
Vittoria Borsò

Die Aktualität mexikanischer Literatur: von der Identität zur Heterogenität

Eine Vorbemerkung

Im Zeitpunkt, in dem Europa die Gedächtnis-Feierlichkeiten zum 500. Jahrestag der Entdeckung Amerikas begeht, kann der alte Kontinent nicht mehr verbergen, daß sein Blick auf die Begegnung von Welten und Kulturen aus der Perspektive der eigenen Bedürfnisse gesteuert ist. Man ist sich nicht nur der Ambivalenz dieses Festes bewußt, sondern im Vorwand, die Entdeckung der neuen Welt zu feiern, werden auch die Sorgen um das Bestehen der alten sichtbar. Gleichgültig welches Bild in den Medien gezeigt wird, ob der zivilisatorische Auftrag in der neuen Welt oder die Kritik an den nicht mehr wegzurenden kulturzerstörerischen Folgen, ist die Beschäftigung mit Lateinamerika auch eine Antwort auf das aktuelle Problem Europas, welches sich als Einheit eine Geschichte und einen Sinn geben muß, gerade dann, wenn die Ereignisse eine Gemeinsamkeit verleugnen. Die Grenzen zwischen West und Ost werden fließend, und das Zusammenleben der Völker gestaltet sich schwierig. Nachdem die nationalen Identitäten, die seit dem 19. Jahrhundert die Illusion empirischer Unbedingtheit erweckten, an Sinn verloren haben, formieren sich heute kulturelle Gruppen, die Anspruch auf neue »nationale« Organisationen erheben, während sich gleichzeitig eine grenzüberschreitende Plurikulturalität breitmacht, die paradoxerweise unter Berufung auf alte Bodenrechte, neue Arbeitsrechte und auf das Recht auf Glück und auf Teilhabe am Fortschritt unseres alten Kontinents nun das Einheitsbegehren des entworfenen Selbstbildes eines Europa 1993 stört.

Nachdem es uns in den letzten Jahren endlich leicht fiel, statt nach der vermeintlichen Essenz des Lateinamerikanischen zu suchen, von einer Kulturpluralität Lateinamerikas zu sprechen, fangen wir in Europa von neuem an, uns nach der Alternative zwischen Regionalismus und Europäismus zu fragen.¹

¹ So lautete bspw. der Titel der Italianistik-Sektion auf dem Romanistentag (Bamberg 1991). Die Beiträge zeigten zwar die Unhaltbarkeit dieser Alternative, die Sektion hat jedoch mit dieser Frage die im Umfeld

Spaniens Versuch, ein vielleicht letztes Zeichen von Einheitsbestreben durch die Vorgabe des Universalauftrags der *Expo 92* im südlichen Andalusien zu setzen, täuscht nicht über die Diskrepanz zwischen der Einheitsidee und dem konkreten separatistischen Geist der einzelnen Regionen hinweg. Auch die nun wiederentdeckte Koexistenz der drei Kulturen, der arabischen, jüdischen und christlichen, die im andalusischen Geist der Weltausstellung hervorgehoben wird, läuft Gefahr, zum Identitätsbild zu gerinnen. Wohlweislich warnt der »Exil-Spanier« und unermüdliche Gegner von Identitätszeichen, Juan Goytisolo, in seiner 1985 erschienenen Essaysammlung davor, in der Kulturpluralität des mittelalterlichen Spanien die hispanische Essenz zu sehen (135).

Vielleicht weil wir Europäer uns seit der Öffnung Spaniens und nach der Mobilität der Grenzen zum Osten auf uns selbst konzentrieren mußten, konnte endlich Lateinamerika die Chance nutzen, seine eigene Kulturdynamik unabhängig von unserem definitorischen Blick zu entfalten. Der Weg von der Bestimmung des »ser mexicano« bis zur Ablehnung, die Essenz des Mexikanischen festzulegen, war sehr lang. Die Warnzeichen derjenigen Denker der »*tradición crítica de la filosofía mexicana*«², die auf das Paradoxon eines Identitätsbegehrens aufmerksam machten, welches auf der Basis europäischer Denkfiguren eine von Europa unabhängige Identitätsformel suchte, nutzten nichts gegen die suggestive Kraft der romantischen »*coincidentia oppositorum*« der Rassen und Kulturen, die Formeln wie Mestizierung, »*otredad*« (Paz) oder »*sincronía de tiempos y lugares*« (Fuentes) anboten. Selbst die Erkenntnis seitens O'Gorman, daß die Entdeckung Amerikas eine Erfindung war, welche dazu diente, die sich historisch wandelnde, interne Kohärenz des jeweiligen epistemischen Systems Europas zu sichern³, vermochte nicht, die exorzistische Geste der Vertreibung des europäischen Horizonts im lateinamerikanischen Selbstbild zu vollziehen, solange die Aufmerksamkeit Europas als Resonanzkasten für Identitätsformeln diente. Das Vorhaben von O'Gorman, die Annahme der »Entdeckung« bzw. der »*conquista*« als axiomatische Basis für die Definition der eigenen Authentizität aus den Angeln zu heben, schlug fehl, weil im Zuge der Literatur des Boom auch die inventive Kraft der lateinamerikanischen Kultur zum Identitätszeichen umgeformt wurde.

Auf unsere Frage nach dem Wesen des Mexikanischen erfahren wir zunehmend eine sokratische Haltung seitens unserer Gesprächspartner, die auf die

der Wahlen (April 1992) virulent gewordene Polemik um das eigentlich Italienische vorweggenommen: Leghe Lombarde oder gesamtitalienische Identität?

2 Vgl. Leopoldo Zea (1952) u.a. mit Bezug auf Samuel Ramos (*El perfil del hombre y la cultura en México*. México: Espasa-Calpe 1934).

3 Edmundo O'Gorman: *La invención de América*. México: FCE 1984. Vgl. auch Frauke Gewecke: *Wie die neue Welt in die alte kam*. Stuttgart: Klett-Cotta 1986 (dtv 1992).

Frage mit einer Gegenfrage antworten: »Was ist das Europäische?« Das nun erlangte Selbstwertgefühl, das den Lateinamerikaner befähigt, auch gegenüber der alten Welt auf die Festlegung von Identitätszeichen zu verzichten, ist das Resultat eines grundlegenden Prozesses der Entmythisierung von kulturellen und politischen Formen, die im Zuge der Konstitution nationaler Identitäten sakralen Charakter erlangt hatten. Freilich wurde ein solcher Prozeß von Krisensituationen eingeleitet. Für Mexiko handelt es sich um die politische Krise von Tlatelolco und die ökonomische Krise, die im Bereich der kulturellen Institutionen auch dadurch verschärft wurde, daß sich in der postfrankistischen Epoche das europäische Interesse an der hispanischen Welt vornehmlich auf Spanien richtete.⁴

Das Bild, das die aktuelle mexikanische Literatur bietet, läßt sich durch die seit einigen Jahren für Lateinamerika allgemein verwendete Formel der Heterogenität kultureller Manifestationen charakterisieren. Meine nachfolgenden Überlegungen versuchen, diesen Begriff anhand einiger bedeutender literarischer Erscheinungen der letzten Jahre näher zu bestimmen.

»Postlatelolco« und kulturelle Heterogenität

Der Schock von Tlatelolco führte nicht nur politisch, sondern auch kulturell zu einer neuen Definition des Landes. Diese inzwischen zum Gemeinplatz gewordene Feststellung⁵ hat mehr Implikationen im Hinblick auf die Identitätsdiskussion, als es bisher gesehen wurde. Die mit der Identität verbundene Idee des Essentiellen und Selbstidentischen einer Kultur im Unterschied zu einem postulierten Anderen⁶ stützte sich auf (Ursprungs-)Mythen, welche infolge der kulturellen, sozialen und diskursiven Situation nach 1968 fraglich wurden, so daß nun die Bildung von Identitätsformeln nicht mehr als unbedingte Notwen-

4 Dem Schwerpunkt Mexiko auf der diesjährigen Buchmesse sowie der Nobelpreisverleihung an Octavio Paz 1990 ist sicher zu verdanken, daß sich die etablierten Verlage nicht noch stärker Spanien zugewandt haben.

5 Vgl. bspw. Brushwood 1984, Teichmann 1987, Monsiváis 1988 und 1991. »Das Wesentliche an der Studentenbewegung« – so Monsiváis – »war die Forderung nach tieferer Demokratisierung [...]. Die Regierung von Präsident Gustavo Díaz Ordaz antwortete grausam, und das Massaker vom 2. Oktober 1968 auf dem Platz der Drei Kulturen, das Massaker an Hunderten von Menschen, ließ keinen Zweifel: Unter Druck wird nicht nachgegeben. Dennoch war die Entwicklung unumkehrbar, und aus der Atmosphäre der Proteste und der Kreativität erwachsen einige definitive Züge der zeitgenössischen mexikanischen Kultur. Die augenblickliche Krise erlaubt keinen Optimismus, dennoch schreitet die Demokratisierung der Kultur voran, und ein beträchtlicher Teil der Werke der großen Künstler dieser Jahre – ich denke an Rulfo, Arreola, Sabines u.a. – hat sich auf ungewöhnliche Weise in Volkskultur verwandelt.« (1988: 62). Der von K. Kohut herausgegebene Sammelband mit dem Titel *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución* (1991) gibt einen umfassenden Überblick über Kultur und Literatur nach 1968.

6 Zu diesem Problembereich vgl. Borsò 1991b (Kap. II.1).

digkeit angesehen wird. Die Tragweite einer solchen Feststellung – dies ist die Hauptthese – ermöglicht, einige Tendenzen zeitgenössischer mexikanischer Literatur zu verstehen. Die vorliegende Darstellung erhebt dabei nicht den Anspruch, paradigmatisch für bestimmte Bewegungen zu gelten, sondern lediglich einige Symptome eines gemeinsamen Denkprozesses innerhalb der heutigen mexikanischen Literatur offenzulegen. Von »Bewegungen« zu sprechen, nach Kategorien wie etwa Gattung oder Generation zu suchen, würde eben dem Gegenstand, der sich als heterogen und pluridiskursiv behauptet, zuwiderlaufen. Essayistische Werke habe ich anderenorts behandelt⁷, so daß ich mich im wesentlichen auf Erzähltexte und neuere »Mischgenres« beziehen werde.

Daß das Massaker von Tlatelolco im Bewußtsein der Mexikaner eine Befreiung bedeutete, muß zunächst als ein Paradox erscheinen, bedenkt man, daß die sich im Widerstand erhebenden Stimmen der Jugend blutig zum Verstummen gebracht wurden. Doch wog der auf lange Zeit hin wirkende Erfolg der Provokation im Bewußtsein der Mexikaner mehr als der kurzlebige Sieg der Regierung von Gustavo Díaz Ordaz. Das Provozierende des Massakers war, daß die Niederschlagung des Widerstandes auch die Schwäche des Systems gezeigt hatte.⁸ Der politische Diskurs der Integration sozialer und ethnischer Konflikte in die Synthese der revolutionären Formel war an die eigenen Grenzen gestoßen. Dies bedeutete, daß der vereinheitlichende Mythos des revolutionären Mexiko keine Kohäsionskraft mehr hatte. Die kulturelle Energie ließ sich nicht mehr in eine Identitätsformel kanalisieren. Mit dem Niedergang des Mythos der Revolution hatte auch der gesellschaftliche und symbolische Rahmen der Sprache der Intellektuellen eine entscheidende Änderung erfahren. Vor 1968 hatten die Stellungnahmen von Intellektuellen zum Mythos der Revolution dessen Gültigkeit bestätigt, auch wenn sie den historischen Verlauf der Revolution kritisierten.⁹ Die Nationalidentität hatte sich aus der sozialen und rassischen Integrationspolitik der Partei gespeist, wobei der politische Diskurs durch die von intellektuellen Institutionen angebotene Formel der Mestizierung gestützt wurde.¹⁰

7 Vgl. Borsò 1992b.

8 Es handelt sich um eine Grundthese des Foucaultschen Diskursbegriffs. Vgl. dazu Borsò 1991b (Kap. 13.2) und 1992a.

9 Dazu sind die »kritischen« Revolutionsromane, ausgehend von *Los de abajo* von Mariano Azuela, zu zählen. Besonders die Verknüpfung der Revolution als »de-volución« der Rechte der alten Kulturen (»Zapatistische Revolution«) mit der Wiederfindung einer ursprünglichen kulturellen Essenz in Octavio Paz' *El laberinto de la soledad* (1950) mythisiert die Revolution als eine erfolgreiche »reivindicación« der ursprünglichen Identität des Mexikaners und unterstützt damit die Diskursstrategie der Partei. Auch vor Tlatelolco gab es indes Schriftsteller, die das Problem der Mythisierung erkannten und eine metakritische Auseinandersetzung mit den Revolutionsmythen unternahmen, ohne alternative Lösungen anzubieten (zu José Revueltas und Juan Rulfo vgl. Borsò 1991b).

10 Zu politischem Diskurs und kulturellem Modell der Mestizierung vgl. Borsò 1991b, Kap. IV.

Als pragmatische Folge des diskursiven Ereignisses von Tlatelolco verloren offizielle, einheitliche Repräsentationen des Mexikanischen an Überzeugungskraft. Eine Pluralität von Diskursen wurde vielmehr vollzogen und erfahren. Der allgemeinen These, das Datum vom 2.10.68 sei eine »fecha parteaguas« der mexikanischen Kultur, ist insoweit zuzustimmen, als ein entscheidender »cambio« der kulturellen Praxis auch in bezug auf die gesellschaftlichen Institutionen stattfand. Darin ist ein epistemologischer Bruch zu sehen, der freilich auch zu einem Sprung in der literarischen Praxis führte. Diese gibt sich heute als allgemein frei und diversifiziert. Damit verstehe ich die im Begriff des »cambio« implizierte Idee des Neuen vor allem bezogen auf den diskursiven Rahmen in Gesellschaft und Politik und nicht als Stilbegriff. Die Literatur der letzten Jahre ist eine ludisch-kritische Antwort auf intermexikanische wie internationale Fragen, die die großen Vorgänger, die sog. Schriftsteller des Boom, gestellt hatten.

Die Verbreitung einer Situation diskursiver Heterogenität war natürlich durch die neuen Medien unterstützt. Carlos Monsiváis erkennt sehr früh die Relevanz einer medialen Situation, in der chronotopische Grenzen keine Bedeutung mehr haben, ein Phänomen, das er symptomatisch im Roman *Tres tristes tigres* von Cabrera Infante repräsentiert sieht (1986). Mexiko hat zwar nach dem offiziellen Scheitern der revolutionären Partei den intellektuellen Führungsanspruch eingebüßt, den ihm die Revolution von 1910 im lateinamerikanischen Kontinent eingebracht hatte; gewonnen hat es aber die Erkenntnis der subversiven Kraft der neuen Populärkultur und damit das Bewußtsein, über ein kulturelles Potential zu verfügen, das Nationalidentitäten transzendiert. Zusammen mit den anderen Ländern Lateinamerikas wird Mexiko zur »caja de resonancia« freierer Kulturformen. Das Identitätsbegehren verliert an Bedeutung.

Carlos Monsiváis und die sog. »Populärkultur«

Die letzten Worte von Rulfos *Pedro Páramo* waren auch eine Grabschrift, die den Tod des sog. Revolutionsromans markierte: »Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras.« Eine bedeutende Botschaft dieses großen Romans der mexikanischen und lateinamerikanischen Literatur war, den Zusammenbruch der statuarischen Präsenz des Präsidenten anschaulich zu machen, und zwar als Metonymie einer Macht, die Einheitsmythen vertrat, durch die das Volk entresponsabilisiert und wie ein Opfer der Medusa versteinert wurde. Mit dem Zusammenbruch der die Differenzen integrierenden und zugleich unterdrückenden Macht des Mythos des revolutionären »caudillo« – und Präsidenten – waren in *Pedro Páramo* auch an-

archistische Stimmen des Kollektivs freigelegt worden¹¹, die die poetische Kraft des Romans in fundamentaler Weise bestimmen.

Beide Aspekte der Botschaft von Juan Rulfo stehen an der Basis des Schaffens von Carlos Monsiváis.

In der Einleitung zu seinem Buch *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza* (1987)¹², das im Titel (»Lo marginal en el centro«) Monsiváis' Programm ausdrückt, das Populäre ins Zentrum des kulturellen Systems zu rücken, werden schwere Krisen, die die Stadt Mexiko im Jahr 1985 belastet haben, nämlich eine letale Explosion der Pemex (der staatlichen Erdölindustrie) in der Colonia San Juanico und das Erdbeben, als Ausgangspunkt gewählt. Diese markieren den plötzlichen Ausbruch einer »apokalyptischen Zeit«. Die Apokalypse wird aber umgedeutet. Entgegen dem teilweise aufkommenden Mißverständnis von Monsiváis als pessimistischem Prophet eines apokalyptischen Endes der Großstadt gilt dessen Schreiben vielmehr der Zerstörung des Bilds der Masse als einer negativen Projektion der Elite. Die erlebte Alltagswirklichkeit soll dadurch als Kraft sichtbar gemacht werden. Dazu deutet Monsiváis den Begriff der Krise um: In Krisensituationen, in denen die »entrada libre« eines vom Paternalismus der Elite befreiten Bewußtseins möglich wird, wird die sog. Masse ihrer selbstverantwortlichen Aufgabe gewahr, nämlich sich der selektiven Wahrnehmung der Regierungsklassen zu widersetzen. Die Darstellung des apokalyptischen Zustands der Metropolis hat dabei eine zweifache Funktion: Kritisch äußert sich Monsiváis zu den sozialen und politischen Mißständen, während gleichzeitig die Stadt zur Metapher des Heterogenen in der Alltagskultur wird. Die Metropolis ist zwar ein Monster, als solche ist sie aber eine polymorphe Gestalt, die sich der Ordnung, dem Maß und der Harmonie entzieht und zugleich die Relativität jedweder Ordnungsstruktur im kulturellen System behauptet.¹³ Das »Monster« der Stadt México D.F. drückt in Monsiváis Skizzen auch eine literarische Wirklichkeit aus, die sich der romantischen Sakralisierung von kulturellen Bildern widersetzt.¹⁴ Die monströse Alltagskultur der Stadt hat jede Aura verloren. Sie dient vielmehr dazu, mit der »unnatürli-

11 Vgl. Monsiváis (1983: 35) und meine Analyse von *Pedro Páramo* (1991b).

12 Im Jahre 1988 geben die Ediciones Era drei weitere Auflagen dieses Buchs heraus. Zu einer detaillierten Analyse des einleitenden Essays vgl. Borsò 1992b.

13 Goytisoletto spricht von ähnlichen Phänomenen, wenn er die »babelización de las grandes capitales« als Basis eines »relativismo cultural implícito« sieht (1985: 18).

14 Gegen rationalisierende Kanonkriterien und Formeln der Literaturwissenschaft, die statt des Widerstands der Wirklichkeit ihre Harmonisierung suchen, hat Monsiváis am Beispiel des Begriffs des Magischen Realismus, etwa in Zusammenhang mit dem Werk von Juan Rulfo, Stellung genommen: »¿Cómo se aplican a la obra rulfiana el 'realismo mágico' o el 'realismo fantástico' o 'lo real maravilloso'? Nada maravilloso (concepto siempre encomiástico) puede darse en planicies calcinadas, en pueblos fantasmados por la pobreza y la emigración, en almas en escombros. ¿Qué tiene que ver aquí la 'magia', término que indica deslumbramiento y azoro, que sugiere maestría y júbilo, que delata entretenimiento?« (1983: 33-34)

chen« Koexistenz des Heterogenen die Unbedingtheit der »Natürlichkeit« von radierten Wirklichkeitsbildern in Frage zu stellen.

Die von Monsiváis gewählte »Gattung«, nämlich die *crónica*, ist eine methodisch folgerichtige Konsequenz. Einige bedeutende Momente der »*entrada libre a la historia o al presente*« (15) werden in diesen Fragmenten niedergeschrieben, wobei sich der Begriff *crónica* als bewußte Alternative zur Geschichtsschreibung oder zur objektiven Berichterstattung versteht. Mit *crónica* wird auf ein etwaiges, vorgegebenes Ordnungsprinzip verzichtet, das chrono-, bzw. teleologischer Natur ist oder eine strukturierende Ordnung impliziert. Schon das Medium der *crónica* sucht eine diskursive Heterogenität zwischen journalistischer Reportage¹⁵ im Stil des »*fait divers*« und dem historischen Dokument, zwischen einem geschichtsbezogenen Evaluationsprozeß und der Niederschrift von ungeordneten Zeugnissen. Die Zeugnisse bringen Stimmen zur Sprache, die im kulturellen System keinen Platz haben. Gleichzeitig verrät das erlebte Geschehen im Modus des Zeugnisberichtes die Präsenz eines erlebenden Subjekts. Der intermediäre Status der *crónica* zwischen Erzählung und Geschichtsschreibung tendiert auch dazu, geschichtsphilosophische Fragen an die Kategorie der Wahrheit heranzutragen. Letzterer Aspekt wird bei den *crónicas* von José Agustín näher zu betrachten sein. Die literarische Qualität dieser Textsorte, als deren moderner Begründer in Mexiko Monsiváis¹⁶ gilt, möchte ich mit einigen Anmerkungen zum Abschnitt »El heroísmo« aus »San Juanico: los hechos, las interpretaciones, las mitologías« illustrieren:

Im Abschnitt »El heroísmo« ist die Darstellung von einer doppelten Bewegung durchsetzt. Scheinbar logisch aufeinander aufbauend sind Wiedergabe der offiziellen Chronologie und Berichterstattung bzw. Dokumentation von anonymen Menschen: 7.00 Uhr – Beginn des Versuchs der Feuerwehr, die Explosion unter Kontrolle zu halten, und Beginn der Evakuation; 8.10 – Errichtung eines »*cordon sanitaire*« durch die Militärpolizei; 8.20 – Ankunft des Generals Ramón Mota Sánchez, Minister für »*Protección y Vialidad*« (Schutz- und Verkehrsminister); 10.30 – der Präsident Miguel de la Madrid ordnet die Durchführung des Plans DN III an; 11.00 – der General Mota erklärt, daß man die Situation unter Kontrolle habe. Diese Steigerung von Erfolgsmeldungen wird von einer gerafften Berichterstattung durchkreuzt, die apokalyptischen Visionen gleicht. Es geht um eine kollektive Erfahrung, die durch Zitate von anonymen Stimmen individuelle Qualitäten erlangt:

Se corre sobre cadáveres ... Los damnificados suplican se les aleje del infierno ... »Es el fin del mundo«; las teas humanas que se revuelcan en la

15 Auch die »*crónicas*« von Mosiváis sind zunächst in Zeitschriften erschienen, z.B. in *Proceso*, *Cuadernos Políticos* und *El Cotidiano* (1987: 15).

16 Zusammen mit Elena Poniatowska (*La noche de Tlatelolco, Fuerte es el silencio und Nada, nadie*).

calle sin que nadie pueda auxiliarlas; los bomberos que les solicitan a socorristas y periodistas: »Recen por nosotros.« (125)

Ohne Kommentar werden die heroisch untermalten offiziellen Meldungen und die Erlebnisberichte nebeneinander wiedergegeben. Während abstrakte und messianische Formulierungen, die auf die Definition von Helden gerichtet sind, ironisch anmuten (»Los bomberos y los técnicos de Pemex permanecen junto a las esferas, sin retroceder, con estoicismo«), kann der Begriff des »heroísmo« schließlich nur noch als übermenschliche Kraft des einzelnen verstanden werden, das Inferno auszuhalten. So z.B. die Erzählung eines »socorrista« (Cuerpo de Socorro Voluntario):

... Lo primero que vi fue a unos socorristas de la Cruz Roja que sacaban bolsas y petacas llenas de miembros humanos. Todo olía a gas y a carne quemada. Vivos, de los habitantes no había, solo muertos ... Tal vez exageraría o me quedaría corto. Pero eso era espantoso. Yo creía que ya estaba curtido en eso de ver muertos y sangres, pero fue pavoroso ver cómo se revolían cadáveres de animales y humanos. (126)

Diese *crónicas* zielen darauf ab, das Bild der Masse der Mexikaner als gleichgültig, resigniert (Paz 1950 [1985]: 62) oder umgekehrt »kannibalisch« und irrational, wie sie in der Geschichte der Mexikanischen Revolution etwa schon im Roman¹⁷ *Los de abajo* von Mariano Azuela erscheint, durch einen Solidaritätsentwurf (126-129) zu ersetzen und damit auch das Bild der offiziellen Medien zu korrigieren, nach dem die Tragödie infolge dirigierter Hilfestellung der offiziellen Institutionen wenig Opfer abverlangte (128). Als eigentlicher Aktant der Hilfestellung tritt die Masse hervor, jedoch nicht im Sinne eines absoluten Prinzips der Geschichte, das eine politische Alternative darstellt:

En su concreción inesperada y admirable, la solidaridad es algo sobrio y sencillo: la preocupación por *seres como uno*, la necesidad de responsabilizarse por la tragedia, de igualarse con las víctimas a través de actos de amor anónimo. (128)

Schließlich wirkt sich die Populärkultur auf die literarische Sprache aus, die aus der karnevalesken Koexistenz des Konträren den sprachlichen Witz ableitet, welcher zugleich als scharfsinnige Analyse und befreiende Herabsetzung mythischer Repräsentationen des Dämonischen an den Institutionen wirkt.¹⁸

17 Aus der Genese des Romans von Azuela als Chronik, d.h. als Niederschrift eines Zeugen der Revolution, und aus der Überschreitung der Gattung des Romans ergibt sich die Basis für einen avantgardistischen Gebrauch der narrativen Mittel.

18 Andere Werke von Monsiváis sind zu erwähnen: *Amor perdido* (México: Era 1977) und *Escenas de pudor y de liviandad* (México: Grijalbo 1981).

Im Versuch, aus der Perspektive einer (auch philosophie-) kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte gegen abstrakte Identitätsdefinitionen und sakrale Mythen des Humanismus zu kämpfen, steht Monsiváis keinesfalls allein in der mexikanischen Kultur. Neben Namen wie José Revueltas und Juan Rulfo im Rahmen der Erzählliteratur wäre eine Reihe von Essayisten zu erwähnen, auf die ich anderenorts eingegangen bin.¹⁹

Eine andere Geschichte des modernen Mexiko: José Agustín

Die *crónicas* von José Agustín in der 1991 erschienenen *Tragicomedia mexicana I* haben einen deutlich historischen Akzent und wählen die jüngste mexikanische Geschichte zum Thema.²⁰ Aber schon der Untertitel »La vida en México de 1940 a 1970« unterstreicht die Distanz zum historiographischen Diskurs. Bei Agustín wird die Freiheit des Zeugenberichtes systematisch genutzt, um die Bedeutungshierarchie der Historiographie zu destabilisieren. Die »vida en México« meint jenes »Alltagsleben«, das bei Monsiváis' Begriff des Populären impliziert ist. Die Wahl dieses Standortes für die Darstellung der jüngeren Geschichte Mexikos führt zu einer anderen Interpretation als der offiziellen Berichterstattung und Historiographie. Dabei werden fundamentale historische Daten als Rahmen gewählt: von der Präsidentschaft des legendären Lázaro Cárdenas, der die ökonomische Stabilisierung der Revolutionspartei einleitete, zum Scheitern der Partei Ende der 70er, d.h. unmittelbar nach dem Massaker von Tlatelolco. Die hier geschriebene »Geschichte« von Apotheose und Fall der Revolutionspartei verschiebt den Fokus der traditionellen Geschichtsschreibung. Bei einer gleichzeitigen Beibehaltung des Desiderats empirischen Detailreichtums und dokumentarischer Präzision²¹ nimmt sich dieser als unbeteiligter Zeuge erscheinende Erzähler die Freiheit, verschiedene, in der offiziellen Geschichtsschreibung verdrängte oder unwesentliche Momente ironisch zu verbinden. Die Mischung sowohl von »ernsten« und scheinbar nebensächlichen Wirklichkeitsausschnitten als auch der Sprachregister ist subversiv. Unbeliebte Details der Geschichte, wie etwa Trotzki's Tod in Coyoacán, werden in demselben Ton erzählt wie die scheinbar »großen« Taten. Die offizielle Stimme wird wiedergegeben, während gleichzeitig Einzelheiten die offizielle These demonstrieren. Etwa bei der Einführung in die 40er Jahre:

En 1940 el país tenía 19 millones 600 mil habitantes, repartidos, fundamentalmente, en el campo y las ciudades del interior. Pero la Ciudad de México era el centro inequívoco de la vida nacional. Allí residía por

¹⁹ Vgl. Borsò 1992b.

²⁰ Die Publikation der Fortsetzung ist für 1992-93 geplant.

²¹ Der Text ist von einem reichen Photomaterial begleitet, das oft den humoristischen Ton unterstützt.

ejemplo, León Trotsky, quien un día vio aterrado que un comando, que incluía al muralista David Alfaro Siqueiros, asaltaba su casa e irrumpía a balazos en su recámara. (20)

Der Begriff der »nationalen Identität« wird systematisch ironisiert: Der erstmalig die Indios ernstnehmende *Indigenismo* in der Wandmalerei von Diego Rivera habe mit 1940, nach der Aufbauphase der Revolution, an Bedeutung verloren. Diese erste Aussage, die die offizielle Geschichtsschreibung zu übernehmen scheint, wird durch die nächste relativiert. Die »corriente mexicanista«, die sich in »mujeres cultas con rebozos, chongos y vestidos indígenas (Frida Kahlo, por supuesto, de tehuana²²)« niederschlug, ging zu Ende. Die Ironisierung wird im weiteren Kommentar deutlich, als die Wiedergabe der offiziellen Stimme explizit auf den Kulturtourismus²³ in der eigenen Identitätsdefinition anspielt:

Había sido la primera vez en que por un lapso de tiempo se apreció a los indios y su cultura: la grandeza de su pasado, los logros de su civilización, las piezas arqueológicas, las máscaras y demás. (20)

Agustín erstickt im Keim die einer europäischen Perspektive liebgewordene Formel des Magischen Realismus, welche die Wirklichkeit Lateinamerikas und Mexikos als »magisch« identifiziert. Die Perspektive wird sokratisch umgekehrt und das gleiche Begehren nach Identitätsformeln an die Europäer herangetragen:

El surrealismo también cobró franca legitimación, y en 1940 tuvo lugar una gran Exposición Internacional del Surrealismo en la Galería de Arte Mexicano, con la presencia del eximio gurú André Breton, quien veía surrealismo en cada nopal mexicano, lo que le permitió emitir su famoso dictum: »México es un país surrealista«, a lo que siguió el también célebre chiste de que, en efecto, aquí Kafka sería escritor costumbrista. (20)

Man hat den Eindruck, als wäre diese moderne mexikanische Geschichte aus der Perspektive der Literatur geschrieben.²⁴ Die Logik der Elite wird dabei durchsichtig, nämlich ihre Nutzung der kulturellen Institutionen, um im »circulus vitiosus« der Macht zu bleiben. Z.B. hilft das Aufkommen des Mediums Film unter Miguel Alemán, ein manichäistisches Bild der Armen in Mexiko herzustellen. Es ist ein Bild, das die Koalition von Kirche und Staat stabilisiert.

22 Selbstverständlich wird Frida Kahlo als künstlerische Persönlichkeit, deren Malerei Diego Rivera zu provozieren mußte, ernstgenommen (98).

23 Salvador Novo. Vgl. dazu Borsò 1992b.

24 Agustín bezieht sich z.B. auf *Pedro Páramo* als »Zeugnis« für die Perversion des sakralen Dogmas der Revolution »de la entrega de tierras« durch Präsident Avila Camacho (51).

Gegen Rückständigkeit und Armut des mexikanischen Volkes wird die christliche Formel des väterlichen Schutzes durch das aufgeklärte Bürgertum angeboten und daraus als »natürliches Gesetz« das Recht von letzterem abgeleitet, »submisión, lealtad, respecto, reverencia y extrema docilidad« (72) zu erwarten. Der Mythos der »mexicanidad« ist schließlich eine beliebte Zielscheibe auch von Agustíns Ironie. Zum Erscheinen von Octavio Paz' *El laberinto de la soledad* heißt es:

Al parecer, mientras la soledad se confinara a laberintos y no a cuadrantes no había problemas, pues el libro de Paz obtuvo un éxito instantáneo y contundente. Sus ideas en torno a las máscaras, los mitos y la cultura popular llamaron mucho la atención y dieron tema para discusiones interminables. (99)

Der »utopische« Teil von Agustíns historischer Satire liegt in der Wiederbelebung verborgener Facetten des Alltagslebens Mexikos, in dem andere kulturelle Stimmen das Sprachrecht erhalten. Letztere stammen aus der Aktualität der Medien, aus der Mode, dem Fußball, den *telenovelas*, der Jugend und damit aus jenen ephemären Erscheinungen, die in einem dauerhaften historischen Bild nicht vertreten sind. Im literarischen Schaffen von Agustín ist die Populärkultur mit der Jugend gleichgestellt, eine Jugend, deren Rolle bereits in den Romanen und Erzählungen eine Verschiebung erfahren hat: vom Modell einer Erneuerungsutopie zu einem perspektivischen Fokus, der gewohnte Wahrnehmungsstrukturen und Werte zu stören vermag.²⁵ Mit den *crónicas* setzt Agustín die bereits in seinen ersten Romanen mit der Wahl von Welt und Sprache der Jugend begonnene pikareske Praxis fort. Der *pícaro* wirft hier ein entlarvendendes Licht auf die offizielle Geschichtsschreibung, jedoch mit einem qualitativen Sprung. Durch die nahtlose Kontiguität des offiziellen und inoffiziellen historischen Berichts verläßt das »Nebensächliche« in den *crónicas* die Randexistenz, die die jugendlichen Helden der ersten Romane Agustíns noch einnahmen. Die Opposition zwischen kulturellem Zentrum und Peripherie verliert an Sinn, und erst dadurch kann auch die Sinnlosigkeit der impliziten Geschichte »großer Taten der postrevolutionären Zeit« transparent gemacht werden. Die Freude am Spiel mit den Versatzstücken von Kultur unter Mißachtung traditioneller Hierarchien entmythisiert die sakrale Basis des offiziellen mexikanischen Selbstverständnisses: Fortschritt, Religion und Personenkult. Agustíns ironischer Umgang mit Kultur ist nur Beispiel einer allgemeineren Tendenz der Literatur nach 1968, die dem auf Octavio Paz zurückgehenden Mythos der »tragischen«

25 Ich beziehe mich bspw. auf die Verschiebung der Rolle der Jugend von *De Perfil* (1966) zu *Cerca del fuego* (1986). Zum Thema der Jugend und der Medien bei Agustín und in der sog. *Generación de la Onda* vgl. Borsò 1991a.

Essenz des Mexikaners ein Ende gesetzt hat. In seiner Eigenschaft als historischer Schelm hat Agustín in den *crónicas* auf das ironische Lachen bereits in seinem Untertitel, »Tragicomedia«, aufmerksam gemacht.

Die *crónicas* der zwei besprochenen Autoren sind das Symptom einer Erscheinung, die breiter zu fassen ist: In den letzten Jahren richtet sich das Interesse der mexikanischen Schriftsteller auf eine Neuinterpretation der Geschichte²⁶, die weg von der einheitlichen Stimme der revolutionären Identität Mexikos und ihrer Kritiker führt. Die Mythen und Monumente des historischen Gedächtnisses interessieren nicht mehr. Es handelt sich vielmehr um eine Arbeit der Erinnerung²⁷ an eine ungeschriebene (jüngere und gegenwärtige) Geschichte und an ihre Verarbeitung jenseits des Fortschrittsmythos. Die gewählte Perspektive ist eine inter-nationale, d.h. eine im Zeichen (post-)moderner Zeiten über nationale Grenzen hinweg stattfindende Wiedergewinnung der provozierenden Wirkung der gelebten Kultur gegen abstrakte Formeln der offiziellen Traditionen.

Internationalität und Intermedialität als »conditio humana«: Sergio Pitol

Daß die Formel »je mexikanischer desto internationaler« vielleicht der aktuelle Weg der Auseinandersetzung mit der eigenen Kultur darstellt, ist in den Erzählungen und Romanen von Sergio Pitol dokumentiert. Schon die Erzählungen, womit Pitol in den 60er Jahren seine schriftstellerische Tätigkeit begann, beziehen ihren besonderen Charakter aus der Kontiguität verschiedener Kulturen, die durch die Aneinanderreihung von unterschiedlichen Schauplätzen auf der Erde entsteht. In seinem ersten Roman, *El tañido de una flauta* (1972)²⁸, werden die bis dahin in einem Werk nebeneinander vorkommenden Welten aufeinander bezogen und erzeugen eine perspektivische Verflechtung, die zu der für Pitol kennzeichnenden kulturanthropologischen Botschaft führt: eine Interkulturalität und Intermedialität als »conditio humana« der heutigen Welt. Die Frage der Kopräsenz verschiedener Kulturen interessiert indes Pitol nicht als Sein-

26 Vgl. z.B. Héctor Aguilar Camín: *La guerra de Galio*. México: Cal y Arena 1991. Innerhalb des Erscheinungsjahrs ist das Buch sechsmal aufgelegt worden.

27 Bei der Opposition zwischen Gedächtnis und Erinnerung beziehe ich mich auf die auf Halbwachs zurückgehende Trennung zwischen »histoire« und »mémoire«. Bei ersterem handelt es sich um eine integrale und in einem Sinnzusammenhang gebundene Rekonstruktion der Vergangenheit (auf der Basis von Geschichtsschreibung und beständigen Zeichen, wie Monumenten); bei dem zweiten geht es um einen auf die Sphäre der Alltagskommunikation bezogenen Prozeß, der auch »Vergessenheit« einschließt. Mehr als im Sinne von einem identitätsstiftenden »Alltagsgedächtnis« (Assmann 1988) möchte ich »Erinnerung« im Sinne der Aufbewahrung im »sozialen Gedächtnis« von für die Geschichtsschreibung »beunruhigenden Fakten« verwenden, in deren Offenlegung P. Burke die Funktion des Historikers sieht (1991: 301-302). Zu einer solchen Lektüremöglichkeit mexikanischer Romane wie Rulfos *Pedro Páramo* und Elena Garros *Los recuerdos del porvenir* vgl. Borsò 1992a.

28 Weitere Romane von Pitol: *Juegos florales* (1982) und *El desfile del amor* (1984).

Bestimmung, wie sie vor allem im Mestizierungsmodell angestrebt ist, sondern als eine epistemologische Kategorie, die die Fixierung von Positionen oder Definitionen in der Topographie von Nationen undenkbar macht. Schon die Geschichte von *El tañido de una flauta*, die von einem Mexikaner erzählt, der während eines Filmfestivals in Venedig den Film eines Japaners sieht, der mit äußerster Genauigkeit das Leben eines seiner mexikanischen Freunde erzählt²⁹, zeugt von seinem Versuch, den (Um-)Weg zum vermeintlichen Eigentlichen über verschiedene kulturelle Zwischenräume zu gestalten. Dies führt schließlich dazu, daß vor den Augen des Protagonisten ausgrenzende Konturen verschwinden.³⁰

In einem seiner späteren Romane, *Domar a la divina garza*³¹, wird diese Erfahrung vertieft und metanarrativisch entfaltet. Der Text zeigt zugleich autor-spezifische und repräsentative Merkmale zeitgenössischer Romane. Durch die virtuose Einbeziehung des Vorgangs des Erzählens in die fiktive Geschichte thematisiert dieser Metaroman den Akt der Interpretation, der schließlich auf die Identitätsproblematik bezogen wird. Mit einem Verweis auf Michail Bach-tin als Baustein des Romans eines fiktionalen Autors (José Rosas, dessen fiktiver Erzähler den Namen Dante Ciríaco de la Estrella trägt) werden theoretische Äußerungen zur Ästhetik des Karnevalskens in das fiktionale Spiel des Textes integriert. Auch hier geht es nicht um die dialogische Vermittlung einer sog. polyphonen Kultur. Der Dialog-Begriff wird vielmehr parodistisch umgesetzt, und Fehl-Interpretationen im Verständnis von Kulturen werden auf verschiedenen Ebenen dargestellt. Die Binnengeschichte des Romans des José Rosas behandelt das Abenteuer eines in Rom lebenden durchschnittlichen mexikanischen Schriftstellers (Dante Ciríaco de la Estrella), der in Begleitung eines Anthropologen und dessen Schwester nach Istanbul fährt, um der Frau eines berühmten, verstorbenen Anthropologen zu begegnen. Die Binnengeschichte wird von der Erinnerung von Dante C. de la Estrella, sowie dessen Erzählung in einem Freundeskreis umrahmt. Das karnevaleske Aufeinandertreffen von heterogenen Erzähldimensionen erzeugt einen Kontrapunkt zwischen dem in die Fiktion einbezogenen Akt mündlichen Erzählens (seitens Dante Ciríacos im Kreis seiner Freunde) und der erzählten Geschichte. Ein Nebeneinander von Gesichtspunkten läßt den Sinn der Geschichte zwischen den Bedürfnissen und Vorannahmen, auf die die jeweiligen Interpretationen zurückgehen, oszillieren. Das »Nebeneinander« der Fehlinterpretationen erzeugt einen »Streit« der Dis-

29 Vgl. zu diesem Roman Villoro 1987: 202.

30 Ein solcher Bewußtseinsprozeß ist hier durch die Auflösung der Gültigkeit verschiedener Biographien und ihre Wiederkehr in verzerrter Form erreicht (vgl. Villoro 1987: 202).

31 Barcelona: Anagrama 1984. 1990 erschien eine Sammlung von Erzählungen, *Cuerpo Presente* (México: Era).

kurse, der schließlich dazu führt, jede einzelne Position in der kulturellen Landkarte als relativ zu sehen.

Der »Streit« der Diskurse wird bereits als Streit von »Genres« inszeniert. Der vorliegende Text ist zugleich ein Metaroman – im ersten Teil an der Grenze zwischen literarischem und literaturtheoretischem Essay –, eine Autobiographie, auf die durch die enge Beziehung zwischen dem Leben des Protagonisten, José Rosas alias Dante Ciríaco de la Estrella, und dem des Autors³² offen angespielt wird, und ein Abenteuerroman, der bereits dadurch markiert ist, daß es sich – wie auch in Pitols Erzählungen – um einen »voyage en Orient« handelt; hier um eine exotische Entdeckungsreise nach Istanbul. Der Weg zur Begegnung mit Marietta Karpetz, der Anthropologie-Professorin an der Universität von Istanbul, der der Ruf einer faszinierenden Gestalt vorausseilt, ist voller nebensächlicher und retardierender Zwischenfälle, die in klassischer Weise die Spannung steigern. Im Roman trifft aber das Außerordentliche keinesfalls ein. Auch touristische Skizzen orientalischer Pracht fehlen. Vielmehr sind alle Gestalten durchschnittlich und labil, und statt Exotik findet man ein ungeschicktes Umgehen mit den Regeln der fremden Kultur seitens des Protagonisten, wobei das Ungeschick durchgehend Anlaß für eine pikareske Komik dieses kleinen, namentlich mit Dante Alighieri verwandten mexikanischen Schriftstellers bietet.

Außerordentlich sind indes die aufeinanderfolgenden Stufen der Wahrnehmung der Gesprächspartnerin, Marietta, »la divina garza«, durch den Protagonisten. Die Ambiguität dieser Frau mit zugleich türkischem und mexikanischem Aussehen, mit intellektuellen Höhenflügen und dem Habitus sowie der Sprache einer Masseuse³³, ist das Faszinierende an ihrer Gestalt. Die karnevaleske Ambiguität, die über sämtliche Register der sozialen Stimmen verfügt, macht es unmöglich, sie national, sozial oder kulturell einzuordnen. Das Abenteuer des Schriftstellers bei der Begegnung mit dieser sich dem Zugriff radikal entziehenden »Andersartigkeit« ist ein wichtiges Moment des Buchs: Ablehnung wechselt beim Protagonisten mit Begeisterung ab, sobald die Gesprächspartnerin (Marietta) als narzißtischer Spiegel für den Schriftsteller fungiert. Die Unfähigkeit, den Anderen zu sehen, jedoch von diesem angezogen zu werden, war auch die Botschaft des Orientalismus und der exotischen Literatur, an die der Roman Pitols anknüpft, um jedoch zur karnevalesken Herabsetzung des Dandy und der Ästhetisierung des Häßlichen zu führen³⁴: Der Schriftsteller-

32 Pitol wuchs auf in einer von den »Eingeborenen« abgezäunten italienischen Kolonie im Urwald von Veracruz, später arbeitete er als Übersetzer in Peking und Barcelona und war Lektor in Bristol, Diplomat in Warschau, Belgrad, Moskau, Paris, Budapest und Prag (vgl. Villoro 1987: 201).

33 Ein Beruf, den sie in jüngeren Jahren ausgeübt hatte, um ihrem Mann finanziell zur Seite zu stehen.

34 Ich beziehe mich etwa auf die ironisch wirkende Diskrepanz zwischen dem anspruchsvollen Namen (Dan-

Protagonist ist zwar bereit, durch sprachliche Kontamination Normen zu überschreiten³⁵, muß jedoch das reale, von Marietta und ihrem Bruder am Ende des Buchs abgehaltene Fest abbrechen, wenn sich die skatologische Metapher in eine reale Erfahrung und die Utopie karnevalesker Sprache in konkrete Wirklichkeit verwandeln. Die »mise en abyme« des Schocks in der Rahmengeschichte – während des mündlichen Vortrags des Schriftstellers im Kreise seiner Freunde – thematisiert die Distanz zwischen der realen Welt und der Lektüre und macht auch die Grenzen einer literarischen Begegnung mit dem »Anderen« über die Grenzen des »Selbst« hinaus sichtbar.

Im Vorwort des fiktionalen Autors, José Rosas, gibt dieser folgende Bausteine für die Genese des Romans zu erkennen:

- 1) Die Theorie Bachtins über die Populärkultur des Mittelalters und deren Beziehung zur zeitgenössischen (post-)industriellen Ära: »estudiar las relaciones entre ceremonial, mística y fiesta tanto en las sociedades primitivas como en las industriales contemporáneas« (14).
- 2) Die Umsetzung des karnevalesken Prinzips in eine sprachliche Kontamination, wie sie Bachtin am Beispiel Gogols darstellt. Auch im Roman Rosas' soll die Charakterlosigkeit eines durchschnittlichen Protagonisten³⁶ die anderen Figuren provozieren, ihre Psyche zu offenbaren. (15)
- 3) Dieses Prinzip wird durch den Kontrast zwischen intellektueller »Leere« des Protagonisten und obsessiver Leidenschaft für einen »großen Schriftsteller« (hier für Gogol) vertieft. Das Zusammentreffen im Protagonisten von der Unfähigkeit, bei der Lektüre Sinnzusammenhänge zu erkennen, und einer anthropophagischen Lektürelust potenziert die Verwirrung, die sich aus der Begegnung des einfältigen, normkonformen »Helden« mit dem Außerordentlichen ergibt.

Der Text setzt diese Prinzipien ironisch um. Maria Karapetiz ist zunächst eine Allegorie des Festes in der Form eines mentalen Vorgehens. Ihre Psyche

te Ciríaco de la Estrella) und der blassen Persönlichkeit oder auch zwischen evozierten Motiven (Verlust im Labyrinth des Unbekannten beim ersten Ausgang in die Fremde) und deren Realisierung (»Held« weiß nicht, die Bedeutung von Trinkgeldern einzuschätzen).

- 35 Der durch die stundenlange skurrile Agression der »Profesora« aufbrachte Dante Ciríaco läßt sich auf eine ebenso skatologische Sprache ein. So antwortet er der Marietta Karapetiz: »Hay personas más elásticas que otras para juzgar al prójimo, y me parece que usted, por generosidad, o por falta de mundo, peca de tener la manga muy ancha. Le aseguro que en el poco rato que llevamos aquí he visto a una que otra dama, y en eso la intuición rara vez me falla, a quienes les gustaría que esta noche les dieran por el culo.« »¡Olé, torero!«, fue el grito estentóreo con que me respondió la imprevisible viuda de Karapetiz.« (120-121)
- 36 Wie »Chichikov, el protagonista (*Die toten Seelen*), a quien su autor presenta desde el párrafo inicial como una absoluta no entidad« (14-15).

hebt die Segmentierung in soziale Klassen bzw. in kulturelle und sprachliche Ebenen auf, was zunächst ihre Zuhörer (und die Zuhörer des Rahmens) verwirrt. Der Kontrast zwischen dem durch Marietta verkörperten karnevalesken Prinzip und den sozialen Normen des fiktionalen Schriftstellers vervielfacht den Konflikt, der schließlich die Sprache aller Beteiligten kontaminiert. Der lange Dialog zwischen Marietta und Dante Ciríaco bei ihrer ersten Begegnung inszeniert das Nebeneinander verschiedener Soziolekte, wobei die Kontinguität der Welten zur gegenseitigen Relativierung der Standpunkte statt zu ihrer Interpenetration führt. Die humoresken Effekte scheinen schließlich das Universum des Romans zu beherrschen. Anders aber als bspw. Don Quijote³⁷ übersteigt schließlich die »anormale« Promiskuität der skatologischen und eskatologischen Welten die psychische Ökonomie des fiktionalen Autors.³⁸

Der Roman ist eine »mise en abyme« der Grenzen und Möglichkeiten des karnevalesken Prinzips der Populärkultur im zeitgenössischen Roman. Literatur als Öffnung von Freiräumen zum kulturell Anderen wird ironisiert und in ihre Grenzen zurückgewiesen. Subversiv bleibt im Text Pitols die karnevaleske Herabsetzung des Erhabenen am Roman und an literaturkritischen Diskursen. Die damit geöffneten Räume ermöglichen eine andere Art von Befreiung: von den Mythen utopischer Alternativen zur realen Mittelmäßigkeit des Menschen oder von ihrer literarischen Sublimierung. Die Wirklichkeit wird in ihrer Qualität von »otredad« belassen und zugleich extrem nahegebracht. Dabei dient Marietta Karapetiz als »camara oscura«, d.h. als diejenige außerordentliche Gestalt ohne klare Konturen, die die Bedingtheit scharfer Trennungen vom Eigenen und vom Anderen klarmacht, was sich besonders bei der Frage nach ihrer Staatsangehörigkeit zeigt. Irgendwo in Südamerika geboren, hat sie gleichzeitig ein wenig von den unterschiedlichen Regionen und Kulturen Mexikos:

Pero en esta ciudad un hombre sabio sólo puede, después de años de pesquisas laboriosas, esbozar una idea; en cambio en su país, que también es el mío, por algo soy chinaca, poblana, tehuana, jarocho nacional, el pueblo mismo, igual los patricios que las capas más simples, las más inocentes, convierten con asombrosa facilidad en hechos reales y cotidianos una idea, la transforman en carne de su carne, en alimento diario y sacratísimo. (123)

Durch Marietta behauptet der Text die Freiheit, Kulturen frei zu assimilieren, sich fremder Ideen zu bemächtigen und diese zu transformieren. Aus As-

37 Im Hinblick auf die Kontamination der Welt durch den »Wahnsinn« des eingebildeten Ritters ein wichtiger Intertext Pitols.

38 Der Schriftsteller-Protagonist flüchtet, noch halb ausgezogen, aus der das Heilige und das Profane, d.h. Fäkalien, Erotik und Gebete vermischenden Orgie im Haus der Marietta.

simulationsprozessen entsteht die parodistische Sprengkraft gegenüber sakralen Traditionen. Eine solche Definition von Kultur hebt die Möglichkeit aus den Angeln, Identitäten zu konzipieren.³⁹ Darauf spielt auch die Ironie der Stereotypen zum Mexikanischen an, mit denen Marietta an den Beginn ihrer Aussagen zur mexikanischen Kultur anschließt: die »zopilotes«⁴⁰ als erste Begegnung mit der »fremden Fauna«; der Hahnenkampf als »guerra florida« (125) usw. Die Zeichenwelt dieses Romans bleibt eine Scheinwelt. Der ironische Umgang mit dieser befreit vom Glauben an die Unbedingtheit von Wirklichkeitsbildern, vermittelt aber auch die befreiende Erfahrung einer skeptischen und zugleich solidarischen Gemeinschaft mit dem Anderen.

Literatur von Frauen und die Identitätsfrage: Sara Sefchovich

Mit dem Roman von Sara Sefchovich *Demasiado amor*⁴¹ wird die Frage nach der nationalen Identität in einen »feministischen« Rahmen gestellt. Das Motiv des »Bildungsromans« und der epistolare Stil werden genutzt, um ausgehend vom unterschiedlichen Schicksal zweier Schwestern die Divergenz von Utopie und Wirklichkeit aufzuzeigen. Damit wird auch eine kritische Auseinandersetzung mit einer utopischen Identitätsbildung angestrebt. Im Gegensatz zum klassischen Bildungsroman bleibt die »Heldin« dieses Romans am Ort ihres Ursprungs, um dort jedoch eine andere Art von »Bildung« zu durchleben, nämlich die Loslösung von der Opposition zwischen Fremdbestimmung und Selbstverwirklichung als Basis von Identitätsbildern. Das Verhältnis zwischen dem Fremden und dem Selbst wird sowohl auf die mexikanische Kultur als auch auf die Frauenproblematik bezogen. Damit wird auf die von Octavio Paz begonnene Praxis eingegangen, mit der in *El laberinto de la soledad* das Mexikanische durch die Metapher der Frau als das von der Vernunft Ausgegrenzte definiert worden war.⁴² Damit setzt Sefchovich die kritische Aufarbeitung »mexikanischer Mythen« des Pazschen Labyrinths fort, die auch andere mexikanische Intellektuelle spätestens in der sog. Literatur von »Postlatelolco« unternommen hatten.

Die Divergenz der Schicksale der in Mexiko gebliebenen und der ins Ausland gegangenen Schwester stellt den Rahmen dar: In den Briefen an die jüngere Schwester, die nach Italien reist, um durch eine »casa de huéspedes« am

39 Vgl. meine Analyse des Verhältnisses von kultureller Assimilation und Identität im Sinne von Lezama Lima »curiosidad barroca« (1991b, Kap. V.2).

40 Ein häufiges Motiv von »Revolutionsromanen« – z.B. José Revueltas *El luto humano*, Fernando del Paso *José Trigo* (1968) und Elena Poniatowskas *Hasta no verte Jesús mío* (1969).

41 Mexiko: Planeta 1990. Der Roman wurde 1990 mit dem Agustín-Yáñez-Preis ausgezeichnet. Ich lege der Analyse die vierte Ausgabe (1991) zugrunde.

42 »Los hijos de la Malinche« in *El laberinto de la soledad* (1950).

Meer einen gemeinsamen Traum zu realisieren, entsteht ein Kontrast zwischen der Suche nach einem utopischen Neubeginn in der alten Welt und der Alltagswirklichkeit in Mexiko, wobei die Definition der Glückseligkeit auch der mexikanischen Existenz in Abhängigkeit von einem in der alten Welt lokalisierten utopischen Ziel steht. Die Briefe rekonstruieren die harte Wirklichkeit des Broterwerbs im mexikanischen Alltag, der wiederum kontrapunktisch zu den utopischen Ferienerlebnissen in Italien steht, auf die die Briefe Bezug nehmen. Der Standpunkt dieses Romans bleibt zwar in der Nähe des ursprünglichen Kulturkreises, in irgendeiner Stadt in Mexiko; in der Erfahrung des »Eigenen« zeigt sich jedoch eine Spaltung, die die Spannung des grauen Alltags zum utopischen Schicksal in der anderen, der alten, Welt wiederholt. Kontrapunktisch zu den Briefen wird in Tagebucheinträgen ein kontinuierlicher, in der ersten Hälfte des Romans den größeren Raum einnehmender lyrischer Aufschwung entwickelt, der zwischen Erinnerung und Erlebnisbericht gespannt ist. Die Einträge betreffen ausschließlich die wochenendlichen Liebesbegegnungen mit einem idealen Mann⁴³, mit dem das weibliche Subjekt das Land bereist. Der streng symmetrische Aufbau des Textes parallelisiert das Ideal eines utopischen Orts in der Ferne mit der Utopie einer gegenwärtigen Liebe in der Nähe, d.h. in der eigenen Kultur, deren intellektuelle und sinnliche Pracht gemeinsam mit dem sinnlichen Aufschwung der Liebeserfahrung erlebt wird.

Wie die Suche nach der eigenen Kultur steht auch die Utopie eines »reinen« neuen Anfangs in der alten Welt in krassem Gegensatz zu dem Alltagstext der Briefe. Im letzteren schlittert die »Heldin« allmählich in ein zusätzlich zur Büroarbeit betriebenes nächtliches Prostitutionsgeschäft, und zwar, um den ökonomischen Bedürfnissen der Utopie einer »Casa de huéspedes« in Italien nachzukommen. Die Anklage gegen ein vom Maß der Projektion von Glücksphantasien auf die alte Welt stammendes existentielles Elend in der neuen Welt ist bereits ein erstes Resultat der Arbeit dieses Romans. Dieser entwickelt indes weitere interessante Aspekte.

Die verschiedenen Textsorten verwirklichen voneinander unabhängige Welten und Weltansichten: Die Biographie der Gelegenheitsdirne ist prosaisch und einfältig, während sprachliche, imaginative und kulturelle Pracht die Reiseberichte und das »journal intime« auszeichnen. Das »Niedere-Populäre« der Alltagskultur wird mit einer sakralen, literalisierten Volkskultur kontrastiert. Beide Ebenen entsprechen zwei entgegengesetzten Formen schriftstellerischer Tätigkeit. In den Tagebüchern fungiert die lyrische Welt der Phantasie als narzißtischer Spiegel der inneren Welt, welcher auf die mexikanische Kultur ein prächtiges Bild projiziert, während im epistolaren Text die skurrile Welt des

43 Das Ideal ist u.a. dadurch markiert, daß der Geliebte weder einen Namen trägt, noch näher beschrieben wird, sondern nur eine Idee darstellt.

Sozialen schonungslos vorgeführt wird. Die Trennung des Utopischen und des Alltagsbereichs, der sauberen und der schmutzigen Welt dauert an, solange die Protagonistin »unterentwickelt« bleibt. Doch nachdem sie sich zur selbstbewußten Hätere »ausgebildet« hat und vom ausgenutzten Objekt machistischer Begierde zur bewußten Regisseurin des Theaterspiels in der Gestaltung der eigenen – sowohl erotischen als auch ökonomischen – Befriedigung bis hin zur Lehrerin in Sachen Liebeskunst geworden ist, kann auch die sprachliche Isolation des Sakralen und des Niederen nicht mehr aufrechterhalten werden. Dies zeigt sich im Begriff »casas de huéspedes«. Solche Etablissements werden von beiden Schwestern in der neuen und alten Welt unterhalten; die eine handelt in Italien auf moralische und ehrenhafte Art und Weise, während die andere in Mexiko ein schmutziges Geschäft betreibt. Dem utopischen, ethisch bereinigten Signifikat von »huésped« in der alten Welt entspricht einem mit sozialen Sanktionen versehenen Signifikat in der neuen. Beide Signifikate kontaminieren sich wechselseitig, und zwar durch eine Beziehung, die nicht arbiträr, sondern von einer strengen Logik bestimmt ist, nämlich von der Tatsache, daß die Annahme des utopischen *telos* (»casa de huéspedes« in Italien) zunehmend die Prostitution in der Alltagswirklichkeit verlangt. Der Gewinn an Selbstbewußtsein zerbricht den »circulus vitiosus«. Der Verlust des Glaubens an das *telos* eines zukünftigen, die Schuld der Vergangenheit bereinigenden utopischen Zustandes in der alten Welt ermöglicht erst die Konzentration auf die Bedürfnisse »hic et nunc« des mexikanischen Alltags⁴⁴, dessen Ambiguität dann sichtbar wird. Der Zeichenkörper »huésped« trägt dann beide Signifikate (101), der ethischen Glückseligkeit in einem fernen Ziel und des »Schmutzes« einer gegenwärtigen Existenz. Der einstige, isolierte Verlauf beider Welten wird als »Lüge« entlarvt. Ihr Kontrapunkt relativiert diese wechselseitig und macht den Standort des Erzählens ambivalent, so daß der wahre Ort der Wirklichkeit nicht mehr in der sozialen Unterdrückung oder in deren Gegenteil, der sozialen Utopie, lokalisierbar ist.

Die aus der Doppelkodierung des Zeichens entstehende ironische Perspektive wirft ein anderes Licht auf das »schmutzige« Geschäft. Letzteres erscheint als (diskursives) Ereignis, das die verschwiegenen Details und die verdrängten Seiten hinter der Welt der idealen und ethischen Sprache transparent zu machen vermag. Diese betrifft die Mythen der institutionellen Alltagswelt der Männer ebenso wie die ferne Welt des utopischen Ideals und schließlich die mythisch-sakrale Sphäre der eigenen Kultur im lyrischen Teil des Textes. Die Ironisierung machistischer Bilder des mexikanischen Mannes fördert auf der

44 Fernández Retamar kritisiert den aus europäischer Perspektive auf Lateinamerika angewandten Utopie-Begriff, weil dieser vom konkreten Menschen ablenkt (in: *Calibán. Apuntes sobre la cultura en nuestra América, México*: Diógenes 1974: 15). Vgl. hierzu Borsó 1991b, Kap. II, 2.1.4.

anderen Seite auch die Menschlichkeit von Schwächen und Freuden intimen Lebens zutage. An die Stelle des utopischen Orts des moralisch und damit sozial »sauberen« Neuanfangs tritt ein intensives Erlebnis kollektiver Solidarität als begehrenswertes Ziel.

Sara Sefchovich macht die Chroniken von Monsiváis Buch *Escenas de pudor y liviandad* (1981) zum Prinzip einer methodischen Perspektive, mit der es gelingt, mit der Dekonstruktion des Mythos des Machismus auch zu zeigen, daß dessen Kehrseite, nämlich der Glaube an eine in der Schuld der Malinche begründete Schuld der mexikanischen Frau oder an die alternative Erlösung mittels eines sublimierten Frauenbildes (Virgen)⁴⁵, das weibliche Bewußtsein beherrscht hat. Dabei entfalten die Tagebuchfragmente eine weitere Dimension dieses Mythos, nämlich die säkularisierte Form poetischer und erotischer Liebeserfahrung. Mit diesem letzten Aspekt, mit dem der Roman auf die Frage nach dem Verhältnis zwischen Literatur und Identität eingeht, möchte ich meine Überlegungen zu diesem Text schließen:

Der stilistische Rahmen des vom sozialen Medium der Briefe deutlich abgesetzten »journal intime« markiert die Repräsentationen der mexikanischen Kultur und des ethischen und erotischen weiblichen Subjektes als »escritura« einer enthobenen Zeit, nämlich der Zeit des Festes⁴⁶, die zunächst von der Zeit des sozialen Alltags streng getrennt bleiben. Das Mexikanische wird in einer Art Handbuch zur mexikanischen Kultur vorgeführt: die mexikanische Geschichte (46-48), das Heilige⁴⁷ (54); die Kirchen (56), die Plätze (59), Ruinen mit dem »espíritu religioso de este país« (64-67), Cristo Rey (72); »espíritu liberal de la nación« (77), Natur in paradiesischer Untermalung (91), dann Volksfeste (93-97) und Märkte (98), schließlich die Leute, besonders Frauen. Bei der Auseinandersetzung mit den Frauen beginnt auch die literarische Sprache, Spuren der sozialen Erfahrung zu enthalten. Die so »kontaminierte« Sprache macht deutlich, daß die Mythisierung der mexikanischen Kultur in den Reisetagebüchern aus der Projektion der gleichen Identitätsmythen entstanden ist, die das Bild der erotischen Frau poetisch sublimieren. Die »Bildungsreise« führt an dieser Stelle zur Entdeckung der Mythisierung des »Anderen« auf der Basis des »Eigenen«. Dabei handelt es sich um eine Aufarbeitung, die bereits durch die Abhängigkeit des mexikanischen Glückes von der italienischen Utopie begonnen hatte.

45 Beide symbolischen Ebenen der Frau – als »Muse« poetisierter Erotik und als »Virgen« – werden auch in *El laberinto de la soledad* als Alternativen zur »chingada« angeboten.

46 Die »Erlebnisse« mit dem Geliebten beschränken sich auf das reine Wochenende.

47 Kontrapunktisch dazu muß die Heldin die Vorwürfe bezüglich der »honestidad de la mujer« abwehren, die ihr ihre Schwester entgegenbringt, obwohl sie Nutznießerin des »unmoralisch« verdienten, jedoch willkommenen Geldes ist. (54)

Der Weg zu dieser Einsicht ist relevant, nämlich die Ablösung von der Volkskultur der Tagebücher im Stil hoher Literatur und die Entdeckung der karnevalistischen Energie des »Niederen« in der Alltagskultur. Diese läßt sublimierende Dichotomien nicht mehr zu. Erst an dieser Stelle erreicht der Blick der Erzählerin die mexikanische Kultur »in vivo« und kann das Nebeneinander der Geschlechter als solidarische Erfahrung eines gemeinsamen humanen Schicksals⁴⁸ erleben. Die Parallelisierung von Liebesdiskurs und dem Unsagbarkeits- und dem Identitätstopos der Poesie in den Tagebüchern entwickelt eine metaliterarische Aussage, mit der der Text zur Verantwortung des Schriftstellers Stellung nimmt. Die Entmythisierung der Liebe bedeutet auch eine Destabilisierung des Mythos eines sakralen Ortes der Dichtung, in dem mythische Identitätsutopien persönlicher oder nationaler Art ihre Unbedingtheit behaupten könnten.

Mit der Befreiung von den nationalen Identitätsmythen und der Freisprechung gegenüber der Schuld der Frau aus dem Mythos der Malinche hatte Margo Glantz (1991) die dritte, zeitgenössische Generation von Schriftstellerinnen charakterisiert, für die sie zurecht das Werk von Carmen Boullosa anführt. Daß darüber hinaus Texte von Frauen in der Auseinandersetzung mit der Kultur keinen besonderen Ort für die Frau beanspruchen, zeigt auch Sara Sefchovich eindeutig. Die luzide Reflexion über die Fiktionalität von Identitätsmythen und über die Verantwortung der Phantasie bei der Repräsentation des Selbst in Abhängigkeit vom Anderen hindert in diesem Roman nicht daran, die sprachlich artikulierte Faszination der Suche nach dem Anderen auszukosten. Die enge Beziehung vom Ich und dem Anderen wird vielmehr als Liebesdiskurs gestaltet, der – und dies mag der feminine Diskussionsbeitrag sein – mehr als der Identitätsdiskurs das Recht hat, sich als persönlicher, momentaner, sich verflüchtigender und in der vergänglichen Präsenz der »escritura« erfahrbarer, melancholischer Augenblick zu behaupten. Die eigene Verantwortung bei der Schöpfung faszinierender ebenso wie zerstörerischer Mythen ist das letzte Wort des Romans und die Botschaft dieser Beatriz in der paradiesischen Hölle des Alltags: »El gran amor es imposible de soportar. Porque no se le puede permitir que se muestre indigno de los espléndidos sueños que se forjan para él ... Dile que su tía Beatriz se lo dejó⁴⁹ (die Schrift, el cuaderno) para que sepa que existe el amor y que existen los sueños. Dile que se puede amar mucho. Dile que hasta es posible amar demasiado, con demasiado amor.« (184/5)

48 »Soy una mujer que llora, habla, da la vida, golpea./ Soy una mujer espíritu que grita./ Soy Jesucristo, San Pedro, un santo, una santa./ Soy una mujer de aire, de luz pura, muñeca, reloj, pájaro./ Soy la mujer Jesús.« (121)

49 Die Heldin bezieht sich auf die Nichte, d.h. die »italienische« Tochter der Schwester.

Imagination und Verantwortung: Juan Villoro und die Junge Generation

Die Reflexion über das Schreiben als Kennzeichen zeitgenössischer Literatur ist auch in Mexiko ein allgemeines Merkmal der heutigen narrativen Produktion. Juan Villoros 1991 erschienener Roman *El disparo de argón* behandelt die Geschichte des Direktors einer Augenklinik in Mexiko-Stadt, Antonio Suárez, eines fiktiven Schülers des katalanischen Ophthalmologen Barraquer. Im Roman konvergieren die thematischen Schwerpunkte der mexikanischen Literatur der letzten 20 Jahre, wobei die Grenzen der etablierten »Untergattungen« gesprengt werden. Der Text Villoros, dessen literarisches Niveau eine gesonderte Analyse über den Rahmen der vorliegenden Darstellung hinaus verdiente, erlaubt mir, Konvergenzpunkte des narrativen Panoramas des jungen mexikanischen Romans vorzustellen.

Die Stadt als Protagonistin brachte zwar seit Fuentes' *La región más transparente* mit den Stadtromanen zunächst die Anbindung an die auch kritisch gesehene Modernität als alternativer Identitätsentwurf zum sog. indigenistischen oder magisch-realistischen Roman⁵⁰, bedeutete aber selbst zugleich die Möglichkeit, durch die Metapher der Großstadt kulturelle Dichotomien zu überwinden. Die Stadt behauptete das Recht auf Fragmentierung des Blicks und auf Autonomie des »barrio«, was letztendlich zur Auflösung des zunächst in der Stadt als Kulisse eingetauchten Helden zugunsten der Anonymität einzelner Schicksale ebenso wie zur Aufhebung von Dichotomien wie kulturelle Eigenständigkeit vs. kulturelle Unterdrückung führte. Alle sind in der Stadt medial bestimmt; das Mediensystem beschreitet autonom den Fort- oder Rückschritt der Kultur. Dabei öffnet sich durch parodistische Akte der Be-Nutzung, der Wieder-Gabe und der Assimilation von kulturellen Versatzstücken innerhalb des undifferenzierten Geräuschs der kulturellen Maschine der Stadt eine Oase individueller Freiheit.⁵¹

Neben der Stadtliteratur rezipiert Villoro eine Reihe von klassischen Autoren, die eine Art Randexistenz in der Kulturinstitution Mexikos geführt haben. Es sind Autoren, die den Roman als philosophische und erkenntnistheoretische Frage nach der Transzendenz von Wirklichkeit gestellt haben und damit die Möglichkeiten zur Diskussion stellten, mit der narrativen Fiktion eine Brücke zur Welt zu schlagen. Unter den modernen Klassikern der mexikanischen Literatur ist Juan García Ponce und dessen intertextuelle Auseinandersetzung mit Rilke, Musil und anderen Autoren der Weltliteratur zu erwähnen. Als weiterer Romancier schreibt sich Salvador Elizondo in die Tradition des europäischen

50 Vgl. Villoro selbst (1987: 192).

51 Zu *Tapito*, dem Stadtroman von Armando Ramírez (1983), vgl. Borsò 1991a. Auch Romane von Paco Ignacio Taibo II und José Joaquín Blanco wären zu erwähnen.

modernen »Meta-Romans« im Stil des französischen *Nouveau Roman* ein. Auch sein Roman *Farabeuf* (1965) ist in der Landschaft der mexikanischen Literatur eine Ausnahme geblieben.⁵²

Die Bedeutung dieser Nische hat Villoro verstanden. Sein letzter Roman gilt u.a. der Entfaltung eines Prinzips, das Elizondo thematisiert und das sich schon im Untertitel seines Romans, »Chronik eines Augenblicks«, ankündigt. Bei Elizondo geht es um den Augenblick, in dem eine Frau drei Münzen in die Luft wirft, um ein Zeichen des chinesischen Orakelbuchs I-Djing zu erlangen. Die Öffnung zur orientalischen Philosophie ist nur der Anlaß zu einem Raum-Zeit-Experiment und zur sonderbar faszinierenden Atmosphäre, durch die im gesamten Roman die Erfahrung des Augenblicks an der Grenze zwischen Folter und Liebe, zwischen sadomasochistischem Begehren und Begehren des Anderen rekonstruiert wird. Es ist eine Reise in die intellektuellen Hintergründe der Figuren, die sich, wie zufällig, mal in China, mal in einem halbdunklen Raum befinden, in dem nur der Schein chirurgischer Instrumente Licht ausstrahlt. Das Schauen als Augen-Blick bedeutet in diesem Roman die mit reichen Intertexten beschriebene und erfahrbar gemachte voyeuristische Tätigkeit, die die Zeit der Präsenz als sadomasochistischer Sog zu einem Augenblick höchster Folter- und Liebeserfahrung gestaltet. Damit thematisiert Elizondo die voyeuristische Verantwortung des Subjektes beim Begehren eines Zugriffes auf die Gegenwart, wobei die Hinweise auf die Tätigkeit des Schreibens den Schriftsteller in die Verantwortung mit einbeziehen.⁵³

Villoro verbindet die Thematik der Stadt mit der des Voyeurismus und des Schreibens. Letzteres wird radikalisiert. Es handelt sich um den chirurgischen Eingriff in die Sehkraft von Individuen seitens eines Chirurgen, der zugleich der Verfasser eines Tagebuchs ist. Das Auge und der Augenblick bestehen hier nur in der Eigenschaft eines »klinischen Falls«. Dabei verliert der im eigenen Narzißmus wie auch im geschlossenen Raum der Klinik eingesperrte Chirurg die vermeintliche Überlegenheit gegenüber seinen Augenpatienten, zumindest was die allegorische Funktion der klinischen Sehschwäche betrifft, nämlich die Erkenntniskraft. Bei der schriftstellerischen Tätigkeit des Klinikdirektors zeigt sich seine »Sehkraft« als narzißtisch gestört. Durch virtuose Rückbezüge der Romanzeichen aufeinander nutzt Villoro den für den zeitgenössischen Roman charakteristischen allegorischen und metaliterarischen Status, um die These zu

52 Villoro selbst macht darauf aufmerksam: Nach Erscheinen von *La región más transparente* in den siebziger Jahren »pflegen die neuen mexikanischen Schriftsteller die gleiche Besessenheit zu teilen: die Stadt-Literatur. Schon in seinem ersten Buch entpuppte sich Salvador Elizondo als eine begrüßenswerte Ausnahme« (1987: 194).

53 Vargas Llosa wählte einen Satz von Elizondo als Motto für seinen Roman *La tía Julia y el escribidor*: »Escribo. Escribo que escribo que escribo que escribo que escribo« (Villoro 1987: 195-196). Dieses Prinzip macht Sainz zum Bestandteil seines Romans *Obsesivos días circulares* (1969). Vgl. Borsò 1991a: 79.

verdeutlichen, daß Literatur nicht der Spiegel der Welt, sondern eine Werkstatt ist, in der die Instrumente der Phantasie selbst auf dem Operationstisch stehen. Die Grenzen und Möglichkeiten der Imagination als Eingriff in das Leben werden erforscht. Der Text ist die Allegorie des Eingriffs in eine doppeltkodierte Sehtätigkeit, als Erkenntnis und phänomenologischer Kontakt mit dem Anderen, der Wirklichkeit, während auch durch die Parallele zwischen Operationsopfern und Lesern die Pathologie der Lektüre vor Augen geführt wird.

Die Entfaltung der Metapher des Titels stellt darüber hinaus eine Diagnose über den klinischen Zustand der Menschen in der »modernen« Megalopoli Mexiko-Stadt. Das Gas der Neonlampen, das das moderne Licht ermöglichte, nämlich das Argon, ist ein monoatomisches Gas ohne stabile Verbindungen. Licht entsteht, wenn eine elektrische Entladung in sauerstoffarmer Luft auf das Gas trifft. Es ist die verseuchte Luft in der Megalopoli von Mexiko-Stadt, die die instabilen Subjekte krank macht, um sie paradoxerweise durch eine gewaltvolle Strahlung zugleich in eine lichtstrahlende Quelle zu verwandeln. Zerstörung und Energie sind untrennbar. Die Energie der Menschen in der Megalopoli ist auch ein pathologischer Zustand. Ausgehend von der Augenklinik, spannt die Metaphorik ein Gerüst, in dem die an der doppelten Qualität von Blicken gebundenen Details von Gewalt und Zärtlichkeit die Menschlichkeit und Unmenschlichkeit der Stadt erleben lassen. Mit der erbarmungslosen Kritik an den Lebensbedingungen in der Stadt verbindet der Roman auf einer philosophischen Ebene die Auseinandersetzung mit dem wichtigsten Bereich des Abendlandes: das Schauen als Erkenntnis- und Liebesakt zugleich, als Begehren der Gegenwart des Anderen. Die Untrennbarkeit von Liebe und sadomasochistischem Begehren bezieht sich auch hier auf die Tätigkeit des Schreibens, welches im geschlossenen Raum der Klinik notwendigerweise auch die Frage nach dessen Pathologie impliziert. Im Gegensatz zum Roman *Elizondos* öffnet sich jedoch in *El disparo de argón* der Raum der Klinik, zugleich Allegorie für die Stadt, nicht zur Unendlichkeit imaginärer phantastisch-erotischer Dimensionen. Die kritische Hinterfragung der Verantwortung des Schreibens wird durch eine Serie von ironischen Wendungen auf den allmächtigen Gott der Klinik, auf den Schriftsteller, bezogen. Villoro wird dadurch zu einem der interessantesten Vertreter einer Art »escritura responsabilizada«, die die Junge Generation kennzeichnet. In dieser wird die Faszination der Sprache extrem entfaltet und als sprachliche Schönheit erfahren, ohne daß dabei der »Sündenfall« begangen würde, daran zu glauben, daß die Macht der Imagination von der eigenen Verantwortung bei der Gestaltung einer grausamen kollektiven Realität befreien kann.

Auswahlbibliographie

Behandelte Primärtexte

- Agustín, José: *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*. México: Planeta 1990.
- Monsiváis, Carlos (1988a): *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*. México: Era 3 1988.
- Pitol, Sergio: *Domar a la divina garza*. Barcelona: Anagrama 1988.
- Sefchovich, Sara: *Demasiado amor*. México: Planeta 1990.
- Villoro, Juan: *El disparo de argón*. Barcelona: Altea-Taurus-Alfaguara 1991.

Sekundärliteratur

- Assmann, Jan: »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«, in: *Kultur und Gedächtnis* (hrsg. v. J. Assmann/T. Hölscher). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988, 9-19.
- Borsò, Vittoria (1991a): »El nuevo problema del realismo en la novela 'postlatelolco'«, in: Kohut 1991, 66-82.
- Borsò, Vittoria (1991b): *Kulturdialog und Kulturkritik im mexikanischen Magischen Realismus*. Habilitationsschrift (Typoskript). Mannheim.
- Borsò, Vittoria (1992a): »Utopie des kulturellen Dialogs oder Heterotopie der Diskurse?«, in: *Text und Kontext – Literatursemiotik* (hrsg. v. Kl. Hempfer). Wiesbaden: Steiner 1992, 9-31.
- Borsò, Vittoria (1992b): »Der moderne mexikanische Essay«, in: *Mexiko-heute* (hrsg. v. D. Briesemeister/K. Zimmermann). Frankfurt/M.: Vervuert 1992.
- Brushwood, John S.: *La novela mexicana (1967-1982)*. México: Grijalbo 1985.
- Burke, Peter: »Geschichte als soziales Gedächtnis«, in: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung* (hrsg. v. A. Assmann/D. Harth). Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, 289-304.
- Daus, Ronald (Hrsg.): »Literatura de las grandes ciudades«, *Neue Romania* 10 (1991).
- Glanz, Margo: »Las hijas de la Malinche«, in: Kohut 1991, 121-129.
- Goytisolo, Juan: »Abandonemos de una vez el amoroso cultivo de nuestras señas de identidad«, in: *Contra-corrientes*, Montesinos 1985.
- Kohut, Karl (Hrsg.): *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt/M.: Vervuert 1991.
- Monsiváis, Carlos: »Sí, tampoco los muertos retornan. Desgraciadamente«, in: *Inframundo* (1983), 27-38.
- Monsiváis, Carlos (1988b): »Literatura latinoamericana e industria cultural«, in: *Libros de México* 15 (1988), 13-22.
- Monsiváis, Carlos (1988c): »Die Moderne und ihre Feinde – Zur Entwicklung der zeitgenössischen Kultur in Mexiko«, in: *Imagen de México* (hrsg. v. E. Billeter), Frankfurt/M.: Schirn (1988), 53-62.
- Monsiváis, Carlos: »De algunas características de la literatura mexicana contemporánea«, in: Kohut 1991, 23-36.
- Scharf, Kurt und Wiesner, Herbert (Hrsg.): »Sie wohnen in den Geschichten – Moderne Erzählprosa aus Mexiko«, in: *Die Horen* 4/164 (1991), 7-11.
- Teichmann, Reinhard: *De la onda en adelante. Conversaciones con 21 novelistas mexicanos*. México: Grijalbo 1986.
- Villoro, Juan: »Fixpunkte. Nachwort«, in: *Gewissensprüfung* (hrsg. v. Villoro). Berlin/Weimar: Aufbau Verlag 1987.