nidia Piñeyro, *Marechal, el otro. La escritura testada de Adán Buenosayres*, Bs As 1985.

<sup>110</sup> *Ibid.*, S. 9.

<sup>111</sup> *Ibid.*, S. 173; Hvhg. durch die Autoren.

<sup>112</sup> Vgl. *ibid.*, S. 23.

<sup>113</sup> Vgl. *ibid.*, S. 113.

<sup>114</sup> Vgl. *ibid.*, S. 24.

<sup>115</sup> *Ibid.*, S. 19.

Adán/ nada<sup>116</sup> und zum Ansatzpunkt einer "teoría de la lectura"<sup>117</sup> werde. In der Synthese scheinbarer Antagonismen wie Kindheit und Tod<sup>118</sup>, Pneuma und Flatus<sup>119</sup> oder Graphem und Phonem<sup>120</sup> konstituiere sich der Protagonist als semiotisches System, das potentiell alle Lektüren in sich enthalte. Dadurch werde der Roman zum "grado cero"<sup>121</sup> oder zur "matriz generativa"<sup>122</sup> einer Schrift, die als Spur der Differenz von Signifikat und Signifikant alle Textsequenzen als offene<sup>123</sup> bestimme:

Sobre esta huella el texto teje sus metáforas, desde la impregnación de la metafísica hecha por la traza de escritura, por la cruz, trazo del testar, no sólo significado teológico, porque ya éste es, en la crucifixión, borradura del significado, puesta en riesgo de la verdad por el lenguaje<sup>124</sup>.

Für Fernando Colla wiederum<sup>125</sup> bedeutet *Adán Buenosayres* die Überwindung der "crisis espiritual"<sup>126</sup> Marechals durch die Akzeptanz eines von Jung'schen Archetypen geprägten Individuationsprozesses. So interpretiert der argentinische Wissenschaftler die Reise Adáns als Weg aus dem Garten der Kindheit in den Garten Saavedras, wobei die Gefahren der Straße oder Stadt sich als Hindernisse in den Weg stellten und überwunden werden müßten<sup>127</sup>. Nach seiner stark dem Propp-Greimas'schen Strukturschema des Märchens und der klassischen Abenteuergeschichte verpflichteten Analyse beruht der Roman auf der Beziehung zwischen den drei Aktanten Adán-Aquella-Dios<sup>128</sup>, die auf funktionaler Ebene als Dichotomien zunächst zwischen Realität und Idealität ("Gurruchaga" versus "Jardín de Saavedra"), dann zwischen Realität und Irrealität ('Welt' versus 'Gott', 'unten' versus 'oben') die Struktur des Romans bestimmten. Adán verkörpere dabei die für die 'gottlose Welt' typische "visión trágica del mundo"<sup>129</sup>, die ihn in die paradoxe Situation versetze, einerseits die Welt als profane zu verwerfen, andererseits aufgrund des Schweigens Gottes auf diese als einzig möglichen Bezugspunkt angewiesen zu sein. Dieses "desgar-

116 Vgl. *ibid.*, vor allem S. 55 und S. 61.

117 *ibid.*, S. 94.

118 Vgl. *ibid.*, S. 167.

119 Vgl. *ibid.*, S. 103.

120 Vgl. *ibid.*, S. 102.

121 *ibid.*, S. 136.

122 *ibid.*, S. 51.

123 Vgl. *ibid.*, S. 57.

124 *ibid.*, S. 104-105.

125 Fernando Colla, *Leopoldo Marechal. La conquista de la realidad*, Córdoba 1991. Vgl. auch seine vorbereitende und hier verarbeitete Analyse "Realidad e idealidad en *Adán Buenosayres*", in: *Río de la Plata Culturas 2* (Paris 1986), S. 97-106.

126 Vgl. Marechal, "Las claves de *Adán Buenosayres*", *op.cit.*, S. 7-22, hier: S. 4.

127 Vgl. Colla, *La conquista de la realidad*, *op.cit.*, S. 66.

128 Vgl. *ibid.*, S. 42.

129 *ibid.*, S. 47.

ramiento trágico"<sup>130</sup> bestimme die Unentschiedenheit sowohl des Helden zwischen Weltflucht und Lebenslust als auch des Erzählers - der mit Marechal gleichgesetzt wird - zwischen 'hohem', epischem und 'niedrigem', humoristisch-realistischem Stil.

Die Studie Walter Bruno Bergs hingegen<sup>131</sup> interpretiert die Figur Adán als einen Zeichenkörper, der vier verschiedenen Bedeutungsebenen Ausdruck verleihe: einerseits werde durch die antikisierende Schreibweise "Buenosayres" metonymisch das nationale Modell einer Einheit der früher dichotomisierten Beziehung Stadt/ Land bezeichnet ("Identität"<sup>132</sup>), andererseits ein populäres Kulturmodell durch die Trias Land/ Stadt als aristokratisches Kulturmodell/ Stadt als populäres Kulturmodell ("Vox populi"<sup>133</sup>) errichtet. Durch die Namensgebung "Adán" erweise sich außerdem der Roman als Ursprungsroman mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit ("Metaphysik"<sup>134</sup>), wobei jedoch durch die ständige Opposition von mündlicher und schriftlicher Kultur die Intertextualität zum zentralen Stilgesetz erhoben werde ("Der epische Intertext"<sup>135</sup>). Somit sei das ästhetisch-stilistische Merkmal des Romans die Inkohärenz, "die radikale Infragestellung des geschichtsphilosophischen Transzendentalismus"<sup>136</sup>, und antizipiere "die postmoderne Erfahrung des primär 'diskursiv'-kontingenten Charakters der Geschichte"<sup>137</sup>.

Die Arbeit Javier de Navascués'<sup>138</sup> transponiert Methode und Ergebnisse der narratologischen Forschung Genettes (vor allem aus *Figures III*) auf die Analyse von *Adán Buenosayres* und versucht so, über die Untersuchung von Zeit, Modus und Stimme die textnarratologisch komplizierten Strukturen der "novela total" in einer "totalen Analyse" herauszuarbeiten. Für den spanischen Wissenschaftler ergibt sich die Modernität des Romans vor allem durch die Vielzahl an literarischen Verfahrensweisen und Gattungen, die in einer "original fusión entre lo antiguo y lo moderno"<sup>139</sup> zum leitmotivischen Gebrauch bestimmter Textsequenzen<sup>140</sup> führe, den Roman zu einer "verdadera epopeya de lo cotidiana

130 Ibid., S. 49.

131 Walter Bruno Berg, "Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*", in: Volker Roloff/ Harald Wentzlaff-Eggebert (Hrsg.), *Der hispanoamerikanische Roman*, Bd. I: *Von den Anfängen bis Carpentier*, Darmstadt 1992, S. 223-232.

132 Ibid., S. 226.

133 Ibid., S. 227.

134 Ibid.

135 Ibid.

136 Ibid., S. 232.

137 Ibid.

138 Javier de Navascués, *Adán Buenosayres. Una novela total*, Pamplona 1992.

139 Ibid., S. 260.

140 Vgl. *ibid.*, S. 132.



no"<sup>141</sup> mache und die "concepción marechaliana de la novela como una gran sinfonía"<sup>142</sup> unterstreiche. Die temporalen Distorsionen<sup>143</sup> bis zum Moment der entscheidenden Begegnung mit dem "Cristo de la Mano Rota" werden als "signos del caos vital de Adán"<sup>144</sup> interpretiert, dessen Sehnsucht nach Einheit - "nostálgico de una Edad perdida"<sup>145</sup> - ihn zu einem "desarraigado en el espacio y en el tiempo"<sup>146</sup> werden lasse. Um die Suche nach Einheit zu ermöglichen, herrsche in den Phasen der inneren Konzentration nahezu ausschließlich interne Fokalisation vor<sup>147</sup>, die jedoch in Phasen der Dispersion durch viele Dialoge, Theatralisierungen und intertextuelle Bezugnahmen unterbrochen werde. Die Interferenzen zentripetaler Momente führen nach Navascués letztendlich auch dazu, daß Adán zwar in V, 3 die "Vía Purgativa"<sup>148</sup> einschlage und diese in VII fortführe, dennoch aber das versprochene Calidelphia nicht erreiche, "porque la novela se detiene más en lo purgativo que en lo unitivo"<sup>149</sup>.

---

141 Ibid., S. 261.

142 Ibid., S. 132.

143 Vgl. *ibid.*, S. 99-115.

144 Ibid., S. 261.

145 Ibid., S. 102.

146 Ibid.

147 Vgl. *ibid.*, S. 187-188.

148 Ibid., S. 81.

149 Ibid., S. 81.

## VI. Parodistisches Erzählen - das kontrolliert-unkontrollierbare Moment

### VI.1. Parodie als Gattung - der gescheiterte Definitionsversuch

Wie jeder Versuch einer eindeutigen Gattungsdefinition erweist sich auch der von 'Parodie' als utopisches Verfahren: allgemeingültige, kontextunabhängige Merkmale können nicht existieren, da sich jeder diskursive Akt in der diachronen Analyse als dem dynamischen Prozeß der Ent- und Resemantisierung eingeschriebenes variables Bedeutungssystem herausstellt<sup>150</sup>.

Die Ambivalenz eines Definitionsversuchs der Parodie tritt schon in der Etymologie des Begriffes in Erscheinung: so wird je nach Interessengebiet des Wissenschaftlers die etymologische Bedeutung von Parodie entweder als Neben- oder als Gegengesang herausgestellt:

Die Bedeutungsfestlegung hängt wesentlich von dem Verständnis des präpositionalen Elements 'para' ab, das sowohl additiv als auch adversativ verstanden werden kann. Etymologisch sind daher die Deutungen der Parodie als Neben- bzw. Gegengesang beide durchaus zulässig<sup>151</sup>.

Schon in der antiken Tradition scheint sich der Begriff einem definitonischen Zugriff verweigert zu haben: in der aristotelischen *Poetik* wird im Zusammenhang mit der Beschreibung der äußeren Form der Tragödie 'Parodie' als der Einzugsang des Chores bezeichnet<sup>152</sup>, wohingegen sich im allgemeinen Teil der Definition von 'Dichtung' und der verschiedenen Arten der Nachahmungsmöglichkeiten der Hinweis auf einen der wohl ersten parodistischen Autoren findet, Hegemon von Thasos, der sich nach Aristoteles dadurch auszeichne, daß er schlechtere Menschen nachgeahmt habe als Homer<sup>153</sup>.

<sup>150</sup> Vgl. Peter Stolz, "Der literarische Gattungsbegriff. Aporien einer literaturwissenschaftlichen Diskussion", in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 14 (1990), S. 209-227, hier: S. 226: "Gattungsklassifikationen stellen (...) interpretatorische Handlungen dar, die den jeweiligen Text in eine bestimmte Reihe von Texten mit analogen Merkmalen einordnen. Diese Klassifikationen sind rein heuristisch, sie lassen sich nicht mehr durch idealistische 'Klassiker'-Reihen bzw. -hierarchien begründen, denn selbst der Gegenstand der Klassifikation, der Text, wird in der klassifikatorischen Beschreibung als Rezeptionshandlung in spezifischer Art und Weise konstituiert und kon- bzw. re-konstruiert, wenn wir Re-konstruktion als perspektivische Interpretationsleistung verstehen".

<sup>151</sup> Winfried Freund, *Die literarische Parodie*, Stuttgart 1981, S. 1.

<sup>152</sup> Aristoteles, *Poetik*, hg. u. üb. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, Kap. 12, S. 37; vgl. auch die Einleitung durch Schadewaldt zu: Sophokles, *Antigone*, hg. v. Wolfgang Schadewaldt, Frankfurt/M. 41982, S. 81-122, hier: S. 83: "Der Chor mußte (...) zunächst 'aufziehen', und er tat es mit einem in Anapästien gehaltenen 'Einzugslied', der Parodos (...); dem 'Aufzug von der Seite her'"; vgl. ebenso Wido Hempels Parodiedefinition: "Parodia meinte nämlich eine Neuerung in der epischen Vortragstechnik, die darin bestand, daß man den Hexameter nun nicht mehr singend rezitierte, sondern (...) entgegen der gebräuchlichen Wort- und Versmelodie, d.h. im gewöhnlichen Tonfall wie etwa der Schauspieler im Dialog" (Wido Hempel, "Parodie, Travestie und Pastiche", in: *GRM*, Neue Folge Bd. XV, Heft 2, April 1965, S. 150-176, hier: S. 152).

<sup>153</sup> Vgl. Aristoteles, *Poetik*, op.cit., Kap. 2, S. 9; vgl. auch Hans Lamer et al., *Wörterbuch der Antike*, Stuttgart 1976, S. 280, wo Hegemon aus Thasos auch die *Gigantomachia* zugeschrieben wird.

Schon Quintilian jedoch unternimmt den Versuch einer genaueren Beschreibung durch

die Auffassung der Parodie als Imitation eines Musters (...). In seiner "Institutio oratoria" führt er den Begriff auf die Bezeichnung für solche Lieder zurück, die bestimmten Mustern nachkomponiert worden sind. Vom musikalischen Bereich sei dann eine Übertragung auf die Vers- und Prosaliteratur erfolgt<sup>154</sup>.

Die Imitation einer Vorlage erzielt dabei einen komischen Effekt:

(...) for Quintilian, parody was, moreover, a device for *comic* quotation, an important qualification, which has served to distinguish parody from other literary forms of imitation or criticism<sup>155</sup>.

Somit findet bereits hier die Vernachlässigung der additiven zur stärkeren Betonung der adversativen Bedeutung des Präfixes 'para' statt: die Parodie wird zum komischen Gegengesang, der aus der ihm zugrunde liegenden Vorlage durch Inadäquatheit, Verstoß gegen die "aptum"-Lehre<sup>156</sup>, ein Mittel zur Belustigung<sup>157</sup> macht.

Nahezu die gesamte Parodieforschung folgt bis heute dieser antiken "aptum"-Lehre, deren Unterscheidung der drei Stilebenen zunächst nach dem moralischen Effekt auf den Zuhörer<sup>158</sup>, seit dem 17. Jahrhundert jedoch nach der sozialen Stellung des Sprechers oder dem Genre bestimmt wurde<sup>159</sup>; dieses hierarchische Wertdenken prägte bis in die Gegenwart hinein die meisten Parodieforscher in ihren Definitionsansätzen<sup>160</sup>. Obwohl die Stilebenentheorie schon lange an Gültigkeit verloren hat und konsequenterweise selbst eher konventionelle wissenschaftliche Ansätze den Widerspruch einer Definition durch das Oppositionspaar hoch/ niedrig oder erhaben/ populär erkennen<sup>161</sup>, ist die

154 Freund, *Die literarische Parodie*, op.cit., S. 1.

155 Margaret A. Rose, *Parody // Meta-Fiction. An analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, London 1979, S. 20.

156 Nach Heinrich Lausberg besteht die "aptum"-Lehre vor allem aus "der Tugend der Teile, sich zu einem Ganzen harmonisch zu fügen" (Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Bd. I, München 1960, S. 567).

157 Vgl. im Zusammenhang mit dem Konzept des Komischen Horaz, der in seiner *Ars poetica* feststellt: "Wenn eines Sprechers Worte nicht mit seinem Schicksal oder Stand zusammenpassen, brechen die Römer in Parkett und Galerie in schallendes Gelächter aus" (zitiert nach und üb. v. Wolfgang Karrer, *Parodie, Travestie, Pastiche*, München 1977, S. 56).

158 Vgl. Aristoteles, *Poetik*, op.cit., Kap. 4, S. 13: "Die Dichtung hat sich hierbei nach den Charakteren aufgeteilt, die den Autoren eigentümlich waren. Denn die Edleren ahmten gute Handlungen und die von Guten nach, die Gewöhnlicheren jedoch die von Schlechten, wobei sie zuerst Rügelieder dichteten, die anderen hingegen Hymnen und Preislieder".

159 Vgl. dazu Karrer, *Parodie, Travestie, Pastiche*, op.cit., S. 79-80.

160 Einige der wenigen Ausnahmen bilden der Russische Formalismus, auf dessen Methoden und Ergebnisse wir uns noch beziehen werden, sowie in der Weiterentwicklung der formalistischen Ansätze der französische Strukturalismus.

161 "Seitdem die Hierarchie der Gattungen und Stile abgebaut ist, seitdem mit einer allgemeinen Übereinstimmung über das, was in der Literatur als 'hoch', was als 'niedrig' anzusehen ist, nicht mehr gerechnet werden kann, können auch die Formen der Parodie nicht mehr so bestimmt werden, wie



wissenschaftliche Literatur zur Parodie nach wie vor durch die tradierte Form-Inhalt-Dichotomie bestimmt, was die Applikationen von Ergebnissen aus der Mythenforschung - Parodie wird hier zum dämonischen Genre oder zur Degradation vom Himmel zur Hölle<sup>162</sup> -, die Toderklärung der Parodie mit dem Schwinden von Epos und Tragödie<sup>163</sup> oder die allgemein verbreitete Definition der Parodie durch Gero von Wilpert eindeutig beweisen:

**Parodie** (griech. = Gegengesang), (...). In der Lit. die verspottende, verzerrende oder übertreibende Nachahmung e. schon vorhandenen ernstgemeinten Werkes oder einzelner Teile daraus unter Beibehaltung der äußeren Form, doch mit anderem, nicht dazu passendem Inhalt (...). Beide Gattungen [Parodie und Travestie] erreichen Komik durch die Diskrepanz zwischen Form und Inhalt<sup>164</sup>.

Daher sollte u.E. eine Umorientierung in der Auffassung von Parodie erfolgen, die gerade für die neueren narratologischen Ansätze nutzbar gemacht werden könnte. Wenn statt der Form-Inhalt-Debatte das Konstruktionsprinzip der Parodie als strukturelles Verfahren betont wird, kann die Parodie im Zusammenhang mit der Moderne-Diskussion zum einen als Exhibition der eigenen Artificialität, zum anderen als intertextuelles Verfahren und Selbstreferentialität des Schreibens erkannt werden. Da der Russische Formalismus erste Ansätze in dieser Richtung geliefert hat, wollen wir im folgenden seine Ergebnisse kurz skizzieren, um im nächsten Kapitel auf die für unseren Zusammenhang fundamentalen Diskussionen zum Phänomen der Intertextualität einzugehen, die größtenteils die Ansätze des Russischen Formalismus aufgreifen und im Sinne eines unendlichen Schreib- und Leseprozesses - die Welt als die allumfassende Bibliothek Borges' - weiterentwickeln.

Der Versuch der Russischen Formalisten, über die Parodieanalyse eine Theorie zur Literarizität von Literatur und die funktionellen Verfahren von Sprache allgemein zu entwerfen, stellt einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung der

---

es in unseren Nachschlagewerken geschieht" (Jürgen von Stackelberg, *Literarische Rezeptionsformen. Übersetzung, Supplement, Parodie*, Frankfurt/M. 1972, S. 160-161). Trotz seiner Kritik an der weiterhin üblichen Orientierung der Parodieforschung am dichotomen Form-Inhalt-Modell schlägt von Stackelberg selber jedoch keine neue Gattungsdefinition vor.

<sup>162</sup> Vgl. Northrop Frye, *Analyse der Literaturkritik*, üb. v. R. Lohner und H. Clewing, Stuttgart 1964, S. 149ff.: "Darum ist einer [sic!] der zentralen Themen der dämonischen Bildersprache die Parodie, die Verhöhnung des schöpferischen Spiels der Kunst durch seine Imitation in den begrifflichen Kategorien des 'wirklichen Lebens'" (zitiert nach Karrer, *Parodie, Travestie, Pastiche*, op.cit., S. 80).

<sup>163</sup> "Daß Parodien nur mit Rücksicht auf ein bestimmtes Publikum und mit oppositioneller Beziehung auf Werke, die diesem Publikum bekannt sind, geschrieben werden können, ist ohne weiteres deutlich. Wenn hier nun das Epos und die Tragödie als Parodieobjekte im Blickpunkt stehen, ist überdies klar, daß sich damit zugleich die Frage nach dem Ende dieser Gattung stellt. Epos und Tragödie 'sterben' im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts: was danach noch an Dichtungen dieser Art entstanden ist, fällt kaum ins Gewicht" (Jürgen von Stackelberg, *Literarische Rezeptionsformen*, op.cit., S. XIV-XV).

<sup>164</sup> Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1979, S. 585.

metafiktionalen Literaturbetrachtung dar<sup>165</sup>. Eines der Ziele der Formalisten bestand darin, die literarische Evolution<sup>166</sup> durch die Analyse der verschiedenen literarischen 'Konstruktionsprinzipien' und ihre komparatistische Gegenüberstellung aufzudecken, wozu die Untersuchung der Struktur der Parodie besonders zweckvoll erschien. So ersetzt Sklovskij zunächst in *Die Kunst als Verfahren* die traditionelle Form-Inhalt-Dichotomie durch die Opposition von Material und Verfahren - Material verstanden als Signifikate und Signifikanten, Verfahren als die Relationen zwischen diesen - und definiert Kunst folgendermaßen:

(...) das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der 'Verfremdung' der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig<sup>167</sup>.

Dabei können die Verfahren eines Textes zum Material eines anderen Textes werden, was in *Der parodistische Roman. Sternes 'Tristram Shandy'* (1921) für die Parodieforschung genutzt wird: hier wird die Parodie zum Ausgangspunkt der Illustration allgemeiner Sujetgesetze<sup>168</sup>. Sklovskij hatte den heuristischen Wert der Parodie zur Theoriekonstruktion erkannt: über die Analyse der Parodie, die als "ein bestimmtes stilistisches Verfahren, das auf Differenzqualitäten beruht"<sup>169</sup>, zu bestimmen sei, konnten einige Verfahren der Sujetführung in narrativen Texten wie Inversion, Einschaltung, Motivwiederholung, Zitat, sentimentale und erotische Verfremdung etc. ausgemacht werden, denn die parodistischen "Formen des Sterneschen Romans sind eine Verschiebung und Verletzung der üblichen Formen"<sup>170</sup>. Durch den spielerischen Umgang der Parodie mit den Verfahren zeige sich, daß "die Intention deutlich auf das Verfahren selbst gerichtet ist"<sup>171</sup>. Der heuristische Wert der Parodie liegt somit in der Bloßstellung des Konstruktionsprinzips: durch das parodistische "Verfahren der

165 Man vergleiche ihren wichtigen Einfluß auf vor allem den Prager Strukturalismus, aber auch den französischen Strukturalismus der sechziger Jahre.

166 Wir wollen betonen, daß hier Evolution in der neutralen Bedeutung von Entwicklung als Veränderung verstanden wird unter Ausschluß der teleologischen Interpretation des Begriffs als Fortschritt.

167 Viktor Sklovskij, "Die Kunst als Verfahren", in: Jurij Striedter (Hrsg.), *Russischer Formalismus*, München 41988, S. 3-35, hier: S. 15.

168 'Sujetgesetze' verstanden als die Strukturierung der Signifikate in narrativen Texten; vgl. Sklovskij, "Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetführung und den allgemeinen Stilverfahren", in: Striedter, *Russischer Formalismus*, op.cit., S. 37-121.

169 Sklovskij, "Der parodistische Roman. Sternes *Tristram Shandy*", in: Striedter, *Russischer Formalismus*, op.cit., S. 245-299, hier: S. 267.

170 Ibid., S. 267.

171 Ibid., S. 259.

Verfremdung"<sup>172</sup> werden "die ästhetischen Gesetze, die [den] Kompositionsverfahren zugrundeliegen"<sup>173</sup>, aufgedeckt.

Tynjanov führt in seiner Studie *Dostoevskij und Gogol (Zur Theorie der Parodie)* den Ansatz Sklovskijs fort, wenn er als einen wesentlichen Aspekt der Parodie die Interferenz, die Überlagerung zweier Signifikatebenen, in der Analyse der semantischen Strukturierung der Parodie hervorhebt:

Das Wesen der Parodie liegt in der Mechanisierung eines bestimmten Verfahrens, wobei diese Mechanisierung natürlich nur dann spürbar wird, wenn das Verfahren, das sich mechanisiert, bekannt ist. Auf diese Weise erfüllt die Parodie eine doppelte Aufgabe: 1) die Mechanisierung eines bestimmten Verfahrens und 2) die Organisation neuen Materials, zu dem auch das mechanisierte alte Verfahren gehört (...). Die Parodie beruht ganz auf dem dialektischen Spiel mit dem Verfahren<sup>174</sup>.

Aus dieser kurzen Skizze der Parodieforschung innerhalb des Russischen Formalismus<sup>175</sup> geht deutlich die Betonung der Parodie als Verfremdungsmechanismus innerhalb eines Mechanisierungsprozesses hervor, der durch die Demonstration seiner eigenen Verfahrensmodalitäten durchbrochen wird. Die Parodie als Spiel mit ihrer eigenen Voraussetzung, Bloßstellung der Kompositio-  
nalität jedes 'Aufschreibsystems'<sup>176</sup>, Operativität als Konstruktionsprinzip: die Parodie ist eines der intertextuellen Verfahren zur Demonstration der strukturellen Offenheit eines unendlichen Literaturprozesses.

172 Ibid., S. 293.

173 Ibid., S. 299.

174 Jurij Tynjanov, "Dostoevskij und Gogol (Zur Theorie der Parodie)", in: Striedter, *Russischer Formalismus*, op.cit., S. 301-371, hier: S. 331 und S. 371. - Daß die Ergebnisse der formalistischen Parodieforschung auf die Evolution von Literatur als Dialektik verschiedener Verfahren übertragen wird, geht aus Tynjanovs *Das literarische Faktum* eindeutig hervor: "Bei der Analyse der literarischen Evolution stoßen wir nun auf folgende Etappen: 1) in dialektischer Beziehung zum automatisierten Konstruktionsprinzip kündigt sich ein entgegengesetztes Konstruktionsprinzip an; 2) es vollzieht sich seine Anwendung, das Konstruktionsprinzip sucht sich die leichteste Anwendungsmöglichkeit; 3) das Konstruktionsprinzip dehnt sich auf eine größtmögliche Zahl von Erscheinungen aus; 4) es wird automatisiert und ruft entgegengesetzte Konstruktionsprinzipien hervor" (Tynjanov, "Das literarische Faktum", in: Striedter, *Russischer Formalismus*, op.cit., S. 393-431, hier: S. 412-413).

175 Leider konnten nicht alle Ansätze des Russischen Formalismus berücksichtigt werden; man vergleiche auch die Forschungsergebnisse Jurij Lotmans in Weiterentwicklung, teilweise auch Ablehnung der formalistischen Studien. So entspricht etwa in *Die Struktur literarischer Texte* die Parodie einer Ästhetik der Gegenüberstellung, die dem Erwartungshorizont des Publikums entgegenläuft: "Allerdings stellt die Parodie, indem sie ein Strukturklischee zerstört, ihm keine andersartige Struktur entgegen (...). Die Parodie ist der interessante und seltene Fall einer Konstruktion, bei der die echte innovatorische Struktur sich außerhalb des Textes befindet und ihre Relation zum Strukturklischee als extratextueller Bezug auftritt, nämlich nur als Einstellung des Autors zur Textkonstruktion" (Jurij Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, S. 415).

176 Begriffsübernahme von Friedrich Kittler, *Aufschreibsysteme 1800/1900*, München 1985.

## VI.2. Parodie als Intertextualität - eine Arbeitshypothese

Im vorigen Kapitel sind wir stillschweigend über die traditionellen Abgrenzungsversuche von Parodie zu verwandten Gattungen - Travestie, Pastiche, Satire etc. - oder zu diese fundierenden rhetorischen Tropen wie vor allem die Ironie hinweggegangen<sup>177</sup>. Dies liegt nicht nur an der in unserem Zusammenhang nicht durchführbaren Sichtung der minuziösen Differenzierungsmethoden, sondern an unserem Vorschlag, Parodie statt als monosem definierbare Gattung vielmehr als humoristische Variante des allgemeineren Phänomens der Intertextualität zu betrachten. Aus diesem Grund sollen im folgenden die Hauptpositionen der Intertextualitätsdebatte vorgestellt werden, um im Anschluß an den theoretischen Abriss den uns vorliegenden Roman Leopoldo Marechals unter den genannten Gesichtspunkten zu analysieren.

Selbstverständlich ist die Intertextualität keine Erscheinung der Moderne; sie bestimmt vielmehr seit der Antike die literarische Produktion<sup>178</sup>. Was jedoch das 20. Jahrhundert von vorangegangenen Epochen hinsichtlich der intertextuellen Bezüge unterscheidet, ist zum einen ihre große Quantität bei gleichzeitiger Auflösung des Modellcharakters fest umschreibbarer Gattungsmodi, zum anderen die wissenschaftliche Begriffsbildung von einer prinzipiell intertextuellen Literatur, die in spielerisch bewußter Selbstthematization mit anderen Texten in einen unendlichen Dialog tritt. Entwickelt wurde die theoretische Diskussion jedoch über die Analyse von in chronologischer Perspektive 'vor-modernen' Werken<sup>179</sup>. In der Auseinandersetzung mit dem Russischen Formalismus, dessen Ergebnisse er sowohl nutzte als auch modifizierte<sup>180</sup>, elaborierte

177 Vgl. als Vorschlag zur theoretischen Fundierung der genannten Aspekte Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, der hier unterscheidet zwischen 1) Parodie, 2) Travestie, 3) Pastiche und 'Charge', 4) 'Forgerie' und 'Continuation' und 5) Transposition. Auch Genette folgt der traditionellen Form-Inhalt-Dichotomie, wie aus seiner hypothetischen 'Vervollständigung' der aristotelischen Gattungsdiskussion zu entnehmen ist (vgl. *ibid.*, vor allem S. 17-19, S. 30, S. 32-40); dennoch aber ist bei ihm eine eindeutige Akzentverlagerung auf das Phänomen der Intertextualität vorhanden, auch wenn er diese selbst terminologisch umdeutet (vgl. Anmerkung 197 des vorliegenden Kapitels).

178 Man vergleiche für die Antike etwa die griechische Tragödie, die in ihrer autorspezifischen Variation des dem literarischen Text zugrundeliegenden Mythos' ständig auf die Realisierung desselben im Prätext (z.B. Euripides auf Aischylos) rekurriert; für das Mittelalter sei auf die Anonymität der Werke verwiesen, wodurch sich die Intertextualität oft als direktes Fortschreiben bereits existenter Textfragmente äußert (vgl. etwa in Frankreich den *Roman de la Rose*); auch in der Renaissance liegen unzählige Beispiele von Intertextualität vor (als ein Beispiel sei der Ritterroman genannt, dessen unterschiedliche Versionen auf das 'Modell' des *Amadis* rekurrieren). Überhaupt ließe sich die Gattungsfrage unter intertextueller Begrifflichkeit adäquat erfassen, wobei dazu Ansätze impliziter Art in allen deskriptiven Gattungsdiskussionen zu finden sind.

179 Wir betonen dabei die ausschließlich chronologische Situierung, da sich nachgewiesenermaßen auch in vergangenen Epochen als in semantischer und struktureller Hinsicht modern zu bezeichnende Texte ausmachen lassen.

180 Zum ambivalenten Verhältnis von Bachtin zum Russischen Formalismus vgl. Rainer Gröbel, "Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin", in: ders. (Hrsg.), Michail M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, üb. v. Gröbel/ Sabine Reese, Frankfurt/M. 1979, S. 21-78.



Bachtin in seiner umfangreichen Studie über Dostoevskij<sup>181</sup> die Begriffe von Dialogizität und Polyphonie<sup>182</sup> des Romans, die sich als zentrifugale Kräfte dem autoritären monologischen Diskurs entgegenstellen:

Die Vielfalt selbständiger und unvermischter Stimmen und Bewußtseine, die echte Polyphonie vollwertiger Stimmen ist tatsächlich die Haupteigenart der Romane Dostoevskijs. In seinen Werken wird nicht eine Vielzahl von Charakteren und Schicksalen in einer einheitlichen, objektiven Welt im Lichte eines einheitlichen Autorenbewußtseins entfaltet, sondern eine Vielfalt gleichberechtigter Bewußtseine mit ihren Welten wird in der Einheit eines Ereignisses miteinander verbunden, ohne daß sie ineinander aufgehen<sup>183</sup>.

Die Stimme des Protagonisten tritt in einen gleichberechtigten Dialog mit der Stimme des Erzählers; das Wort wird (implizit) zum intertextuellen Diskurs:

Das Wort ist keine Sache, sondern das ewig bewegliche, ewig veränderliche Medium der dialogischen Kommunikation. Es genügt nie nur einem Bewußtsein, nur einer Stimme, sondern geht von Mund zu Mund, von einem Kontext zum anderen<sup>184</sup>.

Das an Dostoevskij entwickelte Konzept der Dialogizität bleibt dabei nicht auf diesen beschränkt, sondern wird zum gattungsspezifischen Merkmal des Romans überhaupt:

Tout roman est à un degré variable, un système dialogique (...). Le langage, dans le roman, ne fait pas que représenter: il sert aussi lui-même

<sup>181</sup> M. Bachtin, *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*, Leningrad 1929; in deutscher Übersetzung liegt jedoch nur die überarbeitete Fassung: *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moskau 1963, vor: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, üb. v. Adelheid Schramm, München 1971.

<sup>182</sup> Wir beziehen uns hier nur auf die für den Intertextualitätsbegriff wirksam gewordenen Konzepte Bachtins. Auf seine ambivalente Auffassung der Parodie, die einerseits in der Dostoevskij-Studie auch in der neubearbeiteten Fassung von 1963 noch als typisches Beispiel für dialogisierendes und polyphones Sprechen gilt - eine Auffassung, die wir teilen -, bezeichnet er sie in der *Ästhetik des Wortes* (op.cit., S. 154-300) und in *Literatur und Karneval* (vgl. Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, üb. v. Alexander Kaempfe, München 1969) zwar als Erscheinung des ambivalenten Wortes, betont aber gleichzeitig die radikale Distanz zwischen Autorstimme und fremdem Wort innerhalb der Parodie: "Die zweite Stimme, die sich im fremdem Wort angesiedelt hat, stößt hier mit dessen alteingesessenen [sic!] Bewohner feindlich zusammen und zwingt ihn, genau entgegengesetzten Zielen zu dienen (...). Deshalb ist in der Parodie die Verschmelzung der Stimmen unmöglich" (*Literatur und Karneval*, op.cit., S. 119). Die Aktivität des fremden Wortes in der Parodie wird hier als sehr gering und daher nahezu monologisch bezeichnet: "Die literarische Parodie rückt den Autor noch weiter von der Sprache weg, macht seine Beziehung zu den Sprachen der Literatur seiner Zeit, zudem auf dem ureigenen Territorium des Romans, noch komplexer. Das in der Epoche herrschende Romanwort wird selbst objekthaft und zum Medium der Brechung für die neuen Autorintentionen" (*Die Ästhetik des Wortes*, op.cit., S. 199). Leider können wir die Diskussion zur unzureichenden Eindeutigkeit der Parodie bei Bachtin an dieser Stelle nicht fortführen.

<sup>183</sup> Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, op.cit., S. 10 (Hvhg. Bachtin).

<sup>184</sup> *Ibid.*, S. 225. In "Das Wort im Roman" (in: *Die Ästhetik des Wortes*, op.cit., S. 154-300) entwickelt Bachtin diese hier noch textontologisch-allgemeinen Aussagen in Hinblick auf eine analyseorientierte Theorie dahingehend weiter, daß er zwischen dem Ort, an dem man das dialogische Wort antreffen kann, seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen und dem Grad seiner Anwesenheit (expliziter, hybrider oder implizierter Dialog) unterscheidet. Auch hierauf können wir in unserem Zusammenhang lediglich hinweisen.

d'objet de représentation. Le discours romanesque est toujours autocritique<sup>185</sup>.

Neben dem Konzept von Polyphonie und Dialogizität wird jedoch auch die in der Rabelais-Studie<sup>186</sup> hervorgehobene Karnevalisierung der Literatur für die Intertextualitätsdebatte interessant. An Rabelais sieht Bachtin sich den Übergang einer zuvor extraliterarischen Lachkultur in den literarischen Diskurs vollziehen: Rabelais' exponierte Position zwischen zwei 'Bewußtseinen' bewirke den Dialog zwischen dem gelehrten ernstesten Diskurs und ungehemmter, karnevalistischer Volkskultur innerhalb seines Werks. Die in Antike und Mittelalter subversive Kraft einer aus den gesellschaftlichen Schranken lösenden befreienden Umkehrung der Welt in den Riten der Saturnalien oder des Karnevals zieht sich laut Bachtin mit der zunehmenden Individualisierung eines sich entwickelnden bürgerlichen Bewußtseins aus der Öffentlichkeit in den privat-intimen Raum zurück, besteht jedoch in der hybriden und nichtkanonischen Gattung des Romans weiterhin fort<sup>187</sup>. Durch die dem Roman spezifische Möglichkeit des polyphonen Sprechens kann hier der offizielle Diskurs (der monologisierende auktoriale Erzähler) durch die Karnevalisierung der Literatur (Kontamination des monologen Erzählerwortes durch sich verselbständigende Figurenreden, Fokalisierungswechsel als Wahl eines Karnevalskönigs, Koexistenz von Sublimation und schrankenloser Enthemmung etc.) in der Pervertierung der Hierarchie durchbrochen werden. Die Charakteristika der Umstülpung der Welt im Karneval - der von hierarchischen Kategorien gelöste zwischenmenschliche Kontakt, die Exzentrierung der 'Logik des gewöhnlichen Lebens', die "Mesalliance" von Geheiligttem und Profanem, die Profanation durch die karnevalistischen Erniedrigungen<sup>188</sup> - unterlaufen das offizielle Postulat einer allein gültigen Wahrheit, denn

Das Lachen befreit nicht nur von der äußeren Zensur, sondern vor allem vom großen inneren Zensor, von der in Jahrtausenden dem Menschen

<sup>185</sup> Bachtin, "Iz predistorii romannogo slova" ("De la préhistoire du discours romanesque"); in frz. Übers. aufgenommen in: *Esthétique et théorie du roman*, üb. v. Daria Olivier, Paris 1978; zitiert nach: Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique (suivi de: Écrits du cercle de Bakhtine)*, Paris 1981, S. 103. - Es sei an dieser Stelle nur vermerkt, daß sich innerhalb der Literatur das Bachtinsche dialogische Wort ausschließlich auf Prosa, das Wort im Roman, bezieht: "Die Sprache der poetischen Gattung ist die einheitliche und einzige ptolemäische Welt, außerhalb derer es nichts gibt und nichts zu geben braucht. Die Idee der Pluralität sprachlicher Welten (...) ist dem poetischen Stil verschlossen" (*Die Ästhetik des Wortes*, op.cit., S. 178). Daß eine derartige Konzeption anfechtbar ist, liegt auf der Hand, kann hier aber nicht weiter diskutiert werden. Vgl. in diesem Zusammenhang Renate Lachmann, "Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mytho-Poetik als Paradigma dialogisierter Lyrik", in: *Poetik & Hermeneutik*, Bd. XI: *Das Gespräch*, München 1984, S. 489-516.

<sup>186</sup> Bachtin, *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekovija i Rennansa*, Moskau 1965; frz. Übers.: *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, üb. v. Andrée Robel, Paris 1970.

<sup>187</sup> Vgl. hierzu Bachtin, *Literatur und Karneval*, op.cit., S. 46.

<sup>188</sup> Vgl. hierzu *ibid.*, S. 48-49.



anerzogenen Furcht vor dem Geheiligten, dem autoritären Verbot, dem Vergangenen, vor der Macht<sup>189</sup>.

Die lange ausgebliebene Rezeption der Bachtinschen Theorie ist wohl ausschließlich ideologischen Faktoren zuzuschreiben<sup>190</sup>. Innerhalb der westlichen wissenschaftlichen Diskussion ist es Julia Kristeva, die die Bedeutsamkeit der Ansätze Bachtins erkennt und für ihre eigene theoretische Auseinandersetzung mit Texten nutzbar macht. So appliziert sie die Bachtinschen Konzepte von Karnevalisierung, Polyphonie und Dialogizität auf ihre eigenen Theoriemodelle und definiert den von ihr geprägten Begriff der Intertextualität wie folgt:

(...) tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*<sup>191</sup>.

Die Bachtinsche Ambivalenz, die sich aus der Karnevalisierung der Literatur ergibt, wird von ihr als intertextueller Dialog eines Textes sowohl mit den kulturellen Normen des soziokulturellen Kontextes (horizontale Intertextualität) als auch mit den vorherigen (Prä-)Texten (vertikale Intertextualität) systematisiert. Die Ambivalenz ermöglicht dabei die intertextuelle Permutation von dialogischen und monologischen Sequenzen im Roman; auch innerhalb des Textes selbst treten die Worte zueinander in intertextuelle Beziehung. In Weiterentwicklung der Sprachachsen-Differenzierung durch Jakobson<sup>192</sup> unterscheidet Kristeva:

1) Une logique de *distance* et de *relation* entre les différents termes de la phrase ou de la structure narrative, indiquant un *devenir* - en opposition au niveau de continuité et de substance qui obéissent à la logique de l'être et qui seront désignées comme monologiques. 2) Une logique d'*analogie* et d'*opposition non exclusive*, en opposition au niveau de causalité et de détermination identifiante qui sera désigné comme monologique<sup>193</sup>.

Ausgehend von psychoanalytischer Literaturbetrachtung wird jedoch auch im denotativen, monologischen Wort eine latente Dialogizität aufgefunden - die Intertextualität ist nach Kristeva das Apriori jedes Sprechens, besonders manifest

189 Ibid., S. 38-39.

190 Erst seit Ende der fünfziger Jahre, vor allem aber seit der Neuauflage der überarbeiteten Dostoevskij-Studie 1963 sowie der Erstveröffentlichung des Buches über Rabelais (im Jahre 1940 fertiggestellt, 1965 veröffentlicht), wird man auf Bachtin auch außerhalb seines engsten Kreises aufmerksam; vgl. hierzu Rainer Gröbel, "Michail M. Bachtin. Biographische Skizze", in: ders. (Hrsg.), *Die Ästhetik des Wortes*, op.cit., S. 7-20.

191 Julia Kristeva, "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", zuerst in: *Critique* 23 (1967), S. 438-465, dann in: *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, S. 143-173, hier: S. 146 (HvHg. Kristeva).

192 Vgl. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris 1956, vor allem S. 43-67.

193 Kristeva, *Sémiotiké*, op.cit., S. 153 (HvHg. Kristeva).

jedoch im bearbeiteten, d.h. im literarischen Wort<sup>194</sup>. Diesem vor-foucaultschen 'Tod des Autors' entspricht die post-nietzscheanische 'Tötung Gottes' im Karneval:

(...) le sujet est anéanti: là s'accomplit la structure de *l'auteur* comme anonymat qui crée et se voit créer, comme moi et comme autre, comme homme et comme masque. Le dionysisme nietzschéen serait à comparer au cynisme de cette scène carnavalesque qui détruit un dieu pour imposer ses lois dialogiques<sup>195</sup>.

Somit verschwindet die Produktivität eines individuellen 'Schöpfers' als intentionale Instanz hinter einem verallgemeinerten Textbegriff, der das Reden vom literarischen 'Werk' verunmöglicht:

Werke sind weder zeitlose Substanzen noch fixe Identitäten (...), vielmehr sind sie machtimprägnierte, künstlich-kunstvoll hergestellte disperse Einheiten, die sich wesentlich aus Differenzen ergeben, Identitätseffekte erzeugen und stets in intertextuelle Zusammenhänge eingelagert sind<sup>196</sup>.

Dennoch muß betont werden, daß, wie viele Begriffe, auch der der Intertextualität durch unreflektierte Applikation seit seiner Prägung durch Julia Kristeva eine Art 'Boom' innerhalb des Metadiskurses erfahren hat, der zu seiner terminologischen Neudefinition gerade durch seine primären Verfechter führte<sup>197</sup>. Eine

194 "L'auteur est donc le sujet de la narration métamorphosé par le fait qu'il s'est inclus dans le système de la narration (...). Il devient un anonymat, une absence, un blanc, pour permettre à la structure d'exister comme telle (...). A partir de cet anonymat, de ce zéro, où se situe l'auteur, le *il* du personnage va naître. A un stade plus tardif, il deviendra le *nom propre* (N). Donc, dans le texte littéraire, le 0 n'existe pas, le vide est subitement remplacé par 'un' (*il, nom propre*) qui est deux (sujet et destinataire). C'est le destinataire, l'autre, l'extériorité (dont le sujet de la narration est objet, et qui est à la fois représenté et représentant) qui transforme le sujet en *auteur*, c'est-à-dire qui constitue l'auteur. Aussi, dans le va-et-vient entre le sujet et l'autre, entre l'écrivain et le lecteur, l'auteur se structure comme signifiant, et le texte comme dialogue de deux discours" (Kristeva, *Sémiotiké*, op.cit., S. 156). "Toute narration (...) contient cette dyade dialogique que le narrateur forme avec l'autre, et qui se traduit dans le rapport dialogique  $S_a/S_e$  [ $S_a$  = sujet de l'énonciation,  $S_e$  = sujet de l'énoncé; C.H.],  $S_a$  et  $S_e$  étant l'un pour l'autre, tour à tour, signifiant et signifié, mais ne constituant qu'un jeu de permutation de deux signifiants" (ibid., S. 158).

195 Ibid., S. 160.

196 Harro Müller, "Einige Notizen zu Diskurstheorie und Werkbegriff", in: Jürgen Fohrmann/ Harro Müller (Hrsg.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt/M. 1988, S. 235-243, hier S. 239.

197 Vgl. Kristeva, die "intertextualité" in *La révolution du langage poétique*, Paris 1974, durch "transposition" ersetzt und in *Polylogue*, Paris 1977, ganz vermieden hat; Genette wiederum wählt den Begriff der Transtextualität, den er als "tout ce qui le [den Text] met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes" (Genette, *Palimpsestes*, op.cit., S. 7) definiert und der als Oberbegriff für folgende Unterkategorien angewandt wird: 1) Intertextualität (bei Genette Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte in Zitat, Plagiat oder Allusion), 2) Paratextualität (jede Art des pragmatischen Bezugs zwischen Text und Textbezeichnung oder -erläuterung durch Autor, Herausgeber oder Verleger: Titel, Untertitel, Vorwort, Nachwort etc.), 3) Metatextualität (vor allem Bezeichnung für den Bezug zwischen Text und dessen wissenschaftlichem Kommentar), 5) Architextualität (gattungsspezifischer Bezug) und 4) Hypertextualität (vgl. ibid., S. 7-14). Die numerische Inversion von 5) Architextualität und 4) Hypertextualität gehorcht dabei pragmatischen Gesichtspunkten, da die Hypertextualität Genettes Untersuchungsgegenstand ausmacht. Sie bezeichnet "toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte [...]) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire" (ibid., S. 11-12). - Im wei-

Differenzierung zwischen dem textontologischen Ansatz einer Texte a priori konstituierenden Intertextualität und einem textdeskriptiven Verfahren, daß seine Methoden in der konkreten Analyse eines stark intertextuellen Textes a posteriori an bereits tradierte Romananalysetechniken adaptiert, scheint uns nötig zu sein. Die textontologische Auffassung von Intertextualität erweist sich dabei als in sprachphilosophischen oder auch allgemein ideologischen Reorientierungsversuchen sehr anregend:

Kristevas Konzept der Intertextualität ist (...) der texttheoretische Hebel, mit dem sie im Kontext einer marxistisch-freudianischen Dekonstruktion der Subjektivität den bürgerlichen Begriff eines autonomen und intentionalen Subjekts aus den Angeln heben will. Der Autor eines Textes wird damit zum bloßen Projektionsraum des intertextuellen Spiels, während die Produktivität auf den Text selber übergeht<sup>198</sup>.

Andererseits wird die analysepraktische Operationalisierung durch die radikalen epistemologischen Implikationen des dekonstruktivistischen Intertextualitätskonzepts nahezu verstellt; die Diskussion kann sich nur auf dem abstrakten Niveau einer allgemeinen Diskurskritik bewegen.

Das textdeskriptive Verfahren wiederum ist der Gefahr ausgesetzt,

zu einer traditionellen *sources-and-analogues*-Forschung zu degenerieren, unter dem neuen und modischen Etikett Zusammenhänge zwischen Einzeltexten zu untersuchen, wie sie immer schon untersucht wurden, und dies auch in methodisch gleicher Weise weiterzubetreiben<sup>199</sup>.

Um beide hier skizzierten Engpässe zu vermeiden, wollen wir im folgenden versuchen, die Analyse des parodistischen Erzählens, verstanden als intertextuelles Phänomen, im Roman Marechals mit narratologischen Analysetechniken zu verbinden; dazu soll im weiteren unterschieden werden zwischen Intertextualität auf der signifikanten und Intertextualität auf der signifikanten Ebene<sup>200</sup>, um so einerseits dem semantischen Aspekt der spezifischen Textvorlage gerecht zu werden, ohne deshalb andererseits den "textum"-Charakter des Erzählens zu vernachlässigen.

---

teren Verlauf unserer Arbeit werden wir zwar Genettes Begriffe 'Hypertext' und 'Hypotext' übernehmen, allerdings weiterhin von Intertextualität im Sinne Kristevas sprechen.

198 Manfred Pfister, "Konzepte der Intertextualität", in: Ulrich Broich/ Manfred Pfister (Hrsg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985, S. 1-30, hier: S. 8.

199 Ibid., S. 19. Wir beschränken uns hier auf Pfister, da es uns unmöglich erscheint, die einzelnen Ansätze innerhalb der Intertextualitätsdebatte an dieser Stelle auch nur grob zu umreißen; wir verweisen unter den vielen in den letzten Jahren entstandenen Sammelbänden vor allem auf die ganz der Intertextualität gewidmete Ausgabe von *Poétique* 27 (1976) sowie den von Andrew Oliver herausgegebenen Band *L'Intertextualité. Intertexte, Autotexte, Intratexte* (Toronto 1984), die beide einen Überblick über die weitverzweigte Diskussionslage vermitteln.

200 Zur narratologischen Terminologie vgl. Anm. 47 und 52 in Kapitel IV.1. unserer Arbeit.

## **B. Der Text im Dialog mit sich selbst**

## VII. Parodistisches Erzählen zur Konstituierung moderner Subjekterfahrung

### VII.1. Die Selbstdarstellung I: Sektion 1-12 des *Cuaderno de Tapas Azules*

Mi vida, en sus diez primeros años, nada ofrece que merezca el honor de la pluma o el ejercicio de la memoria (369).

"Par où commencer?" Diese Frage stellt sich nicht nur dem Leser, sondern vor allem auch dem autodiegetischen Erzähler, der versucht, seiner Geschichte einen seinskonstitutiven Anfang zugrundezulegen. Und was könnte autobiographisches Schreiben auch sonst erreichen? Seine Determination a priori als Offenheit des Endes - Unmöglichkeit der thematisierenden Fixierung des eigenen Todes - bewirkt eine umso stärkere Ausrichtung auf das Erzählen des Anfangs - Geburt, Kindheit, Jugend -, deren essentielle Unhinterfragbarkeit dem retrospektiv organisierenden 'Ich-Erzähler' als Stütz- und Grenzpunkt dienen muß.

Umso erstaunlicher erscheint der elliptische Beginn des *Cuaderno*; am Anfang existiert weder Schrift noch Erinnerung, herrscht nicht-referentielle Leere, Chaos<sup>201</sup>. Hier existiert kein biblisches 'Wort' zur Konstituierung eines Ursprungs - auch der Anfang ist zunächst sprachlich nicht fixierbar. Die sich selbst unbewußte 'Seele', deren Entwicklung im *Cuaderno* erzählt werden soll - "no me propuse trazar la historia de un hombre, sino la de su alma" (375) -, verliert sich in der Indifferenz an den 'Kon-Text', diskurriert<sup>202</sup> ohne teleologische Prädisposition, wird omnipräsent und unfaßbar:

Es aquella una edad en que el alma, semejante a una copa vacía, se hundió hasta el fondo en el río cambiante de la realidad (que tal nombre damos en un principio al color mentiroso de la tierra) (...). Entonces el niño, la piedra, el árbol y el buey giran enlazados en el baile primero, sin distinciones de color ni choques de fronteras (369).

Das vorher Grenzenlose der sich jedem Zugriff entziehenden Erscheinungen wird im Anschluß jedoch durch differenzierende Benennung eingegrenzt: Genesis einer syntagmatischen Ordnung, deren prätendiertes Paradigma - zunächst - ein in sich leeres, aber (sich) unterscheidendes 'Ich' ausmacht: "el alma se coloca en el centro de la rueda" (369). Der 'Kon-Text' tritt als dem

<sup>201</sup> Vgl. auch die Etymologisierung von 'Chaos' durch Schultze in IV, 1 (Kapitel VII.2.6. unserer Arbeit); vgl. ebenso Cricco et al., *Marechal, el otro*, op.cit., S. 51: "La indagación del principio remite a un pasado absoluto que el habla no puede alcanzar si no es por el silencio que suspende indefinidamente la *phoné* y los ámbitos del yo inmediato sostenido sobre las retículas del *grama* como recurso para *nombrarse* y *declinarse*" (Hvhg. durch die Autoren). Wir wollen außerdem erneut darauf hinweisen, daß das Wissenschaftlerteam den Namen "Adán" direkt als Palindrom zu "nada" versteht und darauf seine dekonstruktivistische Lektüre des Romans aufbaut (vgl. *ibid.*, vor allem S. 55).

<sup>202</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris 1977, S. 7: "DIS-CURSUS, c'est, originellement, l'action de courir ça et là, ce sont des allées et venues, des 'démarches', des 'intrigues'".



wahrnehmenden Ich externe Andersartigkeit auf und scheint in sich geschlossene Bezugssysteme zu bilden, die dem Ich die eigene Kontingenz kontrastiv zum Bewußtsein bringen:

(...) el alma (...) ve que a su alrededor siguen girando las demás criaturas: el árbol en el círculo del árbol, la piedra en el círculo de la piedra y el buey en el círculo del buey. Y en ese punto el alma se pregunta cuál será su círculo entre círculos y su danza entre danzas (369).

Daß die paradigmatische Festlegung des 'Ich' als organisierendes Zentrum jedoch nur vorläufig ist, wird durch den proleptischen Verweis auf die für das erinnerte Ich noch zukünftige Enthüllung von "su norte verdadero en la figura de Aquella" (369) impliziert. Das Demonstrativpronomen "aquella", das im Spanischen zur Denomination der größten Entfernung zwischen bezeichnendem Subjekt und bezeichnetem Objekt dient und die Darstellung eines Beziehungszusammenhangs als Wahrnehmungsperspektive in Distanzen mißt, konnotiert dabei die Unerreichbarkeit des selbstgesetzten Bezugspunktes. Gleichzeitig wird die Ellipse des Anfangs - "Es aquella una edad en que el alma (...)" - metonymisch auf das autogenerierte telos transponiert und so zur noch zu leistenden Erzählung des Anfangs hypostasiert, der sich der ganze Text in seinen spiralenhaften 'Um-Schreibungen' zu nähern versucht. "Aquella", die mystifizierte Erscheinung einer von Adán dahinter vermuteten Semantik, deren essentielle Bedeutung seiner intuitiven Auffassung nach als Enigma dem Sichtbaren unterliegt<sup>203</sup>, tritt an die Stelle des leeren Paradigmas 'Ich' und ordnet sich dieses unter<sup>204</sup>. Somit wird Adán zum 'Subjekt'<sup>205</sup>, zum mittelalterlichen 'Untertan' einer 'Dame'<sup>206</sup>, zu deren Lobgesang sich das *Cuaderno* explizit bekennt:

<sup>203</sup> Vgl. das allegorische Verhältnis des Oberflächen- zum angenommenen Tiefendiskurs bei Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris 1969, S. 40: "L'analyse de la pensée est toujours *allégorique* par rapport au discours qu'elle utilise". Außerdem sei auf die Nähe von Adáns Lektüreversuchen zum metaphysischen Realismus verwiesen (vgl. Max Müller/ Alois Halder (Hrsg.), *Kleines Philosophisches Wörterbuch*, Freiburg i. B. 101982, S. 225: "**Realismus** (von lat. *realis* = wirklich), *metaphysisch*: die Anschauung, daß das begriffliche Allgemeine (...) auch unabhängig vom menschlichen Denken u. 'vor' (*platonischer R.*) oder 'in den Dingen' (*aristotelischer oder gemäßigter R.*) selbst wirklich sei" [Hvhg. durch die Autoren]), auf welchen Zusammenhang - vgl. die eher als 'nominalistisch' zu bezeichnende Haltung des Erzählers L.M. - wir an dieser Stelle jedoch leider nur aufmerksam machen können.

<sup>204</sup> "Al verla, no atinaba yo a discernir qué forma substancial o qué adorable número creador se había encarnado en su frágil arcilla, pero sí a entender que se trataba de un número rebosante o de una forma que trascendía o rebalsaba en cierta hermosura cuyo esplendor ya no estaba en ella, sino delante de ella, como su mensajero, y a sus espaldas, como su sombra, y a su derecha, como su lanza, y a su izquierda, como su escudo" (385). Man sieht, wie sich die Allegorisierung der Erscheinung, die Zuschreibung "Aquella" = transzendentes Signifikat, das entdeckt werden muß, auch qua Vergleich auf "Aquella" als Signifikant verlagert.

<sup>205</sup> Vgl. Müller/ Halder (Hrsg.), *Kleines Philosophisches Wörterbuch*, op.cit., S. 264: "**Subjekt** (lat. *subiectum*, griech. *hypokelmenon* = das Darunterliegende), allgemein das als Substrat seinen Eigenschaften u. Zuständen Zugrundeliegende" (Hvhg. durch die Autoren).

<sup>206</sup> Helmut de Boor/ Richard Newald, *Geschichte der deutschen Literatur*, Bd.II: de Boor, *Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang*, München 1979, S. 11-12: "Die HOHE MINNE verlangt aus dem symbolischen Denken (...) ihre zeichenhafte Verkörperung (...). Lebendiges Symbol wurde die



"Aquella por quien escribo estas páginas" (369)<sup>207</sup>. Erst durch die Begegnung mit "Aquella" findet Adán zu seiner Schrift<sup>208</sup>, die immer ihr nun mit neuen Inhalten gefülltes, omnipräsentes Paradigma als Zentrum umkreist. Die semantische Belegung des Paradigmas "Aquella" durch die geheimnisvolle Frau dient dabei nur der Metaphorisierung einer dem suchenden Subjekt noch unbekannt Variablen, die sich in der Fortentwicklung des Textes immer wieder resemantisiert<sup>209</sup>. Die Schrift wird zum Schutzwall eines transzendenten Ideals, das zum 'Leitstern' des Subjekts auf der Suche nach der ihm inhärenten Bedeutung gewählt wird. Als prätendiertes Sinnstiftungsobjekt muß die Sprache dabei von allen Anzeichen für Kontingenz bereinigt werden: die Benennung von "Aquella" verunmöglicht sich durch die institutionalisierte Konventionalität der Zuschreibung von Signifikanten und Signifikaten:

(...) Aquella cuyo nombre real no será escrito en estas páginas, ya que, al nacer, le fue dado por hombres y mujeres que no supieron nombrarla en el amoroso idioma que le convenía (384).

Der Name wird ebenso ausgeklammert, umschrieben, umkreist wie "Mi vida, en sus diez primeros años"; dabei schließt das Umkreisen der prätendierten Immanenz von Sinn die Eigenrotation des Subjekts mit ein:

Dos movimientos observaba yo en ella [la moción del alma]: uno de traslación en torno de la mujer suavísima, por el cual mi alma la cercaba en lentos giros, la medía y estudiaba con amoroso cuidado; y otro de rotación sobre su eje, gracias al cual mi alma iba estudiándose a sí misma en el modo y efectos de su contemplación (388).

Die Suche nach dem verborgenen Sinn in der Metonymie "Aquella" ist somit doppelt teleologisch motiviert: nicht nur soll im Ich das Andere, sondern auch im Anderen das Ich erkannt werden. Die kausale Kette, in der B auf A folgt, ist in den *circulus vitiosus* verwandelt, aus dem sich in einer unendlichen immanenten Referentialität die 'Wahrheit' von Ich und "Aquella" als parallele Enthül-

---

umworbene Frau selber. In ihr verkörpert sich die himmlische Macht der Minne. In der Sublimierung zum Symbol verliert die *frouwe* den Charakter des Persönlichen und Einmaligen (...). Geblendet, verwirrt, der Sprache beraubt steht der Ritter vor dieser überirdischen Erscheinung. Erst so wird Minne fähig, (...) Herzpunkt einer Idee zu werden" (Hvhg. de Boor).

207 Vgl. auch die nahezu wörtliche Wiederholung einige Seiten später: "Aquella por quien escribo estas líneas y a la cual se ordenarán los párrafos siguientes como el amanecer al día o como la flor al fruto" (384). Die Redundanz unterstreicht die Wichtigkeit von "Aquella" für das Schreiben - und als schreibendes Ich konstituiert sich der 'Dichter' - des Protagonisten. - An dieser Stelle sei auf die durch "Aquella" evozierten auto(r)-intertextuellen Bezüge (Auto(r)-Intertextualität als intertextuelle Verweise innerhalb des 'Gesamtwerks' eines Autors) auf einige Gedichte Marechals verwiesen; zum Selbstzitat bei Marechal vgl. Raúl Rivero Olazabal, "Adán vuelve a sus temas", in: *Cuadernos del Sur* 33 (1967), S. 286-289. Wir werden im weiteren auf diese Problematik nicht näher eingehen.

208 Das *Cuaderno* wurde nicht nur (implizit) PARA, sondern vor allem (explizit) POR "Aquella" geschrieben!

209 Vgl. neben der Substitution von "Aquella" durch den "invisible Tañedor" noch innerhalb der Sektionen 1-12 des *Cuaderno* auch die Substitution durch "Alguien" in den Sektionen 13-14.

lung ergeben soll. Dazu jedoch müßte eine gegenseitige Bewegung vorhanden sein; das *Movens* des Zirkelschlusses liegt jedoch ausschließlich in Adán:

Y aquí experimenté un sobresalto: aquella cifra de mujer, aquel número armonioso no había brotado por sí mismo de la nada. Entonces, ¿cómo pensar en ese número sin pensar en el entendimiento que lo había formado y en la voz que lo había proferido? (391)

Statt jedoch als Urheber dieser Stimme seine eigene zu erkennen, ersetzt Adán die Signifikate seines selbstgesetzten Paradigmas und sucht nun als in "Aquella" erscheinende Wahrheit "el rostro del invisible Tañedor" (392). Die Negation der Abhängigkeit der Wahrheit vom sie produzierenden Subjekt wird zum Projektor einer immer weiter fortführbaren Metonymisierung der eigenen Sinnleere - Ellipse -, radschlagende Bewegung aus einem Nichts heraus - Adán/ nada<sup>210</sup> - und um es herum. Die Dechiffrierung des Geheimnisses, die Adán prätendiert, ist somit von vorneherein utopisch, da die Sinnzuschreibung nur Produkt eines subjektiven Willensaktes sein kann und als solches erkannt werden muß. Als Autor seiner Selbstinszenierung und Selbstdefinition im Schreibakt, im Bewußtsein der Abhängigkeit des 'Zentrums' seiner Suche von eigener Wahl und persönlichem Willen, könnte Adán zur Erkenntnis der Unmöglichkeit von intersubjektiver Wahrheit gelangen:

Pero la hermosura que yo tenía delante no sólo era materia de mi entendimiento, sino que también solicitaba mi voluntad, atrayéndola según el estilo del amor que yo tanto conocía y del que tanto desconfiaba; y para ello era necesario que lo que mi entendimiento conocía como verdadero apareciese como bueno ante mi voluntad (388).

Als hermeneutischer Leser jedoch erwartet er, hinter dem Schein der Erscheinung den definitiv enthüllbaren Sinn zu finden:

Y ahora entendía yo el doble significado de la palabra "revelación", puesto que su belleza levantaba una punta del velo que cubría su verdad, y lo dejaba caer nuevamente, como queriendo y no queriendo manifestarla (387).

In der Interaktion von Autor und Leser, Autor des *Cuaderno* und Leser des Enigmas "Aquella"/ "Tañedor", kommt es zur Überkreuzung von zwei oppositionalen Verfahren zur subjektiven Selbstbestimmung: aktive Sinnzuschreibung als Produkt des eigenen Willens im Benennen desselben in der Schrift und passiver Wunsch der objektiven Sinnfindung in der Dechiffrierung einer als allegorisch verstandenen Realität. Die Angst vor der möglichen Leere hinter dem hochgezogenen Vorhang - *horror vacui* schon des Kindes Adán bei Betrachtung der Grenzenlosigkeit eines undefinierbaren Kontextes<sup>211</sup> - führt zur ständi-

<sup>210</sup> Vgl. Cricco et al., *Marechal, el otro*, op.cit., S. 55.

<sup>211</sup> "Mas aquella sensación del Espacio adquiría en mí los volúmenes del terror cuando, en las noches de luna llena, (...) levantaba mis ojos al cielo, donde las constelaciones australes parecían colgar sobre mí como los apifiados racimos de una parra celeste. (...) mi alma caía en el vértigo del abis-

gen Doppelung von Autor und Leser: das komparative "como" wird zum Schnittpunkt von zustimmendem Willen und ausweichender Absage<sup>212</sup>. Adán als 'erster Mensch': Leser eines - prätendierten - unmittelbar gegebenen Paradieses, dessen Zeichen immer auf die eine Transzendenz verweisen, und Autor seiner eigenen Erkenntnis im selbständigen Willensakt. Die Unmittelbarkeit eines sich selbst enthüllenden Kontextes ist jedoch in der Konfrontation mit der 'modernen Welt' - "Buenosayres" - verloren<sup>213</sup>; die angenommene Kongruenz von Signifikat und Signifikant erweist sich als unmöglich. Die Sprachlosigkeit vor einem indifferenten 'Kon-Text' kann von dem die Transzendenz verfolgenden Protagonisten nur als Leere erfahren werden - "Mi vida, en sus diez primeros años, nada ofrece que merezca el honor de la pluma o el ejercicio de la memoria" -, deren Überwindung lediglich durch aktive Benennung bei gleichzeitigem Bewußtsein der Selbstreferentialität der Sinnsetzung überbrückt werden könnte: bewußtes Spiel mit metaphorischer oder metonymischer Amplifikation. Adán jedoch ist - noch - unfähig, sich von seiner Hoffnung auf die Enthüllung einer absoluten, unbeweglichen Wahrheit zu lösen:

(...) describí yo el drama del Amante convertido a un Amado que se le esconde, le huye o lo ignora. Con una vehemencia que debió parecer extraña en el ámbito del jardín, pinté la congoja del Amante que, muriendo en sí mismo, no halla resurrección en la vida del Otro (398).

Da Adán in "Aquella" die Zeichen der Kontingenz zu lesen weiß, sie aber nicht als unumgebar, sondern als die "Aquella" inhärente Negation der Ewigkeit eines omnipräsenten Sinns mißdeutet, löst er sich von "el riesgo de su fragilidad" (399) und konstruiert das Abstraktum einer jeglicher Kontingenz enthobenen Gleichung:

(...) volví a reconstruirla en mi alma según peso, número y medida; y la forjé de modo tal que se viera, en adelante, libre de toda contingencia (400)<sup>214</sup>.

---

mo, anonadada toda ella por la brutalidad que gravitaba desde lo alto y que la reducía brutalmente a polvo" (372).

212 Roland Barthes, *S/Z*, Paris 1970, S. 157: "La modalisation (comme) exprime les intérêts d'un seul personnage, (...) qui est le lecteur: c'est lui qui a intérêt à ce que la vérité soit à la fois nommée et esquivée, équivoque dont s'acquitte très bien le comme du discours, puisqu'il indexe la vérité et cependant la réduit déclarativement à une simple apparence".

213 "Adán en mi jardín o Robinson en mi isla, deambulaba yo a toda hora en aquel recinto: mi entendimiento discurría y zumbaba en torno de aquella hermosura, queriendo penetrar hasta el nectario inteligible de las cosas (...); y aquella suma de colores, olores y sabores me hacía lagrimear al fin, como en la nostalgia de no sabía yo qué gusto edénico perdido alguna vez y rescatado quizás en el sabor de aquellas formas que se rompían a fuerza de querer decirme algo" (373).

214 Daß dieses Konstrukt als Reaktion auf Adáns Angst vor der Konfrontation mit der Wahrheit entsteht, die nur die Einsicht in die Nichtexistenz von Wahrheit sein kann, geht explizit aus dem Text hervor: "Fue, acaso, un movimiento del terror venerable, o tal vez la fecundidad de mi pena, o quizás el grito de la nunca enmudecida esperanza lo que me llevó a realizar con la mujer de Saavedra el difícil trabajo de encantamiento, la extraña obra de alquimia y de trasmutación" (400).

Mit dieser Transformation meint Adán, ein unvergängliches Kunstwerk - das *Cuaderno* - erschaffen und sich als Schreibenden definiert zu haben. Genesis scheint an die Stelle der Ellipse getreten und in doppelter Hinsicht vollzogen zu sein: Genesis einer unvergänglichen Wahrheit in der 'Wieder-Holung' des Signifikats in die Signifikanten (der "Amante" paßt sich der Form des "Amado" vollkommen an, wodurch der Amante-Signifikant den Amado-Signifikaten ausdrückt) und Genesis des fehlenden Signifikats zu der schon in seiner Kindheit erfolgten (Fremd-) Definition und Stigmatisierung: "Adán Buenosayres es un poeta" (375)<sup>215</sup>. Die hermeneutische Erkenntnis des Ich im Anderen - dem absoluten Ideal - und des Anderen im Ich gilt als vollzogen, weshalb Adán an die Abgeschlossenheit seines Textes<sup>216</sup> glaubt: das fertige Produkt, Signifikat der erfolgreichen Suche nach dem einen 'Ur-Sprung', kann nun mit der Ursache der Suche, dem Signifikanten Solveig (Korrelat zum Signifikat "Aquella", der wiederum zum Signifikanten einer transzendenten Wahrheit wird), konfrontiert und diesem/ durch dieses mitgeteilt werden. Die Schrift kann zum telos und ihrem absoluten Ursprung finden; die Ellipse des Anfangs scheint mit Wahrheit ausgefüllt.

215 Durch die Betonung von "pluma" und "memoria" steht der Ellipse des ersten Satzes der Selbstdarstellung die für das erinnerte Ich proleptische und ebenso elliptische Benennung durch den Lehrer metonymisch gegenüber; diese stellt nahezu einen impliziten Pakt dar, der als noch zu realisierende Versprechenerfüllung im Akt des Aufschreibens der Erinnerung eingelöst zu werden scheint. In der Fremddarstellung durch L.M. wird die Verheißung demnach auch folgerichtig ins Futur übersetzt: "Adán Buenosayres será un poeta" (18).

216 Vgl. im Gegensatz dazu die 'Beisetzung' des "poema concluido" im "Prólogo Indispensable" (Kapitel VII.6. unserer Arbeit).

## VII.2. Die Fremddarstellung I: Buch I-IV des Erzählers L.M.

Konstituiert sich die Selbstdarstellung Adáns als erstrebter Monolog, der jedoch in seiner Unhaltbarkeit in sich selbst Bruchstellen aufweist, so werden diese im intertextuellen Dialog mit der Fremddarstellung durch L.M. aufgegriffen und zu polyvalenter Offenheit amplifiziert. Wir unterscheiden im folgenden unter Bezugnahme auf die Ergebnisse der Parodie- und Intertextualitätsdebatte zwischen 1) Intertextualität auf signifikanter Ebene oder horizontal-metonymische Intertextualität und 2) Intertextualität auf signifikater Ebene oder vertikal-metaphorische Intertextualität<sup>217</sup>. Hinsichtlich der Intertextualität auf signifikater Ebene ist des weiteren zu differenzieren zwischen Intravertikalität, als welche wir die vertikal-metaphorische Intertextualität zwischen der Selbstdarstellung Adáns (als Prä- oder Hypotext) und der Fremddarstellung durch L.M. (als Hypertext) bezeichnen wollen, und Extravertikalität, der intertextuellen Bezugnahme L.M.s oder Adáns (als Hypertexte) auf andere literarische Texte und Diskurse (als Prä- oder Hypotexte)<sup>218</sup>. Da bis auf die extravertikale Intertextualität die verschiedenen Arten der Dialogizität interaktiv und in direktem Zusammenhang auftreten, sollen sie nicht - als absolute Phänomene - in Subkapiteln behandelt, sondern im Zusammenhang analysiert werden<sup>219</sup>, was ihrer spielerischen Alternation besser entspricht.

### VII.2.1. Buch I, 1: Das Ich im Dialog mit dem Anderen - allgemeine Betrachtungen zur Fremddarstellung Adáns im Text des Erzählers

Dem elliptischen Anfang des *Cuaderno de Tapas Azules*, das als Versuch nachträglich geleisteter Situierung eines eindeutig zu besetzenden Ursprungs als seinskonstitutivem Bezugspunkt die prozessuale Verschriftlichung der Selbstdarstellung ausmacht, entspricht in der Fremddarstellung Adáns durch den Erzähler L.M. der Verzicht auf reduktive und monosemierende Auswahl und die in der Parallelität verschiedener Erzählansätze begründete Polysemie. Dreimal scheint die Erzählung L.M.s ansetzen zu müssen, um in der Interferenz der unterschiedlichen Stimmen eine für den traditionellen Romananfang übliche Situierung des Geschehens in Raum und Zeit liefern zu können. Die expositorische Stellung des von Irma gesungenen Volksliedes macht besonders

<sup>217</sup> Wir ändern hier die Begrifflichkeit Kristevas dahingehend ab, daß wir sowohl horizontale als auch eine der beiden Varianten der vertikalen Intertextualität als intertextuelle Bezüge innerhalb des Textes verstehen.

<sup>218</sup> Diese erneute Differenzierung des Intertextualitätsbegriffs ist dabei in direkter Anlehnung an die konkreten terminologischen Notwendigkeiten für die Analyse des vorliegenden Textes entwickelt worden und sei als arbeitshypothetischer Vorschlag aufgefaßt.

<sup>219</sup> Auf die extravertikale Intertextualität soll dabei nur in einzelnen Fällen hingewiesen werden, da in unserer Betrachtung die parodistische Dialogizität zwischen Adán und L.M. im Vordergrund steht.



dann den bereits an dieser Stelle vorhandenen intravertikal-intertextuellen, auf signifikanter Ebene jedoch proleptischen Verweis auf die Selbstdarstellung Adáns deutlich, wenn man neben den ersten drei Zeilen - "El pañuelito blanco/ que te ofrecí/ bordado con mi pelo..." (11) - die Fortsetzung des durch den zweiten Anfang unterbrochenen Liedes zu simultaner Lektüre heranzieht: "Fue para tí,/ lo has olvidado/ y en llanto empapado/ lo tengo ante mí" (12). Implizit wird hier der Oberflächendiskurs des *Cuaderno* - die durch das autobiographische Schreiben intendierte Liebeserklärung qua Selbstenthüllung - sowie dessen Scheitern thematisiert<sup>220</sup>: das Produkt des lyrischen Ich - hier das Tuch "bordado con mi pelo" - wird vom apostrophierten Du des Textes mißachtet, wodurch das Produkt an sich seinen Wert verliert und dem Ich als fremdes gegenübertritt. Die in II, 2 explizit dargestellte Enttäuschung Adáns durch Solveig/ "Aquella" leitet die Fremddarstellung ein und unterläuft damit schon mit den ersten Worten der Erzählung L.M.s die von Adán prätendierte Sinnzuschreibung von "Aquella" als transzendente Ideal<sup>221</sup>. Die Suche nach dem Ausdruck einer eindeutig definierten Wesentlichkeit - univoke Thematisierung des Anfangs, 'Wieder-Holung' des Subjekts im/ in den Text - wird von L.M. auf signifikanter Ebene a priori als Scheitern dargestellt; Sinn ist nicht definierbar, sondern kann immer nur Ausschmückung - "bordado" - einer Ellipse sein<sup>222</sup>.

Auch der zweite Anfang<sup>223</sup> der Erzählung L.M.s<sup>224</sup> bezieht sich auf die Ursprungselipse des *Cuaderno*: der allwissende Erzähler dekonstruiert hier qua Parodie die Möglichkeit eines im Hypotext Adáns prätendierten einheitsstiftenden Diskurses durch die explizite Aufdeckung der Verfahrensweise der Diskurskonstruktion. Die traditionelle Romanteknik der Situierung in Ort und Zeit über die allmählich 'herabsteigende' Vision eines zunächst aus der Vogelperspektive beschreibenden auktorialen Erzählers sowie die direkten Apostrophen des "Lector agreste"<sup>225</sup> verfremden den Text und durchbrechen a priori die mimetische Illusion eines Wirklichkeitsberichts. Der Anfang kann nur erzählt,

220 Das geschieht auf signifikanter Ebene als Prolepse, auf signifikanter jedoch als Analepse.

221 Obwohl wir einige Ansätze Walter Bruno Bergs gerade bezüglich der Analyse des Romananfangs teilen, scheint uns jedoch die Behauptung "Im (anonymen) Dreizeiler spricht also die Seele des Volkes" (Walter Bruno Berg, "Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*", op.cit., hier: S. 225) aus o.g. Gründen unhaltbar.

222 Vgl. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris 1967, S. 15: "le langage lui-même (...) cesse d'être rassuré sur soi, contenu et bordé par le signifié infini" (Hvvhg. Derrida).

223 Erst in diesem zweiten Anfang erkennt Berg die Bewußtheit des Erzählens seiner selbst; zwar argumentiert der Wissenschaftler auch weiterhin mit dem prätendierten Gegensatz von "vox populi" versus Epik als "Form des reflektierten Geistes, in der dieser der einfachen 'Wahrsage' (...) des Mythos mytho-'logisierend' entgegentritt" (Berg, "Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*", op.cit., S. 225), doch erscheint uns schon der explizite Hinweis auf die sich durch den dreifachen Ansatz erzeugende Polyphonie der Erzählung L.M.'s als eine wichtige Bereicherung der Marechal-Lektüre.

224 Auf den extravertikal-intertextuellen Bezug zu Scarrons *Le roman comique* sei lediglich hingewiesen.

225 Die extravertikale Intertextualität zu den vor allem englischen humoristischen Romanen des 18. Jahrhunderts unterstreicht dabei parodistisch die Autorität des Erzählers.



vertextet, in intertextuelle Zusammenhänge gestellt werden, denn das Erzählen "ab ovo"<sup>226</sup> ist unerreichbare Utopie, Ellipse. Auch das Erscheinungsbild einer von Wirtschaft und Industrie geprägten "muy graciosa ciudad de Buenos Aires" (11) wird als Resultat von - extravertikalen - Prätexten bestimmt: der propagandistische nationalistische Diskurs erweist sich für die moderne Metropole als determinierend und wird im weiteren Verlauf der Fremddarstellung immer wieder parodistisch als die im Argentinien der zwanziger Jahre so intensiv geführte Diskussion um eine Bestimmung des 'Wesens' der "argentinidad" aufgegriffen. Wie Adáns Versuch der Definition von monosemer Wahrheit und Sinn unterläuft L.M. auch das 'nationale Suchmodell' nach Einheit<sup>227</sup> und autochthonem Ursprung durch die Parodierung seines Anspruchs und den Hinweis auf die Dependenz jedes Diskurses von omnipräsenter Hypotextualität:

Desde Avellaneda la fabril<sup>228</sup> hasta Belgrano ceñíase a la metrópoli un cinturón de chimeneas humeantes que garabateaban en el cielo varonil del suburbio corajudas sentencias de Rivadavia o de Sarmiento (11-12)<sup>229</sup>.

Zunächst könnte demnach die Fremddarstellung als Vertextung der bereits im dichotomen Namen des Protagonisten angedeuteten nationalistischen Thematik erscheinen: in einem streng oppositionalen System würde so der literarische Diskurs in die nationale - "Buenosayres" als Text der Fremddarstellung - und die personale - "Adán" als Text der Selbstdarstellung - Instanz genauestens getrennt, wobei der Pluralität der Stimmen auf der einen Seite eine in sich geschlossene monoseme Einstimmigkeit auf der anderen Seite entspräche.

<sup>226</sup> Vgl. auch den von vielen Kritikern herausgehobenen 'epischen Stil' des Romans, der in der traditionellen Parodie-Diskussion als typisches Beispiel der Verbindung von 'hohem Stil' und 'niedrigem Inhalt' gelten könnte und gegolten hat (vgl. Kapitel VI.1. unserer Arbeit). Als Phänomen des intertextuellen Erzählens jedoch beweist die epische "medias-in-res"-Technik (hier in ihrer Variante nicht der direkten Situierung in die Handlung selbst, sondern den Handlungsort, der im Falle des Romans *Adán Buenosayres* jedoch in der multiperspektivischen Schilderung der unterschiedlichsten Aspekte des "portefños" selbst zum Handlungsträger wird) als expliziter Rekurs auf prätextuale Erzählungen das unweigerliche Verflochtensein jeder Stimme in den unendlichen 'Kon-Text'.

<sup>227</sup> Marechals Peronismus, der dieser Haltung entgegenzustehen scheint, kann uns hier nicht weiter beschäftigen. Leider war dieser Gesichtspunkt jedoch vielfach ausschlaggebend für die vereinheitlichende Lektüre des Romans durch die argentinische Kritik. Vgl. beispielsweise Jorge Torres Roggero, "Historicidad y trascendencia en el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal. Experiencia histórica y cultura nacional", in: *Lugones. Revista de la Secretaría del Ministerio de Educación y Cultura de la Provincia de Córdoba* 1 (1968), S. 119-126.

<sup>228</sup> Die Amplifikation durch epische Epitheta im Stile Homers wird sich als charakteristisch für den Diskurs von L.M. erweisen, worauf wir im folgenden jedoch nicht weiter eingehen werden. Vgl. zu diesem Aspekt Elsa Nieves Azcona, "Presencia de Homero en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal", in: *Boletín de literatura comparada* 2 (Mendoza 1977), S. 6-12.

<sup>229</sup> Die offene Vielstimmigkeit wird ebenso in der Thematisierung der demographischen Situation Buenos Aires' expliziert, die sich durch Irmas Simultanwahrnehmung einer Sprachenpluralität als äußerst heterogenes Menschenkonglomerat darstellt: "sus oídos atentos captaron en un solo acorde la canción de los albañiles italianos, el martilleo del garaje 'La Joven Cataluña', el cacarear de las gordas mujeres que discutían con el verdulero Alfí, la oferta grandilocuente de los judíos vendedores de frazadas" (12).

Schon der erste Satz des dritten Anfangs inszeniert jedoch die komplizierte Vertextung der nicht mehr dichotomen, sondern ineinander verwobenen Erzählstimmen; der Text wird zum Palimpsest von Fremd- und Selbstdarstellung, in dem der Erzähler L.M. Adáns Stimme als intravertikal-intertextuellen Bezugspunkt in der Parodierung eines eindimensionalen Sprechens immer wieder durchscheinen läßt:

Adán Buenosayres despertó como si regresara: la canción de Irma, pescándolo en las honduras de su sueño, lo izó un instante a través de rotas escenas y fantasmas que se desvanecían, pero se cortó el hilo de música, y Adán bajó de nuevo a grandes profundidades, entregado a la disolución de tan sabrosa muerte (12).

Die Kontamination der intendierten Monosemie der Selbstdarstellung durch Metonymie - Einschreibung des Textes Irmas - wird in der Interaktion von Ich und 'Kon-Text' der Fremddarstellung zur intravertikalen Intertextualität, die sich ihrerseits über Metonymie herleitet: der "invisible pescador que (tironea) desde las alturas" (381) wird zum 'Lied-Text' Irmas, der Adán aus der "noche de abajo" (381) als dem tiefen Traum von der Univozität einer prätendierten Wahrheit<sup>230</sup> hervorzieht. In dem Moment jedoch, in dem der "hilo de música" reißt, der Text sich nicht weiterspinnt, sondern als fertiges Produkt, Negation der Unendlichkeit des Erzählprozesses, sich selbst gegenübertritt ("y en llanto empapado/ lo tengo ante mí"), fällt das Subjekt - "entregado a la disolución de tan sabrosa muerte" - erneut in die Indifferenz, das Unbenannt - Namenlose, die Ellipse des Anfangs zurück<sup>231</sup>. Der abgeschlossene Text gleicht dem hochgezogenen "velo que cubría su verdad" (387); da sich auf der Bühne jedoch keine Wahrheit, sondern immer nur zeichenhafter Verweis auf weitere Texte abspielt, kann sich nur das Spiel mit der Fiktion, niemals aber ihr Ende oder ihre endgültige Dechiffrierung als schließliche Manifestation des 'Sinns' ereignen. Die Hypostasierung nur eines Textes als definitive Wahrheit - *Cuaderno de Tapas Azules* - führt zum Ende des Spiels, aus dem die Petrifikation der Zeichen als Tod hervorgeht:

(...) porque nuestro personaje ya está herido de muerte, y su agonía es la hebra sutil que irá hilvanando los episodios de mi novela (13).

Somit wird die Wahrheit, die Adán sucht, von L.M. als Ursache seines Scheiterns und Todes entlarvt. Die Annäherung an eine Bezeichnung des Anfangs wäre nur durch die Erkenntnis eines unendlichen Textzusammenhangs zu lei-

<sup>230</sup> Vgl. auch den immer wiederkehrenden extravertikal-intertextuellen Bezug zur 'barocken' Thematik der 'Welt als Traum'.

<sup>231</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch Cricco et al., *Marechal, el otro*, op.cit., S. 177: "Al despertar Adán la memoria del Génesis le permite ordenar el mundo en su mente, luego, al cerrar los ojos todo se hunde en el caos (en el bostezo: Adán, nada, gran-nada) para reconstruirse nuevamente de acuerdo a las imágenes del libro".

sten, in welchem sich das Subjekt als Leser der Hypotexte und Autor eines neuen Hypertextes begriffe, der sich in seiner Dependenz von kontextueller Stimmenvielzahl definierte. Da für Adán Polysemie jedoch gerade seiner Suche nach Wahrheit widerspricht und der Anfang für ihn nur in dem einen Ursprung seiner Existenz, im identifikationsstiftenden Prinzip liegen kann, ist jeder neue Anfang<sup>232</sup> für Adán "parodia de génesis" (14), die jedoch nicht als Möglichkeit zur Einschreibung in einen präexistenten Textzusammenhang, sondern als lebensbedrohliche Auseinanderbrechung früherer - paradiesischer - Einheit gelebt wird. Die Fragmentation des Anfangs durch vielstimmige Benennungsversuche und parallele, gleichwertige Erzählansätze ohne Präention einer ordnenden Hierarchie wird zur 'Schuld', 'Sünde' des ersten Menschen:

(...) el reclamo del mundo que ya le balbucía sus primeros nombres (...). Y en eso estaba su culpa (...): en haber salido de la indiferenciación primera, en haber desertado la gozosa Unidad (13-14).

Für Adán ist Sprache somit Schuld, Verdeckung der Wahrheit durch konventionalisierte Zeichen, deren Sinn keine Transzendenz, sondern systemverhaftete, relative Bezugnahmen unzähliger Texte aufeinander in undurchbrechlicher Selbstreferentialität darstellt. Eine der ersten Erinnerungen Adáns macht jedoch seine Stigmatisierung als Dichter aus<sup>233</sup>, die als - göttliches? - Verhängnis erlebt und in doppeltem Sinne angenommen wird. Die Produktion von Fiktion wird zum Versuch der Ich-Konstitution des wahrheitssuchenden Subjekts, das demnach die Fiktionalität seiner Produkte negieren und sie als mimetische Annäherung an die Wahrheit verstehen muß: die fiktionalisierende Traumvision des Kindes Adán vom Tod der Mutter wird zum 'Mord' an ihr und unterstreicht die Schuldhaftigkeit des fiktionalen Texte produzierenden Ichs:

Adán sólo miraría el rostro de su madre cubierto de un sudor frío (...), y Adán era el centro de todas las gratas voces compasivas ... De pronto (...) oía desde su cama la lenta y armoniosa respiración de su madre; y comprendía entonces que su drama no era real sino imaginado. *Pero sus lágrimas corrían verdaderamente, y cien voces duras lo acusaban en la tiniebla: '¡Monstruo!'*" (24) [Hvhg. C.H.].

Aufgrund des Glaubens an die Darstellbarkeit einer prätendierten Wahrheit des Ursprungs fallen Erinnerung und Fiktionsproduktion zusammen und werden zum schuldhaften Anfang, Austritt aus dem Paradies einer absoluten Einheit vom Ich mit sich selbst: "Mi vida, en sus diez primeros años, nada ofrece que

232 Man vergleiche als Gegensatz zur Haltung Adáns das Erzählmodell L.M.'s; L.M. weiß um die Unmöglichkeit der Monosemie und schreibt seinen Text daher a priori in den intertextuellen Kontext als Ursprungspuralität ein.

233 "(...) don Aquiles había sentenciado: 'Adán Buenosayres será un poeta'; y (...) Adán (...) palidecía, desnudo ya en su esencia y revelado en la forma exacta de sus desvelos" (18). Die Wichtigkeit dieser Stigmatisierung für den Protagonisten ergibt sich schon auf signifikanter Ebene durch den leitmotivischen Gebrauch dieser Textsequenz.

merezca el honor de la pluma o el ejercicio de la memoria" (369). In der Fremddarstellung erklärt sich somit die Ellipse des Anfangs des *Cuaderno* als Flucht vor einer omnipräsenten Schuld, die in Adáns Funktion als Produzent von Texten liegt. Das erinnerte Morgenlied der Mutter, das in verschiedenen Kontexten reproduziert wird<sup>234</sup>, ist als Thematisierung des Todes Erinnerungsträger der 'Urschuld':

Y hubo cierta edad en que los días comenzaban en una copla de su madre: Cuatro palomas blancas,/ cuatro celestes,/ cuatro coloraditas/ me dan la muerte (18).

Die seinskonstitutive Differenzierung des Ich wird als Mangel erfahren, was zur 'Parallelaktion'<sup>235</sup> von Sinnproduktion und ihrer Negation führt. Adáns Versuch der Sinnerfahrung durch Benennung, der 'Ent-Deckung' der Wahrheit hinter den Bezeichnungen erweist sich a priori als destruktiv, da er in der Äußerung die Verurteilung des Sprechenden und sich in der Sprache konstituierenden Ich mitspricht<sup>236</sup>. Somit wird die Suche zum selbstzerstörerischen " 'viaje al silencio', a través de 'la selva de los ruidos' " (23); da hinter den Worten nichts existiert, liegt die Wahrheit in der Stille als Ende und Erstarrung jeder Multivozität und jedes Textens:

(...) porque el silencio es principio y fin de toda música, tal como el blanco es principio y fin de todos los colores (23).

Führt somit der dritte Anfang der Fremddarstellung die auf Monosemie ausgerichtete Stimme des Protagonisten und Autors des *Cuaderno de Tapas Azules* in die polyphone Erzählung L.M.s ein, so muß sich in der Konfrontation der monologischen Selbstdarstellung mit dem als Zeichen gedeuteten 'Kon-Text' die Unmöglichkeit der Aufrechterhaltung des monosemen Diskurses erweisen. Erst in der Interaktion mit anderen Stimmen bricht sich die eindimensionale Lektüre und wird zum Ort des intertextuellen Austauschs. Dazu wird Adán auf seiner 'Reise', Konfrontation mit verschiedenen Orten oder literarischen Topoi, aus der Perspektive L.M.s wiedergegeben, wobei sich die Gefahren, denen sich der Reisende entsprechend extravertikal-intertextueller Modelle<sup>237</sup> zu unterziehen hat, als 'Gefahren' der Stimmen- oder Sinnpluralität erweisen.

234 Vgl. vor allem S. 319.

235 Begriffsadaptation aus Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*.

236 Mitsprechen als Parodie im Sinne von Nebengesang.

237 Ein Großteil episch-romanesker Literatur beruht auf der Erzählung der Gefahren, die der Held auf einer Reise bestehen muß; vgl. etwa an Gattungen den Abenteuerroman, den Ritterroman, den Bildungsroman etc., an zu narrativen Paradigmen gewordenen Texten die *Odyssee*, den *Don Quijote* etc. - Innerhalb der Literatur des 20. Jahrhunderts sei vor allem auf den extravertikal-intertextuellen Bezug von *Adán Buenosayres* auf Joyce' *Ulysses* verwiesen, dessen Modellcharakter für Marechal von der Kritik immer wieder hervorgehoben wurde (vgl. beispielsweise A. Gordon, "Dublin and Buenos Aires: Joyce and Marechal", in: *Comparative Literature Studies* 19 (1982), S. 208-219). Wir können uns an dieser Stelle jedoch nicht näher auf diesen Einfluß beziehen.

### VII.2.2. Buch I, 2: Der parodierte Dialog mit dem Freund: Samuel Tesler

Die Gefahr einer autodestruktiven Sinnsuche im monosemen Rekurs auf vereinheitlichende Ursprungskomplexe wird als Kontrast in der explizit mythologisierenden Erzählung des 'Anfangs' Samuel Teslers parodistisch wieder aufgegriffen:

(...) no dejaba de sugerir la colaboración de una loba o ninfa láctea cuya benignidad lo había convertido en hermano de leche de Júpiter (34).

Die Affirmation der erzählerischen Dependenz von hypotextuellen Ursprungsmythen ermöglicht hier die Thematisierung der Geburt, die statt elliptischer Übergehung in hyperbolischer Amplifikation den Ursprung der Erzählung in intertextueller Mythologisierung zwar parodiert, aber in der Parodie zur Sprache und zur Welt kommen läßt:

Aunque reiteradas veces había insinuado él alguna intervención de lo sobrenatural en su advenimiento a este mundo, Samuel Tesler no nació, como Palas, del cráneo majestuoso de Zeus, ni siquiera, como el duro Marte, gracias a una percusión insólita de la vulva materna, sino del modo natural y llano con que nacen los hombres corrientes y molientes (34).

Im Gegensatz zu Adáns Suche nach Identifikation mit einer eindimensionalen, definitiven Wahrheit sind Polyvalenz und ständige Metamorphose von Tesler als nicht hinterfragbare Gegebenheiten akzeptiert und aktiv auf die eigene Existenz transponiert. Im Kontakt mit Tesler muß selbst Adán seine eindeutige Zuordnung von Signifikant und Signifikat aufgeben:

(...) demasiado conocía él las virtudes proteicas de aquel rostro, su maravillosa capacidad de metamorfosis y la rapidez temible con que el dragón acomodaba sus músculos faciales para construirse una cabeza, destruirla en un soplo y componerse otra según se lo requiriesen las cambiantes alternativas de la lucha (40).

In der Thematisierung der Produktion von Texten, die keinem utopischen Ursprung als identifikationsstiftender Einheit unterliegen, sondern aktive, bewußt konstruierte Adaptation an den 'Kon-Text' darstellen, tritt sich das keiner mystischen Macht verpflichtete 'Subjekt' als freies Objekt gegenüber, das den Bedürfnissen entsprechend als veränderbarer 'Text-Körper' transformiert werden kann. Die intertextuelle Offenheit des Teslerschen Kimonos ist wie das Schild Achills nicht Ausdruck einer definitiven, unveränderbaren Aussage, sondern Spiegel des ständiger Neuvertextung unterworfenen 'Kon-Textes' des Gegenüber; die Intertextualität übernimmt eine spielerische Schutzfunktion:

Si alguien adujera que un escudo no es una ropa de dormir, le diría yo que una ropa de dormir bien puede ser un escudo, como lo era la de Samuel Tesler, paladín sin historia, que a falta de corcel jineteó una cama de dos plazas y cuya sola caballería fue un sueño tenaz con que se defendió siempre del mundo y sus rigores (46).



Die bewußte Idealisierung von "Aquella" und ständige Umgehung ihrer Thematisierung im Gespräch führt zur Dekonstruktion des sakralisierten Gegenstands im 'Aus-Sprechen' "del 'nombre reservado' y del secreto que se contenía en el Cuaderno de Tapas Azules" (53) durch den Freund<sup>238</sup>. Tesler entlarvt die als subjektkonstitutiv empfundene Sublimierung des Begehrens in die bzw. in der Unerreichbarkeit von "Aquella" als letztendlich intertextuelles Verfahren, das als fade Kopie berühmter Modelle<sup>239</sup> und als Anachronismus erscheint:

(...) te ahorcarías de un ombú, en Saavedra, no sin antes dejar clavada en el tronco una epístola en octavas reales (tiene que ser una obra maestra), donde le explicarías al comisario los motivos de tu fatal resolución (58).

### VII.2.3. Buch II, 1: Der parodierte Dialog mit dem "barrio": Villa Crespo

(...) en aquel otro sector de la calle se habían citado al parecer todas las gentes de la tierra, mezclaban sus idiomas en un acorde bárbaro, se combatían entre sí con el gesto y los puños, instalaban al sol el tablado elemental de sus tragedias y sainetes, y todo lo convertían en sonido, nostalgias, alegrías, odios, amores (66).

Die im Kontext eines inneren Monologs dargestellte Textsequenz wird beherrscht von einer Simultaneität von Protagonisten- und Erzählerstimme und thematisiert in doppelter Hinsicht die Interferenz verschiedener Texte. Zum einen ist sich Adán der bevorstehenden Konfrontation mit dem die Stimmen der Anderen repräsentierenden Straßengeschehen - ein nahezu interkulturelles Ereignis - bewußt, die die Monologizität seines Textes gefährden könnte. Andererseits kommentiert der Erzähler sein eigenes Verfahren: aus den unterschiedlichsten Sprachen formt er einen dissonanten Akkord, in welchem alle Tragödien und Lustspiele potentiell enthalten sind; der Grundstock für das Erzählen ist gelegt in der Thematisierung seiner eigenen Konstruktionsprinzipien. Interessant und hervorzuheben ist hier vor allem die doppelte Funktion des Wortes "citar": auf der signifikanten Ebene bezeichnet es das Aufeinandertreffen vieler Menschen unterschiedlicher nationaler Herkunft und unterschiedlichen Ursprungs, als Signifikantenreferenz jedoch wird das Verfahren des intertextuellen Sprechens bloßgelegt und noch durch metonymische Amplifikation - "mezclaban sus idiomas en un acorde bárbaro" - bekräftigt. In zweiter metonymischer Verflechtung wiederum wird die Textstelle mit einem anderen Text, der Erzählung Ruths, horizontal-intertextuell wirksam, dessen parodistische Bezug-

<sup>238</sup> Vgl. auch das Buch IV, 3, wo explizit von der 'Profanation' des heiligen Namens von "Aquella" die Rede ist (Kapitel VII.2.9. unserer Arbeit).

<sup>239</sup> "¿Creés que nadie observa tu pose de Hamlet acatarrado cada vez que la mocosa te habla o te mira? ¿No he visto yo el otélico sudor que baña tu frente cuando alguien pronuncia el nombre de la mocosa?" (53).



nahme auf Adán auch als vertikal-metaphorischer Hypotext an vielen Stellen manifest wird und in einer Art Zerrspiegel die Lächerlichkeit der künstlichen Posen des Protagonisten durch Konfrontation mit deren Hyperbolisierung thematisiert:

¡Incomprendida! ¡Sola! Dos lagrimitas (¡dos gotas de rocío mañanero!) brillaron en las pestañas de Ruth (...). ¿Por qué la gente no se alimentaría con pétalos de clavel y extractos de Coty, o al menos con píldoras rosadas y grageas celestes? ¡Ruth sola! ¡Ruth incomprendida! (75).

Daß gerade Ruth, Personifikation einer populären Kunstauffassung, deren stereotype Äußerungen zum 'Wesen' der 'hohen', als allgemeines Kulturgut etablierten Literatur<sup>240</sup> Adán nur amüsieren kann - "¡Gran Dios! ¿Estetizar con Ruth? ¡No, no! ¡Cambiarle las ideas!" (82) -, aus einer "Antología de fragmentos para recitar" (83) einen Text Aischylos'<sup>241</sup> rezitiert, der die Situation Adáns in intertextuellem Spiel darzustellen scheint, ist dabei bezeichnend:

Ciertamente, obré cuando él ya no tenía defensa. Primero lo envolví en una red sin escape, en una malla de coger pescado, en un velo riquísimo pero mortal. ¡Dos veces herí su cuerpo, y gritó dos veces, y ha perdido la fuerza! Y al verlo desplomado le asesté un tercer golpe, y se regocijó el Hades guardián de los muertos (83).

Auf signifikater Ebene wird hier die Parallelität der Geschichten thematisiert: ebenso wie Agamemnon wird Adán durch die ablehnende Haltung Solveigs und ihre Zuwendung zu Lucio Negri in den Hades (Buch VII, *Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia*) befördert. Auf signifikanter Ebene jedoch vollzieht sich eine metonymische Verkettung dieser Erzählung mit der Schreibproblematik Adáns: wieder wird das Bild des gefangenen Fisches aufgegriffen, der in einem "velo" hilflos zappelt, wobei die Tödlichkeit desselben - *horror vacui* vor der hinter dem Vorhang vermuteten Leere - expliziert wird. Dabei unterstreicht der parodistische Hinweis auf die Textquelle, eine 'Anthologie von Textfragmenten', den von L.M. thematisierten permanenten intertextuellen Bezug jeden Sprechens auf immer schon bereits Gesprochenes sowie die Fragmentarität jeder Lektüre - auch der Lektüre von 'Ich' und 'Wahrheit'. Nur wenn sich der Erzähler seiner Tätigkeit als 'Wieder-Holung' bewußt ist, kann weiterhin erzählt und die Tödlichkeit des faszinierenden "velo" gebannt werden; die Erfahrbarkeit des Ursprungs liegt im Anderen, der intertextuellen Offenheit, nicht in präntendierter Intertextualität.

<sup>240</sup> Ihre unhinterfragte Hochschätzung des "doctor cordobés" (82) ist als martinfierristischer Seitenhieb auf Lugones zu verstehen.

<sup>241</sup> Es handelt sich um die Tragödie *Agamemnon*, die die Ermordung des vom Trojanischen Krieg heimkehrenden Heerführers durch seine Frau Klytimestra und deren Liebhaber Aigisthos schildert.

Die Transposition des erzählten (Innen-) Raumes in den (sich erzählenden) offenen Raum der Straße<sup>242</sup> bewirkt die häufige Durchbrechung einer auktorialen Erzählstimme zugunsten der internen, manchmal auch externen Fokalisation sowie eine die Erzählstimme immer wieder relativierende Transparenz bereits präexistenter Texte, die sich in der Vielsprachigkeit ausdrückt. Die gesamte Straßenszene ist beherrscht von sowohl horizontal-metonymischer - im parallelen Nebeneinander der unterschiedlichsten Stimmen -, intravertikaler als auch extravertikaler Intertextualität, deren Hypotext vorwiegend von Homers *Odyssee* - später auch der *Ilias* - vertreten wird. Die Reise Adáns, die als fremddargestelltes Motto den Roman leitmotivisch durchzieht, wird erst im intertextuellen Zusammenhang semantisch auffüllbar und erhält in der von Stimmenvielzahl geprägten Straße Gurruchaga in Villa Crespo ihre kontrapunktische Entsprechung zu der in I, 1 als "viaje al silencio" bezeichneten Darstellung Adáns im abgeschlossenen Zimmer. Die permanente Interferenz von antiken und nationalen Mythen relativiert dabei die Möglichkeit einer unilateralen Erzählung und schildert jedes Ereignis als einen Textstrang unter vielen. Die 'Personen' werden in der Erzählung L.M.s zu Theatermasken, an deren 'Wahrheit' man sich immer nur durch die Akzeptanz von Uneinheitlichkeit und Affirmation der Stimmenvielzahl als Konfrontation mit und unter Bezugnahme auf Prätexte(n) erzählerisch annähern kann.

So unterstreicht die Episode der Begegnung mit Cloto die Polyphonie der Erzählung - jeder Erzählung - auf signifikater und signifikanter Ebene: während sie einerseits die das Bild der Vorstädte von Buenos Aires prägende typische italienische Einwanderin repräsentiert, webt sie andererseits als eine der drei Parzen den Lebens- bzw. Erzählfaden:

Sus dedos ágiles apretaban la hebra y hacían girar el huso; y mientras hilaba el macizo vellón, también iba hilando el copo de sus reflexiones (...). Todo ese trabajo se preparaba en los dedos y en la imaginación de Cloto (91)<sup>243</sup>.

242 Vgl. Cricco et al., *Marechal, el otro*, op.cit., S. 194: "Contrapuesta a los interiores cerrados, la calle es el lugar donde se consuma el drama de los hombres (...), y entre ambos espacios se corta la zona liminar, el *umbral*, área escritural por excelencia" (Hvhg. durch die Autoren).

243 Cloto ist es auch, die die Kinder bei ihrem Spiel "El Ángel y el Demonio" überwacht, das ebenso wie das Spiel "Rayuela" auf der Polarisierung von 'Himmel' und 'Hölle' beruht und dessen literarische Verarbeitung Cortázar bei Marechal gelesen zu haben scheint:

"-¡Tam, tam! -¿Quién es? (...) -El Ángel. -¿Qué busca? -Una flor. -¿Qué flor? -La rosa. (...).  
-¡Tam, tam! -¿Quién es? -El Diablo. -¿Qué busca? -Una flor. -¿Qué flor? -El clavel. (...).  
-¡Tam, tam! -¿Quién es? -El Ángel. -¿Qué busca? -Una flor..." (90-91).

Die Unendlichkeit des Spiels konnotiert dabei schon bei Marechal einen unendlichen Erzählstrom und wird von Cortázar als solcher weitergesponnen. Zur komparatistischen Gegenüberstellung von Marechal und Cortázar vgl. Enrique Pezzoni, "Transgresión y normalización en la narrativa argentina contemporánea", op.cit., S. 9-28, wo Pezzoni Marechal als Anfang und Cortázar als Ende einer argentinischen Tradition der "antinovela" bezeichnet: "Como el *Adán*, *Rayuela* busca la superestructura, lo absoluto, mediante el recurso de ofrecer al lector un material que no parezca armado, que

Die Thematisierung der erzählerischen Verfahrensweisen führt zum entmythologisierenden Text, wobei der permanente Rekurs auf Hypotexte die Unendlichkeit des narrativen Prozesses veranschaulicht. Da auf diese Weise der Erzähler den Monolog, die Singularität einer Erzählstimme als a priori unmöglich entlarvt, erweist sich L.M. erneut als erzählerischer Gegenpol zu Adáns selbst-darstellerischen Versuchen der Monosemierung seiner Stimme. Die vom Protagonisten prätendierte Einheitlichkeit wird dabei von L.M. besonders durch die Karnevalisierung der Erzählung unterlaufen; spätestens von der Darstellung Clotos an bis zum Ende des fünften Buches wird die - ganz der bachtinschen Analyse entsprechende - Karnevalisierung der Literatur erzählkonstitutiv<sup>244</sup>. Italianismen mengen sich unter epische Erzählstrategien - "La putta de la tua mamma" (68), "¡Santa Madonna!" (92), -, Motive der Tangoliteratur werden intertextuell wirksam - "¡Y no era cierto que Juan fuese un compadrito, según dijeron las malas lenguas! Si recibió aquella puñalada fue por separar a los otros dos" (93) - und Thematisierungen der Körperlichkeit treten verstärkt neben episierendes Sprechen:

(...) y sin afectación alguna le soltaron dos pedos bucales de gran sonoridad. Luego siguieron su camino, ¡y nadie sospechaba que aquellas manos infantiles desatarían muy pronto el nudo fácil de la guerra! (93).

In noch verstärktem Maße, in nahezu parodistischer Verzerrung der Darstellung, wird die Karnevalisierung in der Realisierung der hier angedeuteten Prolepsis, der intertextuellen Schilderung einer Straßenschlacht nach dem Hypotext der *Ilias*, zum erzähltechnischen Prinzip. Wie in Homers Epos<sup>245</sup> lenken die an der Handlung direkt partizipierenden Götter der griechischen Mythologie das Geschehen; wenn dabei jedoch der griechische Olymp an dem weite Kreise ziehenden 'porteñischen' Nationalkonflikt der Anhängerschaft einer Fußballmannschaft teilnimmt, erreicht die Vermischung der epischen und 'argentini-schen' Erzählstimmen äußerst komische Wirkungen in ihrer parodistischen Relativierung beider Erzählansätze:

Pero Juno, la de los ojos de buey, que desde hacía tiempo alimentaba un rencor divino contra los de Rácing, desvió el cascote hacia la vidriera de 'La Buena Fortuna', de suerte que el cristal se hizo trizas y el *fano* Luigi salió a la calle poniendo el grito en el cielo (98; Hvhg. Marechal).

---

sea una invitación a producir, más que un producto. (...) Cortázar es un diestro oficiante que supera a Marechal en destreza, en capacidad de imponer al lector visiones que tienen toda la sugerencia del símbolo y la inmediatez de lo existente" (ibid., S. 25).

244 Wir wollen jedoch betonen, daß schon in der Gesprächsszene Adán/ Tesler viele karnevaleske Elemente enthalten sind, die allerdings bei zunehmender Kontaktaufnahme Adáns mit der Außenwelt in verstärktem Maße auftreten.

245 Zur Gegenüberstellung von Marechals Roman und den homerischen Epen vgl. Elsa N. Azcona, "Presencia de Homero en *Adán Buenosayres*", op.cit., S. 6-12.

Die sich um die zerbrochene Fensterscheibe der "Buena Fortuna" entbrennende Straßenschlacht unterläuft somit in der Karnevalisierung des Geschehens ständig den versuchten monosemen Erzählansatz Adáns und unterstreicht die Unmöglichkeit einer Hypostasierung von Wahrheit, die sich im Gegenteil immer als "compositum" (31), als intertextuelle Bezugnahme auf eine unendliche Anzahl von Prätexten erweist.

#### VII.2.4. Buch II, 2: Der parodierte Dialog mit der Gesellschaft: die "tertulia" von Saavedra

In ähnlicher Weise parodiert L.M. die "tertulia" von Saavedra, Ziel der 'Irrfahrten' Adáns durch das Vorstadtgebiet von Buenos Aires und Ziel seines Schreibens, das er bisher durch alle Gefahren in Form seines *Cuaderno* siegreich davongetragen hat.

Die gesamte Szene im Haus der Familie Amundsen ist als Gesellschaftsparodie zu bezeichnen. Die konventionalisierten Zeichen einer auf Repräsentation ausgerichteten mondänen Hierarchie werden in ihrer zusammenhanglosen Aufeinanderfolge in der Erzählung L.M.s zu leeren Paraphrasen, die ebensowenig wie die Idealisierung eines als unmittelbar gegeben mißverstandenen Paradigmas die Ellipse des Anfangs zu füllen vermögen. Waren die Stimmen der Straße als Spiel der Signifikanten ohne Präntionen einer eindeutigen Wahrheit in ihrem Durchschriebensein durch andere Texte vom Erzähler wiederholt worden, so herrscht in der "tertulia" von Saavedra ein gesellschaftliches Wortgeplänkel vor, das trotz seiner offensichtlichen Insignifikanz als Signifikat ausgegeben wird. Die Polyphonie entsteht hier nicht durch das extravertikal-intertextuelle Durchwobenein einer Stimme mit literarischen Hypotexten, sondern durch die Juxtaposition von sich als einstimmig prätendierenden unterschiedlichen Vertextungsversuchen. Extravertikalität herrscht auch hier, doch liest sich in den Gesellschaftsgesprächen keine Transparenz literarischer Prätexte, sondern soziokulturell motivierter pretextos<sup>246</sup>, deren pragmatische Zweckverfolgung aus dem Spiel der Texte eine groteske Farce werden läßt. Die Kommunikation folgt strategischen Mustern, die größtenteils aus Allgemeinplätzen und Binsenweisheiten bestehen. In diesem Zirkel ist die Sprache als Vermittler von Signifikaten tot, die Intertextualität steril und die Suche nach dem Ursprung untergegangen. So dreht sich das Gespräch der 'Damen' um die für die Zukunft erhofften guten Partien ihrer Töchter sowie die hypochondrische Besorgnis um

<sup>246</sup> Wir behalten den spanischen Ausdruck zur Bezeichnung der hier geschilderten Intertextualität aufgrund seiner begrifflichen Ambivalenz zwischen Prätext und Vorwand bei.

die Funktionen des Intestinaltraktes<sup>247</sup>. Die bewußte Verschleierung der Signifikate geht hier nicht aus der Unmöglichkeit der Kongruenz von Signifikat und Signifikant hervor, sondern ist intentionale Sprachlüge, deren Funktionieren vom Erzähler als für die Gesellschaft konstitutiv entlarvt wird:

-¡Ustedes no saben! (...) ¡Quedarse viuda en la flor de la edad! (...) No sé qué hubiera sido de mí sin ese pobre *mister* Chisholm. -¿*Mister* Chisholm? ¡Un hombre bueno! - cacareó la señora de Johansen fijando en la de Ruiz una mirada polémica. -Yo diría un hombre providencial - aseveró la de Ruiz. (Un inglés fresquísimo que no vacila en quedarse con la viuda, los chiquilines y la pensión del náufrago. ¡Y a eso le dicen 'flema británica'! ¡Pobre capitán!) (105; Hvhg. Marechal)<sup>248</sup>.

Ausgerechnet in dieser sprachlosen Gesellschaft trifft Adán auf das Ziel seiner Schrift: Solveig Amundsen beobachtet inmitten ihrer Schwestern und Freundinnen von ihrem Platz auf dem "diván celeste"<sup>249</sup> (106) aus das Geschehen der "tertulia". Aus der Perspektive des Erzählers jedoch erscheint diese "materia prima de toda construcción ideal, o el barro con que se amasan los ensueños" (112), weniger als unerreichbares Enigma, sondern vielmehr als etwas stupide Hoffnungsträgerin einer auf Profit ausgerichteten Gesellschaft:

Y, entretanto, Solveig Amundsen callaba y sonreía, entregándose a las dos únicas operaciones que cuadraban a su misterio: sonreía para revelarse, callaba para esconderse (115).

Das *Cuaderno*, dessen Ursprung und Ziel sie darstellt, hat in ihren Händen keinen Sinn:

¿Por qué le había dejado a ella ese Cuaderno de Tapas Azules? No lo entendía: ella no era una 'intelectual' como su hermana Ethel (115).

Somit dekonstruiert L.M. das telos Adáns: nicht nur der Anfang, auch das Ziel der Selbstdarstellung ist elliptisch, ein Loch ohne Inhalt, das trotz der signifikanten 'Um-Schreibung' nicht zu füllen ist. Das Schreiben ist fehlgeleitet, (selbst-) trügerisch; der abstrakten Hypostasierung von Wahrheit wird der Boden entzogen, die Schrift fällt ins Leere: "Solveig enrollaba y desenrollaba un Cuaderno de Tapas Azules" (112). Der Versuch der Genesis wird zur Apokalypse<sup>250</sup>, zur

<sup>247</sup> Zur Veranschaulichung der Karnevalisierung der Szene durch L.M. sei folgender Gesprächsauszug zitiert: "Significativo era el gesto con que la señora de Amundsen acababa de subrayar su confidencia. -¿Duro? - le preguntó en voz baja la señora de Ruiz. -Como una piedra. Y eso cada ocho días. (...) La señora de Ruiz consideró esos detalles con la indulgencia del veterano que oye contar a un novicio su primer hecho de armas" (122).

<sup>248</sup> Auf die unterschiedlichen Karikaturen, die alle Sektoren der 'feinen Gesellschaft' von Buenos Aires erfassen, kann leider nicht weiter eingegangen werden.

<sup>249</sup> Die Hypostasierung Solveigs zur "Mujer Celeste" des *Cuaderno* läßt sich somit auch als Metonymie der Farbe des Sofas lesen; durch den leitmotivischen Gebrauch von "diván celeste" schreibt der Erzähler die idealisierte "Aquella" in den realistischen Kon-Text ein und unterstreicht so intravertikal-parodistisch die Verblendung Adáns.

<sup>250</sup> Vgl. den intravertikal-intertextuellen Verweis auf I, 1 durch metonymische Transposition über "enrollar"/ "desenrollar": "Lucio Negri no ha de impedir que alguna vez el día pierda su gastado alfabeto (...) ni que, ¡ay!, la luna sea hecha como de sangre, ni que sea retirado el cielo como un libro



Erkenntnis der Unmöglichkeit der eigenen Schrift, zur Enttäuschung bezüglich der gewollten Sinnstiftung im Schreibakt:

La confrontación ya estaba hecha, y en adelante no le quedaría sino el gusto salobre de una derrota, y volver a su tremenda soledad, llevando de la mano a un fantasma poético. ¡Tejedor de humo! (...) Adán Buenosayres contempló a Solveig en cuyas manos el Cuaderno de Tapas Azules era una cosa muerta (120).

Die eindimensionale Schrift der Selbstdarstellung ist des eigenen Ansatzes enthoben; sie ist in dem Moment tot, da die Dechiffrierung der einen Wahrheit nicht erfolgt, da die Signifikanz der Zeichen als willkürliche Lektüreleistung und nicht als notwendige Immanenz des Sinnes erkannt ist. Adán beschließt die Vervollständigung dieses Todes in einer bewußten 'Ermordung' seiner Schrift:

El Cuaderno de Tapas Azules tendría segunda parte: un funeral maldito y una liturgia de fantasmas que lloran desde los ojos a los pies (122)<sup>251</sup>.

Dennoch aber bleibt diese Reaktion unvollständig: Adán erkennt zwar die nicht erfolgte Sinnerfüllung seines Schreibens, nicht aber deren Ursache in der prä-tendierten Monosemie, deren Hypostasierung immer nur zurück auf die Ellipse des Ursprungs verweisen kann.

In die Auseinandersetzung Adáns mit der ihn als Subjekt erst konstituierenden Schrift bricht als kontrapunktische Entsprechung die den Martinfierrismo vertretende "horda" herein: "Luis Pereda, Franky Amundsen, Del Solar y el petizo Bernini, cuatro sujetos ya ilustres en los anales de la parranda y el folklore" (131), deren Versuch einer mythologisierenden Festlegung des nationalen 'Ursprungs' in der Erzählung L.M.s ebenso parodiert wird wie die vergebliche 'Umschreibung' des subjektiven Ursprungs durch Adán. Wie Schultzes metaphysische Konstruktion eines Neocriollo, "el producto natural de las fuerzas astrológicas que rigen a este país" (117)<sup>252</sup>, sind auch Martinfierrismo und Criollismo Produkte eines Versuchs der nationalen Mythenbildung, deren Zweck es ist, den Anfang als identifikationsbildendes Prinzip, als *principium absolutum* zu etablieren<sup>253</sup>. Die damit verfolgte Festschreibung nationaler Stimmen wird be-

---

que se arrolla. Las tremendas palabras del Apocalipsis venían resonando en sus oídos desde la noche anterior: *Sicut liber involutus*" (17; Hvhg. Marechal).

<sup>251</sup> Vgl. auch den Schluß des Kapitels, an dem L.M. noch einmal die Mißachtung Adáns durch Solveig thematisiert: "Y en este punto fue cuando Adán Buenosayres vio su Cuaderno de Tapas Azules ofendido, ¡ay!, menospreciado en el diván celeste" (153-154). Der Totentanz, der sich anschließt, vervollständigt das Bild des sich auflösenden Ideals, das nur noch die Züge eines Skeletts annehmen kann: "¡Hip, hip! Adán bailaba con un esqueleto. ¡Hurra! Sus manos oprimían un costillar endeble, y el aliento de su fúnebre compañera (un triste olor de catacumba) le daba en pleno rostro. ¡Bien! Adán giraba locamente, abrazado a su manojo de huesos" (155).

<sup>252</sup> Auf die Bezugnahme auf extraliterarische Bestrebungen der Entwicklung einer neuen argentinischen Sprache, dem "neocriollo", durch Xul Solar sei lediglich hingewiesen.

<sup>253</sup> Die parodistische Charakterisierung des Criollismo durch L.M. soll im folgenden aufgrund seiner Diskrepanz zur Stellung des Martinfierrismo innerhalb der heutigen Literaturkritik wiedergegeben werden: "No ignoraba él [Tesler] los estragos que venía produciendo en la última generación una

sonders durch die Betonung des Kontrastes zwischen 'universeller' Bildung und dem Rückzug auf imaginäre Ursprungsmythen parodistisch unterlaufen:

Lo mandan a estudiar griego en Oxford, literatura en la Sorbona, filosofía en Zurich, ¡y regresa después a Buenos Aires para meterse hasta la verija en un criollismo de fonógrafo. ¡Bah! ¡Un pobre alienado! (133)<sup>254</sup>.

Die prätendierte nationale Definitionsmöglichkeit über die Gestalten der Tangoliteratur - "compadritos", "taitas", "malevos" - wird als intellektualistische Spielerei<sup>255</sup> entlarvt, wobei sich der Pseudoversuch einer Konstitution 'des argentinischen Nationalcharakters' a priori als verfälschende Monosemie durch den nötigen Rekurs auf artifizielle "Aufschreibsysteme"<sup>256</sup> - hier die Schallplatte - darstellt:

(...) se trataba de conocer exactamente la naturaleza del 'Compadrito mil novecientos' y las alteraciones introducidas en aquel asombroso tipo humano por los nuevos contingentes raciales que desde comienzos de siglo recibiera la Gran Capital del Sur (...) mediante un disco grabado en 1903 para Gath y Claves (131-132).

Dem Mythos des Martinfierrismo soll - auf signifikanter und signifikanter Ebene - auf den Grund gegangen werden; die "horda" beschließt das Unternehmen einer "Aventura criolli-malevi-funebri-putani-arrabalera" (140):

¡Nos hundiremos hasta la verija en el criollismo! ¡Patearemos el fango del arrabal! ¿Se trata o no de un viaje al infierno? ¿Sí? Entonces el poeta y el filósofo deben acompañarnos, o yo no entiendo una miércoles del clasicismo (140).

---

doctrina herética en sus principios y dudosa en sus fines, la cual, elaborada tal vez en el sucio crisol de algún cenáculo irresponsable, había tomado un vuelo sin parangón en la historia de nuestra metafísica nacional y justificaba los alarmados gritos que ya se oían por doquiera: 'Criollismo' era el nombre de tan oscura heterodoxia; (...) se trataba de levantar hasta el nivel de los dioses olímpicos a ciertos personajes del suburbio porteño cuyas hazañas aparecían cuidadosamente registradas en los archivos policiales de la ciudad" (140-141). Durch intravertikal-intertextuelle Rückwirkung auf II, 1 parodiert L.M. somit auch seine eigene Erzählhaltung, die sich häufig durch die Relativierung nationaler qua griechischer Mythen charakterisiert. Die Autoparodie ist dann besonders interessant, wenn man die martinfierristische Vergangenheit Marechals selbst mit in den parodistischen Diskurs einbezieht. Eine eingehende Analyse dieses Aspekts kann jedoch an dieser Stelle nicht erbracht werden.

<sup>254</sup> Auf den Schlüsselcharakter der Romanfiguren können und wollen wir hier nicht näher eingehen, da die Marechal-Kritik oft diesen Aspekt in den Mittelpunkt ihres Interesses gerückt hat und darüber andere Faktoren vergaß (vgl. etwa die empörte Reaktion eines Eduardo González Lanuza, "Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*", op.cit., S. 87-93). An dieser Stelle sei zwecks größeren Lektürevergnügens lediglich darauf aufmerksam gemacht, daß beispielsweise Pereda J.L. Borges, Schultze - wie schon erwähnt - den avantgardistischen Maler Xul Solar, Bernini Scalabrini Ortiz und Tesler Jacobo Fijman verkörpert. Alle stehen sie mehr oder weniger dem Martinfierrismo und dem Publikationsorgan der argentinischen Avantgarde, *Martín Fierro*, nahe. - Bei der hier zitierten Textstelle handelt es sich selbstverständlich um die parodistische Darstellung Peredas/ Borges'.

<sup>255</sup> Der Anachronismus des Unternehmens wird auch dadurch unterstrichen, daß sich die criollistischen Bemühungen innerhalb eines von Einwanderern geprägten Kreises entwickeln und im 'Kon-Text' der "tertulia" wie eines mehr der Gesellschaftsspiele erscheinen.

<sup>256</sup> Vgl. Anm. 176 in Kapitel VI.1. unserer Arbeit.

### VII.2.5. Buch III, 1: Der parodierte Dialog mit dem Mythos: "La travesía del bajo de Saavedra"

En la ciudad de la Trinidad y puerto de Santa María de los Buenos Aires existe una región fronteriza donde la urbe y el desierto se juntan en un abrazo combativo (...). *Saavedra* es el nombre que los cartógrafos asignan a esa región misteriosa, tal vez para eludir su nombre verdadero, que no debe ser proferido: "El mundo se conserva por el secreto", afirma el Zohar. Y no a todos es útil conocer el verdadero nombre de las cosas (157).

Die nächtliche Exkursion führt die heterogene Gruppe bis an die Grenze der Erfahrbarkeit, den Ort des Mythos, das Niemandsland zwischen Realität und Traum, wo sie mit Ausgeburten der eigenen Phantasie konfrontiert werden. Diese Erscheinungen stellen vorwiegend die mythologisierten Gestalten des Criollismo dar: so erscheinen nacheinander der Gliptodonte/ Espíritu de la Tierra (177-180), der Cacique Paleocurá (184-185), Santos Vega (185-187), Juan sin Ropa (187-188), der Cocoliche (189) und der Neocriollo (190-192). Das Arsenal der argentinischen Nationalliteratur tritt in einer parodistischen Enthüllung des Mythos ihren Schöpfern entgegen: zerebrale Emanzipationen von Ursprungsphantasmen, deren mimetischer Anspruch sich als unhaltbar erweist: "Todo el mundo sabe que la interpretación de la leyenda es otra" (189). Ein Mythos ist gegen den anderen austauschbar; die Personifikationen eines prätendierten Nationalcharakters entpuppen sich als kontingente, transformierbare Erscheinungen, die in unaufhörlicher Metamorphose ineinander übergehen: "Juan sin Ropa inició la primera de sus mutaciones" (189). Die Dependenz der Mythen vom kreativen Willensakt wird expliziert:

-Son formas invisibles (...). Pero basta una leve inclinación de la voluntad para que se nos hagan visibles. ¡Observen la sombra, cara a cara, y la verán llenarse de perfiles monstruosos! (202).

Dabei wird durch metonymische Paraphrase der martinfierristischen Fokalisierungen oder explizite Denomination der Gruppe immer wieder die Avantgarde als Urheber der Mythenproduktion thematisiert:

(...) unos escrudñaban la negrura, que les oponía delante su hermetismo de esfinge; otros volvían sus ojos a la metrópoli que desertaban (...). Y ciertamente, aquellos varones, porteños de origen o de vocación, se habían despedido largamente de la ciudad maravillosa (...). Los cinco personajes así diseñados constituían la vanguardia del grupo (160).

Die von Intertextualität und Parodie geprägte Erzählung entwirft nicht nur das Bild eines phantasmagorischen Karnevalszuges, in dem die Farceure einer prätendierten und mythologisierten Nationalliteratur eine "versión poético-alcohólico-sentimental" (162) ihres eigenen Schreibens vorstellen, sondern ebenso die Traumvision eines literarischen Topos. Die Stadt scheint als unerbittlicher Demiurg die Szene zu überwachen, hinter deren Kulissen sich Leere -

Ellipse des Anfangs - beängstigend aufzutun droht: "un terreno desgarrado y caótico" (157), "una vasta desolación" (157), "la misma cara del misterio" (157)<sup>257</sup>. Das Ziel der Reisenden - "la casa del muerto" (158) - unterstreicht den gespenstischen Charakter des Weges. Durch den ständigen Rekurs auf Intertextualität wird jedoch die Literarizität der Szenerie immer wieder expliziert:

-La imagen es buena - reconoció Adán Buenosayres, a fuer de perito. - Literaria - objetó Bernini. -Un plagio evidente - calumnió Franky (185).

Die signifikante Ebene weist auf ihre eigene Signifikanz zurück; die Erzählung wird selbstbezüglich, Thematisierung ihrer Voraussetzung, Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Materialität. Die Erzählstimme L.M.s, die zunächst aus der externen, dann aus der Null-Fokalisation<sup>258</sup> das Geschehen kommentiert und die karnevalistischen Züge hervorhebt, kennt die Grenzen des Erzählbaren, seines eigenen Schreibens, und rekurriert auf Parodie:

Con una lógica digna de otro siglo y una elocuencia que hizo recordar a los mejores clásicos, Bernini demostró a sus oyentes que sólo dos recursos les quedaban: o cruzar el zanjón (con tabla o sin ella) o deshacer el camino andado (195).

Nicht nur das Erzählte, auch das Erzählen selbst steht vor einem Graben, dem Graben zwischen Signifikat und Signifikant, und muß diesen entweder spielerisch überqueren oder aber sein eigenes Ende thematisieren. L.M. hat die erste Möglichkeit gewählt: seine "tabla" zur Überquerung ist der ständige Rekurs auf intertextuelle Bezüge; somit steht sein Erzählen von vorneherein in einem unendlichen narrativen Zusammenhang, dessen Ursprung sich immer wieder dem Zugriff entzieht. Auch der Anfang ist Erzählen, ein Gewebe ohne Grenzen; auch 'Am Anfang war das Wort'. Adán jedoch hat die zweite Möglichkeit gewählt; für ihn und seine Freunde bedeutet der Graben die Unmöglichkeit des verfolgten Weges, die Ellipse, die zur Umkehr führt - Erstarrung und Tod<sup>259</sup>:

-Estos lugares (...) evocan la ribera maldita: un río negro como el asfalto; la muerte del espíritu, eterna ya sobre las aguas; el silencio del espíritu, sin la esperanza del Verbo; y sombras mudas agolpándose, como nosotros ahora, en la orilla fatal (196).

<sup>257</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch Colla, *Leopoldo Marechal. La conquista de la realidad*, op.cit., S. 46: "Si la tendencia criollista es enjuiciada en tanto creadora (o alentadora) de una falsa mitología, el cuestionamiento esencial se dirige al vacío sobre el que se asienta la comunidad nacional: vacío histórico incapaz de generar un sentido existencial" (Hvhg. Colla).

<sup>258</sup> Auch hier betont der Rückgriff auf traditionelle Erzähltechniken vor allem des 18. Jahrhunderts (prä-tendierte Nichtbeschreibbarkeit der Szenerie aufgrund zu starker Dunkelheit etc.) die Literarizität des Vorgangs und die jedem Erzählen immanente Intertextualität: alles Sprechen beruht auf bereits Gesagtem, alle Schrift ist Spiel mit sich selbst. Der Erzähler unterliegt nicht dem Irrtum Adáns, der an der Hoffnung auf die Möglichkeit einer singulären Stimme festhält, sondern inszeniert seine eigene Vielstimmigkeit.

<sup>259</sup> Vgl. wiederum das Ziel des "viaje al silencio": "la casa del muerto".

VII.2.5. Buch III, 2: Der parodierte Dialog mit dem Mythos: "Aquí yace Juan Robles, pisador de barro..."

Auch in diesem Kapitel unterläuft L.M. durch seine entlarvende Erzählhaltung mythologisierende Texte, deren Hypostasierung als Wahrheit zur Stagnation von Erzählen, zu Sterilität und Tod führt. Die Gruppe hat ihr Reiseziel erreicht: "la casa del muerto"<sup>260</sup>, Ort der Inszenierung einer typisierten Leichenwache im "arrabal", Ursprung der Criollismo-Mythologie und Topos des Tango. Der Tote, Zentrum und Ursprung der Erzählung, ist Opfer verfälschender Texte, die sich als 'Wahrheit' um ihn und seinen familiären Kontext herum entspinnen. Die drei Parzen - "las Tres Viejas" -, selbst Produkte eines extravertikal-intertextuellen Sprechens, wissen alles, benennen alles, richten alles; ihr Anspruch auf definitive Allwissenheit jedoch tötet den toten Juan Robles ein zweites Mal: "tres caras asombrosamente unánimes en su expresión de tranquila fatalidad" (208). Die mythologisierenden Geschichten sind Produkte von gewaltsam neu zusammengesetzten Erinnerungsfetzen, die in einer - nun geschlossenen - Form als endgültige Version des Toten vorgestellt werden. Im inneren Monolog der den Parzen gegenübergestellten Erinnyen, den "Tres Cuñadas Necrófilas", thematisiert sich die Fatalität einer mythologisierenden Erinnerung auf der Suche nach Festlegung des Sinns als Produkt gerade der Leichenschau:

Arpías de gran olfato, ellas revoloteaban, invisibles aún, en torno de los agonizantes (...). Y después, ¡oh, delicia!, la noche inmensa del velorio (...); y aquel vasto silencio de la madrugada, roto a veces por el mugido terrible de alguien que se durmió, ha despertado y recuerda (214).

Auch hier wird vertextet, allerdings nicht nach dem Vorbild des Erzählers L.M., der alle Stimmen laut werden und seine Erzählung zur polyphonen Simultaneität verschiedener Versionen von Wahrheiten werden läßt, sondern als definitive Behauptung einer Version, die als 'die Wahrheit' zur richtenden Instanz über andere Stimmen erhoben wird. Der Tod ist das verhinderte Weitererzählen, ist unmittelbarer Abbruch des Textes, die Erstarrung von Sinnpluralismus in die Eindimensionalität:

El viejo Reynoso, alucinado, acaricia las imágenes, quiere aferrarse a ellas. Pero la voz de Zanetti ha resonado; y el viejo Reynoso, al despertar violentamente, se halla junto al rectángulo de luz que la capilla fúnebre de Juan proyecta sobre las baldosas. -¡La muerte! (229).

In Kontiguität des Todeszimmers jedoch - typisches Beispiel für eine nach Bachtin karnevaleske Literatur - wird weiterhin die Farce des Criollismo insze-

<sup>260</sup> Dieses Ziel stellt sich jedoch seinerseits als Reise dar: "esa caja negra en forma de navío dentro de la cual navegaba Juan Robles" (206). Durch die intravertikal-intertextuelle Bezugnahme über Metonymie auf die häufige Charakterisierung des Unternehmens Adáns und seiner Freunde als 'Reise' wird diese somit wiederum implizit als "viaje al silencio" bezeichnet.



niert<sup>261</sup>. Durch die metonymische Verlagerung der Bezeichnung des Reiseziels - "la casa del muerto" - auf das konkrete Ziel der "criollistas" - Begegnung mit dem "taita" Flores - sowie das Nebeneinander von Leichenzimmer und Ort der Begegnung mit dem personifizierten Mythos erweist sich erneut die Sterilität der criollistischen Präntention des unilateralen Ursprungs von (National-) Charakter und (National-) Literatur. Die Parodierung dieses Anspruchs durch L.M. wird dabei wiederum vor allem durch den ständigen Rekurs auf die griechische Mythologie als Hypotext erreicht:

Ahora bien, según Del Solar y sus eruditos compinches, el *taita* Flores era el último ejemplar del *malevo* clásico, vale decir, un documento vivo cuya lectura se les brindaba generosamente *hic et nunc*. No era mucho, pues, que los bardos criollistas interrogasen al *taita* como si fuera el mismo Apolo Delfico en alpargatas; y, ciertamente, un olfato sutil habría captado el aroma de leyenda que flotaba en la cocina, sobre las emanaciones del chorizo fiambre (231; Hvhg. Marechal)<sup>262</sup>.

Die rückhaltlose Bewunderung der "divinidades criollistas" (230) durch einen Sektor der argentinischen Intellektuellen wird allerdings nicht nur vom Erzähler karnevalisiert, sondern auch vom "grupo heterodoxo de la cocina" (235) durch ständige Sarkasmen kontrapunktiert. Die Erzählungen der Gruppen sind sich diametral entgegengesetzt; was auf der einen Seite bewundert wird, dient der anderen Seite zu beißendem Spott<sup>263</sup>. Durch diese ständige Konfrontation hebt

261 Vgl. in diesem Zusammenhang Walter Bruno Berg, der in dem Auftreten 'echter Argentinier' statt lediglich Zitats die nun 'authentische' Rekonstruktion eines zuvor nur diskursiv angewandten Materials sieht, das hier in der "Farce eines mittelalterlichen Inquisitionsgerichts" dekonstruiert werde (Berg, "Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*", op.cit., S. 230).

262 Man beachte hierbei besonders die populäre Konnotation von "fiambre" = "muerto", die den Zusammenhang von Mythenproduktion und Tod thematisiert. Interessant ist auch der metonymische Zusammenhang von "fiambre" und "Flores": beide strömen Geruch aus - die Blumen werden herkömmlicherweise zur Verdrängung des Verwesungsgeruchs aufgestellt -, wodurch sich die Todeserklärung einer hypostasierten National- und Tangoliteratur noch bekräftigt: der "taita" Flores ist ebenso ein Toter wie Juan Robles! - Leider kann in diesem Zusammenhang nicht weiter auf das äußerst subtile Spiel des Erzählers mit der sinnlichen Wahrnehmung eingegangen werden, das oft - wie auch die "despertares" des Protagonisten - an Proust erinnert.

263 Wir wollen aus der Fülle humoristischer Antithesen nur die oppositorische Haltung der beiden Gruppen dem "taita" Flores gegenüber wiedergeben. So gilt für die "criollistas": "reverenciales en su atención, los tres oyentes no quitaban sus ojos del *taita* Flores: no los quitaban, digo, como no fuese para cambiar entre sí una mirada llena de intelección cada vez que Flores exhibía un rasgo nuevo de su intrincada personalidad" (230). Die Haltung der "heterodoxos" hingegen stellt sich folgendermaßen dar: "Mas, ¡ay!, no todo era fervor [man beachte den extravertikal-intertextuellen Bezug auf Borges' Gedichtband *Fervor de Buenos Aires*, der durch metonymische Transposition in den hier dargestellten 'Kon-Text' parodistisch unterlaufen wird] y reverencia en aquel Olimpo: las almas que niegan, los espíritus burlones, los eternos agnósticos formaban en la cocina un tercer grupo. (...) algunos académicos habían sorprendido en el *taita* no pocas manifestaciones del alma sensitiva, tales como la visión, la audición, la olfacción, el gusto y la cólera, por lo cual, y sin mayor trámite, Flores ingresó en el anchuroso reino de la animalidad" (231 und 236). - Vgl. an dieser Stelle wiederum Berg, für den sich hier die doppelte und daher radikale Diskurskritik äußert: in doppelter Ironisierung werde zunächst der Diskurs der "criollos" durch die skeptischen Intellektuellen Adán, Tesler und Schultze unterlaufen, dann allerdings werde auch der skeptische Diskurs vom Erzähler ironisiert (vgl. Berg, "Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*", op.cit., S. 229-230).

der Erzähler erneut die Vieldeutigkeit der 'Wahrheit' hervor und unterstreicht die Fragwürdigkeit eines mythologisierenden, jedoch das Verfahren der Mythologisierung verschleiern den Textens, das seine Aussagen verabsolutiert und als naturgegebene Signifikate ausgibt.

Die Erzählungen der Helden criollistischer Imagination<sup>264</sup>, der betonte Rekurs von L.M. und seinen parodierten Gestalten auf Lunfardismen, die Kommentierung der Vorstadtabenteuer durch extravertikal-intertextuelle Vergleiche entlarvt auch diese Szenerie als rein fiktive, die durch die parodistische Darstellung des Erzählers den Vorgang der Fiktionalisierung selbst bloßlegt. Zum gleichen Zweck dient die Transkription eines typisierten Tangos - reumütige Heimkehr des 'gefallenen Mädchens'<sup>265</sup> und Vergebung durch die Familie -, der wiederum durch die Parzen und Erinnyen<sup>266</sup> weitergesponnen und in eindimensionaler Zusammenfassung der verschiedenen Erzählmöglichkeiten festgelegt wird: "Hilvanando algunos fragmentos de aquel susurro (...)" (242). In der Erzählung L.M.s jedoch bewegt sich alles in einem dichten "textum" von extravertikal oder intravertikal intertextuellen Bezügen; der Ausbruch aus der Fiktionalität ist unmöglich: "Malevos de carnaval, taitas de cartón" (245), nichts ist einstimmig oder eindeutig definierbar. In diesem Stimmengewirr muß sich Adán wie in einem Labyrinth verirren:

Adán Buenosayres había salido ya, sin cooperación alguna, y se había internado a tientas en el fondo sombrío de la casa. Todas las voces oídas recién, todos los gestos, formas y colores bailaban en su cabeza un galope desenfrenado. -¡Noche absurda! (247).

Der Kontrast zwischen der hier erlebten Polyphonie der Stimmen zu seinem die Enthüllung der einzigen Wahrheit 'um-schreibenden' *Cuaderno* ist eklatant. In einem intravertikal-intertextuellen Transfer der signifikanten Ebene einer Erinnerung auf Adáns momentane Situation wird implizit auch die Selbstdarstellung des sinnlosen *Cuaderno* metonymisch mitbezeichnet:

Y recordó (...): tres sapos vivos que oscilaron tres días y tres noches<sup>267</sup> al soplo del viento, mientras una mujer de veinte años *agonizaba en el jardín, con una novela de amor entre sus dedos amarillos* (247; Hvhg. C.H.).

Die Nähe der Selbstdarstellung zum Tod - Situierung des Erzählten ins Haus des Toten, Todessymbolik der gelben Finger, "agonizar" - wird zwar erahnt, in der karnevalesken Szenerie jedoch nicht weiter ausgesprochen: "-¡Basta!" (247). Das sich entwickelnde neue Textverständnis verliert sich hier noch in

<sup>264</sup> Besonders hervorzuheben ist der ständig präsente extravertikal-intertextuelle Bezug auf Borges' *Hombre de la esquina rosada*.

<sup>265</sup> "¡Fue la locura del Centro, y la Ciudad que levanta en la noche su peligroso canto de sirena!" (240).

<sup>266</sup> "(...) mil recuerdos gratos o vergonzosos empezaron a girar en su memoria" (241).

<sup>267</sup> Vgl. ebenso: drei Parzen, drei Erinnyen, drei Frösche, drei Tage und drei Nächte - auch über die rekurrente Numerierung wird der intravertikal-intertextuelle Zusammenhang erstellt.

"Choques de manos, risas póstumas y tiernos adioses" (246); dennoch hat sich Adán bereits in einem vieldeutigen 'Kon-Text' erfahren, was von nun an auch für sein eigenes Texten mehr und mehr an Bedeutung gewinnen wird.

### VII.2.7. Buch IV, 1: Die Konfrontation mit der eigenen Poetik: "la glorieta de Ciro Rossini"

Die in doppeltem Sinne weinselige Szene in der "glorieta" von Rossini schreibt sich besonders deutlich in extravertikal-intertextuelle 'Kon-Texte' ein<sup>268</sup>, was durch die Situierung in eine italienischen Taverne noch unterstrichen wird. Intertextuelles Sprechen spielt sich hier - wie schon in der Calle Gurruchaga und der "tertulia" der Amundsens - im interkulturellen Raum ab, wo Valorierungen von Monosemie und Einstimmigkeit von vorneherein ad absurdum geführt scheinen. In diesem 'Kon-Text' jedoch entwickelt Adán seine Poetik als platonischen Dialog mit Pereda, Schultze und Rossini, während der Rest der Gruppe mit den Lokalartisten<sup>269</sup> einen burlesken Dichterwettbewerb abhält<sup>270</sup>. Somit steht Adáns Poetik in krassem Widerspruch zum Kontext, dessen Polyphonie hier zu einer Art Klimax gesteigert wurde. Nach einer - durch Konfrontation mit den Gesprächspartnern parodierten - Auseinandersetzung mit der avantgardistischen Theorie der Metapher<sup>271</sup> versucht Adán auch weiterhin, seine von platonischen, aristotelischen und neoplatonischen Theorien geprägte Auffassung vom Schreiben darzulegen. Grundprinzip alles Dichtens ist Mimesis als Imitation der von einer transzendenten Immanenz der Materie verliehenen substantiellen Form. Diese wird zunächst in einer ersten Phase - Inspiration - in ihrer vieldeutigen Fülle intuitiv erfaßt, in einer zweiten jedoch auf einen Sinn eingengt, um sie zum Ausdruck bringen zu können. Auch der Ausdruck vollzieht sich dabei in zwei Phasen oder zwei "caídas" (268): zunächst muß in einer "creación *ad intra*" (268; Hvhg. Marechal) aus der Unzahl der Möglichkeiten eine Form ausgewählt werden, die dann in einer "creación *ad extra*" (269; Hvhg. Marechal) in ausdrückende Materie, Sprache, transformiert werden muß. Diese Poetik ist dabei nach Adáns eigenen Worten das Resultat genauester In-

268 Vorwiegend werden diese hier vertreten durch Platon, Aristoteles, Vergil und Dante, aber, in der Beschreibung der "gigantesca parrillada mixta" (253), ebenso durch Rabelais. Schon die kontrastiven Hypotexte unterstreichen den stark karnevalesken Charakter der Szene, die neben antike Poetikdiskussionen, platonische Ideale etc. immer wieder die Thematisierung der Befriedigung primärer Bedürfnisse stellt.

269 "-Mis artistas - declamó Giro, presentando a los cinco fantasmas" (252).

270 Der 'urbane' Franky fordert den 'italienischen Gaucho' Tissone zu einer "payada" heraus.

271 "[Adán:] -Si ustedes comparan un pájaro con una cítara (...), la cítara, rompiendo sus límites naturales, entra en cierto modo a compartir la esencia del pájaro, y el pájaro la esencia del la cítara. Vean: si no es un disparate absoluto, la poesía es casi un disparate. - [Franky:] -¡Está justificando sus escandalosas metáforas" (261).

trospektionen - "¡yo he mirado en el fondo de mí mismo!" (265) -; daß sie jedoch auf einer Ellipse, dem unaussprechlichen Loch beruht, wird metonymisch durch Etymologisierung des Wortes 'Chaos'<sup>272</sup> durch Schultze konnotiert:

¿A que no saben lo que significa, etimológicamente, la palabra 'Caos'? (...)  
*El vacío del bostezo* (267; Hvhg. Marechal).

Der Anfang, den Adán dabei in die Unerreichbarkeit transponieren muß - "Aquella", nicht "Ella" -, wird zum *principium absolutum*, dessen Erfahrbarkeit abstrakt, unzugänglich, abgeschlossen-perfekt ist:

De toda eternidad se conoce a sí mismo y se manifiesta en su Verbo interior, que por ser una entrañable expresión de la divinidad participa de la esencia divina y hace uno con Dios (270).

Adán unterliegt dabei einem systemimmanenten Zirkelschluß, dessen Unhaltbarkeit er selbst einzusehen scheint, wie aus den Theaterdirektiven des 'Regisseurs' L.M. zu entnehmen ist<sup>273</sup>. Um das transzendente Prinzip erkennen zu können, müßte das erkennende Subjekt selbst Teil der Transzendenz sein; da Adán sich jedoch andererseits immer wieder als 'Fisch an der Angel' selbst charakterisiert, ist ihm diese Transzendenz unmöglich<sup>274</sup>.

Die Absurdität seines eigenen Schreibansatzes wird Adán desto ersichtlicher, je mehr er sich mit den Voraussetzungen seiner Poetik auseinandersetzt. Der Anfang in der Transzendenz höhlt sich aus und wird zur Gefahr der erkannten Leere - *horror vacui*:

(...) ¡yo he mirado en el fondo de mí mismo! (...) (*Enigmático*) ¡Nada más que eso! Los que sean capaces de dar el salto analógico, que lo den. ¡Yo me lavo las manos! (*Tartamudea*) (265; Hvhg. Marechal).

Die enigmatische Prolepse des Kapitelanfangs von III, 1 findet hier ihre intravertikal-intertextuelle Erklärung: "Y no a todos es útil conocer el verdadero nombre de las cosas" (157). Adáns prozessuale Annäherung an "el verdadero nombre" enthüllt ihm keine transzendente Wahrheit, sondern läßt ihn sich immer wieder als Text im 'Kon-Text' des Schreibens erkennen. Die unendlichen

<sup>272</sup> Vgl. Günther Drosdowski (Hrsg.), *Duden* Bd. VII: *Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*, Mannheim 21989, S.109: "**Chaos** 'ungeformte Urmasse der Welt; Auflösung aller Werte; Durcheinander' (...). - Griech. cháos (...). gehört zur *idg.* Sippe von (...) *gähnen*".

<sup>273</sup> Diese indizieren zunehmende Verunsicherung des Redners: "(*Vacila, y se atreve de súbito*)" (271). "(*Empeñado ya en la lucha interior que ha de resolverse luego en estallido. Los tambores de la noche redoblan en su alma, pero lejanos todavía*)" (272), "(*Cada vez más fuerte redoblan en su alma los tambores nocturnos*)" (273), "(*No los oye, y prosigue, como hablando consigo mismo*)" (273), "(*Los tambores redoblan en un crescendo ensordecedor*)" (273), "(*Se han desfondado los tambores. Adán Buenosayres deja caer su frente sobre la mesa, y al hacerlo derriba con estrépito el vaso único*)" (273; Hvhg. Marechal).

<sup>274</sup> Vgl. Georg Mohr, "Vom Ich zur Person. Die Identität des Subjekts bei Peter F. Strawson", in: Manfred Frank/ Gérard Raulet/ Willem van Reijen, *Die Frage nach dem Subjekt*, Frankfurt/M. 1988, S. 29-84, hier S. 32: "Der 'transzendente Subjektivismus' ist ein Fall metaphysischen Denkens; das seine eigene Urteilsbefugnis von einem jenseits der von ihm selbst gesetzten Grenzen liegenden Standpunkt herleiten und beanspruchen müßte, beide Seiten dieser Grenzen denken zu können".

Signifikanten umschreiben kein Signifikat; Textanfang und Textende verweisen immer nur auf Prätexte, die wiederum auf Präprätexte Bezug nehmen - "Y así sucesivamente"<sup>275</sup>.

#### VII.2.8. Buch IV, 2: Die Konfrontation mit dem Begehren: das Freudenhaus in der calle Canning

Schon am Beginn des Kapitels stellt der Erzähler L.M., der hier zunächst die Stimme eines Marktschreiers annimmt, das Geschehen in schaustellerischer Weise auf eine Kirmesbühne, auf der die Tabus sich aufheben und die Gegensätze sich einander angleichen. Anders als Adán, der die Erkenntnis fehlender Transzendenz immer wieder aufschiebt und Angst davor hat, die Konsequenzen aus seinen Erfahrungen zu ziehen, realisiert sich in der Erzählerstimme die radikale Aufhebung trennender, restriktiver Normen. Der Dichotomisierung von Spiel und Ernst, Öffentlichkeit und Intimität, Gut und Böse wird ein Schreiben entgegengestellt, das den Bereich einer potentiellen Offenheit, in der alles zugelassen ist, als im Erzählen realisierbar vorführt. Für L.M. ist das Gegenüber kein Gegner, sondern Partner; das Fremde stellt kein zu lösendes Rätsel, enigmatische Unverständlichkeit, deren Sinn es in metaphysischen Reduktionen und Sinnentscheidungen aufzulösen gilt, sondern Aufgabe des (sich) differenzierenden Ich dar, das zum puren Begehren, Spiel mit dem Unbekannten, Affirmation des Mysteriums wird:

¡Adelante, señores! ¡Pasen a ver el monstruo antiguo, la bestia de mil formas y de ninguna, la tan paupérrima como suntuosa, la que se viste de prestado con todas las galas de la tierra, la más vestida entre lo desnudo, la más desnuda entre lo vestido, la nada en traje de Iris, la sombra de un misterio! (...) pero, ¡atención!, porque nada es tan débil como Ella, y nada tan deleznable como su vistoso edificio de espumas. (...) la veréis rodearse de misterio, disfrazarse de enigma y envolverse toda ella en tules que desearían ser impenetrables a vuestros ojos (...). Y ahora, ¡pasen a ver, señores, la deidad antigua, la de mil nombres bárbaros, la nunca profanada! (278-279)<sup>276</sup>.

<sup>275</sup> Vgl. den gleichnamigen Erzählband von Silvina Ocampo. - Dennoch versucht Adán auch weiterhin, diese Erkenntnis zu verdrängen. Seine zunehmende Annäherung an die eigene Ellipse, das Loch, auf dem seine festgefügte Welthierarchie gründet, wird immer wieder umgangen und negiert:

"Entonces experimentó un escalofrío de terror que lo hizo aferrarse otra vez al grupo ebrio, a la nave de locos en que venía navegando: -¡Noche absurda! - volvió a gritar en su alma -. ¡Noche mía! - Y avanzó entre los demás, como si huyera de sí mismo" (278).

<sup>276</sup> Zwar sieht Colla in der Szenerie des Freudenhauses eher den "límite de la degradación y del vacío" (Colla, *Leopoldo Marechal. La conquista de la realidad*, op.cit., S. 46), Cricco et al. betonen jedoch das sich hier in der Schrift durchsetzende und entfaltende Begehren: "Está allí la escritura como suplemento y repetición del placer, pero no menos exenta de la angustia y la culpa como la suplementariedad que ofrece la auto-afección como pura especulación, según la define Derrida" (Cricco et al., *Marechal, el otro*, op.cit., S. 197).



Das Begehren des Anderen als ständige Metamorphose, Simultaneität von Physis und Poiesis, spielerischer Umgang mit den Signifikanten eines zu erobernden Gegenüber, das im erotischen Spiel umschrieben, jedoch niemals bezeichnet wird: erst hier kann das Subjekt sich selbst erfahren als Teil eines unvollendbaren Textes, dessen Autonomie sich in der Akzeptanz des Durchschriebenseins durch Andere (Texte) einstellt. Nicht die Enthüllung einer Wahrheit, sondern das Spiel mit der Hülle selbst wird zur ästhetischen Erfahrbarkeit von Ich und Nicht-Ich, in dessen Dialektik der Ursprung als ununterscheidbares begehrendes Nebeneinander von Vorher und Nachher erfaßbar ist:

Ce n'est pas la "personne" de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace: la possibilité d'une dialectique du désir, d'une *imprévision* de la jouissance: que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu<sup>277</sup>.

Das Spiel mit Wissen und Nicht-Wissen, mit Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, mit Signifikant und Signifikat, die statt in kausalen Ketten in der Gleichzeitigkeit gegeben sind, enthüllt sich als einzige Möglichkeit des Schreibens der Ellipse. Nicht Monosemierung und Festlegung eines arbiträren Signifikats, sondern Akzeptanz und spielerischer Umgang mit der Offenheit der Signifikanten verhindern die Erstarrung in der Sterilität einer aussichtslosen Suche und lassen den Text und 'Kon-Text', das Ich und das Andere weiterhin begehrllich erscheinen.

Das Freudenhaus wird zum Topos eines Textes, der keinen 'letzten' Sinn, sondern immer nur Neben-Sinne, Neben-Gesänge umschreibt. Das parodistische Erzählen inszeniert sein Beiseite-Sprechen, sein *à part*, die Welt wird zum nichtreferentiellen *theatrum mundi*, dessen Ununterscheidbarkeit von Bühne und Zuschauerraum Spiel und Ernst eins werden läßt. Außerhalb dieser Szenerie gibt es nichts, was erzählenswert wäre:

Fuera de la expectativa que reinaba en el vestíbulo y de los misterios que celebrábanse, al parecer, en la sala y en la antesala herméticas, el resto del caserón no daba señales de vida (280).

Der Sinn konstituiert sich nur im momentanen Umgang mit dem Enigma, das alle Gegensätze gleichzeitig darstellen kann:

(...) la cara riente de Samuel constituía en sí todo un espectáculo; y Adán Buenosayres, al mirarla, evocó la jeta de los demonios que en las catedrales gesticulan humorísticamente bajo el talón de piedra de los santos (286).

In diesem 'Kon-Text', in dem sich nationale, literarische und wissenschaftliche Mythen als solche entlarven und alles zum Theaterspiel wird - "Puro juego teatral" (289) -, entschließt sich Adán erneut zum Mord an seinem - alten - Schreiben:

<sup>277</sup> Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris 1973, S. 11 (Hvvhg. Barthes).

Instintivamente llevó una mano al Cuaderno de Tapas Azules, pero la retiró en seguida: 'No ahora, ¡más tarde! Sería un velorio de lujo. La poética muerte de un fantasma' (281).

Die Enttäuschung von einer auf Wahrheit, Monosemie und Einstimmigkeit setzenden Schrift scheint sich zu vollziehen; auch Adán hat die - für ihn noch schmerzliche - Erfahrung einer anderen Textualität gemacht, in der das Begehren nicht auf die Enthüllung eines definitiven und definierenden Signifikats, sondern vielmehr auf intertextuelle Offenheit gerichtet ist. Der karnevaleske Tanz Samuel Teslers am Ende des Kapitels, der zur Vertreibung der noch immer den absoluten Sinn suchenden Freunde aus dem paradiesischen Zauberraum führt, scheint als absurder Freudentanz eines berauschten Dionysos den auch von Adán erkannten Spielcharakter einer sinnlosen Weltinszenierung in Szene zu setzen:

Furiosa ménade, gárgola enloquecida, Samuel empezó a girar en torno de doña Venus; la encerró en un círculo de saltos, piruetas y contorsiones. Y doña Venus, esfera de grasa, inició un torpe movimiento de rotación sobre sí misma, tratando de hacer frente al demonio bailarín (299)<sup>278</sup>.

Dennoch aber stellt sich Adáns Erfahrung des enthemmenden Schwindels und der Ausweglosigkeit seines Dechiffrierungsversuchs einer prätendierten feststehenden Welt als Produkt momentanen Rausches, nicht jedoch als Aufgabe einer Wahrheitssuche heraus, deren *circulus vitiosus* als solcher erkannt worden wäre. Die immer noch bestehenden Divergenzen zwischen offener Fremd- und geschlossener Selbstdarstellung kommen schon auf dem ernüchterten und zugleich ernüchternden Rückweg Adáns mit Tesler, vor allem aber in der darauf folgenden Beendigung der Niederschrift seines *Cuaderno* zutage; Adán ist immer noch dem Wahn der Monosemie verfallen und versucht mit allen Mitteln, sein Ideal aufrecht zu erhalten.

### VII.2.9. Buch IV, 3: Der Rückweg nach Hause

Hatte der Erzähler durch Demonstration in den vorigen Kapiteln die Möglichkeiten eines Textes bewiesen, welcher die Einstimmigkeit als unmögliche Suche nach dem transzendenten Sinn verneint und vielmehr seine eigene Verfahrensweise als Kreuzung intertextueller Bezüge und freies Spiel der Stimmen untereinander bloßlegt, findet die Entlarvung von Adáns auf bewußter Selbst-

<sup>278</sup> Die Vergleichbarkeit dieser Bewegungen Teslers mit der von Adán im *Cuaderno* (Sektion 1-12) beschriebenen Bewegung der Seele ist auffallend. Die Richtungen der Bewegungen (sowohl Eigenrotation als auch Ausrichtung auf ein Gegenüber) sind identisch, die semantischen Belegungen der Bezugspunkte jedoch kontrastiv. In der Gleichzeitigkeit von Ähnlichkeit und Differenz der beiden Textfragmente wird dabei wiederum das autobiographische Schreiben des Protagonisten parodiert.

täuschung beruhender, univoker Sinnfestschreibung hier nun auf signifikater Ebene durch den Vergleich zwischen Teslers Liebe zu Haydée und Adáns Liebe zu Solveig statt<sup>279</sup>. In der Klarsicht seines Alkoholrauschs erkennt Tesler die Insignifikanz der von Adán zu Ziel und Zweck seines Schreibens und seines Ich erklärten "Aquella":

(...) y se dijo, en su alma, que sólo un ingenuo como el amigo Buenos-ayres podía encontrar en aquella endeble criatura la materia prima de una Laura o de una Beatriz (303)<sup>280</sup>.

Teslers Bezeichnung von Haydée als "¡Un espléndido animal de lujo!" (306) trifft, wie der Erzähler schon in II, 2 betonte, ebenso auf Solveig zu; dennoch aber ist Adán nicht bereit, seine Selbsttäuschung als solche zu erkennen; für ihn stellt "Aquella" die ideale Personifikation von Wahrheit dar, um die seine gesamte Textproduktion kreist. Der Protagonist scheint mehr als je dem Wunsch nach Transzendenz verfallen zu sein: das direkte Sprechen von "Aquella" ist für ihn Profanation des unantastbaren Heiligen<sup>281</sup>, dessen Name nur von den in die Mysterien Eingeweihten ausgesprochen werden darf:

'El dulce nombre profanado', se dijo Adán. Era por eso que dioses y criaturas escondían sus verdaderos nombres: los hurtaban celosamente a la profanación o al insulto (304).

Daher soll in seiner Schrift der Name, Ursprung allen Bezeichnens, niemals genannt werden und Paraphrase bleiben. In diesem Selbstbetrug jedoch dreht Adán ebenso wie sein Freund Tesler - dieser jedoch aus anderen Gründen - Ursache und Wirkung willentlich um: die Nichtnennung des Namens ist hier kein freier Entschluß, sondern Folge einer Unmöglichkeit, deren Erkenntnis allerdings ausgewichen wird. Der karnevalistischen Umkehrung der Welt im Erzählen L.M.s oder in den Folgeerscheinungen verstärkten Alkoholgenusses durch Tesler - "-La calle da vueltas - dijo -. ¡Borracha la pobre!" (301) - entspricht die Verdrehung von Wille und Notwendigkeit durch Adán. Das Nicht-Erzählen-Können des Anfangs wird als Resultat bewußter Vermeidung hingestellt, um den eigenen Schreibansatz nicht als falsch erkennen zu müssen. Die Angst vor der Insignifikanz des Ideals hält Adán von der Realisierung bereits gefaßter Entschlüsse ab - Destruktion der trügerischen Sinnzuschreibung durch Anerkennung derselben als Produkt selbstbewußter Intention - und läßt ihn die durchlebten "desengaños" vergessen. In der alttestamentarischen Erzählung des Auszugs der Juden aus Ägypten durch interne Fokalisation auf

<sup>279</sup> Vgl. hier Berg, der die Parallelität von Öffnung und Schließung des öffentlichen Paradigmas durch die Dialoge Adáns mit Tesler hervorhebt (Berg, "Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*", op.cit., S. 228 und S. 231).

<sup>280</sup> Vgl. auch die mögliche Verallgemeinerung dieser Erkenntnis auf die nationale Thematik über metonymischen Transfer von "Buenosayres".

<sup>281</sup> Vgl. die schon in I, 2 thematisierte Angst Adáns vor der Nennung des "nombre reservado" (53).

Tesler - wiederum durch Rekurs auf extravertikal-intertextuelles Erzählen - stellt L.M. jedoch metonymische Beziehungen her, die dieses schnelle Vergessen Adáns implizit kommentieren: "¡Y ya olvidabas, hombre duro!" (307). Das Vergessen, mitverantwortlich für die Ellipse des Anfangs - "Mi vida (...) nada ofrece que merezca (...) el ejercicio de la memoria" (369) - wird zur eigenverantwortlichen Verdrängung eines Erkenntnisprozesses, der Adán zur pluridimensionalen 'Um-Schreibung' der ichkonstitutiven Lücke führen könnte. Dennoch wird weiterhin versucht, die eine Wahrheit hinter den Dingen zu entdecken; die Signifikanten müssen auf das Signifikat verweisen, das extratextuell zu definieren ist. Aus dem "engaño" des Textbeginns ist ein intentionales "auto-engaño" geworden, das sich selbst immer wieder inszeniert, um den Vorhang gewaltsam geschlossen zu halten und die Leere der Transzendenz zu verschleiern.

### VII.3. Die Selbstdarstellung II: Sektion 13-14 des *Cuaderno de Tapas Azules*

In der Dialektik von autoprotektionistischem Festhalten an der Utopie seines Ausschreibens der Ellipse durch Hypostasierung eines vermeintlichen telos zur absoluten Wahrheit und der von L.M. dargestellten Konfrontation mit der Unmöglichkeit des eigenen Ansatzes realisiert Adán die 'Ermordung' seiner Schrift - der ersten zwölf Sektionen seines *Cuaderno* - in der Niederschrift von Sektion 13 und 14 desselben. Durch die vom Moment der Entgegenstellung von fiktionaler "Aquella" und der Solveig der "tertulia" an wirksame Enttäuschung und die ständige Kontextualisierung seines Ich (Textes) mit Anderen (Texten) öffnet sich die Eindimensionalität seines Schreibansatzes der Ambivalenz jedes Sprechens. Die fest umschreibbaren Formen einer Idealität lösen sich auf in ihrer Analogisierung mit Erinnerungen aus der Kindheit, deren momentanes Hervortreten aus dem Text der Vergangenheit zwar auch schon in den fremddargestellten Büchern I-IV immer wieder thematisiert wurde, deren Zusammenhang mit der selbsttrügerischen Annahme einer Wahrheit hinter den Erscheinungen aber erst jetzt erkannt wird<sup>282</sup>.

Begann der erste Teil des *Cuaderno* mit einer Ellipse, so konstituiert sich der Anfang von Sektion 13 durch das analogisierende Schreiben eines Vergleichs: die in der Vergangenheit in Maipú gemachte Erfahrung der Beeinflussung von Zeicheninterpretation durch den Willen wird mit der jetzigen Situation konfrontiert. Der kleine Pfirsichbaum verfällt dem Selbstbetrug der ersten Sonnenstrahlen und interpretiert sie als Beginn des Frühlings. Dabei werden sämtliche der forcierten Deutung zuwiderlaufende Zeichen negiert; der Wille setzt den Frühling als gegeben und erblüht, bis der "autoengaño" durch die schmerzliche Erfahrung desselben in der Erkenntnis der fehlgeleiteten Interpretation aufgehoben wird:

Pero no tardó en volver la escarcha (fabulita imbécil); y el duraznero joven, con el menudo llanto de su flor, aprendió aquel año la fecha exacta de su primavera. Así mi amor, llorando, se alecciona (401).

Ein die Zeichen als Signifikate der Wahrheit lesender Wille muß die Öffnung des Vorhangs, hinter dem er auf die Leere der Zeichen, die Abwesenheit des gewollten Signifikats trifft, als Tod der hypostasierten Wahrheit erfahren, solange er nicht erkennt, daß er selbst die Wahrheit als Theater seiner Selbstinszenierung hinter den Vorhang gesetzt hat. Adán sieht zwar den Tod, seiner Wahrheit und treibt ihn in der willentlichen Ermordung des Ideals voran, doch glaubt er, eine Fehlinterpretation der Zeichen geleistet zu haben, hinter denen sich nun ein anderer Sinn auf tun muß. Der Tod von "Aquella" ist Gegenstand

<sup>282</sup> Vgl. auch den ausschließlichen Bezug auf Erinnerungen von Buch V, 1 (Kap. VII.4.1. unserer Arbeit).



einer doppelten Selbsttäuschung, die wiederum Ursache und Wirkung verwechselt und eine verkehrte Welt vorstellt, in der das Ich die unausfüllbare Lücke durch Substitution des Vorhangs verdecken will, ohne die dahinter existierende Leere wahrzunehmen:

Y como la construcción de la una se hacía con los despojos de la otra, no tardé yo en advertir que, mientras la criatura espiritual adelantaba en crecimiento y virtud, la criatura terrena disminuía paralelamente, hasta llegar a su límite con la nada (401).

Der Tod von "Aquella" ist nicht Folge der Enthüllung einer 'höheren' Wahrheit in Form der "mujer celeste" (401), sondern vielmehr Resultat einer Enttäuschung und Ursache des 'Paradigmenwechsels'. Die Austauschbarkeit der Texte wird appliziert, jedoch nicht als wesentlich erkannt; das Wesentliche ist immer noch die zu dechiffrierende Wahrheit hinter den zeichenhaften Erscheinungen. Dennoch wird in der imaginierten Beerdigung von "Aquella" in metonymischem Transfer und Transparenz der Erfahrung der Vielstimmigkeit (I-IV) die Parallelität von Wahrheitssuche und Erfahrung polyphonen Sprechens in der Erkenntnis der strukturellen Gleichheit von Stille und Stimme angedeutet:

Después recuerdo una noche de velorio (...); y la casa llena de gritos, o de silencios tirantes que sólo eran otra posibilidad del grito (402).

Die intravertikal-intertextuelle Bezugnahme auf die Beschreibung des "velorio" von Juan Robles durch L.M. ermöglicht die metonymische Übertragung der Stimmen- und Sinnpluralität des Erzählens der Fremd- auf die Selbstdarstellung. Die von L.M. geschilderten Erfahrungen - "aquel lentísimo viaje a través de una Buenos Aires" (402) - klingen in der Schrift Adáns nach und sind nicht mehr aus ihr wegzudenken:

(...) me hacía despertar violentamente, lleno aún de imágenes trucas y de voces despedazadas (403).

Besonders bedeutsam ist der intravertikal-intertextuelle Bezug zwischen der Imagination der Beerdigung von "Aquella" und der in I, 1 dargestellten Vorstellung des Todes der Mutter, welcher der Anlaß zur Erfahrung von Textproduktion als schuldhafter gewesen war. Die Ellipse des Anfangs, Unbeschreibbarkeit des Ursprungs durch die Autostigmatisierung als fiktionalisierendes "Monstruo" (24)<sup>283</sup>, 'wieder-holt' sich hier als Negation, 'Ermordung' der Schrift. Das elliptische *Cuaderno* (Sektion 1-12) wird vernichtet, wodurch sich die Schuld des Anfangs aufheben läßt. Zudem tritt die Thematisierung des fiktiven Mordes nun als Selbstdarstellung auf, während sie zuvor noch von L.M. übernommen werden mußte. Der 'Mord' an "Aquella" und die daraus resultierende - zweite - Leere, Lücke an der Stelle, wo zuvor das hypostasierte Paradigma von

<sup>283</sup> Vgl. Kapitel VII.2.1. unserer Arbeit (S. 50).

Adáns Selbstkonstitution im Schreiben gestanden hatte, kann jedoch nicht ertragen werden: der *horror vacui* prägt den Wunsch

(...) de resucitar en un mundo sutil, hecho de imágenes que se edificaban en otro espacio y devenían en otro tiempo, ante otra conciencia de mi ser (402-403).

Die Utopie einer translokalen und transtemporalen Wahrheit verunmöglicht die Erfahrung der Inkongruenz von Signifikant und Signifikat: der Text spricht die 'Wahrheit'<sup>284</sup>, Wahrheit existiert und läßt sich ausdrücken, Text als spielerischer Umgang der Signifikanten ist unmöglich. Im Traum wird die leere Stelle des Signifikats durch ein "Aquella" übergeordnetes Abstraktum - "Alguien" - gefüllt, das dem wahrheitssuchenden Ich als neue Orientierungsinstanz dienen soll. Dennoch aber ist durch die Betonung des 'Paradigmenwechsels' im Traum a priori die Hypostasierung eines neuen telos als fiktionales Produkt bloßgestellt. Dieser Traum, in dem Adán durch die mysteriöse Stimme einer "vieja y andrajosa figura de hombre cuyo semblante no me parecía desconocida" (403-404) den Auftrag erhält, in seiner Suche nach der "mujer celeste" fortzufahren, und der so Adáns Leben "un rumbo certero y una certera esperanza en la visión de Aquella" (404) verleiht, ist Fiktion, Wunschbild einer noch zu realisierenden Enthüllung. Durch die Situierung dieser traumhaften Vision in einen Zustand "de angustia, como si mis nervios, alargándose más allá de mi piel, se ramificasen por toda la casa" (403), der die Selbstdarstellung wiederum durch Metonymie in den Kontext des "velorio" von Juan Robles - "se había internado a tuestas en el fondo sombrío de la casa" (247)<sup>285</sup> - sowie in den Erfahrungszusammenhang des Freudenhauses transponiert, tritt die Selbstdarstellung in ein Verhältnis intravertikal-intertextueller Dialogizität mit L.M.. Die Akzeptanz des intertextuellen Verwobenseins in Kontexte ist jedoch immer noch partiell; die Hoffnung auf korrekte Entzifferung einer zeichenhaften Transzendenz, die potentiell dechiffrierbar und definierbar ist, steht über dem Traum - dem fiktionalen Text - und bestimmt ihn: "espejo mío, cuya forma cabal y único nombre conoceré algún día" (404). Durch den expliziten Verweis auf die Subjektivität dieser Namensfindung als Selbstreferentialität des sinnsuchenden Subjekts - "espejo mío" - wird die Transzendenz jedoch in das eigene Ich verlagert und demnach relativiert. Die Wahrheit kann nicht intersubjektiv-absolut, sondern als

<sup>284</sup> Gerade durch das Sprechen der 'Wahrheit' jedoch erweist sich die Schuldhaftigkeit der Textproduktion, wie aus I, 1 hervorgeht.

<sup>285</sup> Vgl. Kapitel VII.2.6. unserer Arbeit (S. 65). - Vgl. auch die Parallelität in der Metaphorik der Darstellung der beiden "Reisen": ebenso wie der Tod im Zusammenhang mit Robles als "esa caja negra en forma de navío dentro de la cual navegaba Juan Robles" (206) bezeichnet wird, stellt sich der sinnentleerte Zustand Adáns als Schiffsfahrt über den mythologischen Fluß der Unterwelt dar: "Me parecía estar en una barca ruínosa, de pie sobre sus mal unidos tablonés, y remando eternamente las aguas podridas de una laguna" (403). Dabei erweist sich der Styx für Adán als Fluß aus Tinte - Metonymie für das Schreiben -, nach dessen Überquerung er den toten Körper von "Aquella" unwiederbringlich verliert.

Produkt subjektiven Willens nur relativ sein. Somit hat sich Adán durch die Niederschrift von 13 und 14 der Ellipse des Anfangs durch die Definition des Ursprungs in der bewußten Autokonstruktion von Sinn genähert. Er beginnt, die Aporie der Suche nach dem absoluten Ursprung zu erkennen: der Anfang konstituiert sich durch die ständige 'Wieder-Holung' seiner selbst, er ist nie absolut; jeder Text und jedes Sprechen sind ewige 'Um-Schreibungen' der eigenen Verwiesenheit auf Selbstsetzung des Ursprungs im intertextuellen Kontext.

## VII.4. Die Fremddarstellung II: Buch V des Erzählers L.M.

### VII.4.1. Buch V, 1: Die Konfrontation mit der Vergangenheit

Buch V beginnt parallel zu Buch I, 1 mit einem zweiten "despertar" Adáns, das sich jedoch explizit als Textproduktion darstellt. Die poetischen Überlegungen Adáns - anders als in IV, 1 hier auf schreibpraktischer Ebene - umschließen das Kapitel<sup>286</sup> und stellen es in einen Kontext, der die Verfahrensweise der Fiktionsproduktion vorführt:

"Que a tan doloroso extremo lo conducía." "Que solía conducirlo a extremo tan doloroso." "Que a extremo tan doloroso ..." (317).

Der Erzähler unterstreicht so das veränderte Selbstverständnis seines Helden, der durch die Konfrontation mit der Aporie seines Versuchs der Definition eines absoluten Signifikats nun den spielerischen Umgang mit Signifikantenketten realisiert. Das Spiel mit den Worten war Adán zuvor unmöglich gewesen, denn wenn jedem Signifikant ein auf Wahrheit gründendes Signifikat zugeordnet ist, schließt sich die Parallelität stilistischer Varianten a priori aus. Dieser Erkenntnis der polyvalenten Sprachrealisierungsmöglichkeiten entspricht ebenso die Einsicht in ein Eingeschriebensein in einen Kontext, die die Singularität von Adáns Stimme verunmöglicht:

(...) recuerda que (...) su voz pertenece a un coro de voces que aguardan la suya para levantarse (317).

Bei der Betrachtung der Straßen des "barrio" wird die Abhängigkeit der Wahrnehmung vom eigenen Texten evident, in das sich die Ereignisse wie in einen Teppich verweben:

(...) diríase que la pulverizada ceniza de un volcán flota en el aire y se asienta blandamente sobre las cosas (...). Imaginación. En una soga de tender (...) la rica metalurgia del otoño. ¡Sí, otra metáfora! En la calle, (...) el silencio se ha extendido como una obra de tapicería. ¡Bien! (318).

Durch Metonymie weitet sich die "inhumación de literatura" (122) auf Adáns Welterfahrung aus: alles wirkt wie mit einer Hülle von Asche bedeckt - der Asche seines Ideals -, in deren Kontemplation Adán den Anfang seiner Subjektivität nicht mehr im Unterworfensein unter ein unerreichbares Paradigma, sondern in der Akzeptanz des Stigmas "Adán Buenosayres será un poeta" erkennt. In der Einsicht in das Durchschriebensein von Wahrheit durch unzählige Texte, die trotz des von einer Verlusterfahrung ausgelösten Bedauerns zur Möglichkeit des eigenen Textens und Einschreibens in multidimensionale 'Wahrheiten' führt, gelangt Adán zur fiktionalen Rekonstruktion seiner eigenen

<sup>286</sup> Die Anfangsworte "Que a tan doloroso extremo lo conducía" wiederholen sich am Kapitelende.

Vergangenheit - zur prozessualen Annäherung an die Vertextung der ursprünglichen Ellipse:

(...) cuando lo presente ya nada nos insinúa y lo futuro no tiene color delante de nuestros ojos, ¡bueno es dirigirlos a lo pasado, sí, allá, donde tan fácil es reconstruir las bellas y sepultadas islas del júbilo! Es una serie de Adanes muertos que se levantan de sus tumbas y le dicen ahora: ¿Te acuerdas? (...) Y los Adanes gesticulan, allá en el fondo, y le dicen: ¿Te acuerdas? ... Y hubo cierta edad en que los días empezaban en una canción de tu madre: Cuatro palomas blancas, / cuatro celestes: / Cuatro coloraditas / me dan la muerte (318-319).

Durch die 'Ermordung' seiner Schrift, dem ersten Teil des *Cuaderno*, hat sich Adán von der Schuldhaftigkeit des Anfangs, der 'Ermordung' der Mutter in der Fiktion, gelöst und kann nun die Vergangenheit als Spiel der Fiktionalität und der unterschiedlichen Stimmen rekonstruierend vertexten bzw. vertextend rekonstruieren. Das gesamte erste Kapitel von Buch V stellt denn auch die Gestalten aus der Vergangenheit, vor allem den Großvater und den Onkel in Maipú, aber auch die vielfältigen Erfahrungen während der Europareise (Galizien, Kastilien, Paris, Sanary, Rom, Amsterdam, Madeira) dar, die wie Schattenspeuren aus dem Totenreich auferstehen - "las voces antiguas de Jasón o de Ulises" (329) - und in ihrer radikalen Differenz voneinander die Wahrheit als Zwischenbereich im 'Dis-Kurs' von einer zur anderen Stimme andeuten:

Y tus miradas elogiosas discurren entre aquellas imágenes, deteniéndose, ya en el domador que a tu lado se calza, rodilla en tierra, ya en el bruto ajustado y tenso como una máquina de furor, ya en el cielo tenaz de jacinto, ya en la tierra de color de espiga (321).

Besonders bedeutsam ist die in doppelter Hinsicht geleistete Vergegenwärtigung der Konfrontation Adáns mit seiner durch den Lehrer erbrachten Fremddefinition als Dichter: aus der Erinnerung im ersten "despertar" - "Adán Buenosayres será un poeta" (18 und 50) - ist nun auch in der Fremddarstellung<sup>287</sup> ein "Adán Buenosayres es un poeta" (321) geworden. Erst in der Tötung des hypostasierten Paradigmas seines Schreibens findet Adán seine Schrift, die sich als Vielstimmigkeit, als Akzeptanz eines sich erst im Schreiben der Signifikanten ergebenden und nur für den einen Kontext gültigen - selbstgesetzten - Sinnes manifestiert, dessen Anspruch auf Allgemeingültigkeit sich in der eigenen Polyphonie ad absurdum führt.

Auch durch den Rekurs auf die dialogische Form der Du-Anrede wird die Polyphonisierung des zuvor einstimmigen Sprechens Adáns unterstrichen; im Gegensatz zum ersten Teil des *Cuaderno*, das die Autobiographie der Seele als

<sup>287</sup> Im ersten Teil des *Cuaderno* (Sektion 1-12) hatte Adán bereits von "Adán Buenosayres es un poeta" (375) gesprochen, was jedoch zur Unterstreichung des stigmatisierenden Charakters des Lehrerurteils gedient hatte.



indikativen Tatsachenbericht unter Ausklammerung des Ursprungs mitteilte, entwirft der Erzähler L.M. hier das dialektische Verfahren eines sich erst im Dialog entwickelnden Ich, das aufgrund seines "desengaño" die Erfahrungen der Vieldeutigkeit der Erscheinungen nicht mehr durch die Hypostasierung eines endgültig definierbaren Sinns negiert, sondern ihre Ambivalenz im eigenen Sprechen thematisiert. Die parodistischen Kommentare des Erzählers L.M. treten in den Hintergrund, da der Protagonist auch in der Fremddarstellung mehr und mehr das narrative Spiel mit seiner eigenen Inszenierung selbst übernehmen kann und seine Stimme der des Erzählers immer mehr angleicht. Hatte der Erzähler Adán in I, 1 vorwiegend aus der Null-Fokalisation heraus geschildert, die zudem durch parodistische Kommentierung die Distanz L.M.s zum Protagonisten unterstrich, scheint sich nun eine Verflechtung der Stimmen von erzählendem und erzähltem Ich zu ereignen, die durch die nahezu vollständige interne Fokalisation oft keine Unterscheidung zwischen Adán und Erzähler mehr zulässt. Auch die extravertikal-intertextuellen Bezüge, die die Erzählung in einen großen, dem monologisierenden Wort zuwiderlaufenden Kontext stellen, sind hier weniger Mittel zur Parodierung einer eindimensionalen Stimme; vielmehr treten sie als Personifikationen von Leseerfahrungen in dem sie jeweils evozierenden Kontext auf<sup>288</sup>. Überhaupt scheint Buch V den im *Cuaderno* signifikativ ausgelassenen Rekurs auf die Lektüreerfahrung nachzuholen:

Tu régimen de vigilia y de sueño no acataba ley ninguna, como no fuese la que le imponían aquellas lecturas dolorosas (...); y te habían revelado ya la noción de un universo cuyos límites dilatábanse hasta lo vertiginoso, en una sucesión de mundos ordenados como las vueltas de una espiral infinita (333).

L.M. übernimmt die für das autobiographische Erzählen konstitutive Situierung des Protagonisten in einen Lektürekontext und weist zudem proleptisch auf die Selbstdarstellung Adáns in Buch VII durch metonymischen Transfer über die 'Spirale' hin, wodurch der *Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia* a priori als Thematisierung der Offenheit und gegenseitigen Beeinflussung von Lese- und Erzählsituation charakterisiert ist. Die Erzählstimmen L.M.s und Adáns stehen sich somit in der Wiedergabe der (auto)biographischen Erinnerungen in der Fremddarstellung sehr nahe, sind aber dennoch nicht identisch, wie die wiederum applizierte Null-Fokalisation L.M.s auf Adán im folgenden Kapitel beweist.

<sup>288</sup> So stellt sich der extravertikal-intertextuelle Bezug zu Don Quijote automatisch während Adáns Aufenthaltes in Kastilien her (vgl. S. 326), wie auch Rom die Lektüre Vergils wachruft (vgl. S. 331).

#### VII.4.2. Buch V, 2: Die Konfrontation mit der Gegenwart

In der Fremddarstellung Adáns in seiner Funktion als Lehrer nimmt L.M. wiederum die Haltung des distanzierten Kommentators ein, der die Ereignisse aus der Null-Fokalisation heraus schildert und häufig parodistisch unterläuft. Die Thematik der Suche nach einem nationalen Ursprung wird erneut aufgegriffen und diesmal in der karnevalisierten Unterhaltung einer Gruppe argentinischer "maestros" karikiert<sup>289</sup>. Die absurde, strenge Feierlichkeit des lächerlichen Schuldirektors Pestalozzi<sup>290</sup> verbindet sich mit der Sterilität eines zu stereotypen Definitionsversuchen erstarrten nationalen Diskurses:

La falla de los argentinos está, señores, en que todo lo convierten en chacota. Y la solución de nuestros problemas exige, señores, mucha seriedad (348); yo creo en la Grande Argentina (349).

Die Szenerie wird überschattet von der Büste Sarmientos,

(que) duerme sobre la biblioteca de la Dirección entre un pato criollo y una tortuga embalsamados (336),

wodurch die Situation in den geschichtlichen Kontext situiert und über Metonymie von "un pato criollo y una tortuga embalsamados" zum Zeichen von Erstarrung und Tod amplifiziert wird. Der Erzähler stellt dabei durch intravertikal-intertextuelle Bezüge viele Parallelen zwischen einem auf leere Autoritäten setzenden offiziellen Diskurs und der früheren Unterwerfung Adáns unter sein selbstgesetztes, in der Verneinung der Hypostasierung jedoch leeres Paradigma<sup>291</sup> her. Adán selbst scheint eine autoparodistische Haltung gegenüber früher vertretenen Ansichten einzunehmen<sup>292</sup>; dennoch kontrastiert die implizite Selbstkritik mit seiner Nostalgie und Sehnsucht nach dem verlorenen Ideal, dessen Aufhebung als schmerzhaftes Orientierungslosigkeit erfahren wird:

Como nunca siente ahora esa falta de presión interna que lo expone, desarmado, a la invasión de las imágenes exteriores; y escenas, gritos, colores y formas irrumpen en su alma vacía, tal un tropel de brutales forasteros que invadieran un recinto deshabitado (338).

<sup>289</sup> So wird die Gefahr des britischen Imperialismus zur Frage nach Nützlich- oder Unnützlichkeit der Verwendung langer Unterhosen (vgl. S. 346-348).

<sup>290</sup> Vgl. S. 336-337: "¡Atienda, Niño! ¡Míreme de frente, Niño! Por su conducta he debido citar hoy a su madre, alejándola del hogar que tanto la necesita. Contésteme, Niño: ¿así paga usted los mil y un sacrificios que ha hecho su madre para criarlo, defenderlo y educarlo? Madre, dije, ¡santa palabra!".

<sup>291</sup> Vgl. z.B. die Rede Pestalozzis über die "tentaciones de la calle" (335), die als parodistischer Kommentar L.M.'s zu Adáns 'Abenteuern' in den Straßen von Buenos Aires gelesen werden kann.

<sup>292</sup> Vgl. die Transposition des feierlichen Tones Pestalozzis auf die Ansprache Adáns an einen seiner Schüler, die durch Hyperbolisierung die signifikante Ebene parodistisch unterläuft, andererseits jedoch als intravertikal-intertextueller Bezug zu früheren Idealen zu verstehen ist: "¿Otra vez mastinando? ¿Ha nacido el hombre sólo para fabricarse una horrible armadura de grasa? ¡No, gordo, no! También el espíritu grita sus necesidades; y si dejaras de masticar durante un minuto, escucharías, ¡oh, gordo!, la voz de tu alma que te pide su almuerzo!" (S. 342).

Die "falta de presión interna" wird zum Vakuum, in dem sich die fremden Stimmen entfalten könnten, deren Polyphonie jedoch von Adán immer noch als Gefahr erlebt wird. Durch extravertikal-intertextuellen Bezug auf die Schilderung Odysseus'<sup>293</sup> wird sich der Protagonist seines dem Sirenen gesang - "escenas, gritos, colores y formas" - ungeschützten Ausgesetztseins bewußt; in der Erzählung L.M.s erscheint er jedoch weniger als Opfer der Sirenen, sondern als Gefangener seiner Sehnsucht nach der Sicherheit des bereits aufgegebenen und zurückgelassenen Segelmastes. Dennoch wird die Tötung des Ideals von Adán auch nachträglich noch als Gefahr erlebt, der er wiederum nur durch die Rückkehr zu selbsttrügerischen Konstruktionsversuchen neuer Wahrheiten entkommen zu können glaubt: "Ciertamente, hace falta un navío y su mástil" (350). Der durch metonymische Transposition hergestellte Vergleich zwischen Adán und Odysseus wird jedoch durch wörtliches Eingehen auf den intertextuellen Bezug durch L.M. als eine weitere Fehlinterpretation Adáns entlarvt: während sich der Protagonist in die Sicherheit des Schiffs zurückwünscht - im Hypertext des Erzählers veranschaulicht in "una enigmática figura de Mujer en cuya mano derecha un pequeño navío infla su velamen" (350) -, stellt L.M. den erneuten "engaño" Adáns durch den Vergleich mit Odysseus explizit heraus:

Ulises (...) que forcejea entre sus ligaduras, prisionero a la vez de un mástil y de un canto (...). ¡Ya es hora de soltar a Ulises! (350).

Die ständige Dialektik von Thesis einer Wahrheit und Antithesis in der Erkenntnis derselben als Konstruktion führt zur paradoxen Situation eines modernen Odysseus, der seine Gefangenschaft an den Mast als Rettung vor den Sirenen empfindet, ihrer Anziehungskraft aber auch nach ihrer räumlichen Überwindung verfallen bleibt. Die Sirenen könnten ihn bei Akzeptanz des Gebundenseins an ihre Unerreichbarkeit befreien; der Gesang kann von Adán jedoch nicht als ästhetisch-spielerische Erfahrung genossen werden, sondern wird als Enigma gedeutet, dessen Schleier eine versteckte Wahrheit verbergen muß. Das Wissen um die eventuelle Grausamkeit der Enthüllung -

entre carroñas que hieden al sol y bajo una nube de pegajosos tábanos azules, ha visto el rostro de las Sirenas y respirado el aliento de sus bocas horribles (350) -

hält nicht von der Suche ab, verhindert jedoch das definitive Verlassen des Mastes - die Odyssee führt zum Stillstand ohne Hoffnung auf Rückkehr, den L.M. jedoch umgehen will: "Ya es hora de soltar a Ulises".

<sup>293</sup> Vgl. die wörtliche Wiedergabe der Weissagung Circes im 12. Gesang, die von den Schülern Adáns (vgl. S. 349-350) in Szene gesetzt wird.

### VII.4.3. Buch V, 3: Die Konfrontation mit dem Text

Wie Kapitel IV, 3 thematisiert auch dieses Kapitel eine 'Heimkehr'; die Unterschiedlichkeit der beiden nächtlichen Rückwege ist dabei jedoch eklatant. War Adán in der Nacht zuvor noch in Begleitung des betrunkenen Tesler, so ist er diesmal allein, ohne 'parodistische Nebengesänge', ohne die Möglichkeit des Ausweichens vor der bevorstehenden Auseinandersetzung; war der Rückweg in der Nacht zuvor eher ein Intermezzo von beginnender Akzeptanz des Verlusts eines orientierungstiftenden, absoluten Paradigmas, so scheint sich diesmal der Rückweg als metaphysische Reise Adáns in seine eigene Schrift zu vollziehen, mit deren Voraussetzungen er sich unterwegs unaufhaltsam beschäftigt. Der innere Monolog, der das Kapitel eröffnet und weite Teile desselben erzählerisch bestreitet, ist dabei in intravertikal-intertextueller Bezugnahme auf die ersten zwölf Sektionen des *Cuaderno* und Erzählsequenzen aus den fremddargestellten Büchern I, 1 und IV, 1 hin konzipiert<sup>294</sup>, aber auch Bezugnahmen auf die übrigen Teile der Fremderzählung lassen sich finden. Die auffallend starke intravertikale Intertextualität bezieht sich immer wieder auf die Leere des entthronten Paradigmas; dadurch wird der innere Monolog explizit in die Auseinandersetzung des Protagonisten mit seinem Schreiben situiert, das sich als Annäherung an das absolute Signifikat verstanden hatte und nun funktionslos geworden zu sein scheint<sup>295</sup>. Wie ist Erzählen noch praktikabel nach der Erkenntnis der Unmöglichkeit einer vollen, die Wahrheit bezeichnenden Schrift? Wenn das Paradigma leer ist, nach welchem Muster verfährt dann ein syntagmatischer Prozeß, wo beginnt er, wo hört er auf? In dieser Auseinandersetzung mit der vergangenen Schrift führt Adán - narrativ geleitet von L.M. - genau die Applikation dessen vor, was er auf der signifikanten Ebene sucht: ein Sich-Schreiben eines Textes, der um seine eigene Leere weiß, aber in immer neuen Erzählansätzen und Thematisierung gerade der ursprünglichen Lücke sich selbst als unendliche 'Um-Schreibung' der eigenen Unmöglichkeit konstituiert.

In der Erkenntnis der Leere früher hypostasierter Wahrheiten - ständiges Umkreisen des elliptischen Anfangs - vermutet Adán das Ende seiner Fiktionsproduktion; dennoch aber beweist der Modus der Thematisierung seines "desengaño" im inneren Monolog durch den ständigen Rekurs auf extravertikale oder intravertikale Intertextualität sein permanentes Verwobensein in Prätexte:

El combate de ayer, aquí mismo: ¿ni un alma en el campo de batalla!  
Hombres y mujeres, tirios y troyanos, ¿qué hacen ahora? (352).

<sup>294</sup> Der Bezug auf das *Cuaderno* stellt sich dabei vor allem über die synthetische Darstellung eines seelischen Zustandes, derjenige auf I, 1 besonders durch die erneute Thematisierung des *horror vacui* und der auf IV, 1 durch die wiederholte Auseinandersetzung mit Adáns Poetik her.

<sup>295</sup> Man bedenke die Ausrichtung des ersten Teils des *Cuaderno* auf "Aquella".

Explizite Verweise auf die Literarizität der scheinbar unmittelbaren Wahrnehmungen durchziehen die gesamte Szene. So finden sich einerseits Indizien für Adáns Abwägungen auch der momentan gemachten Erfahrungen auf die Verwendbarkeit für zukünftige literarische Texte:

(...) ... no, indefinido; porque la noción de infinitud sólo corresponde ... ¡Bueno, alma, bueno! (351). (Anotarlo en cuanto llegue a casa) (352).

Andererseits werden wie in einem großen Finale die Figuren, die tags zuvor noch das Straßengeschehen geprägt hatten, durch die Thematisierung in der Erinnerung als phantasmagorische Gestalten in Szene gesetzt und in ihrer Erscheinung als fiktive Figuren entlarvt:

Adán no resiste al impulso de tocar aquel rostro [von Flor del Barrio]. Pero no bien lo hace, una máscara de cartón<sup>296</sup> se le queda entre los dedos. Y aparece detrás el verdadero semblante de la Flor del Barrio: los ojos cóncavos, la nariz roída, la desdentada boca de la Muerte (360).

Die Leere hinter der Maske, die den immanenten Tod verdeckt, wird zum Inhalt einer neuen Erzählung, die die eigene Entlarvung früherer Hypostasierungen eines absoluten Signifikats als trügerische Autoprotektionen in theatralischen Demaskierungsszenen inszeniert. Der erwartungsvolle Leseprozeß, der die Erscheinungen als Zeichen eines Weltenigmas interpretiert, die in der Dechiffrierung zur Wahrheitserkenntnis führen müssen, wird explizit als Täuschung und Trugschluß thematisiert:

Y no andar como quien duda y recela entre imágenes vanas, leyendo en el signo de las cosas mucho más de lo que literalmente dicen, y alcanzando en la posesión de las cosas mucho menos de lo que prometían. Porque yo he devorado la creación (...) para encontrarme luego con la sed engañada y el remordimiento (352).

Die bisherige Wahrnehmung Adáns entpuppt sich als Befangenheit in einer Inszenierung des *theatrum mundi* als prätendierte Referentialität, dessen allegorische Lesart der Welt hinter jedem Schein ein wahres Sein vermutet, sich jedoch immer wieder als Maskerade des omnipräsenten Todes herausstellt:

Y luego este desengaño, ¡también injusto!, que me pone ahora frente a las criaturas como ante mi lenguaje muerto (352).

Der Demaskierung einer verfälschenden Lektüre unterliegt auch der Mythos der Kindheit in Maipú; die rekurrente Beschreibung eines paradiesischen Landlebens<sup>297</sup> erweist sich durch die Auslassung des 'Zentrums' der Erzählung, ei-

<sup>296</sup> Vgl. die Entlarvung der criollistischen Mythen in Buch III, 2: "Malevos de carnaval, taitas de cartón" (245).

<sup>297</sup> Vgl. den seit Sarmiento besonders in Argentinien weit verbreiteten Topos der Stadt-/ Land-Dichotomisierung.



ner existentiellen Schuld erfahrung<sup>298</sup>, als ebenso elliptisch wie der Anfang des *Cuaderno*. Erst in der Akzeptanz der Immanenz des Todes auch - oder gerade - in der Schrift, in dem bewußten Umgang mit der Leere eines Zentrums, kann sich die Erfahrung vertexten und sich so selbst gegenüber treten:

(...) el silencio no es la negación de la música, sino toda la música en su posibilidad infinita y en su gozosa indiferenciación (354).

Der "Viaje al silencio" (354) wird zur Metapher jedes Schreibens, denn in der Akzeptanz des fehlenden Paradigmas sind alle Signifikanten in einer unendlichen Simultaneität möglich. Kein definitiver 'Sinn' hält den Schreib- und Lese-prozeß befangen, sondern der 'Unsinn', die Utopie der Wahrheit vertextet sich selbst in einem ewigen Aufschub. Dabei wird das Nebeneinander der unterschiedlichsten Textfragmente nicht nur möglich, sondern ist Voraussetzung für das sich als unbeendbar konstituierende Sprechen:

-Y los días empezaban en una canción de mi madre: *Cuatro palomas blancas, / cuatro celestes* ... O aquella otra, en Maipú, coro de chicos junto a la abuela y frente a cristales azotados por el aguacero: *Viernes Santo, Viernes Santo, / día de grande Pasión* ... Y la de la Escuela Normal (...) O la del grupo 'Santos Vega' (...) Y aquella de Madrid (...) O la de Paris (...) Y aquella otra de Sanary, o la de Italia (353-354; Hvhg. Marechal).

Erst in dem Moment der Erkenntnis des Eingewobenseins in stets schon vorhandene Prätexte, die jedes 'neue' Wort unvermeidlich zu einem Hypertext von immer bereits Gesprochenem machen, wird Adáns Texten möglich. Die Ellipsen des Anfangs - imaginiertes Mord an der Mutter, imaginierte Schuld an der Naturkatastrophe - sind selbst Fragmente bereits begonnenen Sprechens, sind immer nur hypertextuelle Ansätze zur Incipit-Konstitution einer neuen alten Stimme. Das Spiel ohne Grenzen wird zum Modell eines Schreibens ohne Anfang und Ende:

(...) allí, a la sombra de Cloto la hilandera, los niños jugaban al Ángel y el Demonio (...). Juego de leyes oscuras: los teólogos en suspenso. En todo caso, los chicos lo juegan con alegría, como si fuese una comedia y no un drama (359).

Der Tod des Autors des *Cuaderno* ist die Erkenntnis, nicht Spielleiter, sondern Mitspieler zu sein in dem nicht durch Signifikate, sondern durch fortlaufende Signifikanten geregelten Spiel: "al retomar su camino, lleva en sí la noción de su muerte definitiva" (359). Dieser Tod ermöglicht jedoch die Verschmelzung Adáns nicht nur mit dem von ihm geschaffenen Text und den Hypotexten, sondern auch mit seinem Erzähler, dessen Stimme sich mehr und mehr in den inneren Monolog Adáns verwebt. Keine parodistische Unterlaufung des Textes, keine Distanzierung von hypostasierten Wahrheiten des Protagonisten: in der

<sup>298</sup> Das Kind Adán tötet verbotenerweise einen Vogel, den es als Ursache für die bald darauf ausbrechende Naturkatastrophe und den Tod seines Onkels Francisco interpretiert.

Erkenntnis Adáns, ohne Möglichkeit der absoluten Autorschaft lediglich am Schreiben zu partizipieren, treffen sich der Protagonist und L.M., der hier seine Stimme den Reflexionen des Helden angegliedert zu haben scheint. Auch in Adáns 'Beichte an das Wort', in der die verschiedenen Hypostasierungen definitiver Wahrheiten innerhalb von Adáns Schrift verabschiedet werden<sup>299</sup>, lassen sich durch die letzte "Confessio" Parallelen zwischen Adán und L.M. feststellen:

Confieso haber vivido existencias poético-filosófico-heroico-licenciosas en la India de Rama, en el Egipto de Menés, en la Grecia de Platón, en la Roma de Virgilio, en la Edad Media del monje Abelardo, en ... ¡Basta! (361).

Die extravertikal-intertextuellen Bezüge, als deren Urheber sich hier Adán bezeichnet, treffen weitaus eher auf den Text L.M.s zu, sind also auch intravertikal-intertextuell; dabei wird die Offenheit der Bezüge durch die potentielle Fortführbarkeit der Liste noch unterstrichen. Außerdem stellt die - in diesem Kapitel durch das fast ausschließliche Sprechen Adáns im inneren Monolog seltene - Null-Fokalisation auf Adáns noch bestehende Furcht vor seiner eigenen Erkenntnis besonders starke intravertikal-intertextuelle Beziehungen zu den Büchern I-IV her<sup>300</sup>, wodurch das Geschehen auf signifikanter Ebene des Textes durch metonymischen Transfer auch auf die Situation des Erzählers verweist:

Adán tiene la impresión de que giran en torno suyo, riendo como demonios, palmeando sus bocas ululantes y guiñando sus ojos malignos, en una ronda carnavalesca (361).

Überdies liest sich die Szene vor dem "Cristo de la Mano Rota", der statt durch ein referentielles Zeichen mit undurchdringlicher Stille auf die Fragen Adáns antwortet, als Steigerung der zuvor vom Erzähler gemachten Aussage: "llegó la hora en que Adán Buenosayres debe combatir solo" (364)<sup>301</sup>. Die Erzählerinstanz scheint somit die von Adán stets gesuchte Gottesinstanz auszumachen; ihr gleichzeitiges Schweigen als Reaktion auf Adáns letzten Versuch der Dechiffrierung einer hypostasierten, versteckten Wahrheit betont die mit Gott vergleichbare Macht des Erzählers, der der Protagonist unterliegt. In der Erkenntnis des Todes Gottes<sup>302</sup> hat sich die transzendent-sakrale in die profane Kraft eines fiktive Gestalten produzierenden Schöpfers verwandelt.

<sup>299</sup> "No me bastó forzar a las criaturas, exigiéndoles lo que no debían o no sabían dar; sino que, apoderándome de sus fantasmas, les hice cumplir destinos extraños a su esencia, poéticos algunos y otros inconfesables" (360).

<sup>300</sup> Vgl. z.B. die Straßenszene in II, 1, die Szene im Haus der Amundsens - insbesondere den abschließenden Totentanz - und die Erscheinungen während der "travesía del bajo de Saavedra".

<sup>301</sup> Vgl. Buch V, 2: "¡Ya es hora de soltar a Ulises!" (350).

<sup>302</sup> Vgl. auch die Vergänglichkeitssymbolik an der Christusstatue selbst: "de la Mano Rota". Der Zugriff präntendierter göttlicher Instanzen hat sich verunmöglicht.

Das Finale der Bücher I-V, des Romans L.M.s und Fremddarstellung Adáns als dialogischem Spiel mit dessen Selbstdarstellung, könnte somit auch als meta-textuelle Kommentierung einer nun verunmöglichten Erzähltechnik gelesen werden:

De pie junto a la cabecera, Alguien ha bajado sus armas; y apoyado en ellas vigila eternamente (367).

Der distanzierte Erzähler, der durch Parodierung der Suche seines Protagonisten nach Einstimmigkeit die immanente Polyphonie alles Erzählens propagiert und vorgeführt hat<sup>303</sup>, muß in der Einsicht in die Vielstimmigkeit seine auktoriale Position verlassen und sich auf und in seinen eigenen Text als weiteres intertextuelles Fragment einlassen. Die Waffen sind gestreckt, die oppositionalen Pole treffen sich in ihrem Verstricktsein in die Unendlichkeit des Textens, die Differenzierung von Erzähler- und Protagonistenwort wird unmöglich. Die Utopie des Erzählens siedelt sich in der palimpsestartigen Verwobenheit der Stimmen ineinander an, die zu einem ununterscheidbaren Murmeln werden<sup>304</sup>:

Pero, al volverse, descubre que su hombre ha desaparecido. Baja corriendo la escalera, sale a la calle y escudriña en todos los rumbos: nada (366).

<sup>303</sup> Vgl. Margaret A. Rose, *Parody // Meta-Fiction. An analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, op.cit., S. 144: "(...) as meta-fiction or meta-art the parody criticising another artwork or text reproduces and criticises its own fictionality in reproducing and criticising the fictionality of its target. So parody of fiction made from within fiction (parody as meta-fiction) has been shown to imply itself in criticising other fictional worlds".

<sup>304</sup> Vgl. auch Roland Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris 1984, S. 95: "(...) le bruissement n'est que le bruit d'une absence de bruit, (...) il serait ce sens qui fait entendre, une exemption de sens, ou - c'est la même chose - ce non-sens qui ferait entendre au loin un sens désormais libéré de toutes les agressions dont le signe, formé dans la 'triste et sauvage histoire des hommes', est la boîte de Pandore".

### VII.5. Die Selbstdarstellung III: Buch VII, *Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia*

In der "excursión memorable" (405), der Höllenfahrt in das vom Astrologen Schultze konstruierte Cacodelphia, hat sich die Überschneidung von Adán und L.M. endgültig vollzogen. Die vollständige Differenz des autodiegetischen Erzählers zum früheren autobiographischen Schreiben und seine Übernahme der oft parodistischen, extravertikal-intertextuellen Modelle wie des humoristischen Romans des 18. Jahrhunderts, die schon den Text L.M.s geprägt hatten, unterstreichen seine Akzeptanz des Verwobenseins jedes Textes, auch des autobiographischen, in eine unendliche Intertextualität, in der jedes neue Schreiben zum Hypertext und Fragment bereits bestehender Schriften wird. Nur durch das Bewußtsein des immer nur fragmentarischen Charakters des Wortes findet Adán zum - immer nur relativen, nie beendbaren - Ausdruck dessen, was ihm zuvor nicht des "honor de la pluma o el ejercicio de la memoria" (369) wert erschienen.

Die Szenerie wird explizit in ihren extravertikal-intertextuellen Rahmen gestellt: "seguir el rastro de Ulises, Eneas, Alighieri y otros turistas infernales" (405), wobei selbst die Höllenarchitektur ganz den 'klassischen' Modellen folgt<sup>305</sup>. Schon durch diesen ausdrücklichen Verweis auf den extravertikal-intertextuellen Zusammenhang seines Schreibens, vor allem jedoch durch die ständige intravertikale Intertextualität läßt sich das siebte Buch als erneute Auseinandersetzung Adáns mit seiner Schrift verstehen, die sich hier jedoch nicht als innerer Kampf gegen das Festhalten am Glauben an eine mögliche Wahrheitsdechiffrierung, sondern als praktische Anwendung des neuen Schreibverständnisses darstellt<sup>306</sup>. Adán hat ganz die Erzählhaltung L.M.s übernommen; der

<sup>305</sup> Vgl. vor allem das Inferno Dantes, dessen Aufbau in neun Höllenkreise direkt übernommen wird.

<sup>306</sup> Durch unhinterfragte Applikation eines - wenn auch sehr aufschluß- und hilfreichen, dennoch aber in seiner ausschließlichen Handhabung unzureichenden - narratologischen Analyseinstrumentariums auf den Roman kommen Wissenschaftler wie Navascués allerdings zu dem Schluß: "Ahora bien, tomado en su conjunto todo el fantástico viaje por la vida subterránea de Buenos Aires no es sino un pretexto para que, desde la focalización de Adán o de Schultze, se fustiguen implacablemente, sin posibilidad de réplica, los vicios nacionales" (Navascués, *Adán Buenosayres. Una novela total*, op.cit., S. 193-194). Selbstverständlich wird die Auseinandersetzung mit Hypostasierungen eines Nationalcharakters auch hier weiter fortgesetzt; diese Tatsache unterstreicht jedoch vor allem die nun erfolgte Übernahme von L.M.'s polyphonem Erzählansatz durch Adán, was Navascués trotz seiner gerade auf Ergebnissen der Narratologie aufbauenden Studie jedoch vollkommen außer acht läßt. Übersieht man allerdings diesen u.E. wichtigen Zusammenhang, wird nicht ersichtlich, aus welchem Grund in einem siebten Buch Thematiken der ersten fünf Bücher in nur geringer Variation wieder aufgegriffen werden; man verfiere wohl leicht in den gleichen Fehler wie Cortázar, für den das *Cuaderno* und der *Viaje* lediglich eine überflüssige und den Roman sprengende "addenda" darstellten. - Auch Wissenschaftler wie Colla und Coulson übersehen die in VII vollzogene Verschmelzung von Fremd- und Selbstdarstellung: während für Colla die *Ciudad Oscura de Cacodelphia* lediglich "contenidos negativos de la ciudad terrestre" (Colla, *Leopoldo Marechal. La conquista de la realidad*, op.cit., S. 46) darstellt, macht für Coulson die Hölle eine "proyección del inconsciente de Adán" (Coulson, *Marechal. La pasión metafísica*, op.cit., S. 92) aus.

Text ist voller karnevalistischer Relativierungen und parodistischer Unterhöhungen des eigenen Schreibens, das in einer Art von finalem Maskenaufzug alle Darsteller auf der Bühne mit doppeltem Boden, Parodie der Hölle oder Schrift, versammelt<sup>307</sup>. Dennoch aber steht der Text ebenso im autobiographischen Kontext und knüpft insofern nicht nur an die fremddarstellende Erzählung, sondern auch an die Selbstdarstellung im *Cuaderno* an. Die beiden zuvor getrennten Erzählstimmen sind verflochten und treten nun in der Gleichzeitigkeit auf. Adán verzichtet auf den unerreichbaren Anspruch eines monosemen Ausdrucks, woraus sich erst die Möglichkeit des Weiterschreibens ergibt. Dem eindimensionalen autobiographischen Versuch des *Cuaderno* tritt hier ein Spiel mit den unterschiedlichen Versionen und Metamorphosen eines immer nur hypothetischen 'Ich' entgegen, das den eigenen Ausgangs- und Endpunkt als elliptisch anerkennt, dennoch aber im Beschreiben der unendlichen Möglichkeiten zum - multivalenten - Wort findet. So werden verschiedene Aspekte von im *Cuaderno* ausgelassenen Geschichten, die ebenfalls hätten geschrieben werden können, durch die Negation der Polyphonie aber verschwiegen worden waren, in unterschiedlichen Figuren der Höllenbewohner manifest und parodiert; vor allem lassen sich die metadiegetischen<sup>308</sup> Erzählungen des "Personaje" und des "Hombre de los Ojos Intelectuales" als Realisierungen weiterer 'An-Sichten' des Versuchs autobiographischen Schreibens lesen, die in ihrer Vielfalt die Unabschließbarkeit jeder, vor allem aber auch der eigenen Erzählung vorführen<sup>309</sup>.

Beide metadiegetischen Erzählungen sind projizierte Versionen von Geschichten, die einen paraphrasierten, Wahrheit hypostasierenden Adán in der hypothetischen Weiterverfolgung seines im *Cuaderno* präbendierten Ideals und deren variable, ebenfalls hypothetische Resultate darstellen. Schon das explizite Scheitern der metadiegetischen Erzähler verweist dabei auf den Kontrast, der

307 So finden sich sämtliche Freunde Adáns, auch Ciro und seine "artistas" der "glorieta", aber ebenso die 'Herrschaften' aus der "tertulia", in den verschiedenen Höllenkreisen, in denen sich das sie in den Büchern I-V charakterisierende Verhalten in hyperbolischem Höllenspektakel als Selbstinszenierung entlarvt.

308 Wir folgen auch hier der Terminologie Genettes, der schon in *Figures II* den Begriff wie folgt definierte: "Convenos de marquer cette opposition formelle en nommant *diégétique* le niveau premier [du récit], et *metadiégétique* le niveau second, quel que soit le rapport entre ces deux niveaux" (Gérard Genette, "D'un récit baroque", in: ders., *Figures II*, Paris 1969, S. 195-222, hier: S. 202).

309 Da wir aus pragmatischen Gründen nicht alle Aspekte dieses umfangreichen Romans behandeln können und uns immer wieder zur Selektion unserer Lektürebeispiele gezwungen sehen, haben wir es vorgezogen, auf die Analyse einer weiteren metadiegetischen Erzählung, der Geschichte des Don Ecuménico, zu verzichten; wir verweisen jedoch auf die Untersuchung dieser Figur bei Cricco et al., *Marechal, el otro*, op.cit., S. 171-174, die vor allem den Aspekt des obsessiven Lesens an Don Ecuménico herausstellt. Dieser Ansatz läßt sich ohne weiteres auf unsere Lektüre des Zusammenhangs zwischen einem Adán des *Cuaderno* und der sich hier erzählenden Figur übertragen, denn auch Adán kann in der Phase seiner verzweifelten Dechiffrierungsversuche einer unter den Erscheinungen verborgenen hypostasierten Wahrheit als obsessiver Leser bezeichnet werden, dessen ausschließliche Konzentration auf den präbendierten letzten Sinn zu Sterilität und Erstarrung führt.



zwischen dem Adán des *Cuaderno* und dem Erzähler des *Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia* existiert. So inszeniert der "Personaje" nach gescheiterten schriftstellerischen Versuchen das eigene 'Ich' als Kunstwerk, dessen verschiedene Stadien eines "desgarramiento" sowie der Modus der Vertextung an das *Cuaderno* erinnern<sup>310</sup>. Vor allem aber kommt in der allmählichen Abstraktion des "Personaje" von allen kontingenten Erscheinungsformen die von Adán in der Vergangenheit versuchte Hypostasierung einer absoluten Wahrheit zum Ausdruck, die im Falle ihrer Weiterverfolgung in Analogie zur im "Personaje" veranschaulichten Versteinerung zur Mortifikation jedes weiteren Sprechens geführt hätte. Das Festhalten am Glauben an eine eindimensionale Erzählung ermöglicht dem "Personaje" zwar zunächst die Ausformulierung des Anfangs - seine Geschichte beginnt bei den Unabhängigkeitskriegen, an denen sein Urgroßvater erfolgreich teilgenommen hat -; dennoch entpuppt sich die lineare "ab ovo"-Technik als unzureichend und sterilisierend. Die allem Schreiben immanente Lücke, die in der einstimmigen Erzählung des "Personaje" verdeckt ist, öffnet sich im Erzähler selbst, dessen Konstruktionsversuche einer geschlossenen Form vom extraliterarischen Kontext aufgegriffen und zu politischen Zwecken mißbraucht werden. Seine in der Selbstdarstellung zunächst verneinte Leere findet nun in der Erzählergestalt selbst ihren Ausdruck:

(...) pero lo que constituye la esencia del Personaje es, justamente, una falta de esencia, un vacío absoluto, una desolación interna que lo hacen capaz de asumir todas las formas e imitar todas las actitudes (504).

Diese Erstarrung zur leeren Hülle ist nicht, wie im Falle Adáns, Folge der Erkenntnis der 'Leere' der Signifikate, die von den - ebenfalls 'leeren' - Signifikanten nur in ständigen Neuansätzen annähernd bezeichnet werden können, sondern der Hypostasierung eines absoluten Signifikats, die die Metamorphosen zur ständigen 'Um-Schreibung' der ursprünglichen Ellipse statt als intertextuellen Diskurs der Signifikanten als Auswechslung des Signifikats verwirklicht<sup>311</sup>. Durch die Inversion von Ursache und Wirkung wird die Ellipse des Anfangs zur existentiellen Autodestruktion, die zur 'Entmenschlichung' des "Personaje" führt<sup>312</sup>.

310 Vgl. beispielsweise die Vermischung autobiographischer Erzählung und literarischer Reminiszenzen, die immer wieder die Auseinandersetzung mit der eigenen Schrift impliziert:

"Victoria parecía una fuerza libre, un copo de vida escapado a la rueda materna: retoño que brotaba de un árbol al parecer reseco ... ¡Maldición! Esto último pertenece a *El Canto de la Sangre*. ¡Perdón, señores: una reminiscencia!" (512); "El desenlace llegó al fin: era una tibia y maravillosa noche de octubre ... ¡No, perdón! ¡Condenada literatura!" (514).

311 Vgl. den - vergeblichen - Versuch im *Cuaderno*, "Aquella" durch eine diese an Absolutheit noch übersteigende Wahrheit zu substituieren, nachdem Adán begonnen hat, die Inkongruenz zwischen Signifikat und Signifikant zu erkennen (Sektion 1-12 des *Cuaderno*).

312 "Si al principio en el rostro de cada postulante yo leía un problema vital, un destino en marcha, un doliente microcosmo, pude luego hacer abstracción de todo lastre sentimental, hasta no ver en aquel hombre sino 'una cara'. Después, no interesado ya ni siquiera en los rostros, cada postulante

Auch der "Hombre de los Ojos Intellectuales" verkörpert eine der früheren Erzählmöglichkeiten Adáns in der hypothetischen Aufrechterhaltung seiner Hypostasierung einer zu dechiffrierenden Wahrheit; die Geschichte des von den drei Erinnyen geplagten und zum Geständnis des Mordes an seiner Frau gezwungenen Schriftstellers weist viele Parallelen zu Adán auf. Die versuchte absolute Erkenntnis der 'Wesens' seiner Frau, eine Erkenntnis, die sich aufgrund der unzähligen Interpretationsmöglichkeiten und der Unabschließbarkeit einer endgültigen Definition seinem Zugriff immer wieder entzieht, erinnert an Adáns verzweifelte Wahrheitssuche, die ebenso zum 'Mord' an seinem Ideal - an "Aquella" in und als seinem Text - geführt hatte. Wie der "Hombre de los Ojos Intellectuales" wird auch Adán in den Büchern I-V von den Erinnyen verfolgt, die ihm nun in Form der "Potenciales" beim versuchten Übergang vom fünften zum sechsten Höllenkreis den Weg versperren wollen<sup>313</sup>. Ebenso wie Adáns autobiographische Erzählung basiert auch die Geschichte dieses Erzählers auf der Ellipse des Ursprungs: der für die Erscheinung der Erinnyen verantwortliche Mord an seiner Frau wird zunächst verschwiegen und erst am Ende der Geschichte thematisiert. Aber auch auf signifikanter Ebene lassen sich viele interessante Hinweise auf die Ähnlichkeit der Erzählungen finden. So expliziert der Mörder den Zwang zur ständigen Wiederholung seines Textes:

-Cada vez que nombro a Belona (...), lo hago como el poeta que relee una canción suya inacabada e inacabable , o como quien da nombre a una felicidad trunca de la que se recuerda no tanto el 'fue' como el 'pudo ser'(586)<sup>314</sup>.

---

fue para mí 'un brazo' en el extremo del cual venía una carta. Finalmente, ya no vi ni el brazo conductor, sino 'la carta' sola, independiente de su fantasmagórico mensajero" (522).

313 Diese "Potenciales", die in intravertikal-intertextuellem Bezug bereits in V, 3 während Adáns "Beichte an das Wort" thematisiert worden waren, erscheinen dem Erzähler des neuen Textes bereits als lächerliche Hypostasierungen einer vergangenen Wahrheitssuche. Der narzißtische Charakter dieser früheren Texte gibt sich durch die "Potenciales" zu erkennen; während der jetzige autobiographische Text das eigene Ich als Beobachter darstellt, waren die nicht-autobiographischen Texte der Vergangenheit durch Adáns Wunsch geprägt, sich selbst als unbesiegbaren Helden darzustellen. Auch die "Potenciales" verkörpern daher Facetten seines früheren 'Ich' in ihrer Personifikation früherer Ideale des Erzählers, was besonders durch ihre Benennung qua Anagrammen des Namens "Adán Buenosayres" hervorgeht (im Zusammenhang mit den Bezeichnungen der "Potenciales" durch Anagramme vgl. Fernando Colla, "Realidad e idealidad en *Adán Buenosayres*", op.cit., S. 102). - Die in ihrer extremen Einseitigkeit parodierten und so die Distanz zum jetzigen Adán implizierenden "Potenciales", die Adán noch erkennt, sind folgende: der Boxchampion Edison Anabaruse; der humanitäre und weltfremde Hacienda-Besitzer und Besiedler des Südens Don Brandán Eoseyúa, der neben egalitären Besitzumsverhältnissen die allgemeine Bildung durch die Lektüren von Vergil und Aristoteles einführen will; der apostolische Präsident Bruno de San Yasea; Urbano de Sasaney, "doctor en amores", sowie der Heilige Bruder Darius Anenae (O.S.B.), dessen Selbstkasteiungen und freiwilliger Kontakt zu den ekelhaftesten Gerüchen direkt intravertikal-intertextuell auf die Szene in V, 3 zu beziehen ist, in der Adán in einer Art von mystischem Masochismus den Gestank der Gerberei bis zum Erbrechen einatmet (zu den "Potenciales" vgl. S. 538-544, zu der Szene vor der Gerberei S. 361-362).

314 Vgl. hier auch den expliziten Hinweis auf die metadiegetischen Erzählungen des *Viaje* als mögliche Geschichten des autodiegetischen Erzählers Adán.

Dieses zwanghafte Festhalten an dem einen unveränderbaren Text wird vom autodiegetischen Erzähler Adán - im Gegensatz zu der im *Cuaderno* vertretenen Erzählhaltung - als gefährvoll erkannt und gemieden:

Me alejé despavorido, pues entendí que el Hombre de los Ojos Intelectuales estaba condenado a referir eternamente la historia de su amor y su crimen (596).

Im Gegensatz zu Adán, der die Unabschließbarkeit jedes Erzählens während seiner Reise in den Erzählungen L.M.s zu akzeptieren gelernt hat und dadurch sowohl seine eigene als auch alle anderen Geschichten in ihrer Unbeendbarkeit nebeneinanderstellen kann, ist der metadiegetische Erzähler zu einer - seiner - Erzählung verdammt, die unveränderbar ist, eingefroren, erstarrt, da er immer noch an die Möglichkeit der Dechiffrierung des von seiner Frau verkörperten Enigmas glaubt:

¡Era 'Belona', en fin, y demasiado tarde alcancé la verdadera significación de su nombre! Lo que nunca supe fue si el artillero que se lo había dado lo hizo como un filósofo conocedor de la esencia que nombraba, o como un genio perverso que, al seguir a Belona con el poder mágico de un nombre, había comprometido su suerte y la mía, desde nuestra cuna (589).

Die Überzeugung von der Existenz einer naturgegebenen Kongruenz von Signifikant und Signifikat ist auch in dieser Geschichte die Ursache der Verfehlung und Schuld. Die metadiegetische Erzählung des "Hombre de los Ojos Intelectuales" ist letzten Endes die Geschichte der "extraña guerra de su nombre" (593), des Krieges des Willens, eine bezeichnbare Wahrheit hinter den Erscheinungen zu finden. Da dem Erzähler dies nicht gelingt, er aber andererseits auch die Unmöglichkeit dieses Anspruchs nicht erkennt, wiederholt sich seine Geschichte immer wieder, ohne Kontamination, ohne Variation, ohne Bewegung; die prätendierte 'letzte' Wahrheit führt zum Mord am Text in seiner undurchbrechlichen Fixierung.

Das Ende des siebten Buches steht zu diesen Erstarrungen eindimensionaler Erzählungen in der Suche nach dem die 'Essenz' der Dinge bildenden Signifikat in direktem Gegensatz. Die zu Beginn des *Viaje* explizit formulierte Ankündigung eines auf den Höllenabstieg folgenden "ascenso a Calidelfia, la ciudad gloriosa" (405), scheint sich hier in der Schrift Adáns selbst zu produzieren, die sich als radikale Anwendung eines veränderten Sprachbewußtseins als Ergebnis des gesamten Romans lesen läßt. Das eindimensional beschreibende Wort gibt es im Unterschied zu der im *Cuaderno* prätendierten Schriftfestlegung nicht mehr, sondern das Erzählen kann sich nur als ständige Um- und Neuschreibung in der Parodie - als Nebengesang - und Parallelität mehrerer Möglichkeiten realisieren. Der von Adán durchlaufene Prozeß führt ihn zu einer neuen Sprachauffassung, die die der Sprache immanente Nicht-Kon-

gruenz mit sich selbst als nichthintergehbare Voraussetzung jedes Bezeichnens akzeptiert: die Distanz, die immer zwischen dem Bezeichnenden und dem zu Bezeichnenden, zwischen Signifikant und Signifikat, bestehen bleibt, muß in ihrer Unhintergebarkeit selbst in den Erzählprozeß einfließen und so die jedem Texten immanenten Schwierigkeiten offen darlegen. Nur auf diese Weise kann die Sprachlüge, die tötende Fixierung auf einen - immer falschen - Sinn vermieden und die größtmögliche Formulierbarkeit erreicht werden. Das Erzählen wird unbeendbar, da immer wieder die eigene Ellipse 'um-schrieben' werden muß; durch die Thematisierung der Unmöglichkeit des 'Zu-Ende-Sprechens' aber, durch die Bloßlegung der erzählkonstitutiven Lücke können immer neue Vertextungsversuche aus der offenen Sprache hervortreten. Die Ellipse wird auch für Adán zum Ursprung eines lustvollen Weitererzählens, das um seine eigentliche Unmöglichkeit weiß, diese aber zum Erzählprinzip und damit zur spielerischen Herausforderung macht. Das karnevalistische Ende des siebten Buches, die absurd anmutende Beschreibung des "Paleogogo", zeigt den autodiegetischen Erzähler in einer von jeder verfremdenden Idealität weit entfernten parodistischen Haltung, die alle bisherigen Distanzierungen von einem von jeglicher Kontingenz freien Sprechen in der ungehemmten Affirmation des fehlenden monosemen Ausdrucks weit übertrifft:

-¿Qué le parece? -me interrogó Schultze al fin, señalando al Paleogogo. Le contesté: -Más feo que un susto a medianoche. Con más agallas que un dorado. Serio como bragueta de fraile. Más entrador que perro de rico. De punta, como cuchillo de viejo. Más fruncido que tabaquera de inmigrante. Mierdoso, como alpargata de vasco tambero. Con más vueltas que caballo de noria. Más fiero que costalada de chancho. Más duro que garrón de vizcacha. Mañero como petizo de lavandera. Solemne como pedo de inglés (644).

In der scheinbar motivationslosen, willkürlichen Aneinanderreihung von populären Redewendungen und Refrainfragmenten<sup>315</sup> erweist sich die hier vorgestellte Erzählung als lustvolles Sprachspiel einer unendlichen Signifikantenkette, die Adán in einen intertextuellen Erzählrahmen ohne Grenzen einschreibt. Der Sprachprozeß stellt sich in seiner Inkongruenz selber bloß und konstituiert sich in seiner spielerisch-bewußten Unangemessenheit als "texte de jouissance":

Il s'agit (...) de faire apparaître un nouvel état philosophal de la matière langagière; cet état inouï, ce métal incandescent, hors origine et hors

<sup>315</sup> Vgl. Cricco et al., *Marechal, el otro*, op.cit., S. 198: "Este refranero es la memoria condensada en lenguaje popular de muchas situaciones y personajes de la narración".- Vgl. ebenso Gusmán, "Adán Buenosayres: la saturación del procedimiento", op.cit., vor allem S. 738-740, für den die den gesamten Roman charakterisierende Verwendung von Refrains die Überwindung des Todes darstellt.

communication, c'est alors *du* langage, et non *un* langage, fût-il décroché, mimé, ironisé<sup>316</sup>.

Dieser Text schreibt sich immer weiter, ist unabschließbar und sinnlos; die beiden Höllenbesucher texten den neunten - namenlosen und nicht benennbaren - Höllenkreis in der ewigen 'Um-Schreibung' des "Paleogogo"<sup>317</sup>, der sie in sich windender Wurmbewegung umkreist, ewig weiter. Sie bleiben in ihrer (Text-) Hölle gefangen, können und wollen nicht aus ihr entkommen. "Calidelfhia" existiert hier, im offenen Text, ist Utopie in sich - eine unendliche Erzählung.

---

316 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op.cit., S. 51 (HvHg. Barthes).

317 Vgl. Cricco et al., *Marechal, el otro*, op.cit., S. 105: "En el borde mismo de la Gran Hoya (...) Adán queda sobre el vacío, en el límite, en el *umbral* de su ser y de la nada, sitio inaccesible a la lingüística".



### VII.6. Die Fremddarstellung III: Der "Prólogo Indispensable"

Die Osmose zwischen L.M. und Adán als 'Grenze' des novelesken Itinerariums wird im "Prólogo Indispensable" - und darin besteht seine Unumgänglichkeit - proleptisch thematisiert, kann jedoch erst nach bereits vollzogener Lektüre als solche erkannt werden.

Der Prolog ist der einzige Ort, der L.M. als selbständige Figur - während der Beerdigung anwesender 'Ich-Erzähler' -, auftreten läßt; andererseits jedoch wird er durch den Erhalt der Manuskripte Adáns als dessen intimster Freund impliziert. Was wird aus L.M. in den Büchern I-V sowie vor allem im *Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia*, der von Adán geschilderten Reise in die 'Hölle', in der dieser auf sämtliche Freunde und Bekannte trifft? Das Verschwinden L.M.s aus seinem eigenen Text der Bücher I-V könnte man durch die Autorschaft erklären, die es dem Erzähler nahezu legen scheint, sich selbst aus der Erzählung auszuklammern; das Fehlen L.M.s in Buch VII jedoch, das nahezu alle Freunde Adáns in einem großen Finale und Höllenspektakel auftreten läßt, wirkt vollkommen unverständlich.

Betrachtet man allerdings den allmählichen Übergang Adáns in die Erzählposition L.M.s, so liegt die Vermutung nahe, daß die von L.M. erzählte Geschichte nicht die eines verstorbenen Freundes, sondern seine eigene ist, Itinerarium eines erzählenden Ich zu seiner Schrift, das sich innerhalb seines Mediums auf dem Weg zu demselben darstellt<sup>318</sup>. L.M. ist Adán, Adán ist L.M.: das Double wird in dem Moment beerdigt, in dem L.M. zu seiner Schrift gefunden und die Unmöglichkeit der eigenen Präntention - Enthüllung der Wahrheit durch die Schrift - im Schreiben selbst entlarvt hat.

Erst hier findet somit die vom *Cuaderno* an thematisierte "inhumación de literatura" statt, deren seit der 'Ent-Täuschung' durch "Aquella"/ "Schrift" an wirksame Prätendierung das ganze Buch leitmotivisch durchzieht. L.M. braucht Adán, den Wahrheit hypostasierenden, an die Kongruenz von Signifikat und Signifikant glaubenden Held der Fremderzählung, nicht mehr als sein "alter ego", durch das er sich selbst in parodistischer Weise einen karnevalesken Zerrspiegel vorhält, aus dem die Welt nicht in ihrer erhofften Idealität, sondern als verkehrte Welt, Chaos, "vacío del bostezo" hervortritt; "Adán" kann begraben werden:

(...) seis hombres nos internábamos en el Cementerio del Oeste, llevando a pulso un ataúd de modesta factura (cuatro tablitas frágiles) cuya levedad era tanta, que nos parecía llevar en su interior, no la vencida carne de un hombre muerto, sino la materia sutil de un poema concluido (7).

<sup>318</sup> Diese Deutung wird auch durch die Tatsache gestützt, daß zwischen der Zeit der Erzählung und der Zeit der Niederschrift des "Prólogo" in etwa zwanzig Jahre vergangen sind.

Durch die nahezu wörtliche Wiederholung dieser Textsequenz<sup>319</sup>, Echo der Signifikanten qua verdoppelnder Erzählung, weist der Prolog auf die Doppelung der Erzählstimmen des Textes sowie ihre allmähliche Annäherung und Verschmelzung hin<sup>320</sup>. Nicht ein Mensch, sondern eine in ständiger Auseinandersetzung innerhalb der Schrift überwundene Stimme, der Glaube an Univozität, an die Kongruenz von Signifikant und Signifikat, an die definitive Enthüllbarkeit von Wahrheit im alles aussprechenden Text, wird hier in der "fosa recién abierta" (7) beigesetzt: "el ataúd fue bajado hasta el fondo" (7). Die in den vorigen Büchern immer wieder thematisierten dichotomisierenden Grenzen, "zajón" in Saavedra, "Gran Hoya" der Hölle, "umbral" zwischen Stadt und Land, erhalten in der Toderklärung der vereinheitlichenden Erzählhaltung nicht-oppositionale Existenzberechtigung, Simultaneität von Diesseits und Jenseits<sup>321</sup>, in deren Offenheit das "poema concluido" sich selbst als unmöglich erweist. Die Beerdigung des geschlossenen Textes, die Überwindung monosemmer Erzählhaltungen und vereinheitlichender Wahrheitsbegriffe wird zum fröhlichen Ereignis:

La primavera reía sobre las tumbas, cantaba en el buche de los pájaros, ardía en los retoños vegetales, proclamaba entre cruces y epitafios su jubilosa incredulidad acerca de la muerte (7).

Erst durch den Tod des monologischen Wortes, durch die Auflösung einer schon in ihren Ansätzen erstarrten Hypostasierung der einen, absoluten Wahrheit, kann Erzählen zum spielerischen Einschreiben des eigenen Ich in den präexistenten 'Kon-Text' werden, in dem der Geschichte keine Grenzen gesetzt sind, sondern sich das 'Erzähler-Ich' als Fiktion des eigenen Textes erkennt und akzeptiert. Die Ellipse des Erzählens besteht hier nicht in der Unausprechlichkeit des personalen Anfangs, sondern vielmehr in dem bewußten Spiel der Sprache mit ihrer unmöglichen Repräsentation von Wahrheit. Hinter dem Schein verbirgt sich keine transzendente Immanenz von Sinn; der Sinn kann nur im momentanen Bezug der Texte aufeinander, in ihrer intertextuellen Überkreuzung, Überschneidung im unendlichen Textum, als systemimmanente

319 "Y no había lágrimas en nuestros ojos ni pesadumbre alguna en nuestros corazones; porque dentro de aquel ataúd sencillo (cuatro tablitas frágiles) nos parecía llevar, no la pesada carne de un hombre muerto, sino la materia leve de un poema concluido" (7).

320 Vgl. Cricco et al., *Marechal, el otro*, op.cit., S. 27: "(...) el prólogo nos presenta, desde su encabezamiento, una *reduplicación gratuita* de la escritura, la repetición de un fragmento que, a modo de antífona, sugiere un giro o movimiento circular que no hace avanzar la narración, *pero que la pone bajo sospecha*" (Hvhg. durch die Autoren).

321 "Diese Grenze hat auch nichts Positives; sie ist vielmehr der maßlose Grund, in dem sich das Sprechen dauernd verliert, um jedoch identisch mit sich selbst wiederzukommen, wie das Echo einer anderen Rede, die das gleiche sagt, oder der gleichen Rede, die etwas anderes sagt" (Michel Foucault, "Das Denken des Draußen", in: ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/M. 1988, S. 130-156, hier: S. 152).

Sinnsetzung durch den Willen entstehen<sup>322</sup>. Zwischen dem zu Bezeichnenden und dem Bezeichneten besteht nie Deckungsgleichheit, immer konstituiert sich die immanente Ellipse als Ursprung und Endpunkt des Erzählens. Geburt und Tod stehen sich nicht gegenüber, sondern sind eins in der Erfahrung der Unabschließbarkeit der Annäherung an das Erzählte; der Tod wird unmöglich in der Ewigkeit des sich weiterschreibenden, immer offenen Textes. In der Einschreibung der Schrift "Adán" in die Kette der 'Kon-Texte' thematisiert sich das Schreiben in seiner fragmentarischen Abhängigkeit vom alles umschreibenden Text - "Paleogogo" des *Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia* -, der den einmal darin Gefangenen nicht wieder aus seinen Netz entkommen läßt; der Erzähler ist eingewickelt in die Materialität seines eigenen Produkts.

Die Nennung des Personalpronomens 'Ich', die L.M. erst durch die 'Beerdigung' Adáns - Tötung der früheren Schrift - vornehmen kann, verdrängt den fiktiven Protagonisten aus dem zuvor eingenommenen 'Text-Ort'. Dieser Ort ist die Suche nach der Bezeichnung des Ursprungs, der immer wieder zurückweicht vor den sich tastend nähernden Worten. Adán wollte diesen Ursprung nennen: Aquella, Alguien, Schrift, Ich. L.M. weiß jedoch um die ausweglose Unbenennbarkeit, durch die sich jedes Wort als leeres Echo bereits gesagter Worte reflektieren muß, um auf sich selbst als die jedem Sprechen immanente Lücke zu verweisen. Das 'Ich'-Sagen bedeutet nicht, sich auszusprechen, sondern immer wieder nur auf die Hohlheit der Sprache zurückgeworfen zu werden:

Le 'Il' qui se substitue au 'Je', telle est la solitude (...). 'Il' ne désigne pas le désintéressement objectif, le détachement créateur. 'Il' ne glorifie pas la conscience en un autre que moi, l'essor d'une vie humaine qui, dans l'espace imaginaire de l'œuvre d'art, garderait la liberté de dire 'Je'. 'Il', c'est moi-même devenu personne, autrui devenu l'autre, c'est que, là où je suis, je ne puisse plus m'adresser à moi et que celui qui s'adresse à moi, ne dise pas 'Je', ne soit pas lui-même<sup>323</sup>.

Das Double Adán, das als moderner Odysseus die Rückkehr zu seinem Ursprung als Rückkehr in die Sinnimmanenz des Schreibens suchte, erreicht nur seine eigene Literarizität und textuelle Bedingtheit, deren Anfang sich im prätextuellen Wort verliert; das Wort kann nicht zu Ende gesprochen werden. Der Verweis auf die Unabschließbarkeit des narrativen Prozesses findet sich in der Beerdigung der Vorstellung von der Beendbarkeit des Dichtens: das "poema concluido" wird als telos des Schreibens unwiederbringlich verabschiedet. Die "honda crisis espiritual" (8) L.M.s, die ihn zu jahrelanger Unterbrechung seiner

<sup>322</sup> Vgl. Cricco et al., *Marechal, el otro*, op.cit., S. 28: "Trascripciones literales de sí mismos, los fragmentos paralelos ponen al descubierto el acto originante de la escritura, su retrascrición textual, mimesis de sí misma".

<sup>323</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris 1955, S. 23.

Schrift veranlaßt hat, ist begleitet von der Erkenntnis des konstitutiven Offen-seins seines und jedes Textens:

Afortunadamente, y muy a tiempo, advertí yo que no estaba llamado al difícil camino de los perfectos (8).

In diesem 'Kon-Text' nimmt er seine Papiere zum Projekt "Adán Buenosayres" wieder auf - der Text wird geschrieben als Produkt der Erfahrung der Offenheit, welche wiederum zum thematischen Gegenstand des Textes in der unmöglichen Suche Adáns nach der Geschlossenheit wird. Auch die Affirmation, kein "retrato inmóvil" (8) seines Freundes vermitteln, sondern ihn vielmehr "en función de vida" (8) darstellen zu wollen, unterstreicht die Anlage des Textes als offenen, der immer neuen Metamorphosen unterliegt:

(...) todos los recursos novelescos de la obra, por extraños que tal vez le [al lector] resulten algunos, se ordenan rigurosamente a la presentación de un Adán Buenosayres exacto, y no a vanidosos intentos de originalidad literaria (8).

Der hier beanspruchte mimetische Ansatz des Textes wird zum parodierten Paradoxon seiner selbst: die Präsentation eines im mimetischen Prinzip Wahrheit suchenden Adán, der schließlich die Absurdität des eigenen Anspruchs erkennt, wird 'mimetisch' abgebildet, so daß die Unmöglichkeit von Mimesis das Ergebnis einer mimetischen Vertextung ist. Der literarische Text weiß um die eigene Nicht-Kongruenz mit seinem Gegenstand; ein 'Ich'-Sagen deckt sich niemals mit dem 'Ich'-Sagenden, sondern verliert sich vielmehr an die Differenz der Sprache und in ihr selbst. Um von sich im Text und vom Text als ewigem intertextuellen Verweis sprechen zu können, werden 'Ich'-Zitat - Versuch und Scheitern eines autobiographischen Schreibens - und 'Text'-Zitat - ewiges Einschreiben der Aussage in intertextuelle Zusammenhänge - nebeneinandergestellt, um die beiderseitige Fiktionalität, Unabschließbarkeit und über sich hinaus verweisende Prozeßhaftigkeit, wiederum als Doppel einer sich nur im Spiel offenbarenden gegenseitigen Abhängigkeit, annähernd aussprechen zu können.

### VIII. Schlußbetrachtung und Ausblick

Nach intensiver Lektüre erweist sich *Adán Buenosayres* trotz der zunächst traditionell erscheinenden Ordoprinzipien als einer der ersten argentinischen Texte, der in seiner Wörtlichnahme der Absage an den Verweisungscharakter der Sprache zu positiver Affirmation des Spielcharakters jeder Sinnkonstruktion gelangt. In parodistischer Distanznahme von der Mythenproduktion nationaler - Criollismo - wie subjektiver Prägung - Adán - erklärt der Roman Marechals den unausbleiblichen 'Verlust der Aura' zur konstitutiven Voraussetzung moderner Subjekterfahrung, die in der illusionslosen Toderklärung teleologischer Modelle nur auf sich selbst als Produkt intertextueller Sprache verwiesen bleibt; der Weg in die Transzendenz ist verschlossen. Die bewußte Akzeptanz der Selbstreferentialität des Schreibens wird in der Destruktion des (Aber-) Glaubens an die scheinbare Dependenz der Signifikanten von ursprünglichen Signifikaten zum Apriori jedes Sprechens. Sprache ist immer nur auf sich selbst zurückgeworfen: nur im explizit intertextuellen Verflochtensein des Textes ergibt sich die Möglichkeit des Weiterschreibens, das selbst die der Schrift immanenten Paradoxien wie den elliptischen Charakter jedes Anfangs zum spielerischen Umgang mit der eigenen Unmöglichkeit werden läßt. In der simultanen Präsentation einer utopischen Suche nach 'Wieder-Holung' des Signifikats in die Signifikanten - Selbstdarstellung - sowie der Parodierung dieses Anspruchs - Fremddarstellung - sind sowohl Destruktion einer alten als auch Konstruktion einer neuen Text-, Welt- und Subjektauffassung wirksam, die gerade aufgrund der Erkenntnis der Leere hinter den Zeichen mit der Nichtreferentialität der Signifikanten spielt. In der Abdankung vom Modell des geschlossenen Kunstwerks wird die Schrift zum allumschreibenden "Paleogogo", der in der Ambivalenz des Höllenbegriffs sowohl Leser als auch Erzähler in seine Texthölle einschließt. Das Ende des Romans, das dem Text gleichzeitig als Prolog vorangestellt ist, greift dabei explizit die Unmöglichkeit einer Rückkehr zu teleologischen Begriffen wie Ursprung und Wesentlichkeit des Subjekts, Wahrheit, Transzendenz etc. durch die Beerdigung der Vorstellung von der Abschließbarkeit oder Perfektion der Sprache - Beerdigung des "poema concluso" - auf. Die simultane Thematisierung eines modernen Textbegriffs, der die eigene Abschließbarkeit durch unendliche intertextuelle Verwiesenheit auf immer bereits vorhandene Hypotexte ad absurdum führt, sowie eines metaphysischen Weltbildes, das traditionelle Begriffsoppositionspaare wie Präsenz und Absenz, Leben und Tod, Immanenz und Transzendenz im Verlust der Vorstellung von Sprache als referentieller Abbildfunktionalität als systemimmanente Trugschlüsse erfahren muß, führt zur Absage des Textes an die prätendierte wahrheitsstiftende Kongruenz von Signifikat und Signifikant in der Osmose zwischen L.M. und Adán.



Die autobiographische Schrift, Versuch der Selbstinszenierung als Mittel zur Konstitution erfahrbarer Subjektivität, scheitert zunächst im Versuch der artifizialen Verschleierung einer omnipräsenten Ellipse, deren in der Fremddarstellung auf signifikater Ebene thematisierter Zusammenhang mit der Verdrängung schuldhafter Erinnerung - sprachproduzierte Ermordung der Mutter - auf der signifikanten Ebene als Unmöglichkeit und 'Schuld' der Sprache die Willkürlichkeit der Interdependenz von Bezeichnung und Bezeichnetem und die Utopie der Auffüllbarkeit der Ellipse vorführt. Die von Adán negierte Lücke des Ursprungs veranlaßt jedoch den am Willen zur 'Wahrheit' festhaltenden Protagonisten zur Konstruktion als transzendent ausgegebener Paradigmen, um so der als gefahrvoll interpretierten Kontingenz des In-der-Welt-Seins durch orientierende Teleologie abzuwehren. Diesem Versuch der Selbstdarstellung ist jedoch aufgrund der Nichtreferentialität von Sprache jeder feststehende Boden entzogen: auf seiner 'Odyssee', seiner Reise durch die moderne Metropole Buenos Aires, stößt Adán immer wieder auf Anzeichen der Kontingenz auch des selbstgesetzten Ideals. Diese Unverlässlichkeiten und Schwächen werden durch die Konfrontation seines prätendierten Univozitätsprinzips mit der Vielstimmigkeit und Multiperspektivität des fremddargestellten 'Kon-Textes' immer manifester, denn die parodistische Haltung des Erzählers der Bücher I-V, dessen Sprachauffassung a priori vom Wissen um die unmögliche Kongruenz von Signifikant und Signifikat geprägt ist und der daher auch den Glauben an die Möglichkeit des monosemen, einstimmigen Sprechens von vorneherein als Utopie darstellt, unterläuft ständig den Anspruch seines Protagonisten. In der Auseinandersetzung mit L.M., dessen nominalistische Relativierungen auch auf signifikater Ebene den Protagonisten mit dem eigenen Selbstbetrug konfrontieren - Enttäuschung durch "Aquella", 'Ursprung' und telos seines Schreibens -, löst sich Adán allmählich aus seinem Status als dem (autogenerierten) Paradigma unterliegendes 'Subiectum' und findet zu einer 'freien' Sprache, die ihre eigene Inkongruenz thematisiert. Somit kann sich schließlich auch der selbstdarstellende Text - *Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia* - als intertextuelles Szenarium von Selbstentwürfen darstellen. Die Stille, anfangs für den Protagonisten noch Gefahr der Autodestruktion des Wortes im Verstummen von Sinnstiftungspotentialitäten, wird zur Möglichkeit einer alle Stimmen beinhaltenden Polyphonie:

Silencios: una tendencia de la desescritura, también una búsqueda de la escritura misma, su re-encuentro (...). Significación de la ausencia, vacuidad del significado y plenitud del significante. (...) el silencio es vacío, ausencia y al mismo tiempo el llamado del sonido<sup>324</sup>.

<sup>324</sup> Fernando Burgos, *La novela moderna hispanoamericana*. (Un ensayo sobre el concepto literario de modernidad), Madrid 21990, S. 107.

Ausgangs- und Endpunkt aller Schrift ist die Ellipse, Genesis und Apokalypse des Wortes im ständigen Nebeneinander von Sprache und Stille; Stille und Ursprung sind nicht ausfüllbare Leerstellen, deren Offenheit jedoch die Möglichkeit zum Weitersprechen erst kreiert: "Enamorado del silencio el poeta no tiene más remedio que hablar"<sup>325</sup>.

Die elliptische Aussparung der Benennung des Ursprungs, Aporie eines seinskonstitutiven Anfangs in der Sprache, ist dabei jedoch kein 'tertium comparationis' eines oppositionalen Verfahrens, das Erzähler und Protagonisten diametral gegenüberstellen würde. Beide führen die Unbenennbarkeit der Ellipse vor; die Differenzen ergeben sich erst im Modus der Umschreibung der originären Lücke. Während für den Adán des *Cuaderno* die für Erinnerung und Schreiben gleichermaßen konstitutive Unbestimmbarkeit des fehlenden Anfangs zu Nostalgie und Schulterfahrung führt, die immer wieder zum Versuch werden, das Unsagbare in der Hypostasierung von Teleologie als Versprechen der Zukunft, Möglichkeit noch zu leistender Situierung, zu deuten, charakterisiert sich der Humorismus des Erzählers durch die parodistische Entlarvung des utopischen Anspruchs eines solchen Verfahrens, das statt in die Bezeichnung des Anfangs in Erstarrung und Tod münden würde. Der nicht situierbare und nicht benennbare Ursprung wird von L.M. vielmehr als Möglichkeit des unendlichen Spiels von sich überkreuzender Intertextualität erfahren und in der Thematisierung des gescheiterten Versuchs einer Beendigung dieses sich fortschreibenden Textes in der Konstruktion falscher Idealitäten durch Adán appliziert; die Ellipse ist beiden Erzählungen immanent, ihre Auswirkung auf die durch sie entstehenden und sich an sie anknüpfenden Texte jedoch verschieden. Man könnte diese unterschiedlichen Modalitäten im Umgang mit der unmöglichen Rückkehr in eine prätendierte Sinnimmanenz mit den von Derrida im Zusammenhang mit der Dezentrierung des Wahrheitsbegriffs bei Lévi-Strauss nachgewiesenen "deux interprétations de l'interprétation, de la structure, du signe et du jeu" vergleichen:

Tournée vers la présence, perdue ou impossible, de l'origine absente, cette thématique structuraliste de l'immédiateté rompue est donc la face triste, *négative*, nostalgique, coupable, rousseauiste, de la pensée du jeu dont l'*affirmation* nietzschéenne, l'affirmation joyeuse du jeu du monde et de l'innocence du devenir, l'affirmation d'un monde de signes sans faute, sans vérité, sans origine, offert à une interprétation active, serait l'autre face. Cette affirmation détermine alors le non-centre autrement que comme perte du centre. Et elle joue sans sécurité. Car il y a un jeu sûr : celui qui se limite à la *substitution* de pièces données et existantes, pré-

<sup>325</sup> Octavio Paz, *Corriente alterna*, México 6<sup>1</sup>972, S. 74; zitiert nach: Burgos, *La novela moderna hispanoamericana*, op.cit., S. 109; vgl. auch Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, New York 1971, S. 12: "Así, el lenguaje del silencio reúne tanto la necesi-

sentés. Dans le hasard absolu, l'affirmation se livre aussi à l'indétermination *génétique*, à l'aventure *séminale* de la trace<sup>326</sup>.

Der Adán des *Cuaderno* verkörpert dieser Deutung zufolge die negative Kehrseite des Denkens des Spiels; seine 'archeologische' Suche nach dem 'Zentrum' will den transzendenten Sinn - Aquella, Alguien, Schrift, Ich - in das Zeichensystem zurückholen:

A partir de ce que nous appelons donc le centre et qui, à pouvoir être aussi bien dehors que dedans, reçoit indifféremment les noms d'origine ou de fin, d'*archè* ou de *telos*, les répétitions, les substitutions, les transformations, les permutations sont toujours *prises* dans une histoire du sens<sup>327</sup>.

L.M. jedoch stellt vielmehr die 'nietzscheanische' Bejahung der Dezentralisierung und Sinnlosigkeit dar, die als Möglichkeiten einer neuen, allumfassenden Schrift begriffen werden, in der sich alles ins Textum ohne unterdrückendes Paradigma einschreibt:

Dès lors on a dû sans doute commencer à penser qu'il n'y avait pas de centre, (...) qu'il n'était pas un lieu fixe mais une fonction, une sorte de non-lieu dans lequel se jouaient à l'infini des substitutions de signes. C'est alors le moment où le langage envahit le champ problématique universel; c'est alors le moment où, en l'absence de centre ou d'origine, tout devient discours (...) c'est-à-dire système dans lequel le signifié central, originaire ou transcendantal, n'est jamais absolument présent hors d'un système de différences. L'absence de signifié transcendantal étend à l'infini le champ et le jeu de la signification<sup>328</sup>.

Somit stellt sich der Roman *Adán Buenosayres* in den Zwischenraum einer allumfassenden epistemologischen 'Bruchstelle', die den 'Erwartungshorizont' des argentinischen Lesepublikums, gewöhnt an Texte modernistischer oder avantgardistischer Prägung, weit übersteigt. Die Implikationen dieses Textes konnten wohl auch aus diesem Grunde erst in den sechziger Jahren in ihrer gesamten Tragweite erfaßt werden, einer Zeit, wo sich - vielleicht im Zusammenhang mit dem vielzitierten 'Boom' - gewisse Tendenzen innerhalb der lateinamerikanischen Literatur bemerkbar machten, die zunächst unter dem Stichwort "lo real maravilloso"<sup>329</sup>, dann jedoch als "neobarroco" auch internationale Aufmerksamkeit erregten. Romane wie *Paradiso* (1966; Lezama Lima), *Tres Tristes Tigres* (1967; Cabrera Infante), *Cobra* (1972; Sarduy) oder *Concierto barroco* (1974; Carpentier) scheinen dabei Impulse aufzunehmen, die bereits

---

dad de auto-destrucción como la de auto-trascendencia" (zitiert nach: Burgos, *La novela moderna hispanoamericana*, op.cit., S. 109).

<sup>326</sup> Jacques Derrida, "La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines", in: ders., *L'écriture et la différence*, Paris 1967, S. 409-428, hier: S. 427 (Hvhg. Derrida).

<sup>327</sup> Ibid., S. 410 (Hvhg. Derrida).

<sup>328</sup> Ibid., S. 411.

<sup>329</sup> Alejo Carpentier, "De lo real maravilloso americano", in: *Tientos y diferencias*, Montevideo 1964, S. 83-99 (zuerst als Vorwort zu *El reino de este mundo* [1949]).

Marechals *Adán Buenosayres* bestimmen. Diese Vermutung bestätigt sich bei einer ersten Gegenüberstellung von Marechals Text mit den theoretischen Überlegungen Sarduys zum Phänomen des "neobarroco", wenn beispielsweise die neuen Tendenzen in der lateinamerikanischen Literatur wie folgt charakterisiert werden:

Espacio del dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica<sup>330</sup>.

Wie wir in dieser Arbeit versucht haben nachzuweisen, sind diese Charakteristika gerade für den Roman *Adán Buenosayres* textkonstitutiv. Auch die von Sarduy besonders hervorgehobene Wichtigkeit der Metonymie, die als 'Umschreibung' des leeren Zentrums, Lücke und Ellipse jeder Bezeichnung, in Form einer "cadena abierta"<sup>331</sup> neobarocke Texte präge -

como si un elemento, que vendría a completar el sentido esbozado, a concluir la operación de significación, tuviera que acudir a cerrarla terminando así la órbita trazada alrededor del significante ausente<sup>332</sup> -,

macht eines der grundlegenden Textverfahren Marechals aus.

Daher kann es nicht verwundern, einen - wenn auch 'dezentrierten' - Hinweis auf Marechal in Sarduys Studie zu finden:

(...) lecturas de una ciudad, de un día entero, de un libro-viaje que al escribirse instaura "bajo cuerda" este sentido: todo sentido es trayecto<sup>333</sup>.

Verwunderlich ist jedoch, wie wenig Aufmerksamkeit sowohl die - immer noch erst in Ansätzen befindliche - Theorie des "neobarroco" als auch vor allem ihr Zusammenhang mit dem Text Marechals bisher gefunden hat. Wir sind der Ansicht, daß auf diesem Gebiet noch viele interessante Aspekte - gerade das sich abzeichnende Zusammenspiel 'dekonstruktivistischer' und 'neobarocker' Tendenzen "avant la lettre" in *Adán Buenoayres* - betont werden müßten, deren Herausarbeitung jedoch unseren begrenzten 'Schreib-Raum' spränge.

Auch diese (Text-) Arbeit steht vor dem Paradoxon eigentlicher Unabschließbarkeit und notwendiger Punktsetzung; 'abschließend' bleibt somit festzustellen, daß auch auf unser "trayecto" des Romans *Adán Buenosayres* das von Sarduy für den "neobarroco" beschriebene, in unserer Arbeit als die Haltung L.M.s bestimmend herausgearbeitete Charakteristikum zutrifft:

330 Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco", in: César Fernández Moreno (Hrsg.), *América Latina en su literatura*, México 41977 (zuerst: 1972), S. 167-184, hier: S. 175.

331 Ibid., S. 171 (Hvhg. Sarduy).

332 Ibid.

333 Ibid., S. 181.

El trayecto (...) pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza. Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está "apaciblemente" cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión<sup>334</sup>.

---

334 Ibid., S. 183.



LiteraturverzeichnisQuelle:

MARECHAL, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Bs As: Sudamericana <sup>7</sup>1984.

weitere Texte von Leopoldo Marechal:

MARECHAL, Leopoldo, *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, Bs As: Citea 1965.

MARECHAL, Leopoldo et al., *Las claves de Adán Buenosayres*, Mendoza: Azor 1966, S. 7-22.

MARECHAL, Leopoldo, *Cuaderno de navegación*, Bs As: Sudamericana 1974.

MARECHAL, Leopoldo, *El Banquete de Severo Arcángelo*, Bs As: Sudamericana <sup>10</sup>1987.

MARECHAL, Leopoldo, *Megafón o la guerra*, Bs As: Sudamericana <sup>3</sup>1988.

Sekundärliteratur zu Adán Buenosayres und Marechal im allgemeinen:

ANDRÉS, Alfredo, *Palabras con Leopoldo Marechal*, Bs As 1968.

ANONYM, "El retorno de Adán Buenosayres", in: *Primera Plana* 140 (13.7.1965), S. 36-38.

AZCONA, Elsa Nieves, "Presencia de Homero en *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal", in: *Boletín de literatura comparada* 2 (Mendoza 1977), S. 6-12.

BARREIRO, Graciela del Carmen, "Nota sobre *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal", in: *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Bd.II, Madrid 1978, S. 1049-1066.

BERG, Walter Bruno, "Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*", in: Volker Roloff/ Harald Wentzlaff-Eggebert (Hrsg.), *Der hispanoamerikanische Roman*, Bd. I: *Von den Anfängen bis Carpentier*, Darmstadt 1992, S. 223-232.

BOASSO, Camilo, "*Adán Buenosayres*", in: *Estudios* 459 (1953), S. 388-396.

CAMOZZI BARRIOS, Rolando, "Dos obras de Leopoldo Marechal", in: *Cuadernos Hispanoamericanos* 221 (1968), S. 448-453.

CASALLA, Mario C., "La Estética de Leopoldo Marechal. Un ejemplo de Apropiación Nacional de la Cultura Universal", in: Cátedra Marechal, *El autor y su obra* Bd. I, Bs As 1986, S. 49-73.

CÁTEDRA Marechal, *El autor y su obra* Bd. I, Bs As 1986.

CAVALLARI, Héctor Mario, "Discurso metafísico/ discurso humanista: Ideología y proceso estético en la obra de Leopoldo Marechal", in: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 7 (13), 1981, S. 23-28.

CAVALLARI, Héctor Mario, *Leopoldo Marechal: El espacio de los signos*, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, México 1981.

CAVALLARI, Héctor Mario, "La configuración discursiva de *Adán Buenosayres*", in: *Estudios de literatura argentina I*, Universidad de Bs As 1982, S. 27-51.

CENTRO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS BUENOSAYRES: LEMOS, Hortensia/ NÚÑEZ, Angel/ RIVAROLA, Nannina/ SARLO SABAJANES, Beatriz/ ZANETTI, Susana, "Una experiencia metodológica: hacia *Adán Buenosayres*", in: *Revista de literaturas modernas* 9 (Mendoza 1970), S. 65-76.

CENTRO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS BUENOSAYRES: LEMOS, Hortensia/ NÚÑEZ, Angel/ RIVAROLA, Nannina/ SARLO SABAJANES, Beatriz/ ZANETTI, Susana, "Pruebas y hazañas de *Adán Buenosayres*", in: Jorge Lafforgue (Hrsg.), *Nueva novela latinoamericana*, Bs As 1972, S. 89-139.

COLLA, Héctor Fernando, "Realidad e idealidad en *Adán Buenosayres*", in: *Río de la Plata Culturas* 2 (Paris 1986), S. 97-106.

COLLA, Héctor Fernando, *Leopoldo Marechal. La conquista de la realidad*, Córdoba 1991.

CORTÁZAR, Julio, "Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*", in: Marechal et al., *Las claves de Adán Buenosayres*, Mendoza 1966, S. 23-30.

COULSON, Graciela, *Marechal. La pasión metafísica*, Bs As 1974.

CRICCO, Valentín/ FERNÁNDEZ, Nora/ PALADINO, Nilda/ PIÑEYRO, Nidia, *Marechal, el otro. La escritura testada de Adán Buenosayres*, Bs As 1985.

DUMITRESCU, Domnita, "*Adán Buenosayres*: Metáfora y novela", in: *Texto crítico* 16-17 (Veracruz 1980), S. 169-181.

FUENTE, Albert de la, "La estructura interna de *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal", in: *Hispania* 58 (1975), S. 260-266.

GARCÍA CAFFARENA, Edmundo, "El mundo teológico de Leopoldo Marechal", in: Alfredo Andrés, *Palabras con Leopoldo Marechal*, Bs As 1968, S. 105-119.

GARCÍA NÚÑEZ, Fernando, "Soteriología en las novelas de Leopoldo Marechal", in: *Cuadernos Americanos* 257 (1984), S. 208-215.

GIL, Nilda Noemí, "Leopoldo Marechal y su Revolución Épica", in: Cátedra Marechal, *El autor y su obra* Bd. I, Bs As 1986, S. 173-185.

- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo, "Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*", in: *Sur* 169 (1948), S. 87-93.
- GORDON, A., "Dublin and Buenos Aires: Joyce and Marechal", in: *Comparative Literature Studies* 19 (1982), S. 208-219.
- GROSSMANN, Rudolf, "Dantes Spuren in Leopoldo Marechals Roman *Adán Buenosayres*", in: Eberhard Leubel/ Ludwig Schrader (Hrsg.), *Integration und Vergleich. Festschrift für Walter Pabst*, Berlin 1972, S. 53-68.
- GUSMÁN, Luis, "*Adán Buenosayres*: la saturación del procedimiento", in: *Revista Iberoamericana* 125 (Pittsburgh 1983), S. 731-741.
- JITRIK, Noé, "*Adán Buenosayres*: La novela de Leopoldo Marechal" in: *Contorno* 5/6 (1955), S. 38-45.
- LOJO, María Rosa, "La metáfora, ruptura de límites ontológicos, en *Días como flechas* de Leopoldo Marechal", in: *Estudios Filológicos* 22 (Valdivia 1987), S. 47-58.
- NAVASCUÉS, Javier de, *Adán Buenosayres. Una novela total*, Pamplona 1992.
- NÚÑEZ, Angel, "La novela experimental: Marechal", in: *Historia de la literatura argentina III (Los contemporáneos/ 1940-...)*, Bs As 1968, S. 1106-1128.
- PATERNAIN, Alejandro, "Leopoldo Marechal o la alegría", in: *Cuadernos Hispanoamericanos* 229 (1969), S. 111-130.
- PEZZONI, Enrique, "Transgresión y normalización en la narrativa argentina contemporánea", in: ders., *El texto y sus voces*, Bs As 1986, S. 9-28.
- PRIETO, Adolfo, "Los dos mundos de *Adán Buenosayres*", in: Marechal et al., *Las claves de Adán Buenosayres*, Mendoza 1966, S. 31-50.
- RIVERO OLAZABAL, Raúl, "Adán vuelve a sus temas", in: *Cuadernos del Sur* 33 (1967), S. 286-289.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, "*Adán Buenosayres. Una novela infernal*", in: ders., *Narradores de esta América*, Barcelona 1961, S. 73-80.
- RODRÍGUEZ, Luis Enrique/ REDONET COOK, Salvador, "El ingenioso *Adán Buenosayres* de Maipú", in: *Universidad de la Habana*, Sonderausgabe 1975, S. 91-109.
- ROSBACO, Elbia, *Mi vida con Leopoldo Marechal*, Bs As 1973.
- SOLA, Graciela de, "La novela de Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*", in: Marechal et al., *Las claves de Adán Buenosayres*, Mendoza 1966, S.51-77.
- SQUIRRU, Rafael, *Leopoldo Marechal*, Bs As 1961.

TORRES ROGGERO, Jorge, "Historicidad y trascendencia en el *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal. Experiencia histórica y cultura nacional", in: *Lugones. Revista de la Secretaría del Ministerio de Educación y Cultura de la Provincia de Córdoba* 1 (1968), S. 119-126.

VALDERREY, Carmen, "Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres* o la búsqueda del absoluto", in: *Cuadernos Hispanoamericanos* 310 (1976), S. 151-160.

VALDIVIESO, Jorge H./ VALDIVIESO, L. Teresa, "*Adán Buenosayres*: su estructura, caracterología y estilo", in: *Cuadernos Hispanoamericanos* 462 (1988), S. 144-150.

### Sekundärliteratur zur argentinischen und lateinamerikanischen Literatur:

ALEGRÍA, Fernando, "Antiliteratura", in: César Fernández Moreno (Hrsg.), *América Latina en su literatura*, México 1977, S. 243-258.

ALTAMIRANO, Carlos/ SARLO, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Bs As 1983.

ALTAMIRANO, Carlos, "La fundación de la literatura argentina", in: Carlos Altamirano/ Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Bs As 1983, S. 107-115.

ALTAMIRANO, Carlos/ SARLO, Beatriz, "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", in: dies., *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Bs As 1983, S. 69-105.

ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana*, México 1954.

BECCO, Horacio Jorge, *Antología de la poesía gauchesca*, Madrid 1972.

BURGOS, Fernando, *La novela moderna hispanoamericana*. (Un ensayo sobre el concepto literario de modernidad), Madrid 1990.

CAMPRA, Rosalba, "Intertextual-intratextual: el sistema de la narrativa hispanoamericana", in: Saúl Yurkievich (Hrsg.), *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid 1986, S. 111-120.

CARPENTIER, Alejo, "De lo real maravilloso", in: ders., *Tientos y diferencias*, Montevideo 1964, S. 83-99.

CASULLO, Nicolás, "Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema)", in: ders. (Hrsg.), *El debate modernidad-posmodernidad*, Bs As 1989, S. 9-63.

DONGHI, Tulio Halperin, *Historia contemporánea de América Latina*, Bs As 1988.

- FERNÁNDEZ MORENO, César (Hrsg.), *América Latina en su literatura*, México 1977.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Bs As 1992.
- GUERRERO, Gustavo, *La estrategia neobarroca*, Barcelona 1987.
- JITRIK, Noé, "Destrucción y formas en las narraciones", in: César Fernández Moreno (Hrsg.), *América Latina en su literatura*, México 1977, S. 219-242.
- JITRIK, Noé, *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*, México 1987.
- JITRIK, Noé, "Notas sobre la vanguardia latinoamericana", in: ders., *La vibración del presente. Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*, México 1987, S. 60-78.
- MOLLOY, Sylvia, "Flâneries textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire", in: Lía Schwartz Lerner/ Isaías Lerner (Hrsg.), *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid 1984, S. 487-496.
- MONTALDO, Graciela (Hrsg.), *Yrigoyen, entre Borges y Arlt. (1916-1930)*, Bs As 1989.
- MONTALDO, Graciela, "Borges: una vanguardia criolla", in: dies. (Hrsg.), *Yrigoyen, entre Borges y Arlt. (1916-1930)*, Bs As 1989, S. 213-230.
- MONTALDO, Graciela, "El origen de la historia", in: dies. (Hrsg.), *Yrigoyen, entre Borges y Arlt. (1916-1930)*, Bs As 1989, S. 22-30.
- MONTELEONE, Jorge, "Lugones: canto natal del héroe", in: Graciela Montaldo (Hrsg.), *Yrigoyen, entre Borges y Arlt. (1916-1930)*, Bs As 1989, S. 161-180.
- MONTELEONE, Jorge, "La noción de futuridad y la categoría de principio en la vanguardia hispanoamericana", in: *Cuadernos de literatura*, Resistencial/ Chaco 1989, S. 37-52.
- ORTEGA, José, *La estética neobarroca en la narrativa hispanoamericana*, Madrid 1984.
- ORTEGA, Julio, "The New Spanish-American Narrative", in: ders., *Poetics of change*, Austin 1984, S. 3-10.
- PIZARRO, Ana (Hrsg.), *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, México 1984.
- PRIETO, Adolfo, "El movimiento de 'Martín Fierro' ", in: *Capítulo 39* (1967), S. 913-936.
- REICHARDT, Dieter, "Engagierte Literatur und Avantgarde in Argentinien", in: *Iberoamericana* 37/38 (1989), S. 51-69.



ROMERO, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Bs As 1976.

SARDUY, Severo, "El barroco y el neobarroco", in: César Fernández Moreno (Hrsg.), *América Latina en su literatura*, México 1977, S. 167-184.

SARDUY, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, Bs As 1987.

SARLO, Beatriz, "Vanguardia y criollismo: La aventura de 'Martín Fierro' ", in: Carlos Altamirano/ Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Bs As 1983, S. 127-171.

SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Bs As 1988.

SKLODOWSKA, Elzbieta, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam - Philadelphia 1991.

VERANI, Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, Rom 1986.

WENTZLAFF-EGGEBERT, Christian, "Literaturgeschichtsschreibung als nationale Aufgabe: Die *Historia de la literatura argentina* von Ricardo Rojas", in: *Festschrift für Günter Kahle* (im Druck; 28 Manuskriptseiten).

### Allgemeine Literaturkritik und -theorie:

ARISTOTELES, *Poetik*, hg.u.üb.v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.

ASSMANN, Aleida, "Kultur als Lebenswelt und Monument", in: dies./ Dietrich Harth (Hrsg.), *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Frankfurt/M. 1991, S. 11-25.

ASSMANN, Jan, "Gebrauch und Gedächtnis. Die zwei Kulturen des pharaonischen Ägypten", in: Aleida Assmann/ Dietrich Harth (Hrsg.), *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Frankfurt/M. 1991, S. 135-152.

BACHTIN, Michail M., *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, üb. v. Alexander Kaempfe, München 1969.

BACHTIN, Michail M., *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, üb. v. Adelheid Schramm, München 1971.

BACHTIN, Michail M., *Die Ästhetik des Wortes*, hg. v. Rainer Gröbel, üb. v. Gröbel/ Sabine Reese, Frankfurt/M. 1979.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, üb. v. Andrée Robel, Paris 1970.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, üb. v. Daria Olivier, Paris 1978.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris 1970.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris 1972.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris 1973.

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris 1977.

BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris 1984.

BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, S. 471-508 (Dritte Fassung).

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris 1955.

BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris 1959.

BRETON, André, *Manifeste du surréalisme* (1924), in: ders., *Manifestes du surréalisme*, Paris 1989, S. 13-60.

BROICH, Ulrich/ PFISTER, Manfred (Hrsg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985.

BÜRGER, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M. 1974.

BÜRGER, Peter, *Prosa der Moderne*, Frankfurt/M. 1992.

DÄLLENBACH, Lucien, "Intertexte et autotexte", in: *Poétique VII* (1976), S. 282-296.

DE BOOR, Helmut/ NEWALD, Richard, *Geschichte der deutschen Literatur*, Bd. II: de Boor, *Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang*, München 1979.

DE MAN, Paul, "Der Widerstand gegen die Theorie", in: Volker Bohn (Hrsg.), *Romantik. Literatur und Philosophie. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt/M. 1987, S. 80-106.

DE MAN, Paul, *Allegorien des Lesens*, Frankfurt/M. 1988.

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris 1967.

DERRIDA, Jacques, "La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines", in: ders., *L'écriture et la différence*, Paris 1967, S. 409-428.

DROSDOWSKI, Günther (Hrsg.), *Duden Bd. VII: Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*, Mannheim 1989.

ECO, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/M. 1977.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966.

FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris 1969.

FOUCAULT, Michel, "Das Denken des Draußen", in: ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/M. 1988, S. 130-156.

FOUCAULT, Michel, "Andere Räume", in: Karlheinz Barck/ Peter Gente/ Heidi Paris/ Stefan Richter (Hrsg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute*, Leipzig <sup>2</sup>1991, S. 34-46.

FRANK, Manfred/ RAULET, Gérard/ VAN REIJEN, Willem (Hrsg.), *Die Frage nach dem Subjekt*, Frankfurt/M. 1988.

FREUND, Winfried, *Die literarische Parodie*, Stuttgart 1981.

GENETTE, Gérard, "D'un récit baroque", in: ders., *Figures II*, Paris 1969, S. 195-222.

GENETTE, Gérard, "Discours du récit", in: ders., *Figures III*, Paris 1972, S. 67-282.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982.

GRÜBEL, Rainer, "Michail M. Bachtin. Biographische Skizze", in: BACHTIN, Michail M., *Die Ästhetik des Wortes*, hg. v. Rainer Grübel, üb. v. Grübel/ Sabine Reese, Frankfurt/M. 1979, S. 7-20.

GRÜBEL, Rainer, "Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin", in: BACHTIN, Michail M., *Die Ästhetik des Wortes*, hg. v. Rainer Grübel, üb. v. Grübel/ Sabine Reese, Frankfurt/M. 1979, S. 21-78.

HEMPEL, Wido, "Parodie, Travestie und Pastiche. Zur Geschichte von Wort und Sache", in: *GRM*, Neue Folge Bd. XV, Heft 2, April 1965, S. 150-176.

HIGHET, Gilbert, *The anatomy of satire*, New Jersey 1962.

INGARDEN, Roman, "Konkretisation und Rekonstruktion", in: Rainer Warning (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München <sup>3</sup>1988, S. 42-70.

INGARDEN, Roman, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1968.

ISER, Wolfgang, "Die Appellstruktur der Texte", in: Rainer Warning (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München <sup>3</sup>1988, S. 228-252.

ISER, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München <sup>3</sup>1990.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris 1956.

JAPP, Uwe, "Der Ort des Autors in der Ordnung des Diskurses", in: Jürgen Fohrmann/ Harro Müller (Hrsg.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt/M. 1988, S. 223-234.

KARRER, Wolfgang, *Parodie, Travestie, Pastiche*, München 1977.

KITTLER, Friedrich, *Aufschreibsysteme 1800/1900*, München 1985.

KRISTEVA, Julia, *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969.

KRISTEVA, Julia, "Bachtine, le mot, le dialogue et le roman", in: dies., *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, S. 143-173.

KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris 1974.

LACHMANN, Renate, "Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mytho-Poetik als Paradigma dialogisierter Lyrik", in: *Poetik & Hermeneutik* Bd. XI: *Das Gespräch*, München 1984, S. 489-516.

LAMER, Hans et al., *Wörterbuch der Antike*, Stuttgart 1976.

LANDY-HOUILLON, Isabelle/ MÉNARD, Maurice (Hrsg.), *Burlesque et formes parodiques dans la littérature et les arts*. Actes du Colloque de l'Université du Maine Le Mans (du 4 au 7 décembre 1986), Papers on French Seventeenth Century Literature, Biblio 17 - 33, Tübingen 1987.

LAUSBERG, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik* Bd. I, München 1960.

LOTMAN, Jurij, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972.

MESCHONNIC, Henri, *Modernité Modernité*, Lagrasse 1988.

MOHR, Georg, "Vom Ich zur Person. Die Identität des Subjekts bei Peter F. Strawson", in: Manfred Frank/ Gérard Raulet/ Willem van Reijen (Hrsg.), *Die Frage nach dem Subjekt*, Frankfurt/M. 1988, S. 29-84.

MOUSSARON, Jean-Pierre, *La poésie comme avenir. Essai sur l'œuvre de Michel Deguy*, Grenoble 1992.

MÜLLER, Harro, "Einige Notizen zu Diskurstheorie und Werkbegriff", in: Jürgen Fohrmann/ Harro Müller (Hrsg.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt/M. 1988, S. 235-243.

MÜLLER, Max/ HALDER Alois (Hrsg.), *Kleines Philosophisches Wörterbuch*, Freiburg i.B. 1982.

OLIVER, Andrew (Hrsg.), *L'Intertextualité. Intertexte, Autotexte, Intratexte (Texte. Revue de critique et de théorie littéraire, Bd. 2)*, Toronto 1984.

PFISTER, Manfred, "Konzepte der Intertextualität", in: Ulrich Broich/ Manfred Pfister (Hrsg.), *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen 1985, S. 1-30.

- PLETT, Heinrich F. (Hrsg.), *Intertextuality*, Berlin-New York 1991.
- POUILLON, Jean, *Temps et roman*, Paris 1946.
- PRINZ, Wolfgang/ WEINGART Peter (Hrsg.), *Die sog. Geisteswissenschaften: Innenansichten*, Frankfurt/M. 1990.
- ROSE, Margaret A., *Parody // Meta-Fiction. An analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, London 1979.
- SCHADEWALDT, Wolfgang, "Einleitung" zu: SOPHOKLES, *Antigone*, hg.v. Wolfgang Schadewaldt, Frankfurt/M. 1982, S. 81-122.
- SKLOVSKIJ, Viktor, "Die Kunst als Verfahren", in: Jurij Striedter (Hrsg.), *Russischer Formalismus*, München 1988, S. 3-35.
- SKLOVSKIJ, Viktor, "Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetführung und den allgemeinen Stilverfahren", in: Jurij Striedter (Hrsg.), *Russischer Formalismus*, München 1988, S. 37-121.
- SKLOVSKIJ, Viktor, "Der parodistische Roman. Sternes *Tristram Shandy*", in: Jurij Striedter (Hrsg.), *Russischer Formalismus*, München 1988, S. 245-299.
- STACKELBERG, Jürgen von, *Literarische Rezeptionsformen. Übersetzung, Supplement, Parodie*, Frankfurt/M. 1972.
- STANZEL, Franz K., *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Wien-Stuttgart 1955.
- STOLZ, Peter, "Der literarische Gattungsbegriff. Aporien einer literaturwissenschaftlichen Diskussion. Versuch eines Forschungsberichts zum Problem der 'literarischen Gattungen' ", in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 14 (1990), S. 209-227.
- STRIEDTER, Jurij (Hrsg.), *Russischer Formalismus*, München 1988.
- TODOROV, Tzvetan, "Les catégories du récit littéraire", in: *Communications* 8 (1966), S. 125-151.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique (suivi de: Écrits du cercle de Bakhtine)*, Paris 1981.
- TYNJANOV, Jurij, "Das literarische Faktum", in: Jurij Striedter (Hrsg.), *Russischer Formalismus*, München 1988, S. 393-431.
- TYNJANOV, Jurij, "Dostoevskij und Gogol (Zur Theorie der Parodie)", in: Jurij Striedter (Hrsg.), *Russischer Formalismus*, München 1988, S. 301-371.
- WILPERT, Gero von, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 1979.
- ZIMA, Peter V., "Ambivalenz und Dialektik: Von Benjamin zu Bachtin - oder: Hegels kritische Erben", in: Volker Bohn (Hrsg.), *Romantik. Literatur und Philosophie. Internationale Beiträge zur Poetik*, Frankfurt/M. 1987, S. 232-256.



## ERKLÄRUNG

Hiermit versichere ich, daß ich diese Magisterarbeit selbständig verfaßt und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen meiner Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem Fall unter Angabe der Vorlage als Entlehnung kenntlich gemacht. Dasselbe gilt sinngemäß für Tabellen, Karten und Abbildungen.

