

La fuerza ciega: Zur sprachlichen und medialen Konstruktion eines transnationalen Kulturraums

Rolf Kailuweit

Chapter - Version of Record



Suggested Citation:

Kailuweit, Rolf (2012): La fuerza ciega: Zur sprachlichen und medialen Konstruktion eines transnationalen Kulturraums. In Walter Bruno Berg, Frank Reiser, Chiara Polverini (Eds.): Literatur und die anderen Medien. Romanistik in Freiburg - eine Zwischenbilanz: Peter Lang (Welt - Körper - Sprache. Perspektiven kultureller Wahrnehmungs- und Darstellungsformen, 9), pp. 123-144. DOI: 10.3726/978-3-653-01722-9.

© Peter Lang (2012)

Wissen, wo das Wissen ist.



UNIVERSITÄTS- UND
LANDESBIBLIOTHEK
DÜSSELDORF

This version is available at:

URN: urn:nbn:de:hbz:061-20230123-163620-0

Terms of Use:

This work is protected by copyright and/or related rights.

For more information see: <https://rightsstatements.org/page/InC/1.0/>

***La fuerza ciega*: Zur sprachlichen und medialen Konstruktion eines transnationalen Kulturraums**

Rolf Kailuweit

Zusammenfassung:

Das Drama *La fuerza ciega* („Die blinde Kraft“) von Vicente Martínez Cuitiño (1887–1964) handelt von der Unausweichlichkeit des Schicksals, das nicht nur eine Einwandererfamilie in den Abgrund reißt, sondern, gleichsam auf der Metaebene, unaufhaltsam die Ausdifferenzierung des Rio-de-la-Plata-Raums als eines eigenständigen Kulturraums betreibt. Ausgehend von einer für das *sainete criollo* typischen Milieustudie versucht Martínez Cuitiño, im Genre des bürgerlichen Dramas spanische Sprache und französischen Geist zu vereinen und ein rioplatensisches Theater zu erschaffen, das dem europäischen auf Augenhöhe begegnet. Die Bedeutung des Stückes ist nur als multimediales Zusammenwirken von Aufführungspraxis (in Buenos Aires, Paris und an anderen Orten) und Presseecho zu erfassen. Eine rein textimmanente Herangehensweise an *La fuerza ciega*, etwa auf der Grundlage der Originalausgabe von 1932, würde der Tatsache nicht gerecht, dass das Stück seine Wirkung allein in Form einer Kette von Transkriptionen entfaltet. Der gedruckte Text ist nur eine späte Folge verschiedener Theaterereignisse, die mit der Premiere 1917 beginnen und mit der Pariser Aufführung 1921 einen Höhepunkt erreichen. Der Presse kommt die Funktion zu, diese Ereignisse nicht nur mit vorzubereiten, sondern vor allem sie aufzuheben für diejenigen, die nicht Augen- und Ohrenzeugen werden konnten.

Summary:

The play *La fuerza ciega* („The blind force“) by Vicente Martínez Cuitiño (1887–1964) deals with the inescapability of fate, simultaneously depicting the trials of an immigrant family and establishing the Rio de la Plata region as an autonomous culture. Based on a study of social environment as is typical for the *sainete criollo*, Martínez Cuitiño attempts, using the medium of a bourgeois drama, to unite the Spanish language with the French spirit, as well as make a contribution to Rioplatense theater which rivals that of its European counterparts. The significance of the play can be observed through an analysis of its multimedia context, ranging from performances in Buenos Aires, Paris, and other locations, to stage reviews in the daily press. Thus, a purely textual approach to *La fuerza ciega* (based on the 1932 edition) would not do it justice, as the drama unfolds through a series of transcriptions. The printed text is the result of various theatrical events which started from the premiere in 1917 and reached its peak with the 1921 performance in Paris. Press reviews are, therefore, not simply a by-product of these events, but also ‘sublate’ their message for those who were unable to witness them in person.

Einleitung

Das Drama *La fuerza ciega* („Die blinde Kraft“), das der aus Uruguay stammende Autor und Regisseur Vicente Martínez Cuitiño (1887–1964) 1917 in Buenos Aires uraufführte, handelt von der Unausweichlichkeit des Schicksals. Es geht in diesem Stück, wie im Folgenden gezeigt werden soll, nicht nur um eine blinde Kraft, die eine Einwandererfamilie in den Abgrund reißt. Vielmehr fungiert das Drama, metaphorisch gesprochen, als Medium einer blinden Kraft, die unaufhaltsam die Ausdifferenzierung des Rio-de-la-Plata-Raums als eines eigenständigen Kulturraums betreibt. Hierzu ist ein multimediales Zusammenwirken von Aufführungspraxis (in Buenos Aires, Paris und an anderen Orten) und Presseecho ausschlaggebend. Es formt sich ein öffentlicher Diskurs über ein Stück, der paradigmatisch erscheint für die kulturelle Selbstfindung einer Gesellschaft zwischen postkolonialer Emanzipation und migrationsbedingter Reaffirmation. Dass dieser Diskurs um ein Theaterstück kreist, ist nicht arbiträr, bedenkt man, dass das Theater das Leitmedium des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist. Gegenüber der Souveränität dieses Mediums erscheint die Literatur als Buchstabenkunst erst im Modus der Nachträglichkeit. Die Lesefassung des Stückes, auf die wir, wollen wir seinen Inhalt kennen, heute notwendig zurückgreifen müssen, stammt erst aus dem Jahr 1932. Die Wirkung, die das Stück entfaltet, ist insofern nur als Überlagerung eines literarischen Kerns durch die anderen Medien (Theater, Presse) zu fassen.

El rioplatense

Der massive Zuzug vor allem italophoner Migranten seit ca. 1870 bei gleichzeitigen fundamentalen sozio-ökonomischen Veränderungen führte zur Entstehung einer migrationsgeprägten Kultur in den Metropolen Montevideo und Buenos Aires, die städtebaulich wie in der Kultur ihrer Eliten sich auf Paris ausrichteten. Für raumtheoretische Erörterungen geben diese Konstellationen in vielfacher Weise Anlass. Die Migrantenkulturen des Rio-de-la-Plata-Raums konstituieren sich im Rückbezug auf ihre realen wie imaginären Ursprünge und im Vorgriff auf eine innere wie äußere Globalisierung, bei der der Brückenschlag nach Paris eine besondere Rolle spielt.

Problematisch ist die Abgrenzung des Kulturraums selbst. Eine Vielzahl von literatur- und kulturwissenschaftlichen Veröffentlichungen (z. B. Kohut 1996, Benson/Rossiello 2001) geht von einem Rio-de-la-Plata-

Raum als Bezugsgröße aus. Im weitesten Sinne, etwa im Selbstverständnis des französischen *Centro de estudios de literaturas y civilizaciones del Río de la Plata*, umfasst dieser Kulturraum die Staaten Argentinien, Uruguay und Paraguay. Eine Einbeziehung Paraguays ist aber nicht nur unter kulturellen, sondern bereits unter geographischen Gesichtspunkten gewagt und soll deshalb hier nicht weiter verfolgt werden – Rio de la Plata wird der gemeinsame, 290 km lange und bis zu 220 km breite Mündungstrichter der großen südamerikanischen Ströme Paraná und Uruguay genannt. Paraguay liegt am Paraná, nicht aber am Rio de la Plata.

Beschränken wir uns auf die Staaten Argentinien und Uruguay, entsteht gleichwohl ein Problem, das in der Regel in literatur- und kulturwissenschaftlichen Arbeiten nicht reflektiert wird. Dass zumal argentinische Autoren vorschnell rioplatensische Kulturphänomene mit argentinischen gleichsetzen¹, beinhaltet eine doppelte, ein- und zugleich ausschließende Bewegung. Der Rio-de-la-Plata-Raum expandiert unter der Dominanz der argentinischen Hauptstadt zum einen ins argentinische Hinterland, das in seiner kulturellen Praxis und seinem Selbstverständnis mitnichten der Hauptstadt folgt. Zum anderen wird Uruguays Hauptstadt Montevideo und darüber hinaus das Nachbarland als Ganzes in einen argentinisch dominierten Kulturverbund genommen. Der Einschluss impliziert insofern einen Ausschluss, als Buenos Aires dergestalt als Zentrum fungiert, dass weder heterogene Kulturphänomene des argentinischen Hinterlandes noch des Nachbarstaates Uruguay ins Blickfeld rücken und ferner der Nachbarstadt Montevideo nicht zugestanden wird, rioplatensische Kultur gleichrangig zu vertreten.

Wie der uruguayische Autor Mario Delgado Aparain betont², kann die Ausprägung eines rioplatensischen Kulturraums nur als Folge von Migration und Urbanisierung im späten 19. Jahrhundert begriffen werden. Dieser Kulturraum umschließt die beiden Hauptstädte Buenos Aires und Montevideo, in denen insbesondere im Zeitraum zwischen 1870 und 1930 in engem Austausch eine regionaltypische Literatur- und Theaterszene entsteht. Die urbane Kultur, zu deren Manifestationen in erster Linie der Tango zählt, ist es aber auch, die den Kulturraum Rio de la Plata gegenüber dem argentinischen und uruguayischen Hinterland, der Pampa, abgrenzt. Anhand der Mediatisierung von *La fuerza ciega* soll gezeigt werden, wie die noch vagen Grenzen des rioplatensischen Kulturraums zu Beginn der 1920er Jahre Gestalt gewinnen.

¹ Vgl. z. B. Sarlo 2001: 36.

² Aparain 1996: 221.

Mediatisierung – Repräsentation – Transkription

Kulturelle Selbstaffirmation erfolgt über Repräsentation, d. h. in kultureller Praxis, die nicht allein im Modus der Gegenwärtigkeit abläuft, sondern Nicht-Präsentes wieder vorstellt und objektiviert. Dazu braucht es Speichermedien und Aufführungsdispositive. Speichermedien können personenengebunden und personenentbunden sein. Zu den ersteren zählen charismatische Personen, wie Priester oder politische Führer, im rioplatensischen Kontext gewiss auch Schauspieler, Sänger und Autoren, aber auch Tangotänzer und Messerstecher. Zu den personenentbundenen Speichermedien gehören Texte, Bilder, Tonaufnahmen, Filme, Kulissen, Requisiten etc.

Evidenz für die Existenz des Gespeicherten gibt es aber nur insofern, als es durch Aufführung Wirkungen entfaltet. Dies erfordert Aufführungsdispositive, worunter die Gesamtheit der Personen, Sachen und Regeln gefasst werden soll, die bei der Inszenierung gespeicherten Wissens interagieren: Der Leser, das Buch, der Leseraum, das Theater von Idee, Stück und Proben über Plakatwerbung und Kartenverkauf bis hin zu Aufführung und Schlussapplaus, die Presse von der Recherche zur Redaktion, von der Druckerpresse über die Zeitungsjungen bis zu Lektüre und öffentlicher Diskussion. Dieser kurze Anriss der Elemente, die ein Dispositiv füllen, zeigt bereits, dass es nicht einfach ist, zwischen Präsenzmedien (wie dem Theater) und Absenzmedien (wie der Presse) zu unterscheiden. Will man an einer solchen Unterscheidung festhalten, so deshalb, weil der zentrale Vermittlungsakt im Theater zeitlich gebündelt zwischen den Schauspielern und dem Publikum *in praesentia* stattfindet. Der Autor eines Zeitungsartikels erreicht sein Lesepublikum dagegen in der Regel *in absentia*. Rekuriert man beim Theater auf das Verhältnis zwischen Autor und Publikum, ist der Präsenzcharakter bereits relativiert.

Wenn Literatur und andere Medien Vermittler repräsentativer Wissensbestände sind, dann nicht im Modus der Präsenz eines gegebenen Inhaltes, der im Vermittlungsakt unbeschadet vom Sender zum Empfänger übergeht, sondern im Sinne einer Transkription, die erst im Transkriptionsakt den Inhalt als vorgängiges Präskript erzeugt, ihn als Transkript rekontextualisiert und eine Kette möglicher Postskripte hervorruft. Ludwig Jägers Ausführungen³ zur intra- wie intermedialen Transkription, die kulturelle Phänomene im Modus der Nachträglichkeit konstituiert, synthetisieren m. E. die (post)strukturalistischen Überlegungen Jacques Derri-

³ Vgl. Jäger 2004, 2005, 2006.

das⁴, denen zufolge Bedeutung allein in dynamisierten, d. h. verzeitlichten und verräumlichten Differenzen entsteht. Mediatisierung und Transkription greifen insofern ineinander, als das Medium, in unserem Fall das Theater, eine soziale Praxis transkribiert, indem es sie, mit Luhmann⁵ gesprochen, durch engere Kopplung seiner Elemente in eine spezifische Form bringt, die wiederum über einen intermedialen Transkriptionsprozess zu der Form eines Presseartikels verdichtet wird. Theatererlebnis und Presselektüre zusammen wirken wieder transkriptiv auf die soziale Praxis zurück. Die Gestaltung der Form als Verdichtung zu begreifen, hilft auch bei der Klärung des Repräsentationsbegriffs weiter. Ein bestimmter Ausschnitt der sozialen Praxis erscheint über seine Aufhebung im Theater repräsentativ und ein bestimmter Teil des Theaterlebens wiederum gewinnt Repräsentativität, indem er in die Presse eingeht.

Mediatisierung, Repräsentation und Transkription sind hochkomplexe Phänomene, deren Funktionsweisen *in concreto* eine eingehende und detailorientierte Untersuchung erfordern. Eine solche Untersuchung werde ich im Anschluss vornehmen, indem ich auf der Grundlage der Speichermedien, d. h. der Publikation von *La fuerza ciega* in einer Theaterzeitschrift (1932), die den Text des Stückes, Bildmaterial und einige Zeitungskritiken von 1917 an enthält, sowie einer umfangreichen Sammlung von Pressestimmen, die sich im Archiv von Argentores⁶ findet, eine Rekonstruktion der Aufführungsdispositive und damit der Repräsentation kultureller Eigenständigkeit versuche, deren Mediatisierung in Transkriptionsprozessen über das Stück, seine Aufführungen und seine Pressekommentierungen erfolgt.

⁴ Besonders kompakt und klar fasst Derrida seine zentralen zeichentheoretischen Thesen im Aufsatz „Signature événement contexte“ zusammen (Derrida 1972).
⁵ Vgl. die medientheoretischen Ausführungen in Luhmann 1998.

⁶ Argentores ist die Asociación de Autores de la Argentina, der Berufsverband der argentinischen Theaterautoren. An ihrem Sitz in der calle Pacheco de Melo 1820 unterhält Argentores eine Bibliothek und ein Archiv, das nicht nur eine beeindruckende Zahl von Stücken (Veröffentlichungen, Typoskripte, Manuskripte), sondern vor allem auch bereits selektierte Pressestimmen zur argentinischen Theatergeschichte seit dem frühen 20. Jahrhundert bereitstellt. Ich möchte den Mitarbeitern des Archivs sehr herzlich für ihre Unterstützung danken.

Das Sainete als Genre

Eine prototypische Untergattung des Theaters, das zwischen 1890 und 1930 als Spektakel für die rioplatensische Mittelschicht die Funktion eines Leitmediums einnimmt, ist das *Sainete criollo*, das in der spanischen Zarzuela und im französischen Vaudeville seine Inspirationsquellen besitzt. Inhalt und Form der europäischen Präskripte werden in einem rioplatensischen Umfeld rekontextualisiert, für das die spezifische Situation der Migration, nicht zuletzt mit ihren sprachlichen Besonderheiten, prägend ist. Die musikalische Komponente wird durch lokale Folklore, aber vor allem durch den Tango ersetzt. Indem die Autoren realistisch-naturalistische Strömungen in Europa aufgreifen, weichen sie erheblich von der spanischen Standardsprache ab und lassen ihre Figuren rioplatensischen Regiolekt sowie, wenn es sich um Migranten handelt, eine Vielzahl von Lernervarietäten sprechen. Unter den Lernervarietäten dominiert das Cocoliche, d. i. das Lerner-spanisch der Italiener als der größten Migrantengruppe. Markus Schöffauer hat im Bezug auf die Sprachvielfalt des Sainete festgestellt, dass diese unter inhaltlichen Gesichtspunkten nicht als Polyphonie, d. h. als vielstimmige sprachlich-kulturelle Perspektivierung verstanden werden sollte.⁷ Vielmehr gehe es im Sainete um die Stiftung einer italo-kreolischen Synthese.⁸ Schöffauers These ist nicht unbegründet: Trotz der sprachwissenschaftlich hoch interessanten Diversität geht die Ausdifferenzierung der Gattung mit der Konstruktion eines rioplatensischen Kulturraums einher. Es greift jedoch zu kurz, diesen auf eine italo-kreolische Dimension zu reduzieren. Die Auseinandersetzung mit der sprachlichen Hegemonie der einstigen Kolonialmacht Spanien einerseits und mit der französischen Leitkultur andererseits ist für die Konstruktion sprachlich-kultureller Eigenständigkeit ebenso wichtig wie die Überwindung des Antagonismus zwischen Kreolen und Gringos.⁹ Dies zeigt sich schon darin, dass das Sainete criollo spanische und französische Vorbilder aufgreift. Als „kleine“ Gattung ist allerdings das Sainete nur bedingt geeignet, zur kulturellen Emanzipation beizutragen. Die Einakter von ca. einer

⁷ „...aquella oralidad tan vistosa del género chico es sólo aparentemente polifónica“ (Schöffauer 1999: 138).

⁸ „Se podía suponer que la diversidad quimérica de registros orales reflejase algo así como una multiculturalidad temprana [sic], pero el género corresponde más bien a un modelo de fusión de una identidad italo-criolla“ (ebd.: 172).

⁹ Als „Kreolen“ gelten in Argentinien und Uruguay die Nachfahren der im Lande geborenen weißen Bevölkerungsschichten, die sich 1810 von Spanien lossagten. Als „Gringos“ wurden anders als etwa in Mexiko nicht die Anglo-amerikaner, sondern die italienischen Einwanderer bezeichnet.

Stunde Länge kodieren zwar kulturelle Eigenständigkeit, sie befriedigen jedoch recht schlichte Unterhaltungs- und Zerstreuungsbedürfnisse und werden den Ansprüchen eines am europäischen Geschmack geschulten bürgerlichen Publikums nicht gerecht. Dies führt die Autoren in ein Dilemma: Entweder man kodiert kulturelle Eigenständigkeit in einer wenig repräsentativen Gattung oder man wird zum wenig eigenständigen Epigonen anspruchsvoller europäischer Vorlagen.

Martínez Cuitiño verspricht, wie wir sehen werden, mit *La fuerza ciega* einen Ausweg. Einerseits schreibt er, so der Untertitel, ein „drama en tres actos“, das den Anspruch erhebt, mit den bedeutendsten zeitgenössischen Werken des alten Kontinents zu konkurrieren. Andererseits beginnt der Dreiakter mit einer Cabaret-Szene, die sich weder inhaltlich noch sprachlich von den üblichen Sainetes unterscheidet. Die meisten Figuren sprechen ob ihrer Herkunft Cocoliche und Lunfardo (den Slang der rioplatensischen Unterschicht). Cocoliche und Lunfardo, die seit Anfang des 20. Jahrhunderts als mediatisierte Sprechweisen im Stundentheater und in der Groschenliteratur etabliert waren, hatten offenbar 1917 einen solchen Grad an Repräsentativität für den Kulturraum Rio de la Plata erreicht, dass sie auch in einem bürgerlichen Drama unentbehrlich erschienen.

La fuerza ciega

La fuerza ciega wurde in Buenos Aires am 13. April 1917 im Teatro Nuevo uraufgeführt. Die Regie hatte Pablo Podestá. Die Hauptrolle der Amelia spielte Camila Quiroga (1891–1948)¹⁰, der mit dem Stück aus der Feder von Martínez Cuitiño in der Folge der Durchbruch als international gefeierte Schauspielerin gelingen sollte.¹¹ Was das Publikum am Abend des 13. April zu sehen bekam, lässt sich mithilfe der Pressestimmen aus

¹⁰ „...nació el 19 de marzo de 1891 Camila Josefa Ramona Passera, hija de César Passera, italiano, y de Constanza Saltieri, uruguaya“ (Diego 1969: 170s).

¹¹ „*La Fuerza Ciega* [...] se convertiría [...] en una de las piezas de batalla del repertorio de Camila en los escenarios del mundo sirviéndole ella de presentación en Madrid, Barcelona, París y Nueva York“ (Diego 1969: 179). Offenbar war es erst die Premiere vom 13. 04. 1917, die aus Camila Quiroga eine anerkannte Charakterdarstellerin machte. In *La Unión* (14. 04. 1917) heißt es: „logró alcanzar grandes efectos de dramaticidad. Detalló su papel inteligentemente. Encontró en él expresiones dignas de una verdadera actriz, y nos confirmó que su puesto dentro de nuestra escena no es el que [...] se le ha venido asignando“.

den Folgetagen und durch den Text und die Regieanweisungen der Druckfassung von 1932 rekonstruieren.

Die Handlung des ersten Aktes spielt der Druckfassung zufolge in einem Café am Paseo de Julio (heute Alem), d. h. in der Hafengegend. Das Café zielt nach den Regieanweisungen ein Großportrait von Garibaldi, so dass die italienische Herkunft der Wirtsleute sofort ins Auge fällt. Zur Unterhaltung der Gäste werden bekannte Schlager dargeboten, vom Pianisten Alejo mit stoischer Gelassenheit begleitet. Nach jeder Gesangsnummer herrscht lärmender Hochbetrieb. Die Kellner haben Mühe, den Bestellungen nachzukommen. Ihre ausgelassene, buntscheckige Klientel besteht aus Hafenarbeitern italienischer und deutscher Herkunft, unter die sich Figuren der Halbwelt mischen.

Die Handlung setzt ein, als Cotongo, „joven de profunda tendencia alcohólica“, seinen Kummer mit Wein zu ertränken versucht. Dabei bemüht er sich, in Wortwahl und Diktion Lunfardo zu sprechen, kann jedoch seinen italienischen Akzent nicht verbergen.¹² Seine Freundin Ninón, mit der er gestritten hat, wird bei ihrer Gesangsdarbietung zunächst ausgepfiffen: Ihr romantisches Lied passt nicht zur ausgelassenen Stimmung. Erst als die Madrileña Genoveva, die in der Bar als Sängerin und Tänzerin arbeitet, interveniert, lässt man Ninón singen und applaudiert am Ende frenetisch. Genoveva versöhnt im Anschluss das zerstrittene Paar. Amelia tritt auf und singt eine ländliche Weise, wobei sie von ihrem blinden Vater Job begleitet wird. Ein Polizist kommt herein und verweist auf die Sperrstunde.

Entspricht die Handlung bis zu diesem Moment der eines durchschnittlichen Sainete, so enttäuscht Martínez Cuitiño im Anschluss die Erwartungen, die sich aus der Gattungstradition ergeben. Es kommt zu keiner weiteren Eskalation, die Kellner kassieren ab, die Gäste verlassen das Lokal. Camilo, der Wirt, will Ninón wegen des anfänglichen Pfeifkonzerts entlassen. Amelia interveniert erfolgreich zugunsten der Freundin und gesteht Camilo dann, dass sie vermutlich von ihm schwanger sei. Dieser bietet ihr Geld an. Camilos Frau Berta und sein Sohn Salvador kommen aus dem Theater heim. Salvador macht Amelia einen Heiratsantrag. Amelia und Camilo willigen ein, um den Fehltritt zu vertuschen.

Damit nimmt das Schicksal seinen Lauf, die blinde Kraft entfaltet in den folgenden Akten ihre Wirkung. Der zweite Akt spielt einige Zeit später in der bescheidenen Wohnung des jungen Paares. Das saineteske Setting weicht dem eines bürgerlichen Dramas, ohne Musikeinlagen und feucht-

¹² „...no logra ocultar su cepa itálica tras el exceso de su pretendida modulación arrabalera“.

fröhliches Holdrio. Amelia ist bleich und niedergeschlagen, weder Salvador, Job oder Berta, noch das inzwischen glücklich verheiratete befreundene Paar Cotongo und Ninón können sie aufheitern. Als Amelia mit Camilo allein ist, zeigt sie diesem ihre Verachtung und fällt sodann in Ohnmacht. Wieder bei sich, will sie den herbeigeholten Arzt nicht sehen: „que no estoy enferma, que no necesito médico.“

Im dritten Akt spitzt sich die Handlung dramatisch zu. Die Familie feiert Bertas Namenstag, Cotongo und Ninón sowie Genoveva und Anejo, auch sie inzwischen ein glückliches Paar, kommen zu Besuch. Genoveva, allein im Gespräch mit Amelia, erkennt die bedrohliche *fuera ciega* und rät der Freundin zu fliehen. Doch dafür ist es zu spät. Amelia gibt Salvadors Drängen nach, ihm den Grund ihrer Trübsal zu erklären und offenbart ihren Seitensprung. Zwar nennt sie Camilo nicht; als dieser unvermittelt hinzukommt, verrät sie sich jedoch. Salvador zieht ein Messer und geht auf den Vater los. Als Amelia erschreckt ausruft: „es tu padre“, lässt er von diesem ab und ersticht sich selbst.

Presseecho

Was die literarische Qualität der Vorlage betrifft, hat die Premiere eine durchwachsene Presse. Das Bemühen des Autors, die Gattung des Sainete zu überschreiten, erscheint den Kritikern nicht vollauf gelungen: „no es una tragedia“, heißt es in *La Nación* (14.04.1917), denn das Unheil, das die Charaktere erleiden, sei selbstverschuldet.¹³ *La Unión* (14.04.1917) konstatiert einen „error inicial“: „no puede casarse con el hijo“. Für *La Razón* (14.04.1917) ist das Stück „pobre, simplista de [...] construcción“. *La Mañana* (14.04.1917) beschreibt es als langatmig.¹⁴ Auch *La Razón*¹⁵ konstatiert: „el conflicto [...] tarda mucho en resolverse“. Schließlich zeigt sich die Presse pikiert ob der Verletzung der *bienséance* durch den Selbstmord auf offener Bühne. *La Vanguardia* (15.04.1917) berichtet: „la patética escena final [...] llenó de horror a la sala“. Sarkastisch kommentiert *La Unión*: „escena con un verismo ‚vacuno‘ digno de un matadero“ und spricht von „abundancia sangrienta“. *Crítica* (14.04.1917) dagegen missfällt das Melodramatische: „excesivamente truculento“ und *La Prensa*

¹³ „... sus desdichas sólo de sus propios errores se derivan“.

¹⁴ „... la escena languidece un tanto en la mitad del [primer] acto“, „En el segundo pierde debido a que el público [...] presiente el desenlace“, „En el tercer acto [...] el público ya está enfriado“.

¹⁵ Im Folgenden ist bei wiederholter Nennung der Zeitungen die Ausgabe des jeweils ersten Verweises gemeint.

(15.04.1917) spricht im Bezug auf das Ende gar von Kasperletheater: „gran guignol“, „cruda violencia“.

Dennoch werden der Anspruch und das Talent des Autors ausdrücklich gelobt, und zwar in denselben meist recht ausführlichen Kritiken. *Crítica* erkennt „intensidad y eficacia a la que no nos tienen acostumbrados los autores nacionales“; *La Argentina* (15.04.1917) situiert das Stück „en un plano artístico superior“. *La Nación* lobt den „ensayo de tragedia [...] el mejor orientado de nuestro teatro“. Es sei immerhin ein „buen drama“ gelungen, das einen „contenido psicológico“ habe. Es gelinge dem Autor auf noble Art, ein moralisches Problem aufzuwerfen und zu lösen¹⁶, so könne dem Stück insgesamt eine „calidad artística rara en nuestros escenarios“ beschieden werden. *La Mañana* begrüßt den Versuch, ein „drama nacional“ zu schaffen: „buena obra“. Überraschend ist es schon, dass *La Prensa* trotz der harschen Detailkritik das Stück „a la altura de los mejores extranjeros“ sieht. Und fast schon euphorisch erklärt *La Vanguardia* *La fuerza ciega* zur einer „obra que honra y enaltece el arte dramático argentino“, „digna de penetrar [...] en el honroso campo de la tragedia moderna“.

Die transzendente Qualität, die dem Stück bereits in den frühen Kritiken zugesprochen wird, erwächst daraus, dass *La fuerza ciega* trotz der benannten Schwächen und Inkonsistenzen den sozialen und ästhetischen Raum des Sainete überschreitet. Dafür ist es gerade entscheidend, dass das Stück nicht ortlos beginnt, sondern in der Tradition des Sainete eine „buena pintura del ambiente“ (*La Mañana*) liefert. *La Prensa* beschreibt die Ausgangsszenerie als „ambiente agrio y morbo de un café-teatro de ínfima categoría“, aus dem die Protagonisten Amelia und Salvador zwischen „clientes del vicio“ und „mujeres desgraciadas“ als „víctima“ und „muchacho trabajador“ mit einem „espíritu sano“ hervorrage. Während *La Unión* einen Widerspruch zwischen dem Milieu und dem gutmenschlichen Wohlwollen und Vertrauen der meisten Protagonisten erkennt¹⁷, hebt *Idea Nacional* (14.04.1917) die Leistung des Autors hervor, an einem Ort des Lasters moralische Integrität plausibel zu machen: „el vicio puede tener un sentido moral si es artista de verdad quien lo defina“. *La Gaceta de Buenos Aires* (14.04.1917) konstatiert, dass den Hauptfiguren – gemeint sind hier wohl Camilo und Amelia – trotz der lasterhaften Umgebung, der sie entstammen, allein Feigheit, nicht aber Bössartigkeit vorzuwerfen sei.¹⁸

¹⁶ „... plantear y resolver noblemente un problema moral“.

¹⁷ „Los personajes nos parecen, en sus contexturas psicológicas, demasiado expectativos y poco impulsivos dadas sus filiaciones simples e instintivas“.

¹⁸ „... resolviéndose en un ambiente bajo, propicio a las figuras mezquinas y aún

Positiv wird auch hervorgehoben, dass das Stück keinerlei soziale Konflikte beschwöre.¹⁹ *La fuerza ciega* wird zu einer Allegorie der rioplatensischen Kultur stilisiert, die aus den einfachsten Verhältnissen sich erhebt, um über das Elend ihrer Herkunft zu triumphieren und der europäischen auf Augenhöhe zu begegnen.

Theaterereignis I

Dieser Weg, der in den Folgejahren noch zu beschreiten ist, erscheint am 13.04.1917 bereits vorgezeichnet, und zwar nicht nur aufgrund der intrinsischen Merkmale des Stückes, das an jenem Abend zur Aufführung kommt, sondern vielmehr durch das Theaterereignis, das die Premiere darstellt, selbst. Die zurückhaltende Reaktion des Publikums während der Aufführung, die in einigen Kritiken, wie zitiert, auf gewisse Längen im Stück zurückgeführt wird, schildern andere Stimmen als andächtiges Laischen²⁰, das, sobald der Vorhang fällt, in einen enthusiastischen Schlussapplaus mündet.²¹

Wie bei Premieren üblich, tritt der Autor auf die Bühne, um Dankesworte zu sprechen, doch am 13.04.1917 beschränkt sich Martínez Cuitiño nicht auf die üblichen Floskeln. Er betont, dass es sein Anspruch war, ein Kunstwerk zu schaffen und nicht, wie viele andere, zu kommerziellen Zwecken billige Unterhaltung zu produzieren. Er fordert Publikum und Kritik auf, das Ergebnis unter diesem Gesichtspunkt mit der gleichen Strenge zu beurteilen, die auch er gegenüber fremden Produktionen übe.²²

abyectas, solo haya entre los personajes desgraciados, cobardes, pero no malvados“.

¹⁹ „... ni siquiera trae a la superficie una lucha social“.

²⁰ „El público [...] escuchó con sostenido interés“ (*La Nación*); „El público [...] escuchó con gran atención“ (*La Razón*); „...esa profunda atención con que el público seguía el desarrollo del drama [...] difuso y lento“ (*La Gaceta de Buenos Aires*).

²¹ „El público [...] aplaudió con entusiasmo“ (*La Razón*, *Idea Nacional*); „El público [...] hizo al Sr. Martínez Cuitiño una entusiasta ovación“ (*La Nación*). „El público [...] aplaudió con un entusiasmo muy espontáneo“ (*La Prensa*); „el aplauso de anoche era vehemente, cálido, era el desborde de emociones largamente contenidas“ (*La Gaceta de Buenos Aires*).

²² „Manifestó que al escribir su obra había pretendido hacer arte, y que por lo tanto, bajo este aspecto la presentaba al juicio de la crítica y del público, exigiendo para con ella igual severidad que el tenía para con las producciones ajenas, única manera de dignificar el teatro nacional encauzando la opinión, y poniendo dique a esa infinidad de piezas, que se dicen, por falsa modestia, escri-

Die Erhebung des nationalen, d. h. rioplatensischen Theaters, die Überwindung der Banalität des Sainete manifestierte sich schließlich an diesem denkwürdigen Abend in der Präsenz der hochdekorierten französischen Schauspielerinnen Suzanne Després (1875–1951). Indem Després, einer Muse und Schirmherrin gleich, auf eine Geste von Martínez Cuitiño hin sich in ihrer Loge erhebt, dem Autor applaudiert und ihrerseits den Applaus des Publikums erntet²³, gelingt dem rioplatensischen Theater symbolisch der Brückenschlag nach Paris, kann es hoffen, in naher Zukunft im Konzert der großen Theaternationen mitzuspielen.

Europa

Am 19. Dezember 1920 begann mit der Aufführung von *La fuerza ciega* in Cádiz die Europatournee des Ensembles von Camila Quiroga. Vicente Martínez Cuitiño selbst war mit der künstlerischen Leitung der Tournee beauftragt. Das Repertoire bildeten zehn zeitgenössische Stücke rioplatensischer Autoren, neben Martínez Cuitiño Florencio Sánchez, Francisco Defilippis Novoa, Gregorio Lafarerre, Belisario Roldán und andere mehr. Im Januar spielte die Truppe in Madrid, Anfang Februar in Barcelona. Am 18. Februar hatte *La fuerza ciega* in Paris Premiere. Im März kehrte das Ensemble nach Spanien zurück und reiste über San Sebastián, Santander, Barcelona, Madrid und Sevilla schließlich nach Vigo, von wo aus es am 17. April die Rückreise antrat, um am 11. Mai wieder argentinischen Boden zu betreten.

Die Reise wurde im Vorfeld in Buenos Aires mit großer Skepsis betrachtet, wie José M^a Salaverría²⁴ im Februar 1921 als Korrespondent der Zeitung *La Nación* berichtet. Allgemeine Meinung sei es gewesen, dass die Tournee zu früh käme. Das rioplatensische Theater habe noch nicht die Reife, um in Europa zu reüssieren.²⁵ Der Erfolg in Madrid, so Salaverría,

tas para hacer pasar el rato, pero que su verdadera finalidad es el negocio“ (*La Prensa*).

²³ „En un palco asistía al espectáculo la eximia actriz francesa Suzanne Després lo dijo al público el autor [...] lo dijo en momentos que [sic] auguraba a nuestro teatro más luminosos sus horizontes y esa luminosa figura fué envuelta en el mismo aplauso“ (*La Gaceta de Buenos Aires*)

²⁴ Der Baske José Salaverría (1873–1940) war 1911 nach Argentinien emigriert, wo er seine literarische Karriere als Journalist bei *La Nación* begann.

²⁵ „En Buenos Aires [...] la opinión era siempre adversa. No por desdén hacia el arte de la ilustre actriz argentina, sino por una desconfianza irrazonada, irreflexiva y puramente ingenua hacia la fuerza convincente del teatro criollo. No de-

zeige, wie unbegründet solche Selbstzweifel seien. Allerdings ist der Erfolg während der ersten Gastspiele in Spanien, auf den Salaverría verweist, zu relativieren. Uneingeschränkt werden die schauspielerischen Qualitäten der Truppe und vor allem ihres Stars, Camila Quiroga, gelobt, *La fuerza ciega* kommt dagegen nicht ganz so gut an.²⁶ Zwar preist Manuel Machado in *La Libertad* (09.01.1921) das Stück als „drama bien hecho y bien escrito“, andere Kritiker wiederholen dagegen Einwände, die auch bei der Premiere in Buenos Aires 1917 erhoben worden waren. So missfällt ihnen u. a. das krude Ende²⁷ und die unrealistische soziopsychologische Motivation der Charaktere.²⁸

Was den Erfolg des bevorstehenden Debüts in Paris angeht, hat auch Salaverría größte Bedenken.²⁹ Zum einen gebe es dort, anders als in Madrid, das Sprachproblem³⁰, zum anderen sei das rioplatensische Theater

ben intentar la aventura, oía decir, es demasiado pronto para pretender la conquista de Europa“ (*La Nación*, 26.03.1921).

²⁶ Über die Premiere in Barcelona heißt es: „Los diarios, unanimemente, reconocen en la señora Quiroga calidades sobresalientes de intérprete y así lo hacen constar en largos comentarios“ (*La Montaña*, 06.02.1921).

²⁷ In einem Brief an *La República* (Buenos Aires), datiert auf den Madrider Premiereabend (08.01.1921), schreibt der spanische Journalist Benito Artigas Arpón über den 3. Akt: „es truculente, y produce cierta frialdad en la crítica“ (*La República*, 15.02.1921). Auch *La Montaña* hält fest: „La obra del Dr. Martínez Cuitiño no fué tan bien acogida. La crítica le pone reparos y sobre todo censuran la violencia de los procedimientos“ (ebd.).

²⁸ „Transcurre el primer acto [...] en un café cantante de los barrios bajos bonaerenses. En España, suponemos que al igual de otras naciones de Europa, los elementos adscritos a los ‚music-hall‘ populares [...] suelen respirar por vocación o por destino fatal e involuntario – un ambiente de dudosa moralidad, de desaprensión, cuando no de perversidad franca e inaudita. Según el señor Martínez Cuitiño, en Buenos Aires no se puede dar en análogos lugares una tendencia absolutamente opuesta. ¿Se puede compartir esta creencia [...] con la revuelta sociedad que afluye continuamente a la República? Camilo, el dueño del establecimiento; su esposa, su hijo Salvador, la cancionista Amelia, su padre, etc. son gente recta, más cerca de la ingenuidad que de la malicia, más propicia a la fraternidad, y a la confianza en el prójimo y en Dios que al egoísmo y a la concupiscencia [sic]. Son por añadidura, fundamentalmente hogareñas, o séase que los adornan toda suerte de virtudes domésticas y familiares. No se compagina ciertamente este fondo psicológico común con el motivo general del drama“ (*La Acción*, 10.01.1921).

²⁹ „En cambio, es difícil comprender las posibilidades de éxito que pueda brindar una exhibición de obras criollas en pleno París“ (ebd.).

³⁰ „¿Qué hacen en París unos actores que hablan un idioma sólo conocido por unos cuantos?“ (ebd.).

viel zu europäisch, um in Paris Erfolg zu haben. In Paris würde das Amerikanische nur interessieren, wenn es sich vom Europäischen absetze, dies würden die Nordamerikaner beherzigen.³¹ Von daher wäre es besser gewesen, in Paris etwas wie das Gauchospektakel *Juan Moreira* vorzuführen – Pantomime, Pferdenummern, Duellen – „una obra de ingenuidad, de emoción y de noble primitivismo“, d. h. eine nationale Tradition aus dem 19. Jahrhundert, derer sich die Zeitgenossen zu unrecht schämten.³²

Theaterereignis II

Trotz der Unkenrufe im Vorfeld: Die Premiere am 18. 02. 1921 im Pariser Theater Antoine wurde, glaubt man den Pressestimmen, ein Erfolg. Die Zeitschrift *Comoedia* spricht von einem „accueil très enthousiaste“ (19. 02. 1921), der *Excelsior* nennt das Gastspiel ein paar Tage später „un si beau succès“ (26. 02. 1921) und *The New York Herald* berichtet in seiner Pariser Ausgabe über „remarkable bursts of applause“ (21. 02. 1921). Wie war es möglich, dass ein spanischsprachiges Stück in Paris Begeisterung auslöste? Nicht unbedeutenden Anteil daran hatte die Zusammensetzung des Publikums. *Comoedia* zufolge stellten die Franzosen im Saal lediglich eine Minderheit. Die Mehrheit bildete die ‚Crème de la Crème‘ der rioplatensischen Eliten, die es sich in jenen Jahren zur Gewohnheit gemacht hatte, den südamerikanischen Sommer in der französischen Metropole zu verbringen: ein Publikum, das nicht nur zahlungskräftig, sondern offenbar auch zahlreich genug war, dem Abend den nötigen Glanz zu verleihen.³³ Die Begeisterung, mit der die rioplatensische Diaspora die Schauspieler aus der Heimat in Empfang nimmt, reißt das französische Publikum mit und hilft, das Sprachproblem vergessen zu lassen. Der Theaterkritiker von

³¹ „Los norteamericanos, bastante más celosos y en el fondo más antieuropeos que los sudamericanos, irían a París con su teatro vehemente, violento, epatante“ (ebd.).

³² „¿Que ‚Juan Moreira‘ es un disparate del que no debemos acordarnos?“ (ebd.).

³³ „La salle était brillante. Les Parisiens y formaient une très modeste minorité. Mais la colonie argentine avait tenu à manifester à ses compatriotes une chaleureuse sympathie. Toilettes élégantes, bijoux de prix, jolies femmes, habits. C'était une assemblée de gala“ (*L'Avenir*, 20. 02. 1921); „spectateurs d'élite de la société sud-américaine“ (*Comoedia*, 20. 02. 1921). Es ist bezeichnend, dass in *L'Avenir* von einer argentinischen Kolonie die Rede ist. In Paris wird die rioplatensische Kultur in der Regel auf die argentinische reduziert. Auch Martínez Cuitiño, der in Spanien als Uruguayer erkannt wird, bezeichnet die französische Presse als Argentinier.

L'Information (21. 02. 1921) hält das Stück für ein „bon mélodrame pittoresque“. Die dargestellte Handlung erscheint ihm „ni bien ni neuf“, er glaubt aber, dem Stück mangels Textverständnis nicht vollauf gerecht werden zu können. Die Dialoge seien offenbar von großer Bedeutung, haben sie doch den spanischsprachigen Teil des Publikums in ihren Bann geschlagen.³⁴ Dem Franzosen bleibt nur, die exzellente mimische Leistung von Camila Quiroga zu würdigen: „son succès a été triomphal“ (ebd.). Immer wieder, lesen wir in *Excelsior*, habe sie Szenenapplaus erhalten und sei dann leider, entgegen den modernen Gepflogenheiten in Frankreich, aus der Rolle gefallen, um dem Publikum zu danken. Dies allein jedoch würde ihrem brillanten Spiel keinen Abbruch tun.³⁵

Die rioplatensisch-französische Kommunion erreicht ihren Höhepunkt nach dem Schlussapplaus. Wieder ist es Vicente Martínez Cuitiño, der vor das Publikum tritt, um eine Botschaft zu verkünden und, wie es sich geziemt, tut er dies in Paris unabhängig von den Mehrheitsverhältnissen im Saal auf Französisch.³⁶ Die Worte, die Martínez Cuitiño an jenem Abend findet, sind uns über die Pressezeugnisse nicht überliefert. Es kann jedoch vermutet werden, dass er jene Thesen wiederholt, die er bereits im Vorfeld der Premiere und verstärkt seit seiner Ankunft in Paris nicht müde wird den Journalisten kundzutun.

Bereits am 14. 02. 1921 erscheint in *L'Information* im Rahmen einer Vorschau auf das kommende Theaterereignis ein Brief von Martínez Cuitiño, der mit den Worten endet: „Les Espagnols ont reconnu notre majorité. C'est à vous de nous donner la carte de nationalité dans la république de l'art“. Am Vorabend der Premiere wiederholt er auf Spanisch im Ge-

³⁴ „Il serait, du reste, assez difficile, je crois, de prétendre apprécier équitablement un ouvrage dont le texte nous échappe; il est fort possible que cette histoire emprunte au dialogue tout son intérêt. Celui-ci doit être vivant et direct, car l'auditoire composé de grande partie des compatriotes de ces excellents artistes suivait attentivement la pièce et les ‚effets‘ étaient nombreux et pleins“ (ebd.).

³⁵ „Oserai-je lui dire qu'elle a un peu diminué l'effet de son jeu en revenant saluer, en plein cours de la pièce et toute échevelée, toute ruisselante encore de vraies larmes, un public qui l'acclamait? Cela ne se fait plus en France, madame, et il est bien fâcheux qu'on en juge autrement en Argentine. Petite critique! Au vrai, cette représentation m'a enthousiasmé.“

³⁶ „M. Vicente Martinez Cuitino nous dit, en français, sa gratitude et son admiration pour la France. Les Français qui sont là, la lui rendent bien“ (*Comoedia*); „Il voulait bien répondre à nos acclamations par quelques phrases dont la simplicité nous a profondément touchés. Ce fut un hommage à la France, à ses lettres, à sa culture“ (*L'Avenir*).

sprach mit dem Korrespondenten der Zeitung *La Nación*, Ignacio Firmat Lamas, diesen Gedanken: „Si hemos llegado a la mayoría de edad para España y para Francia, que nos dan respectivamente, el instrumento de su lengua y el soplo de su espíritu, significaría que hemos llegado a la mayoría de edad para nosotros“³⁷.

Spanische Sprache – französischer Geist

Die These von Martínez Cuitiño scheint auf verschiedenen Ebenen in einem Feld kognitiver Dissonanzen zu stehen. Beginnen wir einmal mit dem Text des Stückes selbst, wie er uns in der Druckfassung von 1932 überliefert ist. Man muss kein Purist sein, um anzumerken, dass dieser sich nicht im Rahmen der kanonisierten spanischen Literatursprache bewegt. Vielmehr spiegelt er, ganz in der Tradition des Sainete criollo, in stilisierter Form die rioplatensische Umgangssprache einschließlich mancher Lunfardismen sowie die Varietäten der Einwanderer, zumal der italienischstämmigen, wider: Salvador und seine Familie sind italienischen Ursprungs. Einige wenige Beispiele mögen genügen, um einen Eindruck von der Polyphonie des Stückes zu vermitteln:

Cotongo bemüht sich um ein möglichst authentisches umgangssprachliches Spanisch mit Lokalkolorit, wobei er laut Regieanweisung seinen italienischen Akzent nicht verstecken kann:

„¡Cha digo, si da rabia!... ¡Rabia da!“: *Cha* kodiert die rioplatensische Aussprache des Standardspanischen [j], geschrieben <y>, und [ʎ], geschrieben <ll>, als [ʝ] (*jeísmo*). Die Konstruktion *da rabia, rabia da* gilt als syntaktischer Lunfardismus genovesischen Ursprungs.

„Vos sabés, Genoveva“: Cotongo verwendet den rioplatensischen Voseo in den Pronominal- und Verbalformen, d. h. Ersatz von *tú* durch *vos* und der zweiten Person Singular Präsens Indikativ und Subjunktiv sowie des Imperativs durch die archaischen Formen der zweiten Person Plural.

Er bedient sich aber auch vereinzelt gauchesker Formen („Y muy güena“), die in einem städtischen Kontext markiert wirken, etwa der Lautentsprechung *bue ~ güe*, wahrscheinlich um, wie die ursprüngliche Figur des Cocoliche im Zirkusspektakel *Juan Moreira*, vorzugaukeln, kein Einwanderer zu sein, sondern aus dem argentinischen Hinterland zu stammen.

Laut Regieanweisung spricht Camilo Spanisch mit starkem italienischem Akzent, der auch, wie bei einem typischen Cocolichensprecher, dia-

³⁷ Der Vorbericht zum Paris-Debüt der Schauspieltruppe erscheint in *La Nación* am 27.02.1921.

lektal markiert ist: „(Habla con marcado acento italiano.) Bah..., no sea *sunsa*, Amelia!... Le puede hacer *farta*, e se calla la boca, *sunsita*. Nadie lo sabe e *intunce osté e* tanto buena *come ante...*“: Vokalschließungen o > u und e > i, aber Öffnung (Hyperkorrektismus?) in *osté* für *usted*. Ausfall von auslautendem -s. Bewahrung von f-, das im Spanischen h- wurde. Allerdings existiert *farto* im Italienischen nicht.

Berta drückt sich dagegen durchgehend in standardnahem Italienisch aus: „¡Dio mío! ¡Fa un freddo!... ¡Buona sera!“ Lediglich vereinzelt bedient sie sich süditalienischer Dialektalismen: „¡Eh, guaglione!...“

Die Madrileña Genoveva schließlich verwendet den europäischen Standard, ohne sich dabei eines gehobenen Stils zu befleißigen: „No seáis papanatas. Os queréis como dos tortolitos y por meras nimiedades os separáis“. Die ostentative Verwendung der in ganz Lateinamerika ungebräuchlichen zweiten Person Plural im Pronominalbereich und in den Verbformen lässt ihre Sprache als besonders markiert erscheinen.

Wie verhält es sich nun mit dem Anspruch des Stückes, mit eigener Virtuosität auf dem Instrument der spanischen Sprache zu spielen? Bereits die argentinische Zeitung *La Nación* hatte bei der Premiere 1917 die exzessive Verwendung von Italienisch und Cocoliche kritisiert: „la recitación bilingüe le quita armonía [...] abuso de jerga italo-argentina“ (14.04.1917). Vor der Europatournee herrschen Zweifel, ob die sprachlichen Besonderheiten des rioplatensischen Spanisch in Spanien nicht Irritationen auslösen könnten.³⁸ Diese Zweifel sind, so zeigt das Presseecho, unbegründet. Das Madrider Publikum lässt sich vom „dulce acento de la charla de allá“³⁹ verführen. Die Unterschiede in der Sprache seien, so José Salaverría, weitgehend bekannt.⁴⁰ Zwar lösten die Abweichungen von der spanischen Norm „extrañeza, curiosidad, regocijo“ (ebd.) aus, doch handele es sich nichtsdestoweniger um „teatro de habla española“⁴¹. Für Machado (ebd.) steht deshalb die angestrebte sprachlich-kulturelle Emanzipation in Frage, die Lateinamerikaner bleiben „nuestros hermanos, más o menos descastados“.

Anders fällt das Urteil in Barcelona aus. Hier sieht Roca y Roca nicht in der Fortschreibung, sondern im Bruch mit der Madrider Norm den

³⁸ „¿Qué efecto habían de producir [...] los americanismos, el vosismo familiar y la imposibilidad de decir la ce y la zeta?“ (*La Nación*, 26.03.1921).

³⁹ L. Bejarano, *El Liberal*, 11.01.1921.

⁴⁰ „...no son pocos, además, los argentinos [...] que cada vez más visitan España. El modo de hablar de los rioplatenses no causa, pues, en los oídos madrileños una sorpresa excesiva“ (*La Nación*, 26.03.1921).

⁴¹ Bejarano, *El Liberal*, 11.01.1921.

Schlüssel zur kulturellen Eigenständigkeit.⁴² Eingangs bemerkt er, dass das Publikum in Barcelona im Gegensatz zum Madrider Publikum die sprachlichen Abweichungen nicht geduldet, sondern enthusiastisch gefeiert habe.⁴³ Das rioplatensische Theater sei durch seine Sprachmischung auf einem guten Wege, der über die Sprachkorruption zur Ausprägung eines Dialektes und schließlich zu einer eigenen Literatursprache führe.⁴⁴ Ebenso sieht dies Federico Leal in Mexiko, wo Camila Quiroga mit *La fuerza ciega* 1922 gastiert. Er gratuliert Martínez Cuitiño gerade zu seinem sprachlichen Wagemut, zur Inszenierung eines Sprachenkampfes, der die rioplatensische Kultur aus der spanischen herausreißt.⁴⁵ Kulturelle Eigenständigkeit wird dem internationalen Presseecho zufolge gerade nicht durch das virtuose Spiel auf dem Instrument der spanischen Sprache erreicht. Sie gelingt offenbar, über den bloßen Misston hinaus, gerade dadurch, dass man dieses Instrument auf offener Bühne zerschlägt.

Was den französischen Geist betrifft, so liegt die Lösekraft des von Martínez Cuitiño inszenierten Theaterereignisses auch weitaus eher im Subversiven. Das Lob durch die Pariser Printmedien erfolgt nämlich nicht in Form von Anerkennung kreativer Eigenständigkeit, sondern vielmehr in Form nationaler Vereinnahmung. In *Comoedia* lesen wir: „Un critique espagnol, charmé d'une pièce théâtrale, disait il y a un mois à Madrid, qu'on pourrait considérer Martínez Cuitino comme un auteur espagnol. Nous, considérant ces connaissances littéraires et les tendances esthétiques de son esprit, pouvons affirmer qu'il est français“ (17.02.1921). Allen Höflichkeitsbekundungen zum Trotz geht es Martínez Cuitiño nicht darum, europäische Staatsangehörigkeiten zu sammeln, sondern mit der eigenen der „República de la letras“ beizutreten. Nicht die Emigration nach Frankreich wird angestrebt, sondern die Immigration und Inkorpora-

⁴² „El Instrumento necesario para llegar a la formación de un teatro propio es el lenguaje“ (*La Nación*, 26.03.1921).

⁴³ „...el acento se aceptó en Madrid con los actores argentinos, y por lo que atañe a Barcelona, no solo se aceptó, sino que fue muy cordialmente celebrado“ (ebd.).

⁴⁴ „...la mezcolanza de influencias de distinto linaje [...] han [sic] de trascender necesariamente al verbo de ellos en [...] corrupciones primero, más tarde dialectos y por fin en lenguajes propios susceptibles de cultivo y depuración [...] En tal concepto precisa reconocer que anda [el teatro rioplatense] por buen camino“ (ebd.).

⁴⁵ „Tiene, además, la particularidad notable de hacernos sentir, sobre todo por las osadías de la forma, por el chisporrotear del diálogo en que dos lenguas luchan y se confunden, como medio expresivo, las palpitaciones de una nueva raza“ (*El Universal*, Mexiko, Januar 1922, zitiert nach *La Fuerza Ciega* 1932).

tion französischen Geistes. Das Stück selbst sagt dies nuanciert in einer Nebenbemerkung. Cotongo rechtfertigt die Läuterung seiner konfliktiven Beziehung zu Ninón auf folgende Weise:

Ella, un día, me habló al oído y me hizo el cuento de la muñeca que viene de París. Y yo consulté con mi conciencia [...] y me la llevé al registro civil.

Der französische Geist, der hier in den ruhigen Hafen einer rioplatensischen Zivilehe geführt wird, äußert sich als „cuento de la muñeca que viene de París“. Es ist nicht die Geschichte des Siegeszugs französischen Geisteslebens, sondern das aus dem Tango bekannte Melodram der verführten Pariserin, die sich im Prostitutionsmilieu von Buenos Aires wiederfindet. Ob die Geschichte und die französische Herkunft von Ninón echt sind, mag dahinstehen⁴⁶ und ebenso prekär steht es um den französischen Geist als Triebkraft kultureller Emanzipation.

Tango und Pericón

1921 ist der Rio-de-la-Plata-Raum in Europa vor allem als Wiege des Tangos bekannt. Dieser aus der Sicht der Eliten wenig schmückenden Kulturmarke versuchen Martínez Cuitiño und die Schauspieltruppe von Camila Quiroga gerade auch gegen die Tradition des Sainete abzuschwören. Auf der Ebene des Stückes geschieht dies im ersten Akt in einem Dialog der Madrileña Genoveva mit dem Möchtegernkreolen Cotongo und der (vermeintlichen) Französin Ninón:

GENOVEVA. —Yo no sé lo que tiene, pero, ¿me gusta tanto esa canción!

COTONGO. —Tiene que es criolla, tiene.

NINÓN. —Como el tango.

GENOVEVA. —Puede; pero no me ocurre lo mismo con el tango. Me parece que el tango y la vidalita no son de la misma tierra. [...] siempre que se pone letra a la vidalita, resulta noble, mientras que siempre que se le pone letra al tango, resulta una porquería.

⁴⁶ Französische Prostituierte erzielten in Buenos Aires die höchsten Einnahmen, das Fünffache des Tageslohns eines einfachen Arbeiters. Französinnen zu imitieren, war somit ein klassenüberschreitendes Unterfangen. Echte und falsche Französinen bevölkerten die Cafés-Concerts der Vorstädte wie die feinen Etablissements des Zentrums (vgl. Guy 2001: 17–54).

Die ländliche Weise der Vidalita entspringt, so Genoveva, nicht derselben Erde wie der Tango. Erstere habe etwas Nobles, letzterer sei Schweinkram. Diese unter dem gutbürgerlichen Publikum am Rio de la Plata weit verbreitete Ansicht gilt es nun auch in Paris zu verkünden. Von daher tanzt die Truppe als Zugabe nach der Aufführung nicht etwa einen Tango, wie das Pariser Publikum vielleicht erwartet hätte, sondern einen traditionellen Pericón. Fachkundig wird dies in *L'Avenir* (20.02.1921) kommentiert. Der „pericon nacional“ sei eine „danse saine rustique, charmante“. Dieser fröhliche, aber sittsame Tanz habe nichts gemein mit dem Tango, den man zu Unrecht als argentinischen Nationaltanz ansehe.⁴⁷

Man muss nicht bis in die heutige Gegenwart schauen, um zu begreifen, dass der Versuch, eine rioplatensische Musikkultur jenseits des Tangos zu etablieren, gescheitert ist. Auch den Zeitgenossen in Paris dürfte der Pericón nicht in Erinnerung geblieben sein. In den besten Pariser Kreisen tanzte man so leidenschaftlich Tango, dass auch die rioplatensischen Eliten im Laufe der 20er Jahre diesem vulgären Unterschichtvergnügen nicht länger widerstanden. Dennoch löst er als Zeichen kultureller Eigenständigkeit unter weiten Teilen der Bevölkerung nach wie vor ambivalente Gefühle aus.

Fazit

Mein Ziel war es zu zeigen, dass eine rein textimmanente Herangehensweise an Martínez Cuitiños *La fuerza ciega*, etwa auf der Grundlage der Originalausgabe von 1932, die Wirkung dieses Stücks in Form einer Kette von Transkriptionen verfehlen würde. Es genügt nicht, dieses Stück als Literatur, d. h. als Buchstabenkunst anzusehen. Der gedruckte Text ist allein eine späte Folge verschiedener Theaterereignisse, die mit der Premiere 1917 beginnen und mit der Pariser Aufführung 1921 einen Höhepunkt erreichen. Der Presse kommt die Funktion zu, diese Ereignisse nicht nur mit vorzubereiten, sondern vor allem sie aufzuheben für diejenigen, die nicht Augen- und Ohrenzeugen werden konnten. Als eine Ereigniskette stellt *La fuerza ciega* den Versuch dar, mit den Mitteln des Theaters eine eigenständige rioplatensische Kultur auszuprägen, die im Inneren wie im Äußeren Anerkennung findet. Dies geschehe, so betont Martínez Cuitiño, durch die Synthese spanischer Sprache und französischen Geistes. Eine solche

⁴⁷ „Cette gaieté si pure, les Argentins en sont fiers [...] ces figures chastes ne ressemblent guère aux danses qui, à tort, représentent chez nous la chorégraphie argentine [...] le rythme du tango“ (ebd.).

Sicht stößt jedoch an kognitive Dissonanzen, wie sie sich aus der Lektüre des Stücks selbst und aus dem internationalen Presseecho ergeben. Die kulturelle Eigenständigkeit entsteht eher aus der Zerstörung als aus der Affirmation der (traditionellen) spanischen Literatursprache. Auch der Beschwörung des französischen Geistes als Inspirationsquelle wird auf der Ebene des Stückes die Figur der vermeintlich französischen Sängerin und Prostituierten Ninón subversiv gegenübergestellt. Während das Lob der internationalen Presse eher vereinnahmend als anerkennend ist, bestärkt doch die Kette der Theaterereignisse das eigene Publikum in seiner Selbstfindung. Diese stößt nichtsdestoweniger an Grenzen, was sich auch und gerade im Umgang mit der Kulturmarke Tango zeigt. Der Versuch, auf der Ebene des Stückes wie der Aufführung dem Tango traditionelle ländliche Formen wie die Vidalita oder den Pericón entgegenzusetzen, muss angesichts der historischen Wirkungsmacht des Tangos scheitern. Insofern bleibt der Kulturraum, dessen Emanzipation angestrebt wird, in seinen Formen prekär. Er ist geprägt durch das sprachlich-kulturelle Substrat der Metropolen Buenos Aires und Montevideo. Seine diatopischen wie diastatischen Grenzen bleiben jedoch im Bemühen um äußere Anerkennung und innere Selbstbestätigung unscharf.

Literaturangaben

- Benson, Ken (Hg., 2001): *Los múltiples desafíos de la modernidad en el Río de la Plata. Göteborg, 20–22 de junio del 2000*, Paris: CELCIRP.
- Delgado Aparain, Mario (1996): „El largo camino de la vida breve rioplatense“, in: Kohut 1996: 221–223.
- Derrida, Jacques (1972): „Signature événement contexte“, in: Ders., *Marges de la philosophie*, Paris: Editions de Minuit, 365–393.
- Diego, Jacobo Alberto de (1969): „Camila Quiroga“, in: Secretaria de Estado de Cultura y Educación (Hg.), *Quien fue en el teatro nacional*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 170–189.
- Guy, Donna (2001 [1994]): *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires, 1875–1955*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Jäger, Ludwig (2004): „Transkription. Zu einem medialen Verfahren an den Schnittstellen des kulturellen Gedächtnisses“, *TRANS – Internetzeitschrift für Kulturwissenschaften* 15 (online unter www.inst.at/trans/15Nr/06_2/jaeger15.htm).
- Jäger, Ludwig (2005): „Versuch über den Ort der Schrift. Die Geburt der Schrift aus dem Geist der Rede“, in: Gernot Grube/Werner Kogge/

- Sybille Krämer (Hg.), *Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, München: Fink, 187–209.
- Jäger, Ludwig (2006): „Strukturelle Parasitierung. Anmerkungen zur Autoreflexivität und Iterabilität der sprachlichen Zeichenverwendung“, in: Roger Lüdeke/Inka Mülde-Bach (Hg.), *Wiederholen. Literarische Funktionen und Verfahren*, Göttingen: Wallstein, 9–40.
- Kohut, Karl (Hg., 1996): *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*, Frankfurt/Main: Vervuert.
- Luhmann, Niklas (1998): *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Martínez Cuitiño, Vicente (1932): „La fuerza ciega“, *La escena. Revista teatral* 740, s. p.
- Sarlo, Beatrice (2001): „Identidades culturales. Las marcas del siglo“, in: Benson 2001: 35–47.
- Schäffauer, Markus Klaus (1999): „„Un idioma del diablo“: La oralidad en el género chico criollo“, in: Walter Bruno Berg/Markus Klaus Schäffauer (Hg.), *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*, Tübingen: Narr, 137–175.