

**Das Messianische im Werk von Álvaro Mutis:  
Von der Leere des Signifikaten  
und dem Bedeuten des Signifikanten**

**Dissertation**

zur Erlangung des Grades

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

der Philosophischen Fakultät  
der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von: Matthias von Antropoff

betreut von: Prof. Dr. Vittoria Borsò

Düsseldorf, den 15.02.2009

## Inhaltsangabe

	Seiten
Einleitung	1
1. Álvaro Mutis und das Konzept der „desesperanza“	19
1.1 Exkurs: Jacques Derrida und die Schrift	26
1.2 Álvaro Mutis und das Konzept der „desesperanza“ - Fortführung	30
1.3 Zusammenfassung der Ergebnisse aus der Diskussion des Konzeptes der „desesperanza“	34
2. Quién es Barnabooth? - Weitere Aspekte der desesperanza	35
2.1 Exkurs: Giorgio Agamben: Der Autor als Geste	37
2.2 Quién es Barnabooth? - Weitere Aspekte der desesperanza - Fortführung	40
3. Álvaro Mutis: Primeros Poemas (1947-1952)	47
3.1 La creciente	52
3.2 Tres imágenes	58
3.3 Ángela Gambitzi	69
3.4 Exkurs: Michel Foucault: Les hétérotopies	76
3.5 Heterotopien im Werk von Álvaro Mutis	81
3.6 El viaje	83
3.7 Programa para una poesía	92
3.7.1 Das Programm	95
3.7.2 Die Elemente der Poesie	98
4. Präsenz als Antwort auf die Essenzlosigkeit des Daseins	102
4.1 Roland Barthes - „Das Reich der Zeichen“	104
4.2 Hans Ulrich Gumbrecht – „Diesseits der Hermeneutik – Die Produktion von Präsenz“	110
4.3 Giorgio Agamben – Bartleby oder die Kontingenz	118
5. Die „desesperanza“ im Werk von Álvaro Mutis	124
5.1 El último rostro	125
5.2 Exkurs: Exilio	127
5.3 El último rostro – Fortführung	132
5.3.1 Fluchtpunkte zur „desesperanza“ - Flucht zum illusionären Kern	140
5.3.2 Der Traum Bolívars – das Eingehen in die „desesperanza“	145
5.4 Zusammenfassung der Analyseergebnisse zu „El último rostro“	151

6. Die „desesperanza“ im Werk von Álvaro Mutis: Maqroll el Gaviero	153
6.1 Ein erzähltechnisches Verfahren	154
6.2 Maqroll el Gaviero – Figur ohne Ursprung	160
6.2.1 Der Name	160
6.2.2 Der zypriotische Pass	162
6.2.3 El Gaviero – Implikationen einer Beschäftigung	164
6.2.4 Die Physis Maqrolls	167
7. Maqroll zwischen Substanz und Oberfläche/Präsenz am Beispiel „Amirbar“	169
7.1 Erzähltechnische Verfahren in „Amirbar“	170
7.2 Das „Abenteuer“ - Inhaltsangabe	172
7.3 Die Welt der Minen und die Suche nach Gold – Der Sinnaspekt in „Amirbar“	174
7.3.1 Maqroll und die Stationen seines Abstieges in die Welt der Minen und des Goldes	178
7.3.1.1 Cocora	178
7.3.1.1.1 Cocora – Caranvasary	179
7.3.1.2 La Zumbadora	183
7.3.1.3 Amirbar	188
7.4 Präsenz als Gegenpol zur Substanz im Roman „Amirbar“	193
7.4.1 Der Wind	193
7.4.2 Beziehungen – Freundschaft	195
7.4.3 Das Erzählen	201
7.4.4 Die Bücher und Lektüren Maqrolls	206
7.4.5 Träume	210
7.4.6 Verdoppelungen	213
8. Implikationen der „desesperanza“ für das Verhältnis Amerika-Europa	217
9. Die Konstellation	226
10. Das Zeugnis	231
11. Maqroll als messianische Figur	238
11.1 Lied VII	243
Schlussbetrachtung	245
Literaturliste	250

## Einleitung

Die Dissertation „Das Messianische im Werk von Álvaro Mutis – Von der Substanzlosigkeit zur Bedeutsamkeit von Präsenz“ hat sich zum Ziel gesetzt, zwei wichtige Bewegungen im Werk des kolumbianischen Autors zu verbinden, die in der Sekundärliteratur nur zum Teil konstatiert werden, aber noch nicht aufeinander bezogen worden sind: den Substanzverlust und die Bedeutsamkeit von Präsenz.

In einem Auszug aus dem Prosatext „La Nieve del Almirante“ aus dem Gedichtband „Caravansary“ lassen sich diese zwei Bewegungen gut nachzeichnen. In diesem Text wird über den Aufenthalt Maqrolls - der Figur, die in dem Werk Mutis' eine herausragende Rolle spielt - in einer Absteige für Lastwagenfahrer des andinen Hochlandes gesprochen. Im hinteren Teil des Hauses befindet sich das Urinal, dessen Wände Maqroll mit Sprüchen und Sentenzen beschrieben hat. Eine dieser Sentenzen lautet:

„Guarda ese pulido guijarro. A la hora de tu muerte podrás acariciarlo en la palma de tu mano y ahuyentar así la presencia de tus lamentables errores, cuya suma borra de todo posible sentido tu vana existencia.“<sup>1</sup>

Einer dieser „Fehler“ ist Thema des Romans „Amirbar“<sup>2</sup>, in dem Maqroll sich auf die Suche nach Gold begibt und dabei fast sein Leben verliert. Gold kann als Metapher für das Beständige, Absolute und damit für die Substanz gesehen werden. Die materielle Textstruktur zeigt jedoch, dass dieser Sinn nicht erreichbar ist und – sofern man an ihm festhält - er nur als Verlust erfahren werden kann. Der Text legt aber auch Strategien der existentiellen Bedeutsamkeit nahe, die im sinnlichen Umgang mit den Dingen, an ihren Oberflächen, bedeutsam werden. Dieses wird in obengenanntem Zitat mit der glatten Oberfläche des Steines in Verbindung gebracht. Ein „Streicheln“ in der Handfläche wird evoziert, eine Sinnlichkeit, die einer metaphysischen Präsenz und der Substanz einer Existenz entgegenggehalten wird.

Die Unauffindbarkeit von Sinn und Substanz und die Hinwendung zu der Oberfläche der Dinge hat Álvaro Mutis essayistisch schon 1965 in zwei Texten erarbeitet. Es handelt sich

---

<sup>1</sup> Dieser Text wird auch im Anhang des gleichnamigen Romans Mutis' veröffentlicht.

Álvaro Mutis, Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero, Alfaguara, Bogotá 2001, S. 92

<sup>2</sup> Ebd., S. 373-471

um „La desesperanza“<sup>3</sup> und um „Quién es Barnabooth?“<sup>4</sup>. In ihnen entwickelt Mutis ein Konzept, das er mit „desesperanza“ umschreibt.

Zwei Charakteristika der „desesperanza“ sind nun für diese Arbeit von größter Wichtigkeit. Erstens zeichnet den „verzweifelten Menschen“ eine paradoxe „Klarsicht“ in die Unergründbarkeit eines Sinns der Existenz aus. Diese Klarsicht führt jedoch nicht zu einer Flucht vor dem Leben. Vielmehr charakterisiert Mutis den verzweifelten Menschen als jemanden, der sich trotz seiner Klarsicht in die Lebensläufe stellt und so einen „sabor de existencia“ gewinnt. Dies wird in unserer Arbeit als teilnahmslose Teilnahme am Leben bezeichnet werden.

Zweitens steht die Verzweiflung nicht im Gegensatz zu der Hoffnung. Sie verändert jedoch den Status der Hoffnung, die als ephemere bezeichnet werden kann. Während Sinn und Substanz nicht erkannt werden können, ist Hoffnung mit einer Sinnlichkeit verbunden, die aufgrund ihres „ephemereren Charakters“ nicht zu einem metaphysischen Grund werden kann. Metaphorisch ausgedrückt: Es ist die Hoffnung, den glatten Stein in der Hand befühlen zu können. Sinnlichkeit ist somit eine Einladung, die Oberfläche der Dinge ernst zu nehmen, sich ihrer Sinnlichkeit, der Sinnlichkeit der Welt, zuzuwenden.

Diese Oberfläche der Dinge wird in den Texten von Mutis auch dadurch angekündigt, dass z.B. explizit in den Gedichten die Sinne angesprochen werden, das Geschriebene zu vernehmen. So beginnt das Gedicht „204“ mit der Aufforderung: „Escucha Escucha Escucha/la voz de los hoteles“<sup>5</sup>. Die Schrift kündigt von dem Aufschub der Substanz, und sich lesend dem Gedicht zu nähern, würde bedeuten, eben diesen Aufschub mitzuerleben. Aber man soll die Stimme der Hotels hören, was beinhaltet, dass auf einer Oberfläche etwas geschieht, das mit dem Aufschub der Substanz nicht zu fassen ist. Es ist die Stimme, die außerhalb des Bedeutungsprozesses affizieren und dadurch eine Bedeutsamkeit entfalten kann. Die Konsequenzen hinsichtlich der Zeitkonzeption sind beträchtlich: Dauer wird statt Teleologie zum Zeitmodus. Substanz als Ursprung setzt einen Anfangspunkt voraus, der nicht mehr gegeben scheint, und Ziel- bzw. Endpunkte werden ebenfalls negiert. Wir werden sehen, dass die Linearität der Zeit bei Álvaro Mutis immer wieder „dekonstruiert“ wird, und selbst die Editions-geschichte seines Werkes weist dieses Spiel

<sup>3</sup> Álvaro Mutis, Contextos para Maqroll el Gaviero, Ediciones Igitur, Montblanc (Tarragona) 1997, S. 42-59

<sup>4</sup> Álvaro Mutis, Contextos para Maqroll el Gaviero, Ediciones Igitur, Montblanc (Tarragona) 1997, S. 19-41

<sup>5</sup> Álvaro Mutis, Summa de Maqroll el Gaviero, Visor, Madrid 1992, S. 33

mit dem Unterlaufen der linearen Zeit auf.

Mutis postuliert die Unauffindbarkeit von Sinn und Substanz im Sinne des Aufschubs des Signifikaten in der Schrift. Dies ist der Ausgangspunkt der implizierten Philosophie von Mutis, die mit Derridas Schrift-Begriff erklärt werden soll.

Wie wir zu zeigen versuchen, ist gerade die Verzweiflung Auslöser dafür, sich dem Schreiben und der Schrift hinzuwenden. In der Schrift wird das Wissen um die Substanzlosigkeit des Seins verdoppelt und schiebt sich weiter auf. Sehr oft ist demnach (gerade in den Gedichten) eine Metareflexion auf das Wesen der Schrift (und das Wesen des Gedichtes) integriert, die von ihren vergeblichen Versuchen zeugt, einer Substanz habhaft zu werden.

In diesem Zusammenhang steht auch ein literarisches Verfahren: Die zentrale Figur Maqroll ist extrem verschriftlicht. Dies erreicht der kolumbianische Autor durch ein Erzählverfahren, in dem ein fiktiver Erzähler auf Schriften Maqrolls trifft, diese redigiert, transkribiert und den Lesern präsentiert. Somit ist Maqroll eine vermittelte Figur der Schrift, der man ebenso wenig habhaft werden kann wie dem „Sinn“ des Textes.

Auf der Makro- und Mikrostruktur des Textes ergibt sich jedoch eine ständige Spannung zwischen Nutzlosigkeit der Handlungen und Intensität der sinnlichen Wahrnehmungen, die der Existenz Hoffnung geben. In dem Roman „Un bel morir“ trifft Maqroll inmitten eines von vornherein zum Scheitern verurteilten Unternehmens auf die sinnlich konnotierte Amparo María:

„El cuerpo tibio y recio de la muchacha [Amparo María], ceñido al suyo con una intensidad nueva y reveladora, le transmitió una serenidad y un bienestar que prolongaba la acción bienhechora de la tierra del café y de la caña donde recuperaba, intactas, las ganas de vivir y el amor por los dones del mundo.“<sup>6</sup>

Mit Bezug auf Roland Barthes und Hans Ulrich Gumbrecht werden wir dies als „Präsenz“ fassen. So heißt es etwa bei Barthes im „Reich der Zeichen“:

Diese Situation ist eben jene, in der eine gewisse Zerrüttung der Person eintritt, eine Umwälzung der alten Lektüren, eine Erschütterung des Sinns, der zerrissen und bis zur unersetzlichen Leere erschöpft wird, ohne daß freilich das Objekt aufhörte, bedeutsam und begehrenswert zu sein.“<sup>7</sup> (S. 16)

<sup>6</sup> Álvaro Mutis, Empresa y tribulaciones de Maqroll el Gaviero, a.a.O., S. 235

<sup>7</sup> Barthes, Roland, Das Reich der Zeichen, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981, S. 16

Es geht also um eine Bedeutsamkeit der Dinge in ihrer Präsenz, ohne diese durch die Suche nach Bedeutung (voreilig) zu verlassen. Dies verändert den Subjektbegriff, der nicht mehr allmächtig kolonialistisch, sondern auch re-aktiv gegenüber der Andersheit der Welt wird und sich dafür öffnet, von dieser affiziert zu werden.

Die ethische Dimension dieses Unternehmens von Alvaro Mutis soll mit Hilfe von Emmanuel Lévinas präzisiert werden: Die Unauffindbarkeit des Signifikats ist eine strukturell analoge Denkbewegung der Definition des Antlitzes, nämlich der unerreichbaren Andersheit des Anderen. Dieses Antlitz ist jedoch nicht „tief“, sondern besitzt eine Oberfläche, die auf keinen Hintergrund verweist. Vielmehr ist das „Wunder des Antlitzes“ das Wunder der Oberfläche und, so unsere Schlussfolgerung, das Wunder eines Signifikanten, das kein Signifikat unter sich zulässt.

Hans Ulrich Gumbrecht geht jedoch in seinem Buch „Diesseits der Hermeneutik – Die Produktion von Präsenz“<sup>8</sup> davon aus, dass man dem Signifikaten in der abendländischen Welt nicht entfliehen kann. Trotzdem spricht er sich für eine Stärkung der Materialität des Zeichens (des Signifikanten) aus und spricht von einem Oszillieren zwischen Sinn- und Präsenzeffekten. Barthes und Gumbrecht gemeinsam ist dagegen die Konstitution von Präsenz, die eng mit dem Augenblick und dem Ereignis verbunden ist. Diese Zeitlichkeit verhindert auch, dass der Prozess der Präsenzkonstitution zugunsten eines „Angekommenseins“ in einem Sinn verlassen wird.

In Maqroll ist nun beides anwesend: sowohl die existentiell wichtige, sinnliche Erfahrung der Präsenz bzw. ihr ephemerer Charakter (sinnliche Freuden hält er nicht fest) als auch das Oszillieren zwischen Sinn- und Präsenzeffekten.

Diese implizite Philosophie vollzieht sich im Werk von Álvaro Mutis durch eine Reihe metaphorischer Prozesse: Jegliches Ufer wird negiert, was die Negierung von Sinn und Substanz impliziert. Man soll sein Leben aufs Spiel setzen und in Übergänge stellen, um in keiner Bedeutung anzukommen.

Auch werden zahlreiche Schwellen in den Texten Mutis' markiert, so etwa im Modus des Traums, der allerdings – anders als bei Freuds Traumdeutung – unergründlich bleibt.

Dementsprechend kommt es zur Konstruktion heterotopischer Räume, die unter anderem die Topographie der Goldmine als Metapher von absoluter und ewiger Substanz

---

<sup>8</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik – Die Produktion von Präsenz, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004

durchkreuzen. Sie stellen Räume dar, die sich in ihrer diskursiven Verankerung für neue Bedeutungsmöglichkeiten öffnen. Des Weiteren wird wie beim Aufschub des Antlitzes bei Lévinas Identität als nicht erreichbar konstruiert. Dies sieht man besonders in der literarischen „Identitätskonstruktion“ Maqrolls.

Die eben genannten metaphorischen Prozesse deuten auf das hin, was wir das Messianische nennen wollen. Giorgio Agamben hat ein Konzept des Messianischen entworfen, das auf seinen Begriffen der Kontingenz und des Zeugnisses aufbaut. In „Bartleby oder die Kontingenz“ bezeichnet Agamben die literarische Figur Melvilles als Boten, die den Menschen eine Botschaft bringt:

„Was auf der Schwelle zwischen Sein und Nicht-Sein, zwischen Sinnlich-Wahrnehmbarem und Intelligiblem, zwischen Wort und Ding erscheint, ist nicht der farblose Abgrund des Nichts, sondern der Lichtspalt des Möglichen.“<sup>9</sup>

So ist die Schwelle nach Agamben der Ort, wo das Sein in eine absolute Potenz gehoben wird, die eine Potenz zu sein, wie auch nicht zu sein ist. In dieser absoluten Kontingenz wird die Substanz des Signifikaten in einen Strudel gezogen, indem er gebraucht wird. Er wird gebraucht, kann aber auch ganz anders oder gar nicht gebraucht werden. Durch die Dynamisierung des Signifikaten in diesem Sinne gewinnt der Signifikant auch wieder eine größere Bedeutung und wird in sein Recht gesetzt, bedeutsam zu werden und zu affizieren. Hier zeigt sich erneut die Relevanz Emmanuel Lévinas', denn auf ähnliche Weise gelingt es auch dem Antlitz des Anderen zu affizieren, ohne dass es in ein Signifikat (das Sein bei Lévinas) hinabsinkt und entsubjektiviert wird.

Maqrolls Platz ist auf der Grenze zwischen Signifikat und Signifikant, dessen Spiel wiederholt wird, um ihm aber einen neuen Gebrauch zu geben. Und der neue Gebrauch bezieht sich in seinem Leben darauf, dass es nicht der Suche nach einer Substanz, einem Signifikaten, sondern der sinnlichen Präsenz gewidmet wird. Aus diesem Grunde ist Maqrolls Element das Meer, auf dem er von Horizont zu Horizont aufbricht, ohne ihn jemals zu erreichen. Er begibt sich in Geschäfte, treibt Handel, aber immer integriert er die Möglichkeit, alles wieder aufzugeben, sobald der Sinn absolut werden würde. Und dies gelingt ihm, da er die Substanz als substanzlos erkannt hat und er den Sinn seines Lebens aus der Bedeutsamkeit der Dinge bezieht.

<sup>9</sup> Giorgio Agamben, Bartleby oder die Kontingenz/Die absolute Immanenz, Merve Verlag, Berlin 1998, S. 41 f.

Das letzte literarische Verfahren, das wir hier ansprechen möchten und das in einem direkten Bezug zu dem eben Gesagten steht, ist die besondere Architektur des narrativen Textes, die wir anhand von „Amirbar“ skizzieren wollen. Dieser Roman besteht a) aus einer Rahmenhandlung, aus der heraus Maqroll sein Abenteuer vorträgt und b) dem eigentlichen Abenteuer, das in der ersten Person (die Stimme Maqrolls, transkribiert durch die erste Erzählerinstanz) erzählt wird. Der Vortrag des Abenteuers wird immer wieder durch die Rahmenhandlung unterbrochen, wodurch ein besonderes Augenmerk auf den Ort und die Zeit des Erzählens gelegt wird. Und der Ort und die Zeit sind sinnhaft angefüllt, was die Sinnsuche unterbricht, die das Thema des Abenteuers in „Amirbar“ ist und sie einem neuen Gebrauch zuführt.

Neben der Analyse des Romans sollen die verschiedenen repräsentativen Textsorten von Álvaro Mutis behandelt werden: Roman, Erzählung, Gedicht und Essay.

Eine Besonderheit der Texte des kolumbianischen Autors liegt darin begründet, dass die Grenzen zwischen Prosa und Poesie als fließend angesehen werden müssen. Oft wird sein Werk als „prosa poética“<sup>10</sup> bezeichnet, und Carmen Barrionuevo spricht sogar von einer „ambigüedad“<sup>11</sup> in Bezug auf die Nähe der Poesie zu dem erzählerischen Werk. Wichtig ist hier der Rhythmus und das dichterische Bild, die die Sinne ansprechen und dem Verstehen eine Bedeutsamkeit auf der Oberfläche<sup>12</sup> entgegensetzen sollen. Die Architektur der Dissertation wird diesen Überlegungen Rechnung tragen, indem sie durch einen Dialog von Theorie und literarischem Text dem „Fließen“ der Texte Mutis' gerecht zu werden versucht.<sup>13</sup> Die Rekonstruktion der impliziten Philosophie und Ethik ist das Anliegen dieser Studie, die, so hoffen wir, neue Perspektiven in der Auseinandersetzung mit dem Werk des kolumbianischen Autors eröffnen kann.

Bevor wir nun einen Blick auf die Sekundärliteratur zu Álvaro Mutis werfen, ist es

<sup>10</sup> Siehe hierzu u.a.: Américo Ferrari, „Versística y prosística en la poesía de Álvaro Mutis“, in: J.G. Cobo Borda (Coordinador), *Anthropos (202) – Álvaro Mutis*, Anthropos Editorial, Rubí (Barcelona) 2004, S. 172-175; er schreibt, dass sich in die Prosa von Mutis poetische Abschnitte schieben und die Zeit anhalten; dieses Anhalten der Zeit könnte man dergestalt explizieren, dass der Bedeutungsprozess des sprachlichen Zeichens angehalten wird und das Bedeuten des Signifikanten in den Vordergrund rückt.

<sup>11</sup> Carmen Barrionuevo, „Summa de Maqroll: la poesía de Álvaro Mutis“, in: Álvaro Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero Poesía, 1948-1997*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1997

<sup>12</sup> Die Ausdrücke „Bedeutsamkeit der Oberfläche“ und „Bedeutsamkeit der Präsenz“ sollen in dieser Arbeit gleichgesetzt werden, da beide sich auf die Bedeutsamkeit des Signifikanten beziehen. Dies soll an späterer Stelle vertieft werden.

<sup>13</sup> Demnach wird die Theorie erst im Laufe der Dissertation erarbeitet werden. Das Konzept des Messianischen soll explizit erst im letzten Kapitel zur Sprache kommen, jedoch zielt die Theoriediskussion auf jenes hin und ist implizit in der gesamten Arbeit anwesend.

wichtig, noch einmal explizit auf das Theorieparadigma der Arbeit zu sprechen zu kommen. Dabei soll der Frage nachgegangen werden, wie Denker so unterschiedlicher Provenienz wie Jacques Derrida, Roland Barthes, Hans Ulrich Gumbrecht, Emmanuel Lévinas, Michel Foucault und Giorgio Agamben in einer Untersuchung zum Werk Álvaro Mutis' sinnvoll verbunden werden können.

Es sind nun gerade die Begriffe der Substanz/Substanzlosigkeit und Präsenz, die zahlreiche Analogien und strukturelle Parallelen zwischen diesen Autoren erkennen lassen.

Jacques Derrida entwickelt seine Philosophie auf der Folie eines Totalitätsdenkens, das er einer schonungslosen Kritik unterwirft. Analog zu dem Diktum Lyotards zum Ende der Metaerzählungen zeigt Derrida, dass Totalität nicht auf einer zu verifizierenden Wahrheit, sondern auf einer metaphysisch-abendländischen Setzung beruht. Das Denken des französischen Post- bzw. Neostrukturalisten<sup>14</sup> untersucht demnach die Ebene der Substanz und zeigt auf, dass Substanz nur in ihrem Aufschub existiert. Derrida geht es um einen Angriff auf den Logozentrismus, der den Signifikanten der Stimme als direktes Abbild der in der Seele angenommenen Substanz betrachtet. In dieser Tradition wird die Schrift als sekundäres Phänomen angesehen, das der in der Stimme enthaltenen seelischen Substanz entfremdet sei. Mit Hinwendung zum sprachlichen Zeichen Saussures macht aber Derrida deutlich, dass zwischen Signifikant und Signifikat ein zeitlicher Bruch besteht, der auch der Stimme als solcher eingeschrieben ist. Somit kann es keine Substanz geben, da über diese nur über die Vermittlung des sprachlichen Zeichens Aussagen gemacht werden können. Auf Grund dessen kann Substanz nur in ihrem Aufschub und in ihrem Sich-Verfehlen existieren.<sup>15</sup> Jacques Derrida befindet sich in seiner Philosophie ganz auf der Ebene der Substanz.

Mit Hinweisen zu dem Buch „Die Spur des Anderen“ von Emmanuel Lévinas<sup>16</sup> soll eine Denkbewegung erläutert werden, die ebenfalls den Verlust von Substanz beinhaltet. Lévinas jedoch nähert sich der Substanzebene nicht von Seiten des sprachlichen Zeichens, sondern von Seiten des Seins und des Subjektes. Auch ihm geht es wie Derrida um eine

<sup>14</sup> Siehe u.a. Bärbel Lücke, Semiotik und Dissemination – Von A.J. Greimas zu Jacques Derrida, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002

<sup>15</sup> Zugrunde gelegt werden: Jacques Derrida, Grammatologie, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1983 und Jacques Derrida, Die Schrift und die Differenz, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1976

<sup>16</sup> Lévinas, Emmanuel, Die Spur des Anderen – Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie, Verlag Karl Alber, Freiburg/München 1983

Kritik des Totalitätsdenkens, jedoch stellt er dieser Kritik einen positiven Aspekt gegenüber, der die ethische Dimension seines Denkens ausmacht.<sup>17</sup> Nach Krewani kann er weder in die Moderne noch in die Postmoderne eingeordnet werden:

„Zum Streit um Moderne oder Postmoderne steht Lévinas quer. Sein Denken ist nicht modern im Sinne Habermas', weil der Diskurs und seine reflexive Rationalität ihre zentrale Stelle eingebüßt haben. Er ist nicht postmodern im Sinne etwa des Lyotard'schen Pluralismus, weil ihm auf neue Weise Vernunft und Synthese nicht fremd sind, nämlich als sinnliche Vernunft und als «absolut passive Synthesis» (AQ 48) der Diachronie.“<sup>18</sup>

Lévinas spricht in seiner Philosophie wie Derrida von einer logozentristischen Tradition, in die ein Riss gekommen sei, der sich dahingehend ausdrückt, dass das Seiende nicht mehr in ein identisches Sein – in eine Substanz<sup>19</sup> - überführt werden kann. Er spricht von einem ethischen Blick, der sich von einem Subjekt ausgehend dem Anderen zuwendet, diesen jedoch niemals erreicht. Würde der Blick den Anderen erreichen, würde er in eine Identität überführt, die den Anderen in seiner Einzigartigkeit und Differenz zerstört. Was Derrida auf Seiten des sprachlichen Zeichens macht, verlegt Lévinas auf die Seite des Subjekts. Er zeigt, dass die Substanz des Subjektes nicht erkannt werden kann und sich gleichsam wie das Signifikat in der Philosophie Derridas aufschiebt. Beiden ist demnach eine Kritik an einem „Substanzdenken“ inhärent, wovon auch Mutis' Text „La desesperanza“ zeugt.

Bei Lévinas (und das lässt ihn aus der Postmoderne wieder heraustreten) gibt es den wichtigen Moment des Affiziertwerdens durch den Anderen, was man dahingehend verstehen kann, dass ein Bedeuten jenseits eines substantiellen Denkens angedeutet wird. Das Antlitz bedeutet aufgrund seiner Existenz und aufgrund, so führen wir weiter aus, seiner Präsenz<sup>20</sup>, die mit der oben zitierten „sinnlichen Vernunft“ in Verbindung gebracht werden kann. Somit treffen wir bei Lévinas auf einen Denker, der Substanzlosigkeit und Präsenz zusammendenkt, bzw. der wie Roland Barthes und Hans Ulrich Gumbrecht der Substanzlosigkeit eine Präsenzebene gegenüberstellt.

<sup>17</sup> Der ethische Aspekt in Lévinas' Werk ist von herausragender Bedeutung. Siehe hierzu u.a.: Christian Kupke (Hrsg.), Lévinas Ethik im Kontext, Parodos, Berlin 2005

<sup>18</sup> Wolfgang Nikolaus Krewani, a.a.O., S. 26

<sup>19</sup> Lévinas gebraucht den Ausdruck „Substanz“ in seinem Werk nicht.

<sup>20</sup> Dies Präsenz kann bei Lévinas wie bei Roland Barthes ganz explizit auf die Ebene des Signifikanten bezogen werden. In „Totalität und Unendlichkeit“ schreibt er: „...: Das Antlitz ist der Signifikant, der an der Spitze seines Zeichens auftaucht, wie Augen, die dich ansehen.“  
Emmanuel Lévinas, Unendlichkeit und Totalität – Versuch über die Exteriorität, Verlag Karl Alber, Freiburg/München 2002, S. 258

Mit Hilfe des Präsenzbegriffes von Roland Barthes und Hans Ulrich Gumbrecht kann diese Bipolarität theoretisch genauer definiert werden. Roland Barthes geht es in seinem Buch „Das Reich der Zeichen“ darum, mit einem „gänzlich verschiedenen Symbolsystem[] zu «liebäugeln»“<sup>21</sup>:

„Gerade die so genannte «mittlere Phase» Barthes' zeugt von seinem Kampf gegen den Sinn und von seinen Bestrebungen, die Grenzen zum Un-Sinn auszureizen. So sucht er nach einer «écriture blanche», die ihn von den ideologischen Sprechweisen befreien soll.“<sup>22</sup>

In seinem Buch zeigt Barthes, dass Sinn und Substanz, deren Verlust er in der westlichen Welt konstatiert, nicht mehr auf der Ebene des Signifikates gedacht werden müssen, sondern er verlegt den Sinn auf die Ebene des Signifikanten, von dem er in keine Tiefe des sprachlichen Zeichens mehr sinkt. Von dieser Position aus kann Sinn bedeutsam werden, ohne in einer Substanz gegründet zu werden, und somit deutet sich ein Überschreiten der Semiotik an.

In ähnlicher Hinsicht ist das Buch „Diesseits der Hermeneutik – Die Produktion von Präsenz“ von Hans Ulrich Gumbrecht zu verstehen. Als Geisteswissenschaftler wendet er sich gegen die (durch die Postmoderne verursachte) Multiplizierung und den Aufschub des Sinns und zeigt auf, dass eine Hinwendung zu der Ebene einer Materialität von Literatur eine heilsame Wirkung haben könnte. Diese Materialität schließt eine Materialität des Zeichens ein, die er mit dem aristotelischen Zeichenbegriff zu fassen versucht. Seine Argumentation kann man aber auch so verstehen, dass er wie Barthes Sinn auf die Ebene des Signifikanten zieht, von wo aus er bedeuten kann. Allerdings ist er nicht so radikal wie der französische Semiotiker, sondern spricht von einer Oszillation zwischen Sinn- und Präsenzeffekten.

Barthes nennt die Bedeutsamkeit der Präsenz „Schrift“: „Japan [dort situiert er das neue Symbolsystem] hat ihn [den Autor] in die Schrift versetzt.“<sup>23</sup> Doch es ist eine Schrift, die sinnfrei von Leere geprägt ist: „Und eine solche Leere konstituiert auch die Schrift; von dieser Leere gehen die Züge aus, in denen der Zen in völliger Sinnbefreiung die Gärten,

<sup>21</sup> Roland Barthes, Das Reich der Zeichen, a.a.O., S. 13

<sup>22</sup> Antje Landmann, Zeichenleere. Roland Barthes' interkultureller Dialog in Japan, Iudicum Verlag, München 2003, S. 56

<sup>23</sup> Roland Barthes, Das Reich der Zeichen, a.a.O., S. 14

Gesten, Häuser, Blumengebinde, Gesichter und die Gewalt schreibt.“<sup>24</sup>

Wichtig festzuhalten ist, dass die Bedeutsamkeit der Präsenz bei Barthes wie bei Gumbrecht sinnlich konnotiert wird, was für das Werk von Álvaro Mutis eine große Rolle spielen wird.<sup>25</sup>

Während Jacques Derrida bei seiner Kritik auf der Ebene der Substanz verweilt, können wir bei Emmanuel Lévinas und Roland Barthes einen Umgang mit dem Substanzverlust konstatieren, der darin besteht, sich einer Präsenz hinzuwenden, die die Substanzebene verlässt.

Gumbrecht, wie wir gesehen haben und wie im Laufe der Arbeit weiter ausgeführt wird, versucht, die beiden Pole miteinander zu vermitteln, indem er von einem Oszillieren zwischen Sinn- und Präsenzeffekten spricht. Dieses Oszillieren jedoch ist ein Spannungsverhältnis, was im Hinblick auf das Werk Mutis' näher untersucht werden muss. In dieser Hinsicht wird der Begriff der „Heterotopien“ von Michel Foucault und die Philosophie Giorgio Agambens von Bedeutung werden, da man beide unter dem Aspekt der Deutung der Spannung zwischen Substanz und Präsenz betrachten kann.

Bei Mutis werden wir auf ein Phänomen stoßen, das wir mit dem Begriff „Verdoppelung“ umreißen wollen. Orte, Gegenstände und Zeiten verdoppeln sich und nehmen neue Bedeutungen an. Sie werden aus einem substantiellen Rahmen der Bedeutung des Signifikaten herausgenommen und bieten sich einem Gebrauch dar. Dies wollen wir versuchen, mit den Begriffen der Heterotopie und Heterochronie von Foucault näher zu bestimmen. Foucault geht es am Anfang seines Schaffens um eine „Destruktion der

---

<sup>24</sup> Ebd., S. 16

<sup>25</sup> Wie schon weiter oben angedeutet, ist die Bedeutsamkeit der Präsenz eine Bedeutsamkeit der Oberfläche. Bei der Diskussion um den Begriff Oberfläche ist auch auf Gilles Deleuze und Vilém Flusser hinzuweisen. In dem Buch „Logique du sens“ situiert Gilles Deleuze allerdings „Oberfläche“, anders als Roland Barthes und Hans Ulrich Gumbrecht, zwischen dem sprachlichen Zeichen. In dem Zusammenhang spricht er von dem Ereignis auf der Oberfläche zwischen der Sprache und dem Sein der Dinge, zwischen dem Signifikat und dem Signifikanten. Dies ist der Ort, an dem Giorgio Agamben das Messianische situiert und einen Gebrauch der Substanz impliziert. Der Begriff des Messianischen und der Gebrauch der Substanz wird an späterer Stelle weiter ausgeführt.

Bei Vilém Flusser hängt der Begriff der Oberfläche mit der Bildergenerierung der 0-Dimension zusammen, also mit der "Komputierung" von Punkten in "kalkulierten Bildern". Auf der einen Seite spricht er kulturpessimistisch von der Gefahr, dass diese Bilder uns in unserer Sinngebung beherrschen könnten, auf der anderen Seite sei es aber möglich, eine Dialogstruktur auf dieser Oberfläche einzuschalten, wo der Mensch von der Oberfläche her selbst Sinn generieren könnte. Auch hier geht es um einen Gebrauch der Substanz und einen Gebrauch des Sinnes.

Siehe: Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris 1969

Vilém Flusser, *Lob der Oberflächlichkeit: Für eine Phänomenologie der Medien*, Bollmann, Köln 1993

Subjektphilosophie“<sup>26</sup>. Er zeigt, dass das Subjekt innerhalb von Diskursformationen entsubjektiviert wird, wobei dieser Entsubjektivierungsvorgang im Rahmen einer biopolitischen Machtkonstellation eingebettet ist, die sich in die Körper der Menschen einschreibt. Am Ende seines Lebens richtet Foucault sein Augenmerk immer stärker dahin, Wege und Möglichkeiten aufzuzeigen, wie es dem Subjekt gelingen kann, aus dieser biopolitischen Machtkonstellation auszubrechen. Dabei wird im Besonderen der Begriff des „Gebrauches“ und der „Sorge um sich“ wichtig.<sup>27</sup> In dem Radiovortrag „Les hétérotopies“<sup>28</sup> von 1966 geht Foucault davon aus, dass die zukünftige Wissenschaft immer mehr zu einer Wissenschaft des Ortes wird. Er spricht von Gegenorten (und gleichzeitig auch von Gegenzeiten), die die gesellschaftlich sanktionierten Orte gleichsam verdoppeln und ihnen andere Bedeutungen zuschreiben können. Dies soll in unserer Argumentation dahingehend verstanden werden, dass mythisch<sup>29</sup> konnotierte Orte aus ihrer festgefügt erscheinenden Bedeutung herausgerissen werden und für neue Bedeutungszuschreibungen sich öffnen. Das Subjekt gebraucht in diesem Sinne Substanz und verschiebt sie auf ihrer im logozentrischen Sinne verankerten Ebene des Signifikaten. Greift demnach Derrida die logozentrische Substanz (verkörpert in dem Signifikat des sprachlichen Zeichens) dadurch an, dass er ihren Aufschub herausstellt, geht es Foucault darum, logozentrische Substanz als historisch gewachsen herauszustellen, die dem Gebrauch der Menschen zurückerstattet werden kann.

Giorgio Agamben stellt in seiner Philosophie ebenfalls den Gebrauch der Substanz heraus, ihm gelingt es aber, die Ebene der Präsenz in sein Denken zu integrieren. Für unseren Argumentationszusammenhang wird das Konzept des Zeugnisses und des Messianischen von herausragender Bedeutung sein. Für dessen Verständnis ist es wichtig, unter Bezug auf Walter Benjamin den Begriff der „Konstellation“ näher zu erläutern. Dieser Begriff ist mit einer besonderen Konzeption der Zeitlichkeit verknüpft, die für das Werk von Mutis eine fundamentale Rolle spielt

Giorgio Agamben geht es ähnlich wie Michel Foucault darum, Wege aufzuzeigen, der

<sup>26</sup> Hans-Herbert Kögler, Michel Foucault, Sammlung Metzler, Stuttgart/Weimar 2004, S. 25

<sup>27</sup> Siehe dazu: Michel Foucault, Die Sorge um sich, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1989

<sup>28</sup> Michel Foucault, Die Heterotopien/Les hétérotopies – Der utopische Körper/Le corps utopique, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005

<sup>29</sup> Nach der Auffassung von Roland Barthes

Entsubjektivierung des Subjektes durch die Diskurszusammenhänge und der biopolitischen Macht zu entgehen. Seine Arbeitsweise spiegelt schon etwas von seiner Philosophie wider, die u.a. immer wieder Anregungen von Walter Benjamin aufnimmt und weiterentwickelt, worauf auch Eva Geulen mit dem Begriff der Konstellation anspielt:

„Zu heterogen ist Agambens intellektuelles Umfeld, als dass man ihn auf einen methodischen Ansatz verpflichten oder einer philosophischen Schule zurechnen könnte. Zudem besteht die Faszination seiner Schriften gerade in den neuen und überraschenden Konstellationen, in die er bekannte, aber auch weniger bekannte, älteste und neueste Texte und Probleme zu bringen weiß.“<sup>30</sup>

Ein wichtiger Ausgangspunkt seiner Philosophie ist das sprachliche Zeichen, und er stellt die Kluft heraus, die zwischen Signifikat und Signifikant besteht. Parallel dazu betont er mit Bezug auf Benveniste die Kluft zwischen Aussagen und Ausgesagtem, die auch immer als zeitliche Kluft gefasst wird. Auf dem Weg vom Aussagen zum Ausgesagten verschwindet das Subjekt und wird sozusagen in einer Substanz gegründet, die wirkliches Leben ausschließt. Dieser Prozess sei, so Agamben, auf der Ebene der „parole“ unhintergebar, weshalb er auf die Ebene der „langue“ gelangt und das Subjekt hier in die Kluft zwischen Signifikanten und Signifikat, zwischen Aussagen und Ausgesagtem positioniert. Und dies ist der Ort einer Potenz und gleichzeitigen Impotenz, die Substanz<sup>31</sup> wieder in einen Gebrauch zurückführen kann. Durch diesen Ort wird auch das Vergangene zurück auf eine Ebene der Potenz/Impotenz geholt und der Linearität der Zeit in ihrer Eingebundenheit in eine Mittel-Zweck-Relation<sup>32</sup> eine andere Zeitlichkeit entgegengestellt, die man als Augenblick fassen kann.

Während Foucault mit den Heterotopien einen Gebrauch mit Substanz andeutet, zeigt Agamben den Ort, von dem aus der Gebrauch möglich ist. In der Kluft des sprachlichen Zeichens gewinnt auch der Signifikant eine neue Bedeutungskraft, die er in der logozentristischen Tradition verloren hatte. In der Kluft wird dem Aussagen des Subjektes, der Ebene des Signifikanten, eine neue Bedeutung zuteil, die man in unserer Interpretation des Werkes Mutis' mit den „goces efimeros“ zusammendenken kann.

Die Position der Kluft ist bei Agamben die Position des Messianischen und des Zeugen,

<sup>30</sup> Eva Geulen, *Giorgio Agamben – Zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg 2005, S. 17

<sup>31</sup> Agamben benutzt das Wort „Substanz“ nicht; m.E. ist es aber genau dies, worauf der italienische Philosoph abzielt.

<sup>32</sup> Dies soll auch mit einer kurzen Hinwendung zu den geschichtsphilosophischen Thesen und dem Begriff der göttlichen Gewalt von Walter Benjamin genauer diskutiert werden.

und wir werden zu zeigen versuchen, dass es diese Position ist, von der aus Maqroll handelt und spricht.

Um den Titel der Dissertation „Das Messianische im Werk von Álvaro Mutis – Von der Substanzlosigkeit zur Bedeutsamkeit von Präsenz“ wieder aufzugreifen, werden wir im Werk von Mutis verschiedene Bedeutungsebenen und Implikationen des Substanzverlustes erkennen. Es wird ein Umgang mit diesem Verlust impliziert, der zum einen eine Bedeutsamkeit auf der Ebene der Präsenz, zum anderen einen Gebrauch einschließt.

Beim Blick auf die Sekundärliteratur<sup>33</sup> zu Álvaro Mutis wird deutlich, dass die Bipolarität zwischen Substanzlosigkeit und Präsenz bisher noch nicht beachtet wurde. Am Anfang der Rezeption von Mutis wurde sehr oft auf seine Einzigartigkeit innerhalb der lateinamerikanischen (und insgesamt spanischsprachigen) Literatur hingewiesen.

Stellvertretend für viele kann man Octavio Paz anführen, der Mutis 1967 als „poeta de la estirpe más rara en español: rico sin ostentación y sin despilfarro“<sup>34</sup> bezeichnete. Trotz der herausgestellten Einzigartigkeit wird immer wieder versucht, Álvaro Mutis literaturgeschichtlich einzuordnen und historisch zu verorten. Octavio Paz und Guillermo Sucre<sup>35</sup> u.a. stellen ihn in die Nähe der „Postavangarde“, während Ilian Kronfly das Werk mit der „agonía de la modernidad“<sup>36</sup> in Verbindung bringt. Des Weiteren wird versucht, Mutis in verschiedene literarische Gruppen in Kolumbien selbst einzuordnen, wobei

<sup>33</sup> Bei der Besprechung des Forschungsstandes zu Álvaro Mutis beziehen wir uns u.a. auf Einteilungen, die Consuelo Hernández zum Stand der Forschung zu Álvaro Mutis bis 1996 vorgenommen hat. Consuelo Hernández, *Álvaro Mutis: Una estética del deterioro*, Monte Avila Ediciones, Caracas 1995, S. 23-39. Es sei noch anzumerken, dass im deutschsprachigen romanistischen Bereich nur zwei Arbeiten zu Álvaro Mutis vorliegen. Es handelt sich dabei zum einen um einen Aufsatz von Jürgen von Stackelberg, der die Figur Bolívars vergleichend bei Álvaro Mutis und Gabriel García Márquez untersucht. Zum anderen gibt es eine Untersuchung zu Übersetzungsproblemen des magischen Realismus, wobei auch Álvaro Mutis Berücksichtigung findet.

von Stackelberg, Jürgen, „«El que sirve una revolución, ara en el mar». Simón Bolívar bei Álvaro Mutis und Gabriel García Marquez“, in: *Iberoromania 36*, Niemeyer-Verlag, Tübingen 1992, S. 38-51  
Siegler Kathrin, *Übersetzungsprobleme des magischen Realismus am Beispiel kolumbianischer Romane*, Tectum-Verlag, Marburg 1998

Somit versteht sich diese Arbeit auch als Impuls, sich stärker mit dem kolumbianischen Autor auseinanderzusetzen.

<sup>34</sup> Octavio Paz, „Los Hospitales de Ultramar“, in: Javier Ruiz Portella, *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero*, Ediciones Áltera, Barcelona 2001, S. 130

<sup>35</sup> Sucre, Guillermo, „El poema: una fértil miseria“, in: Álvaro Mutis, *Poesía y Prosa*, Instituto Colombiano de Cultura, Editorial Andes, Bogotá 1981, S. 716-729

<sup>36</sup> Ilian Kronfly, María Victoria, „La conciencia de la desesperanza“, in: *Magazín dominical* de El Espectador, Bogotá 26 junio 1977, S. 8-9

diskutiert wird, ob er eher den „Cuadernículas“ oder der Gruppe „Mito“ anzunähern sei. Diese Zuordnungen weist aber Álvaro Mutis selbst mit größter Vehemenz zurück.

Auch immer wieder werden Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu anderen Autoren hervorgehoben, wobei sich diese Untersuchungen eher oberflächlich mit möglichen Einflüssen von Werken und Autoren auf Mutis auseinandersetzen. Eine vertiefte Analyse fehlt auf diesem Gebiet noch. Die Autoren, die immer wieder genannt werden, sind u.a. Joseph Conrad, Herman Melville<sup>37</sup>, Charles Dickens, Robert Louis Stevenson, Pablo Neruda, Luis Cardoza, Aurelio Arturo und Fernando Pessoa. In Bezug auf Melville wird immer wieder der Roman „Moby Dick“ genannt, während auf „Bartleby, the scrivener“ nicht hingewiesen wird. Dabei hat Maqroll m.E. viel mehr Ähnlichkeiten mit dieser literarischen Figur als mit Kapitän Ahab.<sup>38</sup>

Thematisch wird bei Mutis immer auf die Aspekte der Zerstörung und des Vergehens der Dinge und der Menschen verwiesen.<sup>39</sup> Krankheit, Einsamkeit sowie das Exil werden erörtert und mit der Topographie, in der sich die Gedichte, Erzählungen und Romane entfalten, in Verbindung gebracht. Die Topographie ist von Verfall geprägt und in ständige Übergänge eingebunden. So spielen u.a. die Landschaft der Tropen, Hafenstädte, Schiffe, Bahnhöfe, Hotels, Krankenhäuser und Bordelle eine herausgehobene Rolle.<sup>40</sup> Insgesamt wird auf die Vergeblichkeit allen Tuns hingewiesen und Substanz als nicht ergründbar definiert. Eine Arbeit, die sich psychoanalytisch mit Mutis auseinandersetzt und dabei das „Reale“ bei Lacan mit dem Nichterkennen der Substanz zusammendenkt, ist das Buch „Cifras del azar“ von Belén del Rocío<sup>41</sup>, die auch auf die Bedeutung des Augenblickes hinweist.

William L. Siemens setzt diesem Nichterkennen bei Mutis allerdings eine Ordnung

<sup>37</sup> Rodríguez Amaya widmet sich in seinem Buch u.a. den Gemeinsamkeiten und Unterschieden, die Melvilles „Moby Dick“ zu den Abenteuern Maqrolls zeigt. Fabio Rodríguez Amaya, *De Mutis a Mutis – para una ilícita lectura crítica de Maqroll El Gaviero*, University Press Bologna, Imola 1995, S. 260-274

<sup>38</sup> Die Figur „Bartleby“ wird in dieser Arbeit sehr wichtig werden.

<sup>39</sup> So exemplarisch bei Cobo Borda, Juan Gustavo, *Álvaro Mutis*, Procultura, Bogotá 1989; William L. Siemens, *Las huellas de lo trascendental: La obra de Álvaro Mutis*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 2002 und auch bei Fabio Rodríguez Amaya, a.a.O.

<sup>40</sup> Siehe hierzu insbesondere Cobo Borda, a.a.O., Rodríguez Amaya, a.a.O. und Charry Lara, „La poesía de Mutis“, in: Álvaro Mutis, *Poesía y Prosa*, Instituto Colombiano de Cultura, Editorial Andes, Bogotá 1981, S. 713-715

<sup>41</sup> del Rocío Moreno, Belén, *Las cifras del azar – Una lectura psicoanalítica de la obra de Álvaro Mutis*, Planeta Colombiana Editorial, Bogotá 1998

entgegen, die für ihn einen transzendentalen Charakter hat.<sup>42</sup>

Des Weiteren wird die Erotik und Sinnlichkeit, die auch für unsere Arbeit eine wichtige Rolle spielen werden, als zentrale Thematik des kolumbianischen Autors genannt.<sup>43</sup>

Ein weiterer Aspekt, der in der Sekundärliteratur herausgestellt wird, ist die Kritik. Kritik erstens verstanden als eine gesellschaftspolitische Kritik an den Zuständen der Modernität, in der ein politisches Machtspiel auf Kosten der Menschen veranstaltet wird.<sup>44</sup> Zweitens bezieht sich Kritik auf eine Form der Metakritik in dem Werk von Mutis selbst.

Herausgestellt wird hierbei, wie dem Wort, der Sprache und dem Gedicht/Text als sinn- und wahrheitsstiftende „Instanzen“ misstraut werden und wie dieses Misstrauen sehr oft explizit oder implizit im Werk thematisiert wird.<sup>45</sup>

In neuerer Zeit wird Mutis auch immer stärker unter Aspekten der Postmoderne gesehen, wobei man sich auf Lyotards Diktum stützt, dass die Zeit der Metaerzählungen vorbei sei. Ein Kern sei nicht mehr auffindbar, das Subjekt als solches sei gespalten und könne sich nur in einer Exilsituation aufhalten, die sich nicht mehr in Heimat gründen ließe. So befinde sich auch Maqroll am Rand und nur vom Rand aus könne er als postmodernes, fragmentiertes Subjekt agieren. Gleichzeitig werden die Reisen Maqrolls mit einer Metaebene, die den Prozess des Schreibens reflektiert, verbunden.<sup>46</sup> Dieser postmoderne

<sup>42</sup> William L. Siemens, a.a.O.; er schreibt u.a.: „Cuando habla de destino, se refiere a algo muy específico, a saber: la fuerza divina del reino de lo trascendental que dispone los acontecimientos de una manera coherente.“ (S. 74)

In unserer Sicht trifft dieses nicht zu; die Ordnung der Dinge bezieht sich auf eine Nichtordnung und die Transzendenz ist eine Transzendenz, die selbst aus Übergängen besteht.

<sup>43</sup> Wie schon angedeutet wurden die beiden Aspekte des Verfalls und des Sinnverlustes auf der einen und auf der anderen Seite die Sinnlichkeit, die in engem Zusammenhang mit der Bedeutsamkeit der Präsenz steht, bisher noch nicht systematisch zusammengedacht. Dies ist auch der Punkt, an dem unsere Arbeit ansetzen wird.

<sup>44</sup> So u.a. bei Rodríguez Amaya, a.a.O.

<sup>45</sup> Siehe hierzu u.a. Cobo Borda, a.a.O. und Consuelo Hernández, a.a.O.

<sup>46</sup> Exemplarisch für diese Position ist Baron-Fritz, Doris Amanda, Identidad y representación del personaje posmoderno: la saga de „Maqroll el Gaviero“, Diss. University of Nebraska, Lincoln 1999 Sie schreibt u.a.: „Hay varios factores que unifican el ciclo narrativo de Maqroll el Gaviero como un proyecto literario posmoderno: el viaje físico y espiritual como metáfora del acto narrativo, la relativización de la Historia, los espacios marginales, abiertos y cambiantes, el descentramiento, la fragmentación, las transgresiones a las normas sexuales y sociales, y la identidad fluida y en progreso del personaje seminal a todas ellas, Maqroll el Gaviero. Sin embargo, el factor que prima sobre los demás es el papel del lenguaje – tanto escrito como oral – en la creación y definición de la identidad de Maqroll el Gaviero como sujeto posmoderno. (S. 213) und: „El viaje físico es simbólico en la obra mutisiana porque es paralelo al acto de crear: a medida que se avanza en el viaje, se adelanta no sólo en el conocimiento de la condición humana sino también en el desarrollo de una identidad a la vez fluida, fragmentada, descentrada, autónoma e independiente, siempre en proceso de transformación que el narrador consigue llevar a cabo mediante la escritura.“ (S. 216)

Allerdings kommt Baron-Fritz zu einer Schlussfolgerung, der wir uns nicht anschließen können: sie sieht

Ansatz ist insbesondere auch für unsere Arbeit ein wichtiger Ausgangspunkt.

Weitere Aspekte, die in dem Werk von Mutis thematisiert werden, sind die Rolle der Frau<sup>47</sup> und die formale Grenzverwischung zwischen Poesie und Prosa.<sup>48</sup>

Zum Abschluss der Betrachtung der Sekundärliteratur soll noch kurz auf drei Arbeiten eingegangen werden, die wichtige Impulse für diese Dissertation geliefert haben.

Consuelo Hernández stellt in ihrem Buch „Álvaro Mutis – Una estética del deterioro“ die These auf, dass es die „desesperanza“ ist, die das Werk von Mutis verbindet. Dies wird auch der Ausgangspunkt unserer Arbeit sein. Allerdings denkt sie diesen Aspekt nicht mit der Schriftlichkeit zusammen, so wie wir es tun werden.

Hernández schreibt von der Überganghaftigkeit des Daseins:

„Y de igual manera que en la ciencia de hoy se encuentra una posición que no intenta dar una explicación total del mundo, Mutis transmite una clara conciencia de la transitoriedad, de lo provisional de una realidad imprecisa, moviente, azarosa y deteriorante de los más esenciales elementos de la existencia.“<sup>49</sup>

Als Antwort des Individuums darauf wird u.a. die Erotik angeführt:

„Y no sólo el placer erótico; la sola compañía de una mujer, la cercanía de «otro» cuerpo es también poderoso para engañar (no desalojar) «la soledad que me desgasta», dice el Gaviero en las minas de Cocora (C, 43). Sin embargo, ni poemarios ni novelas muestran una preocupación por hallar la razón del amor; sólo presentan la fascinación por la huella que deja su goce.“<sup>50</sup>

Der Sinnlosigkeit des Daseins wird hier auch ein sinnhafter Aspekt<sup>51</sup> entgegengestellt, was auch der Grundgedanke unserer Arbeit sein wird. Allerdings wird dies bei Hernández

---

die Sprache „como forma de proveer identidad mediante la narración de aventuras, y la recuperación de la inocencia perdida“ (S. 234)

Nicht die Sprache, sondern die Präsenz und der Zwischenraum im saussureschen sprachlichen Zeichen sollen in unserer Sicht eine Identität stiften, die sich nicht gründen kann.

<sup>47</sup> So u.a. bei Araujo, Helena, „Hembras, hadas y brujas en la narrativa de Álvaro Mutis“, in: Con-textos, Vol. 7, Nr. 26, Medellín 2000, S. 115-125 und Ponce de León, Gina, Mujer, erotismo, mito, utopía y héroe contemporáneo en Álvaro Mutis, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá 2002

<sup>48</sup> So u.a. bei Americo Ferrari, a.a.O.; Carmen Barrionuevo, a.a.O. und Guillermo Sucre, „El poema: una fértil miseria“, in: Álvaro Mutis, Poesía y Prosa, Instituto Colombiano de Cultura, Editorial Andes, Bogotá 1981, S. 716-729

<sup>49</sup> Consuelo Hernández, a.a.O., S. 18. Hernández spricht dann auch von Maqroll als einer Figur, die sich in ständigem Werden befindet.

<sup>50</sup> Ebd., S. 251

<sup>51</sup> Die Sinnhaftigkeit impliziert immer auch die Bedeutsamkeit der Präsenz.

nicht systematisch entwickelt, sondern eher konstatiert.

Carmen Porras geht in ihrem Aufsatz „De escritura a obra: el proyecto literario de Álvaro Mutis“<sup>52</sup> auf die editions-geschichtlichen Besonderheiten des Werkes ein. Dabei stellt sie fest, dass im Laufe der verschiedenen Editionen Gedichte und Prosatexte ihren Platz wechseln, wodurch die Chronologie von Mutis' Schaffen immer weiter ins Nebulöse gezogen wird. Mutis spielt mit der Linearität der Zeit, wobei dieses Spiel auch in vielen seiner Erzählungen und Romane anzutreffen ist.

Zuletzt sei noch auf den Aufsatz von Gabriele Bizzarri „La ruina de la novela de aventuras en el ciclo de Maqroll el Gaviero“<sup>53</sup>, hingewiesen, in dem sie das Genre des Abenteuerromans untersucht. Dabei geht sie ebenfalls von dem Diktum der Postmoderne von dem Ende der Metaerzählungen aus, das zur Folge habe, dass diese nur noch zitiert, in Frage gestellt und relativiert werden könnten. Bizzarri argumentiert nun weiter, dass Mutis das Genre des Abenteuerromans nicht dekonstruiert, sondern von innen her neu schafft. Und dies würde er durch einen besonderen Gebrauch der Zeitlichkeit erreichen. Maqroll blicke nicht mehr auf die Zukunft, auf ein zu erreichendes Ziel, sondern auf die Vergangenheit.<sup>54</sup> Dadurch gelinge es Mutis, den Abenteuerroman zu neuem Leben zu erwecken.

„Pero cambiando de signo a estas mismas variantes, se puede también afirmar que la ritualización del gesto mimético y la verticalización en sentido temporal del eje mítico del viaje, permiten a Mutis una extrema estilización poética de un mecanismo acostumbrado que devuelve al género de aventuras al menos una parte de su antigua fuerza simbólica, y coloca su obra bastante cerca de la *aporía* de una *Odisea* posmoderna.“<sup>55</sup>

Und Maqroll steht im Zeichen der „desesperanza“, deren Platz am Rand ist:

„Maqroll se queda en el límite, jugando sin descanso a orillas del precipicio, persiguiendo sin cesiones a Moby Dick, aunque consciente de que una vez alcanzada la presa, ésta no podrá sino convertirse en un atún inservible, incapaz de proporcionar respuesta alguna a su ansiedad metafísica. Consciente de estar jugando, pero también de la naturaleza tremendamente seria del juego, un juego

<sup>52</sup> del Carmen Porras, María, „De escritura a obra: el proyecto literario de Álvaro Mutis“, in: *Iberoamericana*, Nr. 20, Madrid 2005, S. 39-54

<sup>53</sup> Bizzarri, Gabriele, „La ruina de la novela de aventuras en el ciclo de Maqroll el Gaviero“, in: Cobo Borda, Juan Gustavo (Coordinador), „Álvaro Mutis. Paraíso y exilio, figuras de un imaginario poético“, *Anthropos*, Nr. 202, Rubí (Barcelona) 2004, S. 163-171

<sup>54</sup> Dies wird für unsere Arbeit von größter Wichtigkeit sein.

<sup>55</sup> Ebd., S. 171

de azar cuya apuesta es la vida misma.“<sup>56</sup>

Bizzarri stellt in dem Aufsatz wichtige Überlegungen zum Nicht-Erkennen der Substanz an, bringt diese mit der Postmoderne in Verbindung, erkennt aber, dass Mutis der Postmoderne, verstanden als Ende der Metaerzählungen, etwas entgegensetzen hat, was sich in seiner Wiederbelebung des Genres Abenteuerroman zeigt. In unserer Arbeit wird dieses Entgegensetzen auf der Ebene der Präsenz positioniert.

---

<sup>56</sup> Ebd., S. 171

## 1. Álvaro Mutis und das Konzept der „desesperanza“

„Ya sabe que los grandes pasiones desembocan y se esfuman en ese usado y variable instrumento que es el hombre; ya sabe que detrás de toda empresa al parecer perdurable, de toda obra nacida del hombre, está el tiempo que trabaja tenaz para llevarlo todo al único verdadero paraíso posible: el olvido; ...“<sup>57</sup>

Dieses Zitat, das sich auf A.O. Barnabooth, den Protagonisten und „Alter Ego“ des Schriftstellers Valéry Larbaud, bezieht, drückt ein Bewußtsein aus, das auch dem gesamten Werk des kolumbianischen Autors Álvaro Mutis eingeschrieben zu sein scheint.

Dieses Wissen, von dem das Zitat spricht, ist sowohl ein Wissen von Maqroll el Gaviero, dem Protagonisten von sechs der insgesamt sieben Romane von Álvaro Mutis und einem Großteil seines poetischen Oeuvres, als auch der anderen Protagonisten seines erzählerischen Werkes.

Betrachten wir das Zitat etwas genauer: von der Vergeblichkeit jedes Unternehmens ist die Rede, das, wie dauerhaft es auch erscheinen mag, der Zeitlichkeit unterworfen ist und letztendlich zum einzig möglichen Paradies hinführt: dem Vergessen. Doch erkennt man ebenfalls eine gewisse polare Spannung: die großen Passionen münden in den Menschen ein und lösen sich auf, wobei der Mensch als ein Instrument der Passionen gefasst wird. Es muss also noch etwas wie eine Quelle existieren, aus denen die „Leidenschaften“ strömen, so etwas wie einen existentiellen Grund, der aber für den Menschen nicht zu begreifen ist: das einzige mögliche Paradies ist nicht die Quelle, sondern das Vergängliche seiner Erscheinungen.

Und eben aus diesem Wissen heraus handeln die Protagonisten Álvaro Mutis'.

In dem Text „La Desesperanza“<sup>58</sup> entwickelt Mutis auf essayistische Weise das Konzept der „Verzweiflung“, das eben dieses angesprochene Wissen umreißt. In „Quién es Barnabooth?“<sup>59</sup> wird eine Figur vorgestellt, die, obwohl das Wort „desesperanza“ nicht fällt, in diesem Konzept aufgeht. In der Sekundärliteratur ist auf die fundamentale Bedeutung dieses Konzeptes für das Werk des kolumbianischen Autors hingewiesen worden. So schreibt Consuelo Hernández in dem Buch „Álvaro Mutis: Una estética del deterioro“:

<sup>57</sup> Álvaro Mutis, „Quién es Barnabooth?“, in: Álvaro Mutis, Contextos para Maqroll, Igitur/Mito, a.a.O., S. 33 f.

<sup>58</sup> Álvaro Mutis, „La desesperanza“, in: Álvaro Mutis, Contextos para Maqroll, a.a.O., S. 42-59

<sup>59</sup> Álvaro Mutis, „Quién es Barnabooth“, in: Álvaro Mutis, Contextos para Maqroll, a.a.O., S. 19-41

„Las coherencias significativas entre el discurso lírico y el discurso de las novelas y relatos, así como su perspectiva, permiten hablar de la obra como totalidad, cuyo criterio generador es la desesperanza.“<sup>60</sup>

Im Folgenden soll nun „La desesperanza“ genauer betrachtet werden und dessen Analyse durch Bezug auf „Quién es Barnabooth?“ weiter differenziert und ergänzt werden. Beide Texte entstanden schon 1965 im Kontext einer Konferenz, die Álvaro Mutis an der „Universidad Nacional Autónoma de México“ gehalten hat. Zu diesem Zeitpunkt hatte Álvaro Mutis die Gedichtbände „La balanza“ (1948, mit Gedichten von Álvaro Mutis und Carlos Patiño Roselli), „Los elementos del desastre“ (1953), „Memoria de los hospitales de ultramar“ (1959) und die Prosaschriften „Diario de Lecumberri“ (1960) und „La muerte del estratega“ (1960) veröffentlicht. Der Gedichtband „Los trabajos perdidos“ erschien in dem Jahr, in dem die Konferenz gehalten wurde.

Álvaro Mutis steht also noch am Anfang seiner literarischen Produktion, und sein erster Roman „La Nieve del Almirante“ wird erst 21 Jahre später erscheinen. Da aber, wie wir sehen werden, die theoretische Erarbeitung des Begriffes „La desesperanza“ in seinem gesamten Werk eine literarische Umsetzung findet, könnte man diesen Text als grundlegende poetologische Schrift von Álvaro Mutis auffassen.

Am Anfang von „La desesperanza“ steht ein Zitat aus „La condición humana“ von André Malraux, in dem von dem wahren Grunde des Menschen die Rede ist: der Angst (angustia), des Bewusstseins der eigenen Fatalität. Von einer Unmöglichkeit, ein anderes Wesen zu verstehen, wird gesprochen und von der Illusion, dieser Unmöglichkeit zu entgehen: „«Conocer por la inteligencia es la vana tentación de no hacer caso del tiempo».“ (S. 42)<sup>61</sup>

Die Wahrheit scheint wiederum in einer Vergänglichkeit eingefangen zu sein, die der Mensch nicht fassen kann. Daraus entstehe die „angustia“, die der Mensch mit Hilfe der „inteligencia“ oder auch des Opiums bekämpfen würde: „«[...] pero el opio nos libera de esto y allí está su sentido...»“ (S. 42)

Mutis, wie wir sehen werden, setzt dem Opium allerdings eine andere Möglichkeit des Umgangs mit der „angustia“ entgegen, und diese besteht gerade in der absoluten Annahme

<sup>60</sup> Consuelo Hernández, *Álvaro Mutis: Una estética del deterioro*, Monte Avila Ediciones, Caracas 1995, S. 266

<sup>61</sup> Alle Zitate zu „La desesperanza“ beziehen sich im Folgenden auf: Álvaro Mutis, „La desesperanza“, in: Álvaro Mutis, *Contextos para Maqroll*, a.a.O., S. 42-59

und dem Gebrauch der Angst, um diese dadurch aufzulösen.

Zur Illustrierung seines Konzeptes der „desesperanza“ führt Mutis nun den Protagonisten des Romans „Victory“ von Joseph Conrad, Axel Heyst, an:

„En efecto, desde el primer momento nos damos cuenta de que Heyst forma parte de esa dolorosa familia de los lúcidos que han desechado la acción, de los que, conociendo hasta sus más remotas y desastrosas consecuencias el resultado de intervenir en los hechos y pasiones de los hombres, se niegan a hacerlo, no se prestan al juego y dejan que el destino o como quiera llamársele, juegue a su antojo bajo el sol implacable o las estrelladas noches sin término de los trópicos<sup>62</sup>.“ (S. 44)

Heyst wird als „lúcido“, als „Klarsichtiger“, benannt, der es ablehnt, in die Mechanismen des Lebens der Menschen einzugreifen und das Leben einfach geschehen lassen will. Mit Bezug auf das Zitat von Malraux aus der „Condicio humana“, wo, wie wir gesehen haben, das Vergängliche der Existenz einem Verstehen derselben im Wege steht, würde ein „intervenir en los hechos y pasiones de los hombres“ immer eine Festlegung bedeuten, die der Unergründlichkeit der Existenz nicht angemessen wäre. Und dies ist es, was Heyst erkannt hat.<sup>63</sup>

Die Geisteshaltung, die aus dieser „Klarsicht“ entsteht, darf nun aber nicht mit Passivität verwechselt werden:

„Heyst ama, trabaja, charla interminablemente con sus amigos y se presta a todas las emboscadas del destino, porque sabe que no es negándose a hacerlo como se evitan los hechos que darán cuenta de su vida; sabe que sólo en la participación lúcida de los mismos, puede derivarse algo muy parecido a un sabor de existencia, a una constancia de ser, que hace posible el paso de las horas y los días sin volarse los sesos concienzudamente.“ (S. 44)

Es ist also nicht die Flucht, von der auch Malraux mit Hinweis auf das Opium gesprochen hat und die hier in Form der Negierung einer Teilnahme an der Existenz von Mutis wieder aufgegriffen wird, mit der eine Antwort auf das Unergründliche gegeben werden kann. Im Gegenteil ist es die absolute Annahme der „angustia“, die der Existenz einen „Geschmack“ („sabor“) abgewinnt<sup>64</sup>. Wir haben also eine doppelte Bewegung vor uns: auf der einen Seite die Ablehnung, in die Nutzlosigkeit der Existenz einzugreifen und auf der anderen Seite eine Teilnahme, in der die Ablehnung immer schon eingeschlossen ist und gerade durch

<sup>62</sup> Dass es gerade die Tropen sind, die auf besondere Weise die Topographie der „desesperanza“ bilden, wird an späterer Stelle erläutert.

<sup>63</sup> Trotzdem wird Axel Heyst im Roman „Victory“ auf „seiner“ Insel Samburán durch einen Einbruch des „Anderen“, dem Einbruch der von Heyst verlassenen äußeren Welt, dazu gezwungen, Partei zu ergreifen und seinen Beobachterstandpunkt aufzugeben.

<sup>64</sup> Diesen Punkt werden wir in den „goces efimeros“ Maqrolls bestätigt finden.

diese den „sabor de existencia“ gewinnt. Würde der „lúcido“ nur in der reinen Ablehnung verharren, bliebe ihm nichts anderes übrig, als „volarse los sesos concienzudamente“.<sup>65</sup>

Axel Heyst trifft auf der Insel Samburán auf einen anderen Vertreter der „lúcidos“, der allerdings andere Konsequenzen aus seiner Klarheit zieht. „...se encuentra ante uno de su misma especie que ha escogido el otro extremo de la cuerda.“ (S. 45) Die Rede ist von Mr. Jones, der sich auch in Unternehmungen des Lebens begibt, obwohl er von deren Nutzlosigkeit überzeugt ist. Seine ständige Abneigung gegenüber Frauen ist ein sprechendes Zeichen dafür, dass er eine Flucht vor den anderen Menschen angetreten hat. Dies ist ein Ausdruck seiner Angst, seine indifferente Haltung dem Leben gegenüber durch die Weckung von Leidenschaften verlieren zu müssen. Ansonsten bedeuten Menschenleben Mr. Jones nichts, und er geht skrupellos über diese hinweg.<sup>66</sup> Diese Figur, so könnte man sagen, hat die Annahme der „angustia“ nur zum Teil vollzogen. Nach den Ausführungen zu „Victory“ versucht Mutis, die „desesperanza“ zu definieren und stellt fünf Bedingungen auf, die eine „verzweifelte Existenz“ charakterisieren. Als erste ist hier die Klarheit (lucidez) zu nennen, die in direkter Beziehung zur Verzweiflung steht: „A mayor lucidez mayor desesperanza y a mayor desesperanza mayor posibilidad de ser lúcido.“ (S. 45) Die Klarheit darf aber nicht zum eigenen Nutzen<sup>67</sup> verwandt werden, da diese Verwendung wiederum eine Festlegung bedeuten würde, die in einem Kreislauf von Träumen und Elend endet. Die Verfolgung eigener Ziele würde implizieren, dass man etwas erhofft, was für den „desesperanzado“, der sich in einer teilnahmslosen Teilnahme der Existenz stellt, keine Option sein kann. Als zweites charakterisiert den verzweifelten Menschen die Kommunikationsunfähigkeit (incomunicabilidad). In diesem Zusammenhang wird die „desesperanza“ als eigentliches Wesen, als Essenz des „desesperanzado“ gesehen, die mit seiner gesamten Existenz verschmilzt. Seine Substanz ist gerade die Unergründlichkeit seiner Substanz, die absolute Annahme der eigenen „angustia“, die in die oben beschriebene teilnahmslose Teilnahme an der Existenz mündet. Für die anderen Menschen ist der „desesperanzado“ nicht zu fassen, und sein Verhalten erscheint für sie als „...la indiferencia, la enajenación o la locura.“ (S. 45)

<sup>65</sup> Auch von diesen „lúcidos“ finden wir Vertreter im Werk von Álvaro Mutis.

<sup>66</sup> Auch von dieser Art von Figuren werden wir viele besonders im Romanwerk von Álvaro Mutis wiederfinden.

<sup>67</sup> Mr. Jones verwendet seine Klarheit zum eigenen Nutzen, weshalb er auch aus diesem Grunde nicht als „desesperanzado“ gelten kann.

Aus der Kommunikationsunfähigkeit ergibt sich die dritte Bedingung der „desesperanza“: die Einsamkeit (la soledad). Die Einsamkeit wirft den „desesperanzado“ auf sich selbst zurück, was ihn dazu zwingt, sich reflexiv mit seiner eigenen Situation zu beschäftigen. Dadurch kann er wiederum eine tiefere „Klarsicht“ in seine Existenz gewinnen.<sup>68</sup> Nur einige Frauen sind es, die die Einsamkeit und Kommunikationsunfähigkeit der „desesperanzados“ instinktiv verstehen können und dadurch ein spezielles Verhältnis zu ihnen gewinnen.<sup>69</sup>

Als vierte Bedingung nun ist die „desesperanza“ auf engste Weise mit dem Tod verbunden:

„El desesperanzado no rechaza la muerte; antes bien, detecta sus primeros signos y los va ordenando dentro de una cierta particular secuencia que conviene a una determinada armonía que él conoce desde siempre y que sólo a él es dado percibir y recrear continuamente.“ (S. 46)

Von einer festgelegten Harmonie des Todes ist die Rede, die der „desesperanzado“ kennt und immer wieder wahrnimmt und neu in sich erschafft. Weiterhin, in Bezug auf Rilke, spricht Mutis davon, sein eigenes Ende zu wählen und zu formen. („..., cumplir con la rilkeana proposición de escoger y moldear su fin.“ (S. 46) Wenn das Leben nur in der Unergründlichkeit der Substanz der Existenz gesehen wird, müsste demnach der Tod etwas von diesem Wissen widerspiegeln, sich also ebenfalls nicht in eine Form der Festlegung kleiden. Der Endgültigkeit des Todes müsste so etwas wie eine Nicht-Endgültigkeit der Endgültigkeit in sich tragen.<sup>70</sup>

Als letztes führt Álvaro Mutis aus, dass die „desesperanza“ nicht mit Hoffnungslosigkeit gleichgesetzt werden darf. Aber seine Hoffnung bezieht sich auf das, was sich im Radius seiner Sinne zeigt:

„Pero lo que define su condición sobre la tierra, es el rechazo de toda esperanza más allá de los más breves límites de los sentidos, de las más leves conquistas del espíritu.“ (S. 46)

<sup>68</sup> Maqrolls Entwicklungen finden in den Phasen der einsamen Reflexion statt, die ihm eine tiefere Einsicht in die „desesperanza“ gewähren.

<sup>69</sup> Hiermit wird angedeutet, dass das Konzept der „desesperanza“ nur Männern vorbehalten ist. Frauen scheinen niemals reflexiv der „Verzweiflung“ habhaft werden zu können, haben allerdings einen instinktiven Zugang zu ihr. Mutis hebt hier die unergründliche Essenz der Existenz durch eine Festlegung selbst wieder auf.

Viele Frauen im Werk Mutis' öffnen sich dem verweifelten Helden und beschützen ihn. Allerdings ist Ilona aus „Ilona llega con la lluvia“ schon so etwas wie eine weibliche Vertreterin der „desesperanzados“, aber auch sie wird nicht die Stufe der „Klarsicht“ erreichen, die für Maqroll charakteristisch ist.

<sup>70</sup> Ob dem tatsächlich so ist, wird eine Hinwendung zum literarischen Oeuvre Mutis zeigen. Des Weiteren soll schon hier die Hypothese aufgestellt werden, dass der enge Bezug zum Tod auch dahingehend zu verstehen ist, dass er in das Leben integriert ist und nicht als Endpunkt betrachtet wird.

Der „desesperanzado“ erhofft nichts, was den Augenblick transzendieren könnte. Ganz im Gegenteil ist es gerade der Augenblick, der in einer teilnahmslosen Teilnahme der Existenz eine „philosophische“ Aufwertung erfährt.<sup>71</sup> Die „goces efimeros“ werden angenommen, können aber nicht in einen größeren metaphysischen Rahmen eingebettet werden. Das Paradies ist das Vergessen, das Vergängliche, der Übergang, der Augenblick, die das Ergreifen einer Essenz verstellen.

Nach der definatorischen Umkreisung des Begriffes der „desesperanza“ geht Mutis nun dazu über, diese an Hand von Beispielen aus der Literatur zu verdeutlichen und aufzuzeigen, inwieweit dieses Konzept vielen Autoren oder ihren Figuren eingeschrieben ist.<sup>72</sup>

Der erste der „galería de desesperanzados“ (S. 46) ist der französische Autor Drieu la Rochelle, „quien se suicidó en 1945 ante la imposibilidad y la inanidad de explicar nada, de comprender nada, de rescatar nada.“ (S. 47) Die Unergründlichkeit und Wesenslosigkeit der Existenz und das Wissen, die „lucidez“, dass die Existenz so beschaffen ist, führen in die „Verzweiflung“. Aber Drieu la Rochelle bringt sich um, ist letztendlich also nicht in der Lage, die „desesperanza“ anzunehmen, wie es für den wahren „desesperanzado“ in Mutis' Konzeption gelten müsste.

In dem Prolog zu „La suite dans les idées“, den Mutis zitiert (S. 47-51), beschreibt Drieu la Rochelle seine Versuche und sein Verlangen, „Mann“ zu werden, eine Ganzheit zu erreichen, die für ihn verschlossen bleibt. Ob nun Heiliger, Krieger, Athlet, Asket, Poet, alle Versuche sein Leben in einer Wesenhaftigkeit zu gründen, scheitern. Seinem Dasein sind seit seiner Geburt statt eines Kerns verschiedene fragmentarische Elemente eingepägt, die er nicht mehr zur Synthese vereinen kann: „Nací de una prostituta y un soldado, pero un asceta marcó, desde mi más tierna infancia, una imborrable señal de ceniza sobre mi piel.“ (S. 47)

Deshalb beschließt er, sich außerhalb des Lebens zu stellen, nicht mehr einzugreifen in einen Mechanismus, dessen man nicht habhaft werden kann:

<sup>71</sup> Auf die Bedeutung des Augenblicks im Werk von Álvaro Mutis hat schon Belén del Rocío Moreno in ihrem Buch *Las cifras del azar – Una lectura psicoanalítica de la obra de Álvaro Mutis*, Planeta Colombiana Editorial, Bogotá 1998 hingewiesen. Siehe besonders S. 33-40

<sup>72</sup> Besonders im Zusammenhang mit dem Essay „Quién es Barnabooth“ werden wir feststellen, dass für Mutis in vielen Fällen Autor und literarische Figur des Öfteren ununterscheidbar werden, was auch ein gewisses Licht auf sein eigenes Oeuvre wirft.

„»Sí, recuerdo este deseo de ser hombre, es decir, erguido, fuerte, el que golpea, el que ordena o el que asciende a la hoguera. Sin embargo, y desde entonces, permanezco sentado, el cuerpo lacio, soñando, imaginando y dejando que se pudra – debido a una muy precoz inclinación de mi destino – el germen de toda realización nacida de la fuerza.“ (S. 48)

Ein Punkt, der für das Werk von Mutis eine wichtige Rolle spielt, soll nun noch im Zusammenhang mit dem Prolog des französischen Autors angesprochen werden. Nachdem alle seine Versuche, ein „Mann“ zu werden, gescheitert sind, schreibt Drieu de Rochelle: „Ni guerrero, ni sacerdote, ni atleta, ni amante: sin soldados, sin altar, sin músculos, sin mujer me he hecho escriba.“ (S. 49)

Allerdings hätte er keine Romane noch Dramen erfunden, auch hätte er keine wunderbaren, von Leben strotzenden literarischen Figuren geschaffen, da eben sein Innerstes von absoluter Wesenlosigkeit geprägt ist. Das Wort „podredumbre“ (S. 49) fällt, das auf ein Vergehen hindeutet, und dieses Vergehen muss sich auch in seinem Werk spiegeln:

„Es la razón por la que el contenido de este libro se asemeja al zurrón de un mendigo. Es un amasijo de desechos desfigurados, en los que perdura un recuerdo irrisorio de todo lo que participa de la diversa fortuna de los hombres: una cabeza de ídolo olvidado, el fragmento de un encaje arrancado en la penumbra al paso de una mujer, un trozo de puñal y una moneda de oro de algún reino desdeñado por los exploradores.“ (S. 49)

Wie sein fragmentarisches Leben kann sein Werk auch nur Fragmente bergen. Es sind Spuren von Möglichkeiten, die nicht realisiert werden, bzw. falls sie sich verwirklichen, schon vom Strudel des Vergänglichen erfasst worden sind. Was im Zusammenhang mit diesen beiden letzten Zitaten besonders erhellend zu sein scheint, ist die Tatsache, dass die Verzweiflung in eine direkte Beziehung zu dem Schreiben gerückt wird, ja sogar als deren Grund angenommen wird.

In dieser Hinsicht rückt das Zitat von Consuelo Hernández, das am Anfang dieses Kapitels in Bezug auf Álvaro Mutis angeführt wurde, in ein neues Licht:

„Las coherencias significativas entre el discurso lírico y el discurso de las novelas y relatos, así como su perspectiva, permiten hablar de la obra como totalidad, cuyo criterio generador es la desesperanza.“<sup>73</sup>

<sup>73</sup> Consuelo Hernández, Álvaro Mutis: Una estética del deterioro, Monte Avila Ediciones, Caracas 1995, S. 266

Die „desesperanza“ als „criterio generador“ des Werkes von Álvaro Mutis muss demnach auf einer sehr „tiefen“ Ebene gedacht werden, in dem Sinne, dass die „lucidez“ der „Verzweiflung“ zwangsläufig in das Schreiben mündet und ebenso die „lucidez“ spiegeln muss.

Die „desesperanza“ bezeugt also die Essenzlosigkeit der Existenz. In einem kurzen Exkurs zu Jacques Derrida soll nun gezeigt werden, dass gerade das Konzept der Schrift es ist, die dieser Essenzlosigkeit entspricht.

### **1.1 Exkurs: Jacques Derrida und die Schrift**

In der Literaturtheorie wird Jacques Derridas Denken im Zusammenhang mit seinem Konzept der Dekonstruktion fruchtbar gemacht. In der Dekonstruktion geht es, um mit Oliver Jahraus zu sprechen, um die Leugnung von Sinn:

„Die Negation all dieser positiven Kriterien des Sinns und des Sinnhaften und die Hinwendung zu diesen Phänomenen der Subversion von Sinn durch Sinn umreißt nun in groben Zügen das, worum es der Dekonstruktion – so wie sie insbesondere von Jacques Derrida entwickelt wurde – geht. Dekonstruktion leugnet die Möglichkeit eines solchen Sinns und stellt damit die Möglichkeit des Verstehens überhaupt in Frage.“<sup>74</sup>

Doch wie ist diese Subversion von Sinn durch Sinn zu verstehen, und welche Rolle spielt dabei die Schrift?

Derrida geht in einem ersten Schritt von der Unterscheidung zwischen „phone“ und Schrift aus, die auch in der Unterscheidung „langue/parole“ von Ferdinand de Saussure eingeschrieben ist. „Phone“, die Stimme, steht in einem direkten Zusammenhang mit der Seele, was Derrida mit einem Rückgriff auf Aristoteles zeigt:

„Wenn beispielsweise für Aristoteles «das in der Stimme Verlautende [...] Zeichen für die in der Seele hervorgerufenen Zustände [...] und das Geschriebene Zeichen für das in der Stimme Verlautende» ist [...], so deshalb, weil die Stimme als Erzeuger der ersten Zeichen wesentlich und unmittelbar mit der Seele verwandt ist.“<sup>75</sup>

<sup>74</sup> Oliver Jahraus, „Zeichen-Verschiebungen: vom Brief zum Urteil, von Georg zum Freund. Kafkas *Das Urteil* aus poststrukturalistischer/dekonstruktivistischer Sicht“, in: Oliver Jahraus, Stefan Neuhaus (Hrsg.), *Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 2002, S. 242

<sup>75</sup> Jacques Derrida, *Grammatologie*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt a.M. 2004, S. 24

Die Stimme als Erzeuger der ersten Zeichen ist mit der Seele verwandt, in der die göttlichen Zeichen eingeschrieben sind. Die Stimme ist somit in einen Logozentrismus der abendländischen Geschichte eingeschrieben, und gerade der Logozentrismus wird von Derrida auch als Phonozentrismus definiert. Der Stimme eignet nun eine Präsenz an, die die grundlegende Polarität des Zeichens zwischen Signifikanten und Signifikat verwischt. Auch das Wort der Stimme ist ein Signifikant des in der Seele geglaubten Signifikates, und es geschieht eine Verschiebung zwischen den beiden Polaritäten. Diese Verschiebung allerdings wird in der abendländischen Tradition geleugnet:

„Die Erfahrung, daß der Signifikant in der Stimme erlischt, ist nicht irgendeine beliebige Illusion – denn sie bedingt gerade die Idee der Wahrheit.“<sup>76</sup>

Somit wird der Signifikant gelöscht und dem Signifikaten, der Essenz und dem Grund des Seins einverleibt. Logozentrismus wäre somit ein Zentrismus des Wortes, in dem der Signifikant mit dem Signifikaten gleichgesetzt wird.

Wie wird nun in dieser Tradition der „phone“ die Schrift gesehen?

„Die Epoche des Logos erniedrigt [...] die Schrift, die als Vermittlung der Vermittlung und als Herausfallen aus der Innerlichkeit des Sinns gedacht wird.“<sup>77</sup>

Die Schrift, die dem eigentlichen Sinn des Wortes und seiner Nähe zur Wahrheit entfremdet ist, wird als sekundär betrachtet. Derrida spricht von dem „Herausfallen aus der Innerlichkeit des Sinns“, was bedeutet, dass in der Schrift die Bipolarität des Zeichens wieder aufscheint und nicht geleugnet werden kann, wie das noch bei dem Wort der Stimme und seiner angenommenen Nähe zur Seele bewerkstelligt werden konnte. Eine Vermittlung erster Ordnung kann geleugnet werden, eine Vermittlung zweiter Ordnung nicht mehr. Die Vermittlung erster Ordnung wird in dieser Traditionslinie von Derrida auch die gute Schrift genannt, die Vermittlung zweiter Ordnung die schlechte Schrift. „Gut“, da in ihr die Signifikanz als Einheit gedacht werden kann, „schlecht“, da die Einheit aufgebrochen wird.

Saussure, der nach den Ausführungen Derridas in einer abendländischen Tradition steht und ebenfalls dem gesprochenen Wort den Vorrang gibt, setzt sich dennoch eingehend mit

---

<sup>76</sup> Ebd., S. 38

<sup>77</sup> Ebd., S. 27

dieser „schlechten“ Schrift auseinander und setzt in ihr Unterscheidungen fest. Er plädiert für eine „phonetische Schrift“, die der Vermittlung erster Ordnung noch nicht zu entfremdet wäre. Doch spürt er ein Unbehagen seiner eigenen Konzeption gegenüber, weshalb er sich nach Derrida auch solange mit dem Phänomen der Schrift auseinandersetzt. Er spürt ihre Macht, wenn er schreibt:

„«Darmesteter sieht den Tag kommen, wo man sogar die beiden Schlußbuchstaben von *vingt* aussprechen wird, wirklich eine orthographische *Monstruosität*. Diese lautlichen *Deformationen* gehören allerdings der Sprache an; nur *resultieren* sie *nicht aus ihrem natürlichen Spiel*; sie sind durch einen Faktor, der ihr fremd ist, verursacht. Die Linguistik muß ihnen Beachtung schenken, aber nur in einem *Sonderabschnitt*, es sind *Mißgeburten*» (p. 54/p. 37; von mir hervorgehoben, J. D.)<sup>78</sup>

Wie kann es sein, dass die Vermittlung zweiter Ordnung auf die Vermittlung erster Ordnung zurückwirkt, ja, diese sogar in ihrer Essenz bedroht? Saussure wird dem nur dadurch Herr, dass er Schreibweisen als „orthographische Monstruosität“, als „Missgeburten“ klassifiziert und aus der eigentlichen linguistischen Betrachtung ausschließt.

Jacques Derrida zeigt nun an Hand der saussureschen „Verdrängung“, dass der Logo- und Phonozentrismus aufzubrechen beginnt und führt aus, dass ein Bewusstsein dafür entsteht, dass die Schrift auch in die „Phone“ eingeschrieben ist, so dass die „Phone“ eine Vermittlung zwischen Signifikat und Signifikanten darstellen.

„Die notwendige, ursprüngliche und irreduzible Verstellung des Sinns von Sein, seine Verdunkelung gerade im Aufleuchten der Präsenz, dieser Rückzug, ohne den es nicht einmal eine Geschichte des Seins gäbe, die durch und durch Geschichte und Geschichte des Seins wäre, Heideggers beharrlicher Hinweis, daß das Sein als Geschichte nur durch den Logos entsteht und nichts ist außerhalb des Logos, die Differenz zwischen dem Sein und dem Seienden – all das zeigt an, daß der Bewegung des Signifikanten im Grunde nichts entgeht und daß die Differenz zwischen dem Signifikat und dem Signifikanten in letzter Instanz *nichts ist*.“<sup>79</sup>

In der Auseinandersetzung mit dem Denken Heideggers definiert Derrida die Geschichte des Seins als eine Geschichte des Logos, in der aber das Spiel der Signifikanten die herausragende Rolle spielt. „[D]er Bewegung des Signifikanten“ entgeht nichts, was aber im „Aufleuchten der Präsenz“ verdunkelt wurde. Die Differenz zwischen Sein und Seiendem ist nicht hintergebar, die ursprüngliche Einheit der beiden Termini ist durch ein

---

<sup>78</sup> Ebd., S. 74

<sup>79</sup> Ebd., S. 42

Leugnen der Vermittlung erster Ordnung vollzogen worden. Der Ursprung der Einheit ist von Anfang an ein vermittelter Ursprung, weshalb Derrida nun auch den „Ursprung“ als Schrift definiert.

Erinnern wir uns: Schrift war innerhalb des logozentristischen Denkens der Wahrheit entfremdet, da sie nur als Vermittlung der „phone“, als künstliche Abbildung eines natürlichen Verhältnisses gedacht werden konnte.

Wie kann es dann aber sein, dass die Einheit der „phone“ durch die Schrift affiziert wird, wie Saussure an Hand des Beispiels des französischen Wortes „vingt“ andeutet? Wie kann es sein, dass Ursprung durch etwas Sekundäres entstellt wird? Dies, so könnte man mit Derrida sagen, ist nur möglich, wenn „die Differenz zwischen dem Signifikat und dem Signifikanten [...] *nichts ist*“. Aber dieses „nichts sein“ bedeutet hier, dass das Signifikat hinter dem Signifikanten und nicht, wie es dem logozentristischen Weltbild entspricht, der Signifikant hinter dem Signifikat verschwindet. Ein Signifikat kann demnach nicht mehr als Essenz, als etwas Ursprüngliches gedacht werden. Der Ursprung, weil er in das Spiel der Signifikanten mit hineingezogen ist, ist nur als Spur fassbar, er schiebt sich auf und in seinem Aufscheinen ist er schon in eine Bewegung der Differenz verstrickt. So ist auch der Logos schon in seinem Werden in ein Vergehen hineingenommen, da es kein Signifikat ohne einen Signifikanten geben kann.

In diesem Zusammenhang ist noch einmal auf das Zitat von Jahrhaus am Anfang dieses Exkurses hinzuweisen. Jahrhaus stellt fest, dass die Dekonstruktion die Möglichkeit des Verstehens in Frage stelle.

Das Grundlegende des Denkens von Derrida besteht m.E. darin, dass das „Verstehen“ nicht unmöglich gemacht werden soll, sondern gerade ein anderes Konzept des Verstehens angestrebt wird. Verstehen ist nach Derrida in eine Spur eingeschrieben, die sich immer wieder verschiebt und somit ihren Ursprung nicht leugnet, sondern ihn sich als immer aufgeschoben vorstellt.

## 1.2 Álvaro Mutis und das Konzept der „desesperanza“ – Fortführung

Kommen wir nun auf Drieu la Rochelle zurück, der ja am Ausgangspunkt dieses Exkurses stand. „Ni guerrero, ni sacerdote, ni atleta, ni amante: sin soldados, sin altar, sin músculos, sin mujer me he hecho escriba.“ (S. 49)

Das Scheitern Drieu la Rochelles, ein „Mann“ zu werden, eine Einheit in seiner Existenz herzustellen, führt ihn zur Schrift, also zu dem Medium, das gerade in seiner Essenz einen Ursprung aufschreibt. Es scheint so, dass die „desesperanza“ ihren größten Ausdruck in der Schrift finden kann. Aber eine Schrift, die für den französischen Autor auf der untersten Stufe der Hierarchie angesiedelt ist:

„Pero en el orden de los escribas, me encuentro en lo más bajo de la jerarquía. No soy inventor ni de dramas ni de novelas. Encerrado en lo más estrecho de mí mismo, no sé sacar provecho de esos bellos personajes resplandecientes de la vigorosa vida imaginaria, largamente conquistada en los días del autor, y animados por su propia sangre, personajes que transitan entre los hombres, en sus ciudades, alabados por la muchedumbre como los últimos dioses.“ (S. 49)

Drieu la Rochelle befindet sich im Außen und seine Bücher lassen sich nicht in eine Literaturtradition einordnen, in der eine „Ordnung“ besteht. Keine bewunderungswürdigen Helden wird er schaffen, denn dies würde implizieren, dass eine „Einheit“ vorausgesetzt werden könnte. Aber es ist eben der ewige Aufschub der „Einheit“, die der französische Autor erkannt hat und von der auch seine Bücher zeugen werden.

Jacques Derrida definiert das Buch im Gegensatz zu seiner Konzeption der Schrift. Das Buch ist in der oben angesprochenen abendländischen Tradition befangen, in der der grundlegende Charakter der Schrift verdunkelt wird:

„Die Idee des Buches ist die Idee einer endlichen oder unendlichen Totalität des Signifikanten; diese Totalität kann eine Totalität nur sein, wenn von ihr eine schon konstituierte Totalität des Signifikats besteht, die deren Einschreibung und deren Zeichen überwacht und die als ideale von ihr unabhängig ist.“<sup>80</sup>

Die Idee des Buches wird von der schon konstituierten Totalität des Signifikates überwacht, was letztendlich bedeutet, dass der Charakter einer „Vermittlung zweiter Ordnung“ unkenntlich gemacht wird. Im Sinne einer „phonetischen Schrift“ wäre es nur Abbild der Einheit zwischen Signifikat und Signifikanten, wobei der Charakter des

<sup>80</sup> Ebd., S. 35

Abbildes in den Hintergrund rückt. In diese Tradition kann Drieu la Rochelle sich nicht mehr einreihen, und sein Buch, das zur Schrift wird, ist „un amasijo de desechos desfigurados, ...“ (S. 49)

Nachdem Mutis den Prolog aus „La suite dans les idées“ zitiert hat, kommt er auf André Malraux zu sprechen, dessen gesamtes Werk ein Ausdruck der „desesperanza“ sei. Im Folgenden sollen nun zwei Aspekte, die bei der Auseinandersetzung mit Malraux von Mutis herausgestellt werden, angesprochen werden: Aspekte, die zentral für die Konzeption der „desesperanza“ sind und eine zentrale Stellung im Werk von Mutis einnehmen.

Der erste Aspekt ist der Charakter der Transformation, der bisher implizit im Essay aufschien, nun aber explizit gemacht wird:

„Gaetán Picón lo anota con precisión en su libro: «Los primeros héroes de la obra – dice refiriéndose a la novelística de Malraux – no actúan para crear cosa alguna, sino únicamente para combatir, para no aceptar. Si Garine se une a la Revolución es porque ella es menos edificación que ruptura, porque – explica – «sus resultados son lejanos y siempre en **transformación**».“ (S. 52, Heraushebung M.v.A.)

Garine, der Held aus „Los conquistadores“, schließt sich der Revolution an. Aber nicht, weil diese auf ein Ziel gerichtet wäre, sondern gerade aus dem Grunde, dass sich in ihr ein Ziel immer wieder auf schiebt. Somit wird die Idee der „Wahrheit“ verabschiedet, und wie die Schrift sich auf schiebt, so das gesamte Leben.

Der zweite Aspekt ist der des Abenteurers. Abenteuer aber nicht im Sinne des „konventionellen“ Abenteuerromans gefasst, da in ihm ebenfalls ein Ziel vorgegeben ist, der Held eine Entwicklung in eine bestimmte Richtung durchmacht. Der Held Malraux' aber kann kein endgültiges Ziel anstreben, da er es als nicht existent erkannt hat. Somit kann das Abenteuer nur seinen Sinn in sich selbst finden, nicht aber in der Totalität eines Signifikationsprozesses eingebettet sein.

„De la misma manera como el poeta substituye la relación de las cosas entre sí, con una nueva relación, el aventurero intenta substituir la relación de las cosas entre sí – las llamadas «leyes de la vida» – por una relación particular. La aventura comienza con el desarraigo y a través del mismo el aventurero terminará loco, rey o solitario; la aventura es el realismo de lo feérico.“ (S. 53)

Wiederum wird die Literatur genannt und hier der Dichter in direkten Bezug zum Abenteuerer gesetzt. Beide substituieren die Beziehung der Dinge durch eine „relación

particular“ . Das Bild des Spieles der Signifikanten drängt sich auf, das nicht abgeschlossen werden kann, sondern in den Zusammenhang mit dem „realismo de lo feérico“ gesetzt wird.<sup>81</sup> Dieses Spiel kann sich immer nur aufschieben, weshalb Mutis dann auch schreiben kann: „Es por eso que en la obra de Malraux la acción toma un aspecto espectral, único e indefinible.“ (S. 53)<sup>82</sup>

Dichter und Abenteurer. Eine Beziehung wird heraufbeschworen, die eine besondere Beziehung zwischen Autor und den literarischen Figuren impliziert. Darauf soll im Zusammenhang mit „Quién es Barnabooth?“ vertiefend eingegangen werden.

Vorher allerdings ist es noch wichtig, von der Topographie der „desesperanza“ zu sprechen.

Nachdem Mutis mit Rekurs auf das Gedicht „Lisbon Revisited“ von Fernando Pessoa in der Übersetzung von Francisco Cervantes die „desesperanza“ auch in der Dichtung nachzuweisen versucht, kommt er auf den Ort zu sprechen, in dem die „Verzweiflung“ sich am Besten und Nachhaltigsten entfalten kann: die Tropen.

Die Tropen sind der Ort, an dem am Augenfälligsten das Leben als Übergang, als ständiges Vergehen sich präsentiert:

„Una vegetación enana, esqueléticos arbustos y desnudas zarzas, lentos ríos lodosos, vastos esteros grises donde danzan las nubes de mosquitos en soñolientos zig-zag, pueblos devorados por el polvo y la carcoma, gentes famélicas con los grandes ojos abiertos en una interior vigilancia de la marea de la fiebre palúdica que lima y desmorona todo vigor, toda energía posible; vastas noches húmedas señoreadas por todos los insectos que la más loca fantasía no hubiera imaginado, lechosas madrugadas cuando todo acto en el día que nos espera se antoja mezquino, gratuito, imposible, ajeno por entero al torpe veneno que embota la mente y confunde los sentidos en una insípida melaza.“  
(S. 57 f.)

Die Tropen sind die Topographie, in der jegliche Vorstellung einer Essenzhaftigkeit illusorisch erscheinen muss. In ihnen wird "verschlungen“, jeglicher „Kern“ ist von vornherein vom „polvo“, der „carcoma“ und der Krankheit bedroht. Es ist eine Umgebung der „tiefen Dekompositionen“, also eine Umgebung, die der „lucidez“ der „desesperanzados“ entsprechen muss: „Tales son los lugares en donde anida, en donde crece como un hongo sabio nacido de complicadas y hondas descomposiciones, la desesperanza.“ (S. 58) Findet die „desesperanza“ ihren ureigenen Ausdruck in den Tropen,

<sup>81</sup> „La relación particular“ wird gerade im Bezug auf das Zeugnis und das Messianische von größter Wichtigkeit werden.

<sup>82</sup> Genau dieses Zitat könnte man ohne Umschweife auf das Werk von Álvaro Mutis anwenden, was wir im weiteren Verlauf der Arbeit auch zu zeigen versuchen.

so liegt aber ihr „Ursprungsort“ woanders:

„La semilla ha sido puesta mucho antes que estos seres llegaran al trópico, sería ingenuo pensar que ella pueda producirse en tan desolados lugares; la semilla viene de las grandes ciudades, de los usados caminos de una civilización milenaria, de los claustros de las viejas universidades, de los frescos ámbitos de las catedrales góticas, o de las empedradas y discretas calles de las capitales de la antigua colonia, en donde los generales con alma de notarios y los notarios enfermos del mal del siglo forjan interminables y retóricas guerras civiles.“<sup>83</sup> (S. 58 f.)

Die „desesperanza“ wird also in den Kontext einer abendländischen Tradition gestellt.

Erinnern wir uns an Jacques Derrida, der von der einheitsstiftenden Konzeption der Stimme, der „phone“ gesprochen hat. Dies ist die Tradition, die m.E. Mutis im Blick hat.

Die „lucidez“ in die sich verflüchtigende Essenz, die die „desesperanzados“ erfahren haben, findet nun in den Tropen ihren topographischen Ausdruck. Es ist dann sicherlich auch nicht zu viel gesagt, wenn man sie als „tropische“ Charaktere fasst.

Des Weiteren eröffnet das eben angeführte Zitat einen Raum, der hier an dieser Stelle nur angedeutet werden und im weiteren Verlauf der Arbeit weiter vertieft werden soll.

Peter Sloterdijk spricht in seinem Buch „Im Weltinnenraum des Kapitals“<sup>84</sup> von der „terrestrischen Globalisierung“ als dem Paradigma der Moderne. Die Moderne steht in einem direkten Zusammenhang mit einer „atlantischen Tendenz“, die einen abendländisch-homogenen Raum geschaffen habe:

„Die Wendung nach Westen induziert die Geometrisierung des europäischen Verhaltens in einem globalisierten Ortsraum. Auch die summarischste Darstellung der noch weithin unerschlossenen Erdzonen folgt darum von Anfang an einem neuen methodischen Ideal: dem einer gleichmäßigen Erfassung aller Punkte auf der Oberfläche des Planeten unter dem Aspekt der Erreichbarkeit für europäische [...] Methoden, Interessen und Maßnahmen - ...“<sup>85</sup>

Nicht umsonst spricht Álvaro Mutis auch von den Hauptstädten der Kolonie. Das koloniale „Projekt“ ist im Kontext mit dem „globalisierten Ortsraum“ zu denken. Es impliziert den Aufbruch zu den „weißen Flecken“ der Weltkarten, um eben diesen homogenen europäischen Raum einzurichten. Die „desesperanzados“ sind nun jene Menschen, die die Homogenität als zutiefst zerfurcht erfahren haben. Die „weißen Flecken“ der Weltkarten

<sup>83</sup> Die Anspielung auf die Erzählung „El Coronel no tiene quién le escriba“ von García Márquez ist unübersehbar. Diese Erzählung wird von Álvaro Mutis in „La desesperanza“ als Ausdruck einer tiefen Verzweiflung auch angeführt (siehe S. 57-59).

<sup>84</sup> Peter Sloterdijk, Im Weltinnenraum des Kapitals, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 2005

<sup>85</sup> Ebd., S. 59

sind überall, nicht nur in einem noch zu erschließenden Außen, sondern gerade auch im Inneren.<sup>86</sup> Im Kern der Einheit wuchert das Vergängliche, in den gotischen Kathedralen haust nicht mehr die göttliche Stimme, sondern die tropische Schrift.

### **1.3 Zusammenfassung der Ergebnisse aus der Diskussion des Konzeptes der „desesperanza“**

Fassen wir nun noch einmal stichwortartig die wichtigsten Gesichtspunkte zusammen, die wir an Hand der Auseinandersetzung mit „La desesperanza“ genannt haben und die von größter Wichtigkeit im weiteren Verlauf der Beschäftigung mit dem Werk von Álvaro Mutis sein werden:

- Die Unergründlichkeit eines Wahrheitskernes der Existenz.
- Jeder Substanzhaftigkeit ist die Vergänglichkeit eingeschrieben.
- „Wahrheit“ wird als verlorene Quelle definiert.
- Ursprünglichkeit ist in ständiger Transformation und schiebt sich immer wieder auf.
- Die Einsicht, dass die Essenz der Existenz in ihrer Essenzlosigkeit besteht, führt zur „desesperanza“, die durch fünf Merkmale definiert wird: die „lucidez“, die „incomunicabilidad“, die „soledad“, die enge Beziehung zum Tod und die Hoffnung, die aber nicht mehr „metaphysisch“ gefasst wird, sondern mit den „goces efimeros“ in Verbindung steht.
- Die absolute Annahme der „desesperanza“; folgt diese Annahme nur zum Teil, kommt es zu Fluchtmomenten.
- Die enge Beziehung der „desesperanza“ zur Schrift.
- Die Tropen als topographischer Ausdruck der „desesperanza“.
- Der homogene europäische Raum, der als zerfurcht erkannt wird.

---

<sup>86</sup> Der große Einfluss Joseph Conrads auf das Werk des kolumbianischen Autors ist besonders in diesem Zusammenhang zu sehen.

## 2. Quién es Barnabooth? - Weitere Aspekte der „desesperanza“

Kommen wir nun auf den Essay „Quién es Barnabooth?“<sup>87</sup> zu sprechen. Um den Titel aufzugreifen, wollen wir mit der Frage beginnen, wer Barnabooth ist. Barnabooth ist die literarische Figur, die der französische Autor Valéry Larbaud geschaffen hat und in seinem gesamten, quantitativ sehr kleinen Werk die entscheidende Rolle eines Ich-Erzählers und fiktiven Autors spielt. Dabei fällt von Anfang an auf, dass Álvaro Mutis Barnabooth als das Alter-Ego von Larbaud ansieht, jenen als „poeta exterior“ Larbauds konzipiert:

„Representan [los poemas de un rico amateur] el resultado de las búsquedas de Larbaud hacia su intento de dar a conocer una obra que no sea una verdadera confidencia y que le permita crear un tipo de poeta exterior a si mismo, por intermedio del cual expresará sus estados de alma permanentes, algunas de sus reacciones de viajero mezcladas con sentimientos e impresiones de su invención.“ (S. 25)

Barnabooth, der peruanische Multimillionär, wird in der Folge von Álvaro Mutis als eine Figur vorgestellt, die auf der Suche nach einer Substanz seiner Existenz in Europa ist, in dieser Suche scheitert und immer stärker zu einem „desesperanzado“ wird. Allerdings tritt Barnabooth den Rückzug zu einer „Quelle“ der Existenz an, die in Südamerika, an den Orten seiner Kindheit, verortet wird. Dieser Rückzug, wie zu zeigen sein wird, ist zwar ein Rückzug zu einer „Quelle“, diese „Quelle“ aber trägt ihre Fragmentarisierung schon in sich.

Einen zentralen Punkt innerhalb des Essays stellt die Frage nach dem Verhältnis zwischen Autor und literarischer Figur dar. Der Autor Larbaud, so die Argumentation Mutis', scheint in Barnabooth auf und zieht sich gleichzeitig hinter diese Figur zurück. Wenn wir uns noch einmal daran erinnern, dass im Kontext von Drieu la Rochelle die „Verzweiflung“ am Anfang seiner Hinwendung zur Schrift stand, so könnte hier argumentiert werden, dass die „Verzweiflung“ Larbauds ihn zwangsläufig zur Schrift drängt und sich in die Figur Barnaboos einschreibt, die (europäische) Existenz als „wesenlos“ erfährt und sich in einer zweiten Potenz<sup>88</sup> wiederum der Schrift zuwendet (als Autor der Gedichte Larbauds). Dass aus diesem Grunde jegliche Form von Quelle von vornherein als fragmentarisiert

<sup>87</sup> Alle Zitate aus „Quién es Barnabooth?“ beziehen sich auf: Álvaro Mutis, „Quién es Barnabooth“, in: Álvaro Mutis, Contextos para Maqroll, a.a.O., S. 19-41

<sup>88</sup> Hier in einem mathematischen Sinne zu verstehen.

angesehen werden muss, liegt auf der Hand.

Am Beginn des Kapitels zu „La desesperanza“ wurde gesagt, dass man „Quién es Barnabooth?“ und „La desesperanza“ als poetologische Schriften des kolumbianischen Autors auffassen könnte. Und besonders in der Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Autor und literarischer Figur scheint Mutis einen Problemkreis anzusprechen und zu durchleuchten, der direkt auf sein eigenes Werk verweist.

In der Sekundärliteratur ist oft von der Nähe Maqrolls, dem Protagonisten eines großen Teils des literarischen Oeuvres Álvaro Mutis', zu seinem Autor die Rede, was z.B. Fabio Rodríguez Amaya dahingehend ausdrückt, dass Maqroll eine „conciencia“ sei. Ein „pacto autobiográfico“<sup>89</sup> zwischen „conciencia“<sup>90</sup> und „creador“ wird angedeutet, aber gleichzeitig wird auch gesagt, dass es fast unmöglich sei, die Grenzen dieses Paktes zu bestimmen.<sup>91</sup>

In Interviews ist Álvaro Mutis oft auf dieses Verhältnis eingegangen:

„«Maqroll es todo lo que quise ser y no fui. Todo lo que yo he sido y no he confesado. Lo que es Maqroll, él, por su cuenta. Y lo que pienso llegar a ser algún día en otra reencarnación.»“<sup>92</sup>

Auch hier scheint eine Doppelwertigkeit innerhalb ihres Verhältnisses auf: Maqroll ist alles das, was Mutis sein wollte und gleichzeitig alles das, was er gewesen ist. Wiederum die Gleichzeitigkeit der Anwesenheit und Abwesenheit von Mutis in Maqroll.<sup>93</sup> Ein kurzer Exkurs soll nun versuchen, diese spezielle Beziehung zwischen Autor und literarischer Figur ein wenig näher zu beleuchten.

<sup>89</sup> Ohne ihn zu nennen, bezieht sich Amaya hier wohl auf Philippe Lejeune und seinen Begriff des „autobiographischen Paktes“. Der „autobiographische Pakt“ kommt bei ihm durch eine Identität zwischen Autor, Erzähler und Figur zustande. Da wir aber Maqroll als Leerstelle im Zentrum des Textes definieren, würde sich hiermit auch der Autor (und der Erzähler) als Leerstelle zeigen. Siehe zu dem Begriff „biographischer Pakt“: Lejeune, Philippe (1989): „Der autobiographische Pakt“, in: Lejeune, Philippe, *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, WBG, Darmstadt 1989, S. 214-257.

<sup>90</sup> „Conciencia“ ist auch in dem Zusammenhang zu sehen, dass Maqroll weder in seinem Wesen noch in seinen Taten fassbar wird, weshalb ihn Anaya in den Umkreis des Mythos stellt.

<sup>91</sup> Fabio Rodríguez Amaya, *De Mutis a Mutis – para una ilícita lectura crítica de Maqroll El Gaviero*, University Press Bologna, Imola 1995, S. 13

<sup>92</sup> In: Juan Gustavo Cobo-Borda, *Álvaro Mutis*, Procultura, Bogotá 1989, S. 23

<sup>93</sup> In diesem Zusammenhang kann auf die Alterität des biographischen Ichs bei Michel Leiris verwiesen werden, das zutiefst fragmentarisiert immer wieder neu zusammengesetzt wird. Siehe hierzu: Michel Leiris, *Mannesalter*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1975

## **2.1 Exkurs: Giorgio Agamben: Der Autor als Geste**

In der Prosaschrift „Der Autor als Geste“<sup>94</sup> setzt sich Giorgio Agamben mit der Rolle des Autors auseinander. Dabei geht er von dem Vortrag „Was ist ein Autor?“ von Michel Foucault aus, in dem das Merkmal des Autors in seiner Abwesenheit besteht: „«Das Merkmal des Schriftstellers besteht nur in der Eigentümlichkeit seiner Abwesenheit.»“ (S. 57)

Diesen etwas hermetisch klingenden Satz präzisiert Agamben dahingehend, dass dem Begriff des Autors oder Schriftstellers zwei Bedeutungen innewohnen, die klar voneinander zu trennen sind: zum einen die Bedeutung des Autors als tatsächlichem Individuum, zum anderen der Autor als Funktion. Und Foucault wäre es gerade um letztere Bedeutung in seinen Analysen gegangen, also um die Autorfunktion.

Wie ist nun diese Autorfunktion zu bestimmen:

„Der Autornamen bezieht sich nicht einfach auf den Personenstand, er geht «nicht wie der Eigenname vom Inneren eines Diskurses zum wirklichen äußeren Individuum, das ihn hervorgebracht hat»; sein Platz ist eigentlich «an der Grenze der Texte entlang», deren Statut und Zirkulationssystem innerhalb einer bestimmten Gesellschaft er definiert.“ (S. 58)

Der Autor als Funktion ist demnach in einen Diskurszusammenhang eingefangen, der ihn als reales Individuum leugnet. Der Komplex der „Biomacht“, der Wissen und Leben produziert, produziert demnach auch den Autor, weshalb er nun auch an der Grenze seiner Texte verortet wird.

„«Er ist ein bestimmtes funktionelles Prinzip, mit dessen Hilfe man in unserer Kultur eingrenzt, ausschließt, selektiert: kurz das Prinzip, durch das man der freien Zirkulation, der freien Manipulation, der freien Komposition, Dekomposition und Rekombination der Fiktion Fesseln anlegt.»“ (S. 59)

Der Fiktion Fesseln anlegen: gerade hier wird mit dem Rekurs auf die Autorfunktion der potentielle „revolutionäre“ Aspekt der Fiktion geleugnet, den viele moderne und auch postmoderne Denker in ihrem Kern ausmachen. So schreibt z.B. Carlos Fuentes in Bezug auf den Roman:

<sup>94</sup> In: Giorgio Agamben, Profanierungen, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005, S. 57-69; alle folgenden Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

„La novela es una búsqueda verbal de lo que espera ser escrito. Pero no sólo lo que atañe a una realidad cuantificable, mensurable, conocida, visible, sino sobre todo lo que atañe a una realidad invisible, fugitiva, desconocida, caótica, marginada, y, a menudo, intolerable, engañosa y hasta desleal.“<sup>95</sup>

Hier situiert sich der Autor sozusagen außerhalb eines Diskurszusammenhangs, was Michel Foucault mit der Hinwendung zu der Autorfunktion, die der Fiktion Fesseln anlegt, an diesem Punkt seiner Argumentation als unmöglich erachtet.

Die Subjektivierung des Autors wird durch den Diskurszusammenhang produziert, weshalb beim Schreiben der Autor die Stelle eines Toten einnimmt. Somit „«besteht das Merkmal des Schriftstellers nur in der Eigentümlichkeit seiner Abwesenheit; er muß beim Spiel des Schreibens die Rolle des Toten übernehmen».“ (S. 60)

Agamben geht es nun darum zu fragen, wie das Subjekt als Lebendes und nicht nur als Totes doch noch zu retten sei. Wie kann das Subjekt jenseits seiner Subjektivierung gedacht werden? Und hier nun kommt der Begriff der Geste ins Spiel.

Er bezieht sich auf den Text „Das Leben der infamen Menschen“ von Michel Foucault, der als Vorwort zu einer Anthologie von Archivdokumenten und Internierungsregistern konzipiert war, in denen „infames Leben“ (so der atheistische und sodomitische Kirchendiener Jean Antoine Touzard) von der Macht zitiert und damit in einen Subjektivierungsprozess verstrickt wird. Agamben (und auch Foucault) aber sagt nun, dass, bevor der Subjektivierungsprozess einsetzt, das Leben der „infamen Menschen“ in einem „Lichtbündel“ im Zitat der Macht aufscheint:

„...; etwas geht trotzdem von dieser blitzartigen Beleuchtung über die Subjektivierung hinaus, die sie zur Schmach verdammt, und schlägt sich in den lakonischen Aussagen des Archivs nieder als die leuchtende Spur eines anderen Lebens und einer anderen Geschichte.“ (S. 61)

Doch diese „Infamen“ haben sich nicht ausgedrückt, sie scheinen nur in einer kurzen Geste auf, bevor sie verschwinden. Geste wird von Agamben als Anwesenheit-Abwesenheit gedacht, und so wie die „infamen Wesen“ im Archiv der Macht in Form des vergehenden Lichtbündels anwesend-abwesend (oder ausgedrückt-unausgedrückt) sind, so auch der Autor:

---

<sup>95</sup> Carlos Fuentes, Geografía de la novela, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1993, S. 28

„Wenn wir das, was bei jedem Akt des Ausdrucks unausgedrückt bleibt, Geste nennen, dann könnten wir sagen, daß, genau wie der Infame, der Autor im Text nur in einer Geste gegenwärtig ist, die den Ausdruck in dem Maß möglich macht, wie sie in seiner Mitte eine Leere erstellt.“ (S. 62)

Wo befindet sich nun das „wirkliche Leben“ des „Infamen“ (und damit auch des Autors)? Er befindet sich nicht innerhalb des Archivs (oder des Textes), da dies der Ort der Subjektivierung ist. Allerdings befindet er sich auch nicht außerhalb als biographisch fassbare Identität, über die wir nichts wissen können. Sein Platz ist auf der Schwelle zum Archiv (oder zum Text), in dessen Sätzen er aufs Spiel gesetzt worden ist:

„Sie [die Infamen] stehen auf der Schwelle zu dem Text, durch den sie aufs Spiel gesetzt wurden – oder eher ihre Abwesenheit, ihr Uns-für-immer-den-Rücken-Kehren sind an den Rand des Archivs gezeichnet als die Geste, die es ermöglichte und zugleich darüber hinausreicht und seine Absicht zunichte macht.“ (S. 63)

Da man aber nicht sagen kann, wer derjenige ist, der „wirkliches Leben“ aufs Spiel setzt (die Archivschreiber oder die Infamen), kann Agamben das „Sich-aufs-Spiel-setzen“ als den „leeren Ort einer Ethik“ (S. 64) definieren. Dieser Ort ist eben die Schwelle, an der Anwesenheit gleichzeitig abwesend und Abwesenheit gleichzeitig anwesend ist. Eine gewisse Parallele zu dem Konzept des Ursprungs als Spur von Jacques Derrida lässt sich erahnen. Ursprung (und so auch wirkliches Leben) schiebt sich immer auf, und es ist sicherlich nicht falsch, die Schwelle als den Ort ständiger Transformationen zu denken. „Wirkliches Leben“ scheint auf, vergeht und dies in einem fortwährenden Prozess, und Leben auf dieser Schwelle ist ein ständiger Übergang zwischen Subjektivierung und ihrer Negierung.

Während aber Derrida Ursprung nur in einem Aufschieben des Ursprungs denken kann, scheint Agamben einen Ort des Ursprungs gefunden zu haben, der aber ebenfalls nicht zu fassen ist, da in ihm ständige Übergänge produziert werden.<sup>96</sup>

Der Autor setzt sich im Text aufs Spiel, weshalb er auch beim Schreiben die Rolle eines Toten einnimmt und der Text eine Leerstelle erzeugt. Diese Leerstelle ist die abwesende Anwesenheit des Autors, in die sich nun auch der Leser einschreiben kann. Somit definiert Agamben diese Leerstelle als den eigentlichen Ort der Literatur (des Gedichtes):

<sup>96</sup> Die Zeitlichkeit, die dies impliziert, ist die des Augenblickes. Wie wir am Ende der Arbeit bei der Diskussion um den messianischen Charakter Maqrolls sehen werden, ist die Leerstelle der Platz des Messianischen und die Kluft des sprachlichen Zeichens.

„Die Stätte des Gedichts – oder eher sein Stattfinden – ist also weder im Text noch im Autor (noch im Leser): Sie liegt in der Geste, mit der Autor und Leser sich im Text aufs Spiel setzen und sich zugleich unendlich aus ihm zurückziehen. Der Autor ist nur der Zeuge, der Garant seines eigenen Fehlens in dem Werk, in dem er aufs Spiel gesetzt wurde; und der Leser kann dieses Zeugnis nur wieder nachlesen, nur seinerseits Garant werden für sein eigenes unerschöpftes Spiel, sich zu verfehlen.“ (S. 67 f.)

Diese Geste, und dies ist noch einmal mit aller Nachdrücklichkeit zu sagen, ist nur zu ahnen, kann aber niemals gefasst werden. Der Ort der Geste ist ein Ort der ständigen Transformationen zwischen „wirklichem Leben“ und seinen Subjektivierungen, kann demnach niemals besessen werden, sondern entzieht sich immer allen Versuchen, seiner habhaft zu werden.

## **2.2 Quién es Barnabooth? - Weitere Aspekte der „desesperanza“ - Fortführung**

Wie ist nun der Zusammenhang zwischen der oben angesprochenen Beziehung Autor-literarische Figur bei Mutis und den Ausführungen zu Agambens „Der Autor als Geste“ zu verstehen? Wie wir in den Ausführungen zu „La desesperanza“ gesehen haben besteht die „desesperanza“ in einer „Klarsicht“ in die Unergründbarkeit einer Substanz, eine Substanz, die sich immer wieder aufschiebt und zur „Schrift“ drängt. Wenn wir nun davon ausgehen, dass die Beschäftigung von Álvaro Mutis mit Drieu la Rochelle und Valéry Larbaud davon zeugt, sich einer eigenen literarischen Position zu versichern, könnte man sagen, dass dieses Gefühl der „desesperanza“ fundamental für sein eigenes Werk ist. Und tatsächlich spricht Álvaro Mutis in Interviews davon:

„Yo creo que la desesperanza es una de las obsesiones que me han perseguido desde la primera línea. En la «creciente», que es el más antiguo de los textos que he publicado, hay una cuota muy grande de desesperanza.“

Und bezogen auf Maqroll:

„En el caso de Maqroll se trata evidentemente de la desesperanza. Experimenta, claro, ciertas plenitudes de la vida, más que felicidades. Él va aprendiendo que lo que resta de esos sueños es la apetencia, el deseo y que cuando los vamos a tocar se nos deshacen. Se nos desaparecen porque han sido creados por nuestra fantasía de asir una realidad mucho más plena y densa a la que no es que no

tengamos derecho, sino que no existe.“<sup>97</sup>

Und die „desesperanza“ kann, wie nun zu zeigen sein wird, als Leerstelle definiert werden. „Wirkliches Leben“ ist, wie wir es in dem Exkurs zu Giorgio Agamben gesehen haben, nur in der Geste zu Hause, und der Geste ist per se eine ständige Transformation eingeschrieben. Drieu la Rochelle wendet sich zur Schrift, da er in seinem Bemühen, „Mann“ zu werden, scheitert. Und Álvaro Mutis, so scheint dieser andeuten zu wollen, schafft Maqroll, die Figur, in die er sich anwesend-abwesend einschreibt: „«... el Gaviero es todo lo que no he sido, también lo que he sido y no he confesado, todo lo que desearía ser, todo lo que debí ser y no fui.»“<sup>98</sup> Die Geste des „wirklichen Lebens“ ist eine ständige Transformation, und Maqroll selbst ist eine Figur der ständigen Übergänge und Gesten. Somit könnte gesagt werden, dass sich die „desesperanza“ Mutis' (die Leerstelle des „wirklichen Lebens“) in seinem Werk verdoppelt. Das Bewusstsein der Nicht-Existenz eines Kernes leuchtet in einer literarischen Figur auf, die von vornherein den Gedanken eines Kernes abgewiesen hat und somit Diskurszusammenhänge durchkreuzt. Was im Vordergrund steht, ist der Ort der Anwesenheit-Abwesenheit. Der Autor ist anwesend-abwesend, und ebenfalls ist Maqroll (so wie auch andere wichtige literarische Figuren des Werkes von Mutis) anwesend-abwesend. Maqroll ist nicht als etwas Wesenhaftes fassbar. Consuelo Hernández schreibt, dass den wichtigsten literarischen Figuren nicht ein „un soy“, sondern ein „estoy siendo“ eignet:

„Desde Maqroll hasta el Zuro (A), de Ilona a la Regidora (A), todos los personajes están en constante estado de devenir, de un llegar a ser, de un estoy siendo y no de un soy.“<sup>99</sup>

Dieses „estoy siendo“ ist am Radikalsten in der Figur Maqrolls verwirklicht.<sup>100</sup> Er ist es, um die Begrifflichkeit Agambens wieder aufzugreifen, der den eigentlichen Rand des Textes mitten in den Text hineinzieht und innerhalb des Subjektivierungsprozesses den Rand einzeichnet. Es entsteht ein ständiges Leuchtbündel im Diskurszusammenhang und

<sup>97</sup> Beide Zitate in: Eduardo García Aguilar, *Celebraciones y otros fantasmas – Una biografía intelectual de Álvaro Mutis*, Editorial Casiopea, Barcelona 2000, S. 23

<sup>98</sup> C. Pacheco, „Se escribe para exorcizar los demonios“, in: Mutis Durán, Santiago (Hrsg.), *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero 1981-1988*, Proartes, Cali 1988, S. 245

<sup>99</sup> Consuelo Hernández, *Álvaro Mutis: Una estética del deterioro*, Monte Avila Ediciones, Caracas 1995, S. 271

<sup>100</sup> Die vertiefte Auseinandersetzung mit dem Werk Mutis' geschieht an anderem Ort.

somit gelingt es Mutis, so zumindest unsere Hypothese, das „Sich aufs Spiel setzen“ in die Bewegung des Textes selbst hineinzutragen und es nicht zum Abschluss zu bringen.

Welches Fazit können wir aus dem bisher Gesagten ziehen? Das Bewusstsein des Aufschubes jeglicher Realität (die „desesperanza“) wendet sich zur Schrift, in der wiederum vom Aufschub der Realität gezeugt wird. Die Gesten des „wirklichen Lebens“ potenzieren<sup>101</sup> sich, und was wir vor uns haben, ist die „creciente“, und es ist bestimmt nicht zufällig, dass dieses Gedicht in der „Summa de Maqroll el Gaviero“ an den Anfang der literarischen Produktion von Álvaro Mutis gestellt wird.

Allerdings, und dies ist noch einmal wichtig festzuhalten, ist die Anwesenheit-Abwesenheit des Autors nichts, was man im Sinne des Biographischen deuten könnte. Es ist eine Leerstelle, von der aus der Subjektivierungsprozess des Diskursgefüges durchkreuzt wird, also der Ort, an dem ein Signifikations-Ganzes ins Wanken gerät. Und die literarischen Figuren Mutis' (und hier insbesondere Maqroll) sind diese Leerstelle, der Rand des Textes breitet sich in seinem Zentrum aus und durchkreuzt den Diskurszusammenhang.

So könnten auch Derrida, Foucault und Agamben auf einer speziellen Ebene zusammengedacht werden: Für Derrida stellt die abendländische Tradition der „phone“ den Zusammenhang dar, in dem die Vermittlung zwischen Signifikanten und Signifikat gelegnet wird. Ein Ursprung und eine Substanz können so gedacht werden. Aber allem ist die Schrift eingeschrieben, so auch der Stimme, was bedeutet, dass Ursprung und Substanz nur als sich ständig aufschiebend konzipiert werden können. In den monolithischen Block der Wahrheit ist sozusagen sein eigenes Subversionsprinzip enthalten.

Foucault nun setzt die Subjektivierung innerhalb eines Diskurszusammenhangs als den Punkt an, in dem Wissen produziert wird, sich in die Körper einschreibt und so ein Wahrheitsgefüge entsteht. Das Subjekt ist demnach ein Produkt eines Subjektivierungsgefüges, das durch den Diskurszusammenhang produziert wird. Die Wahrheit<sup>102</sup> des Subjektes wird demnach fixiert. So wie Derrida durch sein Konzept der Schrift aufzeigt, dass Ursprung nur in seinem Aufschub existiert, zeigt Foucault, dass die Substanz des Subjektes ebenfalls als aufschiebend gedacht werden muss, wodurch der Diskurszusammenhang der Autorfunktion durchkreuzt werden kann.

<sup>101</sup> Wiederum im mathematischen Sinne zu verstehen.

<sup>102</sup> Wahrheit ist hier in einer substantiellen Weise zu verstehen.

Die Subversion ist nur vom Rand denkbar, von der Schwelle der Leerstelle, die kurz vor der Subjektivierung aufleuchtet und auch als ethischer Ort definiert wird, da er „Wahrheit“ unterläuft. Agamben nun fasst diesen Prozess als Geste, in der der Autor sich-aufs-Spielsetzt. Und in diesem Sinne könnte auch wieder das Zitat von Carlos Fuentes „rehabilitiert“ werden:

„La novela es una búsqueda verbal de lo que espera ser escrito. Pero no sólo lo que atañe a una realidad cuantificable, mensurable, conocida, visible, sino sobre todo lo que atañe a una realidad invisible, fugitiva, desconocida, caótica, marginada, y, a menudo, intolerable, engañosa y hasta desleal.“<sup>103</sup>

Und durch seine Einrichtung im „Rand“, der ins Zentrum (in den Text) gerückt wird, gelingt es u.a. Maqroll, die „realidad cuantificable, mensurable, conocida, visible“ zu durchkreuzen.

Im Zusammenhang mit dem Gefühl und den Gedanken des Gedichtes „Padre polvo que subes de España“ von Cesar Vallejo fragt sich Agamben, wo der Ort des Gefühls und der Gedanken ist, der mit dem Gedicht in Verbindung gebracht wird.

Und wir können uns fragen, wo der Ort der „desesperanza“ bei Mutis ist. Mit Agamben gesprochen, ist sie nicht in den Zeichen des Textes und auch nicht im Autor, sondern in der Leerstelle, die der Autor hinterlässt. Und die Leerstelle, die Diskurszusammenhänge durchkreuzen kann, ist der Figur Maqroll, der ewigen Transformation, eingeschrieben.

Barnabooth ist eine Figur, die sich auf dem Weg dorthin befindet, wo Maqroll sich schon aufhält: dem Ort der ewigen Transformation.

Wie schon oben gesagt, ist Barnabooth ein peruanischer Multimillionär, der nach Europa reist. Was bedeutet Europa für ihn?

„Europa será siempre para estos ricos herederos de América, que traen los sentidos despiertos y aguzados hasta el dolor, un denso y apacible recinto cargado de luces, de confort en donde la belleza se acumula metro a metro, a diferencia de las vastas extensiones americanas vacías, solitarias, y, a la larga, tóxicas en su poder de disolver en el agua gris de sus grandes cielos los más sólidos puntales de la persona.“ (S. 28)

<sup>103</sup> Carlos Fuentes, Geografía de la novela, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1993, S. 28

Europa ist die Fülle, die Schönheit, die dem amerikanischen Kontinent entgegen gestellt wird. Amerika wird mit der Leere, der Einsamkeit assoziiert, in der die Substanz der Personen aufgelöst wird. Europa verspricht demnach eine Substanz, auf deren Suche sich Barnabooth begeben hat:

„Sólo los grandes espacios pueden apaciguar algo la sangre contradictoria y las noches de insomnio de este «buscador de lo absoluto», que urge en Europa como quien busca de prisa, en un cofre que guarda los antifaces de una fiesta olvidada, aquel que va a cubrirla esa parte del rostro por donde se le están revelando los lentos desgarramientos interiores que nunca le permitirán paz ni sosiego.“ (S. 32)

Barnabooth, der das Absolute sucht, um seine innere Zerrissenheit zu heilen, wird nicht in Europa fündig werden. Das Absolute wird mit den „Masken eines vergessenen Festes“ in Verbindung gebracht und somit schon angedeutet, dass das Absolute nicht absolut sein kann, sondern auf etwas anderes verweist und damit auf den Begriff der „Spur“ Derridas verweist. So trifft denn Barnabooth in Europa auch auf Zeichen, die auf keine hintergründige Wahrheit mehr verweisen. Bei der Ankunft in Florenz heißt es:

„«Estoy hace cuatro horas – anota en la primera página – en esta curiosa ciudad americana, construida en el estilo del Renacimiento Italiano y en donde hay demasiados alemanes.»“ (S. 33)

Diese Erfahrungen treiben Barnabooth immer weiter in die „Geisteshaltung der „desesperanza“, deren Charakteristika oben angeführt worden sind. Die Suche nach dem Absoluten in Europa erweist sich als Irrweg: „«Yo soy un colonial. Europa nada quiere conmigo, nunca seré en ella otra cosa que un turista.»“ (S. 34)

Deshalb verlässt er den „alten Kontinent“ und kehrt nach Amerika zurück. Seine Zeit in Europa wird als Exil definiert, und in der Rückkehr zu den „Wurzeln“ seiner Kindheit wird sein Exilantendasein an ein Ende geführt. Doch was diese Rückkehr zu den „Wurzeln“ bedeutet, muss nun etwas genauer betrachtet werden, und es ist sinnvoll, hier ein längeres Zitat vom Ende des Essays anzuführen:

„Siempre será Barnabooth un exiliado, siempre lo hubiera sido, a no ser por el advenimiento de su madurez y con ella el descubrimiento de una verdad esencial: sólo podemos ser nosotros, sólo tienen nuestras palabras y las voces más secretas del alma una respuesta cabal y apaciguadora, en la tierra y entre las gentes que tejieran con nosotros los largos sueños de la infancia, allí donde al agua es el agua y en modo particular a nosotros nos habla, allí donde las altas montañas enredan el viento y lo

precipitan en las grandes tormentas del trópico, allí donde una mirada es un diálogo permanente y nunca truncado, sólo allí nos será dado vivir sin la contradicción dolorosa de una sangre que reclama su suelo. Quien pretenda, por otros caminos, buscar en lo ajeno a su ser una razón permanente de vida, vivirá la secreta miseria del exilio.“ (S. 40)

Die Zuendeführung des Exilantendaseins muss nun genauer definiert werden. Was wir vor uns haben, ist eine Doppelwertigkeit des Begriffes „Exil“, und wir finden uns einem „europäischen Exil“ und einem „amerikanischen Exil“ gegenüber. Das „europäische Exil“, das die Suche nach dem Absoluten impliziert, verlässt Barnabooth und kehrt zu dem „amerikanischen Exil“ zurück, in dem das Absolute von vornherein ausgeschlossen erscheint. Die Rückkehr nach Amerika bedeutet somit für Barnabooth die absolute Annahme einer „wesensmäßigen“ Exilsituation, die die Annahme eines Absoluten abgewiesen hat und damit die Züge der „desesperanza“ trägt.

Die Beschreibung des amerikanischen Kontinentes verweist auf seinen transformatorischen Charakter. Nichts ist „fest“, alles ist in Übergänge verwickelt: das Wasser<sup>104</sup> und die Berge, die den Wind in die großen Stürme der Tropen treiben.

Der Blick ist ein permanenter Dialog, was in diesem Zusammenhang auch impliziert, dass der Blick im Dialog sich wandelt.<sup>105</sup>

Und explizit werden die Tropen genannt, die, wie wir gesehen haben, par excellence die Topographie der „desesperanza“ darstellen.

In Amerika sei ein Leben ohne die Widersprüche möglich, die ein Leben impliziert, das sich auf einen „Boden“ als Ursprung bezieht. Und die Rückkehr nach Amerika ist die Rückkehr an den Ort der ständigen Übergänge, an den Ort, wo das Ursprüngliche die Nicht-Existenz des Ursprunges ist.

Und darauf verweist ebenfalls der „Ursprung“ Barnaboos: geboren im peruanischen Campamento ist er der Sohn einer australischen Tänzerin und eines nordamerikanischen Multimillionärs, die in Chile heirateten. Somit ist der „Ursprung“ Barnaboos an sich

<sup>104</sup> Das Wasser erscheint als das Medium der Transformation schlechthin in dem Werk von Mutis. Dazu später mehr.

<sup>105</sup> Kurz angemerkt sei hier Lévinas' Konzeption des Blickes, der nicht auf das Absolute strebt, da dieses niemals zu erreichen ist. Mit Bezug auf das Antlitz des „Anderen“ schreibt er: „Das Wunder des Antlitzes rührt her vom Anderswo, von wo es kommt und wohin es sich auch schon zurückzieht. Aber diese Ankunft von Woanders verweist nicht symbolisch auf dieses Woanders als Zielpunkt. Das Antlitz stellt sich dar in seiner Nacktheit; es ist nicht eine Gestalt, die einen Hintergrund verbirgt und eben dadurch auf ihn verweist, nicht eine Erscheinung, die ein Ding an sich verhüllt und eben dadurch verrät.“ In: Emmanuel Lévinas, *Die Spur des Anderen*, a.a.O., S. 227. Die Fassung des Blickes als permanenten Dialog scheint auf die Nicht-Existenz eines Zielpunktes hinzudeuten und somit letztlich auch auf ständigen Wandel.

schon hybrid und vom Anfang seines Lebens an ist ihm die „Spur“ eingezeichnet. Auch der Geburtsort verweist auf diesen Zusammenhang: Campamento bedeutet in einer deutschen Übersetzung so viel wie „Lager“, „Lagerplatz“ und deutet demnach auf eine Bedeutung hin, in die ein Wandel eingeschrieben ist.<sup>106</sup> Wahre Ursprünglichkeit wird demnach als Nicht-Ursprünglichkeit gedacht. Es kann gesagt werden, dass die Rückkehr zur „Quelle“ eine Rückkehr in die absolute Annahme der „desesperanza“ darstellt.

---

<sup>106</sup> Es scheint kein Zufall zu sein, dass Álvaro Mutis einen Gedichtband „Caravansary“ nennt und in dem Epigraph ausführt: „...in the middle east, a public building for the shelter of a caravaran (q.v.) and of wayfarers generally.“ In: Álvaro Mutis: Caravansary, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1988, S.9. So ist, wie wir sehen werden, gerade für viele Helden in dem Werk Mutis' diese Art von Ort besonders charakteristisch.

### 3. Álvaro Mutis: Primeros poemas (1947-1952)

Die Nicht-Ursprünglichkeit der Ursprünglichkeit, auf die in dem ersten Teil der Arbeit immer wieder hingewiesen wurde, lässt sich auch an der Editions-geschichte des Werkes von Álvaro Mutis ablesen. Als entscheidender Moment ist hier der „Anfang“ anzusehen, in den sich das „Nichts“ und die Auflösung einzuschreiben scheinen. 1948 veröffentlicht Álvaro Mutis zusammen mit Carlos Patiño den Gedichtband „La Balanza“, und einen Tag nach dem 8. April, an dem die Auflage in die verschiedenen Büchereien Bogotá ausgeliefert wird, bricht der „bogatazo“<sup>107</sup> los, in dessen Folge auch „La Balanza“ vollständig vernichtet wird.

Und an diesem Punkt ist es, an dem María del Carmen Porras die Eigentümlichkeit des literarischen Projektes von Álvaro Mutis lokalisiert:

„Así, desde lo ocurrido en 1948, la escritura del colombiano ha dado origen a numerosas ediciones que comparten textos o que se conforman en la compilación de libros anteriores. Fenómeno o estrategia editorial, pero también una forma de afrontar no tanto la construcción de libros, sino el desarrollo del propio proyecto literario: poco a poco, el desbordamiento inicial de los límites entre libros de poemas se irá convirtiendo en el desbordamiento de límites entre libros de diversos géneros, y a los antologías poéticas se le irán sumando antologías más heterogéneas que reúnen, además de poesía y alguna narrativa corta, ensayos y entrevistas.“<sup>108 109</sup>

So spricht María del Carmen Porras dann auch nicht von einer Konstruktion des literarischen Oeuvres, sondern eher von einer Rekonstruktion. Das Werk von Álvaro Mutis sei ein Kommen und Gehen („ir y venir“<sup>110</sup>) zwischen Texten, die immer wieder aufeinander Bezug nehmen und so eine Kommunikation zwischen sich stiften. So werden

<sup>107</sup> Nach der Ermordung des linksgerichteten Politikers Gaitán am 9. April 1948 kommt es in Bogotá zu Massenprotesten und blutigen Straßenschlachten, die als „bogatazo“ bekannt wurden.

<sup>108</sup> María del Carmen Porras, „De escritura a obra: el proyecto literario de Álvaro Mutis“, in: *Iberoamericana*, No 20, Iberoamericana Editorial/Vervuert, Madrid Diciembre de 2005, S. 40

<sup>109</sup> Es kommt so zu verschiedenen Überlappungen, die auf keinen richtigen Kern mehr zurückgeführt werden können. Martha Canfield spricht u.a. auch von Überlappungen zwischen Realität und Fiktion in dem Werk von Mutis: Martha Canfield, „Álvaro Mutis - Un peregrino elegido por los dioses – Reflexiones acerca de su narrativa“, in: Luz Mery Giraldo (Hrsg.), *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*, Universidad del Valle y Pontificia Universidad Javeriana de Santafé de Bogotá, Cali 1994. Ein Ausdruck davon ist auch das Auftauchen „realer“ Personen in dem Romanwerk von Mutis; so z.B. der Maler Alejandro Obregón, der ein Freund Maqrolls ist. Siehe im besonderen: „Tríptico de Mar y Tierra“ und dort den zweiten Teil „Razón verídica de los encuentros y complicidades de Maqroll el Gaviero con el pintor Alejandro Obregón“; diese „fließenden“ Grenzen stehen m.E. mit dem Aspekt der Potenz, die das Messianische zeitigt, in Zusammenhang. Siehe dazu den weiteren Verlauf der Arbeit.

<sup>110</sup> Ebd., S. 40

z.B. Gedichttitel zu späteren Titeln eines gesamten Gedichtbandes<sup>111</sup>, Gedichte werden zum Ausgangspunkt von späteren Romanen<sup>112</sup> und in Romanen wird Bezug auf andere Romane oder Gedichte des Autors genommen, und somit werden die fest umrissenen Grenzen eines Buches immer wieder ins Wanken gebracht. Und dieses „ins Wanken bringen“ spielt wiederum auf die Verabschiedung eines Einheitsgedanken an und ist im Zusammenhang mit den Ausführungen zu Derrida zu sehen: es geht nicht mehr um das „totalisierende Buch“ einer abendländisch-christlichen Tradition, sondern um das Buch, das nicht von vornherein einem Signifikat untergeordnet ist. Dem scheint Álvaro Mutis Rechnung zu tragen, wenn er mit diesen ständigen Querverweisen und Umstellungen sein eigenes Werk in ständiger Bewegung hält. Michel Foucault schreibt in „Die Archäologie des Wissens“:

„Las márgenes de un libro no están jamás neta ni rigurosamente cortadas: más allá de su configuración interna y la forma que lo autonomiza, está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nudo en una red [...] Por más que el libro se dé como un objeto que se tiene bajo la mano, por más que se abarquille en ese pequeño paralelepípedo que lo encierra, su unidad es variable y relativa. No bien se le interroga, pierde su evidencia; no se indica a sí misma, no se construye sino a partir de un campo complejo de discursos.“<sup>113</sup>

Dieses Eingebettetsein eines Buches in ein komplexes Netz aus diskursiven Bezügen ist bei Álvaro Mutis, wenn man so will, explizit gemacht. Das changierende Spiel, das der kolumbianische Autor in und mit seinen Büchern betreibt, wird, wie María del Carmen Porras schreibt, besonders an der Figur des Maqroll el Gaviero deutlich. Das Gedicht „Oración de Maqroll el Gaviero“ ist das erste, in dem Maqroll als die Stimme eines lyrischen Ichs auftritt und bildete ursprünglich einen Teil des zerstörten Gedichtbandes „La balanza“. 1952 allerdings, als „Elementos del desastre“ erscheint, wird es in diesen Gedichtband integriert. 1973 schließlich, als die „Summa de Maqroll el Gaviero“ herausgegeben wird und die bis dahin erschienenen Gedichtbände in ihr aufgenommen werden, gibt es eine Sektion, die „primeros poemas“ genannt wird und in der, so wird angenommen, die „verloren“ gegangenen Gedichte aus „La balanza“ zusammengestellt

<sup>111</sup> „Los trabajos perdidos“, erschienen als Gedicht in dem Band „Los elementos del desastre“ von 1952, geben dem Gedichtband von 1964 den Titel.

<sup>112</sup> „La Nieve del Almirante“ aus dem Band „Caravansary“ von 1982 liegt dem Roman „La Nieve del Almirante“ von 1986 zu Grunde; „Un bel morir ...“ aus den „Trabajos perdidos“ von 1964 geht später in den Roman „Un bel morir“ von 1989 über.

<sup>113</sup> Zitiert nach: María del Carmen Porras, a.a.O., S. 40

sind. „Oración de Maqroll el Gaviero“ taucht auch hier nicht auf. María del Carmen Porras schreibt in diesem Zusammenhang:

„De esta manera, el origen de Maqroll se descoloca y sitúa en un momento posterior al que se podría entender como «real», distorsión que se afianza dado que en esta sección de «Primeros poemas» se encuentra «El viaje», texto en el que aparece una voz que se podría considerar precursora del Gaviero.“<sup>114</sup>

Somit ist der „Ursprung“ von Maqroll verschoben und lässt sich an Hand der Editionen des Werkes nicht mehr nachvollziehen. Und so wie die „werkgeschichtliche Geburt“ des Helden im Nebulösen verschwindet, so auch seine in der Fiktion geschilderte Herkunft. Maqroll besitzt zwar einen zypriotischen Pass, dessen Herkunft und dessen Authentizität jedoch immer wieder in Zweifel gezogen werden.

Schauen wir uns nun die Sektion der „Primeros poemas“ etwas genauer an. In der „Summa de Maqroll el Gaviero“ von 1973 erscheinen die fünf Gedichte „Tres imágenes“, „Ángela Gambitzi“, „Apuntes para un poema de lástimas a la memoria de Su Majestad el Rey Felipe II“, „Reseña“ und „El viaje“.

In der „Summa de Maqroll el Gaviero“ von 1990 wird die Zusammenstellung dieser „ersten Gedichte“ verändert: „Apuntes para un poema de lástimas a la memoria de Su Majestad el Rey Felipe II“ und „Reseña“ werden herausgenommen und stattdessen die Gedichte „La creciente“ und „Programa para una poesía“ integriert. Gerade diese Umstellung kann kein editionsgeschichtlicher Zufall sein. María del Carmen Porras schreibt hierzu:

„En este caso, la variación no parece responder al azar, pues ella produce un efecto preciso: los cinco poemas que, tras esta edición de 1990 conforman esta sección, parecen diseñar una especie de poética desde la que leer los trabajos posteriores.“<sup>115</sup>

Ganz explizit sei auch noch einmal auf den „wandernden Charakter“ des Werkes selbst von Álvaro Mutis hingewiesen. Elemente des Werkes verschieben sich, tauchen in neuen Zusammenhängen wieder auf und erlangen dadurch immer wieder neue Facetten, die sie wie Maqroll selbst als Reisende und Abenteurer erscheinen lassen. In diesem Sinne soll auch nicht, wie dies Consuelo Hernández tut, von einer Zweiteilung im dichterischen

<sup>114</sup> Ebd., S. 41

<sup>115</sup> Ebd., S. 41

Oeuvre des kolumbianischen Autors gesprochen werden. So schreibt sie:

„A partir de *Los Emisarios* empieza el cambio de proposición poética a nivel significativo; pero no sorprende tanto si se tiene en cuenta que no son más poemas del Gaviero. Son poemas del hablante lírico. Hay en ellos un mayor acercamiento a una visión religiosa, de un orden trascendente que el escéptico Maqroll no posee.“<sup>116</sup>

Maqroll el Gaviero ist allerdings m.E. eben diese wandelnde Figur, die niemals zu fassen ist, und das lyrische Ich, von dem Consuelo Hernández spricht, scheint eher eine weitere Facette Maqrolls darzustellen. Nicht umsonst tritt auch in den „Los Emisarios“ die „alte Stimme“ Maqrolls in dem Gedicht „La visita del gaviero“ wieder auf und verweist durch seine Stellung innerhalb des Gedichtbandes ebenfalls auf andere Töne, die von Hernández dem „hablante lírico“ zugeordnet werden: „La visita del gaviero“ ist das fünfte von insgesamt zehn Gedichten aus „Los Emisarios“ und hat demnach eine zentrale Stellung, die auf die übrigen Gedichte ausstrahlt. Und nicht zuletzt erscheinen alle Gedichtbände Mutis' in der „Summa de Maqroll el Gaviero“, wodurch eine Stimme angesprochen wird, die aus vielen verschiedenen Tönen zusammengesetzt ist.

Angemerkt sei hier noch, dass auch journalistische Arbeiten von Álvaro Mutis in den Bereich des Maqroll el Gaviero fallen bzw. gestellt werden. Um nur ein Beispiel zu nennen, ist auf den Artikel „Los Olvidados“ hinzuweisen, der das erste Mal 1978 in „Uno más Uno“ in Mexiko erschien. Dieser Artikel wird in der Kompilation „Álvaro Mutis, De lecturas y algo del mundo“<sup>117</sup> von 1999 mit anderen von Álvaro Mutis geschriebenen journalistischen Arbeiten veröffentlicht. 1997 erscheint dieser Artikel bereits in dem Buch „Contextos para Maqroll“<sup>118</sup> und wird somit in einen direkten Bezug zu seinem literarischen Oeuvre gesetzt. Hierbei werden gleichzeitig Genregrenzen verwischt, und journalistische Artikel werden dem literarischen Oeuvre angenähert und vermischen sich mit fiktionalen Texten.<sup>119</sup> Ebenso, wenn wir den Titel „Contextos para Maqroll“ betrachten, vermischen sich Realität und Fiktion. „Contextos para Maqroll“ kann zum einen bedeuten, dass in diesem Buch Texte zusammengestellt werden, die ein genaueres Licht auf die literarische Figur werfen. Zum anderen könnte aber auch nahegelegt werden,

<sup>116</sup> Consuelo Hernández, a.a.O., S. 170

<sup>117</sup> Álvaro Mutis, *De lecturas y algo del mundo (1943-1998)*, Compilación, prólogo y notas de Santiago Mutis D., Seix Barral/Planeta Colombiana Editorial, Santafé de Bogotá, 1999

<sup>118</sup> Álvaro Mutis, *Contextos para Maqroll*, a.a.O.

<sup>119</sup> Davon spricht auch das erste oben angeführte Zitat von Maria del Carmen Porras.

dass diese Texte selbst von Maqroll gelesen worden sind und ihn in seinen Wirklichkeitswahrnehmungen beeinflusst haben. Der Inhalt von „Los Olvidados“ lässt beide Lesarten als schlüssig erscheinen. In diesem Text wird der Frage nachgegangen, warum Klassiker der Literatur in Vergessenheit geraten können, um dann mit dem Fazit zu schließen:

„Pienso yo que, tras este primer regreso al olvido nivelador y no siempre justiciero, hay un regreso – o varios, según el tiempo y la obra, como es obvio –, que es el que nos permite ahora leer, bajo una nueva luz reveladora de inesperadas y magníficas zonas, antes ocultas, la obra de Valle Inclán, de Céline, de Musil, de Arnold Bennet, de Gustav Meirink, de Joseph Roth, y de otros grandes novelistas, que regresan de la penumbra de un relativo olvido, para inquietar de nuevo y enriquecer una vez más el ámbito literario del que se hallaban ausentes.“<sup>120</sup>

Welche Gesetze hinter dieser Wellenbewegung stehen, sei bisher unergründlich geblieben. Die Vergänglichkeit des Ruhms in Form der Klassiker, die in Vergessenheit geraten sind, werden in dem Zitat thematisiert. Doch dieses Vergessen ist nicht absolut. Durch undurchschaubare Mechanismen kommen Werke wieder zum Vorschein, die neue Facetten an sich entdecken lassen, die vorher nicht wahrnehmbar gewesen sind. Wiederum haben wir das Thema des „nicht absoluten“ Buches vor uns: das Buch hat keine festumrissenen Grenzen, sondern zeitigt „inesperadas y magníficas zonas, antes ocultas“, ist also niemals abgeschlossen. Und dieser Charakter der „Nichtabgeschlossenheit“ zieht nicht nur den Inhalt der Klassiker in einen Strudel, sondern auch die formale Position als Klassiker. Essenz ist also kein festumrissenes Gebilde, sondern wird in ständige Übergänge hineingezogen, die eben auch das Vergessen implizieren. Und diese Einsicht ist eine Einsicht der „lucidez“, die ja eine Charakteristik der „desesperanza“ ist und im Besonderen dem literarischen Helden Maqroll zu eigen ist.

Somit könnte der Text „Los Olvidados“ einerseits ein näheres Verständnis des Lesers für Maqroll und das literarische Oeuvre wecken und ihn seinerseits sich der „lucidez“ annähern lassen. Andererseits könnte Maqroll selbst als Leser ein tieferes Verständnis in die von ihm erkannten „Lebensgesetze“ erfahren.

Kommen wir nun zu der eigentlichen Betrachtung und Analyse der „Primeros Poemas“ von Álvaro Mutis. „La creciente“, wie schon oben gesagt, erscheint erst in der „Summa de

<sup>120</sup> Ebd., S. 88 f.; gerade im Kontext der Figur Maqroll werden im Besonderen geschichtliche Gestalten aus der Vergessenheit geholt; dies wird bei der Diskussion um die „Konstellation“ eine wichtige Rolle spielen.

Maqroll el Gaviero“ von 1990 in dieser Sektion und wandert in ihr sogar an die erste Position. Es scheint, dass ihm durch diese prominente Stellung, die es bis jetzt auch in den Reeditionen der „Summa“ innehat, von Mutis eine besondere Bedeutung beigelegt wird.

### **3.1 La creciente**

Das Gedicht „La creciente“<sup>121</sup> setzt sich aus verschiedenen Ebenen und Elementen zusammen, die sich gegenseitig durchdringen und in einen Dialog treten. Zuerst sei der anschwellende Fluss genannt, der aus dem kalten Gebirgsland der Anden kommend hin zur „tierra caliente“ fließt und dabei verschiedene Elemente der Natur mit sich fortreißt: ein lyrisches Ich, das auf einer Brücke stehend, dem Schauspiel des sich fortbewegenden Wassers und seiner verschiedenen in sich bergenden Elemente zuschaut; Erinnerungen des lyrischen Ichs an seine Kindheit, die von dem anschwellenden Strom hervorgerufen werden; und schließlich der Gegensatz des sich bewegenden Stromes mit dem (anscheinend) feststehenden Haus, in dem das lyrische Ich zu Hause ist. Schauen wir nun genauer, wie diese verschiedenen Elemente und Ebenen verbunden werden.

Das Gedicht setzt im Morgengrauen ein, als der Fluss anzuschwellen beginnt und der Sprecher des Gedichtes noch im Bett liegt. Zuerst wird der Fluss akustisch präsent: Baumstämme, die aus dem kalten Gebirge kommen und deren Anprall und Zusammenstöße deutlich vernehmbar sind.

Daraufhin wird der Fluss auch visuell präsent: Über dem dunklen Wasser erscheinen reife Orangen, tote Kälber mit verzerren offenen Mündern, Strohdächer, und all dies wird wiederum akustisch von Papageien begleitet, die aufgeschreckt durch die Strudel des Wassers zu schreien beginnen. Dies ist die Atmosphäre, mit der das Gedicht einsetzt, bevor der Sprecher aufsteht und sich selbst zum Fluss begibt.

Elemente der Zerstörung werden evoziert, der Fluss reißt reifes und auch erst beginnendes Leben mit sich fort: die reifen Orangen und die jungen Kälber. Und was als besonders wichtig erscheint: Er reißt Kontinuität mit sich fort, wofür die Strohdächer stehen könnten. Der Mensch, der sich entschlossen hat, an einem Ort sein Haus zu bauen, zu bleiben und sich vor der Natur zu schützen, kann nicht verhindern, dass die Natur (der Fluss) sein

---

<sup>121</sup> Zitiert wird nach der Ausgabe: Álvaro Mutis, Summa de Maqroll el Gaviero, Visor Libros, Madrid 1992

festumrissenes Lebenskonzept zerstört.

Wie schon angedeutet, steht die Person auf, aus deren Blickwinkel das Gedicht gestaltet wird, und begibt sich selbst zum Fluss. Angelehnt an das rötliche Metallgeländer einer Brücke, schaut es dem „desfile abigarrado“ zu.

Semantisch wird hier nun schon eine Parallele zwischen dem Ort des lyrischen Ichs und dem Fluss selbst angedeutet: „Recostado en la baranda de metal rojizo miro pasar el desfile abigarrado.“ (S. 17, Z. 6 f.) Das Element des roten Metalles scheint Teil der „buntscheckigen“ Prozession und somit auch des lyrischen Ichs, das taktilen Kontakt mit diesem roten Element aufgenommen hat. Und tatsächlich werden wir feststellen, dass im Laufe des Gedichtes das lyrische Ich seinen Beobachterstandpunkt aufgibt und am Ende parallel zum Strom des Flusses „strömt“.<sup>122</sup>

Ein Satz nun erscheint etwas kryptisch: „Espero un milagro que nunca viene.“ (S. 17, Z. 7 f.) Worin nun dieses Wunder bestehen könnte, wird nicht präzisiert, aber mit Blick auf die Gesamtheit des Gedichtes könnte man „Wunder“ in die Tradition eines christlichen Weltverständnisses rücken. In diesem Zusammenhang könnte man dann weiter von einem einheitlichen Sinnganzen reden, das die christlich-abendländische Tradition impliziert und von dem Ich des Gedichtes gesucht wird. Jedoch bleibt für das Ich des Gedichtes eine transzendente Sinndeutung aus. Eine Synthese der geschauten Zerstörung kann es nicht leisten, sondern übergibt sich am Ende selbst der Bewegung des Flusses. Doch wir greifen vor.

Bei dem Anblick der verschiedenen Elemente, die vom Wasser mitgerissen werden, setzt die Erinnerung des poetischen Ichs ein:

„Transito los lugares frecuentados por los adoradores del cedro balsámico, recorro perfumes, casas abandonadas, hoteles visitados en la infancia, sucias estaciones de ferrocarril, salas de espera.“ (S. 17, Z. 11-14)

Wohin die Erinnerung eilt, sind Orte des Verfalls und der Übergänge: verlassene Häuser, besuchte Hotels, dreckige Bahnstationen, Wartehallen. Oder sie sucht Gerüche auf, die

<sup>122</sup> So könnte dann auch die Brücke selbst symbolisch als Übergang gedeutet werden. Im Wörterbuch der Symbolik von Manfred Lurker (Hrsg.) heißt es u.a.: „Im alten Rom wurde beim Bau einer B.[rücke] dem *genius loci* ein Opfer dargebracht, diese Aufgabe oblag dem Pontifex, eine Bezeichnung, die später im übertragenen Sinne vom Papst als „Brückenbauer“ zwischen Diesseits und Jenseits übernommen wurde.“ Zitiert aus: Manfred Lurker (Hrsg.), Wörterbuch der Symbolik, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1991, S. 114 Und tatsächlich begeht das lyrische Ich einen Übergang, allerdings nicht in ein christliches Jenseits, sondern in eine Diesseitigkeit, die immer wieder Übergänge produziert.

schon von der Luft hinweggeweht worden sind, und Orte, die ihre ehemalige Bedeutung verloren haben („...lugares frecuentados por los adoradores del cedro balsámico, ...“)

Interessant ist nun aber auch, dass die Erinnerung Dinge herbeiruft, die schon dem Vergessen überantwortet worden waren und wieder (für einen kurzen Moment) aktualisiert werden. Die „lugares frecuentados por los adoradores del cedro balsámico“ beschwören ein heidnisches Moment und müssen im Zusammenhang mit dem Wunder gesehen werden, das das lyrische Ich erhofft, das aber nicht eintreten wird. Keine Form von Einheit kehrt in die Erinnerung zurück, sondern schon aufgelöstes und Zerstückeltes. Das heidnische Element antwortet dem christlichen Hoffen und zieht es in seinen Bann. Es sind nun aber nicht nur materielle Dinge, die durch die Wassermassen hinfortgeschwemmt werden, sondern auch immaterielle: von der Freude der Köhler<sup>123</sup> ist die Rede, vom Rauch der Schnapsbrennereien, vom Lied der „tierras altas“, vom Nebel, der die Wege „ausschmückt“, von den Ausdünstungen der Rinder wird gesprochen. Die Dinge werden unscharf, und selbst die Unschärfe gerät noch in einen Strudel, der sie weiter auflöst. Davon legt der Nebel „que exorna los caminos“ ein Zeugnis ab. Die Wege, die normalerweise fest markiert sind und festgelegte Ausgangs- und Endpunkte besitzen, sind von Nebel umhüllt. Die daraus resultierende Unschärfe wird durch die Bewegung der Wassermassen weiter potenziert. Innerhalb der Auflösung wird eine weitere Auflösung hineingetragen.

Und noch einmal taucht ein Element des prallen Lebens auf, das in seiner Fülle platzt und dem Verfall überschrieben wird: „..., la plena, rosada y prometedora ubre de las vacas.“ (S. 17, Z. 19) An dieser Stelle wird farblich der Verfall dem Standpunkt des Beobachters angenähert. Das rötliche Metall des Brückengeländers rückt in einen näheren Zusammenhang mit dem rosafarbenen, aus dem Leib der Kuh herausgerissenen Euter. Der alles mit sich fortreißende Fluss lässt eine Atmosphäre der Angst entstehen. Sein Lauf wird von erschreckten Schreien begleitet, und selbst die Fledermäuse werden von dem übelriechenden Schlamm, der ihre Behausungen überflutet, fortgejagt. Wiederum wird eine archaisch-heidnische Welt beschworen: die Fledermäuse leben in der „Cueva del Duende“, die letztendlich jedoch auch von dem Schlamm des Flusses heimgesucht wird.<sup>124</sup> Die Evozierung der heidnischen Elemente, die auf das Ausbleiben

<sup>123</sup> Das spanische Wort „carbonero“ ist allerdings polysem und kann sich auch auf einen Vogel und eine Baumart beziehen.

<sup>124</sup> Gerade am Bild der Fledermaus lässt sich sehr schön zeigen, dass Álvaro Mutis kein dualistisches

des Wunders antworten, besitzen allerdings ebenfalls nur punktuellen Charakter, in dem auch schon das Vergehen eingeschrieben ist. Die „Cueva del Duende“ wird zerstört, und es scheint, als ob die Erinnerung an die „adoradores del cedro balsámico“ auch schon wieder in das Vergessen hinabgesunken ist.

Was schon vorher angedeutet wurde, wird nun immer offensichtlicher: auch das Ich wird von der Bewegung des Flusses affiziert: „El rumor del agua se apodera del corazón y lo tumba contra el viento. Torna la niñez...“ (S. 17, Z. 28 f.)

Jedoch ist die Kindheit eine schon verlorene Zeit, die momentan und punktuell aufleuchtet und die selbst nur im Schein von Verlusten und Vergänglichkeiten in der Erinnerung aktualisiert werden kann: „La espesa humareda de los años perdidos esconde un puñado de cenizas miserables.“ (S. 18, Z. 31 f.)

Das, was als Erinnerung heraufbeschwört werden kann, ist nichts Festumrissenes, keine Substanz, die dem „Ich“ zugehörig wäre. Essenz ist immer schon in einen Vergehensprozess eingebunden und trägt seine eigene Auflösung in sich. Am Ende, zur Nachtzeit schließlich, ist das lyrische Ich ein anderes geworden, hat sich, wie alles, was in diesem Gedicht beschworen wird, verändert:

„Llega la noche y el río sigue gimiendo al paso arrollador de su innumera carga. El olor a tierra maltratada se apodera de todos los rincones de la casa y las maderas crujen blandamente. De cuando en cuando, un árbol gigantesco que viajara toda la noche, anuncia su paso al golpear sonoramente contra las piedras. Hace calor y las sábanas se pegan al cuerpo. Con el sueño a cuestas, tomo de nuevo el camino hacia lo inesperado en compañía de la creciente que remueve para mí los más escondidos frutos de la tierra.“ (S. 18, Z. 36-46)

Das lyrische Ich ist zur Nachtzeit in sein Haus zurückgekehrt, doch weder das Haus noch das „Ich“ selbst sind dasselbe, die sie noch am Morgen gewesen sind. Das Haus ist „weich“ geworden, und es scheint, als ob seine Holz- und Steinkonstruktion ebenfalls dem

Weltbild entwirft. Zerstörung, die zentral im Leben verortet wird, ist eben nicht als Gegensatz von Leben zu konzipieren, sondern als punktuelle Erscheinungsform des Lebens selbst. Es geht nicht um die Binaritäten Diesseits-Jenseits, Natur-Zivilisation usw., sondern um den Verbindungsstrich (-) als solchen. Im Wörterbuch der Symbolik heißt es zu Fledermaus: „Im MA wurde das Nachttier dem Teufel und den Hexen zugeordnet; da es nicht am Tag gesehen wird, diente es als Attribut des (personifizierten) Neides, der ja auch nicht offen zu sehen ist. Todbringende Wesen können F.-Flügel haben: Gemälde in Campo Santo zu Pisa, 14. Jh. [...] In der Mythologie der Maya gehören die F.e zu den unheimlichen Bewohnern der Unterwelt (Mitlan).“ In: Manfred Lurker, Wörterbuch der Symbolik, a.a.O., S. 210. Gerade auf die letzte Bedeutung als Bewohner der Unterwelt in der Mythologie der Maya scheint auch die Höhle hinzudeuten, in der die Fledermäuse in „La creciente“ leben. Doch auch diese Unterwelt wird vom Schlamm des Flusses hinweggespült. Die Verbindung „Diesseits-Jenseits“ verliert ihre Bedeutung, was interessiert, ist genau die Schanierstelle, die Mitte der Brücke, auf der das eigentliche Drama des Daseins sich abspielt.

Verfall ausgeliefert ist. Die Hölzer „crujen blandamente“, und das Gestein wird von den im Fluss mitgerissenen Stämmen erschüttert. Es herrscht Hitze und das lyrische Ich tritt in einen traumähnlichen Zustand ein: „Con el sueño a cuestras, tomo de nuevo el camino hacia lo inesperado en compañía de la creciente que remueve para mí los más escondidos frutos de la tierra.“

Wie wir schon oben gesagt haben, wird diesem Gedicht von Álvaro Mutis formal eine herausragende Stellung zugebilligt. Er stellt es an den Anfang seiner literarischen Produktion, und tatsächlich könnte man sagen, dass hier ein Initiationsprozess dargestellt wird, der sowohl ein Eintritt in eine bestimmte Wahrnehmung der Welt, als auch hin zum Schreiben selbst ist. Durch die Beobachtung des Flusses, dessen Strom und Fließen alles in einen Umwandlungsprozess hineinreißt, menschliche Behausungen auflöst und pralles Leben der Zerstörung zuführt, erkennt das lyrische Ich, dass der Glaube an eine angenommene Essenz illusorisch ist. Festgefügte Formen lösen sich auf, und die „vesteckten Früchte der Erde“, die Früchte der Erkenntnis (wenn man wiederum in christlich-abendländischer Tradition spricht), sind nicht die Früchte eines logozentrischen Weltbildes, sondern die „naranjas maduras“, die vom Fluss hinweggespült werden. Diese Erkenntnis wird von Álvaro Mutis in den Zusammenhag eines traumähnlichen Zustandes<sup>125</sup> gerückt, und das lyrische Ich tritt in ihm den Weg zu dem „Unerwarteten“ an („el camino hacia lo inesperado“). Am Anfang des Gedichtes heißt es: „Espero un milagro que nunca viene“. Nun findet das lyrische Ich am Ende nicht das Wunder einer substantiellen Erkenntnis, sondern die unerwartete Einsicht, dass das Fließen des Stromes in allem, auch in der innersten Struktur des Ichs, zu Hause ist. Das sichere Haus eines Einheit stiftenden Weltbildes gerät ins Wanken, und auch der Ursprung der menschlichen Biographie bildet keinen Ausgangspunkt mehr: „Oh juventud pesado como un manto!“ (S. 18, Z. 30) Und an diesem Punkt wird es deutlich, warum „La creciente“ als Initiation in das literarische Schaffen von Álvaro Mutis angesehen werden kann. Bei der Behandlung des Essays „La desesperanza“ ist von Drieu la Rochelle die Rede gewesen, der durch die Einsicht in die Substanzlosigkeit des Daseins zum Schreiben drängt: „Ni guerrero, ni sacerdote, ni atleta, ni amante: sin soldados, sin altar, sin músculos, sin mujer me he hecho

<sup>125</sup> Der Traum spielt in dem gesamten Werk von Álvaro Mutis eine herausragende Rolle. Auch Maqroll findet in Träumen eine Bestätigung und eine „lucidez“ in die schon auf bewusster Ebene wahrgenommene Substanzlosigkeit des Daseins. In der Sekundärliteratur wird des öfteren diskutiert, inwieweit Mutis auch der Bewegung des Surrealismus zuzuordnen ist (so z.B. in Belén del Rocío, Las cifras del azar, a.a.O.).

escriba.“ („La desesperanza“, S. 49) Mutis scheint in diesem Gedicht genau diese Geste Drieu la Rochelles zu wiederholen: hier nun beginnt<sup>126</sup> der Weg zu den „escondidos frutos de la tierra“, der Weg in die Poesie.

Álvaro Mutis ist des öfteren nach einer persönlichen Definition der Poesie gefragt worden. In einem Interview mit Eduardo García Aguilar gibt er folgende Antwort:

„La poesía es indefinible en su esencia. La mentira de la poesía es lo inefable. La palabra se acerca pobremente a lo que la poesía intenta y ha intentado siempre. Por eso, en algún poema de mi juventud decía que todo poema «no es sino el testimonio de un incesante fracaso». Sin embargo, hay una definición que encuentro muy cercana a la poesía. Es de Jöe Bousquet, un poeta que vivió en Carcassone toda su vida, y que era parálitico a causa de heridas que recibió durante la guerra del catorce: «La poesía es la lengua natural de lo que nosotros somos sin saberlo.» Eso es precisamente la poesía. Es justamente a ese aspecto oscuro, a ese aspecto indefinido o indefinible, al cual sólo nos podemos acercar a tientas, a ese otro mundo, al que se refiere siempre la poesía.“<sup>127</sup>

Am Ende des Gedichtes „La creciente“ tritt das lyrische Ich den Weg zu „den versteckten Früchten der Erde“ an. In dem eben angeführten Zitat spricht Álvaro Mutis von „ese otro mundo, al que se refiere siempre la poesía“. Doch diese andere Welt ist nicht zu fassen, das Gedicht versucht sich ihr zu nähern, die „versteckten Früchte“ zu finden, doch ihr Kern ist nicht auffindbar. So wie „La creciente“ ständige Übergänge produziert, ist auch im Kern das Zeichen des Bindestriches präsent und verschiebt sich: -Kern, K-ern, Ke-rn, Ker-n oder Kern-.<sup>128</sup> In dem Sinne definiert Mutis dann auch die Poesie als das „Zeugnis eines ununterbrochenen Scheiterns“. Doch kommen wir nun erst einmal zu der Betrachtung des zweiten Gedichtes aus den „Primeros Poemas“ des kolumbianischen Autors und schauen wir, ob die eben entwickelten Gedanken zu „La creciente“ anschlussfähig sind, inwieweit sie erweitert werden können oder auch, ob sie vielleicht wieder ein Stück

<sup>126</sup> Das Verb „beginnen“ impliziert natürlich einen Anfang, der, wie wir gezeigt haben, allerdings ebenfalls als wandelbar angesehen werden muss.

<sup>127</sup> Eduardo García Aguilar, *Celebraciones y otros fantasmas*, a.a.O., S. 101

<sup>128</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang auch eine etymologische Betrachtungsweise des Wortes „Kern“. In seiner Bedeutung als „das Innerste, das Wesentlichste, das Beste“ wird es übertragen verwendet. Etymologisch betrachtet kommen weitere Bedeutungsnuancen hinzu, die in unserem Zusammenhang erhellend wirken: „**Kern**: *Mhd.* kerne, *ahd.* kerno und die *nord.* Sippe von *schwed.* kärna gehen auf *germ.* \*kernan- „Kern“ zurück, das im Ablaut zu dem unter *Korn* dargestellten *gemeingerm.* Substantiv steht. Beide Bildungen gehören mit verwandten Wörtern in anderen *idg.* Sprachen zu der Wurzel \*gêr- «reif, alt, morsch werden», vgl. z.B. *lat.* granum «Korn, Kern» [...]. Die Begriffsbildung geht aber wohl nicht von der Vorstellung der Reife aus, sondern von einer älteren Bedeutung der Wurzel \*gêr-, nämlich «reiben», intrans. «[auf]gerieben werden» (auch durch Alter, Krankheit).“ Zitiert nach: Günther Drosdowski (Hrsg.), *Duden – Etymologie*, Dudenverlag, 2. Auflage, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1989, S. 339 f. Somit könnte gesagt werden, dass in der übertragenen Bedeutung des Wortes „Kern“ seine eigene Auflösung, sein eigenes „morsch werden“ enthalten ist.

zurückgenommen werden müssen.

### **3.2 Tres imágenes**<sup>129</sup>

Wie der Titel „Tres imágenes“ schon andeutet, ist dieses Gedicht aus drei Teilen zusammengesetzt und kann als Fortführung von „La creciente“ aufgefasst werden. So tritt, wie oben angeführt, das lyrische Ich aus „La creciente“ am Ende in einen traumähnlichen Zustand ein: „Con el sueño a cuestras, tomo de nuevo el camino hacia lo inesperado en compañía de la creciente que remueve para mí los más escondidos frutos de la tierra.“ (S. 18, Z. 43-46) Tatsächlich tauchen in „Tres imágenes“ drei „Bilder“ auf, die in einem traumähnlichen Zustand entstanden zu sein scheinen, und im zweiten Bild wird der Traum auch explizit angesprochen.

Betrachten wir nun aber zuerst das erste Bild. Zur Nachtzeit wird ein kaltes und einsames Militärlager beschworen, wobei die Nacht in die Rolle eines personifizierten Subjektes tritt: „La noche del cuartel fría y señera/vigila a sus hijos prodigiosos.“ (S. 19 Z. 1f.) Der Nacht wird nun antithetisch der Tag gegenübergestellt, und aus dieser antithetischen Struktur entwickelt sich die gesamte „Spannung“ des ersten Bildes. Denn gleichzeitig wird neben Nacht/Tag ebenfalls eine antithetische Spannung zwischen Gegenwart und Vergangenheit aufgebaut. In den Zeilen 9-12 heißt es: „En la sala de armas una golondrina vigila/insomne las aceitadas bayonetas./Los viejos húsares resucitan para combatir/a la dorada langosta del día.“ (S. 19, Z. 9-12) Vorher wird die nächtliche Szene des Militärlagers atmosphärisch eingefangen, wobei wir Zeugen davon werden, wie Auflösungen produziert werden: „La arena de los patios se arremolina/y desaparece en el fondo del cielo./En su pieza el Capitán reza las oraciones/y olvida sus antiguas culpas,/mientras su perro orina/contra la tensa piel de los tambores.“ (S. 19, Z. 3-8) Der Sand der „patios“ wirbelt auf, und diese Bewegung ist der „creciente“ ähnlich, die die Elemente in eine Auflösung hineintreibt. Mit welcher Form der Auflösung wir es nun zu tun haben, wird mit der Evozierung des Hauptmannes und seines Hundes deutlich. Der Hauptmann betet und vergisst dabei seine „antiguas culpas“. Im Kontext des Gebetes

<sup>129</sup> Die Zitate aus „Tres imágenes“ beziehen sich auf Álvaro Mutis, Summa de Maqroll El Gaviero, a.a.O., S. 19 f.

rücken diese in einen christlichen Deutungszusammenhang und könnten auf die Erbsünde anspielen. Doch gerade in der Form des Gebetes, das diese Erbsünde in dem christlich-abendländischen Sinnganzen präsent halten müsste, tritt der Hauptmann aus dem Sinngefüge heraus. Dies signalisiert auch die Handlung seines Hundes, der gegen das gespannte Fell der Trommeln uriniert. Die Trommel könnte hier als Signalinstrument verstanden werden, das die Soldaten zum neuen Tag „ruft“. Doch diese Funktion wird durch das Urin des Hundes blasphemiert, so wie der Hauptmann im Gebet in blasphemischer Art und Weise einen christlichen Grundgedanken vergisst.

Es ist die Nachtzeit, in der diese Umwälzungen produziert werden und die im Tageslicht bestehenden Strukturen auflösen. Und diese am Tag bestehenden Strukturen werden im ersten Bild sehr deutlich in eine christlich-abendländische Tradition gestellt. Darauf deuten auch die schon weiter oben zitierten Zeilen 9f. hin: „En la sala de armas una golondrina vigila/insomne las aceitadas bayonetas.“ (S. 19 Z. 9f.) Die Schwalbe steht als Frühlingsbote in einem engen Zusammenhang mit dem Licht und somit auch dem Tag. Im Wörterbuch der Symbolik heißt es:

„Auf die Beziehung zum Licht deutet eine litauische Sage, nach der das erste Feuer von einer S. [chwalbe] aus der Hölle gebracht wurde. Mittelalterlicher Glaube war es, daß der Vogel seinen Jungen durch den Saft des Schöllkrautes («Schwalbenkraut»!) das Augenlicht gibt – analog dazu hoffte man, daß Gott am Jüngsten Tag die Toten wieder sehend macht.“<sup>130</sup>

Die Schwalbe als „Lichtbringer“ und als Symbol für die Lichtkraft Gottes wird in „Tres imágenes“ als Wächterin geölter und damit einsatzbereiter Bajonette vorgestellt, die gegen die drohenden Ordnungsverwirrungen des christlichen Weltbildes loszuschlagen bereit scheinen. Doch die Schwalbe als Wächterin im Gefolge des Tages ist nicht in der Lage, die Umwälzungen der Nacht aufzuhalten. Nicht Christus, sondern die alten Husaren sind es, die auferstehen, um die goldene „langosta del día“ zu bekämpfen. „Langosta“ ist polysem und kann zum einen auf das Schalentier „Languste“ hindeuten, zum anderen aber auch auf „Heuschrecken“ und im übertragenen Sinne auf „Plage“. Wenn wir nun an die biblischen Plagen denken, rückt dieses Bild wiederum in einen christlichen Kontext, der jedoch seine Bedeutungen verschoben bzw. umgedreht hat. Der lichtbringende Tag als Plage. Diese Plage wird von den Husaren mit ihren geölten Bajonetten bekämpft.

<sup>130</sup> Manfred Lurker (Hrsg.), Wörterbuch der Symbolik, a.a.O., S. 657

Interessant ist nun auch die Figur des Husaren, der des öfteren im Werk des kolumbianischen Autors auftaucht. Mit Bezug auf das Gedicht „El húsar“<sup>131</sup> aus dem Gedichtband „Elementos del desastre“ führt Álvaro Mutis aus:

„Es la historia de alguien que tuvo mucho poder y hoy ya no lo tiene. Pudo ser poder físico, el puro esplendor, la pura gloria física. [...] Hay un gran amor, un gran amor. Pero yo lo veo destruido, comido por las hormigas, por los males, por las plagas [...] Yo asisto siempre al decaimiento del poder.“

Und weiter heißt es:

„No [me interesa] el fenómeno político: el espectáculo teatral [...] Ahora, a mí me interesan esa gente dispersada por las tierras de Europa, esos húsares, recuérdalo bien, jugando, hubo una cosa lúdica, fue la última vez que el hombre jugó... Todos esos coraceros boloñeses entrando en la batalla de Somosierra contra la artillería española y siendo masacrados en su totalidad. Subían la colina y eran cegados por la muerte, uno por uno, con la sonrisa en la cara. Esta ebriedad, este delirio, me parecen maravillosos.“<sup>132</sup>

Was in der Nacht aufersteht, sind somit die Vertreter einer Menschengruppe, die als „verstreut“ charakterisiert werden, die mit einem Lächeln auf dem Gesicht dem Tod gegenüberreten und somit im Sinne Mutis auch als „lúcidos“ zu gelten haben. Erinnern wir uns an das Essay „La desesperanza“, in dem es heißt: „Si bien lo examinamos, el desesperanzado es, a fin de cuentas, alguien que ha logrado digerir serenamente su propia muerte, cumplir con la rilkeana proposición de escoger y moldear su fin.“<sup>133</sup> Und der Husar „spielt“, setzt sich gleichsam selbst aufs Spiel, was auf die sich produzierende Leerstelle im Diskurszusammenhang des „Sich aufs Spiel setzen“ von Giorgio Agamben bezogen werden kann. Haben wir weiter oben gezeigt, wie der Autor durch die Erzeugung einer Leerstelle im diskursiven Text - im Sinne des „infamen Menschen“ bei Foucault - eine kurz aufflackernde Leuchtspur hinterlässt, so kann nun auch der Husar eben dieses momentane Leuchten produzieren und den Diskurszusammenhang des „Tages“, der Ordnung, durchkreuzen. Agamben situiert das Aufleuchten an den Rand des Textes, und wir haben schon angedeutet, dass Mutis diesen Rand in Form der Figur Maqrolls (und hier des Husars) immer wieder in das Zentrum seines Werkes rückt, sozusagen den Rand als Zentrum postuliert.

<sup>131</sup> Álvaro Mutis, Summa de Maqroll el Gaviero, a.a.O., S. 48-53

<sup>132</sup> Zitiert nach: Fabio Rodríguez Amaya, De Mutis a Mutis, a.a.O., S. 84 und S. 85

<sup>133</sup> Álvaro Mutis, Contextos para Maqroll, a.a.O., S. 46

Und Maqroll el Gaviero wird von Mutis als Figur des Dichters selbst definiert:

„Después de muchísimos años, es más, hace seis o siete años [1983] caí en cuenta que el Gaviero, que es el hombre que está en el palo más alto del velero, del navío, para mirar el horizonte y anunciar lo que viene es la imagen más perfecta de lo que yo considero que es el poeta: es el hombre que le muestra a los demás hombres cosas que a esos hombres le están ocultas, que están distantes de su rutina diaria. El poeta va anunciando y va mostrando un mundo.“<sup>134</sup>

Der Husar ist eine Parallelfigur zu Maqroll el Gaviero. Auch er zeigt in dem ersten Bild des Gedichtes „Tres imágenes“ Dinge, die den anderen Menschen verborgen, die sozusagen in der Nacht situiert sind. Und es zeigen sich auch weitere Parallelen mit Maqroll. Wie diese literarische Figur können auch die Husaren keiner „festen“ Nationalität zugeordnet werden. Zuerst waren es bosnische Streitkräfte, die in ungarische Dienste eintraten. Weiter wird von serbisch-ungarischen Söldnern berichtet, die in das österreichische und französische Heer integriert wurden und Husarenregimenter bildeten. Und wie Maqroll stehen sie am Rande und sind im „offiziellen“ gesellschaftlichen Leben marginalisiert. So wird nach der Schlacht von Mollwitz, die im Verlauf der schlesischen Kriege stattfand, Friedrich der Große zitiert: «„Weiber, Husaren und Packknechte, die beim Plündern ertappt werden, sollen sofort gehenkt werden.“»<sup>135</sup>

Wie die Funktion des Gavieros darin besteht, im Mastkorb zu sitzen und den Horizont nach Dingen abzusuchen, die für die anderen noch nicht sichtbar sind, so besteht die militärische Funktion der Husaren in den meisten Fällen im Aufklärungs- und Vorpostendienst. Demnach erblicken sie ebenfalls Dinge, die noch für die anderen im Verborgenen liegen und können mit Mutis mit der Funktion des Dichters zusammengedacht werden.<sup>136</sup>

Im Gedicht nun setzt der Regen ein und scheint eine neue Zeit anzukündigen: „Una lluvia bienhechora refresca el rostro/del aterido centinela que hace su ronda.“ (S. 19. Z. 13 f.) Das erstarrte Gesicht des Wachposten wird erfrischt und gleichsam „entstarrt“. Wie in dem Roman „Ilona llega con la lluvia“ der Regen Ilona sendet und dem Leben Maqrolls eine neue Richtung gibt, wird in dem gesamten literarischen Oeuvre von Mutis dem Regen diese „entstarrende“ Funktion beigelegt. In dem Text „Diario de Lecumberri“, in dem

<sup>134</sup> Zitiert nach: Fabio Rodríguez Amaya, *De Mutis a Mutis*, a.a.O., S. 98 f.

<sup>135</sup> F. A. Brockhaus in Leipzig, 14. Auflage, Berlin/Wien 1894-1896, S. 447

<sup>136</sup> Zu den Ausführungen über die Husaren siehe: Guddat, Martin, *Kürassiere, Dragoner, Husaren – Die Kavallerie Friedrich des Großen*, Mittler Verlag, Herford 1989

Mutis die Erfahrungen seiner Gefängniszeit literarisch umsetzt, heißt es:

„Hacia las seis cayeron ayer las primeras gotas. [...] La mezclilla áspera del uniforme se fue empapando y una sensación de frescura se me pegó a la piel. La lluvia caía ya torrencialmente. Lavaba el piso del campo y saltaba entre el lodo fresco y humeante. Lavaba las paredes de tezontle, corría a torrentes sobre la placa que recuerda el asesinato de Madero, lavaba los brillantes abrigos de caucho de los guardias, la roja torre metálica del polígono, los patios, las cocinas. Insistente, reunida en alegres torrenceras, empezó a llevarse toda la miseria de nuestros días, toda la crueldad, el hambre, el delirio, la sorda y mezquina furia de los guardias. Todo se lo fue llevando la lluvia hasta que fuimos quedando sin otra cosa que nos separara del aire viajero que corre por entre las complicadas construcciones de Lecumberri, que el agua transparente que caía de lo más alto del cielo, del rincón en donde nos esperaba la libertad como una loba rabiosa que busca a sus hijos.“<sup>137</sup>

Der Regen reißt das Elend des Gefängnislebens mit sich fort und hat auflösenden Charakter. Alles das, was die festgefügte Ordnung des Gefängnislebens ausmacht, wird in seinen Bann gezogen: die Uniformen, die Mauern, die Patios und die gesamten komplizierten Konstruktionen des Gefängnisgebäudes. Diese Auflösung hat befreienden und anrufenden Charakter. Der Regen wird mit einer „loba rabiosa“ verglichen, die ihre Kinder sucht. Diese „wütende Wölfin“ ist „wohlütig“ und erfrischt auch das Gesicht des „erstarrten Wachposten“ aus dem Gedicht.

Der Regen aus dem ersten Bild von „Tres imágenes“ mündet in die Zeile: „El caracol de la guerra prosigue su arrullo interminable.“ (S. 19, Z. 15) Der Krieg wird positiv konnotiert und muss im Zusammenhang mit den Kampfhandlungen der Husaren gesehen werden. Ihre in der Gegenwart anscheinend schon untergegangene Welt steht im Traum wieder auf und „prosigue su arrullo interminable“. Der Krieg produziert Umwandlungen, verändert Strukturen und ist kein Elend bringender Krieg, sondern ein Krieg des Dichters auf dem Wege zu den „escondidos frutos de la tierra“. Und die Umwandlungen finden kein Ende, sind „interminable[s]“ und gehen, wie das Schneckenhaus, spiralförmig in immer wieder neue Konstellationen über.<sup>138</sup>

Das zweite Bild aus „Tres imágenes“ wird nun, wie schon oben gesagt, explizit in einen traumähnlichen Zusammenhang gestellt:

<sup>137</sup> Álvaro Mutis, *La mansión de Araucaíma – Diario de Lecumberri*, Grupo Editorial Norma, Bogotá 1992, S. 65 f.

<sup>138</sup> Für Dante z.B. werden die Wege ins Jenseits mit einer Spirale verglichen. Diese Spirale findet für Mutis aber keinen Abschluss. Sie führen zwar auch in „jenseitige“ Gefilde, aber das „Jenseitige“ schiebt sich immer auf und ist wirklich „interminable“.

„Esta pieza de hotel donde ha dormido un asesino,  
 esta familia de acróbatas con una nube azul en las pupilas,  
 este delicado aparato que fabrica gardenias,  
 esta oscura mariposa de torpe vuelo,  
 este rebaño de alces,  
 han viajado juntos mucho tiempo  
 y jamás han sido amigos.  
 Tal vez formen en el cortejo de un sueño inconfesable  
 o sirvan para conjurar sobre mí  
 la tersa paz que deslíe los muertos.”  
 (S. 19 f., Z. 16-25)

In den Zeilen 16-20 werden anaphorisch durch die Demonstrativpronomen „esta/este“ verschiedene Elemente vor Augen geführt, die erst einmal nichts miteinander zu tun zu haben scheinen. So heißt es auch, dass sie lange Zeit zusammen gereist, aber niemals Freunde gewesen sind. Schauen wir uns diese etwas heterogene Reisegemeinschaft etwas genauer an. Das erste Element, das genannt wird, ist ein Hotelzimmer, in dem ein Mörder geschlafen hat. Dabei ist wichtig festzuhalten, dass das Wort „pieza“ (S. 19, Z. 16) schon im ersten Bild im Zusammenhang mit dem Hauptmann benutzt wird und somit eine Kommunikation zwischen erstem und zweitem Bild geschaffen wird. Nur „pieza“ wandert hier in einen neuen Kontext, der einen Ort des Übergangs (das Hotel) bezeichnet und ein Element der Gewalt beherbergt hat. In der zweiten Zeile wird die Familie der Akrobaten genannt, die eine blaue Wolke in den Pupillen tragen. Akrobaten, die immer wieder neue Bilder mit ihren Körpern schaffen und hier auch mit dem Element der Luft in Verbindung gebracht werden. Somit besitzen sie auch keinen starren Blick, der Identitäten festsetzt, sondern eher einen Blick, der Identitäten im Fließen hält und, um mit Lévinas zu sprechen, sie nicht erreicht. Als Gruppe, die in Beziehung mit dem Zirkus steht, ist sie im gesellschaftlichen Leben als marginalisierte Gruppe aufzufassen, die, im Sinne Bachtins, in karnevalesker Form bestehende Ordnungen umkehren<sup>139</sup> und Alteritäten in Identitäten aufzeigen kann.

Als nächstes nun erscheint ein Apparat, der Gardenien produziert. In antithetischer Form wird hier das Starre und Abgeschlossene eines menschlichen Konstruktes, das aber schon als „delikat“ bezeichnet wird, als Produzent einer organischen Form präsentiert. Das Starre wird demnach weich und lässt etwas entstehen, das in seiner organischen Form dem Prozess des Werdens und Vergehens unterworfen ist, aber in seinem Aufscheinen als

<sup>139</sup> Vgl. Michail M. Bachtin, Literatur und Karneval, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt a.M. 1990

positiv und schön zu gelten hat. Auf das Werden und Vergehen deutet auch die „oscura mariposa de torpe vuelo“ hin. Der Schmetterling mit seiner dunklen Farbe suggeriert den Tod, einen Tod jedoch, der die Orientierung verloren hat. Im Symbolwörterbuch von Manfred Lurker heißt es zum Schmetterling:

„Das Christentum übernahm das Insekt vor allem als Auferstehungssymbol: die Raupe deutet auf das Leben, die Puppe auf den Tod und der S.[chmetterling] auf die Auferstehung – in diesem Sinne in der Grabsymbolik des 18./19. Jh. oft dargestellt.“<sup>140</sup>

So wie im ersten Bild der Hauptmann im Gebet seine Schuld vergisst, scheint hier der Schmetterling seinen transzendentalen Sinngehalt im ungeschickten Flug zu verlieren.<sup>141</sup> Ein Vergehen wird beschworen, dem keine Richtung mehr zugeordnet werden kann, und eher wie der Mörder im Hotelzimmer einen ordnungszerreißenden Charakter erkennen lässt.

Als letztes Element schließlich wird „este rebaño de alces“ vorgeführt, wobei auf den polysemischen Charakter des Wortes „alces“ hingewiesen werden muss. Zum einen bezeichnet es das Tier „Elch“, und diese Zeile wäre demnach als „diese Herde Elche“ zu übersetzen. Zum anderen bedeutet „alces“ die abgehobenen Karten eines Spielkartensatzes und könnte hier auf das Zufällige des Lebens selbst, aber im besonderen hier auch auf das Zufällige der eigentlichen Bildproduktion und Zusammenstellung der Bilder selbst hindeuten. So wie man nicht weiß, welche Karte nach dem Abheben erscheint, so weiß man nicht, welches Bild im Gedichtzusammenhang als nächstes auftaucht. Diese Elemente „han viajado juntos mucho tiempo/y jamás han sido amigos.“ Eine Verbindung wird heraufbeschworen, die sich aus Alteritäten zusammensetzt. Bilder, die zusammen gereist sind (darauf deutet ebenfalls das Stilmittel der Anapher der Zeilen 16-20), aber nicht in eine Synthese gebracht werden können. Ein möglicher Sinn wird von dem Gedicht in Form eines „subjuntivo“ vorgeschlagen: „Tal vez formen en el cortejo de un sueño inconfesable“.

Es ist ein Sinn, der ein mögliches Ordnungsgefüge durchkreuzt. Darauf verweist die Verbindung „sueño inconfesable“. Also ein Sinn, der auf die Zufälligkeiten der Bildproduktion des Traumhaften rekurriert und „inconfesable“ ist. „Inconfesable“ legt

<sup>140</sup> Manfred Lurker (Hrsg.), Wörterbuch der Symbolik, a.a.O., S. 651

<sup>141</sup> In die Auferstehung wird durch die dunkle Farbgebung sozusagen ein „tödlicher“ Schatten eingeschrieben.

wiederum ein „christlich-abendländisches“ Substrat frei und kann zusammen mit dem Hauptmann des ersten Bildes gelesen werden. Wie dieser seine Schuld vergisst, so kann das Traumhafte nicht „gebeichtet“ werden, da in ihm, wie die Analyse der einzelnen Bildelemente des zweiten Bildes gezeigt hat, Dinge produziert werden, die dem Ordnungsgefüge widerstehen und aus diesem ein- und wieder austreten. Diese Positionierung in den Übergängen lässt vielleicht neuen Sinn, eine neue Gestalt, entstehen („tal vez forman en el cortejo ...“), der aber nicht fassbar wird, sondern, da in seinem Zentrum die Auflösung steht, sich immer wieder entfernt.

Zum Schluss, wiederum im „subjuntivo“, wird eine mögliche Funktion der heterogenen Bilder benannt: „o sirven para conjurar sobre mí/la tersa paz que deslíe los muertos.“

Vielleicht, so das Gedicht, sind sie in der Lage, einen glatten, glänzenden Frieden zu beschwören, der sogar die Kraft besitzt, die Toten „aufzuschnüren“. Wiederum werden Grenzen verschoben, das Endgültige des Todes wird aufgebrochen. Die Toten nun werden aber nicht von einer transzendentalen Kraft zum göttlichen Frieden geführt, sondern von der dichterischen Kraft des Wortes, von der „creciente“ der verschiedenen Bildelemente, die in sich Auflösungen und Übergänge tragen, in neue Zusammenhänge geführt.

Ganz deutlich trägt dieses zweite Bild eine metareflexive Ebene über das Gedicht selbst in sich. Tatsächlich sind wir auf dem „camino hacia lo inesperado“ und erblicken „escondidos frutos“. Diese „escondidos frutos“ sind die entstehenden Bildelemente des Gedichtes selbst. Charakterisieren lassen sie sich als heterogen. Jedoch tragen sie Spuren des Vergänglichen, Marginalisierten, Zufälligen und des sich Auflösenden in sich. Diesen Spuren der Bildelemente wird eine positive Kraft jenseits aller Ordnungsgefüge gegeben: die Kraft, Erstarrtes, wenn dieses Bild erlaubt ist, in den reißenden Strom der „creciente“ oder in die „Nacht der Husaren“ zu ziehen. Der metareflexive Charakter von „Tres imágenes“ wird nun im dritten Bild ganz offensichtlich:

„Una gran flauta de piedra  
señala el lugar de los sacrificios.  
Entre dos mares tranquilos  
una vasta y tierna vegetación de dioses  
protege tu voz imponderable  
que rompe cristales,  
invade los estadios abandonados  
y siembra la playa de eucaliptos.  
Del polvo que levantan tus ejércitos

nacerá un ebrio planeta coronado de ortigas.”  
(S. 20, Z. 26-35)

Das lyrische Subjekt ist hier die „voz imponderable“, die unwägbare, unvergleichliche Stimme, die die Stimme des Gedichtes selbst zu sein scheint. Sie lässt sich mit nichts vergleichen, und dies deutet schon darauf hin, dass wir es mit einer Alterität zu tun haben, die auf keine Identität zurückzuführen ist. Gerade der Vergleich ist es, der Differenzen in Identitäten überführt. Diese unvergleichliche Stimme wird in ihren Auswirkungen beschrieben: Zuerst ist davon die Rede, dass sie Kristalle bricht. Der Kristall symbolisiert das Reine, Geistige und Transzendente<sup>142</sup>. Nun jedoch ist die Stimme in der Lage, diese Reinheit zu durchbrechen und neue Ordnungsgefüge zu etablieren. Darauf deuten die Zeilen 32 f. hin: „invade los estadios abandonados/y siembra la playa de eucaliptos.“ Die Stimme des Gedichtes erobert die verlassenen Stadien und pflanzt auf dem Strand Eukalyptusbäume. Mit Hinblick auf die archaische Welt, die in den ersten Zeilen des dritten Bildes evoziert und auf die weiter unter eingegangen wird, könnten die verlassenen Stadien z.B. auf die aztekischen Ballspielstadien hindeuten, die in einen rituellen Opferkult eingebunden waren. Das Gedicht nun kehrt zu diesen „heiligen“ Plätzen zurück. Allerdings wird es nicht mehr darum gehen, einen ehemals in einer gesellschaftlichen Form festgefügtten Opferritus zu rekonstruieren, sondern von diesem Ort aus neue Zusammenhänge entstehen zu lassen. So wird auch der Strand mit Eukalyptusbäumen bepflanzt und somit ein „ursprünglich“ in den Bergen beheimateter Baum in eine neue Umgebung versetzt. Wir sehen, Ebenen werden durcheinander gebracht und auch in zeitlicher Dimension mündet die Hinwendung zu einer archaischen Welt in die Zukunft ein: „Del polvo que levantan tus ejércitos/nacerá un ebrio planeta coronado de ortigas.“ Wird im ersten Bild der Sand in der Nacht aufgewirbelt, so nun hier der Staub von den „ejércitos“ der Stimme. Ebenfalls verweist das Wort „ejércitos“ auf das erste Bild aus „Tres imágenes“ und in Beziehung zu dem aufgewirbelten Staub kann hier davon gesprochen werden, dass die Worte im Inneren die Figur des Husarens tragen, der Person also, die wie Maqroll die Horizonte absucht und zu neuen Ufern aufbricht. Das Resultat wird ein trunkener Planet sein, der nicht mehr von Lorbeeren oder auch nicht von der Dornenkrone eines Jesus Christus bekrönt wird, sondern eine Krone von Brennesseln trägt.

---

<sup>142</sup> Vgl. ebd., S. 409

Also, so könnte man sagen, wird das Gedicht eine Welt vorstellen, die nicht fest, sondern trunken und beweglich ist und Elemente in sich vereinigen, die nicht friedlich, sondern brennend und stechend Harmonien zerstören.

In den ersten Zeilen des dritten Bildes wird die Stimme, wie schon angedeutet, in einer archaisch anmutenden Atmosphäre verortet: „Una gran flauta de piedra/señala el lugar de los sacrificios./Entre dos mares tranquilos/una vasta y tierna vegetación de dioses/protege tu voz imponderable“. Der Ort der Opfer muss in Beziehung zu den verlassenen Stadien gesehen werden. Eine untergegangene Welt, die einen neuen Beginn einläutet. Aber der Beginn wird von vornherein in Übergänge versetzt. Da ist zuerst der antithetische Charakter der Zeile 26 zu nennen: die Flöte als Instrument des Windes ist hier aus dem harten Material des Steines gemacht und deutet, wie Fabio Rodríguez Amaya schreibt, in diesem Kontext auf etwas in der Art eines Tempels hin.<sup>143</sup> Wichtig ist nun darauf hinzuweisen, dass dem Tempelartigen der Wind eingeschrieben ist, also ein Element, dessen man nicht habhaft werden kann. Es ist in ständiger Bewegung, ohne offensichtlichen Ursprung und ohne offensichtliches Ziel. Und in diesem Sinne ist der Ort auch zwischen zwei Meeren angesiedelt. Das Meer ist kein Platz, auf dem oder in dem man sich niederlassen könnte, sondern symbolisiert das Medium der Überfahrten<sup>144</sup> und die Sichtung von neuen Horizonten. Und dem Dazwischen könnten die punktuellen Aktualisierungen des Augenblickes entsprechen, die aufleuchten und im Aufleuchten vergehen.

Des Weiteren wird die Stimme von einer „breiten und zarten Vegetation von Göttern beschützt“. Wie schon das Bild des Tempels andeutet, werden wir ebenfalls in eine sakrale Welt hineingeführt.<sup>145</sup> Das sakrale Element jedoch ist nicht zu fassen, in ihm ist keine festverankerte Substanz enthalten, sondern aus Elementen des Fließens und Wehens zusammengesetzt. Somit kann auch nicht festgestellt werden, woher die Stimme des Gedichtes kommt. Nicht, um noch einmal das Bild aufzugreifen, mit in einem Ordnungszusammenhang gebundenen Lorbeer- oder Dornenkranz haben wir es zu tun, sondern mit einem auf andere Zusammenhänge verweisenden Brennesselkranz.

Auf die Frage, woher die Stimme des Gedichtes spricht, ist Álvaro Mutis des öfteren in

<sup>143</sup> Fabio Rodríguez Amaya, *De Mutis a Mutis*, a.a.O., S. 35

<sup>144</sup> So ist auch Maqroll el Gaviero innigst mit dem Meer verbunden. Ebenfalls ist hier Abdul Bashur und seine Suche nach dem idealen Schiff zu nennen.

<sup>145</sup> Vgl. auch Fabio Rodríguez Amaya, *De Mutis a Mutis*, a.a.O., S. 35

Interviews eingegangen, und sie klingt auch in seinem journalistischen Oeuvre an.

Bezogen auf Apollinaire schreibt er:

„Basta volver a leer «Zone», «Chanson du mal aimé» o «Le bestaire» para que caigamos de nuevo en esa magia leve, pero inolvidable e inconfundible en que nos envuelven esos versos que, con la música de Verlaine, nos entregan un inagotable sabor de novedad, de mundo recién inaugurado, pero ya con su cuota de dolor y deseo inseparable en toda existencia.“<sup>146</sup>

Diese „mundo recién inaugurado“ haben wir im dritten Bild aus „Tres imágenes“ vor uns. Aber sie trägt eben auch „su cuota de dolor y deseo“ in sich. Der Wunsch, sich der Substanz und dem Wesen dieser neuen Welt anzunähern. Und der Schmerz, der implizit in dem „planeta coronado de ortigas“ und den „sacrificios“ aufleuchtet, wird übermächtig, da sich dieser Ursprung nicht benennen und nicht erreichen lässt. Die Stimme des Gedichtes kommt demnach aus Regionen, die nicht zu fassen sind. Auf die Frage von Eduardo García Aguilar, wie die Natur des Unsagbaren<sup>147</sup>, mit der es die Poesie zu tun hat, aussehe, antwortet Mutis:

„Bueno, ahí hemos entrado – como siempre que se tocan estos temas – en plena metafísica. No podemos conocerla. Lo que podemos es aludir a esa naturaleza. Sabemos que a través de la poesía estamos alcanzando un mundo que nos trasciende plenamente. Pero por este camino corremos el peligro de perdernos en filosofismos y metafísicas sobre las cuales ya se ha escrito demasiado y se han hecho especulaciones extraordinarias como las de Paul Valéry o absolutamente tontas como las de cualquiera de los críticos que hacen crítica de poesía sin intentar ni siquiera saber de qué están tratando.“<sup>148</sup>

Und wie wir in dem Gedicht „Tres imágenes“ gezeigt haben, ist auch der archaische, ursprüngliche Ort von Zeichen der Übergänge geprägt. Der Substanz habhaft zu werden, ist unmöglich. Bezogen auf Gonzalo Rojas schreibt Mutis:

„Hay en un poema de Gonzalo Rojas, titulado «Cerámica», una sentencia final que ha sido para mí una de esas fulgurantes revelaciones que nos dejan dueños de una certeza absoluta. Dice así: «Casi todo/es otra cosa.»“<sup>149</sup>

<sup>146</sup> Álvaro Mutis, De lecturas y algo del mundo, a.a.O., S.46

<sup>147</sup> Eduardo García Aguilar benutzt in der Frage das Wort „innombrable“; im Zusammenhang mit Mutis wäre es angemessener von „Natur des Nichtfassbaren“ zu sprechen.

Siehe: Eduardo García Aguilar, Celebraciones y otros fantasmas, a.a.O., S. 103

<sup>148</sup> Ebd., S. 103

<sup>149</sup> Álvaro Mutis, De lecturas y algo del mundo, a.a.O., S. 126

„«Casi todo/es otra cosa»“, also auch der Ursprung.<sup>150</sup>

### **3.3 Ángela Gambitzi**<sup>151</sup>

Nach der Initiation des lyrischen Ichs hin zur Schrift, hin zum Gedicht, die wir in „La creciente“ beobachten konnten, scheinen wir in „Ángela Gambitzi“ einer weiteren Initiation beizuwohnen. Diese kann ebenfalls als eine Einweihung in eine Erfahrung aufgefasst werden, die die Zerstörung eines Ursprunges impliziert. Zuerst muss gesagt werden, dass das Gedicht sehr hermetisch wirkt und sich einer Sinngebung widersetzt.<sup>152</sup> Es besteht aus zwei Teilen, die durch römische Ziffern voneinander abgesetzt sind. Der visuelle Eindruck dieser zwei Teile ist sehr unterschiedlich. Haben wir es im ersten Teil mit einem fließenden, nicht unterbrochenen kleinen Prosatext zu tun, lebt der zweite Teil auf visueller Ebene von unterschiedlich langen Versen, die fragmentarisiert wirken. Somit, wenn wir „Ángela Gambitzi“ linear von oben nach unten lesen (oder besser gesagt, mit dem Auge abstreifen), kommen wir von einem ruhigen „Dahinfließen“ zu einem aufgewühlten Strudel. Findet nun diese Bewegung auch auf inhaltlicher Ebene eine Entsprechung? Hauptperson des ersten Teiles ist Ángela Gambitzi<sup>153</sup>, die in eine Spannung mit „gewissen

<sup>150</sup> In der Sekundärliteratur zu Álvaro Mutis ist ebenfalls eine Auseinandersetzung mit „Tres imágenes“ geführt worden. María del Carmen Porras schreibt in dem Aufsatz „De escritura a obra: el proyecto literario de Álvaro Mutis“, a.a.O., S. 42, dem Gedicht zusammen mit „Programa para una poesía“ ebenfalls einen metareflexiven Charakter zu. Die poetische Stimme des Gedichtes, kommend aus einer „paisaje de desolación“, „nos presenta la palabra como el principal instrumento del ser humano para recuperarse y salvarse de ese desmoronamiento: ...“ Allerdings fehlt bei dieser Interpretation m.E. der Charakter des selbst in das lyrische Ich eingeschriebenen Übergangs.

Fabio Rodríguez Amaya leistet in seinem Buch *De Mutis a Mutis*, a.a.O., eine sehr minutiöse formale Analyse von „Tres imágenes“ (S. 31-35) Er bringt es dabei in einen Zusammenhang mit dem Surrealismus. Weiterhin versucht er die Bilder des Gedichtes zu deuten, kommt dabei aber zum Teil zu Ergebnissen, denen wir uns nicht anschließen können. So z.B. schreibt er mit Bezug auf das dritte Bild: „Del polvo a la ortiga se verifica la génesis de un mundo estulto que, llevando consigo el semen de la destrucción: «ejércitos», encuentra la funesta apoteosis en la ebriedad ruinosa («la ortiga») y en el inútil sufrimiento abrasador de los seres que habitan el planeta.“ (S. 35) M.E. aber muss „ejércitos“ im Zusammenhang mit den Husaren und der Stimme des lyrischen Ichs gelesen werden. Damit wird, so wie wir gezeigt haben, dieser Form der „Zerstörung“ eine positive Wirkung gegeben. Sicherlich ist Amaya zuzustimmen, dass der Poesie von Álvaro Mutis die „elementos del desastre“ eingeschrieben sind. Aber diese „elementos del desastre“ sind auch im Innenraum der lyrischen Stimme vorhanden und eröffnen so weitergehende Deutungszusammenhänge.

<sup>151</sup> Zitate aus „Ángela Gambitzi“ beziehen sich auf Álvaro Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero*, a.a.O., S. 21

<sup>152</sup> So denke ich, ist es auch kein Zufall, dass Fabio Rodríguez Amaya (a.a.O.), der eine genaue Analyse der ersten Gedichte von Álvaro Mutis versucht, gerade dieses Gedicht nicht behandelt.

<sup>153</sup> So zumindest legt es der Titel nahe.

Schiffen“ hineingezogen wird, die ihr eine Botschaft zukommen lassen:

„Sin temor a equivocaciones se puede afirmar de ciertos barcos a los que rodea un agua amarilla de alcoba sin ventilar que sirven para llevar a esta mujer un mensaje de alta sangre un signo de magna pasión como vendaval seco y sin origen y sin embargo en ellos no habría cabida para tantos días de infancia sin vigilia ni sueño y en los cuales se sembró la memoria de esta hembra magnífica entre blancas baldosas y gorgoteo de aguas y precipitadas angustias“ (S. 21, Z. 1-8)

Was erfahren wir über Ángela Gambitzi? Sie wird als „hembra magnífica“ beschrieben, und eine Kindheit wird erwähnt, die die ihre zu sein scheint: „tantos días de infancia sin vigilia ni sueño“. Somit steht diese Kindheit ganz im Zeichen des Tages, und weder „Nachtwachen“ noch der Schlaf oder Traum hatten in ihr einen Platz. In „Tres imágenes“ wird im ersten Bild das Zeichen des Tages von dem der Nacht abgelöst, und die Husaren stehen wieder auf, um Ordnungen aufzulösen. Und auch hier wird das Zeichen des Tages in Form einer Anrufung, die von Schiffen ausgeht, ausgelöscht. Wie werden nun die Schiffe beschrieben? Es sind keine glänzenden Schiffe, die sich in Bewegung befinden, sondern Schiffe, die umgeben sind von „agua amarilla de alcoba sin ventilar“. Die Bestimmung des Schiffes ist seine Bewegung als Medium des Übergangs. Und in ihm ist auch im Sinne Foucaults das Zeichen der Heterotopie eingeschrieben.<sup>154</sup> Doch hier sitzen die Schiffe fest und sind von einem Wasser umgeben, das mit der feststehenden Luft eines Schlafzimmers verglichen wird. Die „magnífica hembra“ erhält nun von ihnen eine Botschaft „de alta sangre un signo de magna pasión“. „Alta sangre“ würde man nun eher auf die „großartige Frau“ beziehen, hier aber ist es die Botschaft selbst, die in eine adelige Aura eingehüllt ist. Und die Botschaft ist es, die die „große Leidenschaft trägt“. Am Anfang haben wir von der Spannung zwischen Ángela Gambitzi und den Schiffen gesprochen. An dieser Stelle muss präzisiert werden, dass eine Parallelität zwischen Frau und Schiff aufgebaut wird und dass die Spannung auf den Komplex Stillstand/Bewegung bezogen ist. Wiederum, wie wir es schon bei „Tres imágenes“ gesehen haben, erhält die Dualität Tag/Nacht eine herausragende Bedeutung. Die Parallelität zwischen Schiffen und Ángela Gambitzi könnte darin bestehen, dass beide im Stillstand, in der festgesetzten Luft des Schlafzimmers, verharren und ihre wahre Bestimmung verfehlen. Die Bestimmung nun liegt in der Bewegung, was durch die Charakterisierung der Botschaft unterstrichen wird:

<sup>154</sup> Nach der Behandlung des Gedichtes „Ángela Gambitzi“ soll in einem kurzen Exkurs auf die Heterotopie im Sinne Foucaults eingegangen werden, um unsere Interpretation zu stützen und weiter zu vertiefen.

"como vendaval seco y sin origen". Wiederum das Wehende des Windes, dessen Wirkung ebenfalls im vorherigen Gedicht ausgefaltet wird. Ein Ursprung allerdings kann nicht mehr festgestellt werden. Das Wehende ist „sin origen“.

Die Erinnerung der „magnífica hembra“ setzt sich in den Schiffen fest und bezieht sich nicht mehr auf die Tage ihrer Kindheit: „...y en los cuales se sembró la memoria de esta hembra magnífica entre blancas baldosas y gorgoteo de aguas y precipitadas angustias“<sup>155</sup>

Diese Erinnerung ist nicht mehr individueller Natur, sondern hat sich am Ort der Botschaft niedergelassen. Was man hier zu vernehmen scheint, könnte mit der Idee eines Vorgesächtnisses im Sinne Bachelards in Verbindung gebracht werden. Bezogen auf das dichterische Bild, schreibt dieser:

„Das dichterische Bewußtsein ist so total aufgenommen in das Bild, das über der Sprache erscheint, jenseits der gewohnten Sprache, es spricht mit Hilfe des dichterischen Bildes eine so neue Sprache, daß keine Beziehungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart mehr ins Gewicht fallen.“<sup>156</sup>

So wie das Bild über der Sprache erscheint, so die Botschaft des Schiffes über den Tagen von Ángela Gambitzi. Die Botschaft spricht eine neue Sprache und die Vergangenheit wird ausgelöscht (und die Botschaft ebenfalls hat ja keinen Ursprung), weshalb nun auch ausgesprochen werden kann, dass die Erinnerung sich an diesem Nichtursprungsort des Schiffes festsetzen konnte und, was das Verb „sembrar“ nahe legt, Früchte tragen wird. „Vergangenheit und Gegenwart fallen nicht mehr ins Gewicht“, eben deshalb, da ja nun die individuelle Vergangenheit neu verortet wird und die Gegenwart schon immer in der „Indefinido-Form“ des Verbes „sembrar“ liegt. Ursprung als Übergang. Mit der Botschaft des Schiffes haben wir eine der „escondidos frutos“ vor uns, zu denen das lyrische Ich sich am Ende von „La creciente“ auf den Weg gemacht hat. Der Ort der Erinnerung wird näher mit den Worten „entre blancas baldosas y gorgoteo de aguas y precipitadas angustias“

<sup>155</sup> Allerdings muss festgehalten werden, dass die Relativsatzkonstruktion sich grammatisch auch auf die Tage der Kindheit beziehen kann. Durch diese grammatische Zweideutigkeit entsteht m.E. ebenfalls eine Spannung zwischen einer individuellen Erinnerung und einem eher im Sinne Bachelards verstandenen Vorgesächtnis, wobei sich beide Ebenen vermischen. Siehe dazu die weitere Interpretation.

<sup>156</sup> Gaston Bachelard, Poetik des Raumes, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M. 1987, S. 19. Gaston Bachelard unternimmt in seinem Buch eine phänomenologische Untersuchung des dichterischen Bildes und setzt dabei durchaus Ursprünge fest. Nach ihm kommen bestimmte dichterische Bilder aus einem Vorgesächtnis, wodurch das Individuum in einer ihm vorgänglich definierten Substanz geborgen wird. Deshalb dann auch seine Hinwendung zu den Bildern der Innerlichkeit, die Schutz implizieren. Álvaro Mutis scheint gerade die Substanz in der Substanzlosigkeit zu verorten. Deshalb tauchen dann bei ihm auch keine Schutz gewährenden Innenräume auf.

charakterisiert, wobei das starre Element der Fliesen mit der fließenden Bewegung des Wassers „kontaminiert“ wird und auch das Innere (die „Seele“) wird von „precipitadas angustias“ heimgesucht.

Die Vermengung von Schiff und Frau und die Botschaft, die ausgesendet wird, münden in die Zeilen:

„¡Lepra de una soledad de lloroso centinela que destruye el camino de las hormigas y abandona a lo lejos la eficacia de su guardia para verificar el alcance de las luces que encienden en el bosque las mujeres de los comerciantes!“ (S. 21, Z. 8-11)

Die Botschaft des Schiffes führt nun tatsächlich zu einer Form der Initiation. War es im Gedicht "Tres imágenes" der Regen, der die starren Gesichtszüge des Wachpostens aufweicht und das Nahen einer neuen Zeit ankündigt, so wird hier von einem Wachposten berichtet, der seine „eficacia de su guardia“ verlässt. Er zerstört den Ameisenweg, was implizieren könnte, dass das Festgefügte eines Weges mit Ausgangs- und Zielpunkt verworfen wird. Im Wörterbuch der Symbolik von Manfred Lurker heißt es:

„**Ameise**, schon in der Bibel gerühmt wegen ihrer Emsigkeit (Spr 6, 6-8) und ihrer Klugheit mit der sie Vorräte speichert (Spr 30, 24 f.). Auf römischen Münzen ist sie als Symbol des Fleißes und des damit verbundenen Wohlstandes mit der Ackerbaugöttin Ceres verbunden. Der Physiologus nennt drei Eigenarten der A.[meise], darunter die, daß sie am Geruch des Halmes unterscheiden könne, ob es sich um Weizen (Roggen) oder Gerste handelt – und die Folgerung: so soll auch der Christ den Weizen des Glaubens an Christus der Lehre der Häretiker vorziehen.“<sup>157</sup>

Doch der Wächter zerstört ihren Weg, zum einen vielleicht, weil er erkannt hat, dass es nicht möglich ist, zwischen dem Glauben der Häretiker und dem an Christus zu unterscheiden. Oder auch deshalb, weil er erkannt hat, dass Wohlstand ebenfalls nur ein ephemeres Phänomen ist, das auf seine Zerstörung wartet. Die zweite Lesart wird durch den zweiten Teil von „Ángela Gambitzi“ gestützt.

Der Grund, warum der Wachposten seine „eficacia de su guardia“ verlässt, wird folgendermaßen umschrieben: er möchte feststellen, inwieweit die Lichter, die von den Frauen der Händler im Wald angezündet werden, vorgerückt sind. Was kann dies bedeuten?

Wenn wir „Ángela Gambitzi“ im Zusammenhang mit „Tres imágenes“ lesen und dort der

<sup>157</sup> Manfred Lurker (Hrsg.), Wörterbuch der Symbolik, a.a.O., S. 32

Wächter in der Funktion des Tages und seiner Ordnungen auftaucht, so haben wir vielleicht hier einen möglichen Umgang mit der die Ordnung umstürzenden Nacht vor uns. Denn die Übergänge und Zerstörungen lassen Ängste entstehen, was in dem Gedicht von den „precipitadas angustias“ angedeutet wird. Umstürze nun lassen sich nicht durch das Wachen eines „centinela lloroso“ verhindern, sondern sind in allem eingeschrieben. Und die Frauen der Händler entzünden im dunklen Wald, der in romantischer Tradition als unheimliches Element erscheint, Lichter und machen es sich heimisch in der Umwandlungen produzierenden Nacht. Dies nun könnte mit Bezug auf die „desesperanza“ als die Annahme der „angustia“ bezeichnet werden. Und ihr Heimischwerden findet in keinem festgebauten Haus statt, sondern an einem Ort des Übergangs selbst, denn die Händler ziehen weiter und lassen ihr in der Nacht aufgeschlagenes Lager zurück.<sup>158</sup> Wer ist nun dieser Wächter? Es ist zu vermuten, dass er ein Teil des Ichs von Ángela Gambitzi darstellt. Nachdem von den „precipitadas angustias“ die Rede ist, zwischen denen sich die Erinnerung der „magnífica hembra“ pflanzte, wird das Gedicht mit den Worten fortgeführt: „Lepra de una soledad de lloroso centinela...“

Wie wir bei der Beschäftigung mit dem Essay „La desesperanza“ festgestellt haben, ist die Einsamkeit fundamentaler Bestandteil der „Verzweiflung“ und steht in direkter Beziehung mit der „lucidez“. Je mehr Einsamkeit, desto mehr „lucidez“, und diese Bewegung scheinen wir hier vor uns zu haben. Die Lepra der Einsamkeit zerstückelt; sie zerstückelt erst einmal das eigene Ich, und wenn wir die Bilder von Álvaro Mutis für unseren Interpretationszusammenhang aufgreifen, spaltet sich das Ich der Nacht von dem Ich des Tages ab.<sup>159</sup> Gleichzeitig zerstückelt es den Glauben an eine von einer Substanz zusammengehaltene Welt. Dies wird nun im Besonderen durch den zweiten Teil des Gedichtes beleuchtet.

Fassen wir noch einmal die Bewegung des ersten Teiles zusammen: Eine Parallelität zwischen Schiff und Frau wird aufgebaut. Das Schiff sendet Botschaften, und zwar Botschaften solcher Art, dass beider Bestimmungen nicht im Stillstand, sondern in

<sup>158</sup> Auch Abdul Bashur ist Händler und Maqroll ist in Handelsgeschäfte verwickelt. Beide entwickeln aber eine besondere Form des Handels, der bei ihnen nicht wie bei den Ameisen dazu dient, Wohlstand anzuhäufen (Bei Abdul zumindest trifft dies für seinen späteren Lebensabschnitt zu.). Auf diese Art des Handels scheint das Gedicht hinzudeuten. Und Frauen übernehmen in dem Romanwerk von Mutis die Funktion von Beschützerinnen für Maqroll. Man denke an Flor Estévez aus „La Nieve del Almirante“, die Maqroll pflegt. Also könnte man sagen, dass sie kleine Lichtpunkte des Heimischen auf den Wanderschaften Maqrolls sind.

<sup>159</sup> Ichspaltungen finden wir auch in entscheidenden Momenten des Lebens von Maqroll. Dazu später mehr.

Aufbrüchen zu finden ist. Ángela Gambitzi findet zu einer Form der „lucidez“, die eben auch eine mögliche Annahme und einen möglichen Umgang mit den „erfahrenen“ Wahrheiten der „Nacht“ impliziert.

In dem zweiten Teil aus „Ángela Gambitzi“ werden wir in eine historische Zeit versetzt, die expliziert, auf welche Form von Initiation der erste Teil abzielt:

„VANGELIO, VANGELIO, VANGELIO,  
 martes de amargura  
 cañoneo al puerto de Salónica,  
 apresuradas carreras en los pasillos del hospital,  
 asesinato del Archidiácono en las rosadas escaleras  
 del Altar de Nuestra Señora de las Lanzas.  
 Mujeres que alzan sus vestidos  
 para gemir con su sexo desnudo  
 y la luz de sus nalgas  
 la eficacia de la Conquista.”  
 (S. 21, Z. 12-21)

Eine Eroberung wird beschrieben, die mit dem Hinweis auf den Hafen von Saloniki historisch festgelegt werden kann. 1530 wurde Saloniki nach zweimonatiger Belagerung von den Truppen des osmanischen Reiches eingenommen, was den Niedergang des byzantinischen Reiches bedeutete. Ein Ordnungsgefüge wird zerstört und wie die Lepra Gliedmaßen verstümmelt, wird hier das Wort Evangelium in einem dreimaliger Anruf eines Buchstabens „beraubt“: „VANGELIO, VANGELIO, VANGELIO“. Die „frohe Botschaft“ wird vernichtet. Der Kanonenbeschuss des Hafens, das Hin-und Herlaufen auf den Gängen des Krankenhauses<sup>160</sup> und schließlich der Mord an dem Erzdiakon auf den rosafarbenen Treppenstufen des Altars von „Nuestra Señora de las Lanzas“ zeigen die Auflösungen an. Der Mord auf den rosafarbenen Treppenstufen des Altars ist besonders vielsagend: Symbolisieren die Treppen doch gerade in christlich-abendländischer Deutung den Aufstieg in die göttlichen Sphären. Hier allerdings sind sie schon rosa gefärbt und verweisen mit der Farbgebung auf den rosafarbenen Euter aus „La creciente“, in dem noch das pralle Leben eingeschrieben war, aber schon den Weg seiner Auflösung angetreten hat. So auch das christliche Weltbild, das gleichsam mit seinem Repräsentanten in den

<sup>160</sup> Das Krankenhaus ist ein wichtiger Ort innerhalb der Topographie des Oeuvres von Álvaro Mutis. Es ist der Ort der Auflösungen, und der kolumbianische Autor hat ihm einen ganzen Gedichtband, „Los hospitales de ultramar“, gewidmet.

Untergang hineingerissen wird. Und die Marienfigur ist „Nuestra Señora de las Lanzas“, wodurch zum einen angedeutet werden könnte, dass sie die Elemente ihrer eigenen Auflösung als Lanzen, die ihren eigenen Körper durchbohren, schon in sich trägt. Zum anderen könnten sie ihren abwehrenden Charakter beschreiben. Die Ordnung, die sie repräsentiert, kann selbst von ihrem Repräsentanten auf Erden nicht erreicht werden; der Erzdiakon stirbt auf der Treppe zu ihr.

Die Atmosphäre der Zerstörung trägt orgiastische Züge: „Mujeres que alzan sus vestidos/para gemir con su sexo desnudo/y la luz de sus nalgas/la eficacia de la conquista.“ Das Wort „eficacia“, das schon im ersten Teil verwendet wurde, wird wieder aufgegriffen. War es im ersten Teil jedoch die Effizienz des Wachens, die aufgegeben wird, so handelt es sich nun um die Effizienz der „conquista“, die Umwälzungen mit sich bringt. Das Marienbild wird abgelöst von in ihrer Lust stöhnenden Frauen. Das, was Ángela Gambitzi im ersten Teil des Gedichtes durch die Anrufung des Schiffes erfahren hat, wird auf historischer Ebene verifiziert. Die Wahrheit liegt nicht im Stillstand der „alcoba sin ventilar“, sondern in den Aufbrüchen und Ordnungsumstürzen. Substantialität ist verloren, und die „eficacia de su guardia“ muss aufgegeben werden. Álvaro Mutis ist in Interviews auf den Untergang des byzantinischen Reiches zu sprechen gekommen:

„Pero fíjate que estamos hablando todo el tiempo de pueblos en peligro de extinción, de imperios a punto de derrumbarse. Yo los vivo como poeta, y los juzgo como poeta. Lo que histórica, social o políticamente representaron es muy secundario. Tal vez, en este sentido, sea importante Bizancio, porque yo sí creo que con su derrota, todo el mundo occidental perdió una carta importante.“<sup>161</sup>

Byzanz wird als transzendentaler Ordnungspunkt im Leben der Menschen aufgefasst, der ebenfalls vom Strom der Zeit ergriffen wurde. Als poetische Wahrheit bleibt nur die „desesperanza“.

<sup>161</sup> J.G. Cobo Borda, „«Soy Gibelino, monárquico y legitimista»“, in: Santiago Mutis Durán (Hrsg.), Tras las rutas de Maqroll El Gaviero 1981-1988, Gradiva, Bogotá 1988, S. 256 f.

### **3.4 Exkurs: Michel Foucault – Die Heterotopien**<sup>162</sup>

Bei der Anrufung des im gelben Wasser still ruhenden Schiffes aus „María Gambitzi“ haben wir einen Bezug zu den „Heterotopien“ im Sinne Michel Foucaults angedeutet. In der Folge soll nun kurz skizziert werden, was Michel Foucault unter „Heterotopien“ versteht, und in einem zweiten Schritt wird gezeigt, inwiefern sie in einem Zusammenhang mit dem Gedicht (und dem Werk) von Álvaro Mutis stehen könnten.

Zuerst einmal sagt Foucault, dass Heterotopien Gegenräume darstellen. Dabei setzt er diese „contre-espaces“ (S.40) parallel zu dem Phänomen der Utopien, nur dass die Heterotopie im Gegensatz zu letztgenannten im Raum verortet werden können. Es sind lokalisierbare Utopien. Interessant ist nun, wie Foucault den Ursprung der Utopie und Heterotopie fasst:

„Diese Städte, Kontinente und Planeten sind natürlich, wie man so sagt, im Kopf der Menschen entstanden oder eigentlich im Zwischenraum zwischen ihren Worten, in den Tiefenschichten ihrer Erzählungen oder auch am ortlosen Ort ihrer Träume, in der Leere ihrer Herzen,...“ (S. 9)

Das Utopische und das Heterotopische entstehen im Zwischenraum der Worte der Menschen, wodurch gesagt werden kann, dass sie in einem engen Bezug zu dem Leben der infamen Menschen stehen. Wird der infame Mensch in dem Archiv zitiert, in einen Diskurszusammenhang gebracht und demnach als eigenständiges Leben ausgelöscht, scheint dennoch am Rand des Archivs seine Spur auf. Er wird aufs Spiel gesetzt, aber in dem „Aufs-Spiel-setzen“ wird eine Leuchtspur sichtbar, die andere Diskurszusammenhänge andeutet. Dies haben wir in dem Exkurs zu Giorgio Agambens „Der Autor als Geste“ aufzuzeigen versucht. Heterotopien deuten ebenfalls andere Diskurszusammenhänge an und sind wie die infamen Menschen in den Rand des Textes eingeschrieben.

Raum für Foucault wird aus Diskursen konstituiert, und Heterotopien sind Negationen des Raumes, also auch Negationen des diskursiven Textes.<sup>163</sup> Foucault sagt, dass er nun von einer Wissenschaft träumt, die die Heterotopie zum Thema hat:

<sup>162</sup> Die Zitate beziehen sich auf den französischen Teil der zweisprachigen Ausgabe: Michel Foucault, Die Heterotopien – Les hétérotopies, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2005

<sup>163</sup> „Zwischen den Worten“ könnte man ebenfalls als außerhalb eines logozentrischen Bedeutungsprozesses stehend interpretieren.

„Ich träume nun von einer Wissenschaft – und ich sage ausdrücklich Wissenschaft -, deren Gegenstand diese verschiedenen Räume wären, diese anderen Orte, diese mythischen oder realen Negationen des Raumes, in dem wir leben. Diese Wissenschaft erforschte nicht die Utopien, denn wir sollten diese Bezeichnung nur Dingen vorbehalten, die tatsächlich keinen Ort haben, sondern die Heterotopien, die vollkommen anderen Räume. Und ganz folgerichtig hieße und heißt die Wissenschaft Heterotopologie.“ (S. 11)

Heterotopien als Gegenräume und die Hinwendung zu ihnen in Form einer Wissenschaft impliziert, dass Foucault sein Augenmerk darauf richten möchte, inwieweit Leuchtspuren des infamen Menschen ganz explizit im Raum lokalisiert werden können, also, wie der Rand des Textes auch im Rand einer Geographie aufzuspüren ist und wie der „infame Raum“ leuchtet. Und der reale Raum wird als diskursiver erkannt, der aber dennoch die Leuchtspuren eines anderen Raumes in sich trägt, der nun aber in seiner „geographischen“ Lage benannt werden kann.

Foucault stellt nun fünf Grundsätze auf, die die Heterotopien kennzeichnen. In unserem Zusammenhang ist wichtig festzuhalten, dass sie einen dynamischen Charakter besitzen und sich in der Zeit verändern können. Einmal geschaffene Heterotopien können wieder verschwinden, während neue produziert werden. Und der nicht starre, sondern veränderliche Charakter verweist auf einen semiotischen Zusammenhang im Sinne von Roland Barthes.<sup>164</sup> Außerdem befinden sie sich am Rand und vom Rand her, wie wir in der Folge sehen werden, erlangen sie eine befreiende und wenn man so will, „revolutionäre“ Wirkung.

Im dritten Grundsatz heißt es: „In aller Regel bringen Heterotopien an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen, die eigentlich unvereinbar sind.“ (S. 14) Somit hat die Heterotopie grenzüberschreitenden Charakter. Verschiedene Räume überlappen sich und können zusammengebracht werden. Ein spielerischer Kontext wird evoziert, der ebenfalls

<sup>164</sup> In dem „mythenkritischen“ Buch Mythen des Alltags, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1964 fasst Roland Barthes den Begriff Mythos als Aussage. Er sei eine Weise des Bedeutens und sei demnach in ein Spiel der Signifikanz eingebunden. Unsere Gesellschaft jedoch habe eine „naturhafte“ Substanz, einen „naturhaften“ Grund in den Mythos hineingetragen und ihn somit erstarren lassen. „Die Semiologie hat uns gelehrt, daß der Mythos beauftragt ist, historische Intention als Natur zu gründen, Zufall als Ewigkeit. [...] Die Funktion des Mythos besteht darin, das Reale zu entleeren, er ist buchstäblich ein unablässiges Ausfließen, ein Ausbluten, oder, wenn man lieber will, ein Verflüchtigen, also eine spürbare Abwesenheit. [...] Die Dinge machen den Eindruck, als bedeuteten sie von ganz allein.“ (S. 130, 131, 132) Doch, wenn man mit Derrida sprechen will, ist im Mythos ebenfalls die Schrift eingeschrieben und hat damit immer wieder aufschiebenden Charakter. Dies scheint ebenfalls Foucault anzudeuten, wenn er auf die zeitliche Dynamik von Heterotopien eingeht und ihren semiotischen Charakter (implizit) andeutet. Erinnern wir uns dabei auch daran, dass Utopien und Heterotopien aus dem Zwischenraum der Worte hervorgehen.

auf einen semiotischen Signifikanzkontext verweist. Foucault führt den persischen Garten an, in dem symbolisch die ganze Welt in einem Rechteck dargestellt wird. Diese Gärten wurden auch auf den Orientteppichen dargestellt, und Foucault setzt sie in Bezug zu den fliegenden Teppichen, die sich durch den Raum bewegen können. Demnach wäre also die Heterotopie die Schaffung eines Raumes, der nicht erstarrt ist, sondern weitere Räume in sich aufnehmen kann. „Wir sehen, dass alle Schönheit der Welt in diesem Spiegel versammelt ist.“ (S. 15) Heterotopie als Spiegel, ein Spiegel, der die Welt abbildet, aber sie gleichzeitig auch nicht ist, da sie Abbildfunktion hat und demnach auch neue Signifikationsanordnungen produziert. Dies wird deutlich, wenn nun der Roman ganz explizit als Heterotopie benannt wird:

„Wenn man den Eindruck hat, Romane ließen sich leicht in Gärten ansiedeln, so liegt das daran, dass der Roman zweifellos aus der Institution der Gärten entstanden ist. Das Schreiben von Romanen ist eine gärtnerische Tätigkeit.“ (S. 15)

Heterotopien lösen Grenzen auf, bilden die Welt ab, aber verschieben sie dabei immer auch. Hier kann man sie durchaus in den mythenkritischen Zusammenhang von Roland Barthes stellen.

In dem vierten Grundsatz rückt Foucault die Heterotopie in die Nähe der Heterochronie und unterscheidet dabei ewigkeitsorientierte und zeitweilige Heterotopien.

Ewigkeitsorientierte Heterotopien sind solche, in denen die Zeit nicht mehr fließt, und als Beispiel führt er das Museum und die Bibliothek an. Es sind Orte, an denen versucht wird, alle Zeiten anzusammeln und sie dadurch außerhalb der Zeit zu stellen. Eine zeitweilige Heterotopie ist z.B. das Fest und eine Form des Festes der Jahrmarkt, der als leerer Ort definiert wird. Leer deshalb, da in ihm ebenfalls eine Form von Ewigkeit produziert wird; eine Ewigkeit jedoch, die Zeit nicht ansammelt, sondern auslöscht. In diesem Kontext wird auch das „allabendliche Fest“ (S. 17) des Bordells erwähnt, bei dem die Kunden zur „Nacktheit und Unschuld des Sündenfalls“ (S. 17) zurückkehren.

Museum und Bibliothek sind aber gerade auch Orte, die im Sinne von Roland Barthes als mythische Orte charakterisiert werden können. Durch ihre „zeitgefrierende“ Funktion gründen sie Diskurszusammenhänge als Natur. Aber gerade wenn wir uns in Erinnerung rufen, dass Heterotopien im Zwischenraum der Worte entstehen, ist dieser „Zeitgefrierung“ seine eigene Auflösung schon eingeschrieben und in der Identität die Alterität anwesend.

Deshalb auch immer wieder der Hinweis auf den dynamischen Charakter der Heterotopie. Und was als noch wichtiger erscheint: in den Heterotopien kreuzen sich verschiedene Räume. Dies ist auch so zu verstehen, dass ein Raum doppelt besetzt werden kann und in einer Form von Identität sich schon immer eine Alterität festgesetzt hat. Dies wird nun im fünften Grundsatz verdeutlicht:

„Als fünften und letzten Grundsatz der Heterotopologie möchte ich die Tatsache anführen, dass Heterotopien stets ein System der Öffnung und Abschließung besitzen, welches sie von der Umgebung isoliert.“ (S. 18)

Also ist der Gegenort in ein dialektisches Spiel mit dem ihn umgebenden Ort einbezogen, allerdings ohne die Möglichkeit einer Synthese, so dass man das Spiel auch angemessener als paradoxal bezeichnen könnte.

Und weiter schreibt Foucault auf S. 18: „Die Heterotopie ist ein offener Ort, der uns jedoch immer draußen lässt.“ Die Heterotopie ist auf einer Grenze situiert zwischen dem Innen und dem Außen, zwischen der vermeintlichen Identität und seiner Alterität und zwischen Ordnung und Unordnung:

„Hier stoßen wir zweifellos auf das eigentliche Wesen der Heterotopien. Sie stellen alle anderen Räume in Frage, und zwar auf zweierlei Weise: entweder wie in den Freudenhäusern, von denen Aragon sprach, indem sie eine Illusion schaffen, welche die gesamte übrige Realität als Illusion entlarvt, oder indem sie ganz real einen anderen realen Raum schaffen, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist.“ (S. 19 f.)

Auf zweifache Art und Weise werden andere Räume in Frage gestellt: Zum einen schaffen Heterotopien Illusionen, die dadurch die Realität als Illusion kennzeichnen können, zum anderen wird eine vollkommene Ordnung geschaffen, die der Unordnung des übrigen Raumes gegenübertritt. Gleichsam zwei Bewegungen haben wir vor uns, die eben die Heterotopie als Grenzphänomen kennzeichnen. Es sind die Bewegungen der Zerstörung und der Erbauung, die sich gegenseitig überlappen. Der „normale“ Raum wird einmal als fest und starr, als Realität angedeutet, ein anderes Mal als Raum, in dem „Unordnung“ herrscht und somit nichts Festes Bestand zu haben scheint. Dasselbe trifft nun auf die Heterotopien zu: einmal schaffen sie eine Illusion, sind also eine Täuschung, sind in Bewegung und affizieren die Realität. Das andere Mal sind sie die vollkommene Ordnung,

etwas Starres, das sich im Gegensatz zur Unordnung etabliert.

Und an dieser Stelle müssen wir auf das Bild des Spiegels zurückkommen, das Foucault im Kontext der Heterotopien gebraucht hat. Man kann tatsächlich sagen, dass die Heterotopien die „realen“ Räume spiegeln, diese dabei aber auch in einer Art von Umkehrung verschieben. Wie im „naturhaften Mythos“ die Alterität eingeschrieben ist, so im Raum die Heterotopie. Wie auf das „Feste“ der Realität die Illusion der Heterotopie antwortet, so antwortet sie auf das „Weiche“ in Form einer vollkommenen Ordnung. Ein Grenzbereich, der sich öffnet und abschließt. Ähnlich wie der „infame Mensch“ bei Agamben vom Rand des Textes in dem Text seine Leuchtspur aufscheinen lässt und Alteritäten in die Identität einschreibt, so leuchtet die Heterotopie am Rand der Räume und ist in das Spiel des Erscheinens (als feste Ordnung) und Verschwindens (als Illusion) eingebunden, wobei sie den „identischen“ Raum verschiebt und ständig dynamisiert.

Und obwohl Heterotopien konkret im Raum verortet werden können, dürfen sie zu keiner festen Form erstarren. Als Beispiel hierfür führt er die jesuitische Kolonie in Paraguay an, die eine abgeschlossene ordnungsdurchtränkte Welt jenseits der Welt schuf. Foucault schreibt hierzu: „In der Kolonie haben wir eine Heterotopie, die gleichsam naiv genug ist, eine Illusion verwirklichen zu wollen.“ (S. 21) Es ist schon weiter oben die Rede davon gewesen, dass Heterotopien den Raum verdoppeln. Gleichsam ist es die Einbildungskraft, die den Raum besetzt und eine Heterotopie schafft. Es ist nicht möglich, sie einer strengen Struktur zu unterwerfen, eben deshalb, da sie auf einer Grenze situiert ist, die den realen Raum affiziert, einen anderen Raum schafft, dem aber eine zeitliche und eine semiotische Dimension innewohnt.

Dieser Zusammenhang wird ganz deutlich, wenn Foucault das Schiff als den Ausdruck schlechthin einer Heterotopie bezeichnet:

„Und bedenkt man, dass Schiffe, die großen Schiffe des 19. Jahrhunderts, ein Stück schwimmender Raum sind, Orte ohne Ort, ganz auf sich selbst angewiesen, in sich geschlossen und zugleich dem endlosen Meer ausgeliefert, die von Hafen zu Hafen, von Wache zu Wache, von Freudenhaus zu Freudenhaus bis in die Kolonien fahren, um das Kostbarste zu holen, was die eben beschriebenen Gärten zu bieten haben, dann wird deutlich, warum das Schiff für unsere Zivilisation zumindest seit dem 16. Jahrhundert nicht nur das wichtigste Instrument zur wirtschaftlichen Entwicklung gewesen ist, sondern auch das größte Reservoir für die Fantasie. Das Schiff ist die Heterotopie par excellence. Zivilisationen, die keine Schiffe besitzen, sind wie Kinder, deren Eltern kein Ehebett haben, auf dem sie spielen können. Dann versiegen ihre Träume. An die Stelle des Abenteurers tritt dort die Bespitzelung und an die Stelle der glanzvollen Freibeuter die häßliche Polizei.“ (S. 21 f.)

Das Schiff ist erst einmal ein verdoppelter Raum. Zum einen ist es das größte ökonomische Instrument und dient dazu, die Reichtümer der Kolonien in die „erste Welt“ zu schaffen. Aber auf diesen Raum legt sich der zweite Raum der Heterotopie, der als „grande réserve d`imagination“ beschrieben wird. Und ebenfalls der Raum der Kolonie ist verdoppelt: als Reservoir der ökonomischen Reichtümer und als Raum des Traumes.

Im Schiff nun ist die Spannung zwischen Öffnung und Schließung vorhanden: „Orte ohne Ort, ganz auf sich selbst angewiesen, in sich geschlossen und zugleich dem endlosen Meer ausgeliefert“. In der Heterotopie befindet sich das Schiff auf einer Grenze. In sich eine vollkommene Ordnung darstellend ist diese Ordnung immer schon auf eine sich verschiebende Unendlichkeit des Meeres projiziert, was impliziert, dass dieser Ort ohne Ort weitere Illusionen in sich aufnehmen kann und niemals erstarbt.

Reale Orte, die die Fähigkeit verloren haben, sich zu verdoppeln, erstarren und sind in einem repressiven Ordnungszusammenhang, in eine repressive Identitätsbildung, die Alterität leugnet, verstrickt. Dadurch verendet das Abenteuer.

### **3.5 Heterotopien im Werk von Álvaro Mutis**

Ist es nun möglich, diese Facetten der Heterotopie in den Zusammenhang mit dem Werk von Álvaro Mutis zu stellen? Kommen wir hierbei noch einmal auf das erste Bild aus „Tres imágenes“ zurück. In ihm wird tatsächlich eine Verdoppelung des Raumes produziert. Die Grenzen des Militärlagers werden aufgelöst, und eine neue Ordnung wird angekündigt. Dabei ist die heterotopische Verdoppelung ebenfalls mit einer Heterochronie gekoppelt. In die Gegenwart wird eine Zeit eingeschoben, die schon vergangen ist: die Nacht der Husaren. Man könnte hier auch von einer Verdoppelung der Zeit reden, in dem Sinne, dass die Gegenwart mit einer vergangenen Zeit aufgeladen wird und dadurch verwischt. Foucault spricht davon, dass Heterotopien auf zweifache Art und Weise Räume in Frage stellen. Was im ersten Bild aufscheint, könnte man mit der ersten Wirkungsweise zusammenlesen: „[...] [die Heterotopien] [schaffen] eine Illusion [...], welche die gesamte übrige Realität als Illusion entlarvt, [...]“. Das traumähnliche Bild der Husarennacht negiert die „reale“ Nacht des Militärlagers, wodurch in der Negation die Illusion des

„realen“ Raumes bewusst wird. Und ebenfalls wird die „reale“ Zeit in einen Strudel der Illusion hineingezogen.

In dem Gedicht „Ángela Gambitzi“, das den Ausgangspunkt der Hinwendung zu der Beschäftigung mit der Heterotopie bildete, erfährt die Protagonistin die Anrufung eines Schiffes, das von „agua amarilla de alcoba sin ventilar“ umgeben ist. Wir haben gesagt, dass eine parallele Situation zwischen Schiff und Frau angedeutet wird und dass die Botschaft des Schiffes darin liegt, daran zu erinnern, dass die eigentliche Bestimmung des Menschen in keiner Substanz gegründet werden kann, sondern Substanz in Übergänge eingebunden ist. Der Ort des Menschen ist das Schiff, aber es ist ein Schiff, das nicht stillsteht, sondern dem endlosen Meer überantwortet ist.

Ángela Gambitzi wird in diesem Sinne aufgerufen, ihr Dasein an einem Ort ohne Ort einzurichten, im Spiegel des „realen“ Ortes und im Spiegel der „realen“ Zeit, der Ordnungen verrückt. Und auch der Begriff des Abenteurers wird wichtig werden, wenn wir auf Maqroll el Gaviero zu sprechen kommen. In Foucaults Text wird der abgeschlossene Raum des Schiffes, der dem endlosen Raum des Meeres überantwortet wird, explizit in einen Kontext des Abenteurers gestellt. Doch wiederum haben wir es mit einem „verdoppelten“ Wort zu tun. Nicht das Abenteuer eines diskursiven Ordnungsgefüges ist gemeint, das es in den Kontext einer Zielgerichtetheit stellt, wie es bei der Eroberung der Kolonien zur wirtschaftlichen Ausbeutung anklingt. Nicht auf das Abenteuer des in einen Wirtschaftszusammenhang agierenden Schiffes wird angespielt, sondern auf das Abenteuer des Schiffes, das in der Identität des Raumes<sup>165</sup> die Alteritäten, aus denen er zusammengesetzt ist, aufzeigt.<sup>166</sup>

Die Heterotopie wird nun auch beim nächsten Gedicht von Álvaro Mutis eine Rolle spielen.

<sup>165</sup> Erinnern wir uns an Sloterdijk, der das Projekt der Moderne dahingehend definiert, einen einheitlichen Raum zu schaffen.

<sup>166</sup> Und das Abenteuer wird wiederum in den Zusammenhang des Spieles gerückt, wenn Foucault von den Auswirkungen spricht, die eine Gesellschaft erleidet, die kein Bett hat „sur lequel on puisse jouer“. Heterotopie ist demnach auch eine Form von Spiel. Dies soll weiter unten bei der Besprechung Agambens berücksichtigt werden.

### 3.6 El viaje<sup>167 168</sup>

„El viaje“ stellt nach den Worten Álvaro Mutis' den ersten Text dar, den er in „prosa poética“ geschrieben hat, und in einem Interview mit Eduardo García Aguilar spricht er von dem biographischen Hintergrund, den Erinnerungen an eine Reise, die er in dem Text festhalten wollte:

„Este es un viaje que yo hice sin estas características de tiempo, pero es un viaje que hice con una frecuencia enorme. Es el que se hace desde Bogotá hasta Ibagué en el ferrocarril. Primero se cruza la Sabana de Bogotá y se va bajando lentamente en medio de eucaliptos que tenían una sordidad... Yo me acuerdo que el ruido del tren y sobre todo el pajar, el bufío de la locomotora tenía un eco, una resonancia entre estos eucaliptos, que yo recuerdo de gran belleza. Después se iba bajando. Todavía yo con Álvaro Castaño Castillo y con mi hermano Leopoldo podemos recordar casi todas las estaciones, La Esperanza..., en fin, hasta llegar a Espinal y a Ibagué, y allí tomábamos lo que se llama una «chiva», que era una especie de camión y de autobús muy primitivamente armado que nos llevaba a la finca [...] en este texto que fue en verdad el primer texto en prosa poética que yo escribí, quise registrar los recuerdos de este viaje, dándoles esta dimensión fantástica o sea: es un viaje que son 80 Km. y pico y dura casi un año...“<sup>169</sup>

In „El viaje“ berichtet ein Erzähler über die Umstände einer Zugreise, bei der er 15 Jahre als Lokomotivführer tätig war. Die Strecke, die der Zug zurücklegt, führt von einer Hochebene („páramo“) zu einer kleinen Station in der „tierra caliente“ und beträgt insgesamt 122 km. Mutis spricht von einer „dimensión fantástica“ in diesem in poetischer Prosa geschriebenen Text. Diese fantastische Dimension findet man zuerst in der Behandlung der Zeit: „El tren en cuestión salía del páramo el 20 de febrero de cada año y llegaba al lugar de su destino, una pequeña estación de veraneo situada en tierra caliente, entre el 8 y el 12 de noviembre.“ (S. 22) Wenn man nun berücksichtigt, dass die Strecke

<sup>167</sup> Zitate aus „El viaje“ beziehen sich auf: Álvaro Mutis, Summa de Maqroll el Gaviero, a.a.O., S. 22-24

<sup>168</sup> María del Carmen Porras (a.a.O.) bringt die Erzählerstimme der ersten Person dieses Textes in einen Zusammenhang mit den Ereignissen, die der Chronist Maqrolls berichtet: „Ciertamente, la descripción del trayecto del tren, de sus ocupantes, el objetivo de sus viajes y la forma intempestiva en que terminan sus aventuras recuerdan los sucesos que narrará el cronista de Maqroll en algunas novelas de *Empresas*.“ (S. 42)

Fabio Rodríguez Amaya (a.a.O.) rückt „El viaje“ ebenfalls in eine Vorläuferposition zu der Figur Maqrolls. Neben surrealen Elementen, die er in dem Text nachweist, symbolisiert die Reise für ihn das Schicksal der „humanitas“: „En este pasaje conclusivo, el poeta signa el destino de la *humanitas* propuesta cuyo fin, después de la devastación, es el de ser reabsorbido por la naturaleza a la cual pertenece y que la ha generado. A diferencia de la célula cancerosa, destinada a atacar y destruir todo el organismo, la *humanitas* para Mutis, en esta lectura, es sí una célula enloquecida del cosmos pero no tiene la fuerza suficiente para atacar y destruir en modo irreversible la naturaleza.“ (S. 38) In dieser Lesart wird also auf die Natur hingewiesen, die zerstörerisch ist und gesellschaftliche Auflösungen produziert.

<sup>169</sup> Zitiert aus: Fabio Rodríguez Amaya, De Mutis a Mutis, a.a.O., S. 35 f.

nur 122 km lang ist, aber für seine Bewältigung knapp neun Monate gebraucht werden, wird der Text von Anfang an in einen irrealen Kontext gestellt. Und wird nun am Anfang exakt der Abfahrtstermin mit dem 20. Februar angegeben, wird dieses Datum von demselben Text etwas später wieder in Frage gestellt:

„Los viajes nunca fueron anunciados previamente. Quienes conocían la existencia del tren, se pasaban a vivir a los coches uno o dos meses antes de partir, de tal manera que, a finales de febrero se completaba el pasaje con alguna ruborosa pareja que llegaba azezante o con un gitano de ojos de escupitajo y voz pastosa.“ (S. 23 f.)

Wie die Reise nun Veränderungen bewirkt, die in der Folge untersucht werden sollen, wird auch die Zeit selbst verändert. Der konkrete Abfahrtstermin löst sich in Unbestimmtheit auf und die Fahrdauer wird ins Unermessliche gedehnt.

Die Fahrt selbst wird nun topographisch beschrieben. Der Abstieg vom „páramo“ findet zwischen „brumosas montañas sembradas íntegramente de eucaliptos“ statt. Die Eukalyptusbäume tauchten schon im dritten Bild aus „Tres imágenes“ auf, wo die Stimme des Gedichtes den Strand mit ihnen bepflanzt und Veränderungen ankündigt. In „El viaje“ werden die Eukalyptusbäume von den Gedanken des Erzähler-Ichs in eine magische Aura gehüllt und einer musikalischen Bestimmung zugeführt: „Siempre me ha extrañado que no se construyan violines con la madera de ese perfumado árbol de tan hermosa presencia.“ (S. 22) Die Materialität der Bäume wird nicht visuell eingefangen, sondern erscheint in einem akustischen Kontext: „...cada vez me sorprendía deliciosamente la riquísima gama de sonidos que despertaba la pequeña locomotora de color rosado al cruzar los bosques de eucaliptos.“ (S.22)<sup>170</sup> Die Lokomotive ist rosa, und diese Farbe taucht in „La creciente“ und „Ángela Gambitzi“ auf und steht dort in einem Kontext der Zerstörungen und Umwandlungen, aber auch mit dem „prallen Leben“, das plötzlich aus seinen Lebenszusammenhängen gerissen wird. Die Lokomotive treibt die Reise an und weckt die Töne aus den eigentlich fest verwurzelten Bäumen hervor und kündigt Veränderungen an. Die Reise mündet nun in die „tierra templada“ ein und setzt sich bis zum Endpunkt in der „tierra caliente“ fort. Eine idyllische Landschaft wird evoziert mit „matas de plátano“, „primeros cafetales“, „vastos potreros“, auf denen „hermosas reses de largos cuernos“ weiden und schließlich ist alles in ein „perfume del pasto «yaraguá»“ getaucht. Dies ist die

<sup>170</sup> Jedoch ist vorher von der „hermosa presencia“ die Rede. Eine Präsenz wird durch den Klang vernehmbar, der sinnlich konnotiert ist.

Landschaft, die für Mutis in einen paradiesähnlichen Zustand eingehüllt ist und in seinem gesamten Werk eine wichtige Rolle spielt:

„Esta fidelidad a ciertas imágenes y a la presencia recurrente de ciertas obsesiones como son el río, el agua, la tierra caliente, los cafetales que están presentes allí [en Coello] alrededor de un pequeño rincón de Colombia que sigue siendo para mí el rincón de mis sueños, el rincón donde están presentes estas obsesiones mías [...] en esa presencia de la vegetación, de las flores, del aroma de la tierra mojada, de los dos ríos que confluyen allí torrentosos, de aguas frías donde nos bañábamos en una verdadera fiesta de sol, de maravilla. En medio de un paisaje que para mí sigue siendo absolutamente paradisíaco, cierro los ojos y puedo recorrer la totalidad de la hacienda. A mí me dio Coello toda la suma de imágenes, y repito, de obsesiones que inmediatamente comencé a poner en mi poesía.“<sup>171</sup>

Aber dieses Paradies ist verloren, und auch in ihm befindet sich als substantielles Element die Substanzlosigkeit: „En este paraíso de Coello asisto a ese continuo fracaso que es el paso del hombre sobre la tierra.“<sup>172</sup> Und eine Verbindung wird zu der literarischen Figur Maqroll gezogen:

„Ha habido también en esta tierra caliente la sensación de las cosas que se van degradando, que se van usando, que se van desgastando, que se van muriendo que es una de mis obsesiones más grandes, y después pasa a ser, en las novelas y en varios poemas en prosa sobre El Gaviero a otro nivel de conducta humana que es el fracaso, la insistencia y la persistencia del fracaso de todas las empresas de Maqroll.“<sup>173</sup>

Und auch in „El viaje“ ist das Paradies der „tierra caliente“ nicht erreichbar. Insgesamt 15 Jahre lang unternimmt der Lokomotivführer die Reise<sup>174</sup>, gibt seine Stellung schließlich auf, um mit einer „hermosa muchacha“, die auf der Reise verwitwet ist und in die er sich verliebt hat, zu fliehen. Das Instrument, der Zug, mit dem man die „tierra caliente“ erreicht“, wird aufgegeben und von der Natur zerstört:

„Respecto al tren, supe que había sido abandonado definitivamente y que servía a los ardientes propósitos de los veraneantes. Una tupida maraña de enredaderas y bejuco invade ahora completamente los vagones y los azulejos han fabricado su nido en la locomotora y el furgón.“ (S. 24)

Die existentielle Aufgabe besteht darin, dem Glauben an die Möglichkeit, einen Zielpunkt

<sup>171</sup> In ebd., S. 286

<sup>172</sup> In ebd., S. 285

<sup>173</sup> In ebd., S. 286

<sup>174</sup> Und erinnert dabei an die Figur des Sisyphos und seiner „lucidez“, so wie sie Camus herausgearbeitet hat.

zu erreichen, abzuschwören. Doch aus dem Erkennen der Unmöglichkeit des Ankommens<sup>175</sup> entsteht keine Hoffnungslosigkeit, wie ja auch die „desesperanza“ nicht mit Hoffnungslosigkeit gleichzusetzen ist. Es entsteht Neues: Die Leidenschaften der Liebenden nisten sich in den von der Natur zurückeroberten Wagons ein, und die „Bläulinge“ bauen ihr Nest und zeugen neues Leben in der Zerstörung.

Doch kehren wir noch einmal zu dem noch „funktionstüchtigen“ Zug zurück. Er besteht aus einem Güterwagen und vier Wagons, die mit einem „amarillo canario“ (S. 22) angestrichen sind. Durch die Farbgebung wird der Zug wiederum mit einem „luftigen“ Element in Verbindung gebracht, dem „Kanariengelb“. Es gibt keine Klassenunterschiede zwischen den einzelnen Wagons, jedoch wird jeder von einer speziellen gesellschaftlichen Schicht belegt:

„En el primero iban los ancianos y los ciegos; en el segundo los gitanos, los jóvenes de dudosas costumbres y, de vez en cuando, una viuda de furiosa y postrera adolescencia; en el tercero, viajaban los matrimonios burgueses, los sacerdotes y los tratantes de caballos; el cuarto y último había sido escogido por las parejas de enamorados, ya fueran recién casados o se tratara de alocados muchachos que habían huido de sus hogares.“ (S. 22 f.)

Wenn man nun die Reise symbolisch auf den Lebensweg projiziert, dann könnte man sagen, dass strukturell kein Unterschied zwischen den Menschen besteht. Alle legen dieselbe Strecke zurück, und alle sind in das Spiel des anscheinenden Ausgangs- und Endpunktes eingebunden, weshalb es auch keine Unterschiede zwischen den Wagons geben kann. Trotzdem bilden sich gesellschaftliche Gruppen, die relativ starr sind. Allerdings begegnen sie sich auf der Reise und sind in einer Form der getrennten Verbundenheit vereint-getrennt.<sup>176</sup> Auffallend ist nun bei der Beschreibung der Begebenheiten der Reise, dass die Insassen des dritten Wagons nicht mehr erwähnt werden. Es ist die Klasse der Vertreter einer christlich-bürgerlichen Weltordnung, die (äußerlich zumindest) keine Veränderungen ihrer Weltsicht zulassen. Der vierte Wagon der frisch Verliebten produziert das meiste positiv konnotierte Leben: am Ende der Reise hört man das Schreien der Babys, die in den neun Monaten der Reise gezeugt wurden. Neben den Schreien hört man Musik, die sich für das Erzähler-Ich in der Erinnerung mit „una tierra sembrada de jugosas guanábanas, en donde hermosas mujeres de mirada fija y lento

<sup>175</sup> Und wie wir gesehen haben, wird auch der Ausgangspunkt nebulös.

<sup>176</sup> Wir werden gleich zeigen, wie dies gefasst werden kann.

paso escansiaban el guarapo en las noches de fiesta“ (S. 23) vermischt. Doch dieses evozierte pralle Leben wird direkt mit dem Tod kontrastiert und in seine textliche Nähe gezogen:

„Con frecuencia actuaba como sepulturero. Ya fuera un anciano fallecido en forma repentina o se tratara de un celoso joven del segundo vagón envenenado por su compañeros, una vez sepultado el cadáver permanecíamos allí tres días vigilando el túmulo y orando ante la imagen de Cristóbal Colón, Santo Patrono del tren.“ (S. 23)

In die „noches de fiesta“ bricht plötzlich der Tod ein und unterbricht die Reise. Entweder trifft er in Form eines „natürlichen“ Todes bei den alten Menschen des ersten Wagens oder als gewalttätiger Tod der Gruppe der Marginalisierten des zweiten Wagens ein. Drei Tage wird vor dem Grabhügel eine Totenwache abgehalten und vor dem Bild des heiligen Schutzherren des Zuges, Christoph Kolumbus, gebetet. Was hat es nun zu bedeuten, dass Christoph Kolumbus als Heiliger und dann zusätzlich als Schutzherr des Zuges genannt wird, vor dessen Bild die Fahrgäste des Zuges beten? Álvaro Mutis hat sich zu der Figur des „Entdeckers“ Amerikas geäußert:

„El turbio espectro de ese hombre sin patria conocida, las huellas de cuya vida él o sus descendientes se encargaron de borrar con sospechosa eficacia, pesa sobre la hazaña de navegación que realizó con dudosa exactitud pero con terco empeño. [...] Era lo que hoy suele llamarse familiarmente una mala persona. [...] Todo lo que se ha dicho para tratar de cubrir de gloria a Colón, es una palabrería hueca.“<sup>177</sup>

Christoph Kolumbus als Entdecker der „neuen Welt“ wird als „böse Person“ bezeichnet, und aller Ruhm, der ihn umgibt, sei eine „palabrería hueca“. Und nun beten die Reisenden vor seinem Bild, auf dem er als Heiligenfigur erscheint. Wenn wir den oben entwickelten Gedanken wieder aufnehmen, dass die Reise nichts Neues entdeckt, immer wieder zum selben Endpunkt zurückkehrt und letztendlich ganz aufgegeben wird, so wird an dieser Stelle die Fahrt in den Kontext einer Kritik an jeglicher Form der „Entdeckung“ gestellt. Tzvetan Todorov hat in seinem Buch „Die Eroberung Amerikas“<sup>178</sup> für Christoph Kolumbus herausgestellt, dass dieser sich bei seinen Entdeckungsfahrten von einem heilsgeschichtlichen Impuls treiben ließ und so das Andere, dem er begegnet, in den

<sup>177</sup> In: Fabio Rodríguez Amaya, *De Mutis a Mutis*, a.a.O., S. 39

<sup>178</sup> Tzvetan Todorov, *Die Entdeckung Amerikas – Das Problem des Anderen*, Edition Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1985

meisten Fällen in diesem heilsgeschichtlichen Kontext interpretiert. Als er auf seiner dritten Reise Land vor sich sieht, hält er in seinem von Las Casas transkribierten Tagebuch fest:

„«Ich glaube fest daran, daß dies hier ausgedehntes Festland ist, von dem man bis heute nichts gewußt hat, und die Vernunft ist mir darin beste Stütze, eben weil dieser Fluß so groß und das Meer hier süß ist; des weiteren bestätigt mich die Aussage Esras im 4. Buch, Kpt. 6, wo es heißt, sechs Teile der Welt seien trockenes Land und ein Teil Wasser, und dieses Buch heißt der heilige Ambrosius in seinem *Hexaemeron* gut und auch der heilige Augustinus (...). Außerdem bestätigen mich die Aussagen vieler kannibalischer Indianer, die ich bei anderen Gelegenheiten hatte ergreifen lassen und die sagten, im Süden ihrer Inseln sei Festland» (Historia, I, 138).“<sup>179</sup>

Todorov zeigt nun, dass gerade die Form des Glaubens Kolumbus in seiner Interpretation leitet. Er findet die Dinge vor, die er glaubt. Und so kann man auch davon ausgehen, dass Kolumbus die Indianer nicht verstanden hat, was auch Las Casas herausstellt.<sup>180</sup> Er versteht sie nur im Kontext seines christlichen Glaubens und schließt so auf das Vorhandensein von Festland. So kann gesagt werden, dass das Andere hier aus dem Horizont des Eigenen verstanden bzw. missverstanden wird. Und auf den Text „El viaje“ bezogen können wir nun präzisieren, dass der Endpunkt der Reise mit einem illusionären Charakter versehen wird. Wichtig festzuhalten ist ebenfalls, dass der Tod in seinem christlich-abendländischen Kontext in die Bewegung der Illusion hineingezogen wird. So wie Jesus Christus drei Tage in seinem Tode beweint und bewacht wurde, wird vor den Grabstätten der toten Reisenden ausgeharrt. Doch mit Verweis auf Christoph Kolumbus in unserer Lesart wird auch der Zielpunkt des christlich-abendländischen Lebens, die Auferstehung, in den Strudel des Nebulösen gezogen.

Neben dem Tod gibt es auch andere Momente, die zur Unterbrechung der Reise führen. Dies ist der Fall, wenn ein „violento drama de celos entre los viajeros del segundo coche o entre los enamorados del cuarto“ ausbricht. Dann ist der Zugführer gezwungen, zu halten und den Streit zu schlichten. Wichtig in diesem Zusammenhang ist ein Moment, der das Subjekt als vielschichtig und nicht abgeschlossen erkennen lässt:

„No es cualquier cosa permanecer en medio de un páramo helado o de una ardiente llanura donde el sol reverbera hasta agotar los ojos, oyendo las peores indecencias, enterándose de las más vulgares intimidades y descubriendo, como en un espejo de dos caras, tragedias que en nosotros

<sup>179</sup> Ebd., S. 23

<sup>180</sup> Ebd., S. 24

transcurrieron soterradas y silenciosas, denunciando apenas su paso con un temblor en las rodillas o una febril ternura en el pecho.“ (S. 23)

Die Eifersuchtsdramen, von denen die Rede ist, brechen zwischen den Reisenden des zweiten oder des vierten Wagons auf, beschränken sich aber nicht auf sie. In „nosotros“ erscheinen sie auch wie in einem „espejo de dos caras“. Und hier muss man wiederum darauf verweisen, dass es keine Klassenunterschiede zwischen den Wagons gibt, wodurch impliziert wird, dass die äußerliche Einheit der jeweiligen Gesellschaftsschichten illusionär ist. Was auf den zweiten oder vierten Wagon beschränkt scheint, ist auch in den anderen Wagons anwesend. Sie erscheinen verdrängt, ihre Zeichen jedoch lassen sich nicht leugnen: „..., tragedias que en nosotros transcurrieron soterradas y silenciosas, denunciando apenas su paso con un temblor en las rodillas o una febril ternura en el pecho.“ Das Bild der Einheit bricht auf und wird fragmentiert<sup>181</sup>, eben deshalb, weil die Einheit in Übergänge eingebunden ist.

Eine andere Unterbrechung der Reise wird durch den Zusammensturz einer Überführung verursacht:

„En ocasiones sufríamos, ya en camino, demoras hasta de varias semanas debido a la caída de un viaducto. Días y noches nos atontaba la voz del torrente, en donde se bañaban los viajeros más arriesgados. Una vez reconstruido el paso, continuaba el viaje. Todos dejábamos un ángel feliz de nuestra memoria rondando por la fecunda cascada, cuyo ruido permanecía intacto y, de repente, pasados los años, nos despertaba sobresaltados, en medio de la noche.“ (S. 24)

Dieser Moment wird als glücksbringend beschrieben, und das Bild der „torrente“ und der „cascada“ lässt sich in eine Linie mit den vorher besprochenen Bildern der „creciente“ und des „Regens“ bringen. Deuten diese auf Veränderungen und Umwälzungen hin, so lassen die Reisenden an jenem Ort einen „ángel feliz de nuestra memoria rondando por la fecunda cascada“ zurück. Und noch nach Jahren weckt sie das Geräusch des Wassers inmitten der Nacht. Als „fruchtbar“ wird der Wasserfall beschrieben, und er hat wie das Schiff aus „Ángela Gambitzi“ anrufenden Charakter. Die Nacht war in „Tres imágenes“ mit den Husaren verbunden, die ebenfalls Transformationen ankündigen, und in „La creciente“

<sup>181</sup> In „Ilona llega con la lluvia“ gibt es einen Moment, in dem ein Kunde des Bordells „Villa Rosa“ plötzlich die Fragmentierung seiner als vorher starr beschriebenen Welt (und seiner Subjektivität) erfährt. Auch bei diesem Kunden, dem Señor Peñalosa, ist seine als Einheit gedachte Person eine Illusion und das Fragmentierte bricht auf. Álvaro Mutis, Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero, a.a.O., S. 164-169

führt der Blick auf das Wasser und die Geräusche, die es im Haus verursacht zu den „más escondidos frutos de la tierra“. Somit kann gesagt werden, dass die „cascada“ den anrufenden Charakter besitzt, sich in das Spiel der Transformationen hineinzugeben. Und tatsächlich wird der Charakter der Anrufung textlich präzisiert, und man bekommt den Eindruck, dass der Zugführer plötzlich geweckt wird: er verliebt sich in eine auf der Fahrt verwitwete „muchacha“ und verlässt den Zug. Mit ihr begibt er sich auf eine neue Reise:

„Después de un penoso viaje nos establecimos a orillas del Gran Río, en donde ejercí por muchos años el oficio de colector de impuestos sobre la pesca del pez púrpura que abunda en esas aguas.“ (S. 24)

Dem „Sich Niederlassen“ ist allerdings auch hier schon der Moment der Auflösung eingeschrieben, und jederzeit kann der ehemalige Zugführer von den Geräuschen der „cascada“ geweckt werden: Der Ort, an dem er sich mit dem Mädchen einrichtet, liegt am Ufer des „Gran Río“, wobei die Bewegung der „creciente“ mitgedacht werden muss. Und tatsächlich liegt der Zeitpunkt der Erzählung in der Gegenwart („...me propongo referir ahora...“) und berichtet über vergangene Geschehnisse. Somit ist das Niederlassen am Fluss ein ebenfalls schon vergangener Moment. Interessant ist, in welcher Form das Erzähler-Ich seinen Lebensunterhalt am Fluss verdient: mit dem „...oficio de colector de impuestos sobre la pesca del pez púrpura que abunda en esas aguas.“. Die Farbgebung der Fische verweist auf den vergänglichen Charakter und steht mit der „color rosado“ in enger Verbindung.<sup>182</sup> Das Erzähler-Ich ist von der „cascada“ angerufen worden und widmet sein Leben den Zeichen der Transformation.

Es erscheint ebenfalls interessant, dass es nun nicht direkt in den Fischfang eingreift, sondern Steuern auf ihn „eintreibt“. Somit ist es auf der einen Seite eingebunden in das Leben, auf der anderen Seite jedoch besitzt es eine andere und herausgehobene Form, an dem Leben zu partizipieren. Erinnern wir uns an den Text und an das Zitat aus „La

<sup>182</sup> Auf die Bedeutung der Farbgebung wurde schon weiter oben hingewiesen. Hier nun ist es die Farbe Purpur der rötlichen Farbskala. Im Symbolwörterbuch von Manfred Lurker heißt es zu „Purpur“: „...“, zwischen Rot und Violett liegende Farbtöne. Der echte, von den P.schnecken (murex) gewonnene Farbstoff war sehr kostbar und daher geradezu ein Statussymbol der Reichen und Regierenden. [...] In byzantinischen Mosaiken trägt der Kyrios, der Christkönig, oft ein rötlich-violettes Purpurgewand.“ A.a.O., S. 596

Es kann durchaus gesagt werden, dass die Fische hier von Mutis in einen Kontext gestellt werden, der Reichtum und (christliche) Herrscherwürde andeutet. Da nun aber diese Farbe für Mutis eben auch Veränderung und Zerstörung impliziert, werden gerade diese beiden Elemente in das Konzept von Herrschaft integriert. Dies zu verstehen ist eine „lucidez“, die das Erzähler-Ich erlangt hat.

desesperanza“, in dem es bezogen auf Heyst heißt:

„...Heyst forma parte de esa dolorosa familia de los lúcidos que han desechado la acción, de los que, conociendo hasta sus más remotas y desastrosas consecuencias el resultado de intervenir en los hechos y pasiones de los hombres, se niegan a hacerlo, no se prestan al juego y dejan que el destino o como quiera llamársele, juegue a su antojo bajo el sol implacable o las estrelladas noches sin término de los trópicos. Pero, no hay una pasividad búdica, un renunciamiento ascético a participar en la vida, por parte de los desesperanzados. Heyst ama, trabaja, charla interminablemente con sus amigos y se presta a todas las emboscadas del destino, porque sabe que no es negándose a hacerlo como se evitan los hechos que darán cuenta de su vida; sabe que sólo en la participación lúcida de los mismos, puede derivarse algo muy parecido a un sabor de existencia, a una constancia de ser, que hace posible el paso de las horas y los días sin volarse los sesos concienzudamente.“ (a.a.O., S. 44)

Und diese Position scheint nun auch das Erzähler-Ich einzunehmen, das man als einen Vertreter der „lúcidos“ betrachten kann. Es partizipiert nicht-partizipierend an den Transformationen des Lebens, nimmt sie bewusst im Gegensatz zu den Fischern wahr und zieht seinen Lebensunterhalt daraus, ist dadurch aber ebenfalls mit ihnen verbunden. Seine vorherige Stellung als Zugführer hat ihn von den anderen Menschen herausgehoben und erinnert an die zentrale Figur des Werkes von Álvaro Mutis, an Maqroll el Gaviero. Ist dieser im Mastkorb des Schiffes „beheimatet“ und sucht den Horizont ab, um Dinge und Veränderungen wahrzunehmen, die für die anderen Menschen noch verschlossen sind und dadurch das Schiff führt, so führt der Zugführer den Zug.<sup>183</sup> Und wie der Horizont im Falle des Gaviero sich ständig verschiebt und das Ziel der Fahrt sich aufschiebt, so wird, wie wir gesehen haben, der Endpunkt der Zugfahrt als Erreichung eines Ziels ebenfalls in Frage gestellt. Maqroll gibt seine Stellung als Gaviero auf und begibt sich an Land, um dort seine „Abenteuer“ zu bestehen. Diese Bewegung ist in engem Zusammenhang mit der Bewegung des Zugführers zu sehen. Wie Maqroll trägt dieser seine „lucidez“ in die teilnehmende Teilnahmslosigkeit des Lebens hinein und gibt seine herausragende Stellung auf, um einen „sabor de existencia“ zu gewinnen, oder besser gesagt, er stellt sich nun in seiner „lucidez“ in die Lebensabläufe hinein.

Am Anfang der Behandlung von „El viaje“ haben wir gesagt, dass auch der Begriff der Heterotopie für diesen Text erhellend sein kann. Wir haben angedeutet, dass durch den

<sup>183</sup> Und der Zug wird durch den Schutzpatron Christoph Kolumbus in einen engen Kontext zum Schiff gestellt.

Schutzpatron Christoph Kolumbus der Zug in die Nähe des Schiffes rückt. Und Schiffe, so schreibt Foucault, sind die Orte ohne Orte, die in sich abgeschlossen, aber gleichzeitig dem offenen Meer überantwortet sind. Und so wie das Schiff in die Spannung der Öffnung und Schließung eingebunden ist, so auch der Zug mit seinen anscheinend festgefügt Wagens. Und die Fahrt lässt sich nicht abschließen, das Paradies der „tierra caliente“ ist von Auflösungen geprägt und nicht erreichbar. Was erreichbar ist, ist die „lucidez“ in die Unerreichbarkeit. Der Raum des Zuges erscheint ebenfalls als verdoppelt. War er Zeichen des Fortschritts und der industriellen „Eroberung“ des Raumes, so ist der Zug aus „El Viaje“ ein Ort der „lucidez“, der Formen der Eroberung als Illusionen kennzeichnet. Gleichzeitig verdoppelt sich auch der Ort des Subjektes, das in sich die „lucidez“ beherbergt, in immer neue Räume aufbricht und die „impuestos sobre la pesca del pez púrpura“ eintreibt.

### **3.7 Programa para una poesía<sup>184185</sup>**

Das Prosagedicht „Programa para una poesía“ besteht aus einem einleitenden Teil, dem eigentlichen Programm, sechs Elementen, aus denen das Programm gespeist wird und dem mit „fin“ überschriebenen Schlussteil.

Viele Aspekte, die bei der Besprechung der Gedichte „La creciente“, „Tres imágenes“, „Ángela Gambitzi“ und „El viaje“ angesprochen wurden, sind auch in ihm von größter Wichtigkeit. So werden wir im einleitenden Teil Zeugen einer im Sinne der Heterotopie verstandenen Verdoppelung eines Raumes. Der Raum ist der eines Platzes, auf dem gerade ein Konzert zu Ende gegangen ist:

„Terminada la charanga, los músicos recogen adormilados sus instrumentos y aprovechan la última luz de la tarde para ordenar sus papeles.“ (S. 25)

<sup>184</sup> Alle Zitate aus „Programa para una poesía“ beziehen sich auf: Álvaro Mutis, Summa de Maqroll el Gaviero, a.a.O., S. 25-30

<sup>185</sup> Amaya bringt dieses Gedicht von Mutis mit einer „ars poetica“ in Verbindung. Gleichzeitig spricht er vom Verlöschen des die Rationalität symbolisierenden Lichtes, das mit einer aus der Tiefe hervorkommenden Dunkelheit, die etwas Neues ankündigt, kontrastiert wird. In diesem Kontext spricht er von einem die Welt erneuernden Chaos. In: Fabio Rodríguez Amaya, De MUTIS a Mutis, a.a.O., S. 39 f. Barrero Fajardo sieht es als „una de sus principales arte poética“ an. Mario Barrero Fajardo, „La poesía: no sólo un trabajo perdido“, in: Revista Casa Silva, Nr. 9, Bogotá 1996, S. 116

Das Konzert fand während des Tages statt, und mit dem Ende der „charanga“ erfüllt die Dunkelheit den Platz. Doch der Übergang vom Tag zur Nacht ist schleichend, und es lassen sich noch die Stimmen des Tages in Form der Kommentare der „Konzertbesucher“ vernehmen:

„Antes de perderse en la oscuridad de las calles, algunos espectadores dicen su opinión sobre el concierto. Unos se expresan con deliberada y escrupulosa claridad. Los hay que se refieren al asunto con un fervor juvenil que guardaron cuidadosamente toda la tarde, para hacerlo brillar en ese momento con un fuego de artificio en el crepúsculo. Otros hay que opinan con una terrible certeza y convicción, dejando entrever, sin embargo, en su voz, fragmentos del gran telón de apatía sobre el cual proyectan todos sus gestos, todas sus palabras.“ (S. 25)

Wie wir gleich sehen werden, haben wir in dem einleitenden Teil des „Programa para una poesía“ eine ähnliche Bewegung vor uns, die wir in dem ersten Teil aus „Tres imágenes“ angetroffen haben. Die Nacht produziert einen anderen Raum, in dem die Husaren andere Ordnungen ankündigen. Doch wie die Schwalbe das „Losschlagen“ der Bajonette verhindern wollte, so sind es hier die Zuschauer, die die Nacht durch ihr Reden aufhalten wollen. So z.B. jene, die über das Konzert mit „fervor juvenil“ sprechen, mit der Absicht, „hacerlo brillar en ese momento con un fuego de artificio en el crepúsculo“. Doch das Licht, das ihr Reden produziert, ist künstlich, ein künstliches Feuerwerk, das den „crepúsculo“ erhellt. Die „Essenz“ des Tages hat sich schon aufgelöst und ist nur noch als künstliches Abbild hervorzuholen. Dass die Überzeugungen des Tages sich in einem Prozess der Auflösungen befinden, wird nun bei jenen ganz deutlich, die über das Konzert mit „schrecklicher Sicherheit und Überzeugung“ ihre Meinung kundtun. In ihrer Stimme befinden sich „fragmentos del gran telón de apatía sobre el cual proyectan todos sus gestos, todas sus palabras“. Der „Humus“, aus dem ihre Worte und Gesten kommen, wird als „gran telón de apatía“ titulierte. Die Worte, die sie sprechen, verweisen auf keine „wahrheitsstiftenden“ Essenzen mehr, sondern auf etwas, das in sich erstarrt ist. So ist es dann auch folgerichtig, dass der Platz nun leer ist und sich die oben genannte Verdoppelung ereignet:

„La plaza se queda vacía, inmensa en la oscuridad sin orillas. El agua de una fuente subraya la espera y la ansiedad que con paulatina tersura se van apoderando de todo el ambiente. A lo lejos comienza a oírse la bárbara música que se acerca. Del fondo más profundo de la noche surge este sonido planetario y rugiente que arranca de lo más hondo del alma las palpitantes raíces de pasiones olvidadas. Algo comienza.“ (S. 25)

Die Nacht löst die Grenzen auf; im Gegensatz zum Tag werden wir in eine „oscuridad sin orillas“ eingetaucht. Und wiederum ist es das Wasser, das diesen grenzauflösenden Moment ankündigt. Eine neue Musik kommt heran, wobei diese Musik mit „bárbara“ charakterisiert wird. Es kann keine reine, in der Identität verhaftete Musik sein, da sie direkt in der Zeitlichkeit der Nacht gedacht wird. Und da die Nacht keine Grenzen mehr aufweist und somit auch das Spiel von Identität und Alterität suspendiert wird, ist die Musik barbarisch und stellt sich in einen Gegensatz zu der „charanga“ des Tages.

Auch der „gran telón de apatía“, von dem vorher die Rede gewesen ist, wird aufgebrochen, und wir begeben uns auf eine tiefere Ebene: aus dem „tiefsten Grunde der Nacht“ steigt der Klang empor, der als „planetario y rugiente“ beschrieben wird. Ein „Grund“ wird benannt, doch wie kann dieser „Grund“ beschaffen sein? Er ist in der tiefsten Nacht verortet, doch wenn wir wiederum die Formulierung aufgreifen, dass die Dunkelheit als „sin orillas“ gefasst wird, kann der Grund in keine Identität mehr überführt werden.

Allerdings affiziert der Klang, der aus diesem hervorsteigt, die Seele: „... arranca de lo más hondo del alma las palpitantes raíces de pasiones olvidadas.“ Die Seele wird hier in eine Spannung mit den Klängen, die aus der Nacht kommen, gezogen. Und die syntaktische und semantische Konstruktion „Del fondo más profundo de la noche...“ verweist auf „...de lo más hondo del alma...“, wodurch durchaus behauptet werden kann, dass der grenzenauflösende Charakter der Nacht auch in die Seele eingeschrieben ist. Was wir hier vor uns haben, ist die Bewegung der „desesperanza“ hin zur „lucidez“, die „lucidez“ in die Substanzlosigkeit der Existenz. Und folgerichtig heißt es dann auch als letzter Satz in dem einleitenden Text aus „Programa para una poesía“: „Algo comienza.“

Jedoch was ist es, das hier beginnt? Es scheint, als ob der Beginn die Bewegung des lyrischen Ichs aus „La creciente“ wiederholt. Wird dort der Weg zu den „escondidos frutos de la tierra“ angetreten, ein Weg in die „desesperanza“ und ins Gedicht, so wird hier mit derselben Geste der Weg in die Nacht (und somit auch in die „desesperanza“) und ins Gedicht begonnen. Und ebenfalls der Gestus der Anrufung, den „La creciente“ und das Schiff aus „Ángela Gambitzi“, tätigen, ist präsent: die Klänge reißen aus der Seele „las palpitantes raíces de pasiones olvidadas.“ Die Wurzeln sind nicht starr, sondern „palpitantes“ und in Bewegung, was wiederum auf den Substanzbegriff, der hier gemeint ist, verweist: Substanz, die in sich die Substanzlosigkeit trägt.<sup>186</sup>

<sup>186</sup> Im nächsten Kapitel soll gerade auch dieser Punkt in der Behandlung des Kontingenzbegriffes von

Und schließlich hat sich der Platz wie in einer heterotopischen Bewegung verdoppelt. Auf den Raum des Tages legt sich der zweite Raum der Nacht, wodurch wie in einem Spiegel Grenzen verschoben werden, bzw. hier ganz verschwinden.<sup>187</sup>

Nun setzt das eigentliche Programm ein:

### **3.7.1 Das Programm**

Am Anfang des „Programa“ wird wiederum die Bewegung des einleitenden Teiles aufgenommen:

„Todo está hecho ya. Han sonado todas las músicas posibles. Se han ensayado todos los instrumentos en su mezquino papel de solistas. A la gran noche desordenada y tibia que se nos viene encima hay que recibirla con un canto que tenga mucho de su esencia y que esté tejido con los hilos que se tienden hasta el más delgado filo del día que muere, con los más tensos y largos hilos, con los más antiguos, con los que traen aún consigo, como los alambres del telégrafo cuando llueve, el fresco mensaje matinal ya olvidado hace tanto tiempo.“ (S. 25 f.)

Mit dem Einbruch der Nacht beginnt etwas Neues. Alle möglichen Musiken wurden schon gespielt, und die verschiedenen Instrumente haben geprobt, aber über eine „mezquino papel de solistas“ sind sie nicht hinausgekommen. Diese Musiken und Instrumente stehen im Kontext mit dem Gedicht, das bisher nicht erreicht hat, das auszusprechen, um das es eigentlich geht: „Por eso, en algún poema de mi juventud decía que todo poema «no es sino un incesante fracaso».“<sup>188</sup> Warum nun ist jedes Gedicht ein „unaufhörliches Scheitern“? Und die Antwort auf diese Frage könnte dahingehend lauten, dass das Gedicht scheitern muss, da es sich in die Bewegung der „desesperanza“ und der Schrift eingliedert. „A la gran noche desordenada y tibia que se nos viene encima hay que recibirla con un canto que tenga mucho de su esencia...“: der „canto“ des Gedichtes soll die Ordnungen der Nacht in sich tragen, und da die Essenz der Nacht grenzauflösend, ohne Ordnung ist, muss auch das Gedicht diese Form der Nicht-Ordnung widerspiegeln. Diese Stelle erinnert stark an den Gestus Drieu la Rochelles, der, nachdem er die Versuche, eine Ganzheit zu erreichen, aufgegeben hat, sich der Schrift zuwendet; doch die Schrift kann eben auch nur

---

Agamben theoretisch präziser gefasst werden.

<sup>187</sup> Dieses Verschwinden impliziert einen Aspekt, der über die Heterotopie hinausweist und auf das verweist, was wir an späterer Stelle als das „Messianische“ definieren werden.

<sup>188</sup> Eduardo García Aguilar, Celebraciones y otros fantasmas, a.a.O., S. 101

das Fehlen der Ganzheit auf Grund seiner Zeichenhaftigkeit bezeugen.

Und weiterhin wird mit Umkehrungen gespielt, indem gesagt wird, dass die „hilos“ des „canto“ mit ihrer nächtlichen Essenz eine „fresco mensaje matinal ya olvidado hace tanto tiempo“ mit sich führen sollen. In die Zeitlichkeit der Nacht ist somit die Zeit des Morgens hineingetragen, die einen neuen Beginn in sich birgt.<sup>189</sup>

Ganz wichtig festzuhalten ist, dass der „canto“ nun nicht losgelöst sich der „Tages-Existenz“ (dem Tageslicht) verweigert, sondern an dieser gleichsam partizipiert. (Es hat ja eine Verdoppelung des Raumes stattgefunden, die nach Foucault auch den Prinzipien des Ein- und Ausschlusses gehorchen muss.) In „La desesperanza“ hieß es zu einer Charakteristik des „desesperanzado“: „..., porque sabe que no es negándose a hacerlo como se evitan los hechos que darán cuenta de su vida; sabe que sólo en la participación lúcida de los mismos, puede derivarse algo muy parecido a un sabor de existencia, ...“.<sup>190</sup>

Und so sind auch die „hilos del canto“, man kann vielleicht sagen, die Sätze des Gedichtes, mit dem „filo del día que muere“ verbunden. Doch der Tag wird mit in die Bewegung der Nacht hineingezogen, er stirbt und zeitigt durch das Gedicht eine Transformation.<sup>191</sup>

Aus welchen Elementen, aus welchen Worten, soll sich das Gedicht bilden?

„Busquemos las palabras más antiguas, las más frescas y pulidas formas del lenguaje, con ellas debe decirse el último acto. Con ellas diremos el adiós a un mundo que se hunde en el caos definitivo y extraño del futuro.

Pero tiñamos esas palabras con la sombra provechosa y magnífica del caos. No del pequeño caos de entrecasa usado hasta ahora para asustar a los poetas-niños. No de esas pesadillas *ad hoc* producidas en serie para tratar ingenuamente de vacunarnos contra el gran desorden venidero. No. Unjámonos con la desordenada especie en la que nos sumergiremos mañana.“ (S. 26)

Die Worte, aus denen sich das Gedicht zusammensetzt, werden eine neue Zeit einläuten. Wiederum wird mit Gegensätzen gespielt, die zum einen die Zeitlichkeit, zum anderen die Welt als solche betreffen. Mit den gefundenen Worten soll der „último acto“ ausgedrückt werden. Der „letzte Akt“ jedoch schließt einen ersten und neuen Akt in sich: „Unjámonos con la desordenada especie en la que nos **sumergiremos mañana**.“ (Hervorhebung:

M.v.A.)

<sup>189</sup> Sind wir in dem Gedicht „Ángela Gambitzi“ einer „mensaje de alta sangre“ begegnet, so hier einer „fresco mensaje matinal“. Beide Botschaften tragen die bei „Ángela Gambitzi“ diskutierte Anrufung in sich, die auffordert, Existenz ins Zeichen der Heterotopie zu stellen. Nun ist hier die Funktion des Schiffes und seine impliziten Bewegungen auf das Gedicht selbst übergegangen.

<sup>190</sup> Álvaro Mutis, *Contextos para Maqroll El Gaviro*, a.a.O., S. 44

<sup>191</sup> Hier wiederum wird das Motiv des Spiegels aus den Heterotopien von Foucault relevant. „Original“ und „Kopie“ verlassen ihre angestammten Positionen und verschieben sich.

Das Wort „Chaos“ taucht auf und erfährt zwei verschiedene, diametral entgegengesetzte Wertungen. Zum einen ist es ein Chaos der Welt und des Tages, zum anderen ein Chaos der Nacht. Dieses wird als „sombra provechosa y magnífica del caos“ näher umschrieben. „Sombra“ verweist auf die Nachtseite, aus der das Chaos kommt und das von den Worten des Gedichtes aufgenommen wird. Was hier angesprochen wird, ist das Eintauchen in eine „lucidez“ der „desesperanza“. Über das Chaos des Tages breitet sich der Raum des Chaos der Nacht. Diese Nacht ist grenzenlos und produziert Transformationen, die von den Worten des Gedichtes aufgenommen werden. Eine Bewegung, die wie die „creciente“ alles mit sich fortreißt: eben auch den Gedanken an ein festgefügtes Subjekt: „...nos sumergiremos mañana.“

Und nun leitet „Programa“ die Hinwendung zu den verschiedenen Elementen, die das Gedicht ausmachen sollen, ein:

„... es bueno poner al desnudo la esencia verdadera de algunos elementos usados hasta hoy con abusiva confianza y encerrados para ello en ingenuas recetas que se repiten por los mercados.“ (S. 26)

Wenn unsere Gedanken bisher in eine adäquate Richtung gezeigt haben und für Álvaro Mutis die Essenz gerade in ihrer Essenzlosigkeit besteht, müsste nun die „verdadera esencia“ der Elemente gerade diese Essenzlosigkeit in sich tragen. Und noch einmal stellt hier „Programa para una poesía“ zwei Zeiten gegenüber. Früher, so sagt es, seien diese Elemente „con abusiva confianza y encerrados para ello en ingenuas recetas que se repiten por los mercados“ gebraucht worden. „Eingesperrt in einfältige Rezepte“, darum soll es gerade nicht mehr gehen. Die Elemente sollen dagegen aus ihren Grenzen befreit werden, damit sich die „desesperanza“ entfalten kann.

### **3.7.2 Die Elemente der Poesie**

Im Folgenden werden wir uns diesen verschiedenen Elementen zuwenden. Allerdings soll nun keine erschöpfende Analyse geleistet, sondern an Hand von Beispielen unsere These überprüft werden. Die Elemente, die von Mutis vorgestellt werden, sind: „La muerte“, „El odio“, „El hombre“, „Las bestias“, „Los viajes“ und „El deseo“.

Gerade die ersten Zeilen zu „La muerte“ sind erhellend<sup>192</sup>:

„No inventemos sus aguas. Ni intentemos adivinar torpemente sus cauces deliciosos, sus escondidos remansos. De nada vale hacerse familiar con ella. Volvámosla a su antigua y verdadera presencia. Venerémosla con las oraciones de antaño y volverán a conocerse sus rutas ciegas en donde el silencio desarrolla su líquida especie.“ (S. 26 f.)

Es geht also nicht darum, den Tod zu ergründen, sondern ihn in seiner Präsenz wahrzunehmen. Und nun erschließt sich uns vielleicht auch, was am Anfang der Arbeit noch etwas im Unklaren gelassen wurde: nämlich die enge Beziehung zum Tod, die den „desesperanzado“ auszeichnet. In „La desesperanza“ heißt es: „... alguien [el desesperanzado] que ha logrado digerir serenamente su propia muerte...“<sup>193</sup> Wir können präzisieren, dass es darum geht, keinen Sinn in den Tod hineinzutragen, sondern ihn in seiner Präsenz anzunehmen.<sup>194</sup> Dann ist es auch möglich, ihn in seinen „rutas ciegas en donde el silencio desarrolla su líquida especie“ kennenzulernen. Aber dieses Kennenlernen impliziert den ethischen Blick Lévinas', der das andere nicht erreicht, sondern ständig auf dem Weg zu ihm ist. Somit sind die Wege des Todes auch „blind“, der sehende Mensch wird sie nicht auffinden und keinen Sinn in sie hineinragen. Und der Tod bringt Auflösungen mit sich, wandelt „Substanz“ in „Nicht-Substanz“ und diese Bewegung ist es, die der „desesperanzado“ als einzig gültige Existenzgrundlage akzeptiert. Somit könnte der Tod nun ebenfalls als Symbol der „lucidez“ beschrieben werden. Zwangsläufig ergibt sich so die enge Beziehung zwischen Tod und „desesperanzado“.

An dieser Stelle können wir auch die zwei Formen des Chaos näher bestimmen: das Chaos des Tages versucht in die Auflösungen Sinnhaftigkeit hineinzutragen; das Chaos der Nacht

<sup>192</sup> Besonders auch, wenn wir uns an das enge Verhältnis der „desesperanzados“ zum Tod, wie es in „La desesperanza“ angesprochen worden ist, erinnern.

<sup>193</sup> Álvaro Mutis, *Contextos para Maqroll el Gaviero*, a.a.O., S. 46

<sup>194</sup> Wir werden mit der Hinwendung zu Agamben zu zeigen versuchen, wie die Erkenntnis der Substanzlosigkeit der Existenz hin zu einem Leben in der Präsenz bzw. Immanenz in dem literarischen Oeuvre von Mutis führt.

negiert die Sinnhaftigkeit und partizipiert an den Auflösungen.

Der Hass, der als Element der Poesie genannt wird, erscheint ebenfalls in verdoppelter Form. Und im Gedicht geht es nun nicht um den „gewöhnlichen“ Hass, der im „gewöhnlichen“ Leben eine Rolle spielt, sondern um einen Hass, der auf einer Oberfläche angesiedelt ist. Diese Oberfläche wird durch den Gebrauch des Wortes „Maske“ angedeutet:

„No más falsificaciones del odio: el odio a la injusticia, el odio a los hombres, el odio a las formas, el odio a la libertad, no nos han dejado ver la gran máscara purificadora del odio verdadero, del odio que sella los dientes y deja los ojos fijos en la nada a donde iremos a perdernos algún día.“ (S. 27)

Hier nun auch die Bewegung, die im Zusammenhang mit dem Tod sichtbar geworden ist: Der Hass befindet sich nicht mehr in einem Sinnzusammenhang, sondern auf einer Oberfläche, die mit dem Nichts verbunden ist. Gleichzeitig ist aber das Nichts nicht das Gegenteil von Sinn, sondern der Ort, von dem aus eine andere Form von Sinn jenseits des Zeichenbegriffes etabliert werden soll.<sup>195</sup> Es ist der Sinn der Übergänge, ein Sinn, der auf einer Grenze situiert ist und Präsenz<sup>196</sup> zeitigt. Und weiter heißt es zum Element des Hasses: „Él dará las mejores voces para el canto, las palabras que servirán para sostener en lo más alto su arquitectura permanente.“ (S. 27) Ein Element, dass mit dem Nichts verbunden ist, gleichzeitig aber dem Gedicht (dem „canto“) eine permanente Architektur gibt. Die Permanenz liegt eingebettet im Nichts, und das Nichts ist der Ort der Transformation, an dem die Leuchtspuren im Sinne Foucaults sich ereignen. Zu dem Element „El hombre“ heißt es:

„De su torpeza esencial, de sus gestos vanos y gastados, de sus deseos equívocos y tenaces, de su „a ninguna parte“, de su clausurado anhelo de comunicarse, de sus continuos y risibles viajes, de su levantar los hombros como un simio hambriento, de su risa convencional y temerosa, de su paupérrima letanía de pasiones, de sus saltos preparados y sin riesgo, de sus entrañas tibias y estériles, de toda esa pequeña armonía de entre-casa, debe hacer el canto su motivo principal.“ (S. 27 f.)

Bei der Besprechung des „Programa“ hatten wir angedeutet, dass die „hilos“, die Sätze des Gedichtes, sich bis zum späten Abend ausdehnen („se tienden hasta el más delgado filo del día que muere“). Und weiterhin haben wir gesagt, dass der „canto“ Räume heterotopisch

<sup>195</sup> Im nächsten Kapitel soll dieser Komplex theoretisch erarbeitet werden.

<sup>196</sup> Präsenz im Sinne von Gumbrecht; Hans Ulrich Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik – Die Produktion von Präsenz, Edition Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2004

verdoppelt und in eine Bewegung hineinzieht. So tritt nun auch der Mensch aus dem Raum des Tages in das Gedicht ein. Aber er wird, wie wir sehen werden, ebenfalls verdoppelt, und die „vorbereiteten und risikolosen Sprünge“, die er tätigt, werden mit Risiko aufgeladen, und Maqroll wird derjenige sein, der sich permanent aufs Spiel setzt und damit auch Sinnzusammenhänge durchkreuzt. Die Harmonie im Chaos des Tages wird von der großen Unordnung der Nacht heimgesucht.

Nun soll noch kurz zum Abschluss ein Punkt genannt werden, der im Zusammenhang mit dem Element „El deseo“ auftaucht:

„Recordad las bestias de que hablábamos. Ellas pueden ayudarnos antes de que sea tarde y torne la charanga a enturbiar el cielo con su música estridente.“ (S. 29)

Inwiefern kann die Erinnerung an die „bestias“ dazu beitragen, die „lucidez“ in die „Existenzwahrheit“ der „desesperanza“ wachzuhalten?

In dem Abschnitt „Las bestias“ heißt es:

„Extendamos el dominio de las bestias. Que comiencen a entrar en las ciudades, que hagan su refugio en los edificios bombardeados, en las alcantarillas reventadas, en las torres inútiles que conmemoran fechas olvidadas. Entremos al reino de las bestias. De su prestigio depende nuestra vida. Ellas abrirán nuestras mejores heridas.“ (S. 28)

Wiederum wird von Umwandlungen gesprochen, die sich in dem Gedicht vollziehen. Die „bestias“ sollen in die Städte eindringen und sich u.a. in die „torres inútiles que conmemoran fechas olvidadas“ einrichten. Es sind diese „Tiere“, die eine neue Erinnerung einläuten sollen, die der „offiziellen Erinnerung“ entgegengesetzt wird und gerade die Unergründbarkeit einer Lebenssubstanz beinhaltet. An anderer Stelle im Werk von Mutis heißt es: „La caravana agota su significado en su mismo desplazamiento. Lo saben las bestias que la componen, lo ignoran los caravaneros.“<sup>197</sup> Die Menschen glauben weiterhin an die Existenz der Substanz, die „bestias“ nicht mehr.

Der Schlussabschnitt „El fin“ aus „Programa para una poesía“ bringt nun eine unerwartete Wendung mit sich. In ihm werden Elemente aufgelistet, die der Musik der aus der Nacht kommenden Musik entgegengesetzt sind und ihren Klang ersticken:

<sup>197</sup> Álvaro Mutis, Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero, a.a.O., S. 26

„Los tableros de la clase con palabras obscenas que borrarán las sombras. Todo esta cáscara vaga del mundo ahoga la música que desde el fondo profundo de la noche parecía acercarse para sumergirnos en su poderosa materia.  
Nada ocurre.“ (S. 30)

Nichts geschieht, das Chaos des Tages verdrängt das Chaos der Nacht, und somit scheint auch das Gedicht wieder in die altvertrauten Klänge der „instrumentos en su mezquino papel de solistas“ zurückzufallen. Nichts geschieht, aber trotzdem hat man die Klänge des nächtlichen Gedichtes vernommen; sie haben sich in einem Augenblick gezeigt, in einem Augenblick eines Schwellendaseins, das nun im folgenden näher betrachtet werden soll.

#### 4. Präsenz als Antwort auf die Essenzlosigkeit des Daseins

Bei der bisherigen Besprechung der Essays „La desesperanza“ und „Quién es Barnabooth“ sowie der „primeros poemas“ von Álvaro Mutis haben wir beständig auf die Unergründlichkeit einer Substanz verwiesen, die in die Haltung der „desesperanza“ einmündet. Wie wir weiterhin gesehen haben, führt die „lucidez“ der „Verzweiflung“ in einem zweiten Schritt zur Schrift, wobei wir versucht haben, die Schrift als ständiges Aufschieben eines Signifikaten im Sinne Derridas zu deuten und somit dieses Schriftkonzept mit den Bewegungen der „desesperanza“ zusammenzuführen. In dem Essay „La desesperanza“ wird allerdings ein Punkt angesprochen, dem bisher noch nicht nachgegangen worden ist, der jedoch besonders bei der Besprechung des Gedichtes „Programa para una poesía“ anklang. Wie wir gesehen haben, definiert Álvaro Mutis die „desesperanza“ mit fünf Charakteristika. Zu dem letzten Merkmal heißt es:

„Por último – y aquí se presenta la ineficacia de la palabra que he escogido para nombrar esta charla – nuestro héroe no está reñido con la esperanza, lo que ésta tiene de breve entusiasmo por el goce inmediato de ciertas probales y efímeras dichas, por el contrario, es así como sostiene – repito – las breves razones para seguir viviendo. Pero lo que define su condición sobre la tierra, es el rechazo de toda esperanza más allá de los más breves límites de los sentidos, de las más leves conquistas del espíritu. El desesperanzado no «espera» nada, no consiente en participar en nada que no esté circunscrito a la zona de sus asuntos más entrañables.“<sup>198</sup>

Die Hoffnung, von der hier die Rede ist, ist eine Hoffnung, die auf den „breve entusiasmo por el goce inmediato de ciertas probales y efímeras dichas“ bezogen ist. Dieses „unmittelbare Genießen“ ist auf den Bereich der Sinne beschränkt und eine Hoffnung, die sich auf etwas jenseits der Sinne bezieht, kommt für den „desesperanzado“ nicht in Betracht. Die „zona de sus asuntos más entrañables“ ist jene, die sich ihm in einer Präsenz offenbart. Und die Präsenz ist ephemere, es sind „breves razones para seguir viviendo“. Aber wie gezeigt werden soll, sind es jene Momente der Präsenz, die „wirkliches Leben“ aufscheinen lässt. Bei der Hinwendung zu Agambens „Der Autor als Geste“ haben wir angedeutet, dass dieses „wirkliche Leben“ auf einer Grenze situiert ist und von diesem Ort Diskurszusammenhänge durchkreuzt werden können. Präsenz ist nun, und dies versuchen wir im folgenden argumentativ zu entwickeln, ein ephemeres Phänomen eines Lebens, das während und trotz der Subjektivierungsbewegungen im Sinne Foucaults seine Leuchtspur

<sup>198</sup> Álvaro Mutis, Contextos para Maqroll el Gaviero, a.a.O., S. 46

hinterlässt. Die „goces efimeros“, von denen Álvaro Mutis spricht, sollen nun durch die Erfassung des Begriffes der „Präsenz“ näher gefasst werden. Dies wird in drei Schritten geschehen. Zuerst wenden wir uns dem Buch von Roland Barthes „Das Reich der Zeichen“<sup>199</sup> zu. Der Semiotiker Barthes geht von dem Zeichenbegriff Saussures aus, um von ihm ausgehend eine Form einer möglichen Präsenz zu denken, die nicht mehr in den Sinnstrudel des Signifikaten hineingezogen wird.<sup>200</sup>

In dem Buch von Hans Ulrich Gumbrecht „Diesseits der Hermeneutik – Die Produktion von Präsenz“<sup>201</sup> wird im zweiten Schritt besonders die Zeitlichkeit von Präsenz herausgestellt und ihr ephemerer Charakter als Oszillieren zwischen Präsenz und Sinn gefasst.<sup>202</sup> Gumbrecht schlägt in seinem Buch vor, den aristotelischen Zeichenbegriff von Substanz und Form zu berücksichtigen, um die Bewegung des Oszillierens zeichentheoretisch erfassen zu können.

In einem dritten Schritt soll dann mit Hinwendung auf die Begriffe der „Kontingenz“ und „Immanenz“ von Giorgio Agamben gezeigt werden, wie Präsenz tatsächlich als Grenzphänomen gedacht werden kann, von dem aus „wirkliches“ Leben erscheint.

Nach diesem theoretischen Teil der Arbeit wollen wir uns wiederum dem Werk Álvaro Mutis' zuwenden und untersuchen, wie in ihm die zwei Pole der

- (1.) „desesperanza“/Substanzlosigkeit/Unergründbarkeit eines Sinnes/Hinwendung zur Schrift und der
- (2.) Präsenz/„goces efimeros“/Hoffnung/Sinnhaftigkeit/Präsenz der Schrift entfaltet werden.

<sup>199</sup> Roland Barthes, Das Reich der Zeichen, Edition Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1981

Alle Zitate werden sich auf diese Ausgabe beziehen.

<sup>200</sup> Allerdings muss angemerkt werden, dass Barthes das Wort „Präsenz“ nicht gebraucht und hier schon eine Form einer leider unvermeidlichen Interpretation und Sinnproduktion gebraucht wird. Somit wird natürlich beim Schreiben über „Das Reich der Zeichen“ das eigentliche Anliegen des Textes wieder unterminiert. Wenn wir aber davon ausgehen, dass Präsenz ein ephemeres Phänomen ist und in einer Leuchtspur verortet ist, kann davon ausgegangen werden, dass es einen ständigen Wandel zwischen Präsenz und Nicht-Präsenz geben wird. Dies wird später genauer betrachtet.

<sup>201</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik – Die Produktion von Präsenz, Edition Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2004

Alle Zitate von Gumbrecht beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>202</sup> Die genaue Definition dieser Begriffe wird gleich entwickelt werden.

#### **4.1 Roland Barthes – „Das Reich der Zeichen“ unter Berücksichtigung des „Antlitzes“ in der Philosophie Lévinas'**

Wenn man mit wenigen Worten beschreiben wollte, worum es Roland Barthes mit seinem Buch „Das Reich der Zeichen“ geht, könnte man formulieren, dass er ausgehend von dem Zeichenbegriff Saussures versucht, Signifikanten ohne das Signifikat bzw. das Signifikat auf der Ebene des Signifikanten zu denken. Somit möchte er einen „Sinnverlust“ erreichen und Oberflächen wahrnehmen, die nicht mehr von einem Signifikaten „durchbohrt“ werden. Methodisch stellt er seinen Texten Bilder zur Seite, bzw. in umgekehrter Perspektive stellt er den Bildern Texte zur Seite, die sich verschränken, jedoch keine Tiefendimension erreichen. Dieses Anliegen erklärt er in den einleitenden Worten zu seinem Buch:

„Der Text ist kein «Kommentar» zu den Bildern. Die Bilder sind keine «Illustrationen» zum Text. Beide dienen mir lediglich als Ausgangspunkt für eine Art visuellen Schwankens – ähnlich vielleicht jenem *Sinnverlust*, den der Zen als *Satori* bezeichnet. Text und Bilder sollen in ihrer Verschränkung die Zirkulation, den Austausch der Signifikanten: Körper, Gesicht, Schrift, ermöglichen und darin das Zurücktreten der Zeichen lesen.“ (S. 11)

Wichtig hier ist, dass explizit die Sinne, in diesem Falle der visuelle Sinn, angesprochen werden. Aber es geht gleichzeitig um Sinnverlust, und hier könnte man wiederum auf die Denkbewegung Lévinas zu sprechen kommen, bei der das Andere mit dem Blick gesucht, aber niemals erreicht wird. Das Andere wird von Lévinas mit dem „Antlitz“ in Verbindung gebracht. Dieses „Antlitz“ ist nicht „tief“, sondern besitzt eine Oberfläche, die auf keinen Hintergrund verweist, sondern das „Wunder des Antlitzes“ ist das Wunder der Oberfläche und, wenn man so will, das Wunder eines Signifikanten, das kein Signifikat unter sich trägt:

„Das Wunder des Antlitzes rührt her vom Anderswo, von wo es kommt und wohin es sich auch schon zurückzieht. Aber diese Ankunft von Woanders verweist nicht symbolisch auf dieses Woanders als Zielpunkt. Das Antlitz stellt sich dar in seiner Nacktheit; es ist nicht eine Gestalt, die einen Hintergrund verbirgt und eben dadurch auf ihn verweist, nicht eine Erscheinung, die ein Ding an sich verhüllt und eben dadurch verrät.“<sup>203</sup>

Die Erkenntnistradition der abendländischen Welt, so führt Lévinas weiter aus, besteht nun

<sup>203</sup> Emmanuel Lévinas, Die Spur des Anderen, a.a.O., S. 227

gerade darin, das Andere nicht in seiner Andersheit zu belassen, sondern es ins Identische zu überführen. Das Andere wird durch Sinnproduktion und, so können wir weiter präzisieren, durch das Denken eines Signifikaten in eine Allgemeinheit überführt, die der Oberflächenstruktur und der Präsenz des Anderen nicht gerecht werden kann.

In diesem Sinn nun spricht Roland Barthes von einem „Zurücktreten der Zeichen“, wobei er hier „Zeichen“ in ihrer Bipolarität zwischen Signifikanten und Signifikat meint. Worauf „Das Reich der Zeichen“ abzielt, ist die Oberfläche, die Präsenz des Signifikanten, die ein Signifikat trägt, das nicht in einer Tiefe situiert ist. Deshalb nun ist auch der Text kein „Kommentar“ zu den Bildern, noch sind die Bilder „Illustrationen“ zum Text. Nicht mehr von Sinnproduktion soll die Rede sein, sondern von der Präsenz der Signifikanten, die nicht auf eine Tiefgründigkeit verweisen, sondern nur auf ihr eigenes „Antlitz“ des „Andersseins“ in ihrem „Anderswo“.

„Das Reich der Zeichen“ spricht von „Japan“, aber wie Barthes ausführt, ist nicht das „reale“ Land Japan gemeint, sondern ein Land der Phantasie, das er aus „Zügen“, aus Elementen des „realen“ Japans komponiert und dadurch ein eigenes System bildet.<sup>204</sup> Mit diesem System möchte er dahin gelangen, mit einem „von dem unsrigen gänzlich verschiedenen Symbolsystems zu «liebäugeln».“ (S. 13) Er schreibt:

„Was wir in der Betrachtung des Orients anstreben können, sind keine anderen Symbole, keine andere Metaphysik, keine andere Weisheit (wenngleich diese doch recht erstrebenswert erscheint), sondern die Möglichkeit einer Differenz, einer Mutation, einer Revolution im Charakter der Symbolsysteme.“ (S. 13 f.)

Gerade die Metaphysik soll in ihren Grundfesten angegriffen werden, und mit ihr soll der Sinn eine Erschütterung erfahren. Diese Erschütterung beinhaltet eine Entleerung des Objektes, aber es ist eine Entleerung des Verstehenwollens des Objektes; seine Oberfläche wird nicht perforiert, und die Worte Barthes' erinnern sehr stark an die Denkbewegung von Emmanuel Lévinas, wenn er schreibt:

<sup>204</sup> Und hier nun erkennen wir auch, wie schwierig oder gar unmöglich es ist, Sinn und Sinnproduktion zu vermeiden. Barthes spricht davon, dass er „irgendwo in der Welt (*dort*) eine gewisse Anzahl von Zügen (ein Wort mit graphischem und sprachlichem Bezug) aufnehmen“ (S. 13) will. Der sprachliche Bezug ist in seinem System anwesend und damit auch die Bipolarität des saussureschen Zeichens. Die Bewegung von Barthes deutet an, dass er innerhalb eines sinnproduzierenden Ganzen diese Sinnproduktion unterminieren will, wodurch gesagt werden müsste, dass diese Unterminierung wiederum Elemente der Sinnproduktion beherbergt. Hier stoßen wir auf ein sehr komplexes Problem, dass wir mit der Betonung der Zeitlichkeit der Produktion von Präsenz durch Gumbrecht weiter zu fassen suchen.

„Diese Situation ist eben jene, in der eine gewisse Zerrüttung der Person eintritt, eine Umwälzung der alten Lektüren, eine Erschütterung des Sinns, der zerrissen und bis zur unersetzlichen Leere erschöpft wird, ohne daß freilich das Objekt jemals aufhörte, bedeutsam und begehrenswert zu sein.“ (S. 16)

Eine ähnliche Denkbewegung wie bei der Idee des Antlitzes von Lévinas ist zu erkennen. Das Antlitz in seiner Nacktheit, das keinen Hintergrund besitzt, sondern Präsenz. Und das Antlitz wird von Lévinas als Wunder beschrieben, ein Wunder, das der Blick sucht, aber nicht erreicht, da es sich immer in einem „Anderswo“ befindet. Das metaphysische Symbolsystem bezieht sich auf eine Form des Verstehens, das von Lévinas als gewalttätig charakterisiert wird:

„Indem das Verstehen sich auf das Seiende in der Erschlossenheit des Seins bezieht, schreibt es ihm eine Bedeutung vom Sein her zu. In diesem Sinne ruft es das Seiende nicht an, sondern nennt es nur. Und so vollzieht das Verstehen im Hinblick auf das Seiende einen Akt der Gewalt und der Negation, der partiellen Negation, die Gewalt ist.“<sup>205</sup>

Barthes nun bezieht die Leere, von der er spricht, auf eine „Leere in der Sprache“, wobei er ein Sprachsystem mit einem Zeichenbegriff denken möchte, das das Signifikat auf die Ebene des Signifikanten zieht. Lévinas geht es in einer ähnlichen Bewegung darum, das Seiende nicht auf dem Hintergrund des Seins wahrnehmen zu müssen, sondern auf einer Präsenzebene, die das Sein ausklammert und, wenn man so will, kein Signifikat zulässt.<sup>206</sup> Barthes findet in „Japan“ „die Qualität von Zeichen, die von ihrem referentiellen Alibi *par excellence*, dem der lebenden Sache, abgeschnitten sind“ (S. 21). Aber diese „lebende Sache“ ist eben eine Sache, die mit Sinn überzogen ist und demnach kein wirkliches Leben darstellt.

Und tatsächlich kann man bei Barthes von der Suche nach Präsenz sprechen: von einem „erotischen Entwurf“ (S. 23) und von Körpern in ihrer Körperhaftigkeit ist die Rede. Dies wird ersichtlich, wenn Barthes über den Aspekt des „Verabredungen treffen“ spricht:

„Eine Verabredung treffen (mit Gebärden, Skizzen und Namen) benötigt mit Sicherheit eine ganze Stunde; aber in dieser Stunde – für eine Nachricht, die nur die Sache eines Augenblicks gewesen wäre, wenn man sie gesprochen hätte (und die darin zugleich wesentlich und bedeutungslos gewesen wäre) – hat man den ganzen Körper des anderen erkannt, geschmeckt und aufgenommen, hat dieser (ohne wirkliche Absicht) seine eigene Erzählung, seinen eigenen Text ausgebreitet.“ (S. 23)

<sup>205</sup> Emmanuel Lévinas, *Die Spur des Anderen*, a.a.O., S. 115

<sup>206</sup> Diese Parallelisierung erscheint mir zulässig, wenn man mit Derrida davon ausgeht, dass der abendländischen Tradition und ihrem Wahrheitsbegriff ein bestimmter (oben dargestellter) Umgang mit dem (saussureschen) Zeichenbegriff innewohnt.

Was hier angesprochen wird, ist die Präsenz des Anderen, ist die Präsenz von wirklichem Leben, das „seine eigene Erzählung, seinen eigenen Text ausgebreitet“ hat. Es geht nicht darum, etwas Wesentliches mitzuteilen, da das Wesentliche als bedeutungslos charakterisiert wird. Bedeutung trägt hier nicht der Sinn, sondern die Präsenz eines Seienden, das nicht vor dem Hintergrund eines Seins erblickt wird. Die Partizipien der Verben „erkennen“, „schmecken“ und „aufnehmen“ zielen somit auch nicht auf den abendländischen Verstehensprozess, von dem Lévinas gesprochen hat. Das Verstehen ist vielmehr an die Präsenz des Augenblickes gebunden, an den Akt des Verabredens als solchen, wodurch er analog zu der Bewegung des Auftauchens und Zurückziehens des Seienden bei Lévinas gesetzt werden kann. Das zeitliche Moment der Präsenz wird von Barthes an späterer Stelle explizit angesprochen, und diesem Aspekt wollen wir uns nun auch gleich zuwenden.

Barthes kommt in seinem Buch auf verschiedene Aspekte der „japanischen“ Kultur zu sprechen: auf Essgewohnheiten, Städtebau, Theater, Gärten, Gewalt usw. Allen diesen Aspekten ist gemeinsam, dass an Hand von ihnen die oben angesprochene „Leere der Sprache“ expliziert wird. In den Kapiteln zum Haiku wird außerdem noch einmal explizit das abendländische Symbolsystem mit dem Symbolsystem, das Roland Barthes vorschwebt, kontrastiert. Diese Kontrastierung kommt in folgendem Zitat besonders gut zum Ausdruck:

„Gleich ob Dechiffrierung, Formalisierung oder Tautologie, die Wege der Interpretation, die bei uns dazu bestimmt sind, den Sinn zu *durchdringen*, d.h. in ihn einzubrechen – und nicht, ihn zu erschüttern und ausfallen zu lassen, wie den Zahn des Absurditätenbeißers, welcher der Zen-Schüler angesichts seines *Koan* sein soll -, die Wege der Interpretation können den Haiku mithin nur verfehlen, denn die Lesearbeit, die mit ihm verbunden ist, liegt darin, die Sprache in der Schweben zu halten, und nicht darin, sie zu provozieren: ...“ (S. 98 f.)

Die abendländische „Sinntradition“ wird hier ganz explizit in einen gewalttätigen Kontext gestellt. Darauf verweisen die Verben „durchdringen“ und „einbrechen“, die das Objekt (hier den Haiku) zerstören. Barthes kommt es mit seinem Symbolsystem darauf an, Sinn „zu erschüttern und ausfallen zu lassen“. Die Sprache soll in einer „Schweben“ gehalten werden, d.h. nicht in eine Sinndimension hinabsinken, was Barthes mit Hilfe eines Haikus von Bashô verdeutlicht:

„Wie bewundernswert ist doch,  
Wer nicht denkt: «Das Leben ist vergänglich»,  
Wenn er einen Blitz sieht.“ (S. 99)

Doch wie gelingt es nun dem Haiku, die Sinnproduktion zu suspendieren? Dies geschieht u.a. durch seine „Aufführungspraxis“:

„Der Haiku hat die Reinheit, die Sphärenhaftigkeit und die Leere einer Note; und vielleicht ist das auch der Grund, weshalb er zweimal gesagt wird, wie mit einem Echo versehen. Diese ausgesuchten Worte nur einmal sprechen hieße der Überraschung, der Pointe, der Plötzlichkeit seiner Perfektion einen Sinn beilegen; ihn mehrmals sprechen hieße fordern, daß der Sinn zu entdecken sei, hieße Tiefe simulieren. Zwischen beiden Möglichkeiten zieht das Echo, das weder Besonderheit noch Tiefe beansprucht, lediglich einen Strich unter die Nichtigkeit des Sinns.“ (S. 104)

Die Präsenz der Stimme wird beschworen, die mit der Leere einer Note verglichen wird. Und in die Leere der Note, in die Leere des Echos kann keine Perforation mehr Platz finden. In dem Kapitel „Vorfälle“ nun wird explizit die Zeitlichkeit der Präsenz des Haikus thematisiert. Diese Zeitlichkeit wird als Augenblick gefasst, wodurch sie einen ephemeren Charakter erlangt:

„...: ein Augenblick, der buchstäblich «unfaßbar» ist, ein Augenblick, da die Sache, obgleich bereits nichts als Sprache, zum Sprechen werden, von einer Sprache in die andere übergehen und sich als Erinnerung an diese Zukunft und eben dadurch als vorgängig konstituieren wird.“ (S. 105)

Deshalb auch beschreibt der Haiku ebenfalls nicht, sondern stellt die Dinge in ihrer „fragile[n] Essenz der Erscheinung“ (S. 105) dar. Hier ist Essenz keine Sinndimension; Essenz wird auf die Ebene des Erscheinens gehoben und ist somit einzig als augenblicklicher Moment eines performativen Aufscheinens fassbar. Durch die Fähigkeit, zum Sprechen zu werden, kann der Haiku sich genau auf der Grenze zwischen Zukunft und Vergangenheit situieren. Obgleich er Sprache und damit auch in die Zeichendimension Signifikant/Signifikat eingebunden ist, wird er Ereignis beim Sprechen und wird aus dem zeitlichen Spiel der Vergangenheit und Zukunft im Augenblick herausgehoben: er ist „Erinnerung an diese Zukunft und eben dadurch als vorgängig konstituier[t]“. Die Präsenz, von der hier die Rede ist, ist ein Aufleuchten vor der Zukunft, ein Aufleuchten, bevor die Sprache wiederum das Sprechen versiegen lässt.<sup>207</sup> Und als besonders wichtig festzuhalten:

<sup>207</sup> Eine parallele Bewegung, die allerdings nicht mit dem Zeichenbegriff operiert, ist das wirkliche Leben der infamen Menschen bei Foucault. Wie wir gesehen haben, spricht Foucault von einer Leuchtspur die im Diskurszusammenhang vom wirklichen Leben zeugen kann. Und obwohl das wirkliche Leben der infamen Menschen auch schon in die „Sprache“ des Archivs hinabsinkt und im Subjektivierungsprozess

es ist Präsenz vor einem Sinn. Und diese Präsenz „ergreift“ und wird sogar in die Nähe des „erotischen Rausches“ (S. 110) gestellt und in der Sprache folgendermaßen verortet:

„..., ein Ergriffensein von der Sache als Ereignis und nicht als Substanz, ein Berühren jenes äußersten Randes der Sprache, der an den [...] Glanz des Abenteuers grenzt [...].“ (S. 108)<sup>208</sup>

Wenn wir, wie schon gesagt wurde, Sprache durch den saussureschen Zeichenbegriff definiert finden, könnte hier mit dem äußersten Rand der Sprache die Seite des Signifikanten gemeint sein, der das Signifikat in dem Augenblick der Präsenz tilgt. Somit wird dann auch die Sprache als Sprache ohne Haltetaue definiert:

„So erinnert uns der Haiku an etwas, das uns noch nie geschehen ist; in ihm erleben wir das *Wiedererkennen* einer Wiederholung ohne Ursprung, eines Ereignisses ohne Ursache, eines Gedächtnisses ohne Person, einer Sprache ohne Haltetaue.“ (S.109)

Die Präsenz, in der das Spiel des Signifikaten unterbrochen wird, ist pures Ereignis des Augenblickes, in dem Vergangenheit und Zukunft aufgelöst sind bzw. zur gleichen Zeit existieren. Da im Ereignis der Sinn gelöscht ist, kann auch keine Ursache und kein Subjekt mitgedacht werden, da dies schon wieder Sinnzuschreibungen wären. Allerdings bedeutet das Ereignis, und dieses „Bedeutend“ wird mit den Syntagmen „*Wiedererkennen* einer Wiederholung ohne Ursprung“, „*[Wiedererkennen]* eines Ereignisses ohne Ursache“, „*[Wiedererkennen]* eines Gedächtnisses ohne Person“ und „*[Wiedererkennen]* einer Sprache ohne Ursache“ umschrieben. Wir können nun präzisieren, dass das, was bedeutet, keine Substanz ist, sondern das Ereignis der Präsenz, das „wiedererkannt“ wird, ist die Bedeutung. Eine Bedeutung, die an der Oberfläche der Dinge angesiedelt ist und von dort ihren „erotischen Rausch“ entfaltet. Und so könnte man demnach auch sagen, dass das Signifikat nicht unbedingt gelöscht wird, sondern auf der Ebene des Signifikanten gedacht wird, der sich selbst bedeutet.

Diese Form des Bedeutens des Haikus ist in „Japan“ in (bzw. auf) allen Dingen „wiederzuerkennen“:

---

aufgelöst wird, lässt sich eine Spur wahrnehmen, die mit dem Aspekt des „Sprechens“ von Barthes zusammen gelesen werden könnte.

<sup>208</sup> Gerade die Annäherung des Ereignisses an das Abenteuer wird aufschlussreich sein, wenn wir uns wiederum dem Werk von Álvaro Mutis zuwenden. Maqroll el Gaviero ist in der Bewegung des Abenteuers lokalisiert; inwieweit diese Situierung mit dem Phänomen der Präsenz bei Barthes zusammenhängen kann, werden wir an späterer Stelle betrachten.

„Was es zu *lesen* gibt (dort bin ich Leser, nicht Besucher), ist die Geradheit der Spur, die frei von Furchen, Rändern und Schlängeln ist. So viele subtile Verhaltensweisen (von der Kleidung bis hin zum Lächeln), die bei uns aufgrund des eingefleischten Narzißmus des westlichen Menschen lediglich Zeichen einer aufgeblasenen Selbstsicherheit sind, werden bei den Japanern zu einfachen Weisen, durch die Straßen zu gehen und etwas Unerwartetem nachzuspüren: denn die Sicherheit und Unabhängigkeit der Geste verweist nicht länger auf Selbstgewißheit (auf ein «Selbstgenügen»), sondern lediglich auf einen graphischen Modus der Existenz.“ (S. 110)

Und diese „graphische Existenz“ ist nun nicht mehr die Idee der Schrift von Jacques Derrida, die den Signifikaten immer wieder aufschiebt, sondern eine Schrift, die den Signifikaten in der Präsenz eines Ereignisses suspendiert.

#### **4.2 Hans Ulrich Gumbrecht – „Diesseits der Hermeneutik – Die Produktion von Präsenz“**

Hans Ulrich Gumbrecht wendet sich in seinem Buch „Diesseits der Hermeneutik – Die Produktion von Präsenz“ gegen die Dominanz einer „metaphysischen“ Weltansicht, die Phänomenen einen Sinn zuschreibt und sie dadurch ihrer Materialität beraubt. In dem Kapitel „Grundbegriffe“ schreibt er:

„Das Wort «Metaphysik» bezieht sich auf eine bestimmte Einstellung, auf eine Alltagseinstellung, wie auch auf eine wissenschaftliche Betrachtungsweise, die dem Sinn der Phänomene einen höheren Wert beimißt als ihrer materiellen Präsenz.“ (S. 11)

In diesem Sinne ist auch der erste Teil des Titels „Diesseits der Hermeneutik“ zu verstehen. Die Bewegung der Hermeneutik in ihrer geisteswissenschaftlichen Tradition zielt mit ihrem Instrumentarium der Interpretation auf etwas, das jenseits der Objekte steht und somit Sinn vermitteln soll. Das „Diesseits“, von dem Gumbrecht spricht, wird nun im Gegensatz dazu als „räumliches Verhältnis zur Welt“ (S. 11) gefasst, wo die Materialität der Phänomene wieder in den Vordergrund treten kann. Und in dieser Hinsicht ist auch der zweite Teil des Titels „Die Produktion von Präsenz“ zu verstehen. Präsenz evoziert eine Nähe zu den Phänomenen, und das Wort „Produktion“ leitet Gumbrecht etymologisch aus seiner lateinischen Wurzel „producere“ ab, „das sich auf einen Akt bezieht, bei dem ein

Gegenstand im Raum „vor-geführt“ wird“ (S. 11).

Wie bei Roland Barthes ist die Präsenz der Gegenstände (oder der Zeichen) nicht bedeutungslos. Ganz im Gegenteil impliziert Gumbrecht mit folgenden Worten einen erotischen, auf die Sinne bezogenen, Aspekt, der in seiner Präsenz ohne Sinn bedeutet:

„Dementsprechend verweist der Ausdruck «Produktion von Präsenz» auf alle möglichen Ereignisse und Prozesse, bei denen die Wirkung «präsenzer» Gegenstände auf menschliche Körper ausgelöst oder intensiviert wird.“ (S. 11)

Ebenfalls wie bei Roland Barthes wird hier Präsenz mit einem Wort umschrieben, das auf seine zeitliche Konstitution hindeutet: Ereignis. Das Ereignis bei Barthes zielt auf den Moment des Augenblickes, und auch bei Gumbrecht ist Präsenz ein ephemeres Phänomen. Deshalb auch weist er explizit darauf hin, dass es nicht darum geht, Sinn zu streichen. Worum es vielmehr geht, ist, die Vorherrschaft einer Sinntradition in Frage zu stellen, die die Materialität der Dinge ignoriert. Da es nicht möglich und auch nicht erstrebenswert ist, unsere Kultur ohne Sinn zu denken, spricht Gumbrecht von einem Oszillieren zwischen Präsenz- und Sinneffekten:

„Letzten Endes wird in diesem Buch ein Verhältnis zu den Dingen dieser Welt befürwortet, das zwischen Präsenz- und Sinneffekten oszillieren könnte. Präsenzeffekte richten sich jedoch ausschließlich an die Sinne.“ (S. 12)

Präsenz und Sinne, diese Verbindung liegt auch den Betrachtungen Roland Barthes' zugrunde.<sup>209</sup>

Doch im Gegensatz zu Barthes, der mit dem Zeichenbegriff von Ferdinand de Saussure arbeitet, schlägt Gumbrecht eine erneute Hinwendung zum aristotelischen Zeichen vor, um seine Vorstellungen von Präsenz weiter einzukreisen.

Nach Gumbrecht trägt das saussuresche Zeichen die Dichotomie des Materiellen (Signifikant) und Immateriellen/Geistigen (Signifikat) in sich und wird als „metaphysische Struktur“ (S. 102) definiert. Und diese „metaphysische Struktur“ tendiert dahin, den Signifikanten zu streichen, sobald ein Sinn ausfindig gemacht worden ist. Das aristotelische Zeichen jedoch trägt diese Form der Dichotomie nicht in sich, wodurch Bedeutung und Präsenz neu gedacht werden können:

<sup>209</sup> Allerdings spricht Barthes nicht von einem „Oszillieren“ zwischen Sinn- und Präsenzeffekten, weshalb sein Denken insgesamt als radikaler angesehen werden kann.

„Eine (für uns) sehr viel weniger vertraute Form des Zeichens, das wir uns mit Hilfe des typologischen Gegensatzes zwischen Sinnkultur und Präsenzkultur besser vorstellen und verständlich machen können, ähnelt der bereits erklärten aristotelischen Zeichendefinition, wonach ein Zeichen eine Verknüpfung einer (Raum verlangenden) Substanz mit einer Form ist (die es der Substanz ermöglicht, wahrgenommen zu werden). Bei diesem Zeichenbegriff wird es vermieden, die beiden Seiten dessen, was im Zeichen zusammengebracht wird, im Sinne der fein säuberlichen Unterscheidung zwischen dem rein Geistigen und dem rein Materiellen zu deuten. Folglich hat dieser Zeichenbegriff keine Seite, die verschwinden wird, sobald der Sinn gegeben ist.“ (S. 102)

Keine Seite wird verschwinden, was bedeutet, dass Bedeutung und Substanz in der aristotelischen „Form“ enthalten sind. Allerdings muss hier auch gesagt werden, dass Barthes mit dem saussureschen Zeichen eine ähnliche Bewegung vollzieht, indem er Bedeutung auf die Ebene des Signifikanten hebt. Wie wir schon dargestellt haben, zielt die Denkrichtung Barthes' dahin, das Signifikat im Signifikanten anzusiedeln, wodurch die Sinnproduktion angehalten werden kann und die Tiefendimension des Signifikaten gestrichen wird. Deshalb haben wir auch von einer Bedeutung ohne Sinn gesprochen. Die Schwäche des aristotelischen Zeichens liegt in dem Argumentationszusammenhang von Substanz und Form m.E. darin begründet, dass es ein „organisches“ Zeichen ist und die Substanz als ursprünglich vor der Form gedacht werden kann. Dies ist gerade eine sehr metaphysische Denkweise, um deren Einschränkung es Gumbrecht gerade geht.<sup>210</sup>

Um das Phänomen der Präsenz weiter und genauer definatorisch umreißen zu können, kommt Gumbrecht auf Heideggers Seinsbegriff zu sprechen, da er in ihm Gedanken vorfindet, die der metaphysischen Sinnproduktion entgegengestellt sind.<sup>211</sup>

Heideggers „Sein“ besitzt keine begriffliche Struktur, sondern hat Substanz. Somit ist „Sein“ auch keine Wahrheit; Wahrheit wird vielmehr als ein „Geschehen“ definiert, bei dem das „Sein“ eine Rolle spielt.<sup>212e</sup>

Dieses „Geschehen“ klingt im folgenden Zitat an:

<sup>210</sup> Zwar kommt es zu einer Aufwertung der Form, und ihr Bedeuten wird mit der Substanz zusammengedacht, ohne einen geistigen Sinn zu zeitigen; die Substanz jedoch in der Form als ein Bedeuten ohne Sinn zu interpretieren scheint mir dem „Sinn“ des aristotelischen Zeichens nicht angemessen, da die Substanz eher in die Nähe des Signifikaten des saussureschen Zeichens anzusiedeln ist. Angemessener wäre es (so wie Barthes es tut), von einer Form zu sprechen, die bedeutet, ohne mit einer Tiefe verbunden zu sein.

<sup>211</sup> In der Folge soll nur der Gedankengang Gumbrechts nachgezeichnet werden. Ob und inwieweit Gumbrecht bei seiner Hinwendung zu Heidegger seine eigene Argumentationslinie auf das Werk Heideggers projiziert, kann hier nicht weiter verfolgt werden.

<sup>212</sup> Wie Gumbrecht diese Rolle bei Heidegger vorfindet, soll gleich behandelt werden.

„Daß das Sein Substanz hat und somit Raum einnimmt, impliziert außerdem die Möglichkeit, daß es eine Bewegung entfaltet: Das Sein als φύσις «ist das aufgehende Walten».“ (S. 88)

Was hier anklingt, ist die aristotelische Bewegung von der Substanz zur Form, und Gumbrechts Analysen zu Heidegger und Aristoteles zielen m.E. in dieselbe Richtung. Die Bewegung wird nun von Gumbrecht genauer gefasst in dem Sinne, dass sie dreidimensional ist und „das von Heidegger so bezeichnete „Geschehen der Wahrheit“ erklärt“ (S. 89). Die ersten zwei Bewegungen werden mit Heideggers Worten so wiedergegeben:

„«Nur ist das Erscheinen doppeldeutig. Erscheinen besagt einmal: das sich sammelnde, in der Gesammeltheit Sich-zum-Stand-bringen und so Stehen. Dann aber heißt Erscheinen: als schon Dastehendes eine Vorderfläche, Oberfläche darbieten, ein Aussehen als Angebot für das Hinsehen.»“<sup>213</sup>

Gumbrecht fasst diese Bewegungen zum einen als raumgreifendes Auftauchen des „Seins“ ins „Dasein“, zum anderen als etwas, das sich den Blicken (des Menschen) offenbart. Die dritte Bewegung nun ist entscheidend für das Verstehen der Präsenz, die Gumbrecht vorschwebt und wird von ihm als eine „Dimension des Zurückziehens“ (S. 89) beschrieben. Dadurch bekommt sie einen ephemeren Charakter und kann als Präsenz aufgefasst werden, die außerhalb einer Sinndimension besteht. Dazu führt Gumbrecht aus:

„Meine zusätzliche Annahme über den Begriff «Sein» läuft nun darauf hinaus, daß seine Bezugnahme auf die Dinge dieser Welt unabhängig von (oder vor) ihrer Interpretation und Strukturierung durch ein Netz historisch oder kulturell spezifischer Begriffe geleistet werden soll.“ (S. 90)

Was hier als „Sein“ umschrieben wird, könnte man mit der Idee des Signifikanten bei Roland Barthes umreißen, der ohne die Tiefe eines Signifikanten gedacht wird. Die Materialität des Signifikanten wurde als Präsenz definiert, in der jedoch ebenfalls eine ephemere Zeitlichkeit eingeschrieben ist. Und so verortet Gumbrecht das „Sein“ auf einer Grenze, von der aus es sich entbergt und wieder zurückzieht. Entbergung auf der Seite des Signifikanten, Zurückziehen in die Tiefe des Signifikats. Zwar, wie wir angedeutet haben, geht es Gumbrecht um die Wiederfruchtbarmachung des aristotelischen Zeichens, und tatsächlich gelingt es ihm auch zu zeigen, dass Wahrheit als Materialität gedacht werden kann, die ohne die Dichotomie Materialität/Geist auskommen kann. Das Zurückziehen des

<sup>213</sup> Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, 3. Aufl. Tübingen 1966, S. 139; zitiert nach Gumbrecht, a.a.O., S. 89

„Seins“ jedoch in einen kulturell und semantisch mit Sinn durchstrukturierten Raum verweist aber wiederum auf eine geistige Sphäre, die mit Sinn getränkt ist.

Als nächstes kommt Gumbrecht auf Heideggers Begriff des „Daseins“ zu sprechen und auf die Rolle, die es bei der Entbergung des „Seins“ spielt. Dasein wird als „in-der-Welt-Sein“ (S. 92) definiert, und dieses „in-der-Welt-Sein“ impliziert, dass das Dasein keinen Einfluss auf die Entbergung des „Seins“ haben kann. Dies liegt darin begründet, dass Welt, also der Ort der menschlichen Existenz, „[...] immer schon interpretierte Welt [ist].“ (S.91) Um die Entbergung des „Seins“ erfahren zu können, sei eine Gelassenheit nötig, die voraussetzt, das Denken einer Transzendenz (also das Denken eines Sinns) aufzugeben. In diesem Zusammenhang schreibt Gumbrecht:

„Da das Dasein nach Heidegger in-der-Welt sein muß (und nicht, wie das Subjekt, der Welt gegenüberstehen kann), ist es auch einleuchtend, daß die Gelassenheit seiner Beschreibung zufolge «das Sichloslassen aus dem transzendentalen Vorstellen» ist. Offenbar soll das Dasein keine Position einnehmen, die mit der Manipulation, Umgestaltung oder Interpretation der Welt in Verbindung gebracht werden kann.“ (S. 92)

„In-der-Welt-Sein“ beinhaltet eine Auflösung des Subjektbegriffes. Nicht mehr von dem Paradigma Subjekt/Objekt, das einen Blick in sich trägt, der die Objekte in ihrer Existenz vernichtet<sup>214</sup>, ist hier die Rede, sondern von einer Öffnung der Existenz gegenüber, die in ihrer Präsenz ohne Sinneffekte das „Sein“ wahrnehmen kann. Und das Erscheinen des „Sein[s]“ ist demnach das, was für Gumbrecht die Präsenz darstellt und den ethischen Blick Lévinas' impliziert.

Das „Geschehen der Wahrheit“, von dem Gumbrecht Heidegger zitierend spricht, ist das Ereignis der Präsenz, von dem wir auch unter Bezug auf Roland Barthes gesprochen haben. Der privilegierte Ort des „Geschehens der Wahrheit“ sei das Kunstwerk, und wiederum können wir erkennen, dass Präsenz durchaus als Signifikant ohne Signifikat zu fassen ist. Gumbrecht schreibt,

„..., daß wir durch das Geschehen der Wahrheit die Dinge in anderer als der «gewöhnlichen» Weise sehen können, wobei diese «andere» Weise mit dem «Nichts» in Verbindung gebracht wird, d.h. mit einem Bereich, in dem alle kulturellen Unterscheidungen fehlen: ...“ (S. 93)

Den Bereich, in dem „alle kulturellen Unterscheidungen fehlen“, könnte mit dem Bereich

<sup>214</sup> Siehe hierzu die Anmerkungen zu Emmanuel Lévinas.

der Signifikanten bei Roland Barthes zusammen gedacht werden.

Was im Hinblick auf unsere Arbeit und die Beschäftigung mit Álvaro Mutis hilfreich sein kann, ist Gumbrechts Gegenüberstellung von „Sinnkultur“ und Präsenzkultur“, die er an Hand von zehn Punkten begrifflich einzukreisen versucht. Das Mittelalter stellt ein Beispiel einer „Präsenzkultur“ dar, während die neuzeitliche Welt eher der „Sinnkultur“ einzuschreiben ist. Da, wie wir gesehen haben, Präsenz ein ephemeres Phänomen ist, sind innerhalb einer „Präsenzkultur“ auch „Sinnelemente“ vorhanden, während in einer „Sinnkultur“ auch Präsenzmomente anwesend sind; was sie voneinander unterscheidet, sind die Gewichtungen, und so sei im Mittelalter, nach Gumbrecht, der Präsenzmoment vorherrschender als das Sinnelement. Die Gegenüberstellung dieser zwei Kulturen, die Gumbrecht zu leisten versucht, soll eine Typologie [im Sinne von Idealtypen in der Tradition von Max Weber] liefern, die „die bloße Möglichkeit eines nicht ausschließlich hermeneutischen Repertoires von Begriffen der Kulturanalyse andeuten soll“ (S. 100).<sup>215</sup> Im folgenden sollen nun nur die Charakteristika der „Präsenzkultur“ genannt werden, da sie in unserem Argumentationszusammenhang die entscheidende Bedeutung haben. Die Elemente der „Sinnkultur“ können als Gegensatz implizit mitgelesen werden.

1. Der Körper ist der „dominante Gegenstand des Selbstbezuges“ (S. 100).
2. Der Körper gehört in einer Präsenzkultur zu einer Kosmologie, weshalb der Mensch sich nicht exzentrisch zur Welt stellen kann. Vielmehr hat das Materielle des Körpers einen schon inhärenten Sinn.
3. Wissen ist in einer Präsenzkultur kein vom Subjekt interpretiertes Wissen, sondern offenbartes Wissen. Dies impliziert auch, dass Wissen nicht nur „begrifflicher Natur“ (S. 101) ist.
4. In einer Präsenzkultur herrscht ein Zeichenbegriff vor, der mit dem aristotelischen Zeichen eingekreist werden kann. Wahrheit ist nicht nur ein rein geistiges Phänomen, sondern hat Substanz, also Materialität.
5. Die Körper der Menschen treten in ein rhythmisches Verhältnis zur Kosmologie ein, d.h. Substanzen treten in ihrer Materialität in ein Verhältnis zu anderen substantiellen Materialitäten, was, wie schon oben angedeutet, die Bewegung des ethischen Blickes

---

<sup>215</sup> Vergessen wir nicht, dass es Gumbrecht darum geht, die „Sinntadition“ der Geisteswissenschaften zu erschüttern und „mittelalterliche“ Elemente in die neuzeitlichen Universitäten zu tragen.

von Lévinas ist. In diesem Zusammenhang ist der Begriff der „Magie“ wichtig: es ist eine „Praxis des Präsentmachens abwesender Dinge und die Entfernung präsenter Dinge“ (S. 103), wobei die Magie dem Augenschein nach niemals mit vom Menschen produzierten Wissen zu tun hat. Vom Menschen produziertes Wissen gehört in den Bereich der Sinnkultur.

6. Das Verhältnis zwischen Menschen und das Verhältnis zwischen Menschen und Dingen geschieht in einer Präsenzkultur im Raum, wodurch der Raum zum entscheidenden „Verhandlungselement“ der menschlichen und materiellen Bezüge wird. Im Gegensatz dazu steht die herausragende Stellung der Zeit in einer Sinnkultur.
7. Die prominente Stellung des Raumes innerhalb einer Präsenzkultur impliziert Gewalt: „Körper okkupieren und blockieren Raum und behindern andere Körper“ (S. 103)<sup>216</sup>
8. Der Begriff des „Ereignisses“ ist in einer Präsenzkultur losgelöst von den Begriffen der „Innovation“ und der „Überraschung. Trotzdem trägt das Ereignis Momente der Diskontinuität (auch bei anscheinend regelmäßigen Veränderungen) in sich, die nicht als „überraschend“ definiert werden können. Dies ist m.E. so zu verstehen, dass „Überraschung“ und „Innovation“ Begriffe sind, die Sinn voraussetzen, da z.B. „Innovation“ die Umstrukturierung eines Sinnganzen impliziert. Diskontinuität ohne „Überraschung“ könnte man hier wiederum analog zu dem Antlitz Lévinas' setzen, das die Macht hat anzurühren, ohne sich jemals ganz dem Blick des Anderen hinzugeben: ein sich rein auf der Oberfläche der Dinge und Körper abspielender Bezug.
9. In Präsenzkulturen gibt es keinen Gegensatz zwischen „dem Spielerischen/Fiktiven und dem Ernst der Alltagsinteraktionen (S. 104) Dies hängt mit dem Aspekt der Motivation zusammen. Im Alltag einer Sinnkultur werden Handlungen durch Motivationen definiert, d.h. durch etwas, was innerhalb der Subjekte verortet wird. Im Fiktiven und Spielerischen nun können die Motivationen durch Regeln ersetzt werden. In einer Präsenzkultur jedoch ist es nicht das Subjekt, das den Bezug zur Welt herstellt, sondern der Körper innerhalb einer Kosmologie, weshalb nun auch nicht mehr von Motivationen gesprochen werden kann. So „müssen Präsenzkulturen sich – im Rahmen genau festgelegter Zeitgrenzen – selbst außer Kraft setzen, wenn sie eine Ausnahme

<sup>216</sup> Auch Roland Barthes geht auf den Bereich der Gewalt ein; siehe hierzu: Roland Barthes, Das Reich der Zeichen, a.a.O., S. 142-146  
Es handelt sich hierbei jedoch um eine Gewalt, die nicht den zerstörerischen Charakter des Sinnes in sich trägt.

von den kosmologisch fundierten Lebensrhythmen zulassen wollen“<sup>217</sup> (S. 105).

10. Das Abendmahl (im Gegensatz zu Parlamentsdebatten in einer Sinnkultur) wird als prototypisches Ritual einer Präsenzkultur beschrieben. Im Abendmahl kommt es zu einer Präsentmachung des Körpers Christi, oder, da die Realpräsenz Gottes in der Präsenzkultur des Mittelalters ständig vorhanden ist, zu einer Intensivierung der Präsenz Gottes. Und gerade der Begriff der Intensivierung ist für die Präsenz von herausragender Bedeutung. Präsenz intensiviert Gefühle, intensiviert das Erleben der Sinne.

Schließlich kommt Gumbrecht auf eine zweite Typologie zu sprechen, die verschiedene Arten der Weltaneignung zum Thema hat. Dabei unterscheidet er vier Arten, die er auf einer Art Skala anordnet, die von einer Weltaneignung in einer Präsenzkultur hin zu einer Weltaneignung in einer Sinnkultur reicht:

- „Das *Verzehren* der Dinge dieser Welt“ (S. 107): Gumbrecht spricht hier von einer „Einswerdung mit den Dingen in ihrer greifbaren Präsenz“ (S. 107), was Angst impliziert, selbst zu Objekten einer solchen Aneignung zu werden.
- „Das *Eindringen* in Dinge und Körper – d.h. Körperkontakt und Sexualität, Agression, Vernichtung und Mord – konstituiert die zweite Art der Weltaneignung.“ (S. 107) Diese Art der Weltaneignung ist durch eine ephemere Zeitlichkeit gekennzeichnet, was zur Folge hat, dass das Eindringen in Körper/Dinge wiederum zu einer räumlichen Distanz führt und damit Möglichkeiten bietet, es geistig mit Sinn zu umgeben.<sup>218</sup>
- Die dritte Art der Weltaneignung umfasst jene, bei der Menschen/Dinge in ihrer Präsenz empfunden werden, obwohl sie physisch nicht wahrnehmbar sind. Gumbrecht spricht hier von Mystik oder Mystizismus (S. 108).
- Die letzte Form der Weltaneignung ist die rein geistige der Interpretation und Kommunikation und gehört ganz in den Bereich der Sinnkultur.

<sup>217</sup> M.E. hat Gumbrecht hier solche Ereignisse wie z.B. den Karneval im Blick. Maqroll jedoch wird es schaffen, Präsenz als ephemeres Phänomen beständig (aber nicht als Ewigkeit) in sein Leben zu integrieren, indem er u.a. die Linearität der Zeit unterhöhlt.

Der Begriff des „Sich-auf-Spiel-setzens“ von Agamben zeigt, dass ein Heraustreten aus dem „Spiel“ der Diskurszusammenhänge jederzeit möglich ist. Dazu später mehr.

<sup>218</sup> Räumliche Distanz wird im Werk von Mutis beständig aufgehoben.

### 4.3 Giorgio Agamben – Bartleby oder die Kontingenz<sup>219</sup>

In seinem Buch „Bartleby oder die Kontingenz“ untersucht Giorgio Agamben die Erzählung „Bartleby, the Scrivener“ von Herman Melville und ordnet sie in eine philosophische Konstellation ein. Diese philosophische Konstellation dreht sich um die reine Potenz des Denkens und die Frage, wie reine Potenz in einen Akt übergehen kann. Nach Aristoteles ist jedoch (und hier kompliziert sich die philosophische Fragestellung) jede Potenz zu sein auch eine Potenz nicht zu sein, und dies hat insbesondere in der Theologie zu großen Schwierigkeiten geführt. Agamben schreibt hierzu:

„Weil nach Aristoteles jede Potenz auch eine Potenz des Nicht ist, sind die Theologen, obwohl sie die Omnipotenz Gottes behaupten, in der Bedrängnis, Gott zugleich jede Potenz zu sein und zu wollen abzusprechen.“ (S. 29 f.)

Denn gerade der Punkt, dass Gott als Potenz zu sein gleichzeitig auch das Nicht-Sein in sich tragen würde, führte dazu, dass Gott ein nihilistisches Prinzip in sich enthielte.

Deshalb gab es die Bestrebungen, den Willen in Gott von der Potenz zu trennen: Gott wollte das, was er geschaffen hat und konnte gleichsam nicht anders wollen.

Nun argumentiert Giorgio Agamben weiter, dass der Willen nichts mit der Potenz zu tun hat, sondern eine moralische Kategorie ist. Und der Satz, mit dem Bartleby beständig auf Anweisungen „des Mannes des Gesetzes“ antwortet, lautet: „I would prefer not to“.

Dreimal wandelt Bartleby diesen Satz um und streicht den Konjunktiv<sup>220</sup>: „I prefer not“. Dies hat nach Agamben den Sinn, jegliche Form eines Willens auszustreichen:

„Wenn Bartleby auf den Konjunktiv verzichtet, so einzig, weil er bemüht ist, jede Spur des Verbs «wollen» auzulöschen, sei es durch seinen modalen Gebrauch [...]. (S. 34)

In der theoretischen Theologie wurde eine Unterscheidung der Potenz in „potentia absoluta“ und „potentia ordinata“ getroffen, wobei letztere auf den eben angesprochenen Punkt des Willens hinzielt: Gott kann nur das machen, was seinem Willen entspricht. Die „potentia absoluta“ hingegen betrifft eben auch die Potenz des Nicht-Seins, und diese

<sup>219</sup> Alle Zitate beziehen sich auf: Giorgio Agamben, Bartleby oder die Kontingenz/Die absolute Immanenz, a.a.O.

<sup>220</sup> Da es in der englischen Grammatik nur noch wenige Reste des Konjunktivs gibt, wäre es angemessener von einem Modalverb zu sprechen.

Potenz stellt Bartleby mit seinem „I would prefer not to“ wieder her und streicht gleichsam jegliche moralische Deutungsmöglichkeit. Erhellend ist eine Stelle Agambens, wo er "Wille" und „Moral“ in einen Zusammenhang stellt:

„Zu glauben, daß der Wille Macht habe über die Potenz, daß das Übergehen in den Akt das Ergebnis einer Entscheidung sei, die mit der Ambiguität der Potenz Schluß macht (die immer Potenz zu tun oder nicht zu tun ist) – genau das ist die andauernde Illusion der Moral.“ (S. 34)

Und Bartleby zertört das Band, das in der mittelalterlichen Theologie um „können“ und „wollen“ gespannt wurde.

Wie ist nun die absolute Potenz zu verstehen, und wo ist ihr Ort? Dieser Ort wird als Ort ohne Referenz gekennzeichnet und in eine Unbestimmbarkeit zwischen „Ja“ und „Nein“, zwischen Potenz zu sein und der Potenz nicht zu sein, versetzt. Agamben zieht eine Parallele zu dem „ou mállon“, dem „eher nicht“ der Skeptiker und kennzeichnet dieses als selbstreferentiell. Somit wird die Sprache der Aussage zu einer Sprache der Ankündigung verschoben. Was bedeutet nun diese Sprache der Ankündigung? Es ist eine Sprache des „In-der-Schwebe-Seins“. Sie kündigt von etwas, aber dieses etwas ist das „Sein ohne jedes Prädikat“:

„Indem sie [die Sprache] sich in der *epoché* des «nicht eher» hält, wird die Sprache zum Engel der Verkündigung, pures Verkünden ihrer Leidenschaft. Wie das Adverb *adoxastós* verdeutlicht, zeigt Leidenschaft hier nichts subjektives an; das Pathos ist von jeder *doxa* gereinigt, von jedem subjektiven Anschein, es ist reines Verkünden des Erscheinens, Ankündigung des Seins ohne jedes Prädikat.“ (S. 40)

Das Sein ohne Prädikat könnte man an dieser Stelle in die Nähe des Antlitzes von Lévinas rücken, ein Antlitz, das ebenfalls in einer Schwebe gehalten ist, das kein Prädikat bekommt und sozusagen auf der Grenze zwischen Sein und Nicht-Sein situiert ist. Es erscheint und zieht sich auch wieder zurück, es ist, insofern es „eher nicht“ ist. Und diese Grenzposition nimmt nun auch Bartleby ein, weshalb er von Agamben auch als „Bote“<sup>221</sup> definiert wird. Doch welches ist nun die Botschaft, die er bringt? Dieser Frage nachgehend schreibt Agamben einen Satz, der für unsere Diskussion der Präsenz von entscheidender Bedeutung ist:

<sup>221</sup> Und wir können hinzufügen: als messianische Figur.

„Was auf der Schwelle zwischen Sein und Nicht-Sein, zwischen Sinnlich-Wahrnehmbarem und Intelligiblem, zwischen Wort und Ding erscheint, ist nicht der farblose Abgrund des Nichts, sondern der Lichtspalt des Möglichen.“ (S. 41 f.)

Kann man hier nicht auch das saussuresche Zeichen einbeziehen, wenn Agamben von der Schwelle zwischen Sinnlich-Wahrnehmbarem und Intelligiblem spricht? Das Sinnlich-Wahrnehmbare würde sich dann auf die Seite des Signifikanten beziehen und das Intelligible auf die Seite des Signifikaten. Und tatsächlich kann man m.E. mit Rückgriff auf Roland Barthes, der Präsenz auf die Seite des Signifikanten zieht und mit Gumbrecht, der Präsenz als Substanz in der Form losgelöst von kulturellen Bindungen definiert, zeigen, dass es Giorgio Agamben um eine ähnliche Denkbewegung geht, die allerdings zu einer anderen Lösung des Problems führt. Der Signifikant wird in den Strudel des Signifikaten hinabgezogen, Präsenz löst sich in dem Intelligiblen des Geistigen auf, was impliziert, dass Seinsmöglichkeiten des Signifikanten gelöscht werden. Agamben situiert nun Bartleby genau auf den Grenzstrich des saussureschen Zeichens, und damit entzieht diese Figur sich dem Spiel zwischen Sein und Nichts. Agamben spricht von dem „Lichtspalt des Möglichen“ und mit dieser Wortwahl wird eine Beziehung zu dem Text „Der Autor als Geste“ hergestellt: Der Autor am Rand des Textes erzeugt ein Lichtbündel, er setzt sich aufs Spiel und der Ort, an dem dies geschieht, ist der Ort der absoluten Potenz, der Ort, wo wirkliches Leben zu Hause ist. Und dies ist schließlich auch die Botschaft, die Bartleby bringt:

„Fähig zu sein, in einer reinen Potenz, das «lieber nicht» jenseits des Seins und des Nicht-Seins zu ertragen, bis ans Ende in der unvermögenden Möglichkeit zu verharren, die beide überschreitet – das ist das Experiment von Bartleby.“ (S. 45 f.)

Es ist gleichsam ein Ort, an dem das Spiel des sprachlichen Zeichens angehalten werden kann und an dem schließlich auch unendliche Möglichkeiten des Seins und des Nicht-Seins existieren.

Das dritte Kapitel aus Agambens Buch heißt „Das Experiment oder Über die Ent-Schöpfung“. Warum spricht Agamben hier von Ent-Schöpfung in dieser graphischen Form? Eben deshalb, weil Bartleby die Schöpfung eines metaphysischen Weltbildes, das die Unterscheidung zwischen Sein/Nichts zur Grundlage hat, aufhebt, es sozusagen entschöpft. Doch diese Ent-Schöpfung trägt eben eine neue Art von Schöpfung in sich, die

Schöpfung des wirklichen Lebens auf der Grenze des sprachlichen Zeichens. Die Schöpfung des wirklichen Lebens ist ein Leben in der *potentia absoluta*, in der Kontingenz:

„Ein Sein, das sein kann und gleichzeitig nicht sein, heißt in der *philosophia prima* kontingent. Das Experiment, das Bartleby wagt, ist ein Experiment *de contingentia absoluta*.“ (S. 50)

Agamben geht nun der Frage nach, inwieweit die Kontingenz sich auch auf Vergangenes beziehen kann. Diese Kontingenz der Vergangenheit wurde durch zwei Prinzipien unwirklich gemacht. Zum einen spricht er von dem „Prinzip der Unwiderrufbarkeit der Vergangenheit“ (S. 51), was beinhaltet, dass das, was einmal geschehen ist, nicht mehr in eine Potenz gehoben werden kann. Zum anderen spricht er von dem Prinzip der „bedingten Notwendigkeit“, das mit Aristoteles wie folgt erklärt wird: „«Freilich ist es für das, was ist, notwendig, daß es ist, während es ist, und für das, was nicht ist, notwendig, daß es nicht ist, während es nicht ist.»“ (S. 52) Und diese Prinzipien stellen die Differenz zwischen Sein/Nichts wieder sicher, die die reine Potenz verwischt. Doch es geht auch gerade darum, die Vergangenheit wiederum ihrer Potenz zurückzuführen, die Notwendigkeiten durchzustreichen:

„Die notwendige Wahrheit der Tautologie: «Sextus-wird-nach-Rom-zurückkehren-oder –wird-nicht-dorthin-zurückkehren», retro-agierte auf die Vergangenheit nicht, um sie notwendig zu machen, sondern um sie zu ihrer Potenz nicht zu sein zurückzuführen.“ (S. 63)

Und mit Rückgriff auf Benjamin lokalisiert er das Instrument, um die Vergangenheit kontingent zu machen, in der Erinnerung:

„Die Erinnerung stellt für die Vergangenheit die Möglichkeit wieder her, indem sie das, was sich ereignet hat, ungeschehen macht und das geschehen sein läßt, was nicht gewesen ist. Die Erinnerung ist weder das Ungeschehene noch das Geschehene, sondern ein Emporheben zur Potenz, eine Art beides wieder möglich werden zu lassen.“ (S. 63 f.)

Wenn nun Bartleby aufhört zu kopieren und damit auch aufhört, Dinge zu wiederholen, entzieht er sich der Differenz zwischen Sein und Nichts. Die Dinge, die geschehen sind, erhebt er dadurch wieder in eine Position, auch nicht hätten geschehen sein zu können. Und schließlich gelingt es ihm damit, das Abgleiten des Signifikanten in ein Signifikat aufzuhalten. Dies ist die Schöpfung, die Bartleby als eine Art Messias bringt:

„Die Unterbrechung des Schreibens kennzeichnet den Übergang zur zweiten Schöpfung, wo Gott ihre Potenz nicht zu sein zu sich zurückruft und aus dem Punkt der Indifferenz von Vermögen und Unvermögen schöpft. Die Schöpfung, die sich jetzt vollendet, ist weder eine Wieder-Schöpfung noch eine ewige Wiederholung, sondern eher eine Ent-Schöpfung, wo das, was geschehen ist und das, was nicht gewesen ist, seiner ursprünglichen Einheit im Geiste Gottes zurückgegeben wird und wo das, was nicht sein hätte können und gewesen ist, in dem verfliegt, was hätte sein können und nicht gewesen ist.“ (S. 72)

Kehren wir nun zum Abschluss noch einmal zu der Diskussion zurück, inwieweit die Kontingenz im Sinne von Agamben mit der Präsenz von Barthes und Gumbrecht konvergiert. Im eben angeführten Zitat fallen die Worte „Vermögen und Unvermögen“. Präsenz wird bei Barthes als Bedeutung auf der Signifikantenebene gedacht, die Oberfläche ist und nicht auf die Signifikatenebene hinabsinkt. Gumbrecht spricht von einem Oszillieren zwischen Präsenz- und Sinnfekten, wobei die in der Tradition der Metaphysik stehenden Sinnfekte als Ebene des Signifikaten gedacht werden können.<sup>222</sup> „Vermögen und Unvermögen“ könnten m.E. ebenfalls, wie schon oben angedeutet, dieses Spiel, dieses Bewegen zwischen Signifikant und Signifikat benennen. Indem einem Signifikanten ein Signifikat zugeordnet wird und in dieser Bewegung ein „Vermögen“ erlangt, verliert es alle anderen Möglichkeiten zu vermögen, sprich, alle anderen Möglichkeiten zu sein sinken auf die Ebene des „Unvermögens“ hinab. Die Positionierung auf der Grenze der reinen Potenz kann dieses Spiel aufhalten und könnte demnach auch als reine Präsenz gefasst werden. Reine Präsenz, da in ihr Dinge/Körper nicht mit Sinn ausgestattet werden, der ihnen andere Sinnformen abspricht. Es ist der Punkt der Indifferenz, an dem alle Möglichkeiten eines Seins/Nicht-Seins enthalten sind:

„Hier endet endgültig die Reise des Buchstabens, der, vom Leben beauftragt, zum Tode eilt. Und hier schließlich ist die Kreatur zuhause, sicher, weil unerlösbar.“ (S. 75)

Die Kreatur ist unerlösbar. Dies ist dahingehend zu verstehen, dass ihr kein Sinn mehr verliehen werden kann, da sie alle Sinnmöglichkeiten in sich trägt. Die Position der Grenze könnte man auch als Ort der absoluten Alterität bezeichnen, absolut, da sie alle Identitäten mit sich führt und sich auch damit dem Antlitz von Lévinas nähert. Dieses Antlitz ist absolute Alterität und kann von keinem Blick mehr in etwas Identisches überführt werden. Aber das Antlitz ruft auch an, ist sozusagen messianisch und kann vielleicht auch auf der Grenze des saussureschen Zeichens verortet werden. Diese Grenze ist, um es noch einmal

<sup>222</sup> Dies erfolgt trotz der Fruchtbarmachung des aristotelischen Zeichenbegriffes.

zu sagen, der Ort der Präsenz, auch aus dem Grunde, da die Zeitlichkeit gefriert. Eine Ewigkeit wird beschworen, die Vergangenheit und Zukunft in einem Augenblick<sup>223</sup> zusammenhält und von dort aus das Spiel des Zeichens aufhebt. Bei dem ständigen Aufschub des Signifikaten bei Derrida ist gerade in dem Wort „Aufschub“ Zeitlichkeit mitgedacht. Sinn schiebt sich auf, und diese Bewegung ist eben auch zeitlich zu sehen. Bartleby nun ist es, dem es gelingt, sich in der Kontingenz in eine ewige Präsenz einzuschreiben und somit auch den Aufschub von Sinn anzuhalten.

Die Figur Melvilles lehnt es ab, weiter zu kopieren, weiter Festlegungen in Dingen und Körpern zu perpetuieren und gibt ihnen so ihre Freiheit wieder zurück.

In den nächsten Kapiteln wollen wir uns nun den Gedichten und Schriften von Álvaro Mutis zuwenden und überprüfen, inwiefern die bisherigen theoretischen Überlegungen unserer Arbeit ein neues Licht auf sein Werk werfen können. Grob gesagt werden folgende Bereiche und Fragen von Wichtigkeit sein:

Die „desesperanza“ als Ausdruck in die Unergründbarkeit von Sinn.

Die Hinwendung zur Schrift, die wiederum von diesem Sinnaufschub kündigt.<sup>224</sup>

Präsenz als Gegenpol zu dem Bereich des Sinnaufschubes.

Welche Art von Präsenz wird in dem Werk Mutis' verhandelt?

Kann so etwas wie ein Oszillieren zwischen Sinn- und Präsenzeffekten festgestellt werden?

Kann Maqroll in die messianische „Tradition“ Bartlebys eingeschrieben werden?<sup>225</sup>

---

<sup>223</sup> In der Debatte um die Präsenz wird immer wieder auf ihre besondere Zeitlichkeit des Augenblickes verwiesen. Der Begriff „Ereignis“ bei Gumbrecht verweist in dieselbe Richtung.

<sup>224</sup> Die Punkte 1 und 2 wurden schon bei der Behandlung der „primeros poemas“ angesprochen, sollen nun aber auch in der Bewegung zwischen Sinnaufschub und Präsenz dargestellt werden.

<sup>225</sup> Bei der Beschäftigung mit der messianischen Tradition werden eben entwickelte Gedanken noch einmal aufgenommen und erweitert.

## 5. Die „desesperanza“ im Werk von Álvaro Mutis

„Desesperanza“ wurde in unserer Arbeit als Ausdruck der Unergründbarkeit von Sinn definiert, und es soll nun der Versuch unternommen werden, diese Unergründbarkeit im Werk von Mutis aufzuspüren.

Dazu sollen zum einen eine kürzere Prosaerzählung und ein Roman genauer analysiert werden und von ihnen aus Bezüge auf das Gesamtwerk des kolumbianischen Autors hergestellt werden. Methodisch ist dies dadurch zu rechtfertigen, dass das Oeuvre Mutis' sehr „einheitlich“ erscheint und in allen seinen „Emanationen“ eine Grundbewegung verrät: die der „desesperanza“. Für Mutis ist dies eine „verdad inapelable“, die sein gesamtes literarisches Schaffen prägt:

„Sin pesimismo ni amargura, sino con la más absoluta aceptación de esa verdad inapelable, he escrito cada una de las líneas que, sumadas, forman mi obra. En los primeros poemas que me atreví a entregar para su publicación, «El miedo» y «La creciente», es bien fácil para el lector percibir cómo, a los quince años, me había convertido ya en el resignado testigo del deterioro que, ...“<sup>226</sup>

„El resignado testigo del deterioro“, als den Mutis sich selbst bezeichnet, ist jener „desesperanzado“, der die Substanzlosigkeit der Existenz erkannt hat und nunmehr sich einer teilnahmslosen Teilnahme des Lebens stellt.<sup>227</sup> Diese teilnahmslose Teilnahme der Existenz impliziert jedoch auch Hoffnung; eine Hoffnung, die sich aber nur auf den „breve entusiasmo por el goce inmediato de ciertas probales y efímeras dichas“<sup>228</sup> bezieht. Sie ist auf die Sinne bezogen und steht, wie wir ausgeführt haben, im Zusammenhang mit der Präsenz. Es ist eine Präsenz, die sinnlich bedeutet, ohne auf eine Tiefenebene des Signifikats hinabzusinken. Bei der Behandlung der „desesperanza“ im Werk von Álvaro Mutis ist demnach auch immer diese Ebene mitzudenken.

Des Weiteren haben wir von den vielen intertextuellen Bezügen gesprochen, die das Werk Mutis' mit sich selbst unterhält: Gedichtüberschriften werden zu Romantiteln, in Romanen werden Gedichte zitiert, in Romanen wird auf Handlungselemente oder Personen anderer Romane Bezug genommen und schließlich Maqroll, der in allen Romanen Mutis' auftaucht

<sup>226</sup> Zitiert nach: Consuelo Hernández, Álvaro Mutis: Una estética del deterioro, a.a.O., S. 11 f.

<sup>227</sup> Siehe hierzu das Kapitel: Álvaro Mutis und das Konzept der „desesperanza“.

<sup>228</sup> Álvaro Mutis, Contextos para Maqroll, a.a.O., S. 46

und in den Gedichten explizit oder implizit anwesend ist. Eben dadurch entwickelt das Werk eine Dialoghaftigkeit, die es immer wieder öffnet und sich schließlich auf keinen Kern zurückführen lässt.<sup>229</sup>

### **5.1 El último rostro**

In der Erzählung „El último rostro“<sup>230</sup>, die im folgenden genauer analysiert werden soll, werden die letzten Tage des Lebens Simón Bolívars aus der Perspektive der Tagebuchaufzeichnungen des polnischen Generals Napierski geschildert. Doch bevor Napierski das Wort ergreift, werden wir mit einer anderen Erzählerinstanz konfrontiert, die entscheidend bei der Entstehung der Erzählung mitwirkt und sie gleichzeitig in eine Zone überführt, in der der ursprüngliche Zusammenhang der Tagebücher Napierskis zerstört wird. Zuerst werden sie in einen fiktiven Rahmen gestellt:

„Las páginas que van a leerse pertenecen a un legajo de manuscritos vendidos en la subasta de un librero de Londres pocos años después de terminada la segunda guerra mundial. (S. 37)

Durch den Bezug auf den Buchhändler werden die Tagebuchblätter literalisiert und fiktionalisiert. Wie wir bei der Behandlung der „desesperanza“ im Eingangskapitel herausgearbeitet haben, führt die „Verzweiflung“ über die Substanzlosigkeit und Ursprungslosigkeit der Existenz zur Schrift, die ihren Ursprung aufschiebt und letztendlich auch nur von einer Substanzlosigkeit zeugt.

Die Tagebuchblätter Napierskis nun scheinen auch ihren Ursprung verloren zu haben. Zum Großteil in Santa Marta, dem Aufenthaltsort Bolívars in den Tagen vor seinem Tod, geschrieben, sind sie kurz nach dem Ende des zweiten Weltkrieges zu der Versteigerung des Buchhändlers in London „aufgetaucht“, um schließlich durch einen Zufall in die Hände des Erzählers zu gelangen. Auf diesem räumlichen und zeitlichen Weg haben sie ihre „ursprüngliche“ chronologische Ordnung verloren:

<sup>229</sup> Siehe hierzu das Kapitel: Álvaro Mutis: Primeros poemas (1947-1952)

<sup>230</sup> Álvaro Mutis, El último rostro, Ediciones Siruela, Madrid 1990, S. 37-61; alle Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

„Los folios no estaban ordenados y hubo que buscar entre los ocho tomos de legajos aquellos que, por el color de la tinta y ciertos nombres y fechas, indicaban pertenecer a una misma época.“ (S. 38)

Der Erzähler ist auf den Ort und das Datum „Santa Marta, diciembre de 1830“ (S. 38) beim Durchblättern der Tagebuchblätter aufmerksam geworden. Simón Bolívar starb im Dezember 1830 in Santa Marta, und der Erzähler versucht nun die Stellen des Tagebuches zu finden, die sich auf diese Zeit im Leben Napierskis beziehen.

Napierski war ein polnischer General, der sich nach Kolumbien aufmachte, um sich an den Befreiungskriegen Bolívars zu beteiligen. Als Grund dafür wird vom Erzähler erklärt, dass „..., como buen polonés, buscó en América tierras en donde la libertad y el sacrificio alentarán sus sueños de aventura truncados con la caída del Imperio.“ (S. 38) Doch diese Träume lösen sich in dem Moment auf, in dem er bei einem Zwischenstopp in Kuba ins Gefängnis geworfen wird. Erst nach einigen Jahren gelingt ihm die Flucht, und als er schließlich in Kolumbien ankommt, trifft er auf einen kranken Simón Bolívar, der völlig desillusioniert auf seine Taten zurück- und auf die Zukunft der befreiten Länder vorausblickt. Somit wird der Grund, nämlich nach Amerika zu gehen, damit die „Freiheit und das Opfer seine Träume anregen“ für Napierski nicht in Erfüllung gehen können. Die hehren Ideale sind in einen Sumpf von Intrigen hinabgesunken. Davon allerdings an späterer Stelle mehr.

An diesem Punkt ist es wichtig hervorzuheben, dass Napierski Maqroll dahingehend ähnelt, dass er die Ziele, die er sich gesteckt hat, nicht erreichen wird bzw. dass sie von vornherein nur illusionären Charakter besitzen. In der Realität besitzen sie keinen Grund, keine Substanz, und dies muss auch Napierski mit den Idealen der Freiheit und des Opfers erfahren.

Interessant ist nun, wie der Erzähler bei der Transkription der Tagebücher Napierskis vorgeht:

„Por razones que se verán más adelante, se transcriben únicamente las páginas del Diario que hacen referencia a ciertos hechos relacionados con un hombre y las circunstancias de su muerte, y se omiten todos los comentarios y relatos de Napierski ajenos a este episodio de la historia de Colombia que diluyen y, a menudo, confunden el desarrollo del dramático fin de una vida.“ (S. 38)

Der Erzähler greift somit ordnend in den „Erzähldiskurs“ Napierskis' ein, und das Tagebuch, das schließlich den Lesern unterbreitet wird, trägt dadurch auch Spuren der

redigierenden Arbeit; demnach kann es ebenfalls keinem eindeutigen Ursprungsort zugeordnet werden.

Die Schrift Napierskis schließlich erscheint als hybrid:

„Napierski escribió esta parte de su Diario en español, idioma que dominaba por haberlo aprendido en su estada en España durante la ocupación de los ejércitos napoleónicos. En el tono de ciertos párrafos se nota empero la influencia de los poetas poloneses exiliados en París y de quienes fuera íntimo amigo, en especial de Adam Nickiewicz a quien alojó en su casa.” (S. 38 f.)

Napierski schreibt auf Spanisch, und wenn man davon ausgeht, dass der Tagebuchform ein intimes Sprechen eignet, so ist das intime Sprechen des polnischen Generals ebenfalls von seinem Ursprung gelöst. Weiterhin ist von dem Einfluss der polnischen Exildichter die Rede, wodurch zum einen angedeutet wird, dass sein Schreiben andere Stimmen in sich birgt, zum anderen verweist es direkt auf die „desesperanza“: der Ursprung der Heimat ist verlorengegangen<sup>231</sup>, und das Schreiben in der Exilsituation bedeutet für Mutis auch immer ein Schreiben der „Verzweiflung“. Der Verlust des Ursprungs und das Erkennen eben dieses Verlustes führt in die „desesperanza“ und die „desesperanza“ in die Schrift, die wiederum von Verzweiflung geprägt ist. Da Napierski die Stimme der polnischen Exildichter in sich trägt, müssen, so kann vermutet werden, seine Tagebücher die „desesperanza“ widerspiegeln.

## **5.2 Exkurs: Exilio**

In dem Gedicht „Exilio“ aus dem Gedichtband „Los trabajos perdidos“ wird in den ersten Zeilen auf den Verlust des Ursprunges hingewiesen:

„Voz del exilio, voz de pozo cegado,  
voz huérfana, gran voz que se levanta  
como hierba furiosa o pezuña de bestia,  
voz sorda del exilio,  
hoy ha brotado como una espesa sangre  
reclamando mansamente su lugar  
en algún sitio del mundo.”<sup>232</sup>

<sup>231</sup> Wichtig allerdings ist festzuhalten, dass für Mutis Ursprung schon immer verloren gegangen ist. Die Exilsituation macht den Ursprungsverlust nur evident.

<sup>232</sup> In: Álvaro Mutis, Summa de Maqroll el Gaviero, a.a.O., S. 94

In dem Gedicht „Tres imágenes“ ist von der „voz imponderable“ die Rede gewesen, die dort als die Stimme des Gedichtes selbst bezeichnet wurde. Hier nun wird die Stimme des Exils genannt, die an dieser Stelle ebenfalls als die Stimme des Gedichtes aufgefasst werden kann. Und diese Stimme hat keinen Ursprung, sie kommt aus einem „versiegten Brunnen“, ist „verwaist“ und bleibt letzten Endes sogar stumm. Trotzdem zeitigt sie eine Wirkung: sie ist die „hierba furiosa“<sup>233</sup> oder die „pezuña de bestia“<sup>234</sup>, die ihren Platz in der Welt einfordert. Der Stimme ist sozusagen eine Paradoxie eingeschrieben: auf der einen Seite bleibt sie stumm, auf der anderen Seite entfaltet sie sich und reklamiert für sich einen Ort. Dieser Ort ist nicht mehr in der Tiefe des Brunnens, sondern auf dessen Oberfläche:

„Hoy, algo se ha detenido dentro de mí,  
un espeso remanso hace girar,  
de pronto, lenta, dulcemente,  
rescatados en la superficie agitada de sus aguas,  
ciertos días, ciertas horas del pasado,  
a los que se aferra furiosamente  
la materia más secreta y eficaz de mi vida.“<sup>235</sup>

Ein Ort des anscheinenden Stillstandes, der weiter unten in die Zeitlichkeit der Gegenwart eingeordnet wird: „...en este largo presente del exiliado.“<sup>236</sup> Im Sinne einer Heterochronie legt sich auf die Gegenwart die Vergangenheit, und somit hat sie auch keine Tiefe und verweist auf keinen „tiefgründigen“ Sinn, sondern beide Zeitformen verlaufen transversal zueinander. Wie wir bei der Analyse von „La creciente“ gesehen haben, ist der Ursprung in die Bewegung des anschwellenden Flusses hineingezogen und ist von vornherein in Übergänge verstrickt.

Das lyrische Ich taucht nicht in die Vergangenheit ab, sondern holt sie auf die Ebene der Präsenz der Gegenwart hinauf, und die „materia más secreta y eficaz de mi vida“ hält jene „ciertos días, ciertas horas del pasado“ fest. Das Charakteristische des lyrischen Ichs ist nichts Substantielles, sondern eine Materialität, die sich aus Elementen der Vergangenheit speist. Diese Elemente kehren nun durch akustische und olfaktorische Reize an die Oberfläche zurück, und wiederum sind es der Regen und die Nacht, die die Heterochronie entfalten:

<sup>233</sup> In „El viaje“ wird der Zug von den wuchernden Pflanzen „verschlungen“

<sup>234</sup> „Bestias“ verweist wiederum auf ein Leben in der „desesperanza“; siehe hierzu das Kapitel „Programa para una poesía“.

<sup>235</sup> In: Álvaro Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero*, a.a.O., S. 94

<sup>236</sup> Ebd., S. 94

„hasta cuando una noche  
 comienza el golpeteo de la lluvia  
 y corre el agua por la calle en silencio  
 y un olor húmedo y cierto  
 me regresa a las grandes noches del Tolima  
 en donde un vasto desorden de aguas  
 grita hasta el alba su vocerío vegetal;  
 su destronado poder, entre las ramas del sombrío,  
 chorrea aún en la mañana  
 acallando el borboteo espeso de la miel  
 en los pulidos calderos de cobre.“<sup>237</sup>

Das Element der Vergangenheit ist die Unordnung der Wassermassen, die als pflanzliches Geschrei weiter umschrieben wird. Wie in „Angela Gambitzi“ wird hier dem Tag die Nacht gegenübergestellt. Das Chaos der Wasser entfaltet sich in der Nacht und wird im Tageslicht als „destronado poder“ definiert. Der Tag impliziert hier wiederum eine Art von Ordnung, die dem alles in seine Auflösungen hineinziehenden pflanzlichen Strom<sup>238</sup> Einhalt gewähren soll. Ein zielorientierter Umgang mit der überbordenden Natur, wie sie die Zuckerrohrverarbeitung in den Zeilen „...el borboteo espeso de la miel/en los pulidos calderos de cobre“ nahelegt, kann die Auflösungen der Natur nicht aufhalten. Ganz im Gegenteil ziehen diese das „zivilisatorische“, zielorientierte Schaffen der Menschen in ihren Bann: „su destronado poder, entre las ramas del sombrío,/chorrea aún en la mañana/acallando el borboteo espeso de la miel/en los pulidos calderos de cobre.“ Am Tage ist die Nacht in einer transversalen Beziehung präsent und wird Auflösungen in jenen hineinragen. Somit ist der „Ursprungsort“ Tolima von Substanzverlusten geprägt, und jede Form eines substantiellen Denkens kann sich nur in die paradoxe Form der Substanzlosigkeit kleiden. Eine Substanzlosigkeit, die jedoch Materialität besitzt und die Sinne akustisch und olfaktorisch affiziert: „**golpeteo** de la lluvia“, „un **olor** húmedo y cierto“, „un vasto desorden de aguas/**grita** hasta el alba su **vocerío** vegetal“, „**chorrea**“, „**acallando** el borboteo espeso de la miel“. [Hervorhebung: M.v.A.]

Und schließlich endet das Gedicht in einer potenzierten Form der Paradoxie, in der der Ursprung Tolimas als Traum gekennzeichnet wird, der sich selber auslöscht:

<sup>237</sup> Ebd., S. 95

<sup>238</sup> Siehe hierzu wiederum das Kapitel über das Gedicht „La creciente“.

„Y es entonces cuando peso mi exilio  
y mido la irrescatable soledad de lo perdido  
por lo que de anticipada muerte me corresponde  
en cada hora, en cada día de ausencia  
que lleno con asuntos y con seres  
cuya extranjera condición me empuja  
hacia la cal definitiva  
de un sueño que roerá sus propias vestiduras,  
hechas de una corteza de materias  
desterradas por los años y el olvido.“<sup>239</sup>

Der Ursprung wird mit „la irrescatable soledad de lo perdido“ umschrieben, wobei „soledad“ auf das Konzept der „deseperanza“ von Mutis hinweist. Ein Kennzeichen dieser ist die Einsamkeit, und das Verlorene des Ursprungsortes wird nun selbst als einsam definiert, wodurch Ursprung als Nicht-Ursprung erscheint. Wie Maqroll nimmt das lyrische Ich am Leben teil: „que lleno con asuntos y con seres/cuya extranjera condición me empuja/hacia la cal definitiva/...“ Wie bei Maqroll ist es eine Teilnahme am Leben, die das lyrische Ich weiter in die „Deseperanza“ hineinführt. Jene führt es „hacia la cal definitiva/de un sueño que roerá sus propias vestiduras,/hechas de una corteza de materias/desterradas por los años y el olvido.“ Der Traum ist der Traum des Ursprunges, der schon immer verloren gegangen ist, da er selbst nur aus Auflösungen besteht. Und dieser Traum nun löst sich auch auf, nagt an seiner eigenen „Rinde“, an seiner eigenen Oberfläche, die aus Materialien der Vergangenheit besteht, die selbst keine Ordnungen mit sich führen. Die Materialien sind „desterradas por los años y el olvido“, was impliziert, dass sie in einer neuen Konstellation entstehen können und nicht etwas ursprünglich Gegebenes reproduzieren. Erinnerung bedeutet immer auch ein Neu-Schaffen, das das Vergessen mit sich trägt. Und die Neu-Schaffung, von der hier die Rede ist, ist die Hinwendung zu einem Ursprung, der gleichzeitig ein Nicht-Ursprung ist. Die Auflösungen potenzieren sich, und auch die Hinwendung zur „irrescatable soledad de lo perdido“, das Einmünden in „la cal definitiva/de un sueño“ lösen sich auf: der Traum „roerá sus propias vestiduras“.

Wenn nun die „voz del exilio“, von der weiter oben die Rede gewesen ist, die Stimme des Gedichtes selbst ist, dann könnte man in einem zweiten Schritt die Materialität und die Oberfläche, die „corteza de materias“, als die Worte des Gedichtes selbst umschreiben. Die „deseperanza“ führt zur Schrift, die wiederum die „deseperanza“ spiegelt und keine

<sup>239</sup> Álvaro Mutis, Summa de Maqroll el Gaviero, a.a.O., S. 95

Substanz mit sich führen kann. Aber das Fehlen der Substanz ist nicht gleichbedeutend mit einem Fehlen von Bedeutung. Die Auflösungen bedeuten sich selbst und affizieren die Sinne. Diese Affizierung der Sinne wurde im Kapitel der „desesperanza“ dahingehend beschrieben, dass „Verzweiflung“ nicht mit Hoffnungslosigkeit gleichgesetzt werden darf, sondern dass Hoffnung, wenn sie auf den Bereich der Sinne beschränkt bleibt, existiert. Und so ruft die „voz del exilio“ auch die akustischen Sinne an, worauf weiter oben schon hingewiesen worden ist.

Das erste Gedicht aus dem Band „Los elementos del desastre“, „204“, beginnt in diesem Sinne auch mit einer akustischen Aufforderung: „Escucha Escucha Escucha“<sup>240</sup>, die innerhalb des Gedichtes insgesamt fünfmal ausgesprochen wird. Wie in „Exilio“ wird hier nicht der visuelle, sondern der akustische Sinn in den Vordergrund gerückt. Nach dem ersten „Escucha Escucha Escucha“ heißt es weiter: „la voz de los hoteles“<sup>241</sup>. Wenn nun wiederum „voz“ als Stimme des Gedichtes betrachtet wird, die von einem Ort des Übergangs, den Hotels, spricht und diese in ihrer Akustik wahrgenommen werden sollen, so impliziert das dreifache „Escucha“ eine Aufforderung an den Leser: Er soll das Gedicht nicht nur lesend und visuell aufnehmen<sup>242</sup>, da dieser Akt ein Verstehenwollen und eine Tiefendimension implizieren, die die Übergänge und Auflösungen, von denen das Gedicht zeugt, nicht haben können. Was der Leser tun soll, ist, außerhalb jeglicher Sinnfindung, das Gedicht mit seinen Auflösungen sinnlich wahrzunehmen, damit es bedeutend werden kann.<sup>243</sup>

Somit haben wir in „Exilio“ eine zweifache Bewegung vor uns. Die „corteza de materias/desterradas por los años y el olvido“, die auf einer metareflexiven Ebene auf die Wörter des Gedichtes hinweisen, haben ihren Ordnungszusammenhang verloren und gehen im Gedicht eine neue Ordnung ein. Doch diese neue Ordnung verweist auf keinen Ursprung und keine Substanz, sondern sie ist selbst der Vergänglichkeit und seinen

<sup>240</sup> Ebd., S. 33

<sup>241</sup> Ebd., S. 33

<sup>242</sup> Dies ist im Sinne des abendländischen Blickes bei Lévinas zu verstehen. Dieser Blick zieht das Andere in das Eigene hinein, verleiht ihm eine Substanz, wodurch er das Andere in seiner Form eines Seienden zerstört.

<sup>243</sup> Hier ist auf Roland Barthes zu verweisen, der in „Das Reich der Zeichen“ versucht, ein sprachliches System zu entwerfen, das keine Tiefendimension mehr besitzt. Ebenfalls könnte man hier mit Gumbrecht von Präsenzeffekten sprechen, die das Gedicht zeitigt. Wichtig ist anzumerken, dass es in den Gedichten so auch zu einem Oszillieren zwischen Sinn- und Präsenzeffekten kommt, da der Leser natürlich gezwungen ist, sich lesend und damit visuell dem Gedicht zu nähern. Trotzdem verweist die akustische Aufforderung auf einen Präsenzbereich, der eine Antwort auf die Substanzlosigkeit des Daseins zu geben versucht.

Auflösungen unterworfen: „...un sueño que roerá sus propias vestiduras“.

Doch die Substanzlosigkeit und die Materialität der Worte sind sinnlich vernehmbar. Sie bedeuten in ihrem sinnlichen Klang. Und auch auf inhaltlicher Ebene bedeuten die Elemente, die von der Erinnerung hervorgeholt werden, durch ihre Materialität und nicht durch eine ursprüngliche Substanz.

### **5.3 El último rostro – Fortführung**

Die erste Erzählerinstanz aus „El último rostro“ bedient sich nun ebenfalls einer „...corteza de materias/desterradas por los años y el olvido“. Die Tagebücher haben im Laufe der Jahre ihre Ordnung verloren und werden von dem Erzähler neu zusammengestellt: der Ursprung ist von vornherein verloren gegangen.

Nach den einleitenden Ausführungen der ersten Erzählerinstanz beginnen die eigentlichen Tagebuchaufzeichnungen Napierskis, die mit seiner Ankunft in Cartagena und dem ersten Zusammentreffen mit Bolívar beginnen.<sup>244</sup> Von Anfang an macht die Figur des „Liberadors“ auf Napierski einen starken Eindruck:

„Hoy conocí al general Bolívar. Era tal mi interés por captar cada una de sus palabras y hasta el menor de sus gestos y tal su poder de comunicación y la intensidad de su pensamiento que, ahora que me siento a fijar en el papel los detalles de la entrevista, me parece haber conocido al Libertador desde hace ya muchos años y servido desde siempre bajo sus órdenes.“ (S. 39)

Doch die politischen Ziele Bolívars haben sich als illusorisch erwiesen, und die mythisch-heroische Figur, als die Napierski Bolívar noch in Europa gesehen hat, ist einer anderen Figur gewichen, die Züge des Verfalls und der Desillusionierung trägt. Dies wird schon durch die Unterkunft, die sich Bolívar in Cartagena gewählt hat, deutlich: eine Festung, die ehemals als Nonnenkloster gedient hat. Und wie in einer religiösen Klausur erscheint der „Libertador“, der sich von den Menschen zurückzieht und seinen Lebensweg nun als „peregrinaje vergonzante y penoso por un país que ni me quiere ni piensa que le haya yo servido en cosa que valga la pena“ (S. 42) sieht. Dieser religiösen Klausur ist nun jedoch

<sup>244</sup> Das Schiff, auf dem Napierski nach Kolumbien kommt, legt in Cartagena an. In Cartagena trifft er auch auf Bolívar. Obwohl nicht weiter ausgeführt, scheinen die Tagebuchaufzeichnungen sich auf die Zeit in Cartagena zu beziehen. Der letzte Tagebucheintrag von Napierski, der den Lesern unterbreitet wird, wurde allerdings in Santa Marta, dem eigentlichen Sterbeort Bolívars, getätigt und trägt das Datum des 5. Juli, also fünf Monate vor dem „realen“ Tod Bolívars.

kein transzendenter Glaube mehr eingeschrieben. Alles steht unter den Zeichen des Verfalls und der Auflösungen. Darauf deuten die Zimmer des Klosters hin, in denen Bolívar sich aufhält:

„Esperamos en una pequeña sala de muebles desiguales y destartalados con las paredes desnudas y manchadas de humedad.“ (S. 39)

Und zu dem Wohnraum Bolívars heißt es:

„Mi primera impresión fue de sorpresa al encontrarme en una amplia habitación vacía, con alto techo artesonado, un catre de campaña al fondo, contra un rincón, y una mesa de noche llena de libros y papeles. De nuevo las paredes vacías llenas de churretones causados por la humedad. Una ausencia total de muebles y adornos.“ (S. 40)

Die Feuchtigkeit greift die Wände an und kündigt in diesem Zitat auch von dem Verfall der geistigen, auf den Traum eines „Gran Colombia“ gerichteten Strebens Bolívars. Davon zeugen die Bücher und Papiere auf dem Nachttisch, die ebenfalls der Feuchtigkeit und dem Verfall ausgesetzt zu sein scheinen. Die auf eine Substanz ausgerichtete abendländische Konzeption des Buches<sup>245</sup> wird damit desavouiert, und stattdessen wird ein anderer Aspekt wichtig, der im Anschluss an das eben angeführte Zitat aufleuchtet:

„Únicamente una silla de alto respaldo, desfondada y descolorida, miraba hacia un patio interior sembrado de naranjos en flor, cuyo suave aroma se mezclaba con el de agua de colonia que predominaba en el ambiente.“ (S. 40)

Was hier angedeutet wird, könnte man als eine Gegenbewegung zu dem herrschenden Klima des Verfalls und des Verlustes eines zielgerichteten geistigen Lebens bezeichnen. Auf dem Stuhl, der dem Patio zugewandt ist, sitzt Bolívar. Er wendet sich von den Büchern und Papieren ab und richtet sich auf eine sinnliche, den Geruch reizende Atmosphäre aus. Ohne der Interpretation der Erzählung vorzugreifen, scheint sich hier schon eine Verbindung zu dem Essay „La desesperanza“ anzukündigen. Die Hoffnung auf eine Substanz ist für Bolívar verlorengegangen, aber die Möglichkeit einer Hoffnung, die sich auf den Umkreis der Sinne bezieht, deutet sich durch die Hinwendung zu den blühenden Orangen an.<sup>246</sup>

<sup>245</sup> Siehe hierzu den Exkurs zu Jacques Derrida.

<sup>246</sup> Allerdings wird, wie wir sehen werden, Bolívar nicht in der Lage sein, diese Form der Präsenz in sein

Bolívar wird nun in seiner physischen Erscheinung beschrieben. Zuerst ertönt seine Stimme, die eine extreme physische Schwäche ausdrückt („...que denotaba una extrema debilidad física“ (S. 40)). Des Weiteren wird er als krank („enfermo“ S. 41) bezeichnet, bevor dann genauer auf sein Erscheinungsbild eingegangen wird. Dabei fällt der Gegensatz zwischen seiner kleinen Gestalt und seinen Gesichtszügen auf, die mit „enérgica vivacidad de las facciones“ (S. 40) umschrieben werden. Seine Haut ist braun gebrannt, aber „a través de la fina camisa de batista, se advierte un suave tono oliváceo que no ha sufrido las inclemencias del sol y el viento de los trópicos.“ (S. 40) Die Tropen stellen im Werk von Álvaro Mutis, wie wir an anderer Stelle ausgeführt haben, die Landschaft dar, wo nichts Bestand hat und alles in einem Strom der Veränderungen fortgerissen wird. Sie sind der topographische Ausdruck der „desesperanza“.<sup>247</sup> Die Tropen haben die Ziele Bolívars zunichte gemacht und haben ebenfalls Spuren in seinem Körper hinterlassen: seine Krankheit, die braun gebrannte Haut. Allerdings gibt es eine Ebene, die nicht von den Tropen heimgesucht wurde: „...un suave tono oliváceo que no ha sufrido las inclemencias del sol y el viento de los trópicos.“ (S. 40) Ebenfalls seine Hände weisen auf diese Unversehrtheit hin:

„Sorprenden las manos delgadas, ahusadas, largas, con uñas almendradas y pulcramente pulidas, ajenas por completo a una vida de batallas y esfuerzos sobrehumanos cumplidos en la inclemencia de un clima implacable.“ (S. 41)

Bolívar ist in seinen Plänen und Zielen gescheitert und körperlich geschwächt. Auch tragen seine Züge Spuren von Verbitterung:

„La frente, pronunciada y magnífica, está surcada por multitud de finas arrugas que aparecen y desaparecen a cada instante y dan al rostro una expresión de atónita amargura, confirmada por el diseño delgado y fino de la boca cercada por hondas arrugas.“ (S. 41)

An anderer Stelle ist von „melancólica amargura“ (S. 41) die Rede, die jedoch von dem hervorstehenden Kinn und der feinen und spitzen Nase wieder aufgehoben wird. Und gerade die Nase und das Kinn zeugen von einer ungebrochenen Energie, die immer auf seinen Gesprächspartner gerichtet ist. (S. 41) Die Frage, wovon nun diese gegenläufigen Bewegungen in der Physis Bolívars zeugen, ist wiederum mit Rekurs auf das Essay „La

---

Leben zu integrieren.

<sup>247</sup> Siehe hierzu das Kapitel „La desesperanza“.

desesperanza“ zu beantworten. Gescheitert in seinen Unternehmungen, beginnt er in den Dialogen mit Napierski die Situation und die Gründe des Scheiterns zu benennen. Diese Gründe nun sind nicht spezieller Natur, sondern sagen allgemeingültig etwas über das menschliche Streben (in Amerika) aus. Wenn man so will, durchschaut der „Liberador“ die inneren Gesetze, denen jegliches menschliche Streben innewohnt, weshalb man ihn auch ohne Zweifel als „lúcido“ bezeichnen kann. Allerdings ist seine „lucidez“ auf die Vorgänge in Amerika beschränkt. Amerika sei im Gegensatz zu Europa der Ort, wo sich substantielles und auf ein Ziel gerichtetes Denken nicht entfalten könne:

„Aquí se frustra toda empresa humana – comentó [Bolívar] -. El desorden vertiginoso del paisaje, los ríos inmensos, el caos de los elementos, la vastedad de las selvas, el clima implacable, trabajan la voluntad y minan las razones profundas, esenciales, para vivir, que heredamos de ustedes. Esas razones nos impulsan todavía, pero en el camino nos perdemos en la hueca retórica y en la sanguinaria violencia que todo lo arrasa.” (S. 46)

Die Tropen zerstören jegliche essentiellen Gründe und Antriebsfedern des menschlichen Willens, der, so legen die Worte Bolívars nahe, in Europa noch existiert. Wenn nun Bolívar Schichten seines Körpers bewahrt, die nicht von den Tropen „korrumpiert“ worden sind, so lässt sich dies mit seinem (halb) gewonnenen Standpunkt erklären. Er hat eine Ebene der Betrachtung erreicht, die ihn zwar aus den Mechanismen des Lebens heraustreten lässt, die er aber gleichzeitig noch von seinem neuen Standpunkt aus beobachtet. Auf ihn lassen sich die Worte anwenden, die Mutis mit Bezug auf Heyst benutzt:

„...conociendo hasta sus más desastrosas consecuencias el resultado de intervenir en los hechos y pasiones de los hombres, se niegan a hacerlo, no se prestan al juego y dejan que el destino o como quiera llamarásele, juegue a su antojo bajo el sol implacable o las estrelladas noches sin término de los trópicos.“<sup>248</sup>

Aber Bolívar verortet das substantielle Denken nach Europa, weshalb, so könnte man annehmen, die Tropen von seinem Körper auch noch nicht ganz Besitz ergriffen haben. Die gewonnene Ebene der Betrachtung bezieht sich auf Amerika, hat aber noch nicht wie bei Maqroll, „universalen“ Charakter erreicht.

In einem Gespräch Napierskis mit Arrázola, der Bolívar die Nachricht der Ermordung Sucre überbringt, kommen sie auf die Umstände eines Attentats auf Bolívar ein Jahr zuvor in Bogotá zu sprechen. Damals wurde der „Liberador“ durch die Intervention seiner

<sup>248</sup> Álvaro Mutis, Contextos para Maqroll, a.a.O., S. 44

Geliebten, Manuelita Sáenz, gerettet. Bolívar vergibt nach seiner Rettung den Anstiftern des Attentats, und die Gründe für diese Vergebung, die Arrázola angibt und die von Napierski weiter ausgeführt werden, sind erhellend:

„Me señala [Arrázola] que el perdón hacia los verdaderos culpables e instigadores del crimen es fruto, no tanto de la bondad de Bolívar, como rasgo muy personal de su carácter, marcado con un escéptico fatalismo y un hondo conocimiento de los secretos resortes que mueven a estas gentes. De allí, pienso, el desprendimiento y la distancia que caracterizan su trato. Recuerdo, ahora, una frase que le escuché en días pasados: «Toda relación con los hombres deja un germen funesto de desorden que nos acerca a la muerte». Hablamos de sus amores. Su capricho por Manuelita Sáenz. Pero, en el fondo, la misma lejanía, el mismo desprendimiento.” (S. 57)

Das Verhältnis Bolívars zu den anderen Menschen, die ihn umgeben, wird als „desprendimiento“ umschrieben, was auf eine tiefe Einsamkeit schließen lässt. Wie wir in dem Kapitel „La desesperanza“ ausgeführt haben, ist eine Charakteristik des „desesperanzado“ die Einsamkeit, die ihn auf sich selbst zurückwirft und ihn dazu zwingt, sich reflexiv mit seiner eigenen Situation auseinanderzusetzen. Eng damit verbunden ist die Kommunikationsunfähigkeit, was in dem Satz: „«Toda relación con los hombres deja un germen funesto de desorden que nos acerca a la muerte»“ aufscheint. Das Resultat des Wissens, das in diesem Satz ausgesprochen wird, ist die Loslösung von den Menschen, die Bolívar kennzeichnet.

Seine ehemaligen Gefolgsleute haben ihn verraten und sich gegen seine Ideen gestellt. Im Zuge der Sklavenbefreiung, die Bolívar angestrebt hat, sind es gerade nun seine Kampfgenossen in den Befreiungskriegen, die gegen ihn intrigieren. Als Gründe hierfür führt Bolívar an:

„¿Cómo se puede explicar esto si no es por una mezquindad, una pobreza de alma propias de aquellos que no saben quiénes son, ni de dónde son, ni para qué están en la tierra? El que haya descubierto en ellos esta condición, el que la haya conocido desde siempre y tratado de modificarla y subsanarla, me ha convertido ahora en un profeta incómodo, en un extranjero molesto.” (S. 47)

Diese Sätze Bolívars lassen sich wiederum auf das Verhältnis Europa/Amerika beziehen. Die essentiellen Ideen, die aus Europa kommen, haben sich in den tropischen Landschaften aufgelöst, haben ihre Substanz verloren. Und auch die Menschen erscheinen nun als kern- und substanzlos. Allerdings hat hier Bolívar noch nicht die vollkommene „desesperanza“ erreicht. Er geht weiterhin von einem Kern aus, der allerdings nur in Europa verortet werden kann und in Amerika verloren gegangen ist. In Amerika sind die Leute hybrid,

haben keinen abendländisch/europäischen Kern, was ihr Handeln wesenlos macht und die Freiheitsideale korrumpiert.

Und hier nun wird das Zusammenspiel zwischen Erzählerdiskurs und den Worten Bolívars interessant, denn auf gewisse Weise werden durch Napierski die Worte des „Libertador“ relativiert und ebenfalls die Substanzlosigkeit Europas sichtbar gemacht. Am Auffälligsten geschieht dies in einem Dialog zwischen dem polnischen General und dem amerikanischen „Freiheitshelden“. Auf die Wesenslosigkeit des amerikanischen Kontinents antwortend, schreibt Napierski:

„Volví a comentarle de Europa , la desorientación de quienes aún añoraban las glorias del Imperio, la necedad de los gobernantes que intentaban detener con viejas mañas y rutinas de gabinete un proceso irreversible. Le hablé de la tiranía rusa en mi patria, de nuestra frustración de los planes de alzamiento preparados en París.” (S. 48)

Analog zu der Situation in Amerika spricht Napierski hier von derselben Desillusionierung in Europa, Ideale von Freiheit erreichen zu können. Das Scheitern wird hier von dem polnischen General auf eine „universale“ Ebene gehoben. Nicht die Tropen sind dafür verantwortlich, dass essentielle Ideen sich auflösen, sondern die Auflösung ist gerade auch an dem Ort eingeschrieben, von dem Bolívar meint, dass die essentiellen Wahrheiten dort ihren Ursprung haben. Und schließlich ist es auch Napierski, der vor der Desillusionierung in Europa flieht, um in Amerika seine Ideale wiederzufinden, sich selbst in einer Wahrheit gründen zu können. Doch er trifft nur auf weitere Auflösungen. Erinnern wir uns noch einmal an das Zitat aus „La desesperanza“:

„La semilla [der „desesperanza“] ha sido puesta mucho antes que estos seres llegaran al trópico, sería ingenuo pensar que ella pueda producirse en tan desolados lugares; la semilla viene de las grandes ciudades, de los usados caminos de una civilización milenaria, de los claustros de las viejas universidades, de los frescos ámbitos de las catedrales góticas, o de las empedradas y discretas calles de las capitales de la antigua colonia, en donde los generales con alma de notarios y los notarios enfermos del mal del siglo forjan interminables y retóricas guerras civiles.”<sup>249</sup>

Napierski macht Bolívar darauf aufmerksam, dass es falsch ist anzunehmen, in Europa gebe es ein auf Substanz gegründetes Denken. Die Tradition, die Amerika aus Europa übernimmt, ist gerade der Aufschub und das ständige Vergehen jeglicher Substanz. Und so ist es auch zu verstehen, dass Napierski auf der Flucht vor den verlorenen Idealen diese in

<sup>249</sup> Álvaro Mutis, Contextos para Maqroll, a.a.O., S. 58 f.

Amerika wiederzufinden trachtet. Aber, wie wir oben schon angeführt haben, schlägt dieses Unterfangen von vornherein fehl.

Bolívar jedoch hält an seinem Glauben an einen Kern in Europa fest:

„- Ustedes [die Menschen in Europa] saldrán de esas crisis, Napierski, siempre han superado esas épocas de oscuridad, ya vendrán para Europa tiempos nuevos de prosperidad y grandeza para todos. Mientras tanto nosotros, aquí en América, nos iremos hundiendo en un caos de estériles guerras civiles, de conspiraciones sórdidas y en ellas se perderán toda la energía, toda la fe, toda la razón necesarias para aprovechar y dar sentido al esfuerzo que nos hizo libres. No tenemos remedio, coronel, así somos, así nacimos...” (S. 48)

Die Energie, der Glauben und die Vernunft, die in Amerika fehlen, sind in Europa vorhanden. Es kann Zeiten geben, in denen sie verloren scheinen, als Basis und Grund sind sie jedoch anwesend und verheißen Europa eine andere, glücklichere Zukunft als Amerika. Deshalb nun auch die Bitterkeit in den Zügen Bolívars, eine Bitterkeit, die davon zeugt, dass er den Glauben an einen idealen Kern noch nicht aufgegeben hat, diesen nur als unerreichbar in Amerika ansieht. Maqroll wird diese Bitterkeit nicht haben, da er erkannt hat, dass die Substanzlosigkeit allem eingeschrieben ist und keine Grenzen zwischen Europa und Amerika kennt. Dadurch gelingt es ihm, eine wirkliche teilnahmslose Teilnahme an der Existenz zu gewinnen, die ihn letztendlich auch unsterblich macht. Bolívar hingegen wird sterben: „«Toda relación con los hombres deja un germen funesto de desorden que nos acerca a la muerte».“ (S. 57) Erst kurz vor seinem Tod, in einem Traum, der ihm sein nahes Ende ankündigt, deutet sich ein weiteres Aufgehen in die „desesperanza“ an, das schließlich auch die geographischen Grenzen Europa/Amerika verwischt.

Innerhalb des Erzählerdiskurses Napierskis wird das eigentliche Wissen der „desesperanza“ entfaltet, und die Worte Bolívars werden relativiert. So heißt es bei der physischen Beschreibung Bolívars: „Me recordó el rostro de César en el busto del Museo Vaticano.“ (S. 41) Eine Verbindung zwischen dem amerikanischen „Freiheitshelden“ und einer Figur der abendländischen Geschichte, die letztendlich auch in seinen Plänen gescheitert ist und von seinen Vertrauten verraten wurde, wird gezogen.

Als Napierski nach dem ersten Zusammentreffen mit Bolívar zu seinem Schiff zurückkehrt, beschreibt er die Atmosphäre Cartagenas:

„Hay algo intemporal en todo esto, una extraña atmósfera que me recuerda algo ya conocido no sé dónde ni cuando. Las murallas y fuertes son una reminiscencia medieval surgiendo entre las ciénagas y lianas del trópico.” (S. 44)

Die Atmosphäre Cartagenas als eine mittelalterliche Reminiszenz an etwas, das Napierski schon einmal gekannt hat. An dieser Stelle ist es, an der die Grenzen zwischen Amerika und Europa verwischen. Die Entfaltung des Wissens der „desesperanza“, die sich zwischen „ciénagas y lianas del trópico“ abspielt, verweist auf ein „europäisches Erbe“. Der Keim der „Verzweiflung“ liegt in Europa und entfaltet sich nun tropisch wuchernd in Amerika. Napierski, der den verlorenen Kern Europas in Amerika sucht, erkennt, dass die „desesperanza“ universal gültig ist. So schreibt er direkt nach dem ersten Zusammentreffen mit Bolívar: „..., me parece haber conocido al Libertador desde hace ya muchos años y servido desde siempre bajo sus órdenes.“ (S. 39) Doch Bolívar ist gescheitert und hat nicht mehr die Macht zu befehlen. Er hat den Weg in die „desesperanza“ angetreten, und Napierski folgt ihm auf diesem Weg. Seine erste Reaktion ist es noch, nach Europa zurückzukehren:

„Tornó Bolívar a dirigirse a mí con renovado interés: - Y ahora que sabe que por acá todo ha terminado, ¿qué piensa usted hacer, coronel? – Regresar a Europa – respondí – lo más pronto posible. Debo poner orden en los asuntos de mi familia y ver de salvar, así sea en parte, mi escaso patrimonio.” (S. 43)

Ordnung in die Familienangelegenheiten und in das Erbe zu bringen, könnte man nun auch übertragend dahingehend interpretieren, Ordnung in einen genealogischen Zusammenhang zu bringen, der wiederum einen Kern und einen Ursprung voraussetzt. Doch durch die Atmosphäre Cartagenas an den europäischen Verfall erinnert, gibt Napierski dieses Vorhaben bald wieder auf:

„He decidido quedarme en Colombia, por lo menos hasta el regreso de la fragata. Ciertas vagas razones, difíciles de precisar en el papel, me han decidido a permanecer al lado de este hombre que, desde hoy, se encamina derecho hacia la muerte ante la indiferencia, si no el rencor, de quienes todo le deben.” (S. 49)

Das Verhältnis zwischen Bolívar und Napierski im Hinblick auf die „desesperanza“ ist nun auch im Zusammenhang mit der Schrift zu sehen. Während Bolívar sich bei dem ersten Zusammentreffen von den Büchern und Papieren abwendet, wendet sich Napierski in Form

der Tagebuchaufzeichnungen der Schrift zu, was, wie wir gesehen haben, im direkten Bezug zur „desesperanza“ steht.

Bolívar ist ein „desesperanzado“, der die „desesperanza“ aber nicht ganz auf sich nimmt. Er verlegt den Kern und die Substanz nach Europa. Jedoch erkennt er, dass dieser Kern für ihn unerreichbar geworden ist. Nach seinem Scheitern in Amerika plante Bolívar, nach Frankreich zurückzukehren. Doch schon von Anfang an weiß er, dass er diese Reise nicht antreten wird:

„..., pero un hado extraño dispone que yo muera con un pie en el estribo, indicándome así que tampoco mi lugar, la tumba que me corresponde, está allende el Atlántico.“ (S. 47)

Und als ihm schließlich die Nachricht überbracht wird, dass sein engster Gefolgsmann Sucre ermordet wurde, gibt er seine Pläne endgültig auf:

„Nadie ha entendido aquí nada. La muerte se llevó a los mejores, todo queda en manos de los más listos, los más sinuosos que ahora derrochan la herencia ganada con tanto dolor y tanta muerte... Recostó la cabeza en la almohada. La fiebre le hacía temblar levemente. Volvió a mirar a Ibarra. - No habrá tal viaje a Francia. Aquí nos quedamos aunque no nos quieran.“ (S. 55)

Der Weg zur europäischen Quelle ist versperrt, obwohl er sie immer noch als existent ansieht. Napierski dagegen weiß, dass sie nicht existiert, dass es keinen Sinn macht, Ordnung in das „patrimonio“ zu bringen.

### **5.3.1 Fluchtpunkte zur „desesperanza“ – Flucht zum illusionären Kern**

Bolívar weiß, dass er nicht mehr zur Essenz Europas zurückkehren wird. Trotzdem hält er an dem Glauben an die Essenz fest. Dies versucht er in großem Maße durch die Erinnerung und die Sprache zu bewerkstelligen, wobei der Erzählerdiskurs auch deutlich macht, dass dieser Glauben illusionär ist. Bei der Verabschiedung von Napierski nach ihrem ersten Zusammentreffen sagt Bolívar:

„– Coronel Napierski, cuando lo desee venga a hacer compañía a este enfermo. Charlaremos un poco de otros días y otras tierras. Creo que a ambos nos hará mucho bien.“ (S. 44)

Was Bolívar hier ausspricht, scheint die Hoffnung zu sein, Linderung in seiner Desillusionierung zu erhalten. Er denkt an andere Tage, andere Länder, und mit letzteren meint er u.a. Frankreich und den mit diesem Ort verbundenen Glauben an eine Essenz. Auch sprechen Napierski und Bolívar Französisch, obwohl Napierski das Spanische beherrscht:

„[Bolívar zu Napierski] Venga por aquí más a menudo. Usted ya es de los nuestros, coronel, y a pesar de su magnífico castellano a los dos nos sirve practicar un poco el francés que se nos está empolvando.” (S. 49)

Doch das Französisch, das Bolívar spricht, weicht ebenfalls geringfügig vom Standard ab und weist unterschiedliche Merkmale auf, obwohl es dem ersten Anschein nach als „impecable“ (S. 40) beschrieben wird: „...se oyó tras de la silla hablando en un francés impecable traicionado apenas por un leve «accent du midi».“ Was hier aufscheint, ist der Hinweis, dass die angenommene Reinheit des europäischen Kernes und die für Bolívar damit verbundene Hoffnung auf ein freies, selbstbestimmtes Leben illusionär sind. An anderer Stelle werden nun Sprache und Erinnerung direkt miteinander verbunden. Napierski spricht von den Gründen, die das besondere Verhältnis zwischen ihm und Bolívar ausmachen:

„Si bien es cierto que quienes ahora lo rodean, cinco o seis personas, le muestran un afecto y lealtad sin límites, ninguno puede darle el consuelo y el alivio que nuestra afinidad de educación y de recuerdos le proporciona. A pesar de la respetuosa distancia de nuestras relaciones, me doy cuenta de que hay ciertos temas que sólo conmigo trata y cuando lo hace es con el placer de quien renueva viejas relaciones de juventud. Lo noto hasta en ciertos giros del idioma francés que le brotan en su charla conmigo y que son los mismos impuestos en los salones del consulado por Barras, Talleyrand y los amigos de Josefina.” (S. 50)

Bolívar nimmt sozusagen den gleichen Ursprung für sich und Napierski an, und die Erinnerung an diesen Ursprung „lo hace [...] con el placer de quien renueva viejas relaciones de juventud.“ Und dies zeige sich eben auch durch den Gebrauch der Sprache in Form von idiomatischen Wendungen, die Napierski an den Sprachgebrauch der „salones del consulado“ erinnern. Die „viejas relaciones de juventud“ und die „salones del consulado“ verweisen auf den Glauben Bolívars an die Freiheitsideale, für die er sein Leben geopfert hat und die nun in der desillusionierenden Gegenwart durch die Erinnerung wieder heraufbeschworen werden.

Aber der Fortlauf der Tagebuchaufzeichnungen des polnischen Generals verweist auf den illusionären Charakter, mit Hilfe der Erinnerung der „desesperanza“ zu entfliehen. Direkt nach oben angeführtem Zitat heißt es:

„El Libertador ha tenido una recaída de la cual, al decir del médico que lo atiende – y sobre cuya preparación tengo cada día mayores dudas –, no volverá a recobrase. La causa ha sido una noticia que recibí ayer mismo.” (S. 50)

Diese Nachricht ist die des Todes von Sucre, die ihn schließlich unvermeidlich dem Tod näher bringt. „«Toda relación con los hombres deja un germen funesto de desorden que nos acerca a la muerte».“ (S. 57) Der Versuch, Ordnung mit Hilfe der Erinnerung und der Sprache wieder herzustellen, scheitert und die „desesperanza“ in vollem Umfang auf sich zu nehmen, gelingt, wie oben schon ausgeführt wurde, nicht. Erst der Traum kurz vor seinem Tod lässt Bolívar ein volles Wissen der „desesperanza“ erreichen.

Und das Scheitern des Wiederfindens einer reinen Ordnung wird im Erzählerdiskurs Napierskis von vornherein vorgeführt. Dieses haben wir schon mit Hinweis auf die Sprache Bolívars angedeutet, und an anderer Stelle wird das ganze Wesen Bolívars als hybrid gekennzeichnet:

„Uno de los encantos de sus maneras es que la banalidad del brillante frequentador de los salones del consulado ha cedido el paso a cierta llaneza castrense, casi hogareña, que me recuerdan al mariscal McDonald, duque de Tarento o al conde de Fernán Núñez. A esto habría que agregar un personal acento criollo, mezcla de capricho y fogosidad, que lo han hecho, según es bien conocido, hombre en extremo afortunado con las mujeres.” (S. 45)

Also trägt auch Bolívar die Spuren des amerikanischen Kontinents in Form des „accento criollo“ in sich, wodurch der europäische Kern, den er in der Erinnerung wieder herzustellen versucht, als nicht erreichbar durch den Erzählerdiskurs gekennzeichnet wird. An einer anderen Stelle der Erzählung ist ein Brief von Manuelita Sanz die Ursache dafür, dass Bolívar der „desesperanza“ den Rücken zukehren möchte. Manuelita Sanz ist jene Geliebte des „Libertador“, die ihn vor einem Attentat in Bogotá gerettet hatte. Bolívar zieht sich zurück, um den Brief zu lesen.

„Cuando Bolívar terminó de leer los dos pliegos, escritos en una letra menuda con grandes mayúsculas semejantes a arabescos, nos llamó a su lado. Estaba muy cambiado, casi dijera que rejuvenecido. Nos quedamos un largo rato en silencio. Miraba el cielo por entre los naranjos en flor.” (S. 48 f.)

Bolívar erscheint, nachdem er den Brief gelesen hat, verjüngt und betrachtet den Himmel durch die blühenden Orangen hindurch. Für einen kurzen Moment scheint er die verloren gegangene Ordnung wiederzufinden. Eine Form der Sinnlichkeit kehrt zurück, die durch die blühenden Orangen angedeutet wird. Am Anfang der Erzählung kehrt Bolívar den Büchern und Papieren, die durch die Feuchtigkeit angegriffen sind, den Rücken zu, um sich der sinnlichen Pracht der Orangenbäume zuzuwenden. Hier nun ist es gerade die Schrift, die ihn zu der Präsenz der Sinne führt. Doch diese Schrift ist nicht mehr die Schrift im Sinne Derridas, die ihren Ursprung aufschiebt, sondern es ist eine Schrift der Präsenz. Kein inhaltliches Element des Briefes wird genannt, sondern alleine das Erscheinungsbild der Signifikanten rückt in den Vordergrund. Die Schrift ist „una letra menuda con grandes mayúsculas semejantes a arabescos“. Eine barocke sinnliche Pracht wird evoziert, die nicht mehr in die Tiefe der Signifikate hinabsinkt, sondern auf der Oberfläche bedeutsam wird. Und diese Oberfläche verjüngt Bolívar, so als ob die Sinnlichkeit der Schrift das ehemals sinnliche Zusammensein von ihm mit Manuela Sanz in die Gegenwart zurückholt. Oder, wenn man so will, die Vergangenheit transversal in die Gegenwart hineinrückt und räumliche und zeitliche Verdoppelungen einführt.

Doch ist dieser Moment nur ein kurzes Aufleuchten, da Bolívar auf reflexiver Ebene Hoffnung in der „desesperanza“ ausschließt. Und gerade die Annahme der ephemären Präsenz und ihre Integrierung in die „Hoffnungslosigkeit“ des Lebens wäre ein wesentliches Merkmal des „desesperanzado“, das ihn „unsterblich“ macht. Hören wir den Reflexionen Bolívars nach dem Lesen des Briefes zu:

„- Esto de morir con el corazón joven tiene sus ventajas, coronel. Contra eso sí que no pueden ni la mezquindad de los conspiradores ni el olvido de los próximos ni el capricho de los elementos...ni la ruina del cuerpo.“ (S. 49)

Bolívar fügt sich an dieser Stelle in eine chronologische Zeitlichkeit ein, die allerdings keinen Fortschritt mehr beinhaltet, sondern sich dahingehend interpretieren lässt, dass sie sich immer mehr von einem ehemals existierenden Ursprung entfernt. Die fortlaufende lineare Zeitlichkeit impliziert die „Dürftigkeit der Intriganten“, das „Vergessen“, das „Spiel der [tropischen] Elemente“ und das „Verfallen des Körpers“. Somit ist hier das Aufscheinen der Sinnlichkeit eingebunden in die Melancholie einer verloren gegangenen Zeit, in der Substanz verortet werden konnte. Bolívar ist alt und „verzweifelt“ und gibt auf,

weiter am Leben teilzunehmen.<sup>250</sup> Im Sinne Gumbrechts Begriff des „Oszillierens zwischen Präsenz- und Sinneffekten“ sinkt Bolívar nach dem kurzen Aufleuchten der Präsenz wiederum in die Sinndimension hinab. Und der „Libertador“ scheitert mehrfach: Auf der einen Seite schafft er es nicht, sich auf der Präsenzebene einzurichten, auf der anderen Seite gelingt es ihm ebenfalls nicht, sich auf der Sinnebene zu positionieren. Die Sinnebene bedeutet für ihn den Verlust jeglichen substantiellen Denkens in Amerika. Die Präsenzebene ist nur das Aufscheinen eines kurzen Momentes, der auf verlorenes sinnliches Glück hindeutet. Bolívar gelingt es nicht, diese beiden Ebenen miteinander zu verbinden und sich sozusagen auf der Schwelle zwischen ihnen zu positionieren. Dies ist es, was schließlich Maqroll gelingt. Die Abwendung von der Schrift und damit von der Teilnahme am Leben, die am Anfang der Erzählung angedeutet wird, kann nicht gelingen: das substanzlose Leben konfrontiert jeden, so wie auch Bolívar mit der Ermordung Sucre konfrontiert wird. Und die Hoffnung der Präsenz der Sinne wird von Bolívar ebenfalls nicht angenommen, sondern das Sinnliche erinnert ihn an den Verlust einer ehemaligen Substanz.

Es ist der Diskurs Napierskis, der eine andere Möglichkeit mit dem Umgang zwischen Präsenz und Sinn aufscheinen lässt: Er schreibt, dass durch den Brief Bolívar verjüngt erscheint, dass also die Präsenz der Schrift Manuelitas eine Bedeutung zeitigt, die jenseits von einem Sinn liegt. Und dies impliziert eine Annahme der „desesperanza“ und die Integration einer Hoffnung, die sich auf die Sinne bezieht. Napierski weiß, dass es keine Orte eines substantiellen Denkens gibt, weshalb er sich nach unserer Interpretation auch zu der Schrift in Form des Tagebuches hinwendet. Aber er hält „Präsenzeffekte“ fest, die Hoffnung implizieren.

---

<sup>250</sup> Die Figur Maqroll erscheint von vornherein einer linearen Zeitlichkeit enthoben zu sein. Von Anfang an ist ihr Körper verfallen. Doch ihr gelingt es im Gegensatz zu Bolívar sich zwischen Präsenz und Sinnhaftigkeit zu positionieren und somit eine teilnahmslose Teilnahme an der Existenz zu gewinnen. Auch für Maqroll gab es einen Ursprung, der verloren gegangen ist und der u.a. in der „tierra caliente“ zu finden ist. Doch in dem Ursprung ist zugleich eine Vergänglichkeit eingeschrieben, die es unmöglich macht, jenen wieder aufzufinden. Maqroll gelingt es, Präsenzeffekte in die „desesperanza“ hineinzutragen, wodurch er unsterblich wird. Dies ist der „sabor de existencia“, den Bolívar nicht besitzt.

### **5.3.2 Der Traum Bolívars – das Eingehen in die „desesperanza“**

Kurz vor seinem Tod hat Bolívar einen mit leichten Variationen wiederkehrenden Traum, den er Napierski erzählt. Zum einen beinhaltet er die Ankündigung seines nahenden Todes, zum anderen jedoch könnte man ihn als die Schilderung seines Lebensweges ansehen, die als eine Art von Epiphanie gedeutet werden könnte, die seinen Glauben an einen existierenden Kern in Europa destruiert und die Substanzlosigkeit des Daseins als allgemeine existentielle Grundlage des menschlichen Lebens zeigt. Inhaltlich lässt sich der Traum folgendermaßen zusammenfassen: Bolívar geht in den Gärten von Aranjuez spazieren und kommt zu einer Treppe, die zu einem Laubengang führt, der sich in einem von Insekten bevölkerten Labyrinth verliert. Er versucht eine Uhr aus seiner Tasche zu ziehen, doch ein plötzlich auftretender Schmerz hindert ihn daran. Als er es schließlich doch schafft, ist die Uhr in eine weiche Masse verwandelt, die keine Uhrzeit mehr anzeigen kann. Bei dem Versuch, die Uhr zu verstecken, bemerkt er plötzlich, dass ihn am oberen Ende der Treppe eine Frau beobachtet. Diese Frau, die stark erotisch konnotiert wird, sagt ihm, dass sein Bemühen, die zerstörte Uhr zu verstecken, sinnlos sei. Und auch das Empfehlungsschreiben seines Onkels und seine feine Kleidung würden nichts daran ändern, dass er bald im „Nichts“ verschwinden würde. Währenddessen kommt sie zu ihm die Treppe hinunter, wobei Bolívar erkennt, dass er sie nicht erreichen kann. Bolívar und die Frau werden als sexuell erregt beschrieben, doch zu einem Kontakt kommt es nicht. Die Zeit dafür sei vorbei. Schließlich verschwindet die Frau, und Bolívar begibt sich in den Laubengang, dessen Vegetation immer dichter wird. Auch die Insekten werden durch Bolívars Präsenz „aufgeschreckt“. Plötzlich verwandelt sich der pflanzliche Laubengang in einen marmornen Tunnel, an dessen einer Wand ein blinder Bettler lehnt, der um Almosen für das Monument Sucre bittet. Bolívar vermischt sich nun mit diesem Bettler, und als dessen dunkler Blick in ihn eindringt, wacht er auf.

Das erste, was bei der Schilderung des Traumes auffällt, ist die Überlagerung von Orten und Zeiten. Der Duft der Orangen in dem Patio von Cartagena transportiert Bolívar in die Traumtopographie der Gärten von Aranjuez: „Me dormí con la ventana abierta y el aroma de los naranjos invadía la habitación. Me encontré paseando por los jardines de Aranjuez.“ (S. 57 f.) Doch es sind nicht die wirklichen Gärten von Aranjuez, die in dem Traum

zurückkehren: „En realidad sólo tenían en común con los de Aranjuez el intenso perfume de los naranjos y esa luz tamizada por la azulosa neblina castellana.“ (S. 58) Der sinnliche Duft der Orangen verbindet das tropische Cartagena mit dem feudalen Aranjuez, und die Anspielung auf die „azulosa neblina castellana“ lässt die Atmosphäre als nebulös, ohne feste Konturen erscheinen. Und die Konturen lösen sich in dem Traum auch auf. Die Zeit des Traumes wird mit Hinweis auf die Kleidung von Bolívar an den Anfang des 19. Jahrhunderts verlegt: „..., me di cuenta de que estaba vestido a la moda de principios de siglo, con ajustado pantalón color marfil y una levita azul marino de corte inglés con grandes solapas y cuello levantado.“ (S. 58) Und an dieser Stelle ist es wichtig, etwas genauer auf die „reale“ Biographie Bolívars Bezug zu nehmen.<sup>251</sup> Im Frühjahr des Jahres 1799 kommt Bolívar nach Spanien und lernt das Leben am Hof kennen. Obwohl er dort auch dessen Dekadenz erlebt, bedeutet das feudale, königliche Leben eine angenehme Erfahrung für ihn. Die Politik interessiert ihn noch nicht sonderlich, allerdings wird er bald auch in ein intrigenhaftes Spiel verwickelt, das ihm die Möglichkeiten nimmt, Karriere am Hof zu machen. In dieser Zeit lernt er María Teresa kennen, eine aus Caracas stammende Adelige, zu der sich Bolívar hingezogen fühlt und sie schließlich auch heiratet. Und diese „Liebe“ ist wichtiger für ihn als das höfische Leben rund um die Königin María Luisa und ihre Günstlinge.<sup>252</sup> Doch die junge „Liebe“ hält nicht lange:

„Desde España, la joven pareja viajó a Caracas, a donde llegó a mediados de 1802. Aunque Bolívar se consideraba el hombre más feliz del mundo, su felicidad duró poco. Su esposa pudo resistir al principio los peligros del clima tropical, pero sucumbió al desatarse una fiebre y murió demasiado pronto para dejarle un heredero. Quien había crecido sin padre ni madre estaba nuevamente solo.“<sup>253</sup>

Was in der Erzählung „El último rostro“ von Bolívar angesprochen wird und dort sich auf die Freiheits- und Gerechtigkeitsideale der Aufklärung bezieht, lässt sich hier auf die sinnliche Ebene der „Liebe“ anwenden: die Tropen bringen Auflösungen mit sich und zerstören einen europäischen Kern. Doch der Traum macht deutlich, dass dieser europäische Kern eine Illusion darstellt und in ihm das tropische Wuchern der Auflösungen eingeschrieben ist. Bolívar kommt in diesem Traum zum Fuße einer Treppe,

<sup>251</sup> Die Angaben zu Bolívars „realen“ Biographie finden sich in: Gerhard Masur, Simón Bolívar, Fundación para la Investigación y la Cultura, Bogotá – Cali – Bucaramanga 1999; siehe besonders das Kapitel: „Juventud“, S. 36-48

<sup>252</sup> Es gibt Gerüchte, die Bolívar ein amouröses Verhältnis zu der Königin unterstellen.

<sup>253</sup> Gerhard Masur, Simón Bolívar, a.a.O., S. 47

„que conducía a un corredor con pérgola, que se perdía en un umbroso laberinto cruzado velozmente por callados insectos”. (S. 58) Die Gärten von Aranjuez führen in kein leuchtendes Zentrum, sondern verlieren sich in ein dunkles Labyrinth, das von Insekten bevölkert wird und eher an eine tropische Landschaft erinnert. Und wenn wir den Traum, wie oben angedeutet, an den Anfang des 19. Jahrhunderts verlegen, so legt er nahe, dass der Anfang des Lebensweges Bolívars schon sein Scheitern in sich trägt. Die Schmerzen, die Bolívar spürt, als er versucht, die Uhr aus seiner Tasche zu ziehen und die Unmöglichkeit, eine Uhrzeit auf ihr abzulesen, verweisen darauf, dass eine lineare Zeit, die zu einem Erreichen der Erfüllung eines Lebenszieles führt, eine Illusion darstellt. Gleichzeitig jedoch werden die Worte Bolívars aus dem Tagebuch Napierskis zurückgenommen, in denen der „Libertador“ von der linearen Zeit als Weg in die Desillusionierung spricht. Schon der Moment der Gegenwart trägt das Scheitern in sich; das Festhalten an dem Glauben einer Essenz ist eine Illusion. Dies machen die Worte der erotisch konnotierten Frau des Traumes deutlich, wenn sie auf den Versuch Bolívars zu sprechen kommt, die zerstörte Uhr zu verstecken: „«Es inútil que intentes ocultar esta huella, querido. El día menos pensado te nacen del mismo cuerpo y es entonces cuando la verdad hace daño.»“ (S. 59) Die „Wahrheit“, auf die sich die Frau bezieht, ist das Wissen der „desesperanza“. Dinge und Ideen tragen ihre Auflösung in sich; es hat keinen Sinn, dieses Wissen zu leugnen, denn eines Tages wird es sich offenbaren. Und, wie wir gesehen haben, erkennt Bolívar in den letzten Tagen vor seinem Tod die Vergeblichkeit seines Lebensweges. Nur spricht hier die Frau nicht aus der Topographie der Tropen heraus, sondern aus der Topographie des für Bolívar angenommenen europäischen Kernes.<sup>254</sup> Im Traum versucht Bolívar sich zu rechtfertigen, doch die Antwort der Frau könnte nicht klarer ausfallen:

„«Debe ser el miedo lo que te hace tan fino, contestó mientras comenzaba a descender los peldaños; lo que quise decirte es que ya no es tiempo de que nos agotemos el uno contra el otro allá en los escondrijos en la vega del río. Ya eres casi nada, muchacho, a pesar de tus prendas de Inglaterra y tus alhajas francesas.»” (S. 59)

<sup>254</sup> Und obwohl der „Libertador“ zu dem Zeitpunkt seines ersten europäischen Aufenthaltes noch nicht in seinen politischen Idealen aufgegangen ist, ist hier der Ursprung eben dieser zu sehen. Gerhard Masur schreibt mit Bezug auf den Marqués de Ustariz, der Bolívar zu seinem „protegido“ macht: „Se debe en gran parte al marqués que este pequeño aristócrata [Bolívar] se convirtiese en un joven ilustrado y cultivado, cuya devoción al trabajo fue tan apasionada que corrió el peligro de caer enfermo.“ Ebd., S. 46

Die Frau kündigt ihm an, dass er trotz der schönen europäischen Kleider schon fast nichts mehr sei. Und diese Ankündigung wird in die Zeit der europäischen Anfänge Bolívars verlegt. Schon der Anfang ist von Auflösungen geprägt, und der Anfang wird mit dem Ende zusammengedacht, das Ende ist sozusagen im Anfang präsent. Und diese Auflösungen werden nun nicht mehr mit essentiellen aufklärerischen Ideen in einen Zusammenhang gebracht, sondern mit dem sinnlichen Zusammentreffen zweier Körper. Die Zeit, dass ihre Körper sich gegenseitig verausgaben, sei schon vorbei. Somit ist auch die sinnliche Präsenz in Übergänge und Auflösungen verstrickt, bzw. sinnliche Präsenz als zu erreichendes Ziel kann es nicht geben. Bolívar und die Frau werden sexuell erregt, werden sich jedoch nicht erreichen:

„También yo, para entonces, comenzaba a excitarme pero algo me indicaba que, de intentar acercarme a la hembra y tocarla, volvería el punzante dolor a paralizarme. Ella pasó a mi lado y me dijo en voz ronca: «No vale la pena. No te muevas. Ni siquiera te digo que otra vez será, porque ya no habrá otra vez. Pero sé valiente, guapo, es lo único que te queda por hacer y debes hacerlo bien».” (S. 59 f.)

Derselbe Schmerz, den er bei dem Versuch spürte, die Uhr aus seiner Tasche herauszuziehen, kehrt zurück, als er sich der Frau nähern möchte. So wie es unmöglich erscheint, sich in der linearen Zeit zu verorten, die immer auch zielgerichtet ist, so ist es auch unmöglich, einen anderen Körper zu erreichen; es wird auch keine Zeit geben, in der dieses möglich sei: „Ni siquiera te digo que otra vez será, porque ya no habrá otra vez.“ Durch die Überlagerungen der Zeiten im Traum Bolívars wird deutlich gemacht, dass der Anfang in keine lineare Zeitlichkeit eingebunden ist, sondern Zeitlichkeit nur aus Formen der „ziellosten“ Übergänge besteht. Wie wir bei der Analyse von „La creciente“ gesehen haben, kehren die Erinnerungen des lyrischen Ichs beim Anblick des anschwellenden Flusses zu den Tagen seiner Kindheit zurück. Doch dieser biographische Ursprung ist ebenfalls durch Auflösungen gekennzeichnet. Alles ist dem Scheitern unterworfen, und die einzige Möglichkeit, darauf handelnd zu reagieren, sei, sich tapfer diesem Wissen zu stellen. Der Ratschlag der Frau impliziert, diese existentielle „Wahrheit“ anzunehmen und sie in seinen Lebensentwurf zu integrieren.<sup>255</sup>

Die Frau verschwindet schließlich, und Bolívar begibt sich in die labyrinthischen Gänge:

<sup>255</sup> Dies wird Maqroll, wie wir an späterer Stelle sehen werden, gelingen.

„De pronto me sentí abandonado y solo en medio del agobiante desorden de esos corredores en sombra que tendría que recorrer hasta hallar la salida. Además, había el temor a los insectos que, cargados de veneno, partían del techo vegetal y se perdían hacia el oscuro fondo, sin zumbido alguno que anunciara su presencia. Me interné bajo las pérgolas y, a medida que avanzaba, la vegetación fue haciéndose más densa. Los insectos cruzaban a mi lado excitados por mi presencia. Tenían una estructura blanda y plumosa como pequeñas aves de una vitalidad inagotable.” (S. 60)

Die Natur der Gärten von Aranjuez verwandelt sich in eine tropische Vegetation, die immer dichter wird. Feste Strukturen lösen sich auf, was durch die Beschreibung der Insekten angedeutet wird. Und so könnte man diesen Gang Bolívars auch als die Illustrierung seines Lebensweges beschreiben. Von Europa ausgehend kämpft er in Amerika für die Unabhängigkeit und für die Durchsetzung aufklärerischer Ideen. Doch diese Ziele, die er zu erreichen versucht, lösen sich auf, scheitern und können nicht erreicht werden. Doch der Traum macht eben deutlich, dass das Scheitern von vornherein allem eingeschrieben ist und sich auch an dem Ursprung befindet, dessen Konzept sich als illusionär erweist.

Schließlich verwandelt sich die tropische Vegetation in einen marmornen Tunnel, der an eine Grabesflucht erinnert:

„El interior de la pérgola era ahora un socavón de mármol reluciente. Recostado en la pared, un mendigo ciego rasgaba una guitarra que resonaba en el fresco ámbito como si fuera un clavicordio. Al pasar a su lado el ciego me habló: «De caridad una limosna para el monumento al Mariscal de Berruecos». Me fui confundiendo con el ciego y cuando me invadía ya la oscuridad de su vista, una tristeza desgarradora, antigua y familiar, me despertó bruscamente...” (S.60)

Hier nun wird auf der einen Seite sein eigener Tod angekündigt, auf der anderen Seite eine Art Fazit seines Lebens gezogen. Ein blinder Bettler lehnt an einer Wand des marmornen Ganges und bittet um ein Almosen für das Denkmal von Sucre, den Mariscal de Berruecos. Die Ideale, für die Bolívar und Sucre eingestanden waren, sind verloren gegangen. Ein blinder Bettler ist die Person, die die Erinnerung an Sucre und seine Ideale wach halten möchte. Die offizielle Erinnerung, die Monumente errichtet, um ein kulturelles Gedächtnis zu perpetuieren, hat sich von den Idealen Sucres verabschiedet. Und schließlich verwandelt sich Bolívar in diesen blinden Bettler. Die aufklärerischen essentiellen Ideen haben sich aufgelöst, und Bolívar erkennt nun, dass es eine Illusion gewesen ist, an diesen festzuhalten. Sein Leben ist das eines blinden Bettlers gewesen, der nicht erkannt hat, dass Essenz und Substanz nicht existieren. Ein Leben voller Desillusionierungen: „...y cuando

me invadía ya la oscuridad de su vista, una tristeza desgarradora, antigua y familiar, me despertó bruscamente...” (S. 60) Und der Traum stellt sozusagen die letzte Desillusionierung vor seinem Tod dar. Essenz und Substanz gibt es nicht, weder in einem geographischen Anderswo noch in einer anderen Zeit. Räume und Zeiten überlagern sich vielmehr, und in der Gegenwart ziehen sich Vergangenheit und Zukunft, Europa und Amerika auf einen Punkt zusammen, der der Punkt des ständigen Aufschubs und Vergehens von Essenz ist. Die „tristeza“ ist „antigua y familiar“: das ganze Leben Bolívars wird so als ein ständiges Scheitern präsentiert.

Bolívar findet seinen Tod, und die letzten Worte des Tagebuches von Napierski lauten:

„Una vieja familiaridad con la muerte se me hace evidente en este hombre que, desde joven, debe venir interrogándose sobre su fin en el silencio de su alma de huérfano solitario.“ (S. 61)

Bolívar erscheint hier als „desesperanzado“: seine enge Verbindung zum Tod, seine Einsamkeit, das Verwaistsein und die damit auf die Exilsituation verweisende Wurzellosigkeit. Ein Leben, das von Desillusionierungen geprägt ist, die ihn schließlich jedoch auch die „lucidez“ in die Substanzlosigkeit des Daseins erkennen lassen. Und erst im Traum erscheint Bolívar die völlige „lucidez“ in die existentielle Wahrheit des Daseins. Wie wir gesehen haben, versucht Bolívar der „desesperanza“ den Rücken zu kehren. Dies erfolgt durch die Distanzierung von den Büchern und Papieren, durch den Verzicht auf die französische Sprache und die damit verbundenen Erinnerungen an einen angenommenen europäischen Kern. Doch auch im Traum wird der Glaube an den europäischen Kern destruiert. Ursprung existiert weder zeitlich noch räumlich.

In der Erzählung gibt es den Moment der sinnlichen Präsenz in Form des Briefes von Manuelita, der die Wirkung zeitigt, Bolívar körperlich als verjüngt erscheinen zu lassen. Dies könnte man als einen Punkt in der Erzählung betrachten, der einen möglichen Umgang mit der „desesperanza“ anzeigt. In „La desesperanza“ heißt es zum „desesperanzado“: „Pero lo que define su condición sobre la tierra, es el rechazo de toda esperanza más allá de los más breves límites de los sentidos, de las más leves conquistas del espíritu.“<sup>256</sup> Doch diesen Umgang mit der „desesperanza“ hat Bolívar nicht erreicht. Bolívar ist ein „desesperanzado“, der es nicht schafft, eine teilnahmslose Teilnahme an der Existenz zu erreichen, der die Auflösungen von Essenzen akzeptiert und die kurzen

<sup>256</sup> Álvaro Mutis, Contextos para Maqroll, a.a.O., S. 46

Freuden der sinnlichen Präsenz annimmt. Deshalb auch die „amargura“ in seinen Gesichtszügen, die von Napierski herausgestellt wird. Die sinnliche Präsenz ist in der Bewegung des Oszillierens verortet, weshalb sie auch ein ephemeres Phänomen darstellt. Trotzdem, wie der verjüngte Körper Bolívars verdeutlicht, zeitigt sie Wirkung. Sinnliche Präsenz als Ziel- und Endpunkt kann es nicht geben, weshalb Bolívar in seinem Traum die Frau auch nicht erreicht. Aber sie kann einen „sabor de existencia“ vermitteln. Doch dieses Wissen ist noch nicht das Wissen Bolívars.

In den letzten Tagen seines Lebens macht er eine Entwicklung hin zur „desesperanza“ durch. Er gibt auf, den Ursprung Europas zu erreichen, und der Traum versucht ihm schließlich zu vermitteln, dass der Ursprung eine Illusion ist. Sein ganzes Leben stand unter dem Zeichen der Auflösungen, nur konnte er keinen praktischen Umgang mit diesem Wissen gewinnen. Deshalb stirbt er im Gegensatz zu Maqroll. Maqroll hat von Anfang an die Universalität des Fehlens von Substanz und Ursprung erkannt, akzeptiert sie und situiert sich in diesem Wissen, weshalb er auch als unsterblich beschrieben wird. Der Tod Bolívars, so unsere Hypothese, ist die Geburt Maqrolls, der von vornherein einer Zeitlichkeit und Ursprünglichkeit entrückt ist und sich durch die Integration der auf die Sinne bezogenen Elemente der Präsenz einen „sabor de existencia“ gewinnt. Maqroll situiert sich im Übergang selbst, was Bolívar nicht schafft. Dieser ist ein „desesperanzado“, der noch keinen praktischen Umgang mit der „lucidez“ erreicht hat.

#### **5.4 Zusammenfassung der Analyseergebnisse zu „El último rostro“**

Fassen wir noch einmal kurz in Stichworten die wichtigsten Ergebnisse der Analyse von „El último rostro“ zusammen:

- Der Ursprung der Tagebücher Napierskis wird durch die erste Erzählerinstanz destruiert.
- Napierski trägt die Stimmen des polnischen Exils in sich; er ist eines Ursprunges verlustig gegangen.
- Napierski erscheint als „desesperanzado“, der sich der Schrift zuwendet.
- Bolívar wird als in seinen Plänen und Zielen gescheiterter Mensch dargestellt, der sich

bewusst wird, dass sein Streben sinnlos gewesen ist.

- Die Tropen werden von Bolívar als der Grund angeführt, warum sich Essenzen (hier besonders die Essenz eines substantiellen Denkens der Aufklärung) auflösen.
- Bolívar geht davon aus, dass substantielles Denken in Europa existiert; jedoch wird ihm bald klar, dass diese Essenz für ihn verloren gegangen ist: er gibt auf, nach Europa zurückzukehren.
- Der Erzählerdiskurs Napierskis macht deutlich, dass Essenz ebenfalls nicht in Europa verortet werden kann.
- Der Traum Bolívars als Epiphanie der Einsicht, dass Auflösungen allen Dingen, Zeiten und Räumen eingeschrieben sind.
- Bolívar erreicht keine teilnahmlose Teilnahme der Existenz; das substanzlose, Auflösungen mit sich führende Leben und der Umgang mit den anderen Menschen treiben ihn in den Tod (so die Nachricht von der Ermordung Suces).
- Sinnliche Präsenz als Gegenpol zur „desesperanza“ erscheint als Möglichkeit eines Umgangs mit ihr. Jedoch gelingt Bolívar keine Integration dieser beiden Elemente.<sup>257</sup>

---

<sup>257</sup> Alicia Chiban spricht im Kontext von „El último rostro“ von einer Epiphanie der Gesetze, die das Leben bestimmen, denkt dies aber nur mit Elementen des Sinnverlustes zusammen. In: Chibán, Alicia, „Bolívar el Gaviero: acerca de *El último rostro* de Álvaro Mutis“, in: Cobo Borda, Juan Gustavo (Coordinador), „Álvaro Mutis. Paraíso y exilio, figuras de un imaginario poético“, *Anthropos*, Nr. 202, Rubí (Barcelona) 2004, S. 153-162

Cobo Borda führt aus, dass Bolívar kurz vor seinem Tod sein spanisches Erbe zurückgewinnt, was im Gegensatz zu den Wirren der Unabhängigkeit der südamerikanischen Länder als sinnvoll dargestellt wird. Dies ist m.E. mit Hinblick auf den Traum und den Erzählerdiskurs Napierskis eine Deutung, die nicht haltbar ist. Siehe: Cobo Borda, Juan Gustavo, *Para leer a Álvaro Mutis*, Planeta Colombiana Editorial, Bogotá 1998; im besonderen S. 13

## 6. Die „desesperanza“ im Werk von Álvaro Mutis: Maqroll el Gaviero

Wie wir bei der Behandlung der Erzählung „El último rostro“ angedeutet haben, ist der Tod Bolívars die Geburtsstunde Maqrolls.<sup>258</sup> Diese Figur hat den „universalen“ Charakter der Substanzlosigkeit der Existenz erkannt; im Gegensatz zu dem „Libertador“ gelingt es ihm aber gerade aus diesem Wissen heraus, einen „sabor de existencia“ zu gewinnen, indem er die auf die Sinne bezogene Präsenz in sein Leben integrieren kann und dadurch eine wirkliche teilnahmslose Teilnahme an der Existenz gewinnt. Zwar geht auch er von einem verloren gegangenen Ursprung aus; dieser, so unsere These, ist jedoch für ihn auch nur aus Nicht-Ursprüngen zusammengesetzt und verweist auf keinen metaphysischen Kern.<sup>259</sup>

Um uns dem Leben und der „filosofía de su vida“<sup>260</sup> von Maqroll el Gaviero zu nähern, wollen wir exemplarisch einen Roman von Mutis einer genaueren Analyse unterziehen. Da Maqroll, wie an anderer Stelle ausgeführt, in fast dem gesamten Werk des kolumbianischen Autors eine entscheidende Rolle spielt und sogar in den journalistischen Arbeiten Mutis' explizit auftritt, werden von der Romananalyse ausgehend immer wieder Querverbindungen zu Gedichten, Artikeln und anderen Romanen Mutis' gezogen, um so möglichst ein umfassendes Bild dieser „filosofía de su vida“ zu geben.

Am Anfang wollen wir hierbei ein erzähltechnisches Verfahren von Álvaro Mutis beleuchten, das ebenfalls in der Erzählung „El último rostro“ Anwendung findet. Dieses erzähltechnische Mittel steht im Zusammenhang mit einer Erzählerfigur, die die Schriften und Zeugnisse von Maqroll sammelt und redigierend ordnet. Letzten Endes steht zwischen dem Leser und dem Leben Maqrolls diese Erzählerinstanz, deren Funktion nun näher untersucht werden soll.<sup>261</sup>

<sup>258</sup> Dies ist allerdings nicht in einem chronologischen Sinne zu verstehen. „El último rostro“ entsteht erst 1978, zu einem Zeitpunkt also, als Maqroll schon längst „geboren“ war.

<sup>259</sup> Darin, so unsere These, besteht auch die Botschaft von Bolívars Traum.

<sup>260</sup> Álvaro Mutis; *La Nieve del Almirante*, a.a.O., S. 17

<sup>261</sup> Hierbei werden wir uns hauptsächlich auf den Roman „La Nieve del Almirante“ beziehen, da in ihm am Anschaulichsten die Funktion der Erzählerinstanz herausgearbeitet werden kann.

## **6.1 Ein erzähltechnisches Verfahren**

Am Anfang des Romans „La Nieve del Almirante“<sup>262</sup> ergreift eine Erzählerfigur das Wort, die wie die Erzählerfigur aus „El último rostro“ durch einen Zufall auf Tagebücher von Maqroll el Gaviero trifft. Doch diese Erzählerfigur steht schon seit langem in einem engen Zusammenhang mit Maqroll:

*„Cuando creía que ya habían pasado por mis manos la totalidad de escritos, cartas, documentos, relatos y memorias de Maqroll el Gaviero y que quienes sabían de mi interés por las cosas de su vida habían agotado la búsqueda de huellas escritas de su desastrada errancia, aún reservaba el azar una bien curiosa sorpresa, en el momento cuando menos la esperaba.“ (S. 15)*

Diese Erzählerfigur ist es, die als eine Art Chronist das Leben von Maqroll begleitet und ihn den Lesern präsentiert. Maqroll ist demnach eine vermittelte Figur, die nur durch eben diese Vermittlung existiert, wodurch schon impliziert wird, dass sie sich aufschiebt und niemals direkt vor die Augen des Lesers treten kann. Und Maqroll ist schon von vornherein in andere Zusammenhänge eingebettet, und der Anfang des Romans verschiebt seinen Ausgangspunkt, indem er auf andere existierende Schriften von/über Maqroll Bezug nimmt. Des Weiteren ist wichtig festzuhalten, dass das Leben Maqrolls ein Leben der Schrift ist, das aus „*cartas, documentos, relatos y memorias*“ zusammengesetzt ist. Gerade auch die Erinnerung wird in den Kontext der Schrift gestellt, wodurch ihr „substanziöser“ Charakter hervorgehoben wird. Erinnerung kann keine ehemals existierende Einheit wieder herstellen, da sie Vergessen impliziert und in einer Zeitlichkeit eingeschrieben ist. Erinnerung ist immer schon eingebunden in eine Konzeption der Schrift. Maqrolls Leben als Schrift wird nun noch einmal ganz deutlich herausgestellt: „... *quienes sabían de mi interés por las cosas de su vida habían agotado la búsqueda de huellas escritas de su desastrada errancia, ...*“. Schrift und die „desastrada errancia“ werden zusammengedacht und verweisen auf die Thesen, die wir im Zusammenhang mit „La desesperanza“ und „Quién es Barnabooth?“ aufgestellt haben. Deshalb auch, und hier greifen wir einer wichtigen These unserer Arbeit voraus, ist Maqroll unsterblich. Unsterblich, weil sein Leben ein Leben der Schrift ist, die sowohl ihren Ausgangs- als auch ihren Endpunkt

<sup>262</sup> Álvaro Mutis, Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero, a.a.O., S. 9-103; alle Zitate aus den Romanen von Mutis beziehen sich auf diese Ausgabe, so dass die Zeilenangaben direkt hinter dem Zitat erscheinen.

verloren hat. Die Schrift hört nicht auf, und somit ist es gerade kein Zufall, dass die Erzählerinstanz am Anfang von „La Nieve del Almirante“ auf neue Zeugnisse Maqrolls trifft.

Wie in „El último rostro“ werden die gefundenen Tagebücher Maqrolls fiktionalisiert, indem sie in einer Buchhandlung im „Barrio Gótico“ von Barcelona entdeckt werden:

*„En días pasados me interné por la calle de Botilers, y en ella me atrajo la vitrina de una antigua librería que suele estar la mayor parte de las veces cerrada y ofrece a la avidez del coleccionista piezas realmente excepcionales. Ese día estaba abierta. Penetré con la unción con la que se entra al santuario de algún rito olvidado.” (S. 15)*

Der Ort der Fiktion wird religiös konnotiert, und schon in diesen Zeilen lässt sich die Idee des Religiösen in dem Werk von Mutis ablesen. Es ist eine Religiösität, die ihrer Transzendenz verlustig gegangen ist. Das „santuario de un rito olvidado“ verweist auf einen Ursprung, der vergessen ist. Doch dieser Ursprung ist die Schrift, die ihren eigenen Ursprung aufschiebt. Die Rückkehr in diesen „santuario“ ist keine Rückkehr zu einem Kern, sondern eine Rückkehr in das Wissen der „desesperanza“.

Der Erzähler findet schließlich ein Buch, das er schon seit Jahren sucht:

*„Cuando apartaba algunos libros que me proponía comprar, me encontré de repente con una bella edición, encuadernada en piel púrpura, del libro de P. Raymond que buscaba hacía años y cuyo título es ya toda una promesa: Enquête du Prévôt de Paris sur l'assassinat de Louis Duc D'Orléans; editado por la Bibliothèque de l'Ecole de Chartres en 1865. Muchos años de espera eran así recompensados por un golpe de fortuna sobre el que de tiempo atrás ya no me hacía ilusiones.” (S. 15)*

Doch das geschichtliche Werk über die Ermordung des Duc d'Orléans birgt weitere Schriften in sich:

*„Al pasar las páginas noté que en la tapa posterior había un amplio bolsillo destinado a guardar originalmente mapas y cuadros genealógicos que complementaban el sabroso texto del professor Raymond. En su lugar encontré un cúmulo de hojas, en su mayoría de color rosa, amarillo o celeste, con aspecto de facturas comerciales y formas de contabilidad. Al revisarlas de cerca me di cuenta que estaban cubiertas con una letra menuda, un tanto temblorosa, febril, diría yo, trazada con lápiz color morado, de vez en cuando reteñido con saliva por el autor de los apretados renglones. Estaban escritas por ambas caras, evitando con todo cuidado lo impreso originalmente y que pude comprobar se trataba, en efecto, de formas diversas de papelería comercial.” (S. 16)*

Dieses Buch enthält eine Rückentasche, die für geographische Karten und genealogische Stammbäume vorgesehen ist, und in ihr befinden sich Schriften, die sich als das Tagebuch Maqrolls über seine Flussfahrt auf dem Xurandó erweisen. Eine Kommunikation zwischen dem Buch Raymonds und dem Tagebuch Maqrolls wird hergestellt, die nun verschiedene Aspekte impliziert. Geographische Karten weisen auf ein räumliches Ordnungsgefüge hin, das nicht mehr gegeben scheint. Und die genealogischen Stammbäume<sup>263</sup> existieren ebenfalls nicht mehr, was darauf hindeutet, dass sich die zeitliche (lineare) Ordnung aufgelöst hat. So hat das Buch Raymonds auch kein Ende, sondern geht in andere Schriften über, die sich überlagern. Das geschichtliche Ereignis der Ermordung ist nicht abgeschlossen, sondern geht in die Schrift Maqrolls über. Zeiten und Räume überlagern sich. Geschichte legt sich auf die Gegenwart, bzw. die Gegenwart legt sich auf die Geschichte, und die Reise auf dem südamerikanischen Fluss legt sich auf den französisch-europäischen Raum, in dem sich das geschichtliche Ereignis abgespielt hat. Eine weitere Überlagerung wird schließlich dadurch produziert, dass das Tagebuch auf „formas diversa de papelería comercial“ geschrieben ist. Die Reise, die Maqroll auf dem Xurandó unternimmt, hat auf einer äußeren Ebene einen kommerziellen Hintergrund. Maqroll ist auf dem Weg zu Sägewerken, um dort Holz einzukaufen, das er dann für einen höheren Preis wieder zu verkaufen gedenkt. Doch stellen sich schließlich diese Sägewerke als inexistent heraus, und das kommerzielle Ziel, das Maqroll verfolgt, ist illusionär. Die Kommunikation, diese These sei an dieser Stelle schon einmal formuliert, die zwischen dem geschichtlichen Werk, dem Tagebuch Maqrolls und dem kommerziellen Papier gestiftet wird, hat die Substanzlosigkeit des Daseins zum Thema. Die einzige Wahrheit ist der ständig aufschiebende Übergang von Substanz. Darauf deuten nun auch die Farbgebungen der Schriften hin. Das Werk Raymonds ist eingebunden in „piel púrpura“, die kommerziellen Papiere sind in ihrer Mehrzahl „de color rosa, amarillo o celeste“, und die Schrift Maqrolls wird als „trazada con lápiz color morado, de vez en cuando reteñido con saliva“ beschrieben. Es herrscht die rötliche Farbgebung vor, die, wie wir bei der Behandlung der „primeras poemas“ von Mutis herausgearbeitet haben, immer auch auf den Verfall von Substanz hindeuten. Und die dunkelviolette Farbe der Schrift Maqrolls ist durch seinen Speichel verwischt und zeugt von weiteren Auflösungen. Das Ende der Reise Maqrolls auf dem Xurandó wird sodann direkt in einen

<sup>263</sup> Dies ist nun auch im Zusammenhang mit der Erzählung „El último rostro“ zu sehen, wo Napierski schließlich davon Abstand nimmt, Ordnung in seinen genealogischen Stammbaum zu bringen.

weiteren Übergang verlegt. Auf der letzten Seite des Tagebuches findet der Erzähler die Worte:

„«Escrito por Maqroll el Gaviero durante su viaje de subida por el Río Xurandó. Para entregar a Flor Estévez en donde se encuentre. Hotel de Flandre, Antwerpen».“ (S.16)

Der Ort, von dem aus Maqroll sein Tagebuch beendet, ist ein Hotel, ein Ort des kurzen Verweilens vor einem neuen Aufbruch. Und das Hotel befindet sich in Europa, in Antwerpen, in einer Hafenstadt, die ebenfalls von neuen Aufbrüchen kündigt. Das Ziel der Reise ist somit in einen direkten Zusammenhang mit dem Verfehlen des Ziels gesetzt und deutet auf die Substanzlosigkeit des Daseins hin. Und davon wird schließlich auch das Tagebuch zeugen. Es ist ein Tagebuch, das ein Aufgehen in die „desesperanza“ festhält. Allerdings ist Maqroll schon am Anfang seiner Reise ein „desesperanzado“, der von der Nutzlosigkeit seines Unternehmens überzeugt ist. Die Reise, die er unternimmt, festigt ihn vielmehr in seinen existentiellen Überzeugungen.

Die Schrift, die sich aufschiebt und von anderen Schriften überlagert wird, trägt nun jedoch eine Präsenz in sich, die der Erzähler herausstellt; diese Präsenz befindet sich auf der Ebene des Schriftbildes, auf der Ebene des Signifikanten. Das Schriftbild wird von dem Erzähler als *„letra menuda, un tanto temblorosa, febril, diría yo, trazada con lápiz color morado, de vez en cuando reteñido con saliva por el autor de los apretados renglones“* beschrieben. In der Schrift, die sich aufschiebt und von der „desesperanza“ kündigt, scheint trotzdem Leben auf, das sich in den Buchstaben und Worten festsetzt und von ihrer Oberfläche aus bedeutet. Substanzvolles Leben kann in der Schrift nicht zu Hause sein, da sie von vornherein ihren Ursprung verloren hat. Jedoch kann ein Leben aufleuchten, das auf der Oberfläche der Schrift angesiedelt ist und von dort aus bedeutet. Es ist eine Bedeutung, in der die Reise selbst und auch Maqroll ihre Spuren hinterlassen. Die Präsenz in der Schrift kündigt nun nicht von dem Verfall, dem Vergehen der Substanz und dem Ausgelöschtsein des Ursprungs. Im Gegensatz zur Ebene des Signifikanten der Schrift, leuchtet hier eine lebendige, nicht vom Verfall bedrohte, Kraft auf, die in folgenden Worten des Erzählers angedeutet wird:

*„Muchos trozos estaban escritos en letra más firme, de donde era fácil deducir que la vibración del motor de la embarcación que llevaba al Gaviero era la culpable de ese temblor que, en un principio, atribuí a las fiebres que en esos climas son tan frecuentes como rebeldes a todo medicamento o cura.“ (S. 16)*

Es sind die Vibrationen des Motors, die die Schrift auf ihrer Oberfläche affizieren. Somit haben wir zwei Bewegungen vor uns, die sich gegenseitig verschränken und mit dem Begriff des „Oszillierens zwischen Sinn- und Präsenzeffekten“ umschrieben werden können. Die Tiefendimension der Schrift, das Signifikat, das seinen Sinn aufschiebt und die Oberfläche der Schrift, der Signifikant, der Kraft und Leben in sich trägt und die Kraft des Motors aufnimmt. Dies ist die Ebene, die nicht vom Verfall bedroht ist, sondern einen „sabor de existencia“ verspricht. Und so wie die Vibrationen des Motors das Schiff vorantreiben, so treiben sie auch die Schrift und Maqroll voran. Maqroll ist die Person, die sich auf den Grenzen, auf den Übergängen positioniert und sich von diesem Ort aus immer wieder in das Leben einlässt; doch da das Leben in seiner Tiefendimension keinen aufzufindenden Sinn besitzt, schreitet er immer weiter vorwärts, kommt an kein Ende, wird nirgendwo heimisch, und trotzdem zeitigt sein Leben einen Sinn, der mit der Präsenz der Sinne zusammengedacht werden muss.

Zwei Ebenen müssen getrennt, aber auch wieder zusammengedacht werden: die Ebene des Lebens und die Ebene der Schrift. Schrift und Leben vermischen sich, die „desesperanza“ führt in die Schrift. Und wie das substanzlose Leben Hoffnung durch die die Sinne affizierende Präsenz impliziert, so trägt die substanzlose Schrift Hoffnung, die Leben impliziert, auf seiner Oberfläche mit sich.

Da das Tagebuch Maqrolls von einem Fehlen der Substanz und vom Fehlen eines Ursprungs spricht, kann es letztendlich auch keine Einheit bilden. Vielmehr setzt es sich aus verschiedenen Genres zusammen:

*„Este Diario del Gaviero, al igual que tantas cosas que dejó escritas como testimonio de su encontrado destino, es una mezcla indefinible de los más diversos géneros: va desde la narración intrascendente de hechos cotidianos hasta la enumeración de herméticos preceptos de lo que pensaba debía ser su filosofía de la vida.“ (S. 16 f.)*

Wie in Napierskis Tagebuch sind verschiedene Stimmen anwesend, die sich nicht definieren lassen, sondern in ihrer Vielstimmigkeit der Genres auf das Konzept der „desesperanza“ verweisen. Und als Grund, das Tagebuch zu schreiben, wird nun auch

explizit die „desesperanza“ angeführt:

*„Intentar enmendarle la plana hubiera sido ingenua fatuidad, y bien poco se ganaría en favor de su propósito original de consignar día a día sus experiencias en este viaje, de cuya monotonía e inutilidad tal vez lo distrajera su labor de cronista.“ (S. 17)*

Das Erkennen der Nutzlosigkeit der Reise führt in die Schrift. Der Erzähler nun, so schreibt er, greift nicht in die „Ordnung“, die eine Nicht-Ordnung darstellt, ein. Trotzdem verändert er das Tagebuch, indem er es ist, der ihm den Titel „La Nieve del Almirante“ gibt und damit auf einen Aspekt verweist, der sinnhafte Hoffnung impliziert. „La Nieve del Almirante“ ist der Name einer Absteige in der „Cordillera“, in der Maqroll *„disfrutó [...] de una relativa calma y de los cuidados de Flor Estévez, la dueña del lugar y la mujer que mejor supo entenderlo y compartir la desorbitada dimensión de sus sueños y la ardua maraña de su existencia.“* (S. 17) In „La desesperanza“ heißt es, dass einige Frauen intuitiv eine Beziehung zu dem „desesperanzado“ herstellen können. Eben auch deshalb, weil sie sich ihnen auf einer Ebene der sinnlichen Präsenz nähern können.<sup>264</sup>

Ein weiteres Eingreifen in die Ordnung des Textes von Seiten des Erzählers liegt darin begründet, dass er nach dem eigentlichen Tagebuch weitere Schriften von oder über Maqroll anfügt:

*„También se me ocurre que podría interesar a los lectores del Diario del Gaviero el tener a su alcance algunas otras noticias de Maqroll, relacionadas, en una u otra forma, con hechos y personas a los que hace referencia en su Diario. Por esta razón he reunido al final del volumen algunas crónicas sobre nuestro personaje aparecidas en publicaciones anteriores y que aquí me parece que ocupan el lugar que en verdad les corresponde.“* (S. 17)

Diese Chroniken sind tatsächlich schon an anderer Stelle im Werk von Mutis erschienen. Es handelt sich dabei um „Cocora“ und „La Nieve del Almirante“ aus dem Gedichtband „Caravansary“ und „El Cañon de Aracuriare“ sowie „La visita del Gaviero“ aus dem Gedichtband „Los Emisarios“. Wie wir schon angeführt haben, gehen bei Mutis Gedichte in Romane über, und das Werk befindet sich in einem ständigen Dialog mit sich selbst, der die Texte in Bewegung setzt und ihnen letztendlich keinen festen Ort zugesteht. So mündet auch der Roman „La Nieve del Almirante“ in andere Schriften, deren Ort sich an einer anderen Stelle befand. Wenn z.B. in der Sekundärliteratur darauf hingewiesen wird, dass

<sup>264</sup> Auf diesen Aspekt wird an späterer Stelle vertiefend eingegangen.

das Prosagedicht „La Nieve del Almirante“ der „Ursprung“ des Romans „La Nieve del Almirante“ darstellt, so wird diese chronologische Linearität durch den Erzähler wiederum in Frage gestellt, indem er den Roman so anordnet, dass der Roman in das Prosagedicht einmündet. So wie im Leben kein Ursprung mehr aufgefunden werden kann, so auch nicht in der Schrift. Ordnungen lösen sich auf. Der Platz, den die Prosagedichte nun einnehmen, muss auch als vorläufig angesehen werden. Zwar heißt es, dass sie „ocupan el lugar que en verdad les corresponde“, jedoch wird dieser feste Platz dadurch wieder in Frage gestellt, dass der Erzähler die Einschränkung des „me parece que“ macht. Schrift und Leben werden letztendlich keinen festverankerten Ort finden können, da beide Elemente keine festgefügte Substanz und keinen Ursprung besitzen.

## **6.2 Maqroll el Gaviero – Figur ohne Ursprung<sup>265</sup>**

### **6.2.1 Der Name**

Maqroll el Gaviero ist eine Figur der Schrift und dadurch eine Figur ohne Ursprung. Zu der Entstehung des Namens hat sich Álvaro Mutis in einem Interview geäußert:

„El nombre de Maqroll se originó en un instante. Trataba de buscar un nombre que no tuviera significación geográfica, nacional o regional y se me ocurrió de repente. El acierto fue poner la Q sin u, que es la usada en la transcripción al español del lenguaje árabe, y suena como una k pronunciada con el fondo del paladar. Desde luego era muy ingenuo de mi parte creer que eso no tenía ninguna connotación, porque pronunciado en otra forma puede ser el simple señor escocés Mc Roll. La invención del nombre fue repentina, no fue una cosa muy elaborada. Me acordaba de la historia del nombre de Kodak, que se buscó fuera internacional y se pudiera decir en todas las lenguas. Encontré Maqroll, con su connotación mediterránea y a veces catalana, como me lo han dicho muchas personas.“<sup>266</sup>

<sup>265</sup> J.G. Cobo Borda schreibt in seinem Buch „Para leer a Álvaro Mutis“, dass Maqroll die Figur ist, die das gesamte Werk von Mutis zusammenhält. Er sei eine lebende Metapher, von der aus das Vergehen und die Auflösungen der Dinge betrachtet werden. Gleichzeitig hebt Cobo Borda aber auch die „sinnhafte“ Seite in Form der Kaffee- und Zuckerrohrplantagen hervor. Insgesamt bleibt Cobo Borda, was auch seiner Intention entspricht, eine Art Einführung in das Werk Mutis zu geben, auf einer eher beschreibenden Ebene. Wichtig in unserem Zusammenhang ist seine These, dass Mutis die Dekadenz und das Vergehen dadurch aufhebe, dass sie durch die Poesie transfiguriert würden. Dies entspricht unserem Deutungszusammenhang, dass dem Fehlen der Substanz ein Bedeuten auf der Oberfläche entgegengehalten wird.

J.G. Cobo Borda, Para leer a Álvaro Mutis, Editorial Planeta, Bogotá 1988, S. 85 ff

<sup>266</sup> Eduardo García Aguilar, Celebraciones y otras fantasmas, a.a.O., S. 18

Der Name sollte auf keinen spezifischen Ursprung verweisen, trägt aber verschiedene Spuren in sich. Von der spanischen Übersetzungspraxis ist die Rede, die arabische Wörter mit einem „Q“ ohne das „u“ transkribierte. Von der Konnotation mit schottischen Namen wird gesprochen und schließlich wird auf den mediterranen Raum, insbesondere Katalonien, hingewiesen. Der Name „Maqroll“ erscheint in diesem Kontext als ursprungslos und hybrid. In „Amirbar“ werden Anspielungen auf den Namen gemacht; der Arzt, der den von Fieberschüben heimgesuchten Maqroll in einem Motel untersucht, fragt den Erzähler auf der Rückfahrt:

„Finalmente, y un poco con mi ayuda, se resolvió a preguntarme dónde había conocido a tan curioso personaje, con ese nombre imposible de identificar con nacionalidad alguna.” (S. 384)

Und gerade die Nichtidentifizierung des Namens mit einer spezifischen Nationalität und damit mit einer spezifischen Identität scheint dem Verstehen desselben im Wege zu stehen:

„Cuando hice [Maqroll] por teléfono la reservación del pasaje no habían entendido muy bien mi nombre, cosa a la que estoy acostumbrado, ...” (S. 460)

Somit sind schon im Namen von Maqroll die wichtigsten Aspekte dieser Figur zusammengezogen: die Ursprungslosigkeit, die Überschneidung verschiedener geographischer Räume, die ebenfalls von Übergängen und Grenzüberschneidungen künden, seine marginalisierte Stellung innerhalb gesellschaftlicher Zusammenhänge („tan curioso personaje“) und die Kommunikationsunfähigkeit, die den „desesperanzado“ auszeichnet und sich im Kontext seines Namens dahingehend äußert, das andere ihn nicht verstehen und einordnen können. Maqroll lässt sich schon auf der Namensebene nicht fassen, da er Identitätsdiskurse durchkreuzt. Léfört geht in ihrer Dissertation „Du moi à l'autre“ auf Implikationen des Namens Maqroll ein und zielt dabei ebenfalls auf dessen hybriden, ursprungslosen Charakter:

„Cet être apparemment sorti du néant, et qui navigue de par le monde sans jamais aller nulle part, semble avoir pour seule richesse «ce nom si original, étrange et caractéristique, qui pourrait être aussi bien breton que gallois, d'un quelconque pirate malouin, écossais, polonais, russe ou arabe et libanais.»“<sup>267</sup>

<sup>267</sup> Michèle Léfört, Maqroll el Gaviero dans l'oeuvre d'Álvaro Mutis (De l'alter ego à l'autre)

Und sie kommt zu dem Schluss:

„Maqroll l'apatride («sin patria ni ley») apparaît ainsi comme une parfait métissage de l'Europe du Nord, de l'Islam et du Bassin méditerranéen, creuset de trois cultures.“<sup>268</sup>

Ohne festgefügten Ursprung muss Maqroll zwangsläufig aus dem „néant“ hervorkommen, um letztendlich in diesem wieder zu verschwinden. Und so schreibt Léfort auch weiter, dass in dem Namen von Maqroll schon das gesamte Werk von Mutis enthalten ist:

„Maqroll est, par métonomie, l'écriture : dans son nom se déroule déjà, métaphoriquement, symboliquement, toute une œuvre, à l'image des cinq premiers livres enroulés de la Bible, la Torah.“<sup>269</sup>

Aber er selbst ist nicht das „Nichts“, sondern erscheint als ein heterotopischer Körper, in dem sich verschiedene Räume durchkreuzen und sich dabei aufs Spiel setzen.

### **6.2.2 Der zypriotische Pass**

Obwohl Maqroll ohne Ursprung ist, besitzt er einen Pass, der ihn als zypriotischen Staatsbürger kennzeichnet. Jedoch wird die Authentizität dieses Passes in den Romanen immer wieder in Frage gestellt. Als Maqroll am Ende von „Un bel morir“ von der Armee gefangengenommen wird, wendet sich der Hauptmann Ariza mit folgenden Worten an ihn:

„- Bueno, para comenzar, tenemos con usted algunos problemas de identidad. No son la causa de su detención, pero no dejan de ser inquietantes. Viaja con pasaporte chipriota. El último refrendo caducó hace un año y medio y está fechado en Marsella. Los anteriores son de Panamá, Glasgow y Amberes. Como profesión, figura la de marino. Lugar de nacimiento, desconocido. Un pasaporte en tales condiciones no es para tranquilizar a las autoridades de un país que está virtualmente en guerra civil.“ (S. 292)

Zu diesem Zeitpunkt ist der letzte Sichtvermerk des Passes schon vor anderthalb Jahren verfallen; gleichzeitig macht der Hauptmann Ariza darauf aufmerksam, dass der Geburtsort Maqrolls unbekannt ist. Alle Eintragungen des Passes sind in Hafenstädten, in Städten des

---

Tesis Doctoral. Université de Rennes 2, Rennes 1995, S. 133

<sup>268</sup> Ebd., S. 134

<sup>269</sup> Ebd., S. 136

Übergangs, vorgenommen worden. All diese Dinge verweisen darauf, dass Maqroll nicht heimisch ist, sondern sein Platz der Übergang und die Ursprungslosigkeit ist.

In „Abdul Bashur, soñador de navíos“ wird berichtet, dass Maqroll bei einem illegalen Waffentransport, den er mit seinem Freund Abdul Bashur durchführt, von der spanischen Polizei ins Gefängnis geworfen wird. Durch diplomatische Verwicklungen zwischen Spanien und England ist es nun gerade dieser dubiose zyprische Pass, der Maqroll rettet:

„Maqroll tenía un pasaporte expedido en Chipre durante el dominio inglés. Por una cadena de circunstancias, que no entro a pormenorizar, Inglaterra tenía particular interés en que España concediera la libertad a ese súbdito inglés para así dejar libre en Gibraltar a un ciudadano español, detenido allí por habersele sorprendido en sospechosas conexiones y que el gobierno de Madrid reclamaba con insistencia. Se trataba de recibir algo a cambio para no establecer un precedente inaceptable.“ (S. 483)

Und Maqroll wird nun dieses „Austauschobjekt“ sein. Einige Punkte, die in diesem Zitat implizit anklingen, sind von außerordentlicher Wichtigkeit. Der zyprische Pass Maqrolls wurde während der englischen Herrschaft Zyperns ausgestellt, was darauf hinweist, dass Identitäts- und Ursprungsstrukturen in einem Feld von machtpolitischen Kontexten entstehen. Nicht der Geburtsort ist entscheidend für Maqrolls Nationalität, sondern eine besondere „weltpolitische“ Konstellation. Der zyprische „Ursprung“ Maqrolls wird von der englischen Diplomatie ins Feld geführt, um eigene politische Interessen durchzusetzen, und dadurch wird gleichsam Identität gesetzt. Eine Identität jedoch, die von der Figur Maqroll immer wieder in Frage gestellt wird, da sie keine Figur ist, die sich gründet, sondern aufschiebt. So bricht Maqroll nach Zypern auf:

„Maqroll partió para Chipre en un barco griego, llevando consigo ese pasaporte que lo había salvado y sobre cuya autenticidad había razones para abrigar las mayores dudas.“ (S. 483)

Maqroll nimmt an der Existenz teil, und somit wird auch für ihn die Setzung von Identität wichtig, um gesellschaftlich nicht ausgegrenzt und weggesperrt zu werden. Doch seine wirkliche Identität liegt in ihrem Aufschub begründet.

### **6.2.3 El Gaviero – Implikationen einer Beschäftigung**

Die Aufgabe eines „Gaviero“ besteht darin, auf einem Schiff im Mastkorb zu sitzen und den Horizont mit seinem Blick abzusuchen. Er hält nach auftauchendem Land, nach Gefahren und anderen Schiffen Ausschau. Er sieht Dinge, die die übrige Besatzung des Schiffes noch nicht sieht, wodurch er eine entscheidende, die Führung des Schiffes betreffende, Funktion hat. Die Funktion des Gaviero deckt sich mit den Aufgaben des Dichters, so wie Álvaro Mutis sie einmal in einem Interview mit José Balza und José Ramón Medina definiert hat:

„Esta condición de espiar, de buscar en esa tiniebla que llamamos la realidad, ese otro lado siempre oscuro, de denunciarlo de ponerlo en evidencia. Ése es el trabajo y ésta es la función esencial del poeta. Esa función no puede ser placentera. No puede serlo porque estamos poniendo en evidencia, poniendo en riesgo, además, nuestra propia identidad y jugando con nuestro propio destino. El poeta es el espía de Dios, en el sentido de que le muestra a los otros hombres una parte que ellos han querido ocultar, o necesitado ocultar, para seguir viviendo una rutina cotidiana que les permite huir al horror de verse a sí mismos, y de ver la fugacidad de su destino y la inutilidad de su presencia en el mundo.“<sup>270</sup>

Der Dichter sieht weiter als die anderen Menschen und kündigt Dinge an, die für sie noch im Verborgenen liegen. Von dem Standort aus, von dem er schaut, deutet er auf Dinge hin, die Ordnungszusammenhänge durchkreuzen. Ordnung wird von den anderen Menschen dadurch konstruiert, dass sie sich in einer „alltäglichen Routine“ einrichten und die „andere Seite“ bewusst oder unbewusst ignorieren. Dies geschieht aus dem Bedürfnis heraus, dem Schrecken zu entfliehen „de verse a sí mismos, y de ver la fugacidad de su destino y la inutilidad de su presencia en el mundo“. Der Dichter nimmt die Flüchtigkeit des Daseins und Nutzlosigkeit des „in-der-Welt-seins“ auf sich, und im Medium der Schrift zeigt er die existentielle Wahrheit des Vergehens, der Ursprungslosigkeit und der Auflösungen an. Das, was der Dichter tut, wird von Mutis in die erhellenden Worte „poniendo en riesgo, además, nuestra propia identidad y jugando con nuestro propio destino“ gefasst. Identität gründet sich auf Ursprünge, aber da der Dichter erkannt hat, dass das Dasein ursprungslos ist, setzt er seine eigene Identität aufs Spiel und letztendlich setzt er sein gesamtes Leben aufs Spiel. Er wird nirgends heimisch werden, sondern seinen Blick immer auf den Horizont gerichtet sein lassen. Leben kann sich nicht in etwas gründen und diese

<sup>270</sup> José Balza/José Ramón Medina, „Maqroll y las batallas perdidas“, in: Santiago Mutis Durán (ed.), Tras las rutas de Maqroll el Gaviero 1988-1993, a.a.O., S. 71 f.

„Wahrheit“ zu zeigen, ist die Aufgabe des Dichters. Den „Gaviero“, der den Horizont absucht, könnte man in diesem Kontext als Symbol des Dichters betrachten, was von Mutis so auch explizit gesagt wird. In einem Interview mit G. Sheridan heißt es:

„«El Gaviero viene de mis lecturas de Conrad, de Melville (sobre todo del *Moby Dick*); es el tipo que está arriba, en la gavia, que me parece el trabajo más bello que puede haber en un barco, allá entre las gaviotas, frente a la inmensidad y en la soledad más absoluta... es la conciencia del barco, los de abajo son un montón de ciegos. El Gaviero es el poeta. Esto ya lo pienso ahora; en ese tiempo me pareció que el barco en que Maqroll trabajaba, su chamba debió haber sido la de Gaviero: es el que ve más lejos y anuncia y ve por los otros.»<sup>271</sup>

Maqroll kommt aus dem Nichts, trägt aber verschiedene Spuren in sich, was wir im Zusammenhang mit den geographischen und kulturellen Räumen angesprochen haben, die sich in seiner Gestalt überkreuzen. Die Beschäftigung als „Gaviero“ verweist nun auf andere fiktive Spuren, die auf die Romane von Conrad und Melville hinweisen. Im Kontext der erzähltechnischen Verfahren haben wir darauf hingewiesen, dass Maqroll eine explizit verschriftlichte Figur ist, was an dieser Stelle weiter untermauert werden kann. Maqroll besitzt keinen Ursprung, sein Körper ist ein Körper der Schrift, der andere Schriften in sich trägt. Des Weiteren deutet sich in diesem Zitat an, dass Maqroll el Gaviero/der Dichter in einem engen Verhältnis zur „desesperanza“ steht. Er wird als „lúcido“ beschrieben: er sieht weiter als die übrigen, als blind titulierte Menschen. Und sein Ort, von dem er sieht und spricht, ist ein Ort der „soledad más absoluta“, was ebenfalls auf das Konzept der „desesperanza“ verweist. Trotz dieser Einsamkeit steht er in Verbindung mit den übrigen Menschen und kündigt von etwas. Was dieses Etwas ist, klingt schon in dem Zitat an: Der „Gaviero“ steht „frente a la inmensidad“, dem Horizont zugewandt und kündigt von den Dingen, die er sieht. Nach Lévinas ist das Andere immer in diesen Horizont eingebettet und der Blick des Ichs kann es nicht einholen, sondern sich ihm immer nur annähern. Somit schiebt sich das, was in den Blick kommt, auch immer auf; es lässt sich nicht erreichen. Was somit von dem Gaviero verkündet wird, ist der Aufschub, das Nichtankommen an einem Ort. Und nur dieses Nichtankommen impliziert ein wirkliches Leben, das sich ständig selbst aufs Spiel setzt, da es Diskurszusammenhänge durchkreuzt. Wiederum scheint hier die Bewegung der „desesperanza“ auf: die „Verzweiflung“ des Dichters (die „Verzweiflung“ von Mutis“) wendet sich zur Schrift, die

<sup>271</sup> In: Fabio Rodríguez Amaya, *De Mutis a Mutis*, a.a.O, S. 99

eine Figur erschafft (Maqroll), die von Neuem von der „desesperanza“ kündigt und ebenfalls sich in die Schrift begibt (z.B. das Tagebuch aus „La Nieve del Almirante“). Auch in dieser Bewegung sind ständige Aufschübe präsent, die an keinen Ort wirklich gelangen können. Was aber gerade deshalb aufscheint, ist das wirkliche Leben, das an der Leerstelle, die der Autor beim Schreiben hinterlässt, als Leuchtspur sich ereignet. Und diese Leerstelle, die von Foucault am Rand des Textes verortet wird, rückt in der Figur von Maqroll ins Zentrum der Texte. Er ist es, der Diskurszusammenhänge durchkreuzt, sich aufs Spiel setzt und damit jeglicher Subjektivierungsbewegung der Diskurse ein Leuchten eines wirklichen Lebens entgegensetzt. Da wirkliches Leben ephemeren Charakter besitzt, das aufscheint und im Aufscheinen schon wieder vergeht, könnte man den schriftlichen Körper Maqrolls als dieses wirkliche Leben definieren; und tatsächlich kann man dieser Figur nicht Herr werden, da sie von einem Ort spricht, der mit dem Horizont im Sinne von Lévinas in Verbindung steht. Und man kann ihrer nicht Herr werden, da sie aus Schrift zusammengesetzt ist.

Octavio Paz spricht allerdings in einer Besprechung des Gedichtbandes „Los Hospitales de Ultramar“ explizit von Dingen, die am Horizont von Maqroll el Gaviero gesichtet werden:

„«Maqroll El Gaviero – personaje de ascendencia romántica, conciencia del poeta – avizora desde el palo mayor el horizonte; y lo que descubren sus ojos – arenales, vegetación tupida y enana de malaria, inmensas salinas, obeliscos y torres cuadradas, geometría de las prisiones, las oficinas y los mataderos – no es tanto un mundo como un paisaje moral.»<sup>272</sup>

Zum einen werden von Octavio Paz sterile Orte, aus denen das Leben verschwunden zu sein scheint, genannt: die „arenales“ und „inmensas salinas“. Zum anderen ist von einer dichten und zwergenhaften Vegetation die Rede, die mit der Malaria verbunden ist. Es ist die tropische Vegetation, die Auflösungen und Zerstörungen mit sich führt. Und schließlich Bauwerke des Menschen, die mit dem Tod und mit Formen der Disziplinierung der Menschen zu tun haben. Es sind geordnete Plätze, was durch das Wort „geometría“ angedeutet wird. Im Sinne Foucaults könnte man hier von Orten der Disziplinar-Macht sprechen, an denen Subjekte systemkonform „abgerichtet“ werden und von den „torres cuadradas“ aus beobachtet werden. Durch die syntagmatische Konstruktion „geometría de las prisiones, las oficinas y los mataderos“ werden Gefängnis, Büro und Schlachthaus auf einer Ebene zusammengedacht. Es sind geordnete Plätze, die den Tod implizieren und

---

<sup>272</sup> In: ebd., S. 100

wirkliches Leben auslöschen. Durch die Stellung Maqrolls auf dem Mastkorb wird er nicht in dieser Geometrie gefangen werden, sondern ihm gelingt es gerade, Geometrien aufzulösen und sich dadurch als wirkliches Leben zu „konstituieren“<sup>273</sup>, das sich immer aufs Spiel setzt.

#### **6.2.4 Die Physis Maqrolls**

In dem Werk von Álvaro Mutis gibt es insgesamt sehr wenige Beschreibungen der Physis von Maqroll el Gaviero. Dies hängt auch damit zusammen, dass Maqroll eine explizit schriftliche Figur ist, die sich aufschiebt und somit auch nicht durch körperliche Merkmale greifbar wird. Trotzdem gibt es Stellen im Werk, die auf die Physis Maqrolls anspielen. In dem Prosatext „La Nieve del Almirante“, der dem Roman seinen Titel geben wird, heißt es:

„Al tendero se le conocía como el Gaviero y se ignoraban por completo su origen y su pasado. La barba hirsuta y entrecana le cubría buena parte del rostro. Caminaba apoyado en una muleta improvisada con tallos de recio bambú. En la pierna derecha le supuraba continuamente una llaga fétida e irisada, de la que nunca hacía caso.“<sup>274</sup>

Das Gesicht Maqrolls wird in großen Teilen von dem struppigen und graumelierten Bart verdeckt, wodurch es dem Betrachter entrückt wird. Es scheint dadurch in einen Horizont eingebettet zu sein, der nicht erreicht werden kann. Auch die Farbe des Bartes, die mit „entrecana“ beschrieben wird, deutet auf die Schwierigkeit hin, Maqroll in einer Identität zu gründen. Das „entre“ impliziert eine Grenzposition, die Übergänge produziert. Léfort schreibt dazu:

„La récurrence de l'adjectif «entrecano», systématiquement associé, d'une œuvre à l'autre, à la barbe et aux cheveux, vient à constituer un leitmotiv qui paradoxalement le définit dans son immanente indéinition.“<sup>275</sup>

Das Wort „entrecano“ verweist nun weiter auch auf das Alter Maqrolls, das ebenfalls nicht richtig definiert werden kann und in einer Zwischenposition angesiedelt wird. So wie

<sup>273</sup> Eine Konstitution jedoch, die immer mit dem Augenblick zusammengedacht werden muss: Konstitution ist ebenfalls im Aufscheinen immer schon wieder vergangen.

<sup>274</sup> Álvaro Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero*, a.a.O., S. 150

<sup>275</sup> Michèle Léfort, a.a.O., S. 113

Maqroll im Übergang verortet wird, so auch sein Alter, das sich „entre deux âges“<sup>276</sup> befindet. Neben dem Bart sind, wie Léfort schreibt, auch die Haare „entrecano“. In „Amirbar“ werden die Haare mit einem weiteren Adjektiv versehen:

„...; su gorra negra de marino por la que se escapaban, a los lados, mechones rebeldes y entrecanos de una cabellera indómita; ...“ (S. 457)

“Rebelde” und “indómita”, so lässt sich auch die Figur Maqrolls charakterisieren. Er lässt sich nicht in die Geometrie der „oficinas“, „prisiones“ oder „mataderos“ eingrenzen, sondern löst Grenzen auf. In diesem Zusammenhang werden auch seine Augen wichtig. Direkt nach oben angeführtem Zitat heißt es weiter: „...; sus ojos un tanto desorbitados, con ese aire de alarma de quien ha visto más de lo que se le permite ver a los hombres,...“ (S. 457). Maqrolls Augen werden an dieser Stelle mit der „lucidez“ des „desesperanzado“ zusammengedacht; er hat mehr gesehen, als es den übrigen Menschen erlaubt ist. Sein Ort ist der Mastkorb, von dem aus sein Blick an kein Ziel gelangen wird. So werden seine Augen mit „desorbitados“ beschrieben. Maqroll setzt sich aufs Spiel, kommt in keiner Identität an und seine Augen ruhen nicht still in seinem Gesicht, sondern scheinen herauspringen zu wollen, um immer weiter zu neuen Horizonten aufzubrechen.

---

<sup>276</sup> Ebd., S. 113

## **7. Maqroll zwischen Substanz und Oberfläche/Präsenz am Beispiel von „Amirbar“**

Das, was von dem in dem Roman „Amirbar“ berichteten Abenteuer am Ende übrig bleibt, könnte man mit einem der Sätze in Verbindung bringen, die Maqroll auf die Wände von „La Nieve del Almirante“ geschrieben hat:

„Guarda ese pulido guijarro. A la hora de tu muerte podrás acariciarlo en la palma de tu mano y ahuyentar así la presencia de tus lamentables errores, cuya suma borra de todo posible sentido tu vana existencia.“ (S. 92)

Der geglättete Stein ist dasjenige Element, das am Ende, im Moment des Todes, als einziges überdauert und Sinn zeitigt. Eine Oberfläche, die kein Verstehen impliziert, sondern einen sinnlichen und in diesem Sinne auch Sinn zeitigenden Aspekt der Existenz anspricht. Sie steht diametral zu den „Fehlern“ einer Existenz, die summiert jeglichen (transzendentalen) Sinn eines Lebens ausradieren.

Von einem dieser Fehler spricht der Roman „Amirbar“, und er besteht darin, einen Sinn in einer Tiefe zu suchen, in der es ihn nicht geben kann. Der Fehler besteht darin, die Oberfläche zu verlassen, um einen Sinn unterhalb von ihr zu suchen. Und dieses „Unterhalb“ der Oberfläche wird in dem Roman durch das Abtauchen Maqrolls in die Tiefen der Erde ganz konkret den Lesern und Zuhörern seiner Geschichte vor Augen und Ohren geführt. Schon im ersten Abschnitt des Romans fasst Maqroll in der ersten Person das Resultat dieses Abenteuers folgendermaßen zusammen:

„ - Los días más insólitos de mi vida los pasé en Amirbar. En Amirbar dejé jirones del alma y buena parte de la energía que encendió mi juventud. De allí descendí tal vez más sereno, no sé, pero cansado ya para siempre. Lo que vino después ha sido un sobrevivir en la terca aventura de cada día. Poca cosa. Ni siquiera el océano ha logrado restituirme esa vocación de soñar despierto que agoté en Amirbar a cambio de nada.“ (S. 379)

## 7.1 Erzähltechnische Verfahren in „Amirbar“

Im Zusammenhang mit der Erzählung „El último rostro“ und dem Roman „La Nieve del Almirante“ haben wir schon auf die Funktion des Erzählers hingewiesen, der redigierend in die Präsentation der Tagebuchaufzeichnungen Napierskis und Maqrolls eingreift. War es in den eben genannten Texten so, dass der Erzähler die Tagebuchaufzeichnungen eingefügt in anderen Büchern findet, so bezieht er sich in „Amirbar“ auf das gesprochene Wort Maqrolls, das er als Zeuge<sup>277</sup> miterlebt hat. In diesem Zusammenhang spricht der Erzähler von einer Transkription der Worte Maqrolls. (S. 379) Und so wie wir an anderer Stelle ausgeführt haben, dass Maqroll nur eine vermittelte, schriftliche Figur ist, so besitzt auch hier sein Auftauchen im Text diesen vermittelten schriftlichen Charakter. Zwar „ursprünglich“ mündlich vorgetragen, ist diese ursprüngliche Szene nicht mehr reproduzierbar, sondern von vornherein im Text verschoben. Transkription beinhaltet schon einen zeitlichen Aspekt der Nachträglichkeit, der so etwas wie Ursprung nicht mehr einfangen kann.<sup>278</sup>

Der Roman „Amirbar“ besteht aus einer Rahmenhandlung, aus der heraus Maqroll sein Abenteuer vorträgt und dem eigentlichen Abenteuer, das in der ersten Person (die Stimme Maqrolls) erzählt wird. Der Vortrag des Abenteuers wird immer wieder durch die Rahmenhandlung unterbrochen, wodurch ein besonderes Augenmerk auf den Ort und die Zeit des Erzählens gelegt wird.

Innerhalb der Rahmenhandlung, die in der Ich-Form von einer Erzählerinstanz vorgetragen wird, die der in den Texten von „El último rostro“ und „La Nieve del Almirante“ gleicht, wird zuerst in einer Form von Rückblende berichtet, wie diese erste Erzählerinstanz auf Maqroll trifft.<sup>279</sup> Und dieses Zusammentreffen findet bezeichnenderweise in schriftlicher Form statt:

---

<sup>277</sup> Der Begriff des Zeugen wird in der Diskussion über den messianischen Charakter Maqrolls eine Rolle spielen; davon an späterem Ort mehr.

<sup>278</sup> Siehe hierzu z.B. Jäger, Ludwig/Stanzitzek, Georg, Transkribieren – Medien/Lektüre, Wilhelm Fink Verlag, Freiburg/München 2002

<sup>279</sup> Hinzuzufügen ist, dass die erste Erzählerinstanz eine lange Freundschaft mit Maqroll verbindet. Zum Arzt, der Maqroll in dem „motelucho“ aufsucht, sagt sie: „Le conté de nuestra vieja amistad, ...“ (Álvaro Mutis, Empresas y tribulaciones, a.a.O., S. 383) Auch dies zeigt, dass diese Erzählerinstanz dieselbe ist, die in den übrigen Romanen Mutis' die Papiere Maqrolls findet und über sein Leben berichtet.

„..., me entregaron un escueto recado, escrito en una hoja manchada de grasa y sin membrete: «Estoy en La Brea 1644. Venga tan pronto pueda. Lo necesito. Maqroll». Firmaba con una letra un tanto insegura que, al pronto, no reconocí. Subí a mi habitación para dejar unos papeles y salí de inmediato a ver a mi amigo. No solía enviar recados tan apremiantes y los temblorosos rasgos de su nombre indicaban que debía hallarse en un estado de salud más que precario.“ (S. 380)

Wiederum ist es hier mehr die Ebene des Signifikanten als die der Ebene des Signifikaten, die bedeutet und die erste Erzählerinstanz beunruhigt.

Maqroll befindet sich in einem prekären gesundheitlichen Zustand und wird von Fieberattacken heimgesucht. Der Erzähler beschreibt ihn bei ihrem ersten Zusammentreffen mit den Worten: „La barba de varias semanas, entrecana e hirsuta, contribuía aún más a darle un aspecto de fatal desamparo.“ (S. 381)

Der Ort, an dem er sich aufhält, ist ein „sórdido motelucho“ (S. 380), das sich in die Reihe der Topographie der von Dekadenz geprägten Stätten des Überganges einfügen lässt. Es sind Orte des Aufbruches, die selbst schon einen Grad der Auflösung in sich tragen.

Das Motel wird von zwei alten und treuen Freunden geleitet: Yosip und Jalina. Diese zwei Figuren werden in dem Roman „Abdul Bashur, soñador de navíos“ eine Rolle spielen.

Doch schon in „Amirbar“ wird Yosip von Maqroll mit folgenden Worten vorgestellt: „Fuimos compañeros en varias andanzas en el Mediterráneo sobre las cuales algo le he mencionado antes.“ (S. 381 f.) In einer linearen Chronologie des Lebens Maqrolls liegen diese „varias andanzas“ vor dem Abenteuer in den Minen von „Amirbar“. In dem editions geschichtlichen Ablauf der Herausgabe der Romane jedoch wird eine dieser „andanzas“ in einem Roman geschildert, der nach „Amirbar“ erschien. Auch hier wird ersichtlich, dass in dem Werk von Mutis sich andere Zeiten auf die lineare Zeit legen.<sup>280</sup>

Und wichtig im Kontext der Schrift und des schriftlichen Charakters Maqrolls ist es, dass der Hinweis auf die Biographie Maqrolls zum Veröffentlichungszeitpunkt nur eine anekdotische Relevanz besitzt, die im Nachhinein mit der Veröffentlichung des Romans „Abdul Bashur, soñador de navíos“ auch einen transtextuellen Aspekt gewinnt. In diesem Zusammenhang könnte man hier von einer Transtextualität sprechen, die schon anwesend ist, jedoch erst in der Zukunft erfüllt wird. Ein Gedanke, der auch für das messianische Zeitbewusstsein von entscheidender Bedeutung ist.

In der Rahmenhandlung des Romanes wird nun geschildert, wie der Erzähler auf Maqroll in dem Motel trifft, wie er ihm einen Arzt besorgt, der ihm aufträgt, sich zu einer

<sup>280</sup> Zu diesem Aspekt wird die Diskussion des Messianismus in dem Werk von Mutis wichtig werden.

Behandlung in ein Krankenhaus zu begeben, die Krankenhauszeit Maqrolls und schließlich die Einladung des Erzählers an Maqroll, seine Rekonvaleszenz in dem Haus seines Bruders in Northridge, Kalifornien, zu verbringen.

## **7.2 Das „Abenteuer“ - Inhaltsangabe**

Während der Rekonvaleszenzzeit im Haus des Bruders setzt Maqroll dazu an, sein Abenteuer in der Mine „Amirbar“ seinen Zuhörern vorzutragen.

Bei einem Aufenthalt in Vancouver trifft Maqroll auf einen Goldsucher, der ihm von Minen in den Ausläufern der Anden berichtet, in denen Gold zu finden sei. Er entschließt sich, nach einer Zwischenstation in Baja California, in die Anden aufzubrechen. Zuerst lässt er sich als Aufseher einer verlassenen Mine an den Ufern des Flusses Cocora anstellen, mit dem Ziel, sich an die Atmosphäre der Minenwelt zu gewöhnen. Danach kommt er in das Dorf San Miguel und hört von der Mine „La Zumbadora“, in der Gold zu finden sei. Über eine Kellnerin eines Cafes, über dem er ein Zimmer mietet, tritt er in Kontakt mit ihrem Bruder, Eulogio, der sich ihm als Führer anbietet.

Die Mine wurde schon vorher von Europäern versucht auszubeuten. Zuerst Deutsche, dann Engländer kamen, wobei letztere in die Konflikte eines ausbrechenden Bürgerkrieges verwickelt und vom Militär in der Mine erschossen wurden.

Nach vergeblichen Versuchen Maqrolls und Eulogios, Goldvorkommen in der Mine zu finden, bebte die Erde und gibt einen Stollen frei, der in eine kreisförmige Gallerie mündet. Dort, statt Gold, finden sie die Sklette der erschossenen Engländer und ihrer ortsansässigen Helfer.

Maqroll und Eulogio beschließen nach diesem Fund, die Suche nach Gold in der Mine aufzugeben und kehren nach San Miguel zurück.

Während Maqroll in San Miguel weilt, stellt Eulogio Nachforschungen nach weiteren Minen an. Dabei trifft er auf eine, in der die Goldsuche lohnend sei. Wiederum brechen die beiden auf, und tatsächlich gelingt es ihnen, Gold zu finden und es auszubeuten. Das gewaschene Gold wird von Eulogio in regelmäßigen Abständen in die Provinzhauptstadt gebracht und verkauft.

Während sie das Gold ausbeuten, hört Maqroll des Öfteren eine Stimme, die das Wort

„Amirbar“ auszusprechen scheint. Die Stimme stellt sich schließlich als der Wind heraus, der bei dem Wehen durch die Gänge der Mine dieses Wort bildet. Aus diesem Grund wird die Mine mit dem Namen „Amirbar“ „getauft“.

Das Gebiet, in dem die Mine liegt, wird von einem Bürgerkrieg erschüttert, in dem das Militär aufständische Gruppen, die u.a. Ölpipelines in die Luft sprengen, bekämpfen. Bei einem der Aufenthalte Eulogios in der Provinzhauptstadt wird er vom Militär gefangengenommen und beschuldigt, mit den Aufständischen zusammenzuarbeiten. Ein Sprachfehler, der ihn stottern und gerade in Stresssituationen nicht (oder nur sehr schwer) sprechen lässt, macht ihn in den Augen der Militärs weiterhin verdächtig. Sie foltern ihn, um Informationen oder Geständnisse aus ihm herauszubekommen. Als es sich schließlich mit Hilfe eines Anwaltes, der von Maqroll bezahlt wird, herausstellt, dass Eulogio nicht mit den Aufständischen zusammenarbeitet, wird er entlassen. Jedoch ist er durch die Folter so verletzt worden, dass es für ihn unmöglich ist, zur Mine zurückzukehren.

Die Schwester Eulogios, Dora Estela, mit der Maqroll schon eine feste Freundschaft verbindet, schickt ihm eine Frau, Antonia, die ihm beim Ausbeuten des Goldes helfen soll. Antonia verliebt sich in ihn, aber da sie weiß, dass Maqroll kein Mensch für feste bindende Beziehungen und sein Leben dem Aufbruch gewidmet ist, versucht sie ihn eines Nachts an dem Ufer eines Flusses, an dem sie Gold waschen, nachdem die Vorkommen in der Mine zu Neige gegangen sind, umzubringen. Maqroll kann in letzter Sekunde dem Attentat entkommen, wobei Antonia jedoch denkt, dass Maqroll tot sei. Sie wird verrückt und endet schließlich in einem „Irrenhaus“ der Provinzhauptstadt.

Maqroll verlässt die Mine und will nach San Miguel zurückkehren. Auf halbem Weg macht er bei der Finca von Claudia, der Tante von Eulogio, halt. Diese warnt ihn davor, in das Dorf zu gehen, da das Militär von seiner Präsenz erfahren habe und nach ihm suche. Und gerade seine Situation als „Ausländer“ würde ihn den größten Gefahren aussetzen. Mit Hilfe Claudias, Dora Estelas und Tomasitos (einem „Chiva-Fahrer“, der Maqroll am Anfang nach San Miguel mitgenommen hatte) gelingt Maqroll über ein Dorf am Fluss die Flucht in eine Hafenstadt am Pazifik, wo ihn ein Schiff namens „Luther“ nach La Rochelle bringt.

An diesem Punkt hört die Erzählung des „Abenteuers“ auf und kehrt zu der Rahmenhandlung (die auch während der Erzählung immer wieder eingeschoben wird)

zurück. Maqroll ist mittlerweile völlig von seiner Krankheit in den Augen der Ärzte geheilt und bricht zu neuen Reisen auf. Sein Ziel ist es, in den peruanischen Hafen Matarani zu fahren, um dort Gewinne bei dem Transport von Steinen für die Baukonstruktion zu machen.

Danach verliert sich die Spur Maqrolls für den Rahmenerzähler, und erst nach Jahren bekommt er einen Brief von ihm aus Pollensa in Mallorca, in dem Maqroll ihm seine weiteren Lebensstationen schildert. Aus dem Transport von Steinen ist nichts geworden, und stattdessen fährt er mit seinem alten Freund Nils Olrik, der Kapitän auf dem Schiff ist, das ihn nach Matarani gebracht hatte, zur See. Nach dem Tod Nils Olriks und nach weiteren Zwischenstationen, die Maqroll andeutet, aber nicht näher ausführt, gelangt er nach Pollensa, wo er in der Bibliothek eines Geistlichen auf ein Buch trifft, das er in einem kurzen Auszug in dem Brief zitiert. In diesem Auszug geht es um Minen und die Gefahren, die es bedeutet, Frauen bei der Minenarbeit zu beschäftigen. Dieser Auszug werfe auch ein besonderes Licht auf sein „Abenteuer“ in „Amirbar“.

### **7.3 Die Welt der Minen und die Suche nach Gold – Der Sinneaspekt in „Amirbar“**

William L. Siemens widmet in seinem Buch „Las huellas de lo trascendental“ „Amirbar“ eine längere Analyse und stellt dabei die These auf, dass Maqroll während des Erzählens seines „Abenteuers“ sich einer Schuld stellt: „Lo que se revela a medida que teje su cuento es que ha tenido que hacer frente a su culpa y a su necesidad de expiarla.“<sup>281</sup> Und zu dem Punkt, worin seine Schuld bestehe, schreibt er: „Tal vez su mayor pecado ha sido cometer cierto descuido con las mujeres: las toma y se va. Esa es la causa de su sentimiento de culpa.“<sup>282</sup>

Der Auffassung, dass es sich bei der Erzählung bzw. beim Erzählen um einen Prozess der Entsühnung einer Schuld handelt, kann m.E. zugestimmt werden; dass der Grund dieser Schuld jedoch in seinem Umgang mit den Frauen zu suchen sei, zielt in eine Richtung, die der „filosofía de vida“ Maqrolls nicht gerecht wird.<sup>283</sup>

<sup>281</sup> Siemens, William L., Las huellas de lo trascendental: La obra de Álvaro Mutis, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2002, S. 261

<sup>282</sup> Ebd., S. 268

<sup>283</sup> Juan Villorio setzt sich in seinem Aufsatz „El metal imaginario – Una lectura de *Amirbar*“ mit diesem Roman von Mutis auseinander. Dabei geht er allerdings recht assoziativ auf bestimmte Aspekte ein, die

Doch worin besteht dann seine Schuld? Um uns dieser Frage zu nähern, ist es wichtig, erst einmal zu bestimmen, wofür die Minen und das Gold im Leben von Maqroll stehen könnten.

Bezugnehmend auf den Aufenthalt in „Amirbar“ berichtet Maqroll davon, dass das Goldfieber von ihm Besitz ergriffen hatte:

„Les [seinen Zuhörern in Kalifornien] decía la otra noche que no es fácil definir esa especie de posesión que nos trabaja profundamente y que no tiene que ver con el deseo concreto de hallar riquezas descomunales. No es éste el motivo principal que la anima, es algo más hondo y más confuso. Tiene que ver con el oro, sí, pero como algo que arrancamos a la tierra, algo que ésta guarda celosamente y sólo nos entrega tras una penosa lucha en la que arriesgamos dejar el pellejo. Es como si fuéramos a tener en nuestras manos, por una vez siquiera, una maléfica y mínima porción de la eternidad. No se compara con el poder que pueda ejercer una droga determinada, ni con la fascinación a que nos somete el juego. Algo tiene de ambos, pero nace de estratos más profundos de nuestro ser, de secretas fuentes ancestrales que deben remontarse a la época de las cavernas y al descubrimiento del fuego.“ (S. 422 f.)

Es geht also Maqroll nicht darum, reich zu werden, sondern er stellt seine Suche in eine Genealogie, die bis in die Zeit der Höhlenmenschen zurückreicht. Und worum es geht, ist, eine „maléfica y mínima porción de la eternidad“ in Händen zu halten. Ein Stück der Ewigkeit zu greifen, würde bedeuten, dass es so etwas wie eine Substanz, eine auffindbare Quelle allen Seins geben müsste. So ist letztendlich die Suche Maqrolls eine Probe für seine „filosofía de vida“, für seine „desesperanza“, in der Substanz nur in ihrem Aufschub existiert. Sollte er die Ewigkeit tatsächlich in Händen halten, dann könnte er seine „errancia“ einstellen, heimisch werden und ein fest stehendes Haus bauen, das jeder „creciente“ Stand hält.

---

nicht näher vertieft werden. U.a. spricht er davon, dass Maqroll ein epischer Held sei, da dieser keinen Ursprung besitzt. Interessanter ist aber m.E., diese Ursprungslosigkeit mit der „filosofía de vida“ von Maqroll zusammenzudenken. Des Weiteren stellt Villorio Verbindungen zu den Werken der Schriftsteller Defoe, Michel Tournier, Melville und Joshua Slocum her. Wichtig ist ein Bedeutungsaspekt, den er „Amirbar“ gibt: „La tierra estéril, explorada por un ancla profunda, es una forma de entender el océano *en ausencia*. En *Amirbar* Mutis realiza su más compleja operación lógica; la poética del texto depende de convertir la mina en su contrafigura, de extraer una novela de navegación de su elemento opuesto, la arena muerta.“ (S. 189) Dies steht im Kontext unserer Interpretation, dass Maqroll sich in einer Substanz gründen will, dabei scheitert und in das Element zurückkehrt, in dem wirkliches Leben möglich ist: das Meer. Der letzte Satz des Aufsatzes von Villorio lautet: „En el relato *La Nieve del Almirante* Mutis había escrito: «Dos metales hay que alargan la vida y conceden, a veces, la felicidad. No son el oro, ni la plata, ni cosa que se le parezca. Sólo sé que existen».“ (S. 189) Wir werden versuchen zu zeigen, dass die Existenz der beiden Metalle eben doch das Gold und das Silber sein können, dass ihnen jedoch ein völlig neuer Gebrauch gegeben wird und sie in eine Form von Potenz gehoben werden. Siehe: Juan Villorio, „El metal imaginario – Una lectura de *Amirbar*“, in: Santiago Mutis Durán (Hrsg.), Tras las rutas de Maqroll el Gaviero 1988-1993, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá 1993, S. 185-190

Wenn man die Bewegung Maqrolls von der Oberfläche der Erde in die Tiefen der Minen analog zu der Oberfläche des Signifikanten und der Tiefe des Signifikates im saussureschen sprachlichen Zeichen sieht, dann geht es Maqroll um ein Abtauchen auf die Ebene des Signifikaten, um so etwas wie einen absoluten Grund zu finden, auf den die Form des Signifikanten keinen Einfluss mehr hat.<sup>284</sup> Im Laufe der Arbeit wurde Maqroll mit Hilfe des Konzeptes der „desesperanza“ als „lúcido“ bezeichnet, der erkannt hat, dass Sinn und Substanz nur in ihren Aufschüben existieren. Ihrer habhaft zu werden, ist gerade deshalb unmöglich. Trotzdem stellt Maqroll hier dieses Wissen in Frage bzw. stellt es auf die Probe, indem er versucht, sich in einem Logozentrismus zu gründen, der die Vermitteltheit des sprachlichen Zeichens leugnet und Signifikant und Signifikat zusammendenkt. Aus diesem Grund spricht Maqroll auch von „eternidad“, in der die Zeit still steht. Gerade der Vermittlungscharakter zwischen Signifikanten und Signifikat ist in der Zeitlichkeit begründet, was auch in der Unterscheidung zwischen „Semiotischem“ und „Semantischem“ bei Benveniste deutlich wird.<sup>285</sup> Dieser spricht von einem unüberwindlichen Bruch, der beide trennt. Ein Bruch, der auch in der zeitlichen Kluft zwischen beiden liegt, wodurch sie nicht miteinander vermittelt werden können, was der Logozentrismus zu verdecken versucht.

Maqroll wird es nicht gelingen, dieses Stück Ewigkeit, in dem die Zeit still steht, zu erlangen. Er wird kein reines feststehendes Signifikat finden, da dieses immer schon durch die Signifikanten „kontaminiert“ und in der Zeit dynamisiert wird. Und von seinem Scheitern zeugt schon der erste Satz des Mottos des Romans, der aus „Le livre de mon bord“ von Pierre Reverdy stammt: „La vie n'est q[u]`une succession de défaites.“ (S. 377) Maqroll fasst den „défaite“ dieses Abenteuers in den ersten Sätzen des Romans zusammen:

„En Amirbar dejé jirones del alma y buena parte de la energía que encendió mi juventud. De allí descendí tal vez más sereno, no sé, pero cansado ya para siempre. Lo que vino después ha sido un sobrevivir en la terca aventura de cada día. Poca cosa. Ni siquiera el océano ha logrado restituirme esa vocación de soñar despierto que agoté en Amirbar a cambio de nada.“ (S. 379)

<sup>284</sup> Eine ähnliche Bewegung haben wir vor uns, wenn wir das aristotelische Sprachzeichen zu Grunde legen. Dann wäre Maqrolls „Abstieg“ ein „Abstieg“ in die Substanz, die keiner Form mehr bedarf, um zu bedeuten.

<sup>285</sup> Agamben bezieht sich in fast allen seinen Büchern auf Benveniste; siehe u.a. Giorgio Agamben, Homo sacer, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, S. 35; er nennt es die „irreduzible[ ] Opposition zwischen Semiotischem und Semantischem“. Bei Derrida liegt der Aufschub des Signifikaten auch in einer zeitlichen Dimension begründet, was weiter oben schon dargestellt wurde.

Die Erfahrungen in der Mine haben Maqroll müde und krank gemacht, und selbst das Meer konnte ihm, dem „Gaviero“, der die Horizonte absucht, sie niemals erreicht und sich dadurch aufs Spiel setzt, nicht die Fähigkeit zurückgeben, „wachend zu träumen“. Etwas in ihm scheint verloren gegangen zu sein, was wir mit Bezug auf die „desesperanza“ mit einem „sabor de existencia“ umschreiben können. Und dieses „soñar despierto“ können wir auch auf das Konzept der Heterotopie Foucaults beziehen: Der Ausdruck „wachend träumen“ birgt eine Verdoppelung der Realität in sich, etwas legt sich auf die Dinge und verdoppelt und verschiebt sie. So das stillstehende Schiff in „Angela Gambitzi“, das sich heterotopisch verdoppelt und von Aufbrüchen und Bewegungen kündigt. Und diese Fähigkeit sei Maqroll nun abhandengekommen.

Doch, wie wir mit Bezug auf William L. Siemens sagen können, befindet sich Maqroll noch in der „Schuld“ seines Vergehens, die er aber in der Performanz seines Erzählens in Kalifornien sühnen wird.<sup>286</sup> Danach kehrt er mit Nils Olrik in sein Element, das Meer, zurück, und damit wiederum in die „desesperanza“, die es ablehnt, in die Mechanismen des Lebens einzugreifen:

„Los encuentros y desencuentros usuales en puertos de fortuna, los temporales que caen sobre el navío como una maldición de las alturas, las semanas de calma chicha en las regiones tropicales, en donde el calor ronda la cubierta en lentas olas sucesivas que minan hasta la última porción de voluntad que pudiera quedarnos; tales fueron, en ese tiempo, las rutinarias incidencias de una vida sujeta a la caprichosa y vasta red de las rutas del mar.“ (S. 464)

Maqroll kehrt demnach in die Topographie der „desesperanza“ zurück, und die Ablehnung, in die Mechanismen des Lebens einzugreifen, wird dadurch angedeutet, dass die „última porción de voluntad que pudiera quedarnos“ ausgehöhlt wird. Doch trotzdem scheint Maqroll die Fähigkeit der „goces efímeros“ abhanden gekommen zu sein, was man vielleicht noch als Konsequenz seines „Abenteuers“ in „Amirbar“ ansehen könnte. In dem Brief, den er aus Pollensa an den Erzähler der Rahmenhandlung aufsetzt, schreibt er: „Estoy enfermo y cansado y he perdido buena parte de mi entusiasmo y devoción por la vida en el mar.“ (S. 465) Und der letzte Satz des Romans, in den Worten des Erzählers, lautet: „Los últimos párrafos de su carta exhalan un aire de punto final, de adiós sin retorno que me llenó de pesadumbre.“

Doch schon durch den „Apéndice“, der auf diesen letzten Satz folgt und über die Lektüren

<sup>286</sup> Dieses wird im folgenden Kapitel genauer dargestellt.

des „Gaviero“ berichtet, wird dieses Ende wiederum aufgehoben und, wenn man so will, in einen neuen Anfang hineingetragen. Die Schrift, unter Bezug auf Derrida, kennt weder Anfang noch Ende und somit ist der Abschluss des Romans, der „Apéndice“, der explizit das geschriebene Wort zum Thema hat und damit Maqroll in Beziehung zur Schrift setzt, ein Hinweis darauf, dass es keinen „punto final“ geben wird und Maqroll tatsächlich unsterblich ist.

Somit ist es auch nur folgerichtig, dass mit dem Erscheinen des (vorläufig) letzten Romans<sup>287</sup>, „Tríptico de mar y tierra“, in dem letzten Teil, der den Titel „Jamil (S. 647-717)“ trägt, ein Abenteuer geschildert wird, das in Pollensa angesiedelt ist.

„Chronologisch“ gesehen, schließt dieses „Abenteuer“ an den Brief Maqrolls an den Erzähler am Ende von „Amirbar“ an. Und in diesem Teil des Romans gelingt es Maqroll, seinen „sabor de existencia“, der dadurch gekennzeichnet ist, dass er die „goces efímeros“ in sein Leben als „desesperanzado“ wieder integrieren kann und damit den Präsenz Aspekt der Existenz wiederum annimmt.

### **7.3.1 Maqroll und die Stationen seines Abstieges in die Welt der Minen und des Goldes**

Wie wir in der Zusammenfassung des Inhaltes von „Amirbar“ angedeutet haben, sind es insgesamt drei Stationen, die Maqroll bei seinem Abstieg in die Minen<sup>288</sup> durchläuft.

#### **7.3.1.1 Cocora**

Zuerst begibt er sich als Aufseher in eine aufgegebene Mine am Fluss Cocora, um sich mit der Minenwelt vertraut zu machen. Dazu heißt es:

„A fin de familiarizarme con el ambiente de las minas, acepté el cargo de cuidador de unos socavones abandonados a orillas del río Cocora.[ ] En otro lugar narré las visiones, terrores y desencantos que me proporcionó esa prueba. Tal vez en ese relato la fantasía ocupe un lugar preponderante, pero ello se debe, sin duda, a que fue mi primer contacto con un ambiente tan

<sup>287</sup> Dies ist in editions-geschichtlicher Hinsicht zu verstehen.

<sup>288</sup> Dieser Abstieg in die Minen ist auch als Abstieg auf die Ebene des Signifikaten aufzufassen.

distinto y ajeno al que me ha sido familiar toda la vida, que es el del mar, los navíos y los puertos. De Cocora salí ya preparado para emprender una exploración, a fondo y por mi propia cuenta, de una mina de oro registrada a mi nombre.“ (S. 390)

Maqroll spricht hier von „visiones, terrores y desencantos“, die er in dieser Mine erlebt habe. Es wundert, dass er trotz dieser Schrecken an seinem Vorhaben festhält, Gold zu suchen. Und es hat den Anschein, dass die Vorbereitungen für seine eigene „exploración“ gerade in diesen Schrecken begründet liegen, was dann auch der Roman „Amirbar“ bestätigt. Es lohnt sich auf den Text, auf den Maqroll hier Bezug nimmt („En otro lugar narré...“), näher einzugehen, da er in Hinsicht auf die Suche nach Sinn und die damit verbundenen „visiones, terrores y desencantos“ ein besonderes Licht werfen kann.<sup>289</sup>

### 7.3.1.1.1 Cocora – Caravansary

Dieser andere Ort, von dem Maqroll hier spricht, ist ein Ort der Schrift und zwar findet er sich in dem „Gedichtband“<sup>290</sup> „Caravansary“ und trägt den Titel „Cocora“.<sup>291</sup>

Als erstes verwundert nach der kurzen Andeutung aus dem Roman über seinen Aufenthalt in Cocora die Zeitspanne, die er in der Mine verbracht hat:

„Aquí me quedé, al cuidado de esta mina y ya he perdido la cuenta de los años que llevo en este lugar. Deben ser muchos, porque el sendero que llevaba hasta los socavones y que corría a la orilla del río, ha desaparecido ya entre rastrojos y matas de plátano.“ (S. 155)

Es sind Jahre voller Schrecken, geprägt von Fieber, Krankheit, Visionen, und schon in dieser Zeit verliert Maqroll „jirones de su alma“:

<sup>289</sup> Noch einmal ist auf den transtextuellen Charakter des Werkes Mutis' hinzuweisen; in dem Roman „Amirbar“ gibt es unzählige transtextuelle Verweise, die zum einen in die Zukunft auf noch nicht geschriebene Texte, zum anderen auf schon geschriebene verweisen. Aus diesem Grunde ist es auch nicht falsch, von einem sehr eng zusammenhängenden Werk zu sprechen, bei dem sich Anfang und Ende einer chronologischen Zeit ständig verschieben. In diesem Zusammenhang könnte man den Begriff des „Rhizoms“ von Deleuze sicherlich fruchtbar gebrauchen, in dem jeder Punkt in einer rhizomatischen Struktur prinzipiell mit jedem anderen Punkt verbunden werden kann; die Struktur hat weder Anfangs- noch Endpunkt und ist aus diesem Grunde anti-genealogisch. Siehe hierzu Gilles Deleuze/Félix Guattari, Rhizom, Merve Verlag, Berlin 1977. Und so folgen wir selbst an dieser Stelle dem rhizomatischen Muster und begeben uns auf die Linie zu „Cocora“ aus dem Gedichtband „Caravansary“.

<sup>290</sup> Gedichtband hier in Anführungszeichen, da er hauptsächlich aus Prosatexten besteht. Auf die verwischende Grenze zwischen Prosa und Poesie ist weiter oben schon hingewiesen worden.

<sup>291</sup> In: Álvaro Mutis, Summa de Maqroll el Gaviero, a.a.O., S. 155-158; alle Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe.

„Quisiera dejar testimonio de algunas de las cosas que he visto en mis largos días de ocio, durante los cuales mi familiaridad con estas profundidades me ha convertido en alguien harto diferente de lo que fuera en mis años de errancia marinera y fluvial.“ (S. 156)

Dieser Verlust hängt mit der Suche nach der „Ewigkeit“ zusammen, und das Wort „eterno“ wird auch explizit im Zusammenhang mit einem Konstrukt genannt, das Maqroll in einer der Galerien der Mine findet. Da dieses Konstrukt ein entscheidendes Licht auf Maqrolls Sinnsuche wirft, werden wir im folgenden ein längeres Zitat aus „Cocora“ einfügen:

„Pero lo que me detuvo en esa galería durante días interminables, en los que estuve a punto de perder la razón, es algo que allí se levanta, al fondo mismo del socavón, recostado en la pared en donde aquél termina. Algo que podría llamar una máquina si no fuera por la imposibilidad de mover ninguna de las piezas de que parecía componerse. Partes metálicas de las más diversas formas y tamaños, cilindros, esferas, ajustados en una rigidez inapelable, formaban la indecible estructura. Nunca pude hallar los límites, ni medir las proporciones de esta construcción desventurada, fija en la roca por todos sus costados y que levantaba su pulida y acerada urdimbre, como si se propusiera ser en este mundo una representación absoluta de la nada. Cuando mis manos se cansaron, tras semanas y semanas de recorrer las complejas conexiones, los rígidos piñones, las heladas esferas. Huí un día, despavorido al sorprenderme implorándole a la indefinible presencia que me develara su secreto, su razón última y cierta. Tampoco he vuelto a visitar esa parte de la mina, pero durante ciertas noches de calor y humedad me visita en sueños la muda presencia de esos metales y el terror me deja incorporado en el lecho, con el corazón desbocado y las manos temblorosas. Ningún terremoto, ningún derrumbe, por gigantesco que sea, podrá desaparecer esta ineluctable mecánica adscrita a lo eterno.“ (S. 157 f.)

Das, was Maqroll findet, ist ein metallhaftes Konstrukt, das sich nicht bestimmen lässt. Dieses Konstrukt wird mit einem religiös konnotierten, transzendentalen Charakter verbunden, wenn Maqroll von sich schreibt, dass er die Struktur anfleht, ihm ihre „razón última y cierta“ zu offenbaren. Er flieht, und „ningún terremoto, ningún derrumbe, por gigantesco que sea, podrá desaparecer esta ineluctable mecánica adscrita a lo eterno“. Das Wort „eterno“ verweist wiederum auf den transzendentalen Charakter der Substanz, die Maqroll findet. Jedoch wird „eterno“ von dem Wort „adscrita“ kontaminiert, dessen Wurzel auf das lateinische Wort „scribere“ zurückgeht und mit „schreiben“ übersetzt werden kann. Ganz explizit wird hier das Ewige mit der Schrift verbunden und zeugt von seinem aufschiebenden Charakter, der eine Leugnung der Zeitlichkeit unmöglich macht.. Des Weiteren impliziert das Wort „adscrita“, das mit „zugeschrieben“ übersetzt werden kann, eine von Menschen gegebene Bedeutung. Dem Konstrukt wird ein Sinn zugewiesen. Es handelt sich um ein historisch gewachsenes Phänomen, das Zeitlichkeit impliziert. Diese jedoch ist nicht mehr zu erkennen. Das Konstrukt ist mit dem Fels

zusammengewachsen, und mit Roland Barthes können wir hier durchaus von einer mythischen Struktur sprechen, die, obwohl historisch gewachsen, sich als Natur ausgibt.<sup>292</sup> Als zeitliches Phänomen ist sie nicht mehr zu erkennen, was dadurch ausgedrückt wird, dass Maqroll „nunca pud[o] hallar los límites, ni medir las proporciones de esta construcción desventurada“. Das Konstrukt hat weder Anfang noch Ende und verweist auf den schon weiter oben angedeuteten rhizomatischen Charakter der Substanz. Und diese Substanz ist „indecible“, „unsagbar“ und unaussprechbar, aber eben doch schreibbar. Der Versuch, Substanz zu durchdringen, ihrer habhaft zu werden und sie zu interpretieren, birgt Schrecken in sich, worauf die Worte „terror“ und „despavorido“ hinweisen. Das einzige, was die Substanz darbietet, ist ihre Oberfläche. Diese wird als „pulida y acerada urdimbre“ umschrieben, was zum einen wiederum auf den rhizomatischen Charakter hinweist, zum anderen auch andeutet (was das Rhizom auch impliziert), dass die Oberfläche keine Spalten aufweist, durch die man in die Tiefe gelangen könnte. Somit ist dem Weg in die Substanz, dem Weg auf die Ebene des Signifikaten, ein Scheitern eingeschrieben. Worauf Maqroll trifft, ist eine weitere Oberfläche, die sich jedoch als Tiefe ausgeben will. Tiefe und Substanz sind mit menschlich konstruiertem Sinn überzogen und verweisen nur auf ihren eigenen Aufschub. Doch obwohl Maqroll am Ende des Textes schreibt, dass

„[u]n día saldré de aquí, bajaré por la orilla del río, hasta encontrar la carretera que lleva hasta los páramos y espero entonces que el olvido me ayude a borrar el miserable tiempo aquí vivido.“  
(S. 158),

wird er sich in „Amirbar“ wiederum in die Minenwelt begeben, um zu einer Substanz vorzudringen. Vielleicht auch deshalb, weil er vermutet, dass hinter dem menschlichen Konstrukt von Substanz etwas wie eine „wahre“ Substanz zu finden sei, die sich nicht rhizomatisch verzweigt, sondern zu einem wirklichen Kern führt.<sup>293</sup>

Maqrolls Suche nach Substanz und deren letztendliches Scheitern steht in einem engen Zusammenhang mit dem, was Agamben das „sphinxhafte“ und das „ödipale“ Verstehen nennt und mit dem Rätsel verbunden ist. Deshalb sollen nun zum Abschluss des Kapitels diese zwei Formen des Verstehens näher beleuchtet werden.

Agamben weist auf die Kluft hin, die zwischen Signifikant und Signifikat liegt, die aber,

<sup>292</sup> Siehe hierzu: Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1964

<sup>293</sup> Doch wir haben schon durch die etymologische Betrachtung des Wortes „Kern“ festgestellt, dass es seine eigene Auflösung in sich trägt.

um die Worte Derridas aufzugreifen, in der logozentristischen Tradition geleugnet wird. Das, was geleugnet wird, ist der Aufschub von Differenz, und hier berühren sich Derrida und Agamben in ihrer Argumentation:

„Die ursprüngliche Differenz, der Aufschub der Präsenz, just das, was eine Befragung verdient hätte, wird so verdrängt und beiseitegeschoben, in der scheinbaren Evidenz, daß Form und Gehalt, Äußeres und Inneres, Entbergung und Verborgtheit im Ausdruck konvergieren, obschon im Prinzip nichts dazu verpflichtet, das «Bedeutende» als ein «Ausdrückendes» oder ein «Verbergendes» zu betrachten.“<sup>294</sup>

Nach Agamben steht Ödipus als Begründer einer Tradition und als „Vorbild für die Interpretation des Symbolischen“<sup>295</sup>, wodurch das Rätsel der Sphinx in eine Präsenz<sup>296</sup> überführt wird:

„Der Sohn des Laios löst «das aus den grausamen Kinnbacken der Jungfrau tönende Rätsel» denkbar einfach, indem er die hinter dem rätselhaften Signifikanten versteckte Bedeutung aufzeigt und allein dadurch das halb menschliche, halb tierhafte Ungeheuer in den Abgrund stürzt. Die befreiende Lehre des Ödipus lautet, daß das Unheimliche und Furchteinflößende des Rätsels augenblicklich verschwindet, sobald man sein Sagen auf die Durchsichtigkeit des Bezugs zwischen der Bedeutung und ihrer Form zurückführt, dem es nur dem Anschein nach zu entkommen vermag.“<sup>297</sup>

Doch für Maqroll ist der Bezug zwischen der Form und ihrer Bedeutung verloren gegangen, und worauf er trifft, ist das Rätsel der Sphinx, das er nicht entziffern kann und das auch gar nicht entzifferbar ist. Obwohl er als „desesperanzado“ im „Zeichen der Sphinx“ steht, versucht er doch in „Cocora“ und „Amirbar“ sich in eine ödipale Tradition zu stellen. Jedoch ist sein Ort die Kluft zwischen dem Signifikanten und dem Signifikat, er trifft in Form des metallhaften Konstruktes auf einen Signifikanten, der in kein Signifikat mehr überführt werden kann. Maqrolls Unterfangen, die Tat Ödipus' zu wiederholen, scheitert, was schon darauf hindeutet, dass Maqroll das traditionelle Symbolsystem abhanden gekommen ist. Das ödipale Verstehen hat Konstruktionscharakter, verweist auf keine Substanz und keine zugrundeliegende Bedeutung. Das Rätsel der Sphinx verweist auf ein anderes Modellsystem, auf das das Konzept der „desesperanza“ hinweist. Fassen wir zum Schluss noch einmal mit den Worten Giorgio Agambens den Gegensatz zwischen ödipalem und sphinxhaftem Verstehen zusammen:

<sup>294</sup> Giorgio Agamben, *Stanzen*, Diaphanes, Zürich/Berlin 2005, S. 214

<sup>295</sup> Ebd., S. 217

<sup>296</sup> „Präsenz“ soll hier im Sinne Derridas aufgefasst werden.

<sup>297</sup> Giorgio Agamben, *Stanzen*, a.a.O., S. 215 f.

„Jede Interpretation des Bedeutens als ein Verhältnis der Entbergung oder des Ausdrucks [...] zwischen einem Signifikant und einem Signifikat [...] steht notwendigerweise im Zeichen des Ödipus, wohingegen sich im Zeichen der Sphinx jede Theorie des Symbolbegriffs bewegt, die dieses Modell zurückweist und ihr Augenmerk vor allem auf die zwischen Signifikanten und Signifikat liegende Schranke richtet, die das Ursprungsproblem aller Signifikation bildet.“<sup>298</sup>

Statt auf eine Substanz auf ein Rätsel zu stoßen, so wie es Maqroll geschieht, birgt eine tödliche Gefahr:

„Nun war das Rätsel so wenig eine Unterhaltung, daß seine Erfahrung zu machen stets bedeutete, sich einer tödlichen Gefahr auszusetzen.“<sup>299</sup>

Es ist das, was wir im Zusammenhang mit Giorgio Agamben als „sich auf das Spiel setzen“ bezeichnet haben, und was wir nun näher mit der Kluft zwischen Signifikant und Signifikat benennen können. Der Rand des Textes, den Maqroll in die Mitte der Romane und Gedichte zieht, ist diese Kluft. Und so werden wir auch sehen, dass Maqroll in seinem weiteren Abstieg in die Minenwelt fast den Tod findet und diesem nur mit Glück enttrinnen kann.

### **7.3.1.2 La Zumbadora**

Trotz des Schreckens, den Maqroll in Cocora erfährt, setzt er das „Abenteuer“, auf die Suche nach Gold zu gehen, fort. Ja, er sagt sogar:

„De Cocora salí ya preparado para emprender una exploración, a fondo y por mi propia cuenta, de una mina de oro registrada a mi nombre.“ (S. 390)

Mit Verweis auf den Text „Cocora“ aus „Caravansary“ kann die Vorbereitung, von der Maqroll hier spricht, sich nur auf den weiter oben geschilderten Schrecken beziehen, den er erfahren hat und sich auf das Fehlen von Substanz und die Konfrontation mit dem Rätsel bezieht. Auch impliziert die Vorbereitung das Scheitern seines Abenteurers, Substanz zu finden.

---

<sup>298</sup> Ebd., S. 217

<sup>299</sup> Ebd., S. 216

Trotz des Wissens, dass er scheitern wird, setzt er den Weg in die Tiefe fort. Erinnern wir uns noch einmal an „La desesperanza“, wo es heißt:

„..., porque sabe que no es negándose a hacerlo [participar en la vida] como se evitan los hechos que darán cuenta de su vida; sabe que sólo en la participación lúdica de los mismos, puede derivarse algo parecido a un sabor de existencia, a una constancia de ser, que hace posible el paso de las horas y los días sin volarse los sesos concienzudamente.“<sup>300</sup>

Und Maqroll partizipiert am Leben, er geht auf die Suche nach Gold. Diese Suche jedoch verdoppelt er dergestalt, dass es ihm nicht um materiellen Reichtum geht, sondern er ein Stück der Ewigkeit in Händen halten möchte. Diese Verdoppelung der Suche könnte man als das spielerische Element fassen, das jedoch tödliche Gefahren birgt.

Als Maqroll nach San Miguel gelangt, hört er von der Mine „La Zumbadora“. Diese Mine wurde schon vorher von Europäern auszubeuten versucht. Zuerst Deutsche, die auf eine Goldader gestoßen waren, diese jedoch nicht mehr wiederfinden konnten. Danach kamen Engländer, die tatsächlich Goldvorkommen abbauen konnten. Jedoch:

„Vino entonces unas de las tantas guerras civiles que son endémicas en la región y los propietarios de la mina, junto con los ingenieros y peones que trabajaban en ella, fueron fusilados en uno de los socavones, con el pretexto de que allí almacenaban armas para la insurgencia. Para desaparecer los cadáveres fue dinamitada una galería y el lugar se convirtió en motivo de leyendas de aparecidos. De vez en cuando, alguien subía con intenciones de escarbar en las entrañas de la mina, pero se le veía al poco tiempo descender al pueblo contando historias escalofriantes nacidas, seguramente, del deseo de ocultar su fracaso.“ (S. 390 f.)

Wie in der Erzählung „El último rostro“ Napierski aus Europa nach Amerika aufbricht, um Substanz zu finden, sind es hier Deutsche und Engländer, die denselben Weg zurücklegen, um Gold zu finden. Doch erstere scheitern und geben ihr Unterfangen auf (so wie dies auch Napierski tut), und letztere werden zwar in ihrer Suche fündig, werden aber in politische Konflikte hineingezogen und umgebracht.

Gumbrecht stellt in seiner Charakterisierung der Präsenzkultur die Möglichkeit des Umschlags in die Gewalt als eines der Merkmale auf, die diese charakterisieren:

„Wenn nun der Raum die maßgebliche Dimension ist, durch die in einer Präsenzkultur das Verhältnis zwischen Menschen, d.h. zwischen menschlichen Körpern konstituiert wird, dann kann siebentens dieses Verhältnis ständig in Gewalt umschlagen (was tendenziell ständig passiert),

<sup>300</sup> Álvaro Mutis, Contextos para Maqroll, a.a.O., S. 44

d.h. Körper okkupieren und blockieren Raum und behindern andere Körper.“<sup>301</sup>

So wie wir den Präsenzbegriff als ephemeres Phänomen definieren, dessen Zeit der Augenblick ist (was ja auch Gumbrecht herausstellt) und wodurch auch der Raum dahingehend affiziert wird, dass er sich verschiebt, verdoppelt und sich sozusagen ausdehnend auch immer wieder „zusammendehnt“, sich niemals gründen kann, sondern heterotopisch dynamisiert wird, so wird dieses Blockieren des Raums, von dem Gumbrecht spricht, immer wieder ent-blockiert. Gewalt, die mit Okkupation in Verbindung steht, ist mit der Präsenz nicht zu vermitteln. Ganz im Gegenteil ist die Sinnkultur, die Ebene des Signifikaten, mit Gewalt konnotiert, was die eben zitierte Textstelle aus „Amirbar“ andeutet. Der Abstieg in die Substanz ist verstellt und mit machtpolitischen Strukturen verwoben, die letztendlich tödlich sind.

Und auch die Zeit, in der das „Abenteuer“, von dem Maqroll berichtet, spielt, hat einen zeitpolitischen Hintergrund, der von Gewalt und Gegengewalt geprägt ist:

„Las CAF son las Compañías de Acción Federal. Es un grupo de desesperados que no creo que sepan lo que quieren. Arrasan con todo, se enfrentan al ejército hasta que los copan, matan ganado y gente sin motivo ni sistema alguno y desaparecen en el monte. Quién les paga, quién los arma, eso nadie lo sabe. Parece que, por lo menos por aquí, ya los exterminó el ejército. Pero no tardarán en aparecer otros. Es como una plaga. Llevamos más de treinta años en esto y no tiene visos de terminar.“ (S. 397)

In Bezug auf Dora Estela und Eulogio sagt Maqroll:

„Era como sentir dentro de mí la lucha de esos dos hermanos contra un mundo adverso en donde la crueldad y la saña eran, al parecer, el pan de cada día.“ (S. 398)

Im Zusammenhang mit der Behandlung des Gedichtes „Programa para una poesía“ haben wir von einem Chaos des Tages gesprochen, der in diesen Zitaten zum Ausdruck kommt. Eine Gewalt wird beschrieben, die ohne Ziel alles zerstört, was ihr in den Weg kommt. Doch während in „Programa para una poesía“ dem Chaos des Tages ein Chaos der Nacht gegenübergestellt wird, versucht Maqroll in „Amirbar“ hinter dem Chaos des Tages eine Ordnung zu finden, ein Stück der Ewigkeit in Händen zu halten und sich somit zu gründen. Doch wie wir sehen werden, wird gerade dies seine Schuld sein und ihn ebenfalls fast umkommen lassen. Auf dem Weg zur Mine kommen Eulogio und Maqroll durch eine

<sup>301</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik, a.a.O., S. 103

Landschaft, die biblisch konnotiert wird:

„Al llegar al lecho de la quebrada que corría en el fondo de la garganta, seguimos su curso internándonos en una espesura donde reinaba un calor húmedo cargado con el denso ambiente de aromas vegetales evocadores de lo que debió ser el sexto día de la creación.“ (S. 399)

Doch der sechste Tag der Schöpfung wird in eine Atmosphäre verlegt, die eher tropischen Charakter hat und demnach einen engen Bezug zur „desesperanza“ aufzeigt. Es hat den Anschein, als ob Maqroll auf dem Weg zum Anfang der Zeit ist, um dort die Ewigkeit zu finden. Doch die tropische Vegetation gibt zu erkennen, dass dieses Unterfangen zum Scheitern verurteilt ist. Die Mine wird ebenfalls religiös konnotiert, aber in den Bereich eines Toteskultes verschoben:

„No sufro de claustrofobia y he vivido en la cala de un navío durante meses, pero los espacios encerrados me han dado siempre una impresión de catacumba, de rito funerario, de regreso a lo desconocido que me abate el ánimo y mina las trabajadas reservas de curiosidad y arresto que me quedan.“ (S. 400)

Der Tod ist schließlich auch das, was Maqroll auf der Ebene des Signifikaten vorfindet. Und die Tiefe wird mit dem „desconocido“ in Verbindung gebracht, das nicht zum Verstehen gebracht werden kann, sondern die einzige Wirkung, die es zeitigt, ist dem Leben abgewandt und „abate el ánimo“.

Eulogio und Maqroll finden kein Gold, aber treffen immer wieder auf Spuren der Toten. Schließlich spekulieren sie sogar, dass die Toten dort vergraben sein müssen, wo auch das Gold zu finden sei. Eines Nachts bebte die Erde und gibt einen Stollen frei, in dem sie schließlich in einem kreisförmigen Raum auf die Überreste der Engländer und ihrer Helfer treffen:

„Era un espacio ceremonial, una catacumba insólita sin razón práctica alguna. Eulogio acercó la luz a las paredes y fueron apareciendo esqueletos humanos en posiciones improbables. De los huesos colgaban harapos de color ocre imposibles de identificar. Las mujeres eran fáciles de distinguir por los trozos de falda que pendían de las piernas. Algunos esqueletos de niños descansaban al pie de las mujeres. Fuimos recorriendo la pared y en toda su extensión había restos humanos. Algunos de los cráneos tenían cascos coloniales; era presumible que se tratara de los ingenieros británicos que explotaban la mina. Allá, arriba, el gemido del viento parecía continuar el alarido congelado de los cráneos cuyos maxilares colgaban en una mueca grotesca y desgarrada. Muchos han sido mis encuentros con la muerte y ésta no guarda para mí misterio alguno. Es el final de la historia y nada más. Nunca he sido afecto a especular sobre el tema, ni creo que haya mucho qué decir. Pero la disposición escenográfica de esta gente, de las más diversas edades y condiciones, tenía un no sé qué

de burla siniestra, de vejamen gratuito y sádico que me produjo una mezcla de ira y de piedad.“  
(S. 408 f.)

Dieser zeremonielle Ort ist nun nicht der Übergangsort zu einer Form von Ursprung, sondern ganz im Gegensatz dazu ist er die Verlängerung des chaotischen Tages. Maqroll fragt sich selber: „No entiendes acaso la lección?“ (S. 409) Und die Lektion könnte darin bestehen, dass das Gold, die Substanz, auf der Ebene des Chaos des Tages angesiedelt ist. Die Substanz ist nicht rein, sondern kontaminiert. Jedoch gibt Maqroll nicht auf, in die Welt der Minen hinabzusteigen, sondern wagt einen weiteren Abstieg in die Mine „Amirbar“.

Wir haben schon darauf hingewiesen, dass die Mine religiös konnotiert wird. Dieses Religiöse darf nun aber nicht mit Gott verwechselt werden. Dieses wird von Maqroll deutlich seinen Zuhörern mitgeteilt:

„Pienso que con lo que llevamos adentro, al parecer familiar y conocido, hay ya suficientes problemas y vastos espacios indescifrables, como para inventar otros. Dios, hasta ahora, por lo menos conmigo, escoge los caminos más fáciles y claros para manifestar su presencia. Que a veces no los sepamos ver, eso es otra cosa. No suelo pensar mucho en ello ni ha sido negocio que me preocupe mayormente. La vida que se nos viene encima cada día suele coparme la atención y no me deja tiempo a mayores especulaciones.“ (S. 407)

Maqroll akzeptiert zwar die Existenz Gottes, lehnt es jedoch ab, etwas über ihn auszusagen, da dies in den Bereich der „Erfindungen“ fallen würde. Es ist unmöglich, etwas über ihn auszusagen. Aber er wählt die „einfachsten und klarsten Wege“, seine Präsenz zu zeigen. Und diese Präsenz, wie wir zeigen werden, ist tatsächlich auf der Oberfläche der Dinge. Maqroll sagt selbst, dass „a veces no lo sepamos ver, eso es otra cosa“. Maqroll sieht die Zeichen nicht, die ihm nahe legen, von seinem „Abenteuer“ Abstand zu nehmen. Zwar sucht er nicht Gott, aber doch ein Stück der Ewigkeit, ein Stück des Aufhebens der Zeit, einen Ort, an dem er sich gründen kann.

### 7.3.1.3 Amirbar

Auch die Mine „Amirbar“ wird von Anfang an mit dem Tod assoziiert. Sie gehörte einer angeblich lesbischen Frau, die eines Tages mit einem jungen Ehepaar auftauchte. Der Ehemann untersuchte einen Teil der Mine, wobei er zu Tode kam:

„Un día amaneció muerto a la orilla del río. Dijeron que se había desbarrancado con el caballo en el paso que atraviesa el desfiladero en donde está la mina. Lo cierto es que no apareció ningún caballo y al tipo lo enterraron en San Miguel unos señores que llegaron de la capital. Las mujeres ya se habían ido y nunca más se supo de la dueña.“ (S. 414)

Der Todesursache des Mannes verliert sich im Ungewissen, und es liegt nahe, dass er keines natürlichen Todes gestorben ist. Vielmehr hat es den Anschein, dass ein Beziehungsdrama den Hintergrund bildete. Und ein „Beziehungsdrama“ ist es auch, das Maqroll fast den Tod finden lässt und das direkt mit der Suche nach Gold verbunden wird. Die Suche nach Gold als die Suche nach Substanz, in der man sich gründen kann, spiegelt sich auch in der Form von Beziehungen, die sich gründen und demnach die Zeit aufheben wollen.

Zuerst jedoch ist es noch einmal wichtig darauf hinzuweisen, dass jede Mine mit dem Tod verbunden ist: „Sí señor, toda mina tiene sus difuntos. Así es. Un indio que vivía por aquí y que adivinaba la suerte, decía no hay oro sin difunto,...“ (S. 414)

Für Maqroll tritt die Bedrohung durch den Tod in der Figur Antonias auf, die von Dora Estela zur Mine „Amirbar“ geschickt wird, um Maqroll bei der Goldgewinnung zu helfen. Eulogio wurde vorher vom Militär festgenommen und gefoltert, da er mit den aufständischen Gruppen in Verbindung gebracht wurde. Wiederum sehen wir, dass der Abstieg in die Tiefe mit Gewalt verbunden ist, die auch gesellschaftspolitisch motiviert ist. Doch welche gesellschaftspolitische Situation stellt Mutis hier dar? Es ist eine Situation, in der praktisch jeder zu einer rechtlosen Person werden und der Folterung preisgegeben werden kann. Die absolute Macht hat das Militär, das darüber entscheidet, wer sich im Recht befindet und wer nicht. Und diese Situation scheint sich nicht in einem zeitlich begrenzten Rahmen zu befinden, sondern sich als etwas Permanentes eingerichtet zu haben. Es ist das, was Giorgio Agamben als die Struktur des Lagers vorführt, in dem ein Ausnahmezustand als Regel sich festsetzt:

„Der Ausnahmezustand, der im wesentlichen eine zeitliche Aufhebung der Rechtsordnung war, wird nun eine stabile räumliche Einrichtung, in der jenes nackte Leben wohnt, das in wachsendem Maß nicht mehr in die Ordnung eingeschrieben werden kann.“<sup>302</sup>

Und der Ausnahmezustand wird von Agamben dahingehend definiert, dass in ihm der „Homo sacer“ produziert wird, der getötet werden kann aber nicht opferbar ist. Nicht opferbar, indem er aus der Rechtsordnung ausgeschlossen wird, tötbar jedoch, da er durch diesen Ausschluss auch wiederum als nacktes Leben eingebunden wird. In der Moderne nun wird der Ausnahmezustand zur Regel:

„Der Ausnahmezustand ist damit nicht mehr auf eine äußere und vorläufige Situation faktischer Gefahr bezogen und tendiert dazu, mit der Norm selbst verwechselt zu werden.“<sup>303</sup>

Und dies ist die Leistung einer souveränen Macht, die nacktes Leben produziert, das zwar ins Außen geschoben wird, dadurch aber eine Verbindung zum Innen bewahrt, wodurch Außen und Innen ununterscheidbar werden. Drei Thesen sind es, die Agamben im Bezug auf seine Untersuchungen zum „Homo sacer“ aufstellt:

- „1. Die originäre politische Beziehung ist der Bann (der Ausnahmezustand als Zone der Ununterscheidbarkeit zwischen Außen und Innen, Ausschließung und Einschließung).
2. Die fundamentale Leistung der souveränen Macht ist die Produktion des nackten Lebens als ursprüngliches politisches Element und als Schwelle der Verbindung zwischen Natur und Kultur, *zōē* und *bíos*.
3. Das Lager und nicht der Staat ist das biopolitische Paradigma des Abendlandes.“<sup>304</sup>

In „Amirbar“ (und auch in den anderen Romanen Mutis') ist das Militär der Ausdruck der souveränen Macht, die nacktes Leben produziert. Eulogio wird festgenommen, wird seines rechtlichen Status beraubt und als „Homo sacer“ gefoltert. Das nackte Leben wird bei Agamben als „Schwelle der Verbindung zwischen Natur und Kultur“ definiert, weshalb gesagt werden kann, dass Eulogio seines kulturellen Status verlustig geht und als nacktes Leben deklariert wird, aber gerade dadurch auch wiederum an die Kultur zurückgebunden wird.

Als Maqroll die Mine „Amirbar“ verlässt, erfährt er von Doña Claudia, dass das Militär sich auf seine Spur gesetzt hat. In diesem Zusammenhang treffen folgende Worte

<sup>302</sup> Giorgio Agamben, Homo sacer, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002, S. 184 f.

<sup>303</sup> Ebd., S. 177

<sup>304</sup> Ebd., S. 190

Agambens auf ihn zu:

„Gleichwohl, und gerade insofern er in jedem Augenblick einer unbedingten Todesdrohung ausgesetzt ist, befindet er sich in fortwährender Verbindung mit der Macht, die ihn verbannt hat. Er ist reine *zōē*, doch seine *zōē* steht als solche im souveränen Bann, und er muß in jedem Moment mit ihm rechnen und Wege finden, ihm auszuweichen und ihn zu täuschen. In diesem Sinn, das wissen die Verbannten und Geächteten, ist kein Leben «politischer» als das seine.“<sup>305</sup>

Maqroll wird zum nackten Leben deklariert, und nur mit Hilfe seiner Freunde gelingt es ihm, der Todesdrohung zu entkommen. Doch wie hängt nun die Produktion von nacktem Leben mit Maqrolls Abstieg in die Minenwelt zusammen?

An anderer Stelle hatten wir Maqrolls Bewegung in „Amirbar“ mit der Bewegung des saussureschen sprachlichen Zeichens in Verbindung gebracht und gesagt, dass Maqroll sich auf die Signifikats-Ebene begibt, um Sinn zu finden. Und gerade dadurch kann er zum Spielball der souveränen Macht werden, die im Sinne des sprachlichen Zeichens operiert, indem sie dadurch Sinn setzt, dass sie Menschen aus dem Sinn ausgrenzt und auf die Signifikanten-Ebene katapultiert, wo sie aber nicht mehr bedeuten, sondern nackt und mit dem Signifikat verbunden sind, indem sie aus ihm herausgefallen sind.<sup>306</sup> Dadurch, dass Maqroll in das Signifikat hinabsteigt, eröffnet sich so für die souveräne Macht die Möglichkeit, ihn auszuschließen und ihn in das Spiel des sprachlichen Zeichens zu verstricken. Und erst die Flucht auf die Ebene der Präsenz lässt Maqroll überleben. Wie schon angedeutet, droht Maqroll jedoch schon vorher eine tödliche Gefahr durch Antonia. Maqroll weiß, dass Eulogio festgenommen worden ist, und nach einer langen Zeit voller Unruhe taucht Antonia auf:

„Pasó una semana. La inquietud creciente me producía una sensación casi física de ahogo y parálisis, hasta dejarme al borde del delirio. En la madrugada del octavo día una sombra se interpuso a la entrada de la gruta y me despertó de repente. Era una mujer alta, desgreñada, con el rostro desfigurado por el cansancio, que comenzó a hablarme con voz entrecortada y ronca que atribuí a la fatiga. No podía distinguir muy bien sus rasgos ni la forma de su cuerpo y desde esa media luz sus palabras salían como dichas por una sibila en trance: ...“ (S. 428)

Das Auftauchen Antonias wird mit dem Delirium Maqrolls in Verbindung gesetzt,

<sup>305</sup> Ebd., S. 192 f.

<sup>306</sup> Dieser Mechanismus unterscheidet sich fundamental von dem Gebrauch, den Roland Barthes dem Signifikanten gibt. Bei ihm ist der Signifikant dadurch mit dem Signifikaten verbunden, dass ersterer letzteren auf seine Ebene hinaufzieht. Dadurch gelingt es, das Spiel des sprachlichen Zeichens aufzuhalten.

wodurch es fast den Anschein hat, dass Antonia eine Fiebergestalt ist, die sich Maqroll selbst erschafft. Der Ort, an dem Antonia von dem Standpunkt Maqrolls aus vor seine Augen tritt, ist symptomatisch für den Fortlauf des Geschehens: Sie steht als Schatten in dem Eingang der Höhle und versperrt ihn zugleich. Ein Zeichen dafür, dass Antonia für Maqroll einen weiteren Schritt in die Minenwelt bedeutet und gleichzeitig die Drohung bedeutet, nie wieder an die Oberfläche zu gelangen. Außerdem zeugt Antonia von Auflösungen; ihre Umrisse lassen sich nicht richtig bestimmen, was zum einen, wenn wir Antonia als Fiebergestalt aus dem Inneren Maqrolls definieren, auf seine eigenen drohenden Auflösungen hindeutet, zum anderen sie jedoch auch in die Nähe des Konzeptes der „desesperanza“ rückt. Ebenfalls ihre Familiengeschichte lässt sie als „desesperanzada“ erkennen:

„Me llamo Antonia. Mis padres murieron cuando era muy niña. Una creciente del río se los llevó con todo y rancho. Yo había bajado al pueblo con unos tíos que me llevaron para que me viera el doctor, porque tenía lombrices. Entonces me gustaba mucho comer tierra. Mis tíos me criaron. Pero cuando me hice mujer, a los quince años, mi tía me botó de la casa porque su marido había comenzado a enamorarme.“ (S. 430)

Ein Leben voller Auflösungen und voller „errancia“. Explizit erscheint die „creciente“, die Substanzen auflöst und in diesem Falle die „Wurzel“ ihres Lebens, ihre Eltern, fortschwemmt. Die „errancia“ ist zu ihrem Lebensinhalt geworden, und sie lehnt es ab, sich in einem Sinn zu gründen. Sprechendes Beispiel dafür ist die Art ihrer Sexualität. Aus Angst, schwanger zu werden und sich demnach genealogisch in einer Bindung zu verwurzeln, praktiziert sie nur den Analverkehr.

Dieser Analverkehr wird von Maqroll in den Bereich der Sodomie verlegt und mit der Suche nach Gold parallel gesehen: „un misterio ciego en el que hallar oro y sodomizar una hembra, eran la manera de participar en un mismo rito.“ (S. 437) Der Fortgang der Handlung jedoch widerlegt Maqrolls Worte, indem es gerade die Möglichkeit des Wegfalls des Analverkehrs ist, der ihn in größte Gefahren versetzt. Antonia verliebt sich in ihn und kann sich vorstellen, ein Kind von ihm zu bekommen:

„A veces pienso que contigo sí tendría un hijo. Pero quién sabe. Igual te largas y me dejas con la criatura. Hasta mañana, perdulario-. Sus palabras me rondaron en el sueño con una inquietud difícil de concretar.“ (S. 443)

Antonia will sich an Maqroll binden, eine längerfristige Beziehung mit ihm eingehen, doch weiß sie, dass Maqroll sich nicht gründen und seine „errancia“ aufgeben kann. Kurz vor dem Mordversuch erklärt er es ihr sehr explizit. Die Goldader, die sie in der Mine gefunden hatten, geht langsam zur Neige. Antonia weiß, dass ihre Beziehung zu Maqroll nur so lange Bestand hat, wie Gold vorhanden ist: „Esto se va acabando [...] y si no encontramos otra veta ya podemos despedirnos de Amirbar.“ (S. 443)<sup>307</sup>

Schließlich verlassen sie die Mine und waschen Gold im Fluss, an dessen Ufer Maqroll fast den Tod finden wird. Der Fluss als Element des Übergangs, als potentieller Ort der „creciente“ wird nun dahingehend „entweicht“, das die Handlung der Minenarbeit auf ihn übertragen und in ihm nach Gold gesucht wird. Wir haben schon gesagt, dass die Goldsuche mit der Suche nach Ewigkeit, also dem Stillstehen der Zeit, zu tun hat, weshalb Maqroll hier sozusagen an den wirklichen „Tiefpunkt“ seines Abenteuers gerät. Deshalb mutet es nicht als Zufall an, dass Antonia ihn an diesem Ort umbringen will.

„Me despertó, de repente, un intenso olor a gasolina y la sensación de un líquido frío que corría por mi espalda. Me incorporé al instante y vi una forma blanca que intentaba encender un fósforo tras otro sin conseguirlo. Me lancé al agua de un salto al momento en que un flamazo encendía las mantas y buena parte de la arena. Nadé hacia la orilla mientras Antonia desaparecía entre los árboles gritando como una loca: -¡Contigo hubiera tenido un hijo, pendejo! - decía mientras su voz se alejaba en la espesura -. ¡Muérete, animal! ¡El que no tiene casa que viva en el infierno!-“ (S. 445)

Antonia endet schließlich in einer „Irrenanstalt“ in der Provinzhauptstadt, und Maqroll rettet sich durch einen Sprung in sein Element, das Wasser des Flusses, das nun nicht mehr das Wasser des Goldes ist, sondern das Wasser, das von weiteren Übergängen künden wird. Dergestalt verlässt er nach diesem Vorfall die Mine, aber die Konsequenzen seiner Handlungen werden ihn noch lange verfolgen.<sup>308 309</sup>

Die Suche nach Substanz, so können wir am Ende formulieren, und das Bestreben, sich zu

<sup>307</sup> So wie auch die Beziehung zwischen Iturri und Warda aus dem Roman „La última escala del tramp steamer“ an das Funktionieren des Schiffes gebunden ist. Als dieses aufgegeben wird, endet auch die Liebesgeschichte zwischen beiden.

<sup>308</sup> Das Militär setzt ihm nach; letztendlich sind auch das Fieber und die Krankheit, die ihn in Kalifornien überkommen, Konsequenz seines „Abenteuers“ in „Amirbar“.

<sup>309</sup> Antonia ähnelt sehr stark der Figur Larissas aus dem Roman „Ilona llega con la lluvia“ (S. 105-199); Sie trägt Züge einer „desesperanzada“, gründet sich aber in einer Form von Ewigkeit; sie lebt in einem Schiff, das am Strand festliegt und nicht mehr von Aufbrüchen kündigt. Gleichzeitig zieht sie Ilona, die einzige Frauengestalt in dem Werk von Mutis, die tatsächlich eine „desesperanzada“ ist, in ihren Bann. Larissa fühlt sich zu Ilona hingezogen und begibt sich in eine Form von Abhängigkeit zu ihr; sie möchte eine sich gründende Beziehung zu ihr aufbauen; jedoch wie Antonia weiß sie, dass Ilona fortgehen wird; nur gelingt es Ilona nicht, sich rechtzeitig von ihr zu lösen, und als sie auf das Schiff kommt, in dem Larissa lebt, sprengt letztere es in die Luft und beide Frauen finden den Tod. Maqroll verfällt diesem Bann von Antonia nicht, und es gelingt ihm, sich in die Präsenz zu retten, während Ilona in der Substanz untergeht.

gründen, tragen Spuren der Gewalt und des Todes in sich und sind eingebunden in einen biopolitischen Mechanismus, der nacktes Leben produziert. Das wirkliche Leben ist im Fluss, im Übergang, in der Präsenz, deren Untersuchung wir nun unternehmen werden.

## **7.4 Präsenz als Gegenpol zur Substanz im Roman „Amirbar“**

### **7.4.1 Der Wind**

Schon in der Mine „La Zumbadora“ bemerkt Maqroll die Präsenz des Windes, der durch die Galerien weht:

„Por cierto que el nombre[La Zumbadora], que hasta entonces me había intrigado, ahora, que escuchaba el quejido persistente del viento en el oscuro laberinto de los corredores subterráneos, me parecía no solamente apropiado y justo, sino hasta demasiado obvio y poco ingenioso. Así se lo comenté a Eulogio, quien me dijo que toda mina tiene esa condición de hacer que el viento, al recorrer las galerías, produzca un sonido peculiar que los mineros saben distinguir y, a menudo, descifrar a su manera.“ (S. 400 f.)

Der Wind spricht als Element, das weder Anfang noch Ende kennt, und es ist davon die Rede, dass die Minenarbeiter in der Lage seien, seine Stimme zu entziffern. Doch seine Stimme ist keine Stimme der Tiefe, sondern eine Stimme der Oberfläche, die bedeutend wird. In „Amirbar“ wird der Wind nun ganz explizit mit einer Stimme in Verbindung gebracht:

„Dormí a sobresaltos y la voz del viento en la entrada del socavón me repetía con insistencia delirante esa palabra que me transportaba a otras regiones en donde más de una vez había pasado por el peligro en que ahora estaba mi amigo [Eulogio]: - Amirbaaaar, Amirbaaar – soplaban el viento con la persistencia de quien quiere transmitir un mensaje y no lo consigue.“ (427 f.)

Von einer Botschaft, „mensaje“, ist die Rede, und dieses Wort spielt in dem Werk von Mutis eine besondere Rolle. Bei der Besprechung des Gedichtes „Ángela Gambitzi“ wird „mensaje“ im Kontext des Schiffes gebraucht, das wir dahingehend gedeutet haben, dass das Schiff einen Aufruf an Ángela Gambitzi darstellt, ihr Leben nicht zu gründen, sondern sich in das wirkliche Leben der Übergänge hineinzustellen. Und ebenfalls bei der Besprechung der Figur Bartlebys haben wir mit Agamben von einer Botschaft, die er

bringt, gesprochen. Maqroll deutet diese Botschaft, wenn er von Amirbar sagt:

„Le [Eulogio] dije que significaba general de la flota en Georgia. Venía del árabe Al Emir Bahr que se traduce como el jefe del mar. De allí se originaba almirante. [...] A partir de entonces, siempre designamos a la mina con el nombre de Amirbar. Me quedé largo rato despierto pensando en los enigmas que nos plantea eso que llamamos el azar y que no es tal, sino, bien al contrario, un orden específico que se mantiene oculto y sólo de vez en cuando se nos manifiesta con signos como éste que me había dejado una oscura ansiedad sin origen determinado.“ (S. 422)

Die Botschaft scheint in der etymologischen Bedeutung des Wortes „Amirbar“ zu liegen, die als „jefe del mar“ übersetzt wird. Das Meer ist das eigentliche Element Maqrolls, dort, wo der Horizont abgesucht werden kann, ohne ihn jemals zu erreichen, da er sich ständig aufzieht. An anderer Stelle hatte Maqroll davon gesprochen, dass Gott für ihn jedesmal die einfachsten Wege bereit hält, aber man nicht immer die Zeichen, die er gibt, sieht. Dieses Zeichen liegt hier in der Stimme, die „Amirbar“ ruft und Maqroll anruft, sich aus der Welt der Minen zu verabschieden und in das Leben der Übergänge zurückzukehren. Doch trotz der Anrufung, trotz des Zeichens verharrt Maqroll in dem Bestreben, sich zu gründen, und erst am Ende, als er vor dem Tod in den Fluss springt, kehrt er zu seinem „Ursprungsort“, der einen Nicht-Ursprung in sich trägt, zurück.

Zwar deutet Maqroll die Stimme, dechiffriert das Wort „Amirbar“ und führt es demnach auf eine Signifikatsebene der Bedeutung. Jedoch hat dieses Signifikat seine eigene Auflösung eingeschrieben, indem es gerade von einer Nicht-Gründbarkeit zeugt. Somit ist es auch eher die Stimme, „la voz“, die bedeutet, das Aussagen im Gegensatz zum Ausgesagten, worauf das Gewicht gelegt wird. Die Stimme, wie wir im Zusammenhang des Gedichtes „204“ ausgeführt haben, ist es, die bedeutet, indem sie nicht zu fassen ist: „Escucha Escucha Escucha//La voz de los hoteles“.<sup>310</sup>

Jedoch ist es keine Stimme mehr, die als „Repräsentation von Sinn und Sein“<sup>311</sup> auftritt. Sigrid Weigel führt aus, dass die Bewertung der Stimme noch sehr stark durch Jacques Derrida geprägt wird, der sie vor einem metaphysischen Hintergrund behandelt. Bei dieser Betrachtungsweise wird aber ein wichtiger Teil der Stimme außer Acht gelassen:

<sup>310</sup> Álvaro Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero*, a.a.O., S. 33

<sup>311</sup> Sigrid Weigel, „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom“, in: Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hrsg.), *Stimme*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 2006, S. 17

„Damit verengt sich aber der Blick auf die Stimme als Medium von Aussagen, während dagegen der akustische Signifikant, d.h. die Materialität der Stimme und die ganze Dimension von Klang- und Affektmodulation, ausgeblendet bleiben. Damit geraten diejenigen Äußerungen der Stimme, die dem Sinn vorausgehen, ebenso aus dem Blick wie dasjenige, was sich als Überschuss oder auch als Störung oder Unterbrechung von Aussagen darstellt, wie Atem, Rhythmus, Zögern, Lautstärke etc. bis hin zu stimmlichen Manifestationen jenseits des Sinns wie Lachen, Weinen, Schreien, Wimmern etc. - also all das, was «die menschliche Rede überschreitet», oder die «gesamte extreme Vokalität außerhalb der Rede».<sup>312</sup>

Zwar wird die Stimme des Windes von Maqroll auf eine Signifikatsebene hinabgezogen, überschreitet die Signifikation aber dergestalt, dass in sie eine Auflösung hineingetragen wird. In der Stimme ist demnach die Schrift eingezeichnet, etwas, was der Gründung im Signifikat widerstrebt. Der Wind strebt von Oberfläche zu Oberfläche, so wie die Stimme, die nicht mehr mit dem saussureschen Zeichen zusammengedacht wird. Und die Stimme, so wie der Wind, affiziert die Sinne, bedeutet schon ohne Bedeutung.

Der Aspekt der Stimme wird nun auch beim zweiten Aspekt, der mit der Präsenz im Zusammenhang steht, bedeutend werden.

#### **7.4.2 Beziehungen – Freundschaft**

Auf eine Beziehung im Roman sind wir schon gestoßen, und zwar auf die Beziehung zwischen Maqroll und Antonia. Durch das Verlangen Antonias, Maqroll an sich zu binden, verliert dieser fast sein Leben. Und dieser Bindungswillen ist es, der dem Leben abgewandt ist und tödliche Folgen zeitigt. Es geht nicht, und das können wir jetzt schon als These vorausschicken, um eine Gründung in einer Person, sondern um eine Form von Loyalität, die auch immer wieder das Loslassen und das Sich-Verlieren impliziert. Gleichzeitig wird die Loyalität sehr stark mit sinnlicher Präsenz konnotiert, was wir mit Rückbezug zu dem, was wir über die Stimme gesagt haben, näher präzisieren können. Bei dem ersten Zusammentreffen Maqrolls mit Eulogios wird letzterer mit folgenden Worten vorgestellt:

„Era un mozo de estatura mediana, con ciertos rasgos europeos que hacían pensar en alguien que tuviese sangre asturiana. Los ademanos lentos denunciaban una fuerza física excepcional. Un aire de bondad, de bonhomía más bien, no lograba avenirse con esa soberbia energía muscular que, al pronto, se antojaba inútil y ajena a su carácter. Nos saludamos y en el apretón de manos me

<sup>312</sup> Ebd., S. 17

transmitió una cordialidad espontánea que, al tratar de expresarse en palabras, se quedó en algunas musitadas por lo bajo e imposibles de entender.“ (S. 396)

Tatsächlich zeichnet sich Eulogio im Verlauf des Romanes durch eine uneingeschränkte „cordialidad“ aus. Und diese wird nicht durch Worte vermittelt, sondern durch die sinnliche Materialität des Händedruckes. Etwas, was das Militär, Ausdruck der biopolitischen Macht, nicht wahrnehmen kann, weshalb sie das Fehlen der Worte Eulogios auf einen ordnungszerstörenden Sinn zurückführen und ihn foltern. Ein klares Zeichen, dass Biopolitik, so wie sie von Agamben definiert wird, in der Bewegung des sprachlichen Zeichens operiert.

Eine Verständigung wird mit Eulogio angedeutet, die nicht unbedingt auf dem sprachlichen Zeichen beruht. Dies ist ebenfalls bei seiner Freundschaft zu Nils Olrik, den er bei der Abfahrt aus Los Angeles auf dem Schiff trifft, das ihn nach Peru bringen soll, der Fall:

„...; la lenta corpulencia de su figura, levemente agachada como para saltar sobre uno y su escrutadora mirada azul celeste detrás de las pobladas cejas; todos indicios de un carácter sanguíneo y violento usados para esconder unos de los corazones más bondadosos y afables que se pueden encontrar en las intrincadas travesías de la profesión de marino. Mi danés es casi inexistente y su inglés poco comprensible. A pesar de esto no paramos de hablar hasta que cada uno resumió para el otro los avatares de un tramo de vida harto rico en incidentes.“ (S. 460)

Obwohl eine Verständigung durch die Sprachschwierigkeiten unmöglich sein sollte, hören sie nicht auf, miteinander zu reden. Ein Hinweis darauf, dass Verständigung auf der Ebene des Signifikanten, der materiellen Präsenz, abläuft, und gerade für ein freundschaftliches Verhältnis ist es wichtig, dass die Sprache sich im Sinnlichen aufhält und nicht auf die Ebene des Signifikaten herabrutscht. Die Ebene des Signifikaten würde gerade eine Feststellung und eine Arretierung des Anderen beinhalten. Für das Freundschaftsverhältnis ist aber die Nicht-Arretierung von entscheidender Wichtigkeit, und so ist es auch kein Zufall, dass die freundschaftlichen Beziehungen von Maqroll darauf beruhen, den anderen nicht festzuhalten, Freundschaft nicht in einem Einfrieren der Zeit zu begründen. So wie Maqrolls Element das Meer ist, wodurch er sein Leben der „errancia“ und dem Exil widmet, so werden auch die Beziehungen zu den anderen Menschen als „errancia“ gestaltet.

Interessant ist, dass Eulogio und Nils Olrik sich körperlich ähneln. Eulogios Gesten werden

als „lentos“ beschrieben, die „denunciaban una fuerza física excepcional“. Nils Olriks Körper wird mit „la lenta corpulencia de su figura“ vorgestellt. Bei beiden ist die körperliche Stärke mit einer Langsamkeit verbunden, die vielleicht eben dieses „Nicht-Ankommen“ impliziert.

Wie schon angedeutet, bedeutet Freundschaft für Maqroll ein Loslassen und ist nicht an zeitliche Kontinuität gebunden. Besonders deutlich wird dies bei seinem Verhältnis zu dem Erzähler der Rahmenhandlung. Beide verbindet eine „alte Freundschaft“:

„Le [al médico] conté de nuestra vieja amistad, su condición de errancia perpetua y algunas de sus mas notorias originalidades de carácter.“ (S. 383)

Diese alte Freundschaft ist nun, wie schon gesagt, nicht an eine zeitliche Kontinuität gebunden. Man verliert sich wieder und weiß nichts voneinander:

„Cómo había ido a parar el Gaviero al cuarto de un infecto motel perdido en el trayecto más impersonal y sombrío de La Brea Bulevard, fue lo primero que me pregunté en el camino.“ (S. 380)

Der Erzähler hilft Maqroll, besorgt ihm einen Arzt, bringt ihn ins Krankenhaus und lädt ihn schließlich für die Zeit der Rekonvaleszenz in das Haus seines Bruders ein. Nach der Genesung Maqrolls bricht dieser nach La Rochelle auf, und die Verbindung zwischen beiden löst sich wiederum (in den Termini der zeitlichen Kontinuität und der Gründung) auf. Erst nach Jahren kommt es zu einem erneuten Kontakt.

„Pasaron varios años sin que tuviera noticias del Gaviero. Era natural y ya estaba acostumbrado a esos prolongados períodos de silencio, interrumpidos, de vez en cuando, con el anuncio de su muerte en circunstancias siempre impredecibles y trágicas. Venía, después, el desmentido de la noticia y un nuevo trecho de mutismo hasta que un día llegaba una carta suya o nos encontrábamos en los lugares menos esperados del planeta.“ (S. 459)

Trotz dieser „prolongados períodos de silencio“ ist beider Verhältnis von einer absoluten Loyalität geprägt; eine Charaktereigenschaft, die ganz explizit Maqroll auszeichnet, was in „Amirbar“ dadurch zum Ausdruck kommt, dass er das durch die Goldgewinnung verdiente Geld nicht für sich behält, sondern es der Familie Eulogios zukommen lässt, die durch die Folgen des Bürgerkrieges und der Folter, deren Opfer Eulogio geworden ist, in finanzielle Not gerät.

Der Erzähler ist wie Maqroll stets auf Reisen und lässt sich nicht „feststellen“. Er ist

ebenfalls ein „desesperanzado“, der sich in der Figur Maqrolls verdoppelt. Er ist der Chronist des Lebens des Gavieros, und nur durch ihn wissen wir etwas über seine Existenz. Als Chronist ist sein Leben ebenfalls der Schrift gewidmet, und bezeichnenderweise ist es gerade die Schrift, durch die er und Maqroll immer wieder in Kontakt treten.<sup>313</sup> Auch die Erzählung Maqrolls über sein „Abenteuer“ in „Amirbar“ ist letztlich eine Transkription der Worte des Gavieros.

Der aufschiebende Charakter der Figur des Erzählers ist nun auch ein wichtiges Merkmal der Freundschaft, wie sie für Maqroll bedeutend ist. So ist ebenfalls Nils Olrik ein Art von „desesperanzado“, der aus dem Leben Maqrolls verschwindet, um plötzlich wieder aufzutauchen und eine wichtige Rolle in seinem Leben zu spielen.

Ein anderer „desesperanzado“ aus dem Roman „Amirbar“, zu dem Maqroll freundschaftliche Gefühle entwickelt, ist Tomasito. Tomasito ist ein „Chiva-Fahrer“, dessen Aufgabe darin besteht, Produkte und Menschen von einem Dorf zu einem anderen zu transportieren. Auch anderen „Chiva-Fahrern“ kommt er näher, und sie sind es, die ihn von der Minenarbeit abhalten wollen:

„Cuando conversaba con ellos de mis planes de minero, intentaban disuadirme con argumentos que yo mismo solía darme en secreto: ésas eran tareas para gringos que tienen alma de topos; el oro, al final, sólo servía para alimentar al gobierno, vestir putas y enriquecer a los cantineros. - El que se queda en un sitio, echa raíces como los plátanos y muere sin saber cómo es la vida.“ (S. 412)

Und ebenfalls Freundschaft darf nicht an einem Ort bleiben und „echar raíces“, sonst schleicht sich der Tod<sup>314</sup> in das Leben ein und verdrängt es, wie wir es bei der Beziehung zwischen Maqroll und Antonia gesehen haben.

Und die Menschen, mit denen Maqroll freundschaftlich umgeht, haben jeweils einen sinnlichen Aspekt, einen Aspekt der Präsenz, der sich nicht gründen will. So heißt es auch von den „Chiva-Fahrern“: „Cada viaje que hacían reservaba una sorpresa, una anécdota, un accidente que ponía a prueba su inventiva y su paciencia. Con amores en cada una de las fondas de la carretera,....“ (S. 412) Ihr Element ist die „carretera“, die aber Fixpunkte aufweist. Diese Fixpunkte jedoch tragen keine substantiellen Bedeutungen, sondern

<sup>313</sup> So die kurze Notiz Maqrolls an den Erzähler am Anfang des Romans, in der er ihm seinen Aufenthaltsort bekannt macht; und der Brief am Ende des Romans, in dem Maqroll über seine weiteren Lebensstationen berichtet.

<sup>314</sup> Dieser Tod ist nicht mit dem Tod zu vergleichen, mit dem der „desesperanzado“ eine Verbindung unterhält. Jener ist ein Tod eines Endpunktes.

bedeuten sinnlich in Form von körperlicher Sinnlichkeit und Materialität.

In Verbindung mit „La desesperanza“ können wir präzisieren, dass es die „goces efimeros“ sind, die nicht festgehalten werden dürfen, da dieses Festhalten einen substantiellen Grund impliziert. In diesem Zusammenhang ist die Beziehung Maqrolls zu Dora Estela von größter Bedeutung. In ihre Freundschaft integrieren sie die Sexualität, eine Sexualität jedoch die nicht binden will, sondern reinen sinnlichen Genuss zeitigen möchte. Dora Estela rückt die Sinnlichkeit in eine direkte entgegengesetzte Bedeutung zur Minenwelt:

„Lo que le hace falta ahora es pasar una buena noche al lado de una mujer. Eso le va a espantar los fantasmas de la mina y va a sentirse mejor.“ (S. 424)

Die Präsenz der Sinnlichkeit steht so als eine Form von Gegenmacht der Welt der Minen, der Welt der (angenommenen) Substanz, gegenüber. Diese Sinnlichkeit will bedeuten, ohne zu einer Bedeutung, einer Substanz, zu gerinnen. Aus diesem Grunde erhebt Dora Estela keine Ansprüche an die Person Maqrolls, so wie dies Antonia tut.

„Tenía un temperamento de inusitada presteza en el placer y me aplicaba sus caricias casi con intención curativa, con el claro propósito de que me quedaran grabadas en la memoria y tomaran a ejercer su acción propicia en las atribuladas noches de la mina. [...] Lo que esa noche recibí de Dora Estela me sirvió luego para sobrellevar pruebas que hubieran podido dar al traste con mi integridad. Apenas dormimos y las primeras luces nos sorprendieron en un abrazo que tenía mucho de adiós y de última inmersión en un goce que intentaba vencer el sordo trabajo del olvido. La Regidora se sumó así a las mujeres a quienes debo esa solidaria y consoladora certeza de que he sido algo en la memoria de seres que me transmitieron la única razón cierta para seguir viviendo: el deslumbrado testimonio de los sentidos y su comunión con el orden del mundo.“ (S. 425)

Der einzige Grund, weiter zu leben, ist „el deslumbrado testimonio de los sentidos y su comunión con el orden del mundo“. Das sinnliche Moment ist die Ordnung der Welt, die nicht mehr im Signifikat begründet ist. Und es wird als Gegenmacht gegen das substantielle Denken ins Feld geführt, das die Integrität Maqrolls bedroht. Die Präsenz der Sinnlichkeit hat gleichzeitig „heilsame Kraft“, was wir auch beim Akt des Erzählens Maqrolls in Kalifornien beobachten können. Mit ihrer sinnlichen Lust möchte Dora Estela in Maqrolls Erinnerung bleiben und in den sorgenvollen Nächten der Mine eine heilsame Wirkung entfalten. Ein paar Zeilen später wird die Lust als ein Versuch definiert, die dumpfe Arbeit des Vergessens zu besiegen. Der Versuch impliziert neben einem Gelingen auch ein Scheitern, und trotzdem will die Sinnlichkeit in der Erinnerung bleiben, um eine Gegenmacht gegen die Minenwelt zu bilden. Wie ist diese gegenläufige Bewegung zu

verstehen? Ohne der Argumentation vorgreifen zu wollen, können wir schon hier als These formulieren, dass die Erinnerung aus dem Spiel von Erinnern und Vergessen herausgenommen werden soll. Erinnerung hat mit Sinnsetzung zu tun, und das Vergessen beinhaltet das, was aus dem Sinnzusammenhang herausfällt. Die Erinnerung, die Maqroll und Dora Estela hier im Auge haben, ist das, was mit Benjamin als Konstellation gefasst wird und bei Agamben als das „Unvergessliche“ wieder aufscheint.<sup>315</sup>

Bei allen freundschaftlichen Beziehungen ist der Punkt, nicht festhalten und sich gründen zu wollen, von entscheidender Bedeutung. Dies impliziert ein Agieren auf der Ebene des Signifikanten, die Sinnlichkeit und Materialität einschließt. Normalerweise tragen Maqrolls Freunde ebenfalls Züge der „desesperanza“ und sind Menschen des Übergangs, die nirgendwo ankommen. Bei Eulogio und Dora Estela ist dies jedoch nicht der Fall. Ganz explizit sogar wendet sich Dora Estela, als sie auf die „Chiva-Fahrer“ zu sprechen kommt, gegen ein Leben, das nur aus Aufbrüchen besteht:

„Dora Estela no era muy partidaria de mis amistades [die Chiva-Fahrer] con quienes ella consideraba como gente en la que no debía confiarse, no por bribones sino porque no paraban en parte alguna y no dejaban cosa buena. Siempre ese afán de respetabilidad y permanencia, conservado por esas mujeres a través de las más arduas pruebas de una vida al parecer sin rumbo.“ (S. 412)

Dora Estela ist demnach keine „desesperanzada“, da sie an einer „Beständigkeit“ festhält, obwohl ihr Leben als substanzlos, „sin rumbo“, erscheint. Trotzdem ist sie in der Lage, eine freundschaftliche Beziehung zu Maqroll herzustellen, indem sie sich ihm auf einer Ebene nähert, die die Sinne nicht ausschließt. Dies hängt auch mit der geographischen Lage zusammen, in der sie lebt, mit der „tierra caliente“ und ihren Einwohnern, die in allen Romanen und Gedichten von Mutis positiv bewertet werden. Besonders in dem Roman „Un bel morir“ wird dies an Hand der Frauenfigur Amparo María deutlich, die direkt mit einer die Sinne affizierenden Topographie in Verbindung gebracht wird:

„El cuerpo tibio y recio de la muchacha [Amparo María], ceñido al suyo con una intensidad nueva y reveladora, le transmitió una serenidad y un bienestar que prolongaba la acción bienhechora de la tierra del café y de la caña donde recuperaba, intactas, las ganas de vivir y el amor por los dones del mundo.“ (S. 235)

In dem Roman „Un bel morir“ treten andere Figuren auf, die mit dem Land, in dem sie

<sup>315</sup> Dies wird im abschließenden Kapitel über den Zeugen und die Rolle Maqrolls als messianische Figur näher ausgeführt.

leben, verwurzelt sind: zum einen El Zuro, der Maqroll als Führer dient und starke Ähnlichkeiten mit Eulogio hat, zum anderen Don Aníbal, der eine „finca“ besitzt und Maqroll Schutz gewährt. Doch auch sie werden in die Wirren eines Bürgerkrieges hineingezogen, in deren Verlauf sie schließlich einem Massaker des Militärs zum Opfer fallen. Ein sinisterer Kommentar dazu, dass „permanencia“ in biopolitische Mechanismen eingewoben ist, die die Drohung des Todes jederzeit wahr machen können.

### **7.4.3 Das Erzählen**

Am Anfang des Romans „Amirbar“ befindet sich Maqroll in einem Motel in Los Angeles und wird von Fieberanfällen heimgesucht. Das Zimmer des Motels wird direkt in eine Topographie der „desesperanza“ gestellt:

„La decoración del cuarto, con desvaídas reproducciones de desnudos femeninos y el imprescindible espejo frente al lecho, encima de un tocador adornado con polvorientos volantes también de color rosa, daba un toque entre patético y grotesco a la presencia del Gaviero en ese lugar.“ (S. 381)

Die Dekoration des Zimmers ist dem Verfall preisgegeben, und die Farbgebung verweist auf das Vergehen, wie wir es im Zusammenhang der „Primeros poemas“ ausgeführt haben. Die Präsenz der Sinne scheint verloren gegangen zu sein, was durch den Hinweis auf die „desvaídas reproducciones de desnudos femeninos“ angedeutet wird. Sinnliche Präsenz ist nur noch als Reproduktion anwesend und hat sich von der Oberfläche des sinnlichen Bedeuten in den Abgrund des Aufschubes des Signifikates zurückgezogen. Das Zimmer trägt die Nummer 9, obwohl es wegen seiner Lage dafür keinen logischen Grund gibt:

„Me despedí de ellos [los porteros] y fui a la habitación que me habían indicado. Resultó ser contigua a la portería, pero, por vaya a saberse qué capricho, tenía el número 9.“ (S. 381)

Die Zahl 9 könnte man mit den neun Höllenkreisen aus Dantes „La Divina Comedia“ in Verbindung bringen, was in einem direkten Bezug zu der Minenwelt „Amirbars“ stehen würde. Als Eulogio über die Abneigung Dora Estelas den Minen gegenüber spricht, sagt er:

„Mi hermana no sirve para ayudar en este caso, porque odia la historia de las minas y les tiene un miedo terrible. Se lo pasó mi madre que dice siempre que ésas son cosas del diablo que es el único que vive bajo tierra en los meros infiernos.“ (S. 424)

Damit wird eine kausale Verbindung zwischen der Krankheit Maqrolls und seinem Abenteuer in den Minen hergestellt; mit Rückgriff auf William L. Siemens, der von einer Schuld Maqrolls gesprochen hat, diese jedoch auf ein Vergehen den Frauen gegenüber zurückgeführt hat, können wir nun präzisieren, worin die Schuld Maqrolls besteht: Es ist die Schuld, auf die Suche nach einer Substanz gegangen zu sein, die es als festzuhaltende nicht gibt. Der Versuch, sich in einer Substanz zu gründen, impliziert das Zurückdrängen der Oberfläche, der Materialität der Sinne, was durch das Auftauchen Antonias exemplarisch gezeigt wird, die Sinnlichkeit gründen möchte, den Signifikanten auf die Ebene des Signifikaten zieht und dadurch zerstört.

Der Erzähler der Rahmenhandlung bringt Maqroll zur Behandlung in ein Krankenhaus, ein Ort, der für den Gaviero ein „antesala de la muerte“ darstellt und ihn deshalb so schnell wie möglich wieder verlassen will:

„- Esta mañana, muy temprano, el doctor llamó para autorizar mi salida. Ayer tuvimos una larga entrevista y llegó a la conclusión de que el ambiente, impersonal y funerario de estas instituciones me estaba haciendo más daño que las fiebres. Ya sabe que los hospitales no han sido nunca mis lugares favoritos. Ni cuando estuve en ellos como vigilante, en el Hospital de la Bahía, ni en el de los Soberbios pude librarme de esa sensación de antesala de la muerte que tienen estos edificios, así sean tan suntuosos y con pretensiones de hotel de lujo como éste. Así que me voy.“ (S. 386)

Das Krankenhaus ist ebenfalls ein Ort der Auflösungen und demnach ein Ort der „desesperanza“. Aber ähnlich wie in den Minen droht hier der Tod, das Ende von neuen Aufbrüchen, da hier die „goces efimeros“, die wirkliches Leben bedeuten, ausgeschlossen sind. Das Krankenhaus wird ebenfalls dem Meer entgegengesetzt. In „El hospital de la Bahía“ heißt es:

„El agua del mar traída por vientos venidos de muy lejos, el agua de nuestros viajes, el ojo hermoso de materia virgen en eterno desorden, comenzaba a enturbiarse bajo nuestros lechos tristemente.“<sup>316</sup>

Das Meer stellt wiederum eine Anrufung dar, sein Leben in die Übergänge zu stellen. Im Krankenhaus jedoch wird es trüb und gerät unter den Betten zum Stillstand. Die Gefahr besteht, den Auflösungen zu erliegen, nicht mehr weiter machen zu wollen, und erst der

<sup>316</sup> Álvaro Mutis, Summa de Maqroll el Gaviero, a.a.O., S. 108

Präsenz der „goces efimeros“ und ihrer Integration in das substanzlose Leben gelingt es, sich wieder in das Zeichen des Meeres zu stellen.

Deutlich wird dies, als Maqroll zur Rekonvaleszenz ins Haus des Bruders des Erzählers aufbricht. Direkt wird sein Leben dort sinnlich konnotiert:

„La vida en la casa de Northridge entró muy pronto en un cauce de franca familiaridad. El Gaviero estaba encantado con mi hermano, con quien discutía largamente sobre las distintas clases de whisky y las ventajas de los densos frente a los ligeros, que consideraban buenos para hipócritas que no saben disfrutar un buen escocés y desean aparentar que lo toman con mucha agua. La esposa de mi hermano trataba de compensar estas elucubraciones con succulentos platos de su repertorio, entre los cuales destacaban un pollo en salsa de champiñones y una lengua alcaparrada que Maqroll elogió con sincero entusiasmo.“ (S. 387)

Es sind die sinnlichen Freuden des Trinkens und Essens, die Maqroll die Lust am Leben wiedergeben, was durch das Syntagma „sincero entusiasmo“ angedeutet wird. Diese Lust am Leben impliziert aber wiederum einen Aufbruch. Einige Zeilen nach oben angeführtem Zitat heißt es: „De nuevo empezaba a hervir en él la fiebre transhumante.“ (S. 387) Es ist nicht mehr das Fieber, das ihn an das Bett in dem Motelzimmer kettet, sondern ein Fieber, das von neuen Aufbrüchen kündigt. Dem „fiebre transhumante“ steht demnach ein Fieber der „permanencia“ entgegen, welches im Haus von Northridge geheilt wird. Und diese Heilung geschieht dadurch, dass Maqroll die sinnliche Präsenz, die „goces efimeros“ wieder in sein Leben integrieren kann. Schon der Name Northridge verweist darauf, dass nach seinem Verweilen an diesem Ort er sein dem Meer geweihtes Leben erneut aufnehmen kann. „Ridge“ könnte man als Berggrat übersetzen, von dem aus man den Horizont erblickt.

Die Atmosphäre in Northridge allerdings wird als sehr drückend beschrieben:

„En la tarde de un domingo, uno de esos días en que el verano de California parece tener una condición de eternidad, como si se hubiera instalado para siempre en medio del sosiego ardiente que llegaba a producir el vago temor de hallarnos ante un fenómeno sobrenatural, ...“ (S. 388)

Eine Hitze wird beschworen, die mit der Ewigkeit in Verbindung gesetzt wird. Und war nicht Maqroll bei der Suche nach Gold darauf aus, ein Stück Ewigkeit zu finden? Doch dem Stillstehen der Zeit wird nun mit einer Präsenz der Sinne geantwortet, denn der Erzähler fängt an, einen Cocktail nach seinem Rezept zusammenzustellen. Auf der einen Seite haben wir das Stillstehen der Zeit, die Substanz, die fixiert wird, was mit dem Wort

„Ewigkeit“ angedeutet wird. Doch auf der anderen Seite haben wir die „goces efimeros“, die die Drohung der Substanz abschwächen. Diese Konstellation ist es, die Maqroll dazu veranlasst, von seinem „Abenteuer“ in „Amirbar“ zu erzählen. Gerade der Zeitpunkt des Erzählens ist von größter Wichtigkeit, was der Erzähler mit folgenden Worten herausstreicht:

„Como todo lo suyo, la narración de su pasado estaba sometida a una compleja alquimia de humores, climas, y correspondencias, y sólo cuando ésta se daba plenamente se abrían las compuertas de su memoria y se lanzaba en largas rememoraciones que no tenían en cuenta ni el tiempo ni la disposición de sus oyentes. Pero también es cierto que, para éstos, la experiencia acababa en una suerte de encantamiento que disolvía la cotidiana rutina de sus vidas.“ (S. 388)

Die drückende Atmosphäre der „Ewigkeit“ scheint Maqroll zu der Zeit „Amirbars“ zurückkehren zu lassen. Im Sinne Benjamins können wir hier von einer Konstellation sprechen, bei der Dinge und Geschehnisse in der Vergangenheit einen historischen Index besitzen, der an bestimmten Punkten der Gegenwart plötzlich sinnhaft wird. Der mit sinnhaften Momenten angefüllte Rahmen des Erzählens bietet Maqroll in gewissem Sinne einen Schutz vor seiner präsenzlosen Zeit, die er in „Amirbar“ verbrachte.<sup>317 318</sup> Durch den Rahmen und den Ort des Erzählens wird das „Abenteuer“ verdoppelt, und es verändert sich. Es ist, als ob sich auf die Vergangenheit durch den Rahmen und das sinnliche Moment der Gegenwart eine heterochronische Zeit legt, die das vergangene Abtauchen in die Substanz zu einer gegenläufigen Bewegung werden lässt: Am Ende seines Erzählens ist Maqroll geheilt, und es kann gesagt werden, dass er seine Schuld, die sinnliche Materialität der Präsenz vergessen zu haben, gesühnt hat. Dem Fehlen und dem Aufschub von Substanz kann nicht mit einer verzweifeltten Suche geantwortet werden, sondern nur mit einer Akzeptanz dieses Aufschubes bei gleichzeitiger Integration der sinnlichen Präsenz. Wenn dies gelingt, kann wirkliches Leben aufscheinen und sich in den Fluss des Lebens begeben, so wie Maqroll sich in den Fluss des Erzählens begibt. Der Inhalt des Erzählten handelt von dem Scheitern der Suche nach Ewigkeit und den tödlichen Konsequenzen, die

<sup>317</sup> Allerdings, wie wir gesehen haben, gibt es auch während des „Abenteuers“ Momente der Präsenz, die aber außerhalb der eigentlichen Minen liegen. In der Minenwelt gibt es Anrufungen in Form des Windes, die aber von Maqroll nicht angenommen werden.

<sup>318</sup> Direkt vor dem Beginn des Erzählens genießt Maqroll den vom Erzähler zusammengemischten Cocktail: „..., mientras saboreaba mi fórmula [el cocktail] con vaga sonrisa aprobatoria. De repente, se nos quedó mirando como si nos viera por primera vez y dijo: «Pues esto de las minas de oro es algo sobre lo cual no se puede hablar a la ligera. Es como un lento veneno que nos va invadiendo ...“ (S. 389) Dem langsamen Gift stehen in der Rahmenerzählung der Whisky und der Cocktail als Gegenmacht gegenüber.

diese Suche beinhalten kann. Der Akt des Erzählens aber gibt eine Antwort, wie mit der Substanz und seinem Fehlen umgegangen werden muss.

Aber nicht nur auf Maqroll, sondern auch auf seine Zuhörer hat das Erzählen eine besondere Wirkung: „..., la experiencia acababa en una suerte de encantamiento que disolvía la cotidiana rutina de sus vidas.“ (S. 388) Und hier haben wir eine interessante gegenläufige Bewegung vor uns. Handelt der Inhalt des von Maqroll Erzählten von der Suche nach Substanz und allen Formen des Schreckens, die diese nach sich zieht, hat die Erzählung auf die Zuhörer die Wirkung, dass die „tägliche Routine ihres Lebens“ aufgelöst wird. Routine steht in einer engen Verbindung zu einem Gründen in der Zeit. Deshalb auch die ständige Abneigung Maqrolls gegenüber diesem Phänomen.<sup>319</sup> Das Stillstehen der Zeit, das die Erzählung Maqrolls impliziert, schafft es nun, das Stillstehen der Zeit für die Zuhörer in ein Fließen zu bringen. Die Substanzlosigkeit des Geschehens der inhaltlichen Ebene des Erzählten alleine kann dies auf keinen Fall geleistet haben. Wichtiger ist der Akt des Erzählens als solcher, der sinnliche Moment, dem es gelingt, ebenfalls den Ort und die Zeit in Kalifornien heterotopisch und -chronisch zu verwandeln. Diese heterotopische und -chronische Verdoppelung bewirkt es, die „cotidiana rutina de sus vidas“ aufzulösen.<sup>320</sup> Wie schon oben gesagt, ist Maqroll am Ende geheilt und bricht zu neuen „Abenteuern“ auf.

---

<sup>319</sup> Besonders deutlich wird dies in dem Roman „Ilona llega con la lluvia“, in dem das Geschäft mit dem Bordell Maqroll mit der Zeit anwidert, da es eine Form von Routine bedeutet.

<sup>320</sup> Das Erzählen als Mechanismus, um den Tod aufzuhalten, der letztendlich ja auch das Stillstehen der Zeit zur Folge hat, ist ein Topos der Weltliteratur. In „Tausend und einer Nacht“ erzählt Scheherazade dem König Schahriyar, um ihren eigenen Tod aufzuhalten, Geschichten. In Boccaccios „Decamerone“ sind 10 Personen in ein Landhaus in den Hügeln von Florenz vor der Pest geflohen. Um sich die Zeit zu vertreiben, erzählen sie sich in 10 Tagen jeweils 10 Geschichten. Nach diesen 10 Tagen ist die Pest besiegt, und sie kehren in die Stadt Florenz zurück. Vielleicht ist es gerade der heterotopische und heterochronische Charakter des Erzählens, der den Tod und damit das Stillstehen der Zeit verhindern kann.

#### **7.4.4 Die Bücher und Lektüren Maqrolls**

Die „Abenteuer“ Maqrolls werden jeweils von Büchern begleitet, deren Funktion wir im Folgenden näher betrachten wollen. In „Amirbar“ handelt es sich zum einen um Bücher, die Fragen der Mineralogie betreffen, zum anderen um „Les Guerres de Vendée“ von Emile Gabory:

„Esta obra, de una riqueza documental y de una clara inteligencia para presentar los personajes y hechos de la época que evocaba, muy difíciles de encontrar en obras de una abrumadora pesadez académica, me introducía en los laberintos de la historia con la amable ligereza con la que deben contarse las anécdotas galantes. La gesta de la Vendée me ha atraído siempre en forma singular. Constituye la respuesta del más lúcido y exquisito de los siglos de la Europa Occidental, a la brutalidad de un carnaval sangriento que desembocó en el sombrío y mezquino siglo XIX.“ (S. 393)

Die „gesta de la Vendée“ hat in einem Jahrhundert stattgefunden, das als „lúcido“ bezeichnet und dadurch in einen Kontext zur „desesperanza“ gestellt wird. Die „lucidez“ beinhaltet das Wissen um die Substanzlosigkeit des Daseins. Gleichzeitig wird auf „anécdotas galantes“ hingewiesen, was wiederum auf die „goces efímeros“ verweist, die der „desesperanzado“ in sein Leben integriert, um dadurch einen „sabor de existencia“ zu gewinnen. Demnach steht das ausgehende 18. Jahrhundert im Zeichen der „desesperanza“, während das 19. Jahrhundert als „blutiger Karneval“ bezeichnet wird. Die gesellschaftspolitische Situation, in der sich „Amirbar“ situiert, könnte man auch als „blutige[n] Karneval“ bezeichnen, der der „gesta de la Vendée“ demnach diametral gegenübersteht.

Bezeichnenderweise nimmt in der Mine das Lesen einen Aspekt für Maqroll an, den es vorher so nicht gehabt hatte:

„Hasta una vieja costumbre que se ha confundido con nuestra vida misma, como es en mi caso la lectura, cobra otro aspecto. Las guerras de la Vendée, las emboscadas nocturnas, Charette y la Marquesa de la Rochejaquelein, los azules y la Convención, Bonaparte y Cadoual, toda esa ebria epopeya que terminó en nada y que ni siquiera los príncipes, objeto de tantos sacrificios, acabaron por reconocer ni apreciar, se me presentaban bajo una luz extraña y los motivos que animaron tanto heroísmo se desdibujaban en mi mente y tomaban los más inesperados y absurdos aspectos.“ (S. 423)

Zu diesem Zeitpunkt ist Maqroll so weit in die Minenwelt hinabgestiegen, dass er nur noch in ihr lebt. Direkt nach eben angeführtem Zitat heißt es:

„Poco a poco me di cuenta de que sólo vivía ya dentro de la mina, entre sus paredes que gotean una humedad de ultramundo y donde el brillo engañoso de la más desechable fracción de mica me dejaba en pleno delirio.“ (S. 423)

Maqroll ist so weit auf die Ebene des Signifikaten herabgesunken, dass die Lektüre, bzw. die Taten, die diese schildert, ihm in einem „fremden Licht“ erscheinen. Besonders wichtig ist der Ausgang dieser „ebria epopeya“ in einem Nichts, das nicht einmal die Prinzen anerkennen wollen. Eine Form von Heroismus wird angesprochen, der das Nichts in seine Handlungen integriert, indem es trotz seiner Existenz sich weiter in die Lebensabläufe stellt. Lebensabläufe, die, wie wir durch den Hinweis auf die „anécdotas amorosas“ gesehen haben, durch Sinnlichkeit mitbestimmt sind. Maqroll dagegen hört auf, sich in die Lebensabläufe hineinzubegeben, weshalb er auch die „goces efímeros“ verliert. Seine Suche nach der Substanz lässt für ihn die Zeit stillstehen. Und der Heroismus der „gesta de la Vendée“ besteht darin, das Nichts nicht zu akzeptieren, sondern weiter zu kämpfen, obwohl das Ergebnis des Kampfes ein Scheitern sein wird. Maqroll akzeptiert in „Amirbar“ das Nichts nicht, indem er sich auf eine Suche nach einer Substanz hinter dem Nichts begibt. Und dies wird seine Schuld sein.

Die Funktion, die das Lesen für Maqroll normalerweise hat, könnte man an Hand des folgenden Zitates mit der Heterotopie und der Heterochronie Foucaults bestimmen. Dora Estela kritisiert Maqrolls Gewohnheit zu lesen, worauf dieser entgegnet,

„...que los vivos suelen estar a menudo más muertos que los personajes de esos libros y que estaba tan convencido de eso que ya ni siquiera podía escuchar con atención a mis semejantes porque me daba miedo despertarlos.“ (S. 393)

Die Figuren der Bücher, in diesem Falle die Protagonisten der „gesta de la Vendée“, sind lebendiger als die Lebenden, eben weil sie als „desesperanzados“ das wirkliche Leben repräsentieren. Sie sind es, die sich auf das Spiel setzen und Lichtbündel eines Lebens zum Leuchten bringen, das sich in den Übergängen und nicht in der Substanz positioniert. In Form einer Konstellation werden sie aus der Vergangenheit wieder in der Gegenwart lebendig, und der Ort Frankreich, an dem die „gesta“ sich historisch ereignete, legt sich auf den amerikanischen Kontinent, in dem „Amirbar“ spielt. Die Verbindung zwischen Gegenwart und Vergangenheit bildet die „desesperanza“, und beide Zeiten und Orte durchdringen sich. Gerade der Positionierung in den Übergängen auf Seiten der

„desesperanzados“ gelingt es, die Gegenwart heterotopisch und -chronisch zu verdoppeln. Die Vergangenheit, da Substanz nur als aufgeschoben gedacht werden kann, ist nicht abgeschlossen, sondern entfaltet in einer Konstellation der Gegenwart ihr Leben. Im Appendix des Romanes „Amirbar“, der den Titel „Apéndice: Las Lecturas del Gaviero“ trägt, heißt es:

„Este era su único pasatiempo y no se entregaba a él por razones literarias sino por necesidad de entretener de algún modo el incansable ritmo de sus desplazamientos y la variada suerte de sus navegaciones.“ (S. 468)

Die Bücher, die Maqroll liest, handeln wie sein Leben von der „desesperanza“. Diese „desesperanza“ zeitigt aber in ihrem Leben der Aufschübe sinnliche Effekte der Materialität. In Bezug auf „Mémoires d'Outre-Tombe“ von Chateaubriand heißt es: „Su [Maqroll] exaltación se asomaba al rostro, nacida de la prosa ondulante y regia del Vizconde.“ (S. 469)

Nicht so sehr die inhaltliche Ebene steht hier im Vordergrund, sondern die Form, die als „ondulante“ und „regia“ umschrieben wird. Schließlich haben wir auch darauf hingewiesen, dass die Sekundärliteratur Mutis' Werk mit dem Ausdruck „prosa poética“ beschreibt und dabei u.a. auf den Rhythmus seiner Texte zu sprechen kommt. Rhythmus, der eben auch die Sinne affiziert, ohne die die „desesperanza“ nicht zu denken ist. Somit berühren Texte auch auf einer Oberfläche des Körpers, was durch die „exaltación“ von Maqrolls Gesichtszügen angedeutet wird.

Was im Zusammenhang mit dem Appendix noch ganz explizit angesprochen werden muss, ist der Punkt, dass die „desesperanza“ kein moralisches, sondern eher ästhetisches Phänomen ist. Auf die „Mémoires de Retz“ und den Kardinal Bezug nehmend sagt Maqroll:

„- Nadie ha mentido con tanta lucidez para defenderse ante la historia y, al mismo tiempo, relatar las más desvergonzadas y peligrosas intrigas con una claridad y distancia que hubiera envidiado Tucídides.“ (S. 469)

Es geht nicht um moralische Kategorien, da diese Wertebestimmungen auf der Substanzebene voraussetzen, sondern um eine Form, dem Leben gegenüberzutreten. Und dieses Gegenübertreten lässt sich mit dem Syntagma „con una claridad y distancia“

umschreiben. „Distancia“ impliziert das Wissen um das Scheitern jeglichen Bemühens, und aus diesem Wissen heraus kann man sich ins Leben stellen, das nun nicht mehr moralisch, sondern ästhetisch gelebt wird.<sup>321</sup>

Die Bücher schließlich verweisen durch das Medium Schrift, dessen sie sich bedienen, auf den aufschiebenden Charakter des Lebens. So schließt folgerichtig der Roman „Amirbar“ mit den Ausführungen zu Maqrolls Leseverhalten.

In „Amirbar“ gibt es allerdings noch andere Bücher, auf die wir kurz eingehen müssen. Es sind Bücher, die eher praktischen Nutzen zu haben scheinen und im Zusammenhang mit der Mineralogie stehen:

„De paso por Martinica, camino a mi aventura de minero, había adquirido a bajo precio en una librería de lance de Pointe à Pitre, algunos tratados que pensé podían serme útiles: *Géologie Moderne*, de Poivre D'Antheil, *Minéralogie Apliquée*, de Benoit-Testut y *L'Or, le Cuivre, l'Argent, le Manganèse*, un fatigado mamotreto de fines del siglo XVIII escrito por un tal Lorenzo Spataro, lleno de buen sentido y de observaciones tan sensatas como fáciles de aplicar.“ (S. 393)

Es sind Bücher, die den gleichen Weg zurückgelegt haben wie Napierski aus der Erzählung „El último rostro“. Aus Europa kommend, gelangen sie auf einem Zwischenstopp in der Karibik nach Südamerika. Wenn es stimmt, dass bei Mutis die Mineralogie mit der Suche nach und der Gründung in Substanz zu tun hat, dann scheinen die Bücher wie Napierski die Substanz in Europa verloren zu haben und treten die Reise nach Südamerika an, um dort fündig zu werden. Doch letztendlich gibt es nur das Scheitern; ein Scheitern, das, um mit der „desesperanza“ zu sprechen, aus Europa kommt und seine Entfaltung in den Tropen findet.<sup>322</sup>

Als Maqroll schließlich nach Pollensa in Mallorca gelangt, findet er in der Bibliothek des Geistlichen Mosen Avelí ein Buch, das ein weiteres Licht auf sein „Abenteuer“ in „Amirbar“ wirft:

„El libro se titula: *Verídica estoria de las minas que la judería laboró sin provecho en los montes de Axartel*. Está firmado por un tal Shamuel de Córcega, correligionario, sin duda, de los mineros en cuestión. El pie de imprenta indica que fue impreso en Soller por Jordi Capmany en el año de 1767.

<sup>321</sup> So spricht Maqroll im Zusammenhang mit dem Geschäft des Bordells von einem eher ästhetischen Problem der Lebensführung; dies hatten wir weiter oben mit dem Begriff der Routine in Verbindung gebracht.

<sup>322</sup> Allerdings verlässt Maqroll die Tropen, um in der andinen Welt auf die Suche nach Gold zu gehen., was schließlich seine Schuld darstellen wird.

Se trata de un relato farragoso, escrito por partes iguales en ladino, español macarrónico y mallorquín y cuyo propósito no acaba de entender el lector, ya que lo que allí se narra carece por completo de interés y no desemboca en conclusiones válidas ni concretas.“ (S. 465)

Eine Konstellation wird uns vor Augen geführt, denn das Buch wirft einen erneuten Kommentar auf das „Abenteuer“ in „Amirbar“. Zuerst unverständlich in seinem Sinn, erhält es diesen durch Maqrolls Abstieg in die Minen. Derselben Schuld wie Maqroll verfällt auch die „judería“. Der Jude als Ausdruck des ewigen Exilanten, der niemals einen festen Platz finden wird, verfolgt dieselbe strukturelle Bewegung wie Maqroll in „Amirbar“. Das Abtauchen in die Tiefe bringt für die Juden die Zerstörung mit sich. Und so schieben sich wiederum verschiedene Zeiten und Orte übereinander und erhellen sich gegenseitig:

„Donas e homes apresados [die jüdischen Minenarbeiter] y sometits a cuestió confesaron tot y hasta convinieron en que hallaban grant content en las tales sodomías.<sup>323</sup> Las tierras fueron confiscadas y arrasadas las casas y fábrica y los dineros secuestrados a los cambistas y así fue el fin de los traballos en estas minas en las que varias generaciones de gente de la judería habían laborado con gran esfors de sus vidas y res de profit en sus haciendas.“ (S. 466)

Am Ende bleibt nur ein Scheitern und die Zerstörung, die die mit der Substanz verbundene biopolitische Souveränität zeitigt.

#### **7.4.5 Die Träume**

In allen Romanen und Erzählungen von Mutis spielen die Träume eine wichtige Rolle, was wir auch im Zusammenhang mit der Besprechung der Erzählung „El último rostro“ gesehen haben. Dort implizierte der Traum Bolivars ein Eingehen in die „desesperanza“ und - in unserer Interpretation - die Geburt Maqrolls. In „Amirbar“ haben die Träume, so wie der Wind, anrufenden Charakter und verweisen auf Zeichen, die Maqroll auffordern, von seinem „Abenteuer“ Abstand zu nehmen und sich wieder in den Fluss des Lebens zu stellen, ohne nach dem Grund von Substanz zu suchen. Sie hängen mit der Konzeption Gottes zusammen, wie wir weiter oben angedeutet haben. Er manifestiert seine Existenz durch Zeichen, die Maqroll aber nicht sieht. Sie referieren darauf, das Leben in die

---

<sup>323</sup> Hierbei handelt es sich um den Analverkehr, der ja auch zwischen Maqroll und Antonia stattfindet.

Übergänge zu stellen und es geschehen zu lassen, ohne auf eine Tiefenebene hinabzusinken. Dies ist der „orden específico que se mantiene oculto y sólo de vez en cuando se nos manifiesta con signos como éste que me había dejado una oscura ansiedad sin origen determinado.“ (S. 422) Diese „ansiedad sin origen determinado“ bezieht sich nun ebenfalls auf eine Lebensführung, die einen „bestimmten Ursprung“ ausschließt. Betrachten wir einen Traum Maqrolls, den er in den Minen hat. Er findet kurz nach der Festnahme Eulogios durch das Militär statt:

„Me vinieron de repente un cansancio abrumador, una apatía y un desgano, resultado de una semana de insorpotable tensión que ahora se resolvía de improviso, dejándome como vacío y sin fuerzas. Le dije a la mujer [die ihm die Nachricht von Eulogios Festnahme gebracht hat] que ya veríamos más tarde qué hacer y torné a acostarme sobre la arena tibia. Un sueño denso me alejó por varias horas del escenario de mis desventuras y me dejó en las aguas serenas, de un azul profundo, en la costa malbar. Allí esperaba en una goleta anclada en el fondo coralino, no sé qué permiso para desembarcar expedido por una vaga autoridad que examinaba en tierra mis papeles. Una gran tranquilidad, una soberana indiferencia me permitían aguardar sin cuidado la determinación de las autoridades de la costa. En caso de serme negado el permiso, estaba listo para partir sin problema alguno. En medio del sueño, ese yo que sigue en vigilia y registra cada paso de lo que soñamos, se preguntaba de dónde podía salir esa serena indolencia disfrutada en la improbable costa del Océano Indico, cuando el presente se me ofrecía lleno de acechanzas y peligros.“ (S. 428 f.)

Der Traum zeitigt eine heterotopische Verdoppelung, und auf die Topographie der Mine legt sich die Topographie einer Küste des Indischen Ozeans. Wie in „Amirbar“ sitzt Maqroll fest, aber er befindet sich nicht in der Tiefe der Erde, sondern auf einem Schiff an der Küste. Und dieses stillstehende Schiff kann sich wie in „Ángela Gambitzi“ in ein fahrendes Schiff verwandeln. Maqroll wartet auf die Erlaubnis einer „vaga autoridad“, an Land zu gehen. Doch die Autorität wird ihn nicht festsetzen können, wird keine Macht über ihn haben, da er auf dem Schiff sich in neue Übergänge hineinsetzen kann. Die Drohung der biopolitischen Macht, ihn zu einem „homo sacer“ zu machen, die in „Amirbar“ durch das Militär repräsentiert wird, kann es in diesem Traum nicht geben, da Maqroll sich nicht in das logozentrische Spiel des saussureschen Zeichens stellt, sondern in dessen Zwischenraum. Somit trägt der Traum anrufenden Charakter, da er impliziert, dass die Rettung im Zwischenraum des Zeichens<sup>324</sup> lokalisiert ist. Das wirkliche Leben befindet sich am Rand, in dem die einzigen Bedeutungen von der Oberfläche des Signifikanten herrühren.

Maqrolls Ich ist gespalten. Es ist kein in einer Substanz gegründetes Ich, sondern ein Ich

<sup>324</sup> Dieses wird in den folgenden Kapiteln näher erörtert werden.

der Übergänge. Durch die heterotopische Verdoppelung des Raumes verdoppelt sich ebenfalls das Ich, bzw. in diesem Falle verdreifacht es sich sogar: das Ich der Mine, das Ich auf dem Schiff in dem Indischen Ozean und das Ich, das beobachtet. Ein Ich schließlich der Übergänge, das durch Orte und Zeiten affiziert wird und nicht stillsteht.<sup>325</sup>

Kurz bevor Maqroll in die Mine „Amirbar“ gelangt, wird von einem weiteren Traum berichtet, der in enger Beziehung zu dem Aspekt der Erinnerung steht:

„Recordé el Mexhuar de la Alhambra y la tumba de los Reyes Don Fernando y Don Alfonso en la catedral de Sevilla. Por uno de esos caprichos de la memoria cuyo secreto es mejor no interrogar, soñé toda la noche con Abdul Bashur, mi compañero entrañable de tanta empresa descaballada, calcinado entre los restos de un Avro que explotó al terrizar en la pista de Funchal.“ (S. 417)

Die Erinnerung an die Mexhuar und das Grab der spanischen Könige haben einen historischen Index, der durch den Traum an die Oberfläche gelangt. Die Erinnerung bezieht sich auf die maurische Herrschaft Spaniens und die darauffolgende christlich dominierte Zeit. Ein Hinweis darauf, dass die Gründung der Reiche letztlich auch ihr eigenes Scheitern in sich tragen, worauf dann auch das Wort „tumba“ hindeutet. Gleichzeitig erscheint Spanien als hybrides Gebilde, das sich aus verschiedenen Traditionen zusammensetzt. Im Traum Maqrolls verbinden sich diese Erinnerungen an eine weitere Erinnerung an seinen Freund Abdul Bashur. Doch was Maqroll im Traum erscheint, ist der Tod Abduls in den Trümmern eines Flugzeugs. In dem Roman „Abdul Bashur, soñador de navíos“ (S. 473-590) ist Abdul auf der Suche nach dem perfekten Schiff. Schließlich berichtet man ihm von einem Schiff in Funchal, das seinen Träumen zu entsprechen scheint. Er fliegt dorthin, um es zu kaufen, doch bei der Landung explodiert das Flugzeug, und Abdul stirbt. Dies kann man als einen Hinweis des Schicksals, des „orden específico“, auffassen, dass man niemals ankommen kann. Wenn man so will, befindet sich Abdul auf der Suche nach einer Substanz, dem perfekten Schiff, und diese Suche ist letztendlich tödlich. Es geht nicht darum zu finden, sondern sich ständig in neues Suchen hineinzubegeben, sich ständig selbst aufs Spiel zu setzen. Wiederum legen sich die Vergangenheit und unterschiedlichste Orte auf die Gegenwart Maqrolls. Den Hinweis, den sie bringen, ist, die Suche nach Gold einzustellen und sich dem Element des Meeres zu

<sup>325</sup> Martha Canfield spricht davon, dass Maqroll ein Bewusstsein der Verdoppelung verkörpert. Dies bringt sie mit dem Konzept des „puer eternus“ in Verbindung. Wichtig ist aber m.E. gerade auch der Ortsaspekt bei den Verdoppelungen Maqrolls. Siehe: Martha Canfield, „Álvaro Mutis – Un peregrino elegido por los dioses – Reflexiones acerca de su narrativa“, a.a.O.

übergeben.<sup>326</sup>

#### 7.4.6 Verdoppelungen<sup>327</sup>

Als Maqroll die Fieberanfänge der Malaria überkommen, befindet er sich wie so oft in einem „Zwischenraum“, auf Reisen:

„«Vengo de Vancouver y quise demorarme aquí un par de días antes de seguir al sur. Quería ver a Yosip para convencerlo de que me acompañe en una empresa que voy a intentar en el Perú.»“  
(S. 381)

Die Malaria, die ihn an das „motelucho“ in Los Angeles kettet, hat er sich in einem anderen Erdteil, in Asien, zugezogen:

„«Estas fiebres palúdicas las pesqué en Rangoon, hace tanto que a veces pienso que fue a otro a quien le sucedió aquello. En Rangoon, metido en un negocio de madera de Teca con unos socios ingleses más tramposos que un falso derviche. No saqué un centavo de todo ese esfuerzo. Gané estas fiebres y algunas teorías eróticas notables con una viuda, dueña de una precaria industria de inciensos para ceremonias religiosas en Kuala Lumpur. Ya le contaré un día. Vale la pena.»“  
(E.T., S. 382)

Was erst einmal wiederum an diesem Zitat augenfällig wird, ist der transtextuelle Charakter, der noch nicht realisiert ist, jedoch mit dem Erscheinen des Romans „Tríptico de mar y tierra“ erfüllt wird.<sup>328</sup>

Worum es uns an dieser Stelle geht, ist die Zusammenziehung der Orte, die in den zwei angeführten Zitaten erfolgt. Los Angeles als Übergangsort zwischen Vancouver und Peru, an dem Maqroll in einem weiteren Übergangsort im Übergangsort (das Motel in Los Angeles) durch Fieber festgehalten wird, das er sich in Rangoon in weit zurückliegenden Zeiten zugezogen hat. Dieses in der Vergangenheit und in Asien verortete Ereignis wird

<sup>326</sup> In „Amirbar“ gibt es weitere Formen von Anrufungen, die auch sinnlich konnotiert sind. So die „cascadas“ und die Flüsse und Bäche, die sich außerhalb der Minen befinden. Bei der Besprechung des Prosagedichtes „El viaje“ haben wir auf das präsenzhaft Bedeuten dieser Elemente hingewiesen. In „Amirbar“ heißt es: „El ruido de la cascada rompía un ambiente de extraño recogimiento ceremonial.“ (S. 417) Mit „ambiente de extraño recogimiento ceremonial“ ist die Mine gemeint. Und der die Sinne affizierende Wasserfall bricht diese Atmosphäre. Ebenfalls können wir hier von einer Anrufung sprechen, die Maqroll nicht annimmt.

<sup>327</sup> In diesem Kapitel geht es uns nur darum, weitere Verdoppelungen und Zusammenziehungen von Menschen, Orten und Zeiten in „Amirbar“ vorzustellen, die auf denselben Interpretationsrahmen zielen, der schon vorher dargestellt wurde.

<sup>328</sup> Siehe dazu S. 634 ff

nun in Los Angeles an die Oberfläche gezogen und kettet Maqroll ans Bett. Die anscheinend so weit auseinanderliegenden Orte und Zeiten sind durch ein bestimmtes System miteinander verbunden, wodurch die Ferne nur eine scheinbare ist und sich verdoppeln und zusammenziehen kann. Da Maqroll keine Substanzen als festgefügt anerkennt, können sich somit auch Orte und Zeiten übereinanderlegen. In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf den Traum Bolívars in „El último rostro“ verwiesen, in dem die Tropen und Europa ineinander übergehen.

Doch nicht nur Orte verdoppeln sich dergestalt, sondern auch in vielen Figuren der Romane sind von vornherein verschiedene Identitäten anwesend, die sie als hybrid kennzeichnen. Als Beispiel aus „Amirbar“ sei Yosip angeführt, der zusammen mit seiner Frau das Motel leitet, in dem Maqroll in Los Angeles während seiner Fieberattacken bleibt:

„Yosip es el encargado de este motel. Fuimos compañeros en varias andanzas en el Mediterráneo sobre las cuales algo le he mencionado antes. Nació en Irak de padres georgianos.“ (S. 382)

Diese hybride „Identität“ lässt von vornherein Ursprung als illusorisch erscheinen, wodurch diese Figuren ähnlich wie Maqroll auf Reisen und auf Übergängen platziert sind.<sup>329</sup> Und so wie ihre Identität in Übergänge hineingezogen ist, so vielfach auch ihr Leben, das von keiner Substanz geprägt zu sein scheint.<sup>330</sup>

Eine andere Verdoppelung findet in dem Sinne statt, dass Figuren mit Figuren aus der Vergangenheit aufgeladen werden. Dies z.B. können wir bei der Beschreibung von Dora Estela bemerken:

„El rostro, también delgado, mostraba una barbilla alargada y un labio inferior carnoso que le daba un aire vago de infanta española que se desvanecía de inmediato en la expresión desorbitada de unos ojos color tabaco oscuro, ...“ (S. 392)

Eine Verbindung Dora Estelas zu einer spanischen Infantin wird angedeutet, und es ist interessant, einen kurzen Blick auf das Gedicht „Regreso a un retrato de la Infanta Catalina Micaela Hija del Rey Don Felipe II“ aus dem Gedichtband „Crónica Regia“ zu werfen. In

<sup>329</sup> Allerdings gibt es auch hybride Gestalten, die negativ im Werk von Mutis dargestellt werden. Eine dieser Figuren ist van Branden aus dem Roman „Un bel morir“. Ihn zeichnet jedoch eine vorgetäuschte Hybridität aus, da er seine „Identität“ als hybrid erscheinen lässt, um ein Ziel (nämlich Maqroll zum Waffenschmuggel zu bewegen) zu erreichen. Die „desesperanzados“ jedoch haben von vornherein allen Zielen abgeschwört.

<sup>330</sup> Jedoch sind es im Vergleich zu Maqroll keine wirklichen „desesperanzados“; Yosip heiratet und lässt sich in Los Angeles nieder. Zumindest aber widmet er sein Leben einer Stätte des Übergangs, dem Motel.

ihm steht das lyrische Ich vor einem Bildnis von Catalina Micaela im Prado:

„Torno a mirar el lienzo que pintó Sánchez Coello  
cuando la Infanta aún no tenía dieciocho años  
y me invade, como siempre que vengo a visitarla  
a este rincón del Prado que la guarda  
en un casi anónimo recato, un deseo insensato  
de sacarla del mundo letargo de los siglos  
y llevarla del brazo e invitarla a perdernos  
en el falaz laberinto de un verano sin término.“<sup>331</sup>

Das Verlangen, dass das lyrische Ich überkommt, realisiert sich in gewissem Maße in der Gestalt Dora Estelas, die Züge einer Infantin in sich trägt. Und die Infantin kündigt von sinnlicher Präsenz, wenn das lyrische Ich davon spricht, sie einzuladen „a perdernos/en el falaz laberinto de un verano sin término“. Das Labyrinth trägt in seinem Inneren einen Zielpunkt, weshalb es im Gedicht als „falaz“, trügerisch, betitelt wird. Es gibt keinen Zielpunkt, aber die Einladung besagt, sich in einem Sommer ohne Ende zu verlieren; eine Einladung sich dem Sinnlichen einer Präsenz zu öffnen.<sup>332</sup> Und tatsächlich wird Dora Estela eine gewisse sinnliche Gegenmacht gegenüber der Welt der Minen darstellen.

Eine andere Form der Verdoppelung finden wir in der Hinsicht, dass Realitäten im Roman in einen fiktiven Zusammenhang gerückt werden. Bei der Ankunft in der Mine „Amirbar“ sagt Maqroll:

„Sobre la pared izquierda del recinto se abría la boca de la mina, medio cubierta por helechos de un verde pálido que resaltaba en la penumbra del lugar. No los movía brisa alguna y a veces podía pensarse que estaban dibujados en un inquietante telón de teatro.“ (S. 417)

Ein Hinweis darauf, dass Maqroll zu keiner Stätte der Substanz hinabsteigen wird. Auf die Realität legt sich die Fiktion, und beide durchdringen sich. Gleichzeitig fällt hier das Fehlen des Windes auf, den wir weiter oben in den Zusammenhang der Präsenz gestellt und seinen ankündigenden Charakter dargestellt haben.

Des Weiteren gibt es intertextuelle Anspielungen, die die Orte ebenfalls verdoppeln. Auf dem Weg zur „Zumbadora“ fallen Maqroll Ähnlichkeiten zu „Don Quijote“ auf:

<sup>331</sup> Álvaro Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero*, a.a.O., S. 229

<sup>332</sup> Allerdings kann dieser Sommer auch nicht in der Zeit eingefroren werden, da er sich dann wieder gründen würde. „Sin término“ könnte man demnach auch dahingehend interpretieren, dass er keinen Zielpunkt in der Zukunft hat.

„Al llegar al claro del bosque, tuve una sensación de alivio y de nuevo la impresión de penetrar en un ámbito con reminiscencias clásicas. Esa noche, al pensar en ello, me di cuenta de que el lugar me recordaba esos apacibles remansos a la orilla de los cuales Don Quijote dialogaba con Sancho evocando las doradas edades de un pasado legendario.“ (S. 404)

Doch nicht nur der Ort verdoppelt sich durch diese intertextuelle Anspielung, sondern ebenfalls Maqroll und Eulogio, auf die sich Don Quijote und Sancho Panza legen. Und wie es Don Quijote nicht gelingen wird, die mittelalterliche Ordnung wiederherzustellen, so wird auch Maqroll scheitern, sich in einer Ordnung zu gründen.

## 8. Implikationen der „desesperanza“ für das Verhältnis Amerika-Europa

Emmanuel Lévinas spricht in Bezug auf das Totalitätsdenken von Gewalt, die in der „Tyrannei des Staates offenbar“ würde:

„Die Ontologie als Erste Philosophie ist eine Philosophie der Macht. Sie endet beim Staat und der Gewaltlosigkeit der Totalität, ohne sich gegen die Gewalt, von der diese Gewaltlosigkeit lebt und die in der Tyrannei des Staates offenbar wird, zu wappnen. Die Wahrheit, die die Personen versöhnen müßte, besteht hier auf anonyme Weise. Die Universalität präsentiert sich als unpersönliche, und darin liegt eine andere Unmenschlichkeit.“<sup>333</sup>

Gewalt ist hier als eine Unterordnung unter eine Substanz zu verstehen, die Anderes auf dem Hintergrund einer Identität homogenisiert und dadurch zerstörerisch wirkt. Gewalt bezieht Lévinas an späterer Stelle von „Totalität und Unendlichkeit“ auf den Begriff der „Ungerechtigkeit“<sup>334</sup>. Demgegenüber steht die Gerechtigkeit, die folgendermaßen definiert wird:

„Dieses in der Rede von Angesicht zu Angesicht Ansprechen nennen wir Gerechtigkeit. Wenn es stimmt, daß die Wahrheit in der absoluten *Erfahrung*, in der das Sein von seinem eigenen Lichte strahlt, auftaucht, dann ereignet sich die Wahrheit nur in der wirklichen Rede oder in der Gerechtigkeit.“<sup>335</sup>

Eine Wahrheit wird evoziert, die außerhalb der Totalität im Modus der Rede geschieht und unabhängig von einem substantiellem Hintergrund bleibt<sup>336</sup>. In unserem Argumentationszusammenhang stehen sich demnach Signifikanten „von Angesicht zu Angesicht“ gegenüber und befinden sich dadurch unter dem Zeichen der Gerechtigkeit.

Bei der Behandlung der Erzählung „El último rostro“ haben wir die These aufgestellt, dass der Tod Bolívars die Geburtsstunde Maqrolls ist. Bolívar ist die Figur, die melancholisch den Verlust von Einheiten konstatiert, diesen jedoch auf den amerikanischen Kontinent beschränkt und weiterhin von einer Totalität in Europa ausgeht. Doch die Figur Maqroll

<sup>333</sup> Emmanuel Lévinas, Totalität und Unendlichkeit – Versuch über die Exteriorität, a.a.O., S. 55 f.

<sup>334</sup> Ebd., S. 94 ff

<sup>335</sup> Ebd. S. 95

<sup>336</sup> Emmanuel Lévinas spricht in diesem Zusammenhang von „unabhängig von den Kategorien“, siehe hierzu: ebd. S. 96

zeigt, dass der Aufschub der Substanz eben nicht geographisch eingegrenzt werden kann, sondern dem Modernisierungsprojekt inhärent ist. Dem Streben nach Totalität, wofür das Modernisierungsprojekt steht, ist sein Scheitern eingeschrieben, und Mutis macht in seinem Werk deutlich, dass dieses Scheitern unhintergebar ist und somit auch keine geographischen Grenzen kennt. Jedoch gewinnt seine Ästhetik eine Produktivität, die einen Umgang mit dem Aufschub von Substanz impliziert. Es ist nun gerade diese Produktivität, die politische Implikationen mit sich führt und auf den Begriff des „Antlitzes“ bei Lévinas zurückweist.

Wie wir bei der Analyse von „El último rostro“ gesehen haben, verortet Bolívar substantielles Denken in Europa, das in sich in Amerika auf Grund seines hybriden Charakters nicht entfalten kann. Der Erzählerdiskurs Napierskis und der Traum Bolívars am Ende der Erzählung haben jedoch in unserer Analyse deutlich gemacht, dass das substantielle Denken und - so führen wir weiter aus – die Annahme einer Totalität auch nicht in Europa zu finden ist und somit das gesamte Projekt der Moderne seine eigene Nichterfüllbarkeit in sich trägt. In den Worten Iain Chambers „finden wir uns alle [...] auf der Straße wieder“:

„Nun, da das alte Gebäude der Kritik, der Geschichtsschreibung und der intellektuellen Selbstsicherheit in Trümmern liegt, finden wir uns alle plötzlich auf der Straße wieder. Angesichts von Wurzellosigkeit und den sich daraus ergebenden Auflösungserscheinungen in der Grammatik der „Authentizität“ begeben wir uns in eine offene Landschaft. Unser Zugehörigkeitsgefühl, unsere Sprachen und die Mythen, die wir in uns tragen, bleiben bestehen, doch nicht mehr als „Wurzeln“ oder Zeichen für „Authentizität“, die in der Lage wären, den Sinn unseres Lebens zu garantieren. Was von ihnen übrigbleibt, sind Spuren, Stimmen, Erinnerungen und ein Murmeln, das sich mit anderen Geschichten, Episoden und Begegnungen mischt.“<sup>337</sup>

Interessant sind in diesem Zusammenhang die verschiedenen „europäischen“ Figuren im erzählerischen Oeuvre Mutis', die allesamt hybride Züge aufweisen und auf keinen Kern oder Ursprung zurückgeführt werden können. Diese hybriden Figuren lassen sich in zwei Gruppen einteilen und können auf das Konzept der „desesperanza“ bezogen werden: Auf der einen Seite sind es „desesperanzados“ im Sinne Maqrolls, die das Wissen der Substanzlosigkeit des Daseins erkannt haben<sup>338</sup> und ihr Leben den Übergängen widmen,

<sup>337</sup> Iain Chambers, *Migration, Kultur, Identität*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 1996, S. 23

<sup>338</sup> Allerdings erreichen sie nicht die höchste Stufe der „desesperanza“ wie Maqroll. Eine Nostalgie nach Substanz beherrscht sie, mit der sie nicht umgehen können. Aus diesem Grunde sterben viele von ihnen und können sich nicht in den Übergängen einrichten, wie es für Maqroll typisch ist.

auf der anderen Seite „desesperanzados“ im Sinne Mr. Jones<sup>339</sup>, die dieses Wissen für ihren eigenen Vorteil nutzen und kompromisslos ihre Ziele erreichen wollen.

Zur ersten Gruppe gehört z.B. die Figur Ilona:

„Ilona. Todo un personaje, la mujer. Cuántas cosas he [Maqroll] vivido a su lado y cuántas podían aún sucederme en su compañía. Había nacido en Trieste de padre polaco y madre triestina, hija de macedonios. [...] Ilona Grabowska – Grande famille, solía comentar con sorna-. El apellido pasaba por distintos avatares, según las circunstancias. En cierta ocasión la encontré en Alicante, circulando como Ilona Rubinstein.“<sup>340</sup>

Ihr Ursprung lässt sich auf keinen Kern mehr zurückführen, da verschiedene hybride Spuren in ihr anwesend sind. In Form ihrer Namensänderung in Ilona Rubinstein spielt sie weiter mit Ursprüngen und setzt sie – ähnlich wie Maqroll im Zusammenhang mit seinem Pass<sup>341</sup> – als Substanz, um Vorteile bei einem Handel mit Wandteppichen zu erlangen:

„Cuando le comenté que estaba exagerando un poco, arguyó razones que tenían que ver con un complejo negocio de tapetes que habíamos emprendido para un banco en Ginebra y, en verdad, el apellido ayudaba al asunto por las vías más inesperadas.“<sup>342</sup>

Für eine Teilnahme an der gesellschaftlichen Realität, die an dem Glauben der Substanz festhält, ist es demnach auch für die „desesperanzados“ wichtig, Ursprünge zu setzen, um nicht ausgeschlossen zu werden bzw. um erfolgreich zu sein. In diesem Falle versieht Ilona sich mit einem jüdischen Namen, der sie in den Augen ihrer Geschäftspartner in eine Genealogie von erfolgreichen, reichen Händlern setzen könnte.

Eine andere Figur ist Wito aus dem Roman „Ilona llega con la lluvia“:

„Le decían Wito, así, sin más. El nunca se dio enterado de lo ridículo del improbable diminutivo. Había nacido en Dantzig, pero su familia era de origen westphaliano. Hablaba todos los idiomas de la tierra con una fluidez desarmante.“<sup>343</sup>

Auch in Wito sind schon seit seinen „Ursprüngen“ verschiedene Spuren anwesend, die sich im Laufe seines Lebens, das er als Kapitän dem Meer gewidmet hat, vervielfachen, was die Beherrschung „aller Sprachen dieser Erde“ nahe legt.<sup>344</sup>

<sup>339</sup> Siehe dazu das Kapitel zu „La desesperanza“

<sup>340</sup> Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviro*, a.a.O., S. 142

<sup>341</sup> Siehe dazu das Kapitel 7.2.2

<sup>342</sup> Ebd. S. 142

<sup>343</sup> Ebd., S. 118

<sup>344</sup> Zwar gibt es auch „desesperanzados“, deren genealogischer Ursprung geographisch benannt werden

Zu der zweiten Gruppe der „desesperanzados“ gehört die Figur Jan van Branden aus dem Roman „Un bel morir“, der Maqroll dafür gewinnt, Kisten mit Baumaterial für eine Eisenbahnlinie in die Berge zu transportieren. Am Ende stellt sich die Eisenbahnlinie als inexistent heraus. Der Inhalt der Kisten besteht aus Waffen für die in der Region agierenden Aufständischen, und Maqroll verliert fast sein Leben in diesem Abenteuer. Jan van Branden gibt sich als Belgier aus, doch sein ganzes Auftreten und seine Sprache bezeugen seine Hybridität<sup>345</sup>:

„Se presentó como Van Branden, Jan van Branden, de profesión ingeniero ferroviario. El Gaviero, que estaba largamente familiarizado con la gente de Flandes, no conseguía a su interlocutor entre los diversos tipos de flamenco que recordaba. También en el idioma de su pretendida nacionalidad cometía errores y usaba algunos términos más comunes en Holanda que en Bélgica. Pero esto no era raro en gente de Flandes que pasaban buena parte de su vida tocando puertos de Inglaterra y de los Países Bajos. A pesar de estas reservas, el Gaviero había caído, movido por la nostalgia de la vlaanderland, en una aburrida emboscada de la que no supo cómo librarse.“<sup>346</sup>

Van Branden spielt mit denen in ihm angelegten Spuren und täuscht eine Substanz vor, die es in ihm nicht gibt. In Wirklichkeit ist sein Name Brandon, und er kommt aus Irland, wie der Hauptmann Segura Maqroll mitteilt.<sup>347</sup> Doch durch die Täuschung gelingt es ihm, in Maqroll eine Nostalgie wachzurufen und ihn in seine Waffengeschäfte einzubinden. Wichtig in unserem Argumentationszusammenhang ist erst einmal festzuhalten, dass die europäischen Figuren auf keinen festgefügt Kern zurückgeführt werden können. In allen überkreuzen sich verschiedene Räume, Sprachen und Identitäten und können demnach als hybrid gekennzeichnet werden. Europa als substantielles Gefüge erscheint so als illusionär. In dem oben angeführten Zitat wird sogar als ein Merkmal der Menschen Flanderns ihre Hybridität herausgestellt. Die europäischen Figuren reisen durch die Welt, werden nicht heimisch und können sich in keiner Substanz gründen.

Nun ist es gerade Maqroll, der versucht, in Amerika auf die Suche nach Substanz zu gehen, wie wir es an Hand der Analyse von „Amirbar“ gesehen haben. Auch dem Roman „Un bel morir“ liegt strukturell dieselbe Bewegung zu Grunde. Ganz am Anfang des Romans wird

---

kann, die jedoch nichts desto trotz als hybrid präsentiert werden. Zu dem Norweger Sverre Jensen aus dem ersten Teil des Romans „Tríptico de Mar y Tierra“ heißt es: „Su corpulenta y recia humanidad parecía haber sido armada con piezas de otros cuerpos de la misma raza pero de distinta proporción.“ in: ebd., S. 602; jeder dieser „desesperanzados“ charakterisiert sich weiterhin dadurch, dass er sich an keinem Ort niederlässt, sondern sein Leben wie Maqroll den Aufbrüchen widmet.

<sup>345</sup> Auf die Definition des Begriffes Hybridität wird an späterer Stelle dieses Kapitels genauer eingegangen.

<sup>346</sup> Ebd., S. 214

<sup>347</sup> Ebd., S. 256

Maqroll von einer Nostalgie ergriffen, die van Branden in ihm hervorruft. Es ist die Nostalgie einer Substanz, hier das *vlaanderland*. Mit Blick auf den Roman können wir weiter ausführen, dass es die Nostalgie nach einer zu erreichenden Substanz und Totalität ist, die Maqroll antreibt, sich auf das Abenteuer einzulassen. Dass das Ziel illusionär ist, weiß er jedoch von Anfang an, und dieses Wissen drückt sich auch in der Hybridität der Flamen aus. Er transportiert das (angebliche) Baumaterial für eine (angeblich) geplante Eisenbahnlinie im andinen Hochland. Wie das Gold in „Amirbar“, so ist auch in „Un bel morir“ die Eisenbahn als Symbol für den Glauben an eine Substanz zu betrachten. Speziell die Eisenbahn steht für den Glauben an Fortschritt und Modernität und steht in engem Zusammenhang mit dem Projekt der Moderne, Raum zu homogenisieren<sup>348</sup> und ein durch die Totalität getragenes Ziel zu erreichen.

Doch Maqroll geht auf die Suche nach einer Substanz in Amerika, da ein Glauben an sie in Europa schon verloren gegangen ist. Erinnern wir uns daran, dass Napierski aus „El último rostro“ dem seiner Ideale und seiner Substanz verlustig gegangenen Europa den Rücken kehrt, um sie in Amerika wiederzufinden.

Wir erkennen an dieser Stelle, dass Álvaro Mutis die vorherrschenden Diskurse über die Identität Amerikas dekonstruiert, in dem ab der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die „mestizaje“ und ein mythisches Bewußtsein Amerikas als Identitätsmerkmal gegenüber einem eher als homogen verstanden Europa postuliert wird, das in den Koordinaten eines teleologischen Geschichtsmodelles operiert.

So schreibt 1925 José Vasconcelos Calderón in seinem Essay „La raza cósmica“, dass auf dem amerikanischen Kontinent alle Elemente vorhanden seien, um eine neue Universalität der Menschheit einzuläuten.<sup>349</sup> Diese Elemente bestehen bei ihm aus der „mestizaje“ zwischen Weißen, Schwarzen, Indianern und Asiaten, wobei jeder „rassischen“ Gruppe bestimmte Wesensheiten bzw. Defizienzen zugeordnet werden:

„Tenemos, pues, en el continente todos los elementos de la nueva Humanidad; una ley que irá seleccionando factores para la creación de tipos predominantes, ley que operará no conforme a criterio nacional, como tendría que hacerlo una sola raza conquistadora, sino con criterio de universalidad y belleza; y tenemos también el territorio y los recursos naturales. Ningún pueblo de

<sup>348</sup> Zur Homogenisierung des Raumes siehe Perter Sloterdijk, a.a.O. ; er spricht zwar von dem Transportmedium Schiff und der atlantischen Tendenz, die der Moderne inhärent ist, seine Ideen lassen sich aber analog mit dem Transportmedium Eisenbahn in Verbindung bringen.

<sup>349</sup> Andere Mestizierungskonzepte haben z.B. Henríquez Ureña und Uslar Pietri entworfen; siehe hierzu: Vittoria Borsò, *Mexiko jenseits der Einsamkeit*, Vervuert, Frankfurt a. M. 1994, S. 119 ff

Europa podría reemplazar al ibero americano en esta misión, por bien dotado que esté, pues todos tienen su cultura ya hecha y una tradición que para obras semejantes constituye un peso. No podría substituirnos una raza conquistadora, porque fatalmente impondría sus propios rasgos, aunque sólo sea por la necesidad de ejercer la violencia para mantener su conquista. No pueden llenar esta misión universal tampoco los pueblos del Asia, que están exhaustos o, por lo menos, faltos del arrojado necesario a las empresas nuevas.<sup>350</sup>

Vasconcelos beschwört hier für den amerikanischen Kontinent eine Geburt, die eine neue Universalität mit sich bringen wird. Europa sei schon gemacht und trage, so fügen wir hinzu, einen Kern und eine Substanz mit sich, die auf Amerika nicht übertragen werden können. Als Identität Amerikas gerade ist für ihn die „mestizaje“ das ausschlaggebende Merkmal, das wiederum als (neue) Substanz gesetzt wird.

Octavio Paz führt für Mexiko die „Geburt des Mexikaners“ auf die Vergewaltigung Malinches zurück. Ein genealogischer Ursprungsakt, der vom „Mexikaner“ verleugnet wird:

„El mexicano no quiere ser ni indio, ni español. Tampoco quiere descender de ellos. Los niega. Y no se afirma en tanto que mestizo, sino como abstracción: es un hombre. Se vuelve hijo de la nada. Él empieza en si mismo. [...] El mexicano y la mexicanidad se definen como ruptura y negación. Y, asimismo, como búsqueda, como voluntad por trascender ese estado de exilio. En suma, como viva conciencia de la soledad, histórica y personal. La historia, que no nos podía decir nada sobre la naturaleza de nuestros sentimientos y de nuestros conflictos, sí nos puede mostrar ahora cómo se realizó la ruptura y cuáles han sido nuestras tentativas para trascender la soledad.“<sup>351</sup>

Der Mexikaner als Sohn des Nichts, als Brechen mit jeglicher Form einer Tradition und einer Substanz, die für Europa als alten Kontinent vorausgesetzt wird. Diese Geburt aus dem Nichts wird mit dem mythischen Bewußtsein des Mexikaners in Verbindung gebracht und positiv gegen ein teleologisches Bewußtsein Europas gestellt. Wie Vittoria Borsò in „Mexiko jenseits der Einsamkeit“ schreibt, steht dieses mythische Modell von Geschichte im Zentrum der europäischen Rezeption der Boomliteratur, die eine Identität Lateinamerikas als „otredad“ formuliert und demnach eine exotistische Rezeptionsweise darstellt, die andere (kritische) Stimmen unterdrückt, die diesem offiziellen Diskurs entgegenstehen.<sup>352</sup>

Die „otredad“, die von Paz und von den offiziellen Diskursen postuliert wird, weicht nach der blutigen Niederschlagung von Studentenprotesten in Tlatelolco 1968 einer anderen Auffassung von Kultur:

<sup>350</sup> José Vasconcelos Calderón, *La raza cósmica*, Editorial Porrúa, México D.F. 2007, S. 34

<sup>351</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid 2007, S. 97 f.

<sup>352</sup> Siehe hierzu: Vittoria Borsò, *Mexiko jenseits der Einsamkeit*, a.a.O.

„Emblematisch war hierbei der Wandel der Symbolik, mit der sich die mexikanische Kultur identifizierte: *El laberinto de la soledad*, das seit seiner Publikation im Jahre 1950 das Emblem des Anschlusses Mexikos an die universelle Kultur dargestellt hatte, wuch dem Begriff der "cultura popular" und dem Einfluß seines Schöpfers Carlos Monsiváis. Damit war der Weg bezeichnet vom Dichterstürzen zum mexikanischen Soziologen, Kinoexperten und Chronisten der Megalopolis Mexiko Stadt und ihrer "barrios". Als Konsequenz der politischen Krise verloren Institutionen die mythische Aura, die sie im Bewußtsein der Gesellschaft bisher eingenommen hatten. Monsiváis prägte von nun an die Zeitschrift Nexos in Konkurrenz zu Vuelta. Hatte Paz das internationale Elitebewußtsein der Mexikaner vertreten, so wurde nun Carlos Monsiváis zum Emblem des ab den 70er Jahren wachsenden Selbstverständnisses einer als "contracultura" verstandenen Volkskultur.“<sup>353</sup>

Diese Volkskultur trägt verschiedenste Stimmen in sich und deutet auf eine kulturelle Heterogenität, die sich nicht mehr mit der mythischen „otredad“ verbinden lässt. Adäquater lässt sie sich mit dem Begriff der Hybridität fassen, der in Lateinamerika von Nestor García Canclini geprägt wurde. Dabei geht es zunächst um die Simultanität verschiedener Zeiten:

„Hoy concebimos a América Latina como una articulación más compleja de tradiciones y modernidades (diversas, desiguales), un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo.“<sup>354</sup>

In Lateinamerika kann nicht mehr von einer Homogenität ausgegangen werden, vielmehr gehen verschiedene Spuren in immer neue Formationen über.

„Los países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, recluyendo lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales.“<sup>355</sup>

Identität stellt eine Hybridität dar, in der Modernität finden sich Spuren anderer Zeiten und Traditionen. Und auch in den Menschen sind verschiedene Spuren anwesend, die immer wieder neu geknüpft und aufgelöst werden.

Álvaro Mutis nun zeigt in seinem Werk, dass diese Hybridität kein spezifisches Merkmal Lateinamerikas ist, sondern als unauflösliches Paradox dem Denken der Totalität und der Moderne inhärent ist. Das Denken eines Gegensatzes zwischen Amerika und Europa wird in dem Sinne dekonstruiert, dass gezeigt wird, dass jede Form von Substanzsetzung seine eigene Auflösung in sich trägt. Totalität ist Gewalt und, wie Lévinas schreibt, eine

<sup>353</sup> Vittoria Borsò, „Mexiko jenseits der Einsamkeit“, in: <http://www.matices.de/21/21kmexik.htm>

<sup>354</sup> Nestor García Canclini, *Culturas híbridas*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires 1995, S. 23

<sup>355</sup> Ebd., S. 71

Tyranei des Staates. Demnach sind auch die Identitätsdiskurse eines Vasconcelos' oder Paz' letztendlich „gewalttätig“, da sie wiederum Substanzen setzen, eine Universalität proklamieren und andere Stimmen aus dem offiziellen Diskurs ausschließen.

Das Scheitern der Moderne als Projekt einer zu erreichenden Substanz ist unhintergebar, was Bolívar erst in seinem Traum erkennt. Nicht die Andersheit Amerikas ist für das Scheitern verantwortlich, sondern die Grundannahme einer zu erreichenden Substanz. Bolívars Leben war den Ideen der Aufklärung gewidmet, weshalb er, wie wir ausgeführt haben, sterben muss, da er sie in Europa für erreichbar hält. Erst Maqroll wird unsterblich, doch auch er wird von einer Nostalgie der Substanz heimgesucht, was ihn in tödliche Gefahren bringt. Doch er hat die Gegenmacht der Präsenz, die das eigentliche ethische Potential seiner Figur ausmacht.

In Mutis Werk hat die Nostalgie der Substanz Gewalt und Zerstörung zur Folge, die im Sinne des sprachlichen Zeichens operiert. In dem Roman „Amirbar“ berichtet Antonia dem Gaviero über die Folterungen Eulogios durch das Militär:

„Me manda la Rigidora, señor, para decirle que consiguió por fin sacar a Eulogio del cuartel. Con el dinero de ustedes pagó a un abogado que llevó pruebas de la buena conducta del detenido y de que en verdad es hombre de campo que nunca se hat metido en nada contra el gobierno. Lo malo es que ya lo habían torturado varias veces, porque no conseguía hablar. Tiene las piernas y los brazos quebrados y algo le rompieron por dentro porque escupe mucha sangre y se queja de dolores muy fuertes.“ (S. 428)

Aufgrund seines Stotterns und seiner Schwierigkeiten, in Stresssituationen artikuliert zu sprechen, macht sich Eulogio in den Augen des Militärs verdächtig, mit den Aufständischen der Region zusammenzuarbeiten. Das Militär arbeitet mit Substanzzuschreibungen auf der Ebene des Signifikaten. Die Unmöglichkeit einer Substanzzuschreibung durch das Fehlen des Sprechens bei Eulogio wird von den Soldaten nur auf die Verschleierung einer angenommenen Substanz bezogen. Doch die stotternden Laute sind Signifikanten, die auf kein Signifikat verweisen, sondern im Sinne Lévinas' ein Antlitz offenbaren.

Den Signifikant als Bedeutsamkeit anzunehmen ist die Botschaft, die Maqroll seinen Lesern bringt, um so dem „carnaval sangriento“ (S. 393), der auf dem Substanzdenken und der Annahme einer Totalität beruht, Einhalt zu gebieten.<sup>356</sup>

<sup>356</sup> In dem Roman „Un bel morir“ wird der „carnaval sangriento“ durch das Massaker an der Familie Don Anibals symbolisiert. Siehe dazu: Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, a.a.O.,

Den „carnaval sangriento“ stellt Maqroll in „Amirbar“ explizit die „gesta de la Vendée“ entgegen, die als „lúcido“ bezeichnet wird:

La gesta de la Vendée me ha atraído siempre en forma singular. Constituye la respuesta del más lúcido y exquisito de los siglos de la Europa Occidental, a la brutalidad de un carnaval sangriento que desembocó en el sombrío y mezquino siglo XIX.“ (S. 393)

Der Sieg der republikanischen Truppen der französischen Revolution steht für die Durchsetzung der universalen Ideen der „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“ gegenüber dem monarchischen System, das die Menschen in Ungleichheit und Ungerechtigkeit belässt. Doch Maqroll ergreift hier das Wort gegen die Revolution und speziell gegen diese Form von Universalität: das Streben nach ihr hat zerstörerische, blutige Folgen. Statt dessen führt Maqroll das 18. Jahrhundert als das „klarsichtigste“ und „exquisiteste“ des europäischen Abendlandes an. Es steht ganz im Zeichen der „desesperanza“ („lúcido“) und bezieht sich hier im Zusammenhang mit den „guerres de la Vendée“ auf den royalistisch-katholischen Aufstand gegen die Revolution. Kurz vorher spricht Maqroll von den „anécdotas galantes“ (S. 393), die mit diesem Krieg verbunden seien. Mit Rückbezug auf den Essay „La desesperanza“ können wir ausführen, dass die monarchischen Kräfte den Aufstand führen, obwohl sie von vornherein wissen, dass er scheitern wird. Trotzdem begeben sie sich in ihn hinein und gewinnen einen „sabor de existencia“ durch die Integration der Sinnlichkeit („anécdotas galantes“)

Der „sabor de existencia“ ist mit dem Sieg der Revolution und der Universalisierung der aufklärerischen Ideen verloren gegangen. Die angenommene Universalität, die alles unter sich subsumiert, hat eine Spirale der Gewalt eröffnet, die jeden in seinen Bann ziehen kann. Und demnach sind auch die Identitätsdiskurse Lateinamerikas, die universale Geltung beanspruchen, von Gewalt geprägt.<sup>357</sup>

Wie Lévinas schreibt<sup>358</sup>, ist die Universalität unpersönlich. Es bedarf der Präsenz, um persönlich sich dem Anderen zu öffnen. Diese Öffnung setzt Maqroll in Form der Sinnlichkeit und seiner teilnahmslosen Teilnahme des Daseins der Totalität entgegen.

---

S. 282 f.

<sup>357</sup> So schreibt Vittoria Borsò in „Mexiko jenseits der Einsamkeit“, dass der Mestizierungsdiskurs in Mexiko der 20er- und 30er-Jahre politischen Interessen dient und heterogene Stimmen aus dem offiziellen Diskurs ausschließt bzw. diese homogenisiert. Siehe: Vittoria Borsò, Mexiko jenseits der Einsamkeit, a.a.O., S. 132 f.

<sup>358</sup> Siehe dazu das erste Zitat dieses Kapitels.

## 9. Die Konstellation

Im Zusammenhang mit den Lektüren Maqrolls haben wir den Begriff „Konstellation“ eingeführt, den wir nun etwas genauer betrachten wollen. In dem Buch „Die Zeit, die bleibt – Ein Kommentar zum Römerbrief“ von Giorgio Agamben<sup>359</sup>, in dem sich dieser mit dem Begriff des Messianischen auseinandersetzt, geht er in dem letzten Kapitel, das mit „Schwelle oder *tornada*“ überschrieben ist, ganz explizit auf die Geschichtskonzeption Walter Benjamins ein, in der die Konstellation eine zentrale Rolle spielt. Diese Geschichtskonzeption richtet sich gegen eine Zeitvorstellung, die linear und homogen in Richtung Zukunft sich bewegt und demnach der hegelianischen dialektischen Geschichtsauffassung entspricht, in der die Menschheit von Synthese zu Synthese fortschreitend sich in Richtung Zukunft perfektioniert. Bei Benjamin heißt es in der 13. These der geschichtsphilosophischen Thesen:

„Die Vorstellung eines Fortschritts des Menschengeschlechts in der Geschichte ist von der Vorstellung ihres eine homogene und leere Zeit durchlaufenden Fortgangs nicht abzulösen. Die Kritik an der Vorstellung dieses Fortgangs muß die Grundlage der Kritik an der Vorstellung des Fortschritts überhaupt bilden.“<sup>360</sup>

Benjamin richtet nun seinen Blick nicht mehr auf die Zukunft, sondern auf die Gegenwart, die ein besonderes Verhältnis zur Vergangenheit eingeht. Diese Vergangenheit wird als eine von „«Jetztzeit» erfüllte“<sup>361</sup> beschrieben und in Gegensatz zu der leeren und homogenen Vergangenheit einer linearen Geschichtskonzeption gesetzt. Die „Jetztzeit“ wird von Benjamin in Bezug zur Konstellation gesetzt, die als Bild zu fassen ist, das vorüberhuscht:

„Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.“<sup>362</sup>

Aufgabe des Geschichtsschreibers ist es, „im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen“:

<sup>359</sup> Giorgio Agamben, Die Zeit, die bleibt – Ein Kommentar zum Römerbrief, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006

<sup>360</sup> Walter Benjamin, Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1965, S. 89

<sup>361</sup> Ebd., S. 90

<sup>362</sup> Ebd., S. 81

„In jeder Epoche muss versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen. Der Messias kommt ja nicht nur als der Erlöser; er kommt als der Überwinder des Antichrist. Nur *dem* Geschichtsschreiber wohnt die Gabe bei, im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen, der davon durchdrungen ist: ...“<sup>363</sup>

Die Vergangenheit trägt nach Benjamin einen historischen Index in sich, der für einen Moment der Gegenwart bedeutend ist und von ihr in Form eines Bildes aufgegriffen werden kann. Es gibt einen Augenblick der Erkennbarkeit, der vorbeihuscht und von der Gegenwart als Bild festgehalten werden kann.

„Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.“<sup>364</sup>

Ist dieses Bild ergriffen, kommt die Zeit zum Stillstand, was aber nicht mit der Ewigkeit verwechselt werden darf. Dafür ist das Zitat aus der 16. These erhellend:

„Auf den Begriff einer Gegenwart, die nicht Übergang ist, sondern in der Zeit entsteht und zum Stillstand gekommen ist, kann der historische Materialist nicht verzichten. Denn dieser Begriff definiert eben die Gegenwart, in der er für seine Person Geschichte schreibt. Der Historismus stellt das «ewige» Bild der Vergangenheit, der historische Materialist eine Erfahrung mit ihr, die einzig dasteht.“<sup>365</sup>

Der Stillstand muss so verstanden werden, dass die Linearität der Zeit unterbrochen wird. Somit ist die Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart keine kontinuierliche, sondern eine sprunghafte. Und was passiert nun innerhalb dieses Stillstandes? Es ist nicht so, dass die Zeit aufhört zu existieren, sondern dass sie zusammengezogen wird. Dies spricht Benjamin in der 18. These aus:

„Die Jetztzeit, die als Modell der messianischen in einer ungeheuren Abkürzung die Geschichte der ganzen Menschheit zusammenfaßt, fällt haarscharf mit der Figur zusammen, die die Geschichte der Menschheit im Universum macht.“<sup>366</sup>

Die Jetztzeit ist der Augenblick, in dem die zeitliche Kontinuität unterbrochen und ein Bild der Vergangenheit im Jetzt der Gegenwart erkannt wird. Vergangenheit und Gegenwart legen sich auf diese Weise sprunghaft übereinander, wodurch die Zeit zusammengezogen

---

<sup>363</sup> Ebd., S. 82

<sup>364</sup> Ebd., S. 81

<sup>365</sup> Ebd., S. 91

<sup>366</sup> Ebd., S. 93

wird. Die „Abbraviatur der Geschichte“ wird von Giorgio Agamben auf eine Textstelle des Paulus aus dem Brief an die Epheser bezogen, wo es heißt: „alles wird im Messias rekapituliert“.<sup>367</sup> Somit fasst die messianische Zeit die Geschichte der ganzen Menschheit zusammen und verdoppelt sie, indem sie sie rekapituliert. Geschichte hört demnach nicht auf zu sein, sondern wird in einer Bewegung verdoppelt, in der sie, von ihrem linearen Kontext befreit, neue Bedeutungen entfalten kann. Und die messianische Zeit „fällt haarscharf mit der Figur zusammen, die die Geschichte der Menschheit im Universum macht.“ Dies impliziert m.E., dass Dinge, Menschen, Kontexte nicht zerstört werden, sondern dass sie verdoppelt einem neuen Gebrauch zugeführt werden. Und wie wir bei der Diskussion des Messianischen zu zeigen versuchen, ist es gerade der Komplex des Gebrauches, der Maqroll zu einer messianischen Figur macht.

Bei der Besprechung des Romans „Amirbar“ haben wir im Kontext der Bücher und Lektüren Maqrolls von einer Form der Konstellation gesprochen. Wir können nun präzisieren, dass diese Konstellation darin besteht, dass, im Falle der „gesta de la Vendée“, die geschichtlichen Ereignisse einen historischen Index tragen, der von der Gegenwart Maqrolls in einem Sprung zurück ergriffen wird. Die Gegenwart wird mit der Vergangenheit aufgeladen und sozusagen verdoppelt. Dadurch wird nicht nur die Zeit affiziert, sondern auch der Ort, was wir an Hand der verschiedensten Verdoppelungen ausgeführt haben. Der Sprung impliziert weiterhin das Durchbrechen der linearen Zeit, die stillgelegt, bzw. arretiert wird. Die Schuld Maqrolls in „Amirbar“ könnte man nun dahingehend fassen, dass er den historischen Index nicht mehr erkennt und er als Bild vorbeihuscht, ohne von Maqroll ergriffen zu werden.<sup>368</sup> Somit zieht sich dann auch nicht mehr die Zeit zusammen, sondern sie wird in den Kontext der Ewigkeit gestellt, was wir mit Hinweis auf die Bedeutung der Goldsuche dargelegt haben.

Dadurch begibt sich Maqroll in einen traditionellen, logozentristischen Weltzusammenhang, der Substanz nicht als aufschiebend denkt, sondern als real anwesend. Doch mit Hinweis auf Derrida hat eben Substanz diesen aufschiebenden Charakter. Alles das, was als Substanz erscheint, ist in Wirklichkeit eine Setzung, die sich im Sinne Barthes' mythisch-naturhaft gibt. Und die Setzung von Substanz und Ursprung korreliert mit einer linearen Zeitauffassung, deren Ursprung den Anfang bedeutet, von dem die Zeit ausgehend

<sup>367</sup> Giorgio Agamben, *Die Zeit, die bleibt*, a.a.O., S. 160

<sup>368</sup> Die Bedeutung des Augenblickes im Werk von Mutis haben wir schon weiter oben u.a. im Zusammenhang mit Roland Barthes angesprochen.

sich linear auf ein irgendwie geartetes Ende zubewegt. Sind der Ursprung und die Substanz nun nicht mehr oder nur noch in einem Aufschub gegeben, affiziert das auch eine lineare Zeitauffassung. Das Ergebnis ist dann ein rhizomatisches Geflecht, das nicht vertikal, sondern horizontal verläuft, und bei dem Anfangs- und Endpunkte nicht mehr benannt werden können. In der siebten These spricht Benjamin von Kulturgütern, die von dem in der Tradition der Linearität stehenden Historismus überliefert werden:

„Denn was er [der historische Materialist] an Kulturgütern überblickt, das ist ihm samt und sonders von einer Abkunft, die er nicht ohne Grauen bedenken kann. Es dankt sein Dasein nicht nur der Mühe der großen Genien, die es geschaffen haben, sondern auch der namenlosen Fron ihrer Zeitgenossen. Es ist niemals ein Dokument der Natur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozeß der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den andern gefallen ist. Der historische Materialist rückt daher nach Maßgabe des Möglichen von ihr ab. Er betrachtet es als seine Aufgabe, die Geschichte gegen den Strich zu bürsten.“<sup>369</sup>

Demnach sind Kultur und im Allgemeinen kulturelle Setzungen Substanzen, die durch eine lineare Zeit weitergegeben und überliefert werden. Die Nähe zu Barthes' Begriff des Mythos ist unverkennbar. Maqroll begibt sich in „Amirbar“ in diese Setzungen hinein und verfällt der linearen Zeit. Deshalb gibt es auch fast ein Ende für ihn in der Form des Mordanschlages Antonias.

Normalerweise hat Maqroll aber die Fähigkeit, den historischen Index der Vergangenheit zu ergreifen, und es gelingt ihm deshalb, die Zeit sich zusammenziehen zu lassen. Er richtet sich in der Jetztzeit ein, die die Geschichte der ganzen Menschheit rekapituliert. Somit wiederholt er die Taten der Menschen, gebraucht sie aber in einem völlig neuen Licht. Er ist von der Nutzlosigkeit allen Unternehmens überzeugt, begibt sich aber trotzdem in die Lebensabläufe hinein, wiederholt sie. Aber ihm gelingt es, die Präsenz in der Form der „goces efimeros“ in sein Leben zu integrieren, was nur gelingen kann, wenn er den Wunsch, sich gründen zu wollen, aufgibt. Das Zusammenziehen der Zeit impliziert die Verdoppelungen von Orten und Zeiten, die sich wie in einem Brennpunkt in der „desesperanza“ treffen. Die „desesperanza“ zeichnet das Wissen um die Unergründbarkeit des Seins aus. Und Maqroll operiert und handelt wie alle Menschen, aber eben doch diametral anders. Und dies hängt mit seiner Positionierung im saussureschen sprachlichen Zeichen zusammen. Sein Platz ist auf der Grenze zwischen Signifikat und Signifikant,

<sup>369</sup> Walter Benjamin, Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze, a.a.O., 83

wodurch er dessen Spiel zum Stillstand bringen kann. Der Stillstand jedoch impliziert die Rekapitulation des sprachlichen Zeichens. Das bedeutet, dass er eben äußerlich dieses Spiel wiederholt, ihm aber einen neuen Gebrauch zu geben versteht. Und der neue Gebrauch bezieht sich in seinem Leben darauf, dass nicht mehr der Signifikat bedeutungshaft ist, sondern dass die einzigen Bedeutungen von dem Signifikanten herrühren. Aus diesem Grunde ist Maqrolls Element das Meer, auf dem er von Horizont zu Horizont aufbricht, ohne ihn jemals zu erreichen. Ihm gelingt es nicht, sich zu gründen, obwohl er dieselben kulturell sanktionierten Tätigkeiten wie andere Menschen vollführt. Er begibt sich in Geschäfte, treibt Handel, aber immer wie in dem Traum an der Küste des Indischen Ozeans aus dem Roman „Amirbar“ integriert er die Möglichkeit, alles wieder aufzugeben. Und dies gelingt ihm, da er die Substanz als substanzlos erkannt hat und er den Sinn seines Lebens aus dem Bedeuten des Signifikanten bezieht.

## 10. Das Zeugnis

Im Laufe der Betrachtungen zu dem Werk von Mutis haben wir Maqroll des öfteren mit dem Zeugnis in Verbindung gebracht, dem wir uns nun etwas genauer zuwenden wollen. Das Zeugnis hängt eng mit der Konzeption des Messianischen zusammen, deren Besprechung wir anschließen werden. In dem Buch „Was von Auschwitz bleibt – Das Archiv und der Zeuge“ von Giorgio Agamben<sup>370</sup> ist der italienische Philosoph auf der Suche nach einer „neuen *terra etica*“ (S. 8) Diese Ethik hat nichts mit Begriffen von Schuld und Verantwortung zu tun, die genuin rechtliche Begriffe sind. Stattdessen basiert das Recht, wie Agamben in „Homo sacer“ gezeigt hat, auf biopolitischen Strukturen, deren Basis der Ausnahmezustand und auf die Produktion von nacktem Leben angewiesen ist. Ethik ist für Agamben, mit den Worten Spinozas gefasst, „die Lehre vom glücklichen Leben“. (S. 21) Und diese „Lehre vom glücklichen Leben“ impliziert, das biopolitische Paradigma der Moderne aus den Angeln zu hebeln. Erinnern wir uns, dass am Anfang jeder (sovereänen) Politik die Unterscheidung zwischen „*bíos*“ und „*zōē*“ steht und die Schaffung des Ausnahmezustandes ihr inhärent ist. Im Ausnahmezustand wird nacktes Leben geschaffen, das aus dem politischen Körper herausfällt, aber gerade auch auf Grund dieses Ausschlusses ihm sich als zugehörig erweist. In der Moderne kommt es nach Agamben zu einer Perpetuierung des Ausnahmezustandes, in dem es unmöglich wird, zwischen Recht und Faktum zu unterscheiden. Alles kann jederzeit seine „*zōē*“ verlieren und als nacktes Leben ausgeschlossen werden. In dieser Hinsicht hat Auschwitz eine paradigmatische Funktion:

„Auschwitz ist genau der Ort, an dem der Ausnahmezustand vollkommen mit der Regel zusammenfällt und die Extremsituation zum Paradigma des Alltäglichen selbst wird.“ (S. 43)

Und in Auschwitz ist es die Figur des Muselmanns, die für das absolut geschaffene nackte Leben steht. Er besteht nur noch, in den Worten Jean Améry's, aus physischen Funktionen:

„«Der sogenannte 'Muselmann', wie die Lagersprache den sich aufgebenden Häftling nannte, hatte keinen Bewußtseinsraum mehr, in dem Gut oder Böse, Edel oder Gemein, Geistig oder Ungeistig sich gegenüberstehen konnten. Er war ein wankender Leichnam, ein Bündel physischer Funktionen

<sup>370</sup> Giorgio Agamben, Was von Auschwitz bleibt – Das Archiv und der Zeuge, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003; alle Zitate aus diesem Buch beziehen sich auf diese Ausgabe.

in den letzten Zuckungen.»“ (S. 36)

Der Muselman ohne Bewußtseinsraum, das absolute nackte Leben, steht nun als etwas da, das erinnert werden muss, wenn der biopolitischen Souveränität irgendwie Einhalt geboten werden soll. Man muss Zeugnis von ihm abgeben, wenn wir eine ethische Position gegenüber Auschwitz gewinnen wollen. Doch wie kann das an Hand einer Figur geschehen, der jegliche menschliche Regung verloren gegangen ist und anscheinend auch nicht mehr über Sprache verfügt?

„Normalerweise legt der Zeuge im Namen von Wahrheit und Gerechtigkeit Zeugnis ab, und aus ihnen erwächst seinem Wort Dichte und Fülle. Doch hier beruht die Gültigkeit des Zeugnisses wesentlich auf dem, was ihm fehlt; in seinem Zentrum enthält es etwas, von dem nicht Zeugnis abgelegt werden kann, ein Unbezeugbares, das die Überlebenden ihrer Autorität beraubt. Die «wirklichen» Zeugen, die «vollständigen Zeugen» sind diejenigen, die kein Zeugnis abgelegt haben und kein Zeugnis hätten ablegen können. Es sind die, die «den tiefsten Punkt des Abgrunds berührt haben», die Muselmänner, die Untergegangenen. Die Überlebenden – Pseudo-Zeugen – sprechen an ihrer Stelle, als Bevollmächtigte: sie bezeugen ein Zeugnis, das fehlt. Dennoch hat es keinerlei Sinn, hier von einer Vollmacht zu sprechen. Die Untergegangenen haben nichts zu sagen und keine Anweisungen oder Erinnerungen weiterzugeben. Sie haben weder «Geschichte» noch «Antlitz» und erst recht keine «Gedanken» (Levi 3, S. 108). Wer es übernimmt, für sie Zeugnis abzulegen, weiß, daß er Zeugnis ablegen muß von der Unmöglichkeit, Zeugnis abzulegen. Das aber verändert entscheidend den Wert des Zeugnisses und zwingt dazu, seinen Sinn in einer Zone zu suchen, in der wir ihn nicht vermutet hätten.“ (S. 30)

Wenn es gelingt, von dieser Unmöglichkeit Zeugnis abzulegen, wäre das produzierte nackte Leben nicht mehr der Sprache und seines Subjektstatus beraubt. Dadurch könnte der biopolitischen Souveränität ein wirkliches Leben entgegengehalten werden, das nicht mehr als nacktes Leben auszugrenzen wäre. Agamben gelingt es, indem er sich der Struktur der Sprache zuwendet, wie sie Benveniste in Überwindung des saussureschen sprachlichen Zeichens entwickelt hat. Benveniste hat in seiner Theorie des Aussagesatzes gezeigt, dass es eine irreduzible Kluft zwischen dem Aussagen und dem Ausgesagten gibt. Im Moment der Realisation verliert sich das Aussagende und wird zum Ausgesagten. Dies hat nun auch Konsequenzen für das Subjekt des Aussagesatzes. Das Subjekt des Aussagens wird im Ausgesagten entsubjektiviert und hinterlässt eine leere Stelle. Und die Frage, die sich daran anschließt, lautet: „Was heißt es, Subjekt einer Entsubjektivierung zu sein? Wie kann ein Subjekt von seinem eigenen Untergang Rechenschaft ablegen?“ (S. 123)

„Das Subjekt der Aussage besteht gänzlich in der Rede und aus der Rede, aber eben deswegen kann es in ihr nichts sagen, kann nicht sprechen.“ (S. 102)

Es kann nicht sprechen, da es auf der Ebene des Ausgesagten entsubjektiviert wird. Agamben legt nun sein Augenmerk auf den Zwischenraum zwischen „*langue*“ und deren Stattfinden, zwischen eine reine Möglichkeit zu sagen und deren Existenz als solche.“ (S. 126) Und in diesem Zwischenraum gelingt es ihm auch, das Subjekt wieder einzuführen, was bei der Relation von Aussage zu Ausgesagtem in der „*parole*“ verschwindet. Durch den Blick auf die „*langue*“ gelingt es ihm, die Kategorien des Möglichen und Unmöglichen einzuführen. Und dort hat das Zeugnis seinen Sitz:

„Im Gegensatz zum Archiv, dem System der Relationen zwischen Ungesagtem und Gesagtem, nennen wir *Zeugnis* das System der Relationen zwischen dem Innen und dem Außen der *langue*, zwischen dem Sagbaren und dem nicht Sagbaren in jeder Sprache – also zwischen einer Potenz zu sagen und deren *Existenz*, zwischen einer Möglichkeit und einer Unmöglichkeit des Sagens.“ (S. 126)

Indem der Aussageakt auf der Ebene der „*parole*“ verlassen wird und Agamben sich der Ebene der „*langue*“ zuwendet, findet das Zeugnis in ihr seinen Platz. Das Subjekt positioniert sich zwischen der „Möglichkeit und Unmöglichkeit des Sagens“, was den Begriff der Kontingenz, dem wir im Kapitel über Bartleby nachgegangen sind, impliziert.

„Diese Kontingenz, dieses Geschehen der Sprache in einem Subjekt ist etwas anderes als sein tatsächliches Vorbringen oder Nicht-Vorbringen eines aktuellen Diskurses, sein Sprechen oder Schweigen, sein Bilden oder Nicht-Bilden einer Aussage. Diese Kontingenz betrifft im Subjekt sein Vermögen, Sprache zu haben oder nicht zu haben. Das Subjekt ist also die Möglichkeit, daß die Sprache nicht ist, nicht stattfindet – oder, genauer, daß sie nur durch ihre Möglichkeit nicht zu sein, durch ihre Kontingenz stattfindet.“ (S. 127)

Im Geschehen des Diskurses wird das Subjekt während des Aussagens entsubjektiviert und zum Erlöschen gebracht. Das Subjekt auf der Ebene der „*langue*“ einzuführen, gibt ihm eine Existenz zurück, die darauf beruht, in die Möglichkeit des Sprechens immer schon eine Unmöglichkeit mit einzubeziehen. Agamben verdoppelt den Aussageakt, indem er ihn auf die Ebene der „*langue*“ zieht. Dort zwar geht das Aussagen auch in ein Ausgesagtes über, dieses Ausgesagte jedoch wird dadurch seines entsubjektivierenden Charakter beraubt, dass das Aussagen in immer neue Möglichkeiten oder Unmöglichkeiten des Ausgesagten übergeht. Eine Dynamik wird so beschworen, wo es gelingt, sich in der Kluft des saussureschen Zeichens zu positionieren. Von dort aus verliert das Signifikat seine

transzendente Bedeutung und kann von einem wirklichen Leben, einem wirklichen Subjekt, gebraucht werden.

Weil das Subjekt nun eben auch durch eine Unmöglichkeit des Sagens definiert wird, kann es ebenfalls für diejenigen Zeugnis ablegen, die nicht sprechen können: im Falle von Auschwitz für die Muselmänner. Möglichkeit und Kontingenz stehen in Zeichen der Subjektivierung, während die Unmöglichkeit und die Notwendigkeit im Zeichen der Entsubjektivierung stehen<sup>371</sup>, da sie im Subjekt Potenz und Impotenz trennen. Kontingenz ist aber nun der Platz, an dem Potenz und Impotenz zusammengedacht werden. Und dadurch kann das nackte Leben der Muselmänner nicht mehr vom Überleben der Zeugen getrennt werden, was bedeutet, dass vom nackten Leben Zeugnis abgelegt werden kann:

„Gerade insofern das Zeugnis der Sprache als solcher innewohnt, insofern es das Stattfinden einer Potenz zu sagen nur durch eine Impotenz bezeugt, hängt seine Autorität nicht von einer faktischen Wahrheit ab, von der Übereinstimmung zwischen dem Gesagten und den Fakten, zwischen der Erinnerung und dem Geschehenen, sondern von der unvordenklichen Relation zwischen dem Sagbaren und dem Unsagbaren, zwischen dem Innen und dem Außen der Sprache. *Die Autorität des Zeugen besteht darin, daß er einzig im Namen eines Nicht-sagen-Könnens sprechen kann, d.h. darin, daß er Subjekt ist.*“ (S. 137 f.)

In der Kontingenz positioniert, entgeht das Subjekt der Entsubjektivierung und kann das nackte Leben wieder zum Sprechen bringen, auch wenn dieses Sprechen als Möglichkeit, nicht zu sein, auftritt. Aber gerade dadurch ergreift das Subjekt auch die Sprache durch die Möglichkeit, sie nicht geschehen zu lassen. Die Entsubjektivierung, die durch die Kluft zwischen Aussagendem und Ausgesagtem entsteht, lässt dem Subjekt keine Chance, die Sprache zu ergreifen. Die Sprache löscht nur seine Existenz aus. Aus der Möglichkeit, die die Unmöglichkeit einschließt, Sprache zu ergreifen, erwächst dem Subjekt eine Existenzgrundlage, die sich auch der biopolitischen Macht entzieht. Wichtig in dem oben zitierten Textabschnitt ist der Hinweis, dass das Zeugnis nicht von einer faktischen Wahrheit und nicht „von der Übereinstimmung zwischen dem Gesagten und den Fakten“ abhängt. Dies würde den biopolitischen Mechanismus reproduzieren, der auf dem Ausnahmezustand basiert und „*bíos*“ von „*zōē*“ trennt und einen Grund, eine Substanz, setzt, indem er nacktes Leben abtrennt. Und Aussagen unter den Kriterien wahr/falsch zu beurteilen, wäre in der Bewegung der Entsubjektivierung zwischen Aussagen und Ausgesagtem enthalten. Darauf hat Foucault in seinem Buch „Archäologie des Wissens“

---

<sup>371</sup> Siehe ebd., S. 128

mit dem Begriff des Archivs hingewiesen, das er als „das allgemeine System der Formation und Transformation der Aussagen“<sup>372</sup> definiert. Also wären die Kategorien von wahr/falsch ein Ergebnis des Archivs und können demnach keinen Platz für ein Subjekt bereit halten.

Somit kann das Ergreifen der Sprache im Zeugnis auch keinen Grund, keine Substanz mehr haben, sondern wird allein auf die Existenz von Sprache, in der die Nicht-Existenz mitgedacht wird, bezogen. Es ist ein Ergreifen, das der Entsubjektivierung entgeht, indem es auch das sprachliche Zeichen zwischen Signifikant und Signifikat umgeht. Dem Signifikaten ist ein Grund inhärent, der den Signifikanten in seinen Bann zieht. Diesen Grund jedoch bezieht er aus dem Archiv, ist historisch gewachsen und verweist auf keine natürlichen Wahrheiten mehr. Die Sprache ergreifen bedeutet nun, auch den Grund des Signifikaten zu affizieren, indem das Subjekt seinem Sog dadurch entgeht, dass es das Spiel zwischen Aussagen und Ausgesagtem verlässt. Das Ausgesagte trägt die Struktur des saussureschen sprachlichen Zeichens, und dort kann es keine Substanz geben. Die Position des Subjektes, von der aus es wieder aufersteht, ist die Möglichkeit und Unmöglichkeit von Sprache selbst: „Unaussagbar, unarchivierbar ist die Sprache, in der es dem Autor gelingt, Zeugnis abzulegen von seiner *Unfähigkeit* zu sprechen.“ (S. 141)

Maqroll nun ist eine Figur, die sich in dieses Konzept des Zeugnisses einschreiben lässt. Er ist eine Figur, die „unaussagbar, unarchivierbar“ ist, da sie uns den Bruch zwischen Signifikant und Signifikat vor Augen führt und der Entsubjektivierung dadurch entgeht, dass ihre Handlungen und Taten nicht mehr in einem Ausgesagten ankommen. In gewissem Sinne bekommen seine Handlungen durch eine Kontingenz einen Sinn und eine Bedeutung eben dadurch, dass sie auch ihre eigenen Negationen enthalten. Dies ist der Rand eines wirklichen Lebens, von dem es ein Leuchten entfalten kann, bevor es durch das Archiv erlöscht. Das Ergreifen der Sprache, von dem wir gesprochen haben, können wir, trotz der Zuwendung Agambens hin zur „langue“, in dem saussureschen sprachlichen Zeichen dadurch lokalisieren, dass wir es genau in die Kluft zwischen Signifikant und Signifikat setzen, was auf den Bereich der Präsenz verweist. In dem Buch „Stanzen“ spricht Agamben ganz explizit von dem Aufschub der Präsenz:

---

<sup>372</sup> Michel Foucault, Archäologie des Wissens, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973, S. 188

„Die ursprüngliche Differenz, der Aufschub der Präsenz, just das, was eine Befragung verdient hätte, wird so verdrängt und beiseitegeschoben, in der scheinbaren Evidenz, daß Form und Gehalt, Äußeres und Inneres, Entbergung und Verborgenheit im Ausdruck konvergieren, obschon im Prinzip nichts dazu verpflichtet, das «Bedeuten» als ein «Ausdrücken» oder ein «Verbergen» zu betrachten.“<sup>373</sup>

Und Maqroll findet eine andere Art des Bedeutens, die mit der eben genannten Kluft zusammenhängt. Er kommt nicht in einem Signifikat an, sondern ist auf einer Grenze zu ihm, ohne es zu erreichen. Die Grenze impliziert den Gebrauch des Signifikanten, ohne ihn in einer Tiefe zu gründen, sondern er partizipiert an der Tiefe, indem diese auch völlig anders oder nicht sein kann. Das ist es, was in „Caravansary“ in dem Prosagedicht „La Nieve del Almirante“ ausgesprochen wird:

„Sigue a los navíos. Sigue las rutas que surcan las gastadas y tristes embarcaciones. No te detengas. Evita hasta el más humilde fondeadero. Remonta los ríos. Desciende por los ríos. Confúndete en las lluvias que inundan las sabanas. Niega toda orilla.“<sup>374</sup>

Das Ufer impliziert das Ankommen in einem Ausgesagten, wodurch Maqroll sein Leben verlieren würde. Und gerade das Vergessen dieses Wissens bringt ihm in „Amirbar“ fast den Tod. Sein Element muss das Meer sein, um den Entsubjektivierungsbewegungen entgehen zu können. Das ist das Ergreifen der Sprache von der „langue“ her, die jedes Ankommen in einem Ausgesagten mit seinem potentiellen Nicht-Ankommen zusammendenkt.<sup>375</sup> Und dies ist die Spur des wirklichen Lebens. Die Grenze und Kluft des sprachlichen Zeichens ist der Ort, der eben dadurch bedeutet, dass eine Bedeutung auf der Ebene des Signifikaten ausgeschlossen wird, bzw. die Bedeutung des Signifikaten auch ganz anders oder gar nicht sein kann. Zeugnis ist demnach immer ein Zeugnis des wirklichen Lebens. Die Sprache wird von dem Signifikaten emanzipiert, indem man sie gebraucht als einen Rest, der „außerhalb sowohl des Archivs als auch des *corpus* des schon Gesagten“<sup>376</sup> steht. Maqroll hat erkannt, dass das gesamte Leben von Auflösungen und Aufschieben geprägt ist und dass jede Form von „Gründungen“ Leben auslöscht. Deshalb gibt er sich an einen Ort, der in folgendem Zitat aus „Was von Auschwitz bleibt“ aufscheint:

<sup>373</sup> Giorgio Agamben, Stenzen, a.a.O., S. 214

<sup>374</sup> Álvaro Mutis, Summa de Maqroll el Gaviero, a.a.O., S. 151

<sup>375</sup> Und gleichzeitig ist dies die Position der Kluft im saussureschen sprachlichen Zeichen.

<sup>376</sup> Giorgio Agamben, Was von Auschwitz bleibt, a.a.O., S. 141

„Unaussagbar, unarchivierbar ist die Sprache, in der es dem Autor [dem Dichter] gelingt, Zeugnis abzulegen von seiner Unfähigkeit zu sprechen. In ihr fällt eine Sprache, welche die sie sprechenden Subjekte überlebt, mit einem Sprechenden zusammen, der diesseits der Sprache bleibt.“ (S. 141)

Maqroll bleibt diesseits der Sprache, er gebraucht sie, aber so, dass sie sich niemals in einer Tiefe gründen kann. Was hier Agamben als Fähigkeit des Dichters anspricht, können wir auf Maqroll beziehen. Und am Anfang der Arbeit haben wir schon kommentiert, dass Maqroll mit der Funktion des Dichters zusammengesehen wird. Dies nun können wir dahingehend spezifizieren, dass er die Sprache gebraucht, ohne einen „fondeadero“ zu erreichen. In der Sekundärliteratur wird, wie schon ausgeführt, Maqroll auch als Prophet gesehen. Dies ist m.E. nicht richtig. Er ist ein Zeuge im Sinne von Agamben, der mit dem Messianischen zusammenhängt. Und bei Agamben deckt sich die Definition des Zeugen mit der Definition der messianischen Figur.

## **11. Maqroll als messianische Figur**

Bei der Auseinandersetzung mit dem Messianischen kommt Agamben am Schluss des Buches „Die Zeit, die bleibt – Ein Kommentar zum Römerbrief“ ganz explizit auf Benjamin zu sprechen<sup>377</sup> und setzt sein Denken zu dem Messianischen in Beziehung.<sup>378</sup> In dem Aufsatz „Zur Kritik der Gewalt“ führt Benjamin den Begriff der „göttlichen Gewalt“ ein, die als messianisch bezeichnet werden muss.

„Wie in allen Bereichen dem Mythos Gott, so tritt der mythischen Gewalt die göttliche entgegen. Und zwar bezeichnet sie zu ihr den Gegensatz in allen Stücken. Ist die mythische Gewalt rechtsetzend, so die göttliche rechtsvernichtend, setzt jene Grenzen, so vernichtet diese grenzenlos, ist die mythische verschuldend und sühnend zugleich, so die göttliche entschuldigend, ist jene drohend, so diese schlagend, jene blutig, so diese auf unblutige Weise letal. [...] Die mythische Gewalt ist Blutgewalt über das bloße Leben um ihrer selbst, die göttliche reine Gewalt über alles Leben um des Lebendigen willen. Die erste fordert Opfer, die zweite nimmt sie an.“<sup>379</sup>

Wie Benjamin in dem Aufsatz zeigt, ist die mythische Gewalt in Mittel-Zweck-Relationen verstrickt. Diese Mittel-Zweck-Relationen setzen auch eine lineare Zeitlichkeit voraus, denn Mittel werden eingesetzt, um im Zukünftigen einen Zweck zu erreichen. Die göttliche Gewalt nun bricht mit dieser Relation, wodurch implizit auch die lineare Zeit vernichtet wird. Das saussuresche sprachliche Zeichen könnte man ebenfalls als eine Mittel-Zweck-Relation fassen: Der Signifikant dient dazu, auf den Zweck des Signifikaten zu verweisen. Die göttliche Gewalt durchbricht diese Relation, was sie dadurch kundtut, dass sie als „reine[], unmittelbare[] Gewalt“<sup>380</sup> auftritt, also reine Manifestation ist. Damit steht sie in einem engen Zusammenhang zu dem Präsenzbegriff Roland Barthes', der in dem Buch „Das Reich der Zeichen“ der Gewalt ein eigenes Kapitel<sup>381</sup> widmet. Dort heißt es:

„Die Gewalt des *Zengakuren* geht ihrer eigenen Regulation nicht voraus, sie wird mit ihr, im selben Augenblick, geboren: Sie ist unmittelbar Zeichen: sie drückt nichts aus (weder Haß noch Unwillen noch eine moralische Idee)...“<sup>382</sup>

Gewalt als unmittelbares Zeichen, die weder Hass noch Unwillen noch eine moralische

<sup>377</sup> Giorgio Agamben, Die Zeit, die bleibt, a.a.O., S. 153-162; alle Zitate aus diesem Buch beziehen sich auf diese Ausgabe.

<sup>378</sup> Ebd., S. 161

<sup>379</sup> Walter Benjamin, Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze, a.a.O., S. 59 f.

<sup>380</sup> Ebd., S. 59

<sup>381</sup> Roland Barthes, Das Reich der Zeichen, a.a.O., S. 142-146

<sup>382</sup> Ebd., S. 142

Idee ausdrückt, impliziert, dass sie eine Zweck-Mittel-Relation durchbricht. Der Ausdruck der Gewalt kann nicht mehr auf ein Signifikat zurückgeführt werden, sondern ist Ausdruck einer Oberfläche des Signifikanten. Göttliche Gewalt und die Gewalt der Präsenz durchschlagen also beide eine Relation, die eine direkte Wirkung auf das sprachliche Zeichen ausübt.

Das Messianische, von dem Benjamin und, von ihm ausgehend Agamben, sprechen, kann auch als Präsenz gefasst werden, die aber mit Bezug auf die Betrachtung des Zeugnisses in dem Zwischenraum, in der Kluft zwischen Signifikant und Signifikat, operiert. Es ist ein Ergreifen der Sprache auf der Ebene der „langue“, um der Kluft des Aussageaktes der „parole“ zu entgehen. Dem sprachlichen Zeichen auf der Ebene der „parole“ zu entgehen erscheint als hoffnungslos, da ein Prozess der Entsubjektivierung und der Setzung von Substanz einsetzt. Auf der Ebene der „langue“ gelingt es dem Subjekt, das Spiel des sprachlichen Zeichens zu durchbrechen, indem Sprache als Möglichkeit und Unmöglichkeit des Ergreifens betrachtet werden kann. Von der Ebene der „langue“ aus setzt sich das Subjekt in die Kluft des Aussagesatzes – auf die Grenze zwischen Aussagen und Ausgesagtem - und in dieser Position bezeugt sein Sprechen eine gleichzeitige Potenz und Impotenz, letztendlich eine absolute Kontingenz. In dieser Kontingenz wird die Substanz des Signifikanten in einen Strudel gezogen, indem er gebraucht wird. Er wird gebraucht, kann aber auch ganz anders oder gar nicht gebraucht werden. Durch die Dynamisierung des Signifikanten in diesem Sinne gewinnt der Signifikant auch wieder eine größere Bedeutung und wird in sein Recht gesetzt zu bedeuten und zu affizieren. Auf ähnliche Weise gelingt es auch dem Antlitz des Anderen in der Philosophie Lévinas' zu affizieren, ohne dass er in ein Signifikat (das Sein bei Lévinas) hinabsinkt und entsubjektiviert wird.

In dem Exkurs zu „Bartleby oder die Kontingenz“ haben wir gesehen, wie Bartleby von Agamben mit dem Messianischen in Verbindung gebracht wurde. Dabei haben wir von einer Ankündigung gesprochen, die von dieser literarischen Figur ausgeht und die davon kündigt, das Sein ohne Prädikat zu denken. Als Bote bezeichnet sie den Lichtspalt des Möglichen und durchbricht das saussuresche sprachliche Zeichen, indem sie sich auf seiner Grenze positioniert. Ihr gelingt es, das Leben wieder in eine Potenz zu heben, die alles Daseiende und Dagewesene dadurch „vernichtet“, dass sie es einem neuen Gebrauch zuführt. Dadurch vergeht die Substanz, sie wird frei zum Gebrauch, wodurch auch die

Ebene der Oberfläche an Bedeutung gewinnt.

Zum Abschluss wollen wir im Folgenden noch einige Aspekte aus „Die Zeit, die bleibt – Ein Kommentar zum Römerbrief“ diskutieren, die für das Werk Mutis von Wichtigkeit sind.

Erstens ist die Zeitlichkeit des Messianismus von Bedeutung. Mit Bezug auf Benjamin können wir von einem Bruch in der Linearität der Zeit sprechen:

„Der Sabbat – die messianische Zeit – ist nicht ein weiterer, den anderen Tagen äquivalenter Tag. Er ist vielmehr der innere Bruch in der Zeit, durch den man – um Haaresbreite – die Zeit ergreifen und sie vollenden kann.“<sup>383</sup>

Die Zeit nun rollt sich nicht mehr linear ab, sondern zieht sich zusammen. Wie wir gesehen haben, ist die Mittel-Zweck-Relation in dieser linearen Zeitlichkeit enthalten, wodurch das Zusammenziehen der Zeit auch direkte Auswirkungen auf eben diese Relation hat. Sie wird zerstört, aber gerade dadurch einem Gebrauch zurückgegeben:

„Das messianische Ereignis – das sich für Paulus mit der Auferstehung schon ereignet hat – drückt sich nicht als Gleichnis im Gleichnis aus, sondern ist *en tō nyn kairō* anwesend als Widerrufung jeden weltlichen Zustands, die diesen von sich selbst befreit, um seinen Gebrauch zu ermöglichen.“ (S. 55)

Die Mittel-Zweck-Relation könnte man als weltlichen Zustand definieren, der nun widerrufen wird. Diese Relation nun ist auch in einem biopolitischen Kontext eingeschlossen, der nacktes Leben aussondert, um substanzvolles politisches Leben zu setzen. Doch das substanzvolle Leben wird von dem Messianischen in seinen Bann gezogen:

„Die Mauer, die die vom Ausgesonderten ausgesprochene Verkündigung niederreißt, ist also die Mauer, die der Pharisäer einst um die *Thora* gebaut hatte, um sie vor den *am-hares* und vor den *gojim*, den Nichtjuden, zu schützen.“ (S. 58)

Die Thora als Ursprungssubstanz des jüdischen Lebens dient dazu, andere aus einem Ordnungszusammenhang auszuschließen. Substanz scheint hier das Mittel zu sein, um den Zweck der Ausgrenzung zu erreichen. Der Messias nun teilt die Teilung zwischen Substanz/ Nicht-Substanz noch einmal, wodurch es ihm gelingt, einen Rest einzuführen, der in keine Identität mehr zu überführen ist; im Falle des Judentums würde dies bedeuten,

<sup>383</sup> Giorgio Agamben, Die Zeit, die bleibt – Ein Kommentar zum Römerbrief, a.a.O., S. 85

dass „Juden und Nichtjuden konstitutiv „nicht alle“ sind“ (S. 63). Und dieser Rest positioniert sich in der Kluft des sprachlichen Zeichens, in der Potenz zu sein, die seine Impotenz zu sein einschließt. Was dadurch geschieht, scheint im folgenden Zitat auf:

„So wie im *nomos* die Potenz der Verheißung in Werke und verbindliche Vorschriften übertragen worden ist, so macht nun das Messianische diese Werke un-wirksam und gibt sie der Potenz in Form der Untätigkeit und der Unwirksamkeit zurück. Das Messianische ist nicht die Zerstörung, sondern die Deaktivierung und die Unausführbarkeit des Gesetzes.“ (S. 111)

Diese Potenz, von der Agamben spricht, lokalisiert sich nicht in der Substanz des Signifikaten, sondern auf der Schwelle zwischen Signifikant und Signifikat; dadurch kann sie gesetzte Substanz aus ihrer scheinbaren Festgefügttheit befreien und neu gebrauchen, indem man ihr neue Bedeutungen gibt, die aber niemals in einer Identität ankommen können. Interessant ist nun, dass sich Agamben auch mit Derrida auseinandersetzt und diesen in einen Zusammenhang mit dem Messianischen denkt; allerdings sei die Dekonstruktion ein blockierter Messianismus:

„Die Spur ist in diesem Sinne eine *Aufhebung* in der Schweben, die nie ihr *plērōma* erreicht. Die Dekonstruktion ist ein blockierter Messianismus, eine Suspendierung des messianischen Themas.“ (S. 117)

Und weiter schreibt er:

„Wenn man das messianische Thema fallenläßt und sich nur um das Moment der Gründung und des Ursprungs oder – was dasselbe ist – um deren Abwesenheit kümmert, erhält man einen leeren Bedeutungsprozeß, der am Nullpunkt ist, und die Geschichte ist dann dessen unendlicher Aufschub.“ (S. 118)

Agamben führt an dieser Stelle Derrida weiter, um einen ethischen Umgang mit dem Aufschub von Ursprung zu gewinnen, der wieder bedeuten kann. Und das ist eben sein Begriff des „Gebrauchs“, der Substanz so gebraucht, als wäre sie keine Substanz, sondern frei, um neue Bedeutungen anzunehmen. Dieser Gebrauch findet in einer Zeit statt, die wir unter Bezug auf Benjamin die „Jetztzeit“ nennen können. In dieser „Jetztzeit“ verdoppelt sich die Gegenwart mit Vergangenheit, wobei diese auch frei für neue Bedeutungen wird. Erinnerung der Vergangenheit bezieht sich nicht mehr auf die Kategorien „wahr/falsch“, sondern auch das Vergangene öffnet sich für neuen Gebrauch und damit zu neuen Bedeutungspotenzen.

Dies kann nur gelingen, wenn die Sprache von der Bewegung des saussureschen sprachlichen Zeichens emanzipiert wird und es dem Subjekt gelingt, die Sprache auf der Grenze zu ergreifen. Zum Abschluss wollen wir noch einmal Agamben zu Wort kommen lassen:

„Mit dem Messianischen ist – jenseits des Vor-Rechts – eine Erfahrung des Wortes angezeigt, das sich – ohne denotativ an die Dinge gebunden zu sein und ohne selbst als ein Ding zu gelten; ohne in seiner Offenheit unbestimmt aufgehoben zu sein und ohne sich im Dogma zu schließen – als reine und allgemeine Potenz des Sagens vorstellt und das fähig ist, einen freien und unentgeltlichen Gebrauch der Zeit und der Welt zu gewähren.“ (S. 151)

Und dafür steht Maqroll ein, für „einen freien und unentgeltlichen Gebrauch der Zeit und der Welt“. Maqroll ist der Zeuge und der Repräsentant des Messianischen. Und in diesem Licht findet nun auch die enge Beziehung zum Tod, die in der „desesperanza“ als Merkmal des „desesperanzado“ angesprochen wird, eine Erklärung. Maqroll hat die Linearität der Zeit aus den Angeln gehoben, und der Endpunkt des Lebens, der Tod, wird von ihm in das Leben hineingezogen. Die Potenz und Impotenz seines Daseins schließen die Potenz und Impotenz des Todes gleichzeitig ein. Aber eben deswegen ist Maqroll auch unsterblich, da er Endpunkte und Anfangspunkte negiert und sich im Übergang einrichtet. Maqroll bleibt nicht auf der Oberfläche des Signifikanten, da dies implizieren würde, ephemäre Zeitlichkeit in einer Ewigkeit zu gründen. Aber er gründet sich auch nicht auf der Ebene des Signifikaten, da dies eine Substanz voraussetzt, die Maqroll als nicht-existent erkannt hat. Sein Platz ist im Zwischenraum, von dem aus er zum einen Substanz als sich auflösend zeigen, zum anderen die „goces efimeros“ in sein Leben einbeziehen kann. Und er gebraucht die Dinge und Menschen und Zeiten in einer neuen Weise, indem er sie nicht in einer Substanz verortet, sondern sie so betrachtet, als seien sie in einem Horizont, der nicht erreicht werden kann.

## 11.1 Lied VII

Zum Abschluss wollen wir uns noch einem Gedicht von Mutis zuwenden, dem „Lied VII“ aus dem Gedichtband „Diez Lieder“.<sup>384</sup> Dieses Gedicht gehört zu einem späteren Gedichtwerk des kolumbianischen Autors. Wie am Anfang der Arbeit gesagt wurde, wird in der Sekundärliteratur mit Erscheinen des Gedichtbandes „Los Emisarios“ ein Bruch (auch ein ideologischer Bruch) in seinem Schaffen angedeutet. Das Konzept der „desesperanza“ würde zugunsten eines eher auf transzendente Themen zusteuern des Schreiben aufgegeben.<sup>385</sup> Das dem nicht so ist, wollen wir kurz an dem „Lied VII“ verdeutlichen:

„Giran, giran  
 los halcones  
 y en el vasto cielo  
 al aire de sus alas dan altura.  
 Alzas el rostro,  
 sigues su vuelo  
 y en tu cuello  
 nace un azul delta sin salida.  
 Ay, lejana!  
 Ausente siempre.  
 Gira, halcón, gira;  
 lo que dure tu vuelo  
 durará este sueño en otra vida.“<sup>386</sup>

Von Falken, einem „Du“ und einer „Abwesenden“ ist in diesem Gedicht die Rede. In der ägyptischen Mythologie wird der Sonnengott Horus mit dem Falken identifiziert, der die dunklen Mächte besiegt. Die Sonne würde demnach einen Ordnungszusammenhang stiften, für den der Falke stehen könnte.<sup>387</sup> Doch dieser Ordnungszusammenhang steht im Kontext der Luft: „aire de sus alas“. Er verweist demnach auf keine Substanz, sondern auf einen Aufschub. Das „Du“ des Gedichtes nun hebt sein Gesicht dem Flug entgegen und folgt ihm, jedoch gleichzeitig erwächst ihm ein „azul delta sin salida“. Ein blaues Delta,

<sup>384</sup> David Jiménez sagt über die „Lieder“: „Derrotas y naufragios, precariedades y vacíos, aparecen sólo como estados momentáneos de un yo poético que los contiene y los limita.“ (S. 116). Wir können präzisieren, dass das „lyrische Ich“ die Niederlagen in einen neuen Gebrauch zurückführt. In: David Jiménez, „Poesía de la presencia real“ (1985), in: Mutis Durán, Santiago (Hrsg.) Tras las rutas de Maqroll el Gaviero 1981-1988, a.a.O., S. 116

<sup>385</sup> Siehe hierzu besonders: Consuelo Hernández, a.a.O.

<sup>386</sup> In: Álvaro Mutis, Summa de Maqroll el Gaviero, a.a.O., S. 213

<sup>387</sup> Dies wird durch die Wertungen gestützt, die Mutis dem Tag und der Nacht gibt.

das keinen Endpunkt mehr kennt, sondern sich ins Ewige (darauf deutet das Syntagma „sin salida“ hin) ausbreitet. In diesem Deutungszusammenhang könnten sich demnach die „lejana“ und die „ausente“ auf ein Wahrheitsgefüge beziehen, das als abwesend und fern gekennzeichnet wird. Es ist die Substanz, derer man nicht habhaft werden kann. Doch die letzten Zeilen deuten einen Umgang mit diesem Aufschub an: „Gira, halcón, gira;/lo que dure tu vuelo/durará este sueño en otra vida“. Der Flug des Falken, der Ordnungszusammenhang, der Substanzen setzt, wird fortgeführt. Aber solange er existiert, existiert er auch in einem anderen Leben, das nun nicht der Tod ist, sondern das wirkliche Leben, von dem wir gesprochen haben. Der Ordnungszusammenhang selbst wird als Traum gefasst, hat also keine wirkliche Substanz. Und er wird verdoppelt in einem Ergreifen, das ein Subjekt voraussetzt, das wirkliches Leben impliziert. „Otra vida“ ist demnach ein Leben, das im „azul delta sin salida“ gelebt wird, aber verdoppelt und an einem anderen Ort des sprachlichen Zeichens. Von dort ist ein Gebrauch möglich, der im Zeichen des Zeugen, des Messianischen und im Zeichen Maqrolls ergriffen wird.

## Schlussbetrachtung

Von Franz Kafka gibt es einen kurzen Text, dem Max Brod den Titel „Der Kreisel“ gab. In ihm geht es um einen Philosophen, der das Wesen eines Kreisels verstehen möchte:

„Und immer, wenn die Vorbereitungen zum Drehen des Kreisels gemacht wurden, hatte er die Hoffnung, nun werde es gelingen [das Verstehen] und drehte sich der Kreisel, wurde ihm im atemlosen Lauf nach ihm die Hoffnung zur Gewissheit, hielt er aber dann das dumme Holzstück in der Hand, wurde ihm übel und das Geschrei der Kinder, das er bisher nicht gehört hatte und das ihm jetzt plötzlich in die Ohren fuhr, jagte ihn fort, er taumelte wie ein Kreisel unter einer ungeschickten Peitsche“<sup>388</sup>

Maqroll el Gaviero gleicht diesem Kreisel, der in Bewegung ist und dadurch nicht gefasst werden kann. Das Drehen wird von Kindern verursacht, die schreien und deren Schreie in das Ohr des Philosophen dringen. Eine Verbindung zwischen dem Drehen und den Kindern wird evoziert. Martha Canfield spricht von Maqroll als dem „puer eternus“ und bringt dies mit seiner Fähigkeit, sich zu verdoppeln, in Beziehung. Das Kindliche könnte man aber auch damit in Beziehung setzen, dass Maqroll als schriftliche Figur ständig in Bewegung ist und an keinem Ort, an keinem Ziel wirklich ankommt. Und schließlich taumelt der Philosoph selber wie ein Kreisel, wird in seine eigene Bewegung mit hineingezogen. Gabriel García Márquez hat einmal geschrieben, dass wir alle Maqroll seien.<sup>389</sup> In die Leerstelle, die Álvaro Mutis beim Schreiben hinterlässt und von Maqroll in das Zentrum des Textes selbst gezogen wird, kann sich der Leser positionieren und selbst etwas von dieser Bewegung spüren. Das Drehen des Kreisels bedeutet sich selbst, bedeutet auf einer Oberfläche, der man keinen Sinn auf einer Signifikatsebene zuschreiben kann. Es ist dies eine Form von Präsenz, die Roland Barthes und Hans Ulrich Gumbrecht beschrieben haben. Die Zeit der Präsenz ist die Zeit des Augenblickes, weshalb auch diesem in dem Werk von Álvaro Mutis eine besondere Stellung zukommt. Es ist das Erscheinen einer Oberfläche, die in keine Tiefe mehr sinkt. Lyotard hat in einem Text über die Malerei Barnett Newmans diesen Aspekt mit folgenden Worten umschrieben:

---

<sup>388</sup> Franz Kafka, „Der Kreisel“, in: Franz Kafka, Zur Frage der Gesetze und andere Schriften aus dem Nachlaß, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1994, S. 176 f.

<sup>389</sup> García Márquez, Gabriel, „Homenaje al amigo“, in: El País, Madrid, domingo 16 diciembre 2001, S. 29 f.

„Die Präsenz ist der Augenblick, der das Chaos der Geschichte unterbricht und daran erinnert oder nur sagt: daß etwas da ist, bevor das, was da ist, irgendeine Bedeutung hat.“<sup>390</sup>

Lyotard fasst diese Präsenz als Ereignis, das er als Engel umschreibt. Dieser Engel bringt eine Botschaft, doch die Botschaft ist nichts Substantielles mehr, sondern der Botschaftsträger (das Bild) ist die Botschaft selbst. Und diese Botschaft dringt in das Ohr, affiziert den Betrachter, ohne weiterhin in den Bedeutungsprozess des sprachlichen Zeichens eingebunden zu sein. In diesem Sinne steht auch Maqroll vor uns als die messianische Figur, die die Zeit zusammenzieht, dadurch Linearität unterläuft und von Augenblick zu Augenblick eilt.

Wie wir gesehen haben, ist die „desesperanza“ eine Verzweiflung über den Aufschub von Substanz, die zur Schrift drängt. Doch die Verzweiflung ist nicht hoffnungslos, da sie die „goces efimeros“ in das Leben zu integrieren weiß, die wir als Ausdruck von Präsenz gedeutet haben. Maqroll positioniert sich aber auch nicht auf der Signifikantenebene, sondern genau in die Kluft zwischen Signifikant und Signifikat. Dies haben wir als das Zeugnis und das Messianische gedeutet, denen es gelingt, Zeit zusammenzuziehen und dadurch festgefügte Bedeutungen aufzubrechen und ebenfalls Vergangenes in der Form der Konstellation in die Gegenwart hinaufzuziehen. Dadurch bleibt das Leben offen, nichts endet in einer Abgeschlossenheit, in der es die Bewegungsfähigkeit verliert.<sup>391</sup> Der Position der Kluft ist es ebenfalls eigen, die Funktion des Signifikanten neu zu bestimmen. Nicht mehr in einer logozentristisch-abendländischen Tradition verschwindet es hinter dem Signifikat, sondern bedeutet durch eine Präsenz, die Hoffnung trägt.

Dies, wie wir in der Behandlung von „Amirbar“ festgestellt haben, kann auch biopolitische Machtstrukturen angreifen, die durch die Produktion von nacktem Leben tödliche Konsequenzen tragen. Durch die Sinnsuche in „Amirbar“ gerät Maqroll in diese biopolitischen Machtstrukturen hinein und findet dabei fast den Tod. Eine Schuld, die er durch eine erneute Integration der Präsenz in sein Leben sühnt und sich von neuem in die Lebensabläufe des Zwischenraums hineinbegeben kann.

M.E. hat sich der gewählte Theorierahmen für das Werk von Álvaro Mutis dergestalt

<sup>390</sup> Jean-François Lyotard, „Der Augenblick, Newman“, in: Barck, Karlheinz/Gente, Peter/Paris, Heidi, Richter, Stefan, *Aisthesis – Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Reclam Verlag, Leipzig 1990, S. 358-369, S. 367

<sup>391</sup> Und in diesem Zusammenhang kann der Begriff der Heterotopie und Heterochronie nutzbar angewandt werden.

bewährt, dass er die beiden zentralen Momente des Aufschubs von Substanz und Präsenz in dem Werk von Mutis kohärent aufeinander beziehen kann. Außerdem wird in diesem Rahmen der Bruch fragwürdig, der von der Sekundärliteratur ab dem Erscheinen des Gedichtbandes „Los Emisarios“ in dem Werk des kolumbianischen Autors festgestellt wird. Es wird gesagt, dass Mutis sich ab diesem Zeitpunkt stärker der Frage des „orden“ zuwenden und diesen tatsächlich in Spanien ausfindig machen würde.<sup>392</sup> Was Mutis in Spanien findet, ist tatsächlich ein „orden“, aber ein „orden“ der nichts Substantielles mit sich führt, sondern im Gegensatz dazu von weiteren Aufbrüchen und Aufschüben kündigt. In dem zweiten „Nocturno“ aus dem Gedichtband „Siete Nocturnos y un homenaje“, das mit „Nocturno en Compostela“ überschrieben ist, wird die Figur des Apostels beschrieben:

„Sobre la piedra constelada  
 vela el Apóstol.  
 Listo para partir, la mano presta  
 en su bastón de peregrino,  
 espera, sin embargo, por nosotros  
 con paciencia de siglos.  
 Bajo la noche estrellada de Galicia  
 vela el Apóstol, con la esperanza  
 sin sosiego de los santos  
 que han caminado todos los senderos,  
 con la esperanza intacta de los que,  
 andando el mundo, han aprendido  
 a detener a los hombres en su huida,  
 en la necia rutina de su huida,  
 y los han despertado  
 con esas palabras simples  
 con las que se hace presente la verdad  
 ...<sup>393</sup>  
 ....

Maqroll als messianische Figur scheint sich hier in die Figur des Apostels zu verdoppeln. Er hat alle Wege begangen, trägt einen Stock wie Maqroll in „La Nieve del Almirante“<sup>394</sup> und ist bereit zu neuen Aufbrüchen, „listo para partir“. Und er bringt eine Botschaft wie Maqroll: die Menschen sollen in ihrer Flucht innehalten, in ihrer „necia rutina de su huida“. Er hat sie geweckt mit einfachen Worten, die eine Wahrheit offenbaren. Aber diese Wahrheit gründet sich nicht mehr in eine Substanz, sondern steht auf einer „piedra constelada“, d.h. ein Stein, der die Jetztzeit repräsentiert (mit Benjamin gesprochen) und

<sup>392</sup> Siehe dazu u.a. William L. Siemens, *Las huellas de lo transcendental*, a.a.O. und die Aufsätze von Martha Canfield (siehe Literaturliste)

<sup>393</sup> In: Álvaro Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero*, a.a.O., S. 241 f.

<sup>394</sup> Ebd., S. 149-152

Bedeutungen in ihre Potenz bzw. Nichtpotenz zurückholt. Es hat keinen Sinn vor der Substanzlosigkeit des Daseins zu fliehen (und der Abstieg auf die Ebene des Signifikaten in „Amirbar“ stellt in diesem Sinne auch eine Flucht dar), sondern man muss das Leben gebrauchen, was von der Kluft des sprachlichen Zeichens aus gelingen kann. Durch den Titel „Nocturno“ wird gleichzeitig noch einmal die „Ordnung“ der Nacht heraufbeschworen, die in den ersten Gedichten von Mutis eine so große Rolle gespielt hat und die ebenfalls Präsenz ankündigt: Das Nocturne ist eine Musikform und spricht in erster Linie das Ohr an. Somit können wir die erste Zeile des Gedichtes „204“ noch einmal zitieren: „Escucha Escucha Escucha“. Und bei Lyotard ist es gerade das Ohr, das die Präsenz wahrnimmt. Kein Verstehen, sondern ein Gebrauch des Verstehens unter dem Zeichen der Präsenz wird so beschrieben.

Interessant sind im Werk Mutis' die zahlreichen Formen der Verdoppelungen, die wir vorgefunden haben. Wir haben sie versucht, mit dem Heterotopischen/-chronischen und der Konstellation zu fassen. In diesem Zusammenhang ist es sicherlich fruchtbar, auch die postkoloniale Theorie, z.B. von Homi Bhabha, der von einem „third Space“ der kulturellen Identitätskonstruktion gesprochen hat, einzubeziehen. In dieser spielt ebenfalls die Zeitlichkeit des Augenblickes, des Performativen einer Identitätskonstruktion eine Rolle und impliziert Übergänge, die auch Maqroll repräsentiert.<sup>395</sup>

Es wäre sicherlich auch fruchtbar, andere Autoren unter dem gewählten Theorierahmen zu untersuchen. Álvaro Mutis hat in „La desesperanza“ dieses selbst angedeutet. Lassen wir ihm demnach das (fast) letzte Wort:

„Hemos citado tres ejemplos de desesperanza, diferentes entre sí en muchos conceptos. [...] Hay muchos más ejemplos, desde luego. Hay también la posibilidad – yo diría, la necesidad – de profundizar mucho más sobre el tema. [...] Pero haría falta que un verdadero profesional de la crítica, alguien que con la disciplina y formación filosóficas que a mí me faltan, se lanzan por el camino de ofrecernos una «Fenomenología de la desesperanza». No es éste un tema apasionante y actual como ninguno? Yo así lo creo. Sería interesante tratar de contestar algunos interrogantes tales como: Hasta qué punto hay desesperanza en la obra de Camus? Por qué no hay desesperanza en Hemingway? Por qué la desesperanza es un fenómeno contemporáneo? Cuáles son los nexos entre el Romanticismo y la desesperanza? En qué proporción es auténtica, es decir, valedera como experiencia la desesperanza de Ulrich de Musil? Por qué Malcolm Lowry es un clásico de la

<sup>395</sup> Siehe hierzu: Homi Bhabha, *The location of culture*, Routledge, New York 1994; des Weiteren bieten wichtige Aufschlüsse u.a.: Iain Chambers, *Migration – Kultur – Identität*, Stauffenberg Verlag, Tübingen 1996; Stuart Hall, *Rassismus und kulturelle Identität – Ausgewählte Schriften 2*, Argument Verlag 1994; James Clifford: „Kulturen auf der Reise“. In: Karl H. Hörning/Rainer Winter (Hrsg.), *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1999, S. 476-513

desesperanza?<sup>396</sup>

In diesem Feld tun sich vielfache Forschungsmöglichkeiten auf. Wir hoffen, dass wir zumindest im Falle von Álvaro Mutis ein neues Licht auf sein Verständnis der „desesperanza“ geworfen haben und dass sein Werk damit auch für den deutschsprachigen romanistischen Bereich interessant wird.

---

<sup>396</sup> Álvaro Mutis, Contextos para Maqroll, a.a.O., S. 54 f.

## Literaturliste

### Primärliteratur zu Álvaro Mutis

- Álvaro Mutis, Caravansary, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1988
- Álvaro Mutis, Contextos para Maqroll, Ediciones Igitur, Montblanc (Tarragona) 1997
- Álvaro Mutis, De lecturas y algo del mundo (1943-1998), Planeta Colombiana Editorial, Bogotá 1999
- Álvaro Mutis, El último rostro, Ediciones Siruela, Madrid 1990
- Álvaro Mutis, Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero, Alfaguara, Bogotá 2001
- Álvaro Mutis, La mansión de Araucaíma/Diario de Lecumberri, Grupo Editorial Norma, Bogotá 1992
- Álvaro Mutis, Poesía y Prosa, Instituto Colombiano de Cultura, Editorial Andes, Bogotá 1981
- Álvaro Mutis, Summa de Maqroll el Gaviero, Seix Barral, Barcelona 1973
- Álvaro Mutis, Summa de Maqroll el Gaviero, Visor, Madrid 1992

### Sekundärliteratur zu Álvaro Mutis

#### Bücher zu Álvaro Mutis

- Alzate Cuervo, Gastón Adolfo, Un aspecto desesperanzado de la literatura: Sófocles, Hölderlin, Mutis, Colcultura, Bogotá 1993
- Aristizábal, Alonso, Mito y transcendencia en Maqroll el Gaviero, Ministerio de Cultura, Universidad de Colombia, Bogotá 2002
- Baron Fritts, Doris Amanda, Identidad y representación del personaje posmoderno: la saga de „Maqroll el Gaviero“, Diss. University of Nebraska, Lincoln 1999
- Cobo Borda, Juan Gustavo, Álvaro Mutis, Procultura, Bogotá 1989
- Cobo Borda, Juan Gustavo (Coordinador), „Álvaro Mutis. Paraíso y exilio, figuras de un imaginario poético“, Anthropos, Nr. 202, Rubí (Barcelona) 2004
- Cobo Borda, Juan Gustavo, Para leer a Álvaro Mutis, Planeta Colombiana Editorial, Bogotá 1998
- García Aguilar, Eduardo, Celebraciones y otros fantasmas – Una biografía intelectual de Álvaro Mutis, Editorial Casiopea, Barcelona 2000
- Hernández, Consuelo, Álvaro Mutis: Una estética del deterioro, Monte Avila Editores Latinoamericana, Caracas 1995
- Léfort, Michèle, Maqroll el Gaviero dans l'oeuvre d'Álvaro Mutis (De l'alter ego à l'autre), Tesis Doctoral. Université de Rennes 2, Rennes 1995
- Mutis Durán, Santiago (Hrsg.), Tras las rutas de Maqroll el Gaviero 1981-1988, Proartes, Cali 1988
- Mutis Durán, Santiago (Hrsg.), Tras las rutas del Gaviero 1988-1993, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá 1993
- Ponce de León, Gina, Mujer, erotismo, mito, utopía y héroe contemporáneo en Álvaro Mutis, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá 2002
- Poniatowska, Elena, Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska, Alfaguara,

- México D.F. 1998
- Quiroz, Fernando, El reino que estaba para mí – Conversaciones con Álvaro Mutis, Norma, Bogotá 1993
  - del Rocío Moreno, Belén, Las cifras del azar – Una lectura psicoanalítica de la obra de Álvaro Mutis, Planeta Colombiana Editorial, Bogotá 1998
  - Rodríguez Amaya, Fabio, De MUTIS a Mutis – para una ilícita lectura crítica de Maqroll el Gaviero, University Press Bologna, Imola 1995
  - Rodríguez Amaya, Fabio, El marinero y el río – Dos ensayos de literatura colombiana, Mauro Baroni Editore, Lucca 2000
  - Ruiz Portella, Javier (Hrsg.), Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero – Escritos de y sobre Álvaro Mutis, Ediciones Áltera, Barcelona 2001
  - Shimose, Pedro (Hrsg.), Álvaro Mutis – La Semana de Autor dedicada a Álvaro Mutis se realizó en Madrid, del 26 al 29 de octubre de 1992, en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid 1993
  - Siemens, William L., Las huellas de lo trascendental: La obra de Álvaro Mutis, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 2002
  - Siegler Kathrin, Übersetzungsprobleme des magischen Realismus am Beispiel kolumbianischer Romane, Tectum-Verlag, Marburg 1998

#### Aufsätze

- Alstrum, James J., „Metapoesía e intertextualidad: Las demandas sobre el lector en la obra de Álvaro Mutis“, in: Mutis Durán, Santiago (Hrsg.), Tras las rutas del Gaviero 1988-1993, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá 1993, S. 251-260
- Araújo, Helena, „Hembras, hadas y brujas en la narrativa de Álvaro Mutis“, in: Con-textos, Vol. 7, Nr. 26, Medellín 2000, S. 115-125
- Balza, José/Medina, José Ramón, „Maqroll y las batallas perdidas“, in: Mutis Durán, Santiago (Hrsg.), Tras las rutas de Maqroll el Gaviero 1988-1993, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá 1993
- Barrero Fajardo, Mario, „La Poesía: no sólo un trabajo perdido“, in: Revista Casa Silva, Nr. 9, Bogotá 1996, S. 115-122
- Bizzarri, Gabriele, „La ruina de la novela de aventuras en el ciclo de Maqroll el Gaviero“, in: Cobo Borda, Juan Gustavo (Coordinador), „Álvaro Mutis. Paraíso y exilio, figuras de un imaginario poético“, Anthropos, Nr. 202, Rubí (Barcelona) 2004, S. 163-171
- Burgos Cantor, Roberto, „Gaviero loco: rostro y espejo (Itinerario de una lectura)“, in: Mutis Durán, Santiago (Hrsg.), Tras las rutas de Maqroll el Gaviero 1981-1988, Proartes, Cali 1988, S. 173-185
- Cajías de Villa Gómez, Dora, „Álvaro Mutis: La nueva geografía de la novela“, in: Cuadernos de literatura latinoamericana, Nr. 7, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz 1997, S. 5-12
- Canfield, Martha, „Álvaro Mutis - Un peregrino elegido por los dioses – Reflexiones acerca de su narrativa“, in: Luz Mery Giraldo (Hrsg.), La novela colombiana ante la crítica 1975-1990, Universidad del Valle y Pontífica Universidad Javeriana de Santafé de Bogotá, Cali 1994
- Canfield, Martha L., „De la materia al orden: la poética de Álvaro Mutis“, in: Ruiz

- Portella, Javier (Hrsg.), Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero – Escritos de y sobre Álvaro Mutis, Ediciones Altera, Barcelona 2001, S. 283-309
- Canfield, Martha L., „El sueño y la poesía como preparación para la muerte (con una referencia especial a Álvaro Mutis“, in: Literatura: teoría, historia, crítica, Nr. 2, 2000, S. 86-100
  - Canfield, Martha L., „La poética de Álvaro Mutis“, in: Cuadernos Hispanoamericanos, Nr. 619, Madrid 2002, S. 35-42
  - Cano Gaviria, Ricardo, „El Húsar, breve descripción de una forma“, in: Cuadernos Hispanoamericanos, Nr. 619, Madrid 2002, S. 27-33
  - Cardona López, José, „*La última escala del Tramp Steamer*: el doble, y de nuevo la errancia en una *nouvelle* de Álvaro Mutis, in: Estudios de literatura colombiana, Nr. 11, Medellín 2002, S. 30-38
  - del Carmen Porras, María, „De escritura a obra: el proyecto literario de Álvaro Mutis“, in: Iberoamericana, Nr. 20, Madrid 2005, S. 39-54
  - Cobo Borda, Juan Gustavo, „Los nuevos Bolívares“, in: Cuadernos Hispanoamericanos, Nr. 472, Madrid 1989, S. 7-23
  - Cruz Kornfly, Fernando, „*La nieve del almirante* o la agonía de la modernidad“, in: Mutis Durán, Santiago (Hrsg.), Tras las rutas de Maqroll el Gaviero 1981-1988, Proartes, Cali 1988, S. 133-142
  - Charry Lara, Fernando, „La poesía de Mutis“, in: Álvaro Mutis, Poesía y Prosa, Instituto Colombiano de Cultura, Editorial Andes, Bogotá 1981, S. 713-715
  - Chibán, Alicia, „Bolívar el Gaviero: acerca de *El último rostro* de Álvaro Mutis“, in: Cobo Borda, Juan Gustavo (Coordinador), „Álvaro Mutis. Paraíso y exilio, figuras de un imaginario poético“, Anthropos, Nr. 202, Rubí (Barcelona) 2004, S. 153-162
  - Ferrari, Américo, „Versística y prosística en la poesía de Álvaro Mutis“, in: Cobo Borda, Juan Gustavo (Coordinador), „Álvaro Mutis. Paraíso y exilio, figuras de un imaginario poético“, Anthropos, Nr. 202, Rubí (Barcelona) 2004, S. 172-175
  - García, Inmaculada/Serrano, Samuel, „Un encuentro con Álvaro Mutis en El Escorial“, in: Cuadernos Hispanoamericanos, Nr. 619, Madrid 2002, S. 43-50
  - García Aguilar, Eduardo, „El Gaviero loco de Ultramar“, in: Cuadernos Hispanoamericanos, Nr. 619, Madrid 2002, S. 15-19
  - García Aguilar, Eduardo, „La prosa de la desesperanza“, in: Mutis Durán, Santiago (Hrsg.), Tras las rutas de Maqroll el Gaviero 1981-1988, Proartes, Cali 1988, S. 125-131
  - García Márquez, Gabriel, „Homenaje al amigo“, in: El País, Madrid, domingo 16 diciembre 2001, S. 29 f.
  - González Echevarría, Roberto, „El rostro de Mutis“, in: Cobo Borda, Juan Gustavo (Coordinador), „Álvaro Mutis. Paraíso y exilio, figuras de un imaginario poético“, Anthropos, Nr. 202, Rubí (Barcelona) 2004, S. 115-120
  - Gutiérrez-Girardot, Rafael, „Entre la retórica y la transparencia – Dos poetas colombianos: Álvaro Mutis y Aurelio Arturo“, in: Revista Aleph, Nr. 119, Vol. 35, Manizales 2001, S. 2-46
  - Hernández, Consuelo, „Los amores de Maqroll en el anverso social“, in: Shimose, Pedro (Hrsg.), Álvaro Mutis – La Semana de Autor dedicada a Álvaro Mutis se realizó en Madrid, del 26 al 29 de octubre de 1992, en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid 1993, S. 67-78

- Hernández, Consuelo, „Razón del extraviado: Mutis entre dos mundos“, in: Cuadernos Hispanoamericanos, Nr. 523, Madrid 1994, S. 69-78
- Ilian Kronfly, María Victoria, „La conciencia de la desesperanza“, in: Magazín dominical de El Espectador, Bogotá 26 junio 1977, S. 8-9
- Jiménez, David, „Poesía de la presencia real“ (1985), in: Mutis Durán, Santiago (Hrsg.), Tras las rutas de Maqroll el Gaviero 1981-1988, Proartes, Cali 1988, S. 113-119
- Lepape, Pierre, „Las regiones del alma“, in: Ruiz Portella, Javier (Hrsg.), Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero – Escritos de y sobre Álvaro Mutis, Ediciones Áltera, Barcelona 2001, S. 173-176
- López Castaño, Oscar R., „Álvaro Mutis o de las mujeres en el ciclo de narraciones sobre el Gaviero“, in: INTI – Revista de Literatura Hispánica, Nr. 51, Providence College 2000, S. 89-105
- Maspero, François, „Álvaro Mutis o la desesperanza optimista“, in: Ruiz Portella, Javier (Hrsg.), Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero – Escritos de y sobre Álvaro Mutis, Ediciones Áltera, Barcelona 2001, S. 159-164
- Morales Saravia, José, „Poesía y prosa en Álvaro Mutis“, in: Kohut, Karl (Hrsg.), Literatura colombiana hoy – Imaginación y barbarie, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main 1994, S. 265-277
- Mutis Durán, Santiago, „Las fronteras inconclusas entre la poesía y la novela en la obra de Álvaro Mutis“, in: Shimose, Pedro (Hrsg.), Álvaro Mutis – La Semana de Autor dedicada a Álvaro Mutis se realizó en Madrid, del 26 al 29 de octubre de 1992, en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid 1993, S. 41-46
- Ospina, William, „Álvaro Mutis“, in: Cuadernos Hispanoamericanos, Nr. 619, Madrid 2002, S. 7-13
- Panabiere, Louis, „Lord Maqroll“, in: Mutis Durán, Santiago (Hrsg.), Tras las rutas de Maqroll el Gaviero 1981-1988, Proartes, Cali 1988, S. 203-211
- Paz, Octavio, „Los Hospitales de Ultramar“, in: Ruiz Portella, Javier (Hrsg.), Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero – Escritos de y sobre Álvaro Mutis, Ediciones Áltera, Barcelona 2001, S. 129-133
- Ruy Sánchez, Alberto, „Álvaro Mutis y sus rituales góticos de Tierra Cliente“, in: Ruy Sánchez, Alberto, Cuatro escritores rituales, Conaculta, México D.F. 2001
- Sefamí, Jacobo, „La palabra en el desastre: arte poética de Álvaro Mutis“, in: Mutis Durán, Santiago (Hrsg.), Tras las rutas del Gaviero 1988-1993, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá 1993, S. 208-220
- Serrano, Samuel, „Maqroll el Gaviero, conciliador de mundos“, in: Cuadernos Hispanoamericanos, Nr. 619, Madrid 2002, S. 21-26
- Siemens, William L., „El limbo de lo contingente. Ideología del relato en Álvaro Mutis“, in: Mutis Durán, Santiago (Hrsg.), Tras las rutas del Gaviero 1988-1993, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá 1993, S. 242-250
- von Stackelberg, Jürgen, „«El que sirve una revolución, ara en el mar». Simón Bolívar bei Álvaro Mutis und Gabriel García Marquez“, in: Iberoromania 36, Niemeyer-Verlag, Tübingen 1992, S. 38-51
- Sucre, Guillermo, „El poema: una fértil miseria“, in: Álvaro Mutis, Poesía y Prosa, Instituto Colombiano de Cultura, Editorial Andes, Bogotá 1981, S. 716-729
- Valverde Villena, Diego, „Para Catalina Micaela: Álvaro Mutis, más allá del

- tiempo“, in: Cuadernos de literatura latinoamericana, Nr. 7, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz 1997, S. 15-22
- Villorio, Juan, „El metaliminario. Una lectura de Amirbar“, in: Mutis Durán, Santiago (Hrsg.), Tras las rutas del Gaviero 1988-1993, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá 1993, S. 185-190
  - Villorio, Juan, „Mutis, el círculo de sus asuntos“, in: Crítica: revista cultural de la Universidad Autónoma de Puebla, Nr. 81, San Diego 2000, S. 3-9

## Weitere Literatur

### Bücher

- Agamben, Giorgio, Bartleby oder die Kontingenz/Die absolute Immanenz, Merve Verlag, Berlin 1998
- Agamben, Giorgio, Die Zeit, die bleibt – Ein Kommentar zum Römerbrief, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 2006
- Agamben, Giorgio, Homo sacer – Die souveräne Macht und das nackte Leben, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002
- Agamben, Giorgio, Profanierungen, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005
- Agamben, Giorgio, Stanzen, Diaphanes, Zürich/Berlin 2005
- Agamben, Giorgio, Was von Auschwitz bleibt – Das Archiv und der Zeuge, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003
- Autorenkollektiv, F. A. Brockhaus in Leipzig, 14. Auflage, Berlin/Wien 1894-1896
- Bachelard, Gaston, Poetik des Raums, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2003
- Bachtin, Michail M., Literatur und Karneval, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt a.M. 1990
- Bal, Mielke, Kulturanalyse, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002
- Barthes, Roland, Das Reich der Zeichen, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1981
- Barthes, Roland, Mythen des Alltags, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M. 1964
- Benjamin, Walter, Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1965
- Bhabha, Homi K., The location of culture, Routledge, New York 1998
- Borsò, Vittoria/Görling, Reinhold (Hrsg.), Kulturelle Topografien, Metzler, Stuttgart/Weimar 2004
- Borsò, Vittoria, Mexiko jenseits der Einsamkeit, Vervuert, Frankfurt a.M. 1994
- Chambers, Iain, Migration – Kultur – Identität, Stauffenberg Verlag, Tübingen 1996
- Dauk, Elke, Denken als Ethos und Methode – Foucault lesen, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1989
- Deleuze, Gilles, Logique du sens, Les Éditions de Minuit, Paris 1969
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix, Rhizom, Merve Verlag, Berlin 1977
- Derrida, Jacques, Die Schrift und die Differenz, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1976

- Derrida, Jacques, Grammatologie, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1983
- Drosdowski, Günther (Hrsg.), Duden – Etymologie, Dudenverlag, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1989
- Engelmann, Jan (Hrsg.), Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader. Diskurs und Medien, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1999
- Flusser, Vilém, Lob der Oberflächlichkeit: Für eine Phänomänologie der Medien, Bollmann, Köln 1993
- Foucault, Michel, Archäologie des Wissens, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973
- Foucault, Michel, Die Heterotopien/Les hétérotopies – Der utopische Körper/Le corps utopique, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005
- Foucault, Michel, Die Sorge um sich – Sexualität und Wahrheit 3, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 1989
- Fuentes, Carlos, Geografía de la novela, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1993
- García Canclini, Nestor, Culturas híbridas, Ed. Sudamericana, Buenos Aires 1995
- Gelhard, Andreas, Lévinas, Reclam Verlag, Leipzig 2005
- Geulen, Eva, Giorgio Agamben zur Einführung, Junius Verlag, Hamburg 2005
- Guddat, Martin, Kürassiere, Dragoner, Husaren – Die Kavallerie Friedrich des Großen, Mittler Verlag, Herford 1989
- Gumbrecht, Hans Ulrich, Diesseits der Hermeneutik – Die Produktion von Präsenz, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004
- Hall, Stuart, Rassismus und kulturelle Identität – Ausgewählte Schriften 2, Argument Verlag, Hamburg 1994
- Hitz, Torsten, Jacques Derridas praktische Philosophie, Wilhelm Fink Verlag, München 2005
- Hörning, Karl H./Winter, Rainer (Hrsg.), Widerspenstige Kulturen – Cultural Studies als Herausforderung, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999
- Jäger, Ludwig/Stanzek, Georg, Transkribieren – Medien/Lektüre, Wilhelm Fink Verlag, Freiburg/München 2002
- Kofman, Sarah, Derrida lesen, Edition Passagen, Wien/Böhlau 1988
- Kögler, Hans-Herbert, Michel Foucault, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar 2004
- Kolesch, Doris/Krämer, Sybille, Stimme, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 2006
- Krämer, Sybille/Bredenkamp, Horst (Hrsg.), Bild – Schrift – Zahl, Wilhelm Fink Verlag, München 2003
- Krewani, Wolfgang Nikolaus, Emanuel Lévinas, Verlag Karl Alber, Freiburg/München 1992
- Kupke, Christian (Hrsg.), Lévinas' Ethik im Kontext, Parodos Verlag, Berlin 2005
- Landmann, Antje, Zeichenleere. Roland Barthes'interkultureller Dialog in Japan, Iudicum Verlag, München 2003
- Leiris, Michel, Mannesalter, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1975
- Lévinas, Emmanuel, Die Spur des Anderen – Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie, Verlag Karl Alber, Freiburg/München 1983
- Lévinas, Emmanuel, Totalität und Unendlichkeit – Versuch über die Exteriorität,

- Verlag Karl Alber, Freiburg/München 2002
- Lévinas, Emmanuel, Vom Sein zum Seienden, Verlag Karl Alber, Freiburg/München 1997
  - Lücke, Bärbel, Semiotik und Dissemination – Von A.J. Greimas zu Jacques Derrida – Eine erzähltheoretische Analyse anhand von Elfriede Jelineks „Prosa“ „Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr“, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002
  - Lurker, Manfred (Hrsg.), Wörterbuch der Symbolik, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1991
  - Mai, Katharina, Die Phänomenologie und ihre Überschreitungen, M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, Stuttgart 1996
  - Masur, Gerhard, Simón Bolívar, Fundación para la Investigación y la Cultura, Bogotá – Cali – Bucaramanga 1999
  - Paz, Octavio, El laberinto de la soledad, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid 2007
  - Sloterdijk, Peter, Im Weltinnenraum des Kapitals, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005
  - Todorov, Tzvetan, Die Eroberung Amerikas- Das Problem des Anderen, Edition Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985
  - Vasconcelos Calderón, José, La raza cósmica, Editorial Porrúa, México D.F. 2007
  - von Wolzogen, Christoph, Emmanuel Lévinas – Denken bis zum Äußersten, Karl Alber Verlag, Freiburg/München 2005

#### Aufsätze/Texte

- Borsò, Vittoria, „Grenzen, Schwellen und andere Orte - «...*La géographie doit bien être au coeur de ce dont je m'occupe*»“, in: Borsò, Vittoria/Görling, Reinhold (Hrsg.), Kulturelle Topografien, Metzler, Stuttgart/Weimar 2004, S. 13-41
- Borsò, Vittoria, „Mexiko jenseits der Einsamkeit“, in: <http://www.matices.de/21/21kmexik.htm>
- Clifford, James, „Kulturen auf der Reise“, in: Karl H. Hörning/Rainer Winter (Hrsg.), Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1999, S. 476-513
- Kafka, Franz, „Der Kreisel“, in: Franz Kafka, Zur Frage der Gesetze und andere Schriften aus dem Nachlaß, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1994, S. 176 f.
- Lejeune, Philippe (1989): „Der autobiographische Pakt“, in: Lejeune, Philippe, Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung, WBG, Darmstadt 1989, S. 214-257
- Lemke, Thomas, „Die politische Ökonomie des Lebens – Biopolitik und Rassismus bei Michel Foucault und Giorgio Agamben“, in: Bröckling, Ulrich/Bühler, Benjamin u.a. (Hrsg.), Disziplinen des Lebens. Zwischen Anthropologie, Literatur und Politik, Gunter Narr, Tübingen 2004, S. 257-274
- Lyotard, Jean-François, „Der Augenblick, Newman“, in: Barck, Karlheinz/Gente, Peter/Paris, Heidi, Richter, Stefan (Hrsg.), Aisthesis – Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Reclam Verlag, Leipzig 1990, S. 358-369

- Weigel, Sigrid, „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom“, in: Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hrsg.), Stimme, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 2006
- Weigel, Sigrid, „Zum «topographical turn» - Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften“, in: KulturPoetik, Band 2, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2002, S. 151-165
- Wende, Waltraud „Wara“, „Sehtexte – oder: Vom Körper der Sprache“, in: Wende, Waltraud „Wara“ (Hrsg.), Über den Umgang mit der Schrift, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, S. 302-335