

Sonderdruck aus

Jörg Türschmann / Matthias Hausmann (Hg.)

Das Groteske in der Literatur Spaniens und Lateinamerikas

Mit 7 Abbildungen

V&R unipress

Vienna University Press

ISBN 978-3-8471-0231-1

ISBN 978-3-8470-0231-4 (E-Book)

ISBN 978-3-7370-0231-8 (V&R eLibrary)

Inhalt

Einleitung

Matthias Hausmann / Jörg Türschmann

Einführung 9

Spanien

Wolfram Aichinger

Geburt, Inzest, Endogamie und das Monströse im Werk Calderóns 25

Helmut C. Jacobs

Die Groteske als aufklärerisches Programm in Francisco de Goyas

Capricho 4 39

Jörg Türschmann

Das allegorische Groteske in der spanischen Populärliteratur des
19. Jahrhunderts: *Pobres y ricos ó la bruja de Madrid* von Wenceslao

Ayguals de Izco (1849–1850) 89

Matei Chihaia

Der groteske Pygmalion als Provokation der vergleichenden

Literaturwissenschaft 119

Wolfram Nitsch

»¡Pim! ¡Pam! ¡Pum!« Groteske Mechanik in Valle-Inclán's *Martes de*

Carnaval 137

Marlen Bidwell-Steiner

»*Mino/tauromaquia*«: Spurensuche eines Wiedergängers der spanischen

Kultur 149

Lateinamerika

Michael Rössner

»Grenzzeichen Macedonio«: Groteske und Innovation 165

Friedrich Frosch

Norah Langes exzentrische *Estimados congéneres* und die

Brindis-Event-Kultur der Avantgarde am Río de la Plata 181

Christian Wehr

Kritische Groteske im lateinamerikanischen Diktatorenroman. Miguel

Ángel Asturias: *El Señor Presidente* 203

Natascha Ueckmann

Revolutions- und Sklavereigeschichte als Groteske im Werk von Reinaldo

Arenas 219

Matthias Hausmann

Groteske Medienverquickungen in Adolfo Bioy Casares' *Dormir al sol* . . 255

Folke Gernert

Philipp II., Celestina und Tlazoteotl: groteske Körperlichkeit und

Hybridisierung in Carlos Fuentes' Roman *Terra Nostra* 281

Erik Hirsch

Manuel Mujica Lainez' *Un novelista en el Museo del Prado* als groteske

Ekphrasis 307

Revolutions- und Sklavereigeschichte als Grotteske im Werk von Reinaldo Arenas

Im Gesamtwerk des Kubaners Reinaldo Arenas (1943–1990) bilden die beiden mit der Historie spielenden Romane *El mundo alucinante* (1969) und *La Loma del ángel* (1987) sowie seine Autobiographie *Antes que anochezca* (1992), die von Julian Schnabel sehr erfolgreich unter dem Titel *Before Night Falls* (2000) verfilmt wurde, den Beginn und Abschluss seiner schriftstellerischen Karriere im Ausland. Sein Debütroman *Celestino antes del alba* (1967) ist der einzige Text, der in Kuba in einer geringen Auflage erscheinen durfte. Bis heute wurde kein weiteres Buch mehr von ihm auf der Insel veröffentlicht.

In den Romanen *El mundo alucinante* und *La Loma del ángel* setzt Arenas eine karnevaleske und »kannibalistische« *reescritura* bereits vorhandener Texte als ästhetisch motiviertes Schreibverfahren in exemplarischer Weise um. Es sind literarische Verarbeitungen historischer Ereignisse anhand angeeigneter und eigener Texte, die im unaufhörlichen Dialog miteinander stehen und so eine originelle »recreación«¹ erzeugen. Geschichte wird bei Arenas aber nicht nur fikionalisiert und reaktualisiert, sondern vor allem grotesk überzeichnet. Arenas schreibt auf diese Weise gegen den herkömmlichen Aufklärungs- und Revolutionsdiskurs an, denn er stellt die Autonomie des Subjekts und des Geschichtsprozesses in seinen Romanen konsequent in Frage. Seine Romane sind Ausdruck unterschiedlicher Geschichtstraumata und illustrieren das Versagen einer aufklärerischen Bildungsidee wie ich im Folgenden zeigen werde.

1. Aufklärung der Aufklärung: *El mundo alucinante*

In *El mundo alucinante* erzählt Arenas in grotesk-fantastischer Weise die Lebensgeschichte des mexikanischen Mönchs Fray Servando Teresa de Mier (1763–1827).² Arenas' fingierter historiographischer Bericht basiert auf auto-

1 Reinaldo Arenas, *La Loma del ángel*, Miami: Ediciones Universal ²1995 [1987], S. 9.

2 Der mexikanische Dominikanermönch wurde am 18.10.1763 in Monterrey, im damaligen

biographischen und historischen Texten des Fray Servando, vornehmlich auf seinen *Memorias*.³ Dieses »intertextuelle Spiel mit doppeltem und dreifachem Boden«⁴ verwandelt Autobiographie und Historiographie in Phantastik. *El mundo alucinante* ist phantastischer Lebensbericht, Gesellschafts- und Kle-russatire sowie grotesker Reisebericht zugleich. Arenas nennt seinen Text eine *novela de aventuras* – so der Untertitel – und referiert so auf ein Genre, welches eher ein zwangloses Verhältnis zur Geschichte hat. Bei Arenas impliziert der Untertitel freilich auch eine hyperbolische *aventura de la escritura*, denn er charakterisiert seinen Abenteuerroman als »esta suerte de poema informe y desesperado, esta mentira torrencial y galopante, irreverente y grotesca, desolada y amorosa, esta (de alguna forma hay que llamarla) novela«⁵. Arenas nimmt sich als impliziter Autor die Freiheit, die Schriften des Fray Servando parodistisch umzuschreiben, zu aktualisieren und übliche Genre-grenzen (ob Autobiographie oder Abenteuerroman) zu überschreiten.

Eine Zusammenfassung der Handlungs- und Bilderwelten des Romans ist angesichts der zahlreichen Verwicklungen, handelnden Personen und Szenen, des atemberaubenden Tempos, der vielfältigen literarischen Reminiszenzen kaum möglich. Bereits auf formaler Ebene führen das Fehlen von Absätzen über

Nuevo León, in Neu-Spanien geboren und starb nach zahlreichen Reisen u. a. auch durch Europa, am 17. 11. 1827. In einer berühmt gewordenen Predigt entzog er 1794 der spanischen Krone jegliche christlich-missionarische Legitimation zur Eroberung Amerikas, indem er behauptete, der Apostel Thomas habe in der Gestalt Quetzalcoatl bereits das Evangelium in Amerika vor Ankunft der Spanier gepredigt und außerdem den Guadalupe-Kult initiiert. Mit dieser These sprach der Mönch den Spaniern jeglicher Missionierung ihre Berechtigung ab, denn danach war Amerika weit vor der Ankunft der Spanier bereits ein christliches Land, vgl. Andrea Pagni, »De revoluciones y alucinaciones: La instancia inquisitorial de Fray Servando a Reinaldo Arenas«, in: Titus Heydenreich, Peter Blumenthal (Hg.), *Glaubensprozesse – Prozesse des Glaubens? Religiöse Minderheiten zwischen Toleranz und Inquisition*, Tübingen: Stauffenburg 1989, S. 143–145; Andrea Pagni, »Reinaldo Arenas: *El mundo alucinante* (Una novela de aventuras)«, in: Volker Roloff, Harald Wentzlaff-Eggebert (Hg.), *Der hispanoamerikanische Roman*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1992, S. 157f.; Gudrun Wogatzke-Luckow, »Die Darstellung des Phänomens ›Neobarock‹ und ein Beispiel eines neobarocken Autors *nolens volens*: Reinaldo Arenas' *El mundo alucinante*«, in: Monika Bosse, André Stoll (Hg.), *Theatrum mundi. Figuren der Barockästhetik in Spanien und Hispano-Amerika. Literatur-Kunst-Bildmedien*, Bielefeld: Aisthesis 1997, S. 237.

- 3 Weitere Prätexte sind seine *Apología*, die *Historia de la revolución en la Nueva España* und die *Carta de despedida a los mexicanos escrita desde el Castillo de San Juan de Ulúa*. Charlotte Lange erwähnt auch noch die beiden Biographien über Fray Servando von Vito Alessio Robles und Artemio de Valle-Arizpe, vgl. Charlotte Lange, *Modos de parodia. Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Jorge Ibarguengoitia y José Agustín*, Oxford u. a.: Lang 2008, S. 96.
- 4 Ottmar Ette, »Reinaldo Arenas«, in: Heinz-Ludwig Arnold (Hg.), *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*, 78. Nachlieferung, März 2009, 20 Seiten, München: Text + Kritik 1986, S. 4.
- 5 Aus dem Vorwort aus der von Arenas durchgesehenen Ausgabe von 1981, vgl. Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante. Una novela de aventuras*, Barcelona: Tusquets Editores 21997, S. 21.

Seiten hinweg sowie die Konstruktion komplizierter Schachtelsätze zu dem Eindruck dauernder Bewegung. Die chronologische Grundlage bildet die Lebensgeschichte des mexikanischen Priesters und Schriftstellers Fray Servando, welche »von Dantes Inferno bis ins Paradies der Azteken«⁶ reicht. Der Mönch flieht zunächst vor den Nachstellungen seiner Mutter, Schwester und seines Lehrers in ein Dominikanerkloster, in dem unentwegt die Scheiterhaufen der Inquisition brennen. Sein Fluchtweg führt ihn von Mexiko über Spanien quer durch Europa (Frankreich, Italien, Portugal, England), die USA, Mexiko, Kuba, wieder in die USA und zurück nach Mexiko. Selbst nach seinem Ableben hört er nicht auf zu reisen. Zunächst wird sein mumifizierter Leichnam nach Argentinien überführt, dort an einen Zirkusdirektor weiterverkauft, der ihn gegen Eintritt als »víctima de la inquisición«⁷ ausstellt und später wird er in einem »de los circos más fabulosos«⁸ in Belgien gezeigt.

In *El mundo alucinante* erschafft Arenas eine zentrale Figur neu, die zur Befreiung Lateinamerikas von den Kolonialmächten beigetragen hat. Arenas verschmilzt dabei mit dieser historischen Figur zu einer Person, wie er im Prolog in Form eines fingierten Briefes an Fray Servando schreibt: »Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona.«⁹ Auf diese Weise verwebt er zwei Zeitebenen miteinander – die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert mit dem postrevolutionären Kuba – und es gelingt ihm eine Doppelbiographie zu verfassen: eine revolutionäre Mönchs-Biographie und eine postrevolutionäre fiktive Autobiographie.¹⁰ Die Überlagerung der verschiedenen Zeitebenen zeigt, dass Unterdrückung und Machtmissbrauch nicht der Vergangenheit angehören, sondern zirkuläre Größen sind. Dieser Kunstgriff erlaubt ihm ferner seine eigenen postrevolutionären Erfahrungen im Kuba der 1960er Jahre – anhaltende staatliche Gewaltverhältnisse und Ausgrenzungsmechanismen – verschlüsselt zu Papier zu verbringen. Erstaunlich sind dabei die Parallelen zwischen der Mönchsvita und der des politischen Freidenkers und bekennenden Homosexuellen Reinaldo Arenas.¹¹ Beiden Autoren ist gemein, dass sie ihre Werke ver-

6 Ette, »Reinaldo Arenas«, S. 4. Zur intertextuellen Parodie von Dantes *La Divina Comedia* und Lezama Limas *Paradiso* in Arenas' Text vgl. Lange, *Modos de parodia*, S. 128–135.

7 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 313.

8 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 313.

9 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 11.

10 Charlotte Lange spricht von einer »autobiografía ficticia« und einer »versión ficticia« von Fray Servandos *Memorias*, vgl. Lange, *Modos de parodia*, S. 99f. *El mundo alucinante* ist somit Autobiographie und Biographie in einem, denn zwei der drei Erzähler sind die relativierenden Biographen des dritten Erzählers (yo Servando), vgl. ebd., S. 109.

11 Auch in seiner Autobiographie vergleicht er seine Gefängniserfahrungen mit denen der historischen Figur Servando: »En *El mundo alucinante* yo hablaba de un fraile que había pasado por varias prisiones sórdidas (incluyendo el Morro). Yo, al entrar allí, decidí que en lo adelante tendría más cuidado con lo que escribiera, porque parecía estar condenado a vivir

fassten »entre la soledad y el trajín de las ratas voraces, [...] entre la desolación y el arrebato, entre la justificada furia y el injustificado optimismo, entre la rebeldía y el escepticismo, entre el acoso y la huida, entre el destierro y la hoguera«¹².

Bemerkenswert sind die zahlreichen Anspielungen im Roman auf die damalige, zeitgenössische kubanische Literatur, insbesondere auf Alejo Carpentiers Romane *El reino de este mundo* (1949) und *El siglo de las luces* (1962). Lüsebrink liest Arenas' Roman als »Replik« und »Kontrafaktur« zu Carpentiers Romanen.¹³ Vergleichbar kontrastiert Andrea Pagni in metaphorischer Hinsicht Arenas »mundo alucinante« mit Carpentiers »siglo de las luces«:

Frente al »siglo de las luces« el »mundo alucinante«; frente al devenir y al progreso de la luz, de la razón, el espacio de las alucinaciones. [...] frente al racionalismo iluminista, la alucinación paralogica que borra las fronteras entre lo real y lo irreal, lo verdadero y lo falso, trazadas por el discurso de la razón; la alucinación que cuestiona la lógica, el primado de la razón y sus coordenadas.¹⁴

Carpentier interpretiere die Geschichte tendenziell noch eher im Prozess einer befreienden, wenn auch ambivalenten Revolutionsidee, die sich von der französischen über die haitianische, später über die lateinamerikanische bis hin zur kubanischen Revolution sukzessiv verwirklicht habe. Arenas hingegen insistiere auf dem wiederholten Scheitern dieser Fortschrittsidee.¹⁵ So erzählt der gefangene Mönch in *El mundo alucinante*:

Pero ya con lo que conozco me es suficiente para comprender que todo está disparatado ... – Lo he visto todo – repitió el fraile visitador y se dirigió a la puerta –. Por eso no pretendo arreglar nada, puesto que las consecuencias de esos arreglos también las conozco. Vengo de lugares donde se han aplicado los cambios más violentos y radicales. Y vengo huyendo. Yo, que luché con mis manos para poder llevar a cabo esos cambios.¹⁶

Arenas bezweifelt Carpentiers Literaturbegriff als Instrument eines fortschreitenden Bewusstseins von Freiheit und kommt in seinem Roman zum Schluss, die wirkliche Revolution habe noch nicht stattgefunden bzw. die Aufklärung, gipfelnd in der Revolution, habe zu einseitig auf Vernunft und zu wenig auf Mündlichkeit

en mi propio cuerpo lo que escribía« (Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca. Autobiografía*, Barcelona: Tusquets Editores 1992, S. 222).

12 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 9.

13 Hans-Jürgen Lüsebrink, »La Fascinación de la imprenta« – zur Wahrnehmung von Schriftlichkeit und Buchlektüre in den historischen Romanen von Alejo Carpentier und Reinaldo Arenas«, in: Birgit Scharlau (Hg.), *Bild – Wort – Schrift*, Tübingen: Narr 1989, S. 67.

14 Andrea Pagni, »Palabra y subversión en *El mundo alucinante*«, in: Ottmar Ette (Hg.), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Frankfurt a.M.: Vervuert 1992, S. 140.

15 Pagni, »Reinaldo Arenas: *El mundo alucinante*«, S. 162.

16 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 94.

und Leiblichkeit gesetzt. Auch wenn Carpentier – und darin sicherlich der *Dialektik der Aufklärung* vergleichbar – die Katastrophen und Barbareien dem Projekt der Aufklärung selbst als inhärent auffasst, so versucht er doch die Barbarei mit den Mitteln der Aufklärung zu bekämpfen. Arenas jedoch setzt der aufgeklärten Vernunft mit ihrem Fortschrittsdenken ein paralogisches Denken des Halluzinierens und eine spiralförmige Geschichtskonzeption entgegen.

Carpentier sei für Arenas ein Schriftsteller, der mit seinen historischen Romanen einen Beitrag zur kubanischen *historia oficial* leistet, der die Fiktion in den Dienst der offiziellen, linearen Geschichtsschreibung stelle.¹⁷ Pagni spricht bei Arenas' Text von einem postmodernen Roman, der mit einer Veränderung des historischen Standpunktes einhergehe: Er lasse die Opfer zu Wort kommen und mache die Paralogie zur Grundlage des Erzählens.¹⁸ Grausamkeiten, Tod, Folter, Schmerz, Widerwärtigkeiten in potenziertes und grotesk überzeichnete Form bestimmen bei Arenas das Dasein aller Lebewesen.

Arenas entwirft zwei Optionen: Entweder bleibt der Mensch sich treu und wird zum Opfer/Gejagten oder er verrät sich selbst und wird zum Verfolger. Die Doppelgängergestalt des Mönches in der Gefängniszelle, *el fraile prisionero* und *el fraile visitante*,¹⁹ welche schließlich wieder eins wird, verkörpert exemplarisch die beiden Haltungen. Der Gefängnismönch wird fast gefressen, der Besuchermönch hingegen frisst die Ratten, bevor sie ihn fressen:

No crea usted que mi hambre sea tanta como para llegar a esto – me dijo, después de haber engullido al animal –. Lo hago para demostrarles a estas bestias quién se come a quién. Haga usted lo mismo y verá como no lo molestarán más. Así cambiará su condición de víctima y se convertirá en agresor.²⁰

Insgesamt geht Arenas mit Carpentier hart zu Gericht, denn er verkörpert für ihn die Wandlung vom Rebellen zum Opportunisten. Arenas schreibt in seiner Autobiographie: »¿Qué fue de la obra de Alejo Carpentier, luego de haber escrito *El siglo de las luces*? Churros espantosos, imposibles de leer hasta el final.«²¹ Er kritisiert dessen übertriebene Rhetorik und minutiöse Detailtreue, die versucht, die Realität durch Ausführlichkeit darzustellen. Im 34. Kapitel von *El mundo alucinante* findet sich eine aufschlussreiche Parodierung von Carpentiers Werk:

Aquel hombre (ya viejo), armado de compases, cartabones, reglas y un centenar de artefactos extrañísimos que fray Servando no pudo identificar, recitaba en forma de letanía el nombre de todas las columnas del palacio, los detalles de las mismas, el número y la posición de la pilastras y arquitebras, la cantidad de frisos, la textura de las

17 Vgl. Pagni, »Reinaldo Arenas: *El mundo alucinante*«, S. 163.

18 Vgl. Pagni, »Reinaldo Arenas: *El mundo alucinante*«, S. 167 f.

19 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 96 ff.

20 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 92.

21 Arenas, *Antes que anochezca*, S. 116.

cornisas de relieve, la composición de la cal y el canto que formaban las paredes, la variedad de árboles que poblaban el jardín, su cantidad exacta de hojas, y finalmente hasta las distintas familias de hormigas que crecían en sus ramas. Luego hacía un descanso, y con gran parsimonia anotaba todas las palabras pronunciadas en un grueso cartapacio en cuya tapa se leía *El Saco de las Lozas* con letras tan grandes y brillantes.²²

El siglo de las luces wird bei Arenas zum profanen *Saco de las Lozas*. Während Carpentier versucht, die historische Figur des Victor Hugues in *El siglo de las luces* trotz weniger Quellen so genau wie möglich wiederzugeben, konstruiert Arenas bewusst eine *novela*, »una puesta en escena«²³, obgleich Fray Servandos Biographie gründlich dokumentiert ist. Doch Arenas »no le interesa la fidelidad respecto de los datos de la historiografía«²⁴; für ihn sind multiple Perspektiven auf Geschichte möglich. Keinesfalls will er eine authentisch wirkende Geschichte erzählen. Er verspottet eine vermeintlich wirklichkeitstreue Beschreibung.

1.1. Der Riese Borunda: *Sincretismo* vs. Aufklärung

Fray Servandos bewegtes Leben weist Parallelen zum *pícaro*-Held eines barocken Schelmenromans auf, ohne dabei das Streben nach Ehre als Schlüsselthema der Pikareske aufzugreifen.²⁵ Bei Arenas' Schelm begegnet uns vielmehr ein ausgegrenzter Querdenker, der die Durchsetzungskraft aufklärerischer Ideen zusehends in Frage stellt. Denn in der dominant oralen Kultur Lateinamerikas hatte Fray Servando die größte Wirkung freilich mit einer mündlichen Predigt, in der er die – als häretisch angesehene – Behauptung aufstellte, die Heilige Jungfrau von Guadalupe sei in Mexiko bereits weit vor der Ankunft der Spanier unter anderem Namen (Quetzalcóatl) verehrt worden. Durch die Verknüpfung von kanonisierter christlicher Legende und aztekischen Mythen entzieht der Mönch der spanischen Eroberung jede Missionierungsberechtigung. Beim spanischen Klerus in Ungnade gefallen, wird er aufgrund dieser Predigt von der Inquisition verfolgt und inhaftiert; er beginnt im Kerker Pamphlete und seine Autobiographie zu verfassen. Fray Servandos ketzerischen, hybriden Ideen stehen keinesfalls im Kontext europäischer Aufklärungsphilosophie, sondern verdanken sich in Arenas' verfremdeter Biographie den (unveröffentlichten) Manuskripten des Gelehrten Borunda. Borunda ist ein in einer Höhle wohnender Riese, ein Entdecker yukatekischer Bil-

22 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 284f.

23 Pagni, »Palabra y subversión en *El mundo alucinante*«, S. 144.

24 Pagni, »Palabra y subversión en *El mundo alucinante*«, S. 143.

25 Vgl. Wogatzke-Luckow, »Die Darstellung des Phänomens ›Neobarock‹«, S. 237. Vertiefend zur »novela picaresca« siehe Klaus Meyer-Minnemann, Sabine Schlickers, *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, Frankfurt a.M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana 2008.

derschriften, zapotekischer Inschriften, zakatekischer Stiche, chichimekischer Steine sowie Verfasser eines *Código general de jeroglíficos americanos*.²⁶ Borundas synkretistisches Wissen basiert maßgeblich auf der Analyse amerikanischer Hieroglyphenschrift und präkolumbischer Religiosität und verweist auf die kulturelle Eigenständigkeit Lateinamerikas. Bislang war es ihm aber nicht gelungen Publikationsmöglichkeiten zu finden, daher wendet er sich an Fray Servando als möglichen Multiplikator.

Folgt man Metzlers *Literaturlexikon* oder Wilperts *Sachwörterbuch der Literatur* bricht hier das Grotteske in Arenas' Werk durch, denn in den Lexika lesen wir:

Grotteske [von ital. grottesco = wunderbarlich, verzerrt, zu grotta = Grotte], in der bildenden Kunst zuerst verwendet als Bez. für eine Ende des 15. Jh.s in Italien bei Ausgrabungen antiker Thermen und Paläste entdeckte Art von Wandmalereien, in deren flächenfüllender verschnörkelter Ornamentik Pflanzen-, Tier- und Menschenteile spielerisch miteinander verbunden sind [...]. Die Darstellung des zugleich Monströs-Grausigen und Komischen, des gesteigert Grauensvollen, das zugleich als lächerlich erscheint.²⁷

[...] Dichtart des Derbkomischen, Nürrisch-Seltsamen, die teils humoristisch, teils ironisch scheinbar Gegensätzlichstes und Unvereinbares, bes. das Komische und das Grausige, in skurrilem Phantasiespiel in übermütiger, verblüffender Weise nebeneinanderstellt und kombiniert [...]; Gegenströmung gegen jeden Vernunftglauben einerseits und Zeichen einer bizarren Verfremdung, Entstellung und Verfremdung der Welt bis ins Makabre, Bedrohliche andererseits. [...] Kennzeichnend ist das Umschlagen der Form ins Formlose, des Maßvollen ins Sinnlose bis geradezu Dämonische, des Lächerlichen ins Entsetzliche, Monströse. Epochen, in denen das Grotteske daher eine bevorzugte Stellung einnimmt, sind immer wieder diejenigen, denen der Glaube an eine heile Welt zerbrochen ist [...] und in denen die bindingslos geworden Phantasie über das Mögliche hinaus in das noch Unfaßbare umschlägt, um die dämonische Zersetzung der Welt zu beschwören.²⁸

Arenas hybridisiert mittels Borunda die Figur Fray Servandos und schließlich auch seine eigene Autorschaft. In einem Gespräch zwischen Borunda und Fray Servando geht es um diese Diskrepanz zwischen publizierten, übermittelten und zensierten Texten, denn »¿cómo se iban a conservar tantas obras valiosas como se conservan? ¿Y acaso sabes tú las que se han perdido?«²⁹ An anderer Stelle vermerkt Servando, dass seine besten Ideen stets die seien, die er nicht zu Papier

26 Vgl. Arenas, *El mundo alucinante*, S. 59.

27 Georg-Michael Schulz, »Grotteske«, in: *Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen*, hg. von Günther und Irmgard Schweikle, Stuttgart: Metzler 1990, S. 186.

28 Gero von Wilpert, »Grotteske«, in: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner 2001, S. 320–321.

29 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 60f.

gebracht habe: »Las mejores ideas son precisamente las que nunca logró llevar al papel, porque dicho y hecho ya les hace perder la magia de lo imaginado y porque el resquicio del pensamiento en que se alojan no permite que sean escudriñadas.«³⁰ Die Schrift ist somit nur unvollkommener Ersatz für das mündliche Wort. Indem Arenas als impliziter Autor das Reden und Schreiben von Fray Servando im Kontext apokrypher Texte und den begrenzten Wirkungsweisen des Gedruckten in dominant oralen Gesellschaften situiert, relativiert er seinen eigenen hypertextuell angelegten Roman. Seine ›durchlässige‹ Literatur verweist so augenzwinkernd auf einen Kanon der marginalisierten oder nie publizierten Werke.

Fraglich bleibt – sofern man Arenas mit Michail Bachtin liest – ob es Arenas' Roman nicht grundsätzlich an einer »utopía ética«³¹ fehle, die laut Bachtin für ein groteskes Werk gegeben sein muss. Arenas' Roman führt nicht in die »Welt der Ideale«³² oder »für einige Zeit ins utopische Reich der Universalität, der Freiheit, der Gleichheit und des Überflusses«³³, eben zu einer utopischen Vision einer egalitären Gesellschaft oder zu einer Festlichkeit im Sinne von Bachtins Karneval. Bachtin charakterisiert das Lachen als gemeinschaftlichen, teils vulgär-obszönen und von einer Betonung der Leiblichkeit und Sinnlichkeit begleiteten Akt. Bei Arenas bedeutet Leiblichkeit aber primär Martyrium, wie Sabine Schlickers nachweist:

Fray Servando tiene que sufrir tanta hambre, sed, violencia, oscuridad, frío, pobreza, etc. que su trayectoria se vuelve un martirio continuo. Si Bajtín revaloriza en su modelo de mundo de carnaval lo corpóreo y la materia, reivindicando una función liberadora en la cultura de la risa renacentista y en el humor carnavalesco de Rabelais, la representación de lo corpóreo en *El mundo alucinante* puede leerse como una parodia de esta visión carnavalesca.³⁴

Arenas' von Karikatur, Verzerrung, Doppelung, Textwucherung und Intertextualität geprägte Schreibweise lassen ihn als neobarocken Autor im Sinne Severo Sarduys erscheinen.³⁵ Genau wie im *Siglo de Oro* der Katholizismus angesichts von Inquisition nur vordergründig ein einheitsschaffendes Moment war,³⁶ so

30 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 72.

31 Sabine Schlickers, »La rebeldía narrativa de Reinaldo Arenas en *El mundo alucinante*«, in: Annette Paatz, Burkhard Pohl (Hg.), *Texto social. Estudios pragmáticos sobre literatura y cine*, Berlin: tranvía 2003, S. 115.

32 Michail M. Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 57.

33 Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 57.

34 Schlickers, »La rebeldía narrativa de Reinaldo Arenas en *El mundo alucinante*«, S. 116.

35 Vgl. Nina Preyer, *Severo Sarduys Zeichenkosmos. Theorie und Praxis einer Romanpoetik des ›neobarroco cubano‹*, Heidelberg: Winter 2013.

36 Mehr als drei Jahrhunderte, von 1480 bis 1820, war die Inquisition in Spanien aktiv. Aufgabe der Inquisition war es, so genannte *Conversos* und *Moriscos* aufzuspüren, die sich zwar

wirkte für Arenas' Gegenwart die kubanische Revolution angesichts von Castriasmus ebenso wenig integrativ. Die Revolution als zentralen Pol anzusehen, ist für Autoren wie Arenas oder Sarduy aufgrund ihrer Marginalisierung bzw. ihres Exils nicht möglich. Arenas sieht nach dem »Absturz Gottes«³⁷ in der kubanischen Dogmatisierung des Marxismus eine Fortsetzung der Bevormundung der Menschen. Arenas' Werke repräsentieren das Aufbrechen geschlossener Systeme, anders formuliert: die dauernde Rebellion. Arenas füllt die sinnliche Leere der Revolution mit einer neobarocken Gegenrevolution. Seine Stilmittel sind vielfältig: Grotteske Metamorphosen,³⁸ Spiel mit den Figuren und der historischen Vorlage, Reinkarnationen jenseits eines historischen Determinismus,³⁹ visionäre Träume, Eklektizismus, hyperbolische Wendungen, Wortwiederholungen in Form von Anaphern⁴⁰ und Epiphora⁴¹ sowie Antithesen, Metonymien, Synästhesien⁴² und Oxymora⁴³ haben ein gewaltiges Anschwellen des Textes zur Folge. Exemplarisch sei der Beginn des 16. Kapitels mit seiner antithetischen Überschrift genannt: »De mi llegada y no llegada a Pamplona. De lo que allí me sucedió sin haberme sucedido«, um dann wie folgt fortzufahren):

Parto para Pamplona. Ahora parto para Pamplona. Voy rumbo a Pamplona. De modo que ahora voy para Pamplona ayudado por mis clérigos contrabandistas y a pie. [...] Rumbo a Pamplona voy. Hacia Pamplona voy. [...] Ya vamos rumbo a Pamplona. [...] ¡Rumbo a Pamplona! ¡Hacia Pamplona! ¡A Pamplona! [...] ¡Hacia Pamplona! [...] y al paso de ese trotecillo continúa su rumbo a Pamplona. ¡Hacia Pamplona! ¡Con destino a Pamplona! Y ya estoy en Pamplona. Heme aquí, en Pamplona. [...] Heme aquí en Pamplona bañándome con vino y bebiendo vino.⁴⁴

nominell Christen nannten, in Wirklichkeit aber immer noch ihre alte Religion praktizierten, vgl. Norman Roth, *Conversos, Inquisition, and the Expulsion of the Jews from Spain*, Madison: University of Wisconsin Press 2002.

37 Vgl. Ette, »Reinaldo Arenas«, S. 10.

38 »Y la mujer soltó una carcajada. Y la carcajada se convirtió en un bufido de furia. Y el bufido convirtió a la mujer en un hombre barrigón y mofletudo, de grandes colmillos y brazos como pilares« (Arenas, *El mundo alucinante*, S. 142).

39 Verweis auf Simón Rodríguez, Samuel Robinson u. a., vgl. Arenas, *El mundo alucinante*, S. 169.

40 »Y detrás de los árboles. Y detrás de los árboles la claridad« (Arenas, *El mundo alucinante*, S. 138).

41 »Y entonces: ya bien rajaditas yo las cojo y se las tiro en la cabeza a mis Hermanas Iguales. A mis hermanas. A mis hermanas. A mis her« (Arenas, *El mundo alucinante*, S. 27).

42 »[P]asaba la mano, que soltaba música« (Arenas, *El mundo alucinante*, S. 141).

43 »[U]n mulo cantor« (Arenas, *El mundo alucinante*, S. 38), »infierno acuático« (edb., S. 71 f.).

44 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 146–148. Diese Textstelle erinnert an das Volkslied »Pobre de mí«, welches am Ende des alljährlichen Festes zu Ehren des Schutzheiligen San Fermín in Pamplona gesungen wird. Die nordspanische Stadt ist bekannt für ihren berühmten jährlichen Stierlauf.

Solche Worthäufungen, Paradoxien und Variationen entsprechen einer neobarocken Schreibweise der »Amplificatio, der Accumulatio, der Überdimensionierung und des Maskenspiels«⁴⁵. Auch die Körper bzw. bestimmte Körperteile sind meist überproportioniert; so ist die Schlüsselfigur Borunda von groteskleiblichem Charakter. Er ist ein schwabbeliges Fleischgebirge (»como un gran pipa que se movía y hablaba, pero más gorda«⁴⁶). Bei Arenas deutet seine Masse und Größe aber nicht bloß auf gesteigerte physische Kraft, sondern auf einen gesteigerten Intellekt und seinen gewaltigen Wissenshunger hin.

Außerdem haben sinnliche Wahrnehmungen wie Riechen, Hören, Sehen oder Schmecken bei Arenas eine leitmotivische Funktion. Menschen und Tiere verbreiten ununterbrochen Gestank und Geschrei. Die häufige Erwähnung von Schreien aller Art ist besonders auffällig; exemplarisch seien hier verschiedene Beispiele genannt:

- la voz fue multiplicándose⁴⁷
- las voces volvían a retumbar rompiendo tímpanos y rajando paredes⁴⁸
- [d]os monjas [...] rompieron en exclamaciones de miedo⁴⁹
- [c]ada pedazo del fraile tenía sus propios gritos; de modo que por unos momentos en toda la celda se escuchó como una armonía de gritos, roncós, estridentes, desafinados y alucinantes. Pero el hambre hizo a los animales engullir aquella carne chillona, y sus estómagos se llenaron de resonancias⁵⁰
- volvieron [las ratas] otra vez a su idioma de chillidos, de gritos y también de gruñidos hambrientos⁵¹
- soltando un grito, que fue un aullido de terror⁵²
- clamando por una tabla para salvar mi vida⁵³

Diese Aufzählung ließe sich mühelos fortsetzen. Schreien verweist auf ein intensives körperliches Erleben und ist entweder Ausdruck von Schmerz oder Leidenschaft. Und es kann als Ersatz für die öffentliche Kommunikation durch Sprache betrachtet werden. Der Schrei steht in der karibischen Literatur, vielleicht sogar insgesamt in der postkolonialen Literatur, stellvertretend als Me-

45 Gudrun Wogatzke-Luckow, »Dekonstruktion und Rekonstruktion eines Textes. Reinaldo Arenas' Version der *Cecilia Valdés* von Cirilo Villaverde«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 44 (1993), S. 350.

46 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 57.

47 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 90.

48 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 90.

49 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 97.

50 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 97.

51 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 99.

52 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 155.

53 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 213.

tapher für das Unsagbare, für eine subjektive Artikulation der vielfältigen Geschichtstraumata.⁵⁴

1.2. Karnevalisierung des Schreckens

Arenas belässt es nicht bei der Darstellung des Schreckens, wie wir gesehen haben, sondern überzeichnet ihn grotesk. Dass das Grotteske seit dem 16. Jahrhundert zu einem der zentralen narrativen Paradigmen der Neuzeit geworden ist und verstärkt in der Kultur der Gegenwart in den verschiedensten Ausprägungen in Erscheinung tritt, ist sicherlich unbestritten. Michail Bachtin hält fest: »Im 20. Jahrhundert erlebt die Grotteske eine kräftige ›Renaissance‹ [...].«⁵⁵ Zu den wichtigsten Merkmalen des grotesken Stils erklärt er »Über-treibung, Hyperbolik, Übermaß und Überfluß«⁵⁶. Slavoj Žižek spricht gar davon, dass wir in einem Zeitalter leben, welches von dem Übergang von der Tragödie zur Komödie geprägt sei.⁵⁷ Reinaldo Arenas' Texte liefern uns für diese Thesen reichhaltiges Material, denn statt auf »dramatisierte Authentizität«⁵⁸ setzt er auf eine karnevaleske, groteske Inszenierung. So kommt Arenas' Mönch bei einem seiner zahlreichen Fluchtversuche zu der Überzeugung: »que aun en las cosas más dolorosas hay una mezcla de ironía y bestialidad, que hace de toda tragedia verdadera una sucesión de calamidades grotescas, capaces de desbordar la risa ...«⁵⁹. Komik und Grauen sind in seinem Werk eng miteinander verbunden. In einem totalitären System bleibt mit dem Lachen auch das Chaotische und Irrationale im Leben ausgespart. Arenas' Angriff auf die Lachfeindlichkeit des kubanischen Systems⁶⁰ erinnert an Bachtins Analyse der

54 Man könnte den Schrei auch mittels Bibel interpretieren. Jesus starb am Kreuz mit einem Schrei, um seinem Leiden und seiner Hilflosigkeit Ausdruck zu verleihen. Und im Alten Testament steht geschrieben, dass Gott das Schreien seines unterdrückten Volkes erhörte und es dann aus Ägypten befreite.

55 Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 97.

56 Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 345.

57 Wobei Žižek diese These in *Did somebody say Totalitarianism?* mit Bezug auf aktuelle Darstellungsformen der Shoa formuliert: »If we try to present their predicament as tragic, the result is comic; if we treat them as comic, tragedy emerges. We enter the domain that is outside, or rather beneath, the elementary opposition of the dignified hierarchical structure of authority and its carnivalesque reverse, of the original and its parody, its mocking repetition.« Slavoj Žižek, *Did somebody say Totalitarianism? Five Interventions in the (Mis)use of an Notion*, London/New York: Verso 2001, S. 29.

58 Vgl. Peter Herr, »Neue Wege in der filmischen Auseinandersetzung mit der Shoa: *La vita è bella* und *Train de vie*«, in: Gisela Febel, Natascha Ueckmann (Hg.), *Europäischer Film im Kontext der Romania. Geschichte und Innovation*, Zürich: Lit-Verlag 2007, S. 232.

59 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 166.

60 Arenas wirft den alten und neuen Machthabern in seiner Autobiographie vor, völlige Rationalität und eine lügnerische übergeordnete, zeitlose Wahrheit zu predigen und damit das

Lachkultur wie er sie in *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* vorführt; ein Buch, welches in den 1930er Jahren, in der Stalinära, entstand. Das volkstümliche Lachen, welches in besonderer Weise bei Rabelais zum Vorschein komme, sei oppositionell, zuweilen utopisch und immer befreiend:

Das mittelalterliche Lachen wurde in der Renaissance zum Ausdruck eines neuen, freien und kritischen Sinns für Geschichte.⁶¹

Das Lachen legt [...] nahe, dass Angst überwindbar ist. Es erfindet keine Einschränkungen, und Verbote, Macht, Zwang und Autorität sprechen niemals seine Sprache. [...] Der Sieg über die Angst ist nicht deren abstrakte Beseitigung, sondern ihre Entlarvung und Erneuerung, der Übergang zu Heiterkeit [...].⁶²

Das Lachen befreit nicht von der äußeren, sondern vor allem von der inneren Zensur, d. h. der in vielen Jahrhunderten im Menschen erzeugten Angst vor dem Heiligen, dem Verbot, der Vergangenheit und der Macht.⁶³

Doch im Laufe der Neuzeit sei die Lachkultur und das Karnevaleske nach und nach aus dem Alltag verschwunden und fände heute, so Bachtins These, nur noch in der Literatur statt: »Diesen Vorgang der Übertragung des Karnevals in die Sprache der Literatur nennen wir die Karnevalisierung der Literatur.«⁶⁴ Für Bachtin war das 16. Jahrhundert das »Jahrhundert des Lachens, und dieses erlebt seinen größten Triumph in Rabelais' Roman«⁶⁵:

Rabelais' Motive haben etwas prinzipiell und unausrottbar »Nichtoffizielles«: kein Dogmatismus, nichts Autoritäres, keine engstirnige Seriosität kann sie besetzen; sie widersetzen sich jeder Vollendung und Starrheit, jeder ungetriebenen Seriosität und Abgeschlossenheit des Gedankens und der Weltanschauung.⁶⁶

Das Lachen habe gar ein »neues, freies und kritisches Geschichtsbewusstsein«⁶⁷ zu Tage befördert. Was Bachtin für Rabelais festhält, lässt sich auch auf Arenas' Schreiben übertragen. Der Erzähler spricht in *El mundo alucinante* vom »veneno de la literatura« und von »ese pozo sin escapes que son las letras«⁶⁸, also von einer der Literatur inhärenten subversiven Kraft. Arenas ist mit seinen

Lachen und die Revolte erstickt zu haben: »Una de las cosas más lamentables de las tiranías es que todo lo toman en serio y hacen desaparecer el sentido del humor. Históricamente Cuba había escapado siempre de la realidad gracias a la sátira y la burla. [...] Sí, las dictaduras son púdicas, engoladas y, absolutamente, aburridas.« (Arenas, *Antes que anochezca*, S. 261 f.).

61 Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 123, Kursivsetzung im Original.

62 Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 140 f.

63 Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 143, Kursivsetzung im Original.

64 Michail M. Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt a.M.: Fischer 1990, S. 47.

65 Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 149.

66 Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 50.

67 Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 146, Kursivsetzung im Original.

68 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 52.

hyperbolischen Ausgestaltungen sicherlich ein repräsentativer, in Rabelais'scher Tradition stehender Autor des 20. Jahrhunderts.⁶⁹ Seine hier untersuchten Romane illustrieren Geschichte als Zyklus irrationaler, brutaler Fremdherrschaften bis in die kubanische Gegenwart hinein. Er zeichnet ein pessimistisches Bild von einer Revolution, die zwar Missstände der Vergangenheit behoben, aber dafür neue Deformationen hervorgebracht hat. Diesen Deformationen verleiht Arenas in grotesker Weise Ausdruck.⁷⁰

Arenas beschreibt beispielsweise im 24. Kapitel über sechs Seiten die mühsame Einkettung und Einkerkierung seines Protagonisten, darin gipfelnd, dass die Wärter der Inquisition unfähig sind, ihn gedanklich gefangen zu nehmen, denn Servando lächelt in seinem Innersten über diese Behandlung:

Algo hacía que la prisión siempre fuera imperfecta, algo se estrellaba contra aquella red de cadenas y las hacía resultar mezquinas e inútiles. »Incapaces de aprisionar ...« Y es que el pensamiento del fraile era libre. Y, saltando las cadenas, salía, breve y sin traba, fuera de las paredes, y no dejaba ni un momento de maquinarse escapes y de planear venganzas y liberaciones. [...] De modo que todo resultaba inútil. Y el fraile iba y venía más que nunca por donde se le antojaba, y repasaba el tiempo, y se adentraba en él y volvía a salir, libre, como nunca en días de agobio (como lo habían sido todos) lo había podido lograr. Y de no haber sido por aquellas odiosas cadenas que le apretaban las comisuras de los labios, introduciéndose por los intersticios de los dientes y atándole la lengua, se hubiera visto dentro de aquella armazón, semejante a un pájaro fantástico, *la sonrisa de Servando*, tranquila, agitada por una especie de ternura imperturbable...⁷¹

Sein unbeirrbares Lächeln und seine »audacia«⁷² vermögen die Ketten zu sprengen. Das Lachen ist hier eine Reaktion auf eine absurde Realität. Das Geflecht von Ketten um seinen Leib ergibt ein solches Gewicht, dass es schließlich das ganze Zuchthaus niederreißt:

Y nuevas cadenas se agregaron a las nuevas cadenas. Y, por último, se le suprimió la comida al fraile y sólo se le abastecía de cadenas. La tarea era febril: día y noche no se

69 Ganz in der Tradition von Arenas steht Abilio Estévez' Roman *Tuyo es el reino* (1997), der ebenfalls ein halluzinatorisch anmutendes, extrem fragmentiertes Panorama von bizarren Gestalten und Lebensläufen aus einer Vielzahl von Erzählperspektiven enthüllt. Man könnte hier auch Autoren aus ganz anderen sprachlich-kulturellen, postkolonialen Räumen nennen, die ebenfalls ein Bachtin'sches karnevaleskes Konzept von Literatur in ihren Werken umsetzen wie z.B. den Kongolesen Sony Labou Tansi oder den Zimbabwianer Dambudzo Marechera. Ihre Werke werden nicht selten mit dem Begriff der »grotesque africain« bezeichnet (Daniel-Henri Pageaux, zit. nach Flora Veit-Wild, »The Grotesque Body of the Postcolony: Sony Labou Tansi and Dambudzo Marechera«, in: *Revue de Littérature Comparée* 314 (2005), S. 228).

70 Arenas nennt den Prozess des Schreibens eine Art individuelle Teufelsaustreibung: »Para mí, escribir es un exorcismo. [...] Escribir es también una comunicación. [...] escribir es una liberación« (Ette, »Reinaldo Arenas«, S. 194).

71 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 209–210, Kursivsetzung N.U.

72 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 210.

oía más que aquel ascenso de cadenas que se arrojaban sobre un cuerpo ya remote ... Y los carceleros seguían temiendo ... Hasta que llegó el momento: los aterrorizados guardianes oyeron el crujir y se refugiaron, abrazados, en las celdas más bajas. Luego oyeron de nuevo el nuevo crujir, y siguieron refugiándose. Y al momento se escuchó un estallido de las paredes, un estallido del piso y un estallido de toda la prisión. Era el peso de las cadenas del fraile que, al fin, había echado abajo toda la cárcel, que ya no resistía más.⁷³

Der in Ketten gelegte Mönch reißt nicht nur die eigenen Gefängnismauern ein, sondern verwüstet als entfesseltes Geschoss Sevilla, Madrid, Cádiz und die ganze Sierra de León, um schließlich von den Ketten befreit im Meer zu landen. Eine ähnliche Transformation von der Fesselung zur Entfesselung beschreibt Arenas bei der Überfahrt des Mönchs von Mexiko nach Spanien. Aus Hunger verleibt sich der Mönch seine Ketten ein, fällt wegen eines Gefechts von Bord, sinkt aufgrund seines Gewichts auf den Meeresboden, schluckt dabei so viel Wasser, dass es ihn wieder aufbläht und er an die Oberfläche kommt, wo er dann seine Ketten erbricht:

Y el hambre fue mucha, [...] y llegó un momento en que no pude más y empecé a comerme las cadenas con tal de echarle algo a mi estómago. Y me las comí. Y de esta manera quedé libre. [...] Yo traté de sujetarme a unas tablas, pero como tenía el estómago lleno de hierros, fui a dar sin remedio al mismo fondo. Allí pensé que había llegado mi fin y me dediqué a morir mientras tragaba agua y agua. Tanta, que inflado como un globo, vine a salir a flote. Y vomité las cadenas.⁷⁴

Viele Befreiungsversuche enden im Meer, so auch seine groteske Seereise von Europa nach Amerika: »No se me ocurrió otra cosa que lanzarme al mar. [...] Y cuando al fin emergí, sacando la cabeza, me vi frente a las costas de América.«⁷⁵ Die Metaphern des Meeres und der Ketten sowie die Bewegung über den Atlantik von Europa nach Amerika verweisen m. E. immer auch auf die *Middle Passage*, auf Deportation, Exil und Flucht.

Neben diesen grotesken Hybridisierungen zwischen Mensch und Umwelt (Ketten werden zu etwas Leiblichem, das man erbrechen kann) spielen Darstellungen von Chimären, bizarre Verbindungen von menschlichen, tierischen und pflanzlichen Formen – an Bachtins Karnevalisierungstheorie erinnernd – eine große Rolle. In handschriftlichen Sammlungen von Heiligenviten aus dem 13. und 14. Jahrhundert stehen karnevalesk-groteske Illustrationen unmittelbar neben andächtig-seriösen Abbildungen. Für Bachtin stellt die Chimäre die »Quintessenz der Groteske«⁷⁶ dar. Bei Arenas finden wir zahlreiche Chimären,

73 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 211.

74 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 78.

75 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 233f.

76 Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 146.

sei es der geschlechtsdiffuse Orlando, der Rattenmönch oder Servandos Erzfeind León, der sich beliebig in einen Fisch, Vogel, Hexe oder Wasser verwandeln kann.⁷⁷ Das Subjekt – der Stolz der Aufklärung – wird von Arenas in eine Sphäre abgründiger Unentscheidbarkeit und sexueller Triebhaftigkeit geworfen. Arenas entlehnt in *El mundo alucinante* Gestalten, die wir eher aus Märchen oder Mythen kennen wie Hexen, Zauberer, mit Regenschirmen fliegende oder auf Besen reitende Menschen und sprechende Tiere (Ratten sprechen wie Menschen, Mönche verwandeln sich in Ratten).

Das Über-sich-hinaus-Wachsende zeigt sich auch bei der grotesken Gestalt(ung) des Leibes. Die Hervorhebung der Körperöffnungen und Ausstülpungen, insbesondere von Mund und Phallus, sind, so Bachtin, die Hauptmerkmale des grotesken Körpers:

[...] der groteske Körper [ist] von der umgebenden Welt nicht abgegrenzt, in sich geschlossen und vollendet, sondern er wächst über sich hinaus und überschreitet seine Grenzen. Er betont diejenigen Körperteile, die entweder für die äußere Welt geöffnet sind, d. h. durch die die Welt in den Körper eindringen oder aus ihm heraustreten kann, oder mit denen er selbst in die Welt vordringt, also die Öffnungen, die Wölbungen, die Verzweigungen und Auswüchse. Der aufgesperrte Mund, die Scheide, die Brüste, der Phallus, der dicke Bauch, die Nase.⁷⁸

Die groteske Gestaltung religiöser (und revolutionärer) Herrschaft, denen man in Arenas' Werk begegnet, entspricht sehr genau diesem Konzept. So beobachtet Fray Servando einen Pater dabei, wie er sein überdimensioniertes Glied, »su monumental artefacto«⁷⁹, einer Gruppe von Frauen in zeremonieller und ritueller Weise – »a manera de hostia« – in den Mund schiebt. Auf Seiten der Frauen ist die Fleischeslust von unersättlichem und ekstatischem Appetit. In der karnevalesken Vorstellung gibt sich der gierige, verschlingende Mund freudig dem von außen Kommendem hin, er ist es, »der die Welt verschluckt«⁸⁰:

[...] y he aquí que estoy viendo al padre, completamente desnudo y sudoroso, con el miembro más tieso que una piedra y apuntando como una vara, paseándose entre aquellas señoras arrodillados en corro, y sin dejar de recitar sus prédicas en latín. Así caminaba el padre por entre todo el ciclo de mujeres. Ellas lo miraban extasiadas y a cada momento sus rostros reflejaban la ansiedad y la lujuria, desatada ya en el cura, que seguía caminando rítmicamente, mientras su miembro adquiría proporciones increíbles, tanto que temí llegara hasta donde yo estaba, traspasando la puerta ... Así pude comprender que todo aquello no era más que los preparativos para lo que luego se desataría en aquel lugar. De manera que la ceremonia avanzaba. Y las damas, desesperadas y con las manos muy unidas, rodeaban de rodillas al fraile. Y he aquí que el

77 Vgl. Arenas, *El mundo alucinante*, S. 142.

78 Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 76 und S. 358ff.

79 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 113.

80 Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 358.

cura coge aquella parte tan desarrollada, y con las dos manos la empieza a introducir trabajosamente en la boca de cada dama arrodillada (a manera de hostia) que, en una actitud de plena adoración e idolatría besaba, engullendo gozosa toda su proporción, que el padre retiraba al instante para satisfacer las siguientes solicitudes.⁸¹

Ein Übermaß an (männlichen) Triebregungen führt uns Arenas' Roman vor. Körperteile wie hier der Phallus können sich sozusagen »vom Körper trennen, ein *selbständiges* Leben führen, denn sie verdrängen den Restkörper als etwas Zweitrangiges«⁸². Zudem fungiert der Phallus – als Ersatz für die Hostie, welche selbst wiederum in der Eucharistie als Ersatz für den Leib Christie dient – als Brücke zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen. Körperöffnungen und Körperauswüchse haben primäre Bedeutung und verweisen auf mögliche Hybridisierungen, oder auch auf Wachstum und ›Wucherungen‹ des Körperlichen. Der groteske Leib ist markiert von Mehrdeutigkeit, Offenheit und Überschreitung.

Leiblichkeit als soziale Energie taucht bei Arenas also entweder in Form von ekstatischer, ausschweifender, orgastischer Sexualität oder als Martyrium auf. Bachtin spricht von den »*Akte[n] des Körperdramas*«⁸³, die auch Arenas' Roman unentwegt in den Mittelpunkt rückt. Die Betonung phallisch akzentuierter Körpermotivik ist omnipräsent. Arenas' groteske Körperkonzeptionen haben nahezu ausschließlich männliche Leiblichkeit und Sexualität zum Gegenstand. Unter genderspezifischen Gesichtspunkten ist augenfällig, dass es in *El mundo alucinante* zumeist um den ambivalenten maskulinen Körper geht, der entweder potenter Phallus oder gequälter Leib ist.

Doch Arenas' Roman *El mundo alucinante* kann, wie gezeigt wurde, nicht in allen Teilen mit Bachtins Theorien zur Polyphonie, zum Karneval und zur Groteske gelesen werden. Arenas' Karnevalisierung des kolonial-missionarischen und postrevolutionären Schreckens mittels grotesker Kreatürlichkeit und unerhörter Phantastik entspricht zwar Bachtins Lachkultur, sprich seiner Aufwertung des Karnevalesken, der verkehrten Welt und der Signifikanz des Lachens, doch Arenas' ›Abenteuroman‹ fehlt Bachtins utopische Dimension, zumindest mit Blick auf einen abstrakten und rationalen Utopismus. *El mundo alucinante* ist ein Gegenentwurf zur Aufklärungslogik und ein Befund für die Irrsinnigkeit der Geschichte. Für den Dissidenten und ›Ketzer‹ Reinaldo Arenas hat die wahre Revolution noch nicht stattgefunden; einzig in der Revolte gegen das von der kirchlichen oder revolutionären Hierarchie verordnete Gebot der

81 Arenas, *El mundo alucinante*, S. 113.

82 Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 358, Kursivsetzung im Original.

83 »Essen, Trinken, die Verdauung, [...] Beischlaf, Schwangerschaft, Entbindung, Wachstum, Alter, Krankheiten, Tod, Verwesung, Zerstückelung und Verschlungenwerden durch einen anderen Körper« (Bachtin, *Rabelais und seine Welt*, S. 359).

Mäßigung entsteht sein utopisches Bild. Die Rolle eines Schriftstellers ist für Arenas die eines Dissidenten. »Arenas glaubt nicht mehr an diese ›grands récits‹ von der ›Emanzipation der Menschheit oder der ›arbeitenden Klasse‹ [...]«, resümiert Andrea Pagni Arenas' von *desengaño* geprägte Haltung.⁸⁴ Der Enttäuschung durch die Wirklichkeit, die weder durch religiösen Trost noch politisches Engagement kompensiert werden kann, folgt das rebellische Aufbegehren. Diese Revolte gehe einher mit der Aufwertung der Phantasie und des Traums bis hin zur Artikulation des Wahnsinns.⁸⁵

2. Neuschreibung eines Nationalmythos: *La Loma del ángel*

Wie in *El mundo alucinante* setzt Arenas in *La Loma del ángel* (1987) erneut auf Übertreibung, Grotteske und Karnevalisierung, nur hat er sich diesmal keine in Vergessenheit geratenen autobiographischen Schriften als Palimpsest zur Vorlage genommen, sondern *den* kubanischen Klassiker. Arenas' Roman ist eine originelle, extrem parodistische und respektlose Neuschreibung von Cirilo Villaverdes symbolträchtigem Werk *Cecilia Valdés o La Loma del ángel* (1839/1882), »jenem ersten ›großen‹ kubanischen Sklavenroman«⁸⁶. Villaverdes Text gilt als *das* Nationalepos, als der »Gründungstext der kubanischen Erzählliteratur«⁸⁷, »the canonical foundational novel of Cuban identity«⁸⁸. Guillermo Cabrera Infante sieht in *Cecilia Valdés* den Text, der »mehr noch als das Werk José Martí's, die kubanische Idiosynkrasie verkörpere.«⁸⁹

Arenas' Roman *La Loma del ángel* ist ein Hypertext par excellence im Genette'schen Sinne. Nicht nur der Titel unterstreicht die Hypertextualität, bis hinein in die Imitation der äußeren Kapitelstruktur folgt Arenas dem Hypotext. Die Tatsache, dass Villaverdes endgültige Fassung erst nach jahrzehntelanger Unterbrechung und zuerst im Ausland publiziert wurde, verweist auf ihre po-

84 Pagni, »El mundo alucinante«, S. 168.

85 Vgl. Wogatzke-Luckow, »Die Darstellung des Phänomens ›Neobarock‹«, S. 238f.

86 Dieter Ingenschay, »Die spanischen Kolonien in der Karibik: Unabhängigkeitsideen und Sklaventhematik«, in: Michael Rössner (Hg.), *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*, Stuttgart: Metzler 2002, S. 157. *Cecilia Valdés* erschien 1839 in einer ersten, kürzeren Fassung und erst 43 Jahre später, 1882, in New York in vollem Umfang. Der Autor musste Kuba aufgrund seiner Teilnahme an einem Aufstand gegen die spanische Kolonialmacht verlassen. Arenas hält in seiner Autobiographie fest: »Cirilo Villaverde es condenado a muerte en Cuba y tiene que escapar de la cárcel para salvar su vida; y en el exilio trata de reconstruir la Isla en su novela *Cecilia Valdés*« (Arenas, *Antes que anochezca*, S. 115).

87 Ottmar Ette, »Lesen, leben, lieben: Vom Schreiben (in) einer wahnwitzigen Welt« (Nachwort), in: Reinaldo Arenas, *Engelsberg*, Zürich: Ammann 2006, S. 197.

88 Manzari, H. J., »A postmodern ›play‹ on a nineteenth century cuban classic: Reinaldo Arenas's *La Loma del ángel*«, in: *Decimonónica* 3 (2006), S. 45.

89 Vgl. Guillermo Cabrera Infante, *Mea Cuba*, Bogotá: Alfaguera 1999, S. 79.

litische Brisanz und auf eine bedeutsame Parallele zwischen Villaverde und Arenas und auf die bis heute andauernde Spaltung des literarischen Feldes Kubas in einen insel- und einen exilkubanischen Bereich.

Villaverdes Geschichte spielt in der spanisch-kubanischen Kolonialgesellschaft der 1830er Jahre und beleuchtet das Leben der so genannten freien Farbigen in Havanna. Villaverde erzählt die tragische Geschichte der aufstiegsfreudigen und sehr attraktiven Mulattin Cecilia Valdés, die als uneheliches Kind einer Mulattin und eines Plantagenbesitzers in einem Waisenhaus und später bei ihrer Großmutter aufwächst und die sich in den ›weißen‹ Kreolen Leonardo Gamboa, Sohn des Besitzers der Zuckerrohrpflanzung, Cándido Gambia, verliebt. Cecílias Herkunft ist das »explosive secret«⁹⁰, denn die Liebenden wissen nicht, dass sie Halbgeschwister sind: sie die illegitime Tochter, er der legitime Sohn desselben Vaters. Nachdem Leonardos Leidenschaft erloschen ist, verlobt er sich mit der Großgrundbesitzerin Isabel Ilincheta, einer jungen Frau aus seiner Gesellschaftsschicht. Aus Eifersucht stiftet Cecilia ihren Verehrer, den Mulatten José Dolores Pimienta an, Leonardo zu töten, woraufhin Isabel sich in ein Kloster zurückzieht. Cecilia wird als »cómplice en el asesinato de Leonardo«⁹¹ zu einer Gefängnisstrafe verurteilt. Wie ihre Mutter verfällt sie schließlich dem Wahnsinn und hinterlässt eine Tochter, die ebenfalls als Waise aufwächst. Der Mörder selbst wird nicht gefasst und bleibt flüchtig.

Villaverdes Verknüpfung von rührselig anmutender Liebesgeschichte – heute würde man vielleicht von einer *Telenovela* sprechen – mit einer realistisch-moralischen Sicht auf die von Sklaverei korrumpierte Gesellschaft der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird häufig als »karibische Sozialromantik«⁹² charakterisiert. Einerseits bietet der Text ein sozialkritisches Repertoire, welches den Rassismus und die Willkür der Sklaverei anprangert und das Problem des Abolitionismus⁹³ verhandelt, andererseits ist er mit altbekannten romantischen Motiven wie Rache, Wahnsinn, Inzest, Liebesdrama, Rückzug ins Kloster und

90 Doris Sommer, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1991, S. 129.

91 Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés o La Loma del ángel*, Havanna: Editorial Letras Cubanas 1980 [1882], S. 279.

92 Ingenschay, »Die spanischen Kolonien in der Karibik«, S. 157.

93 Dröscher liest Villaverdes Roman nicht als abolitionistischen Roman, sondern als »una contribución a la construcción de la memoria cultural cubana que [sic] como posicionamiento respecto a la abolición. En un momento en el cual la nación cubana independiente es casi palpable, la novela de Villaverde negocia la repartición de la culpa de la precariedad de la identidad nacional y de la responsabilidad por el retraso histórico respecto a la independencia entre los diferentes sectores de la anterior sociedad esclavista« (Dröscher, Barbara, »La mulata Cecilia Valdés. Regulaciones de atracción y aversión en la fundación de la nación cubana«, in: Liliana Gómez, Gesine Müller (Hg.), *Relaciones caribeñas. Entrecruzamientos de dos siglos. Relations caribéennes. Entrecroisements de deux siècles*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2011, S. 96.).

dem Wiedertreffen verschollen geglaubter Familienmitglieder aufgeladen. Bekannt geworden ist Villaverdes Roman vor allem als kostumbristisches Sittengemälde, welches ein Bild des volkstümlichen Lebens, der Feste, des Treibens auf der Straße und zugleich der unwürdigen Lebensbedingungen der Sklaven auf den Kaffeepflanzungen, in den Zuckerraffinerien und den Elendsbaracken vermittelt. Villaverde betont in seinem in New York verfassten »Prólogo« von 1879, dass er beim Schreiben ausschließlich »d'après nature«⁹⁴ vorgegangen sei: »Lejos de inventar o de fingir caracteres y escenas fantásticas e inverosímiles, he llevado el realismo, según entiendo [...]«.«⁹⁵ Genau hier setzt Arenas' respektlose Dekonstruktion der berühmten Vorlage an: Er verzichtet auf epische Breite und setzt stattdessen auf Verknappung und Überzeichnung.

Ob Villaverdes *Cecilia Valdés* oder Arenas' *La Loma del ángel*, beide Romane zeigen die unüberwindbaren Hierarchien zwischen »los negros y los blancos« bzw. »los blancos y los negros«⁹⁶ der von Sklaverei geprägten kubanischen Gesellschaft zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Die titelgebende Mulattin heiratet nicht, es gibt keine bleibenden Verbindungen zwischen »weißen« und »schwarzen« Kreolen. Das erotische Begehren wirkt nur vorübergehend grenzüberschreitend. Stattdessen entfalte sich, so Georg Sütterlin, ein inzestuöses Beziehungsgeflecht, welches die Perversion einer menschenverachtenden Gesellschaft versinnbildlicht, die den Weißen absolute Verfügungsgewalt über die Schwarzen zubilligt und wo das institutionalisierte Gewissen der herrschenden Klasse, die Kirche, grundlegend korrumpiert sei.⁹⁷ Villaverdes literarisches Projekt, die spanische Kolonie in eine zukünftige kubanische »mulattische« Nation zu überführen, kann man angesichts der asymmetrischen Verhältnisse für gescheitert erklären, denn »Villaverdes Versuch die Widersprüche, Herr-Knecht, Sklave-Plantagenbesitzer, Schwarz-Weiß mit dem Ideal der Liebe und der Ehe zu überwinden, lässt sich für Arenas selbst auf dem Papier nicht einlösen.«⁹⁸

Für unseren Kontext erscheint interessant, in welcher Form Arenas dieses romantische »foundational fiction«⁹⁹ umschreibt, denn in einem *reescritura*-Ansatz wird in der Regel genau das geändert, was der Ursprungstext als zentrale Idee dem Leser mitteilen wollte. Hier ist es der Mythos eines mulattischen Kubas. *Cecilia Valdés* sei, so Barbara Dröscher, bis heute eine Ikone im kulturellen

94 Villaverde, *Cecilia Valdés o La Loma del ángel*, S. 53, Kursivsetzung im Original.

95 Villaverde, *Cecilia Valdés o La Loma del ángel*, S. 53.

96 So die Titel der zwei Hauptteile in Arenas' Text.

97 Vgl. Georg Sütterlin, »Weisse Herren, schwarze Seelen«, in: *Neue Zürcher Zeitung* (21.12.2006).

98 Ellen Spielmann, »Alles auf Zucker«, in: *Freitag* (17.03.2006).

99 Den Begriff der *Foundational Fictions* (1991) hat Doris Sommer für die *National Romances of Latin America* geprägt.

Gedächtnis Kubas, sei es in der Zarzuela, im Film,¹⁰⁰ in der Wissenschaft oder in der Literatur bis hin zur Tourismusbranche. Das ablehnende Heiratsverhalten Leonardos und der damit verwehrte soziale Aufstieg von Cecilia verweist jedoch auf das Scheitern einer »cubanidad como *mulatez*«¹⁰¹ – darauf komme ich zurück.

2.1. Postmoderne narrative Strategien

Auch wenn Arenas den zentralen *Plot*, die inzestuöse Beziehung zwischen Cecilia und ihrem Halbbruder Leonardo sowie dessen Tod durch den Mulatten José Pimienta, beibehält, erzählt sein Roman mittels unzähliger Transformationen eine gänzlich andere Geschichte. Augenfälligster Unterschied ist zunächst die starke Verknappung: Ist Villaverdes Roman noch 400 Seiten stark, so verdichtet Arenas den turbulenten Handlungsverlauf auf nur 140 Seiten. Arenas behält den groben Aufbau von *partes* und *capítulos* bei, aber die Einteilung variiert. Villaverde unterteilt in vier große Teile mit insgesamt 45 Kapiteln. Arenas gliedert seinen Roman in fünf Teile mit insgesamt 34 Kapiteln, die jeweils alle mit Titeln versehen werden, so dass ein Kapitel nie länger als maximal fünf Seiten ist. Dieses Vorgehen hat einen dauernden, fast schwindelerregenden Szenenwechsel zur Folge. Bemerkenswert ist ferner, dass Villaverdes Roman wie üblich mit einer »conclusión« schließt; Arenas Roman hingegen endet pluralistisch mit »conclusiones«. Arenas' Texttransformation geht dahin, den von Villaverde betonten realistischen Anspruch in eine phantastische Dimension zu überführen.¹⁰² *Cecilia Valdés* steht für literarischen Realismus, Arenas' Roman hingegen illustriert ein »Ad-absurdum-Führen des Realitätseffektes«¹⁰³. Seine vielfältigen Übertreibungen, Verfremdungen und Spielereien implizieren eine deutliche Absage an mimetische Erzähltechniken und an dogmatische Verordnungen eines sozialistischen Realismus im Sinne Castros. Die Unsicherheit von gesicherter Autorschaft und Historiographie zeigt sich an diversen Stellen: In selbstreflexiver, ironischer und metatextueller Weise schickt Arenas als impli-

100 *Cecilia* (1981) des international bekannten Regisseurs Humberto Solás, Vertreter des »Neuen Kubanischen Kinos«, ist eine melodramatische Verfilmung von Villaverdes Roman. Hervorzuheben ist Solás' Identifizierung von Cecilia mit Orisha (Göttin der Santería). Er insistiere so auf den Anteil der afrokubanischen Bevölkerung an der Revolution (vgl. Dröscher, »La mulata Cecilia Valdés«, S. 89f.). Solás begründete 2003 das »Festival del Cine Pobre«.

101 Dröscher, »La mulata Cecilia Valdés«, S. 97.

102 Vgl. Ottmar Ette, »Ángel de la reescritura. Travestie und Subversion in Reinaldo Arenas' *La Loma del ángel*«, in: Hans-Jürgen Lüsebrink, Hans T. Siepe (Hg.), *Romanistische Komparatistik. Begegnungen der Texte – Literatur im Vergleich*, Frankfurt a.M.: Lang 1993, S. 266.

103 Ette, »Lesen, leben, lieben«, S. 194.

ziter Autor seine Romanfiguren auf eine Reise zu ihrem ursprünglichen Schöpfer Cirilo Villaverde, um mit ihm eine Textpassage zu klären. Jener lebt in Arenas' Roman inkognito in der Sierra de los Órganos in Pinar del Río und bekämpft dort das Analphabetentum mit dem vorrangigen Ziel, Leser für seine eigenen Werke heranzuziehen; eine nicht zu übersehende Anspielung auf die Ziele der postrevolutionären Alphabetisierungskampagne in Kuba. Villaverde ist einigermaßen überrascht von seinem Besuch und empfängt ihn mit den belehrenden Worten:

Fue entonces cuando reparó en los visitantes. »¿Qué se les ofrece ?« dijo poniéndose de pie. »¿Es posible que ya no nos reconozcas?« se quejó don Cándido familiarmente. »Claro que los reconozco. Pero en ningún momento escribí que tenían que venir a verme, y mucho menos aquí. ¡Estoy de incógnito, y no de ›incógnita‹ como dijo usted, bruto, unas páginas más arriba!« le reprochó al mozo del azúcar.¹⁰⁴

Doch Villaverdes Haltung entpuppt sich als wenig hilfreich, denn in postmoderner Manier überlässt er dem Leser die Deutung: »eso queda para el curioso lector...«, woraufhin Doña Rosa ärgerlich erwidert: »¡Nada de para el lector... [...] Pues si no sabe escribir que se haga zapatero o que se vaya a cargar cañas a un trapiche! ¡Pero las cosas hay que aclararlas ahora mismo!«¹⁰⁵

Nicht nur der historische Autor Villaverde gehört zur erzählten Welt von *La Loma del ángel*, auch Arenas taucht als Figur im Roman auf. Die metaleptische Einbeziehung der beiden realen Autoren in das fiktionale Geschehen, sprich die Hybridisierung zwischen extratextueller und intradiegetischer Position lässt sich als postmoderne Dekonstruktion des Erzählprozesses interpretieren.¹⁰⁶ Die Distanzierung der Romanfiguren von ihren beiden ›Schöpfern‹ zeigt sich besonders bei der Figur Leonardo Gamboa, der sowohl Villaverde als auch Arenas als »los idiotas narradores«¹⁰⁷ bezeichnet:

[...] así que nada tengo que ver con esas barrabasadas que el sifilítico y degenerado, quien piensa que es nada menos que el mismísimo Goya (me refiero naturalmente a Arenas), quiere adjudicarme o con las del otro viejo cretino [Villaverde, N.U.] quien tampoco dio pie con bola en lo que se refiere a mi carácter, ni en nada...¹⁰⁸

104 Arenas, *La Loma del ángel*, S. 106.

105 Arenas, *La Loma del ángel*, S. 107.

106 Vertiefend zum Konzept der »auto(r)ficción« vgl. Vera de Toro, Sabine Schlickers, Anna Luengo, »Introducción: La auto(r)ficción: modelizaciones, problemas, estado de la investigación«, in: Dies. (Hg.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid/Frankfurt: Vervuert/Iberoamericana 2010, S. 7–29. Einen guten Überblick zur spanischsprachigen Autobiographie/Autofiktion gibt Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva 2007.

107 Arenas, *La Loma del ángel*, S. 122.

108 Arenas, *La Loma del ángel*, S. 121.

Leonardo Gamboa greift Reinaldo Arenas als »imbécil narrador de esta novela, que ni siquiera es de él originalmente« sogar direkt an und beschwert sich über seine unzutreffende Charakterisierung als »un energúmeno, un vago, un perezoso y un mal estudiante«¹⁰⁹. Arenas spielt unentwegt mit Erzählerpositionen, indem er sich und Villaverde als Romanfiguren ins Spiel bringt und sich die Figuren autonomisieren. Die narrative Metalepse veranlasst eine Hybridisierung von Autoren- und Figurenschaft. Die Grenze zwischen zwei Welten, der Welt, in der man erzählt, und der Welt, von der erzählt wird, wird bewusst überschritten.

2.2. *Mulatización* oder »weiß malen«

In der kubanischen Literaturgeschichte repräsentiert die titelgebende, schöne Mulattin Cecilia Valdés die einzige Romanfigur, die zum literarischen Mythos – zur *femme fatale* und vor allem zum Archetypus der *mulatez* oder *mulatización* – selbst über die Grenzen der Karibik hinaus zur identitätsstiftenden Symbolfigur avancierte.¹¹⁰ Diese »Modellierung des Nationalen mit Hilfe der Liebesverbindung zwischen einem Weißen und einer Mulattin, [ermöglicht] die Bedeutung von *Cecilia Valdés* als identitätsbegründendem Roman«¹¹¹. Villaverdes Geschichte der Mulattin Cecilia Valdés liest sich als nationale Allegorie, als »Mythos eines mulattischen Kuba«¹¹².

109 Arenas, *La Loma del ángel*, S. 121.

110 Vgl. Ette, »Lesen, leben, lieben«, S. 190f. In einem Interview mit Ottmar Ette wies Arenas darauf hin, dass er noch weitere Romane zu zeitgenössischen bzw. historischen Frauenfiguren, die zusammen gewissermaßen eine Allegorie Kubas repräsentieren, beabsichtigt. »No solamente con la reescritura de ›Cecilia Valdés‹ sino yo tengo un proyecto de tres noveletas que, unidas las tres, formarán una novela que será la historia de tres mujeres en la historia de Cuba. Una es *la viuda de Lezama*. Es un personaje muy interesante y fue la que salvó los manuscritos inéditos de Lezama. [...] Después hay una señora, una condesa del siglo XVIII, que pretendo hartó una visión de esa época a través de un personaje delirante que vivía en París y que fue a Cuba dos veces, *la condesa de Merlín*. A esos dos personajes de la realidad los quiero llevar a la ficción a mi manera. Y otra mujer muy al principio de la conquista de España en Cuba, durante la colonización, que era la mujer de Hernando de Soto y que se llama *Isabel de Bobadilla*. [...] A través de estos tres personajes femeninos yo quiero dar toda una historia de Cuba, desde el punto de vista de la ficción, desde luego, porque a mí la Historia en sí misma, con mayúscula, no me interesa; para eso están ya los libros de historia. Pero quiero decir que siempre va a haber argumentos si uno siente esa necesidad creadora« (Ette, Ottmar, »Entrevista con Reinaldo Arenas, Nueva York, 29 de noviembre de 1985«, in: Titus Heydenreich (Hg.), *Der Umgang mit dem Fremden. Beiträge zur Literatur aus und über Lateinamerika*, München: Fink 1986, S. 186f., Hervorhebung N.U.). Doch aufgrund seines frühen Todes konnte er dies leider nicht mehr umsetzen.

111 Ottmar Ette, »Cirilo Villaverde: *Cecilia Valdés* o *La Loma del ángel*«, in: Volker Roloff, Harald Wentzlaff-Eggebert (Hg.), *Der hispanoamerikanische Roman*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1992, S. 42.

112 Ette, »Cirilo Villaverde: *Cecilia Valdés* o *La Loma del ángel*«, S. 43. Nicht nur Arenas weist

Nicht übersehen werden darf: Cecílias ›Aufstiegswille‹ illustriert einen verinnerlichten Rassismus, den bereits Fanon in seinem Klassiker *Peau noire, masques blancs* zum Verhältnis »La femme de couleur et le Blanc« analysierte. Um dem eigenen Schicksal »un peu de blancheur«¹¹³ zu verleihen, griffen viele schwarze Frauen zu der Überlebensstrategie der äußeren Unterwerfung. In *La Loma del ángel* übermalt Cecilia kurzerhand ihre schwarze Urgroßmutter Amalia Alarcón mit weißer Farbe, um ihren weißen Liebhaber Leonardo über ihre Herkunft zu täuschen: »- ¡Blanca! ¡Si, blanquísima! ... Así es como tiene que verte él. Leonardo no sabrá nunca que eres una negra retinta. Si lo llega a saber no se casará conmigo. ¡Blanca! ¡Blanca! ¡Ni mulata siquiera! ...«¹¹⁴ Cecilia hat für Männer ohne Geld und Einfluss keine Zeit. Doch ihr emanzipatorisches Anliegen schlägt fehl. Als Mulattin bleibt ihr der soziale Aufstieg verwehrt, denn sie ist nicht die passende Person für Heirat und Kinder, sprich für Erbfolge und Weitergabe von Kapital. In dem Motiv der Mulattin vereinen sich Rassismus, Sexismus und Klassenkonflikte in besonderer Weise. Die Abschaffung des Klassenbegriffs reicht für ehemalige Sklavenhaltergesellschaften als Emanzipationsprojekt eben nicht aus.

Cecílias Urgroßmutter war noch schwarz, doch die außerehelichen Verbindungen von Urgroßmutter, Großmutter und Mutter jeweils mit weißen Männern ließen Cecilia Valdés fast zu einer Weißen werden. Diese von Verfügbarkeit, Vaterlosigkeit und Illegitimität geprägte Geschichte wird von der Großmutter Doña Josefa als ein »Fluch« beschrieben:

Una vez más la misma maldición que había perseguido a toda la familia volvía a cumplirse. El bello, fugaz e inevitable *hombre blanco* que de pronto engendraba a otra *mulata* para que la fatídica tradición siguiese su curso. La historia había comenzado con su madre, doña Amalia, *negra* africana, que la había engendrado a ella, Josefa, *mulata casi negra*, y ella con otro *hombre blanco* había tenido a la parda Rosario Alarcón, quien a su vez con don Cándido Gamboa había engendrado a Cecilia, *mulata casi blanca (o blanconaza, como le decían)*, y ahora Cecilia, con su propio hermano *blanco*, tenía una hija a la que sin duda se enamoraría de algún *blanco*.¹¹⁵

Bemerkenswert ist nicht nur in diesem Zitat der hervorgehobene Grad von *Whitening* bzw. der ›Mulattisierung‹. Es bleibt immer ein Rest ›Schwarzheit‹ im Sinne Homi Bhabhas *almost the same but not quite, almost the same but not*

auf die gleichen Initialen von Autor und Hauptfigur hin (C.V.), so dass man bei Villaverde in Anlehnung an Flaubert davon sprechen kann: »Cecilia Valdés, c'est moi«. Die diskriminierte Mulattin repräsentiert ebenfalls den diskriminierten Exilanten, vgl. Ette, »Reinaldo Arenas«, S. 178.

113 Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris: Seuil, 1971 [1952], S. 34.

114 Arenas, *La Loma del ángel*, S. 77.

115 Arenas, *La Loma del ángel*, S. 117f., Kursivsetzung N.U.

white – wobei Bhabha jedoch so das Widerstandspotential innerhalb dieser problematischen *Mimikry* aufmerksam machen will.

Für unseren Kontext lässt sich festhalten: Die matrilineare Kette alleinstehender Mulattinnen mit den von weißen Männern gezeugten Kindern führt letztlich nicht zu stabilen Solidarbeziehungen, sondern zu prekären Grenzräumen, wie Dröscher konkretisiert:

A pesar de que el »whitening« resulta exitoso en cuanto a la piel, la aspiración a un estatus social más alto falla, [...]. Una y otra vez, sus proyectos de vida fracasan. Ni les es posible fundar una familia nuclear de tipo burgués, ni la solidaridad entre las mujeres en el barrio resulta ser una red social estable y deseada, esta última no existe en el horizonte discursivo de Villaverde.¹¹⁶

In dem Kapitel »El milagro« wächst das uneheliche Kind von Cecilia und Leonardo in Cecílias Körper innerhalb von Sekunden, verwandelt sich vom Jungen zum Mädchen, kommt mit einem ohrenbetäubendem Geschrei auf die Welt und mutiert umgehend zur Fünfjährigen, um so allen Abtreibungsversuchen zu entgehen. Für Cecilia steht nach Leonardos Verrat fest: »Tener un hijo mulato y sin padre en este sitio es echar otro esclavo al mundo. ¡No, no quiero cargar con ese crimen!«¹¹⁷ Und weiter lesen wir:

Y en menos de cinco minutos, desarrollando una insólita energía, creció desmesuradamente, se abultó dentro de la placenta, tomó la forma ya de un niño de nueve meses, pateó en el vientre de su madre, cambiándose, para mortificarla aún más el sexo, pues era, un varón; y de un cabezazo, soltando altísimos gritos, salió la niña del cuerpo de Cecilia quien atónita contemplaba aquel fenómeno. – ¡Mamá! – dijo la niña de inmediato, llegando en dos segundos a la edad de cinco años, donde se detuvo.¹¹⁸

Die intendierte, aber vom Kind selbst vereitelte Kindstötung taucht hier als typisches Mittel auf, um ein Kind vor Wiederversklavung zu schützen. Das Verwerfliche des Inzests tritt hier hinter dem Ungeheuerlichen, nämlich der Sklaverei, zurück. Das eigentlich dramatische Potential der ›Blutschande‹ löse sich in der Groteske auf, da fast jede Figur in Unkenntnis ihrer Herkunft und daher durchweg im potentiellen Inzest lebe.¹¹⁹ Selbst die Protagonistin lebt lange Zeit in Unklarheit über ihre Herkunft, denn ihr Name Valdés verweist auf keinerlei gesicherte Genealogie:

Y su historia, al menos para ella, era un enigma. Sus referencias son sólo una abuela mulata que nadie sabe de qué vive, una bisabuela negra que, según dicen, es bruja, una cicatriz en el hombro derecho y un apellido, Valdés, con el que bautizan en la Casa Cuna a los niños de padres desconocidos. Los demás tienen hermanos, padres, madres,

116 Dröscher, »La mulata Cecilia Valdés«, S. 100.

117 Arenas, *La Loma del ángel*, S. 116.

118 Arenas, *La Loma del ángel*, S. 116f.

119 Vgl. Wogatzke-Luckow, »Dekonstruktion und Rekonstruktion eines Textes«, S. 351.

alguien a quien poder odiar o amar, parecerse o renegar. Ella tiene las calles, los portales y la claridad del día. Ella se tiene sólo a sí misma y por eso sabe (o intuye) que si deja de hacer ruido deja de ser.¹²⁰

La Loma del ángel ist mit seinem zentralen Thema der Waisenschaft ein exemplarisches Beispiel für ein *orphan narrative* der *post-plantation literature*.¹²¹

2.3. Grotteske Gestaltungen

Arenas' Roman weist trotz seiner massiver Verknappung des Hypotextes eine Fülle origineller Ideen, bizarrer Handlungsverläufe und grotesker Maskeraden auf. Bischöfe verkleiden sich als Engel, um ihr sexuelles Begehren hemmungslos auszuleben. Oder die in *Cecilia Valdés* mehrmals erwähnte weiße Ikonographie der omnipotenten Mater Dolorosa taucht als schwarze Muttergottes auf.¹²² Die Muttergottes ist bei Arenas nicht in der Lage, Trost zu spenden, Erlösung zu prophezeien oder Wunder zu bewirken; sie ist weitestgehend ohne göttliche Macht:

Entonces la virgen traspasada por la espada de fuego se agitó levemente en el nicho y concediéndole a la mulata una mirada fría y pavorosa habló: – ¿Y cómo es posible que precisamente me hayas elegido a mí como consuelo? Con esta espada de fuego que perennemente me traspasa el pecho y con mi único hijo asesinado por la turba, ¿cómo puedo ser yo la encargada de reconfortante? ¿No te has dado cuenta (¡nadie se ha dado cuenta!) de que yo también estoy transida de dolor? [...] Pero si los amantes [Cecilia y Leonardo] hubiesen observado detenidamente [...] habrían comprobado que la virgen había sido sustituida por otra imagen. Tenía la piel completamente morena, el pelo ensortijado, en los brazos sostenía no a un niño rubio sino a un negrito, y una expresión

120 Arenas, *La Loma del ángel*, S. 18.

121 Vgl. Valérie Loichot, *Orphan Narratives: The Postplantation Literature of Faulkner, Glissant, Morrison, and Saint-John Perse*, Charlottesville: University of Virginia Press 2007. Barbara Dröscher hält für die von Frauen geschriebenen zentralamerikanischen Romanen des ausgehenden 20. Jahrhunderts ebenfalls fest, dass die Figur der Grenzgängerin auffällig oft mit Waisenschaft einhergehe, vgl. Barbara Dröscher, »Transkulturalität und Geschlecht in den Erzählungen zentralamerikanischer Autorinnen am Ende des 20. Jahrhunderts«, in: Stephanie Schütze, Martha Zapata Galindo (Hg.), *Transkulturalität und Geschlechterverhältnisse. Neue Perspektiven auf kulturelle Dynamiken in den Amerikas*, Berlin: tranvía 2007, S. 117.

122 Diese Umschreibung gibt es nicht nur in der Literatur, sondern auch in der Kunst. Viele Bilder und Wandmalereien stellen zwar die Christengeschichte dar, die Heiligen aber haben dunkle Hautfarbe und gleichen eher den Indios. Auch die Tierwelt ist eher die amerikanische und die Trauben gleichen mehr einer Ananas. Dieser Synkretismus wurde nicht nur so ausgeführt, um die Indios zu bekehren, sondern weil die Architekten und Maler meist Indios waren, vgl. Schwarzwald, Doris, »Lateinamerikanische Literatur im Lichte der Transkulturation«, in: *Trans* 14 (2005), S. 7.

de dolor aún más intensa ensombrecía su semblante. Expresión que aumentó aún más cuando los hermanos cayeron abrazados sobre el lecho.¹²³

Die Statue ist »starr vor Schreck« und »Inbegriff der Verzweiflung«, aber immerhin verfügt sie über eine eigene Stimme. Arenas belässt es nicht bei der sprechenden Statue, sondern er transformiert sie von weiß zu schwarz. Cecílias Großmutter, Doña Josefa, welche bei der Muttergottes Trost gesucht hatte, wird zu Stein und nimmt den Platz der Heiligen ein. Die Anbetende wird so zu einer potentiell Anzubetenden:

[...] la virgen había sido sustituida por otra imagen. Tenía la piel completamente morena, el pelo ensortijado, en los brazos sostenía no a un niño rubio sino a un negrito, y una expresión de dolor aún más intensa ensombrecía su semblante.¹²⁴

Repräsentierte bei Villaverde das titelgebende *Loma del ángel* noch ein Stadtviertel Havannas, so ist es bei Arenas eine Grabstätte. Der Engelshügel in Arenas' Roman war ursprünglich eine Senke, die als Grabstätte genutzt wurde und die mit der Zeit, aufgrund der vielen Toten während der Amtszeit Echerres, zu einem gewaltigen Grabhügel anwuchs. Der Bischof Echerre lässt sich demnach auch als »Engelmacher« interpretieren, denn das Fundament der Kirche setzt sich aus Leichen zusammen und lässt die Kirche immer höher in den Himmel ragen:

Pero tantos fueron los muertos [...] que se enterraron en el cementerio que está bajo la misma iglesia que rápidamente el túmulo se fue convirtiendo en una gigantesca elevación sobre la cual el templo o nave religiosa, sobrecargado de columnas, agujas, cresterías, gárgolas, albacaras, volutas y archivoltas absolutamente innecesarias iba siempre subiendo. Así al llenarse de cadáveres una bóveda religiosa, la misma se convertía en enorme tumba y sobre aquel conglomerado de huesos seguía erigiéndose la iglesia que ahora se remontaba a veces a las mismas nubes.¹²⁵

Der Engelshügel fungiert als *lieu de mémoire*, als Topographie der Toten. Für Arenas gilt es Formen von Erinnerung zu finden für eine Geschichte, deren Zeugen und Zeuginnen ausgelöscht wurden. Arenas' Poetik bezweifelt dabei das Sinnpotential vernunftmäßigen Denkens, zumal die Sklaverei rational keineswegs zu fassen ist. Inmitten des reproduzierbaren Wissens kann sich das kollektive Trauma der Sklaverei bloß als Erschütterung des Diskurses äußern.¹²⁶

123 Arenas, *La Loma del ángel*, S. 118–119.

124 Arenas, *La Loma del ángel*, S. 119.

125 Arenas, *La Loma del ángel*, S. 23f.

126 Vertiefend hierzu vgl. Natascha Ueckmann, »Koloniale Sklaverei und Narrativität: die Plantage erzählen. Zum Romanwerk von Edouard Glissant und Jean-Claude Fignolé«, in: Alexandra Strohmaier (Hg.), *Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*, Bielefeld: transcript, S. 421–443 und Natascha Ueckmann, *Ästhetik des Chaos in der Karibik. »Créolisation« und »Neobarroco« in franko- und hispanophonen Literaturen*, Bielefeld: transcript 2014.

Die grotesken Inszenierungen und Inversionen nehmen bei Arenas kein Ende: Exzessive Gaumenfreuden anlässlich eines opulenten Weihnachtssessens enden in einer haltlosen Völlerei, wobei sich die Anwesenden in menschliche Riesenkugeln verwandeln und schließlich zu Karsterhebungen werden:

Ya a media noche, cuando terminó la cena, todos se habían convertido en gigantescas y relucientes bolas o cuerpos completamente esféricos que los sirvientes cubrieron con enormes mantas y empujándolos suavemente los condujeron hasta sus respectivas habitaciones. No obstante, a pesar de la eficacia de estos esclavos domésticos, algunas de aquellas gigantescas esferas humanas perdieron el rumbo y abandonando la residencia cruzaron (y destruyeron) el jardín, dispersándose por la extensa campiña seguidas por la fiel servidumbre que inútilmente trataba de darles alcance. [...] Transformados pues en aquellos inmensos cuerpos rodantes iban el cura, doña Rosa y sus hijas [...]. A otro día, don Cándido abandonó el ingenio en confortable volanta acompañado por Carmen y Leonardo. (Los dos únicos miembros de la familia con que ahora contaba). Al pasar por el Valle de Viñales reconoció la figura de su esposa petrificada y temiendo que aún pudiera formularle algún reproche, ordenó al caletero espolear los caballos.¹²⁷

Im ausufernden Essen und Trinken manifestiert sich bei Arenas der groteske Körper. In überdimensionierter Weise erscheint auch die Spazierfahrt der Condesa de Merlin auf dem Paseo del Prado, »copia inferior al original situado en Madrid«¹²⁸, welche exemplarisch das müßiggängerische Leben der Aristokratinnen, die aus Sklavenhalterfamilien kamen, auf Kuba im 19. Jahrhundert spiegelt. Zahlreich sind die Adjektive, die die voluminösen Ausmaße ihrer Erscheinung beschreiben: »las gigantescas proporciones de la falda«, »la falda gigantesca«, »la gigantesca manta«, »un inmenso sombrero de altísima cúpula y alas aún más desproporcionadas«, »esta caballera descomunal«.¹²⁹ Während dieses grandiosen Auftritts in Havanna kommt es zu einer wilden Verfolgungsjagd, wobei sie in ihren zu Segeln aufgeblähten Kleidern nach Europa schwimmt: »Así, en pocos segundos, la regia señora adquirió la configuración y eficacia de un enorme y poderoso velero que impulsado por el viento abando-

127 Arenas, *La Loma del ángel*, S. 111 ff.

128 Arenas, *La Loma del ángel*, S. 63. María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo (1789–1852), besser bekannt unter den Namen La Condesa de Merlin oder Comtesse Merlin, war eine renommierte Sklaverei-Befürworterin und Schriftstellerin des 19. Jahrhunderts. Sie wurde im kolonialen Havanna in einer aristokratischen Familie geboren, lebte später in Spanien und Frankreich. Nur ein einziges Mal kehrte sie nach Kuba zurück, im Anschluss entstand ihr Reisebericht *Viaje a La Habana* (1840). Arenas montiert hier bewusst einen Anachronismus ein, denn ihr Besuch fand erst Ende der 1830er Jahre statt, Villaverdes Geschichte ist jedoch in den Jahren 1812 bis 1832 situiert, vgl. Manzari, »A postmodern ›play‹ on a nineteenth century cuban classic«, S. 54.

129 Arenas, *La Loma del ángel*, S. 64.

naba ya la bahía y atravesaba el Golfo de México internándose, a vela tensa, en el océano Atlántico.«¹³⁰

Eine weitere an Münchhausen auf der Kanonenkugel erinnernde Episode ist die mit der dampfbetriebenen Zuckerpresse. Diese aus England importierte Dampfmaschine verwandelt sich für Tausende von Sklaven in einen Apparat, der sie nach Afrika in die Freiheit katapultieren soll:

En menos de un minuto cientos de ellos se treparon descalzos al gigantesco y candente lomo metálico y al grito de »¡A la Guinea!« se introducían por el tubo de escape, cruzando de inmediato, a veces por docenas, el horizonte. [...] Vestidos con lo mejor que tenían – trapos rojos o azules – se introducían en el tubo de escape y una vez en el aire, sin duda enardecidos por la euforia y el goce de pensar que al fin volaban a su país, ejecutaban cantos y bailes típicos con tal colorido y movimiento que constituyó un espectáculo verdaderamente celestial, tanto en el sentido figurado como real de la expresión ... [...]. Espléndidos cantos y danzas yorubas y bantúes (congós y lucumíes) en agradecimiento a Changó, Ochún, Yemayá, Obatalá y demás divinidades africanas fueron ejecutados, [...].¹³¹

Die vermeintliche Rückkehr nach Afrika durch die Dampfmaschine erinnert an einen entfesselten Volkskörper, um mit Bachtin zu sprechen; verweist aber auch auf die reale Hoffnung vieler Sklaven, durch Selbstmord in Afrika wieder aufzuerstehen.¹³² Bei Arenas ›regnen‹ die Sklaven als Leichname am folgenden Tag auf die Erde hinab und ›verhageln‹ Leonardo und Isabel ihr Schäferstündchen, denn während ihrer ›romance del palmar‹¹³³ säumen zahlreiche Tote ihren Weg. Dies dient Isabel als Anlass, um über die unterschiedlichen Todesarten der Sklaven zu dozieren: Selbsterstickung durch die eigene Zunge mangels tödlicher Waffen, Selbsterschlagung durch die am Fußgelenk befindliche Eisenkugel oder Selbststrangulation durch die eigenen Hände. Die verschiedenen Todesarten der versklavten Menschen, wie sie in zynischer Weise in *La Loma del ángel* vorgestellt werden, repräsentieren das genaue Gegenstück zum Schrei, denn im ›Freitod‹ richtet der Sklave die Aggression gegen sich selbst. Der Schrei wird nicht selten durch Selbsterstickung unterdrückt. Jede Form von Gewalt und

130 Arenas, *La Loma del ángel*, S. 67.

131 Arenas, *La Loma del ángel*, S. 95f.

132 Vgl. Ulrike Schmieder, »Ganz oben und ganz unten. Das Leben der Aristokratinnen und Sklavinnen auf Kuba aus der Sicht von europäischen Reisenden des 19. Jahrhunderts«, in: *Matices. Zeitschrift zu Lateinamerika, Spanien und Portugal* 31 (2001). Françoise Lionnet weist darauf hin, das die *Spirituals* der Afro-Amerikaner »glorifient souvent la mort comme forme de passage dans l'au-delà, vers une vie de liberté et de bonheur introuvable sur cette terre. Ce phénomène d'intériorisation d'une idéologie mortifère est commun à ceux qui ont été assujettis ou asservis« (Françoise Lionnet, »Savoir du corps et écriture de l'exil: les romancières de la diaspora antillaise et le mythe de l'authenticité«, in: Maryse Condé (Hg.), *L'héritage de Caliban*, Condé-sur-Noireau: Jasor 1992, S. 112).

133 Arenas, *La Loma del ángel*, S. 98.

Bedrohung wird bei Arenas ins Grotteske gekehrt, dabei sind es nicht die Todesarten, die absurd sind – sie hat es in der Geschichte der Sklaverei gegeben –, sondern Isabels Umgang mit dieser Realität ist grottesk.

Das bewusste Fehlen von Tiefe ist Konsequenz von Arenas' Roman. Gemeint ist damit, dass der Leser zu keiner der Figuren eine emphatische Beziehung aufbauen soll, denn der Konstruktionscharakter des Erzählten ist immer offensichtlich.¹³⁴ Traumatisches wird im Modus des Komischen erzählt. Die offenkundige Inkongruenz von Thema und Erzählweise, von *histoire* und *discours* erzeugt einen überraschenden, grotesken Effekt. Den Schrecken der traumatischen Geschichte erfahren wir in Arenas' Hypertext nur mittelbar über den Kunstgriff der Überzeichnung. Die von Arenas entworfene Welt voll Wahnsinn, Alpträumen und Gewalt ist Ausdruck für eine koloniale Gesellschaft, die ihre Grundwerte aus Rassismus und Sexismus bezieht und daran schließlich zu Grunde geht.

2.4. Der Schatten der Vernunft: *Reescritura* der Isabel Ilincheta

Speziell die Figur der Isabel Ilincheta erfährt in Arenas' *La Loma del ángel* eine Neuschöpfung durch Inversion. In Villaverdes Roman bringt der Autor gerade ihr die größten Sympathien entgegen, was Ette wie folgt erklärt:

Sie steht mit ihrer Mitmenschlichkeit gegenüber ihren Sklaven, aber auch mit der klugen Verwaltung ihrer Güter für eine Modernisierung und moralische Regenerierung der Insel, wie sie sich Villaverde und mit ihm die kreolische Elite erhofften. [...] Sie verkörpert doch den Fortschritt, die Zukunft einer Gesellschaft repräsentiert, die sich auf christliche Werte, vor allem aber auf die abendländische Rationalität verlassen kann.¹³⁵

Die Situation der Sklaven auf der Kaffeeplantage, die Isabel leitet, ist im Vergleich zu der Situation auf der Gamboas'schen Zuckerplantage geradezu ›human‹. Selbst wenn dieses Modernisierungs- und Humanisierungsprojekt im Roman scheitert, denn Isabel zieht sich nach der Ermordung ihres Gatten ins Kloster zurück, ruhe Villaverdes ganze Hoffnung auf den Isabels der Zukunft.¹³⁶ Isabel ist in Villaverdes Roman eine »philanthropische, gütige, empfindsame, pflichtbewusste und paternalistische ›Mutter‹ ihrer Sklaven«¹³⁷. Sie erscheint »als Engel innerhalb der spanischen Kolonialgesellschaft« und beschließt ihr

134 Vgl. Wogatzke-Luckow, »Dekonstruktion und Rekonstruktion eines Textes«, S. 352.

135 Ette, »Lesen, leben, lieben«, S. 201.

136 Vgl. Ette, »Lesen, leben, lieben«, S. 201.

137 Wogatzke-Luckow, »Dekonstruktion und Rekonstruktion eines Textes«, S. 352.

Leben »folgerichtig nicht auf ihrer Kaffeepflanzung, sondern im Kloster«¹³⁸. Wie bereits erwähnt, wird bei einem *reescritura*-Ansatz genau das verfremdet, was die zentrale Botschaft des Prätextes betrifft. Arenas kommt zu ganz anderen *conclusiones* als Villaverde. Er lässt es sich nicht nehmen, die Schattenseite abendländischer Rationalität aufzuzeigen. Isabel verkörpert bei ihm den Inbegriff einer menschenverachtenden, vernunftgesteuerten Haltung. Villaverdes Hoffnungsträgerin des Fortschritts und des Humanismus verkörpert nun den kalten Rationalismus. Sie ist stets auf ihren eigenen Vorteil bedacht und ihre Handlungen dienen ausschließlich pragmatischen Zielen. Buchführung, Kontrolle, Inspektion und Inventarisierung der Pflanzung sind ihre eigentliche Passion. Während Leonardo mit einem scheinheiligen Liebeswerben um die Gunst von Isabel buhlt, ist sie mit der Akkumulation ihrer Güter beschäftigt. So verbindet sie in »vorbildlicher« Weise – wie wir in dem romantisch klingenden Kapitel »El romance del palmar« erfahren – jederzeit das Schöne mit dem Nützlichen:

Cogidos de las manos, Isabel y Leonardo se pasean por el inmenso palmar cercano a la residencia de los Gamboa. El vestido blanco de Isabel, con lazos sueltos y mangas caladas, barre con su larga cola todo el sendero. Tarea ésta que se propuso Isabel al ver aquellos caminos llenos de basura. Así mientras paseo realizo a la vez una labor útil –pensó la joven–. Después de todo. Luego de la boda con Leonardo, estas tierras también serán mías.¹³⁹

Nachdem Isabel sich in Arenas' Version mit dem sterbenden Leonardo vermählt und ihn in aller Öffentlichkeit auf dem Altar vergewaltigt, um über ein eheliches Kind an sein Erbe zu gelangen, geht sie – anders als bei Villaverde – am Ende als Siegerin hervor. Es gelingt ihr, ihren Reichtum mittels nüchterner Kalkulationen zu akkumulieren. Ette resümiert treffend, dass hier nicht der Schlaf, sondern der Traum der Vernunft es gewesen sei, der die Ungeheuer erzeuge: »Die bei Villaverde so vernünftige Isabel steht bei Arenas als wahre *femme fatale* für die Zukunft einer modernen Diktatur im Zeichen von Unmenschlichkeit, Unterdrückung und Ausbeutung.«¹⁴⁰ Hier werden erneut Arenas' Zweifel am modernen Fortschrittskonzept deutlich. Er zeigt anschaulich, dass ein Korpus scheinbar vernünftiger Ideen durchaus mit der Ideologie von Kolonialismus und Sklaverei einhergehen konnte. Die komplizenhafte Beziehung zwischen Diskursen der Moderne wie der Aufklärung und der kolonialistischen Vereinnahmung wird hier überdeutlich.

138 Ette, »Cirilo Villaverde: *Cecilia Valdés o La Loma del ángel*«, S. 32.

139 Arenas, *La Loma del ángel*, S. 98.

140 Ette, »Lesen, leben, lieben«, S. 202, Kursivsetzung im Original.

2.5. Widerstand vs. *Mulatición*

Abschließend lohnt es sich noch einmal einen Blick auf die titelgebende Mulattin zu werfen. Ineke Phaf wertet die Mulattin als eine Art ›Aufsteigertyp‹, die insbesondere im Denken der Autoren (nicht der Autorinnen) fest verankert sei.¹⁴¹ Ihre Omnipräsenz lässt aufhorchen: Erotik und Konkubinat sind für sie Techniken des sozialen Aufstiegs. Sie ist Bewohnerin der kolonialen Stadt; keine Sklavin der ländlichen Kaffee- und Tabakanbaugebiete oder der Zuckerrohrplantagen. Man könnte Villaverde einen impliziten Rassismus vorwerfen, denn Cecilia Valdés repräsentiert gerade nicht diese Gesellschaftsschicht der schwarzen Sklaven. Die Mulattin verkörpert vorherrschend europäische Wertvorstellungen. Das Motiv der karibischen Mulattin, so Phafs These, gehe mit der Idee der bürgerlichen Nationalgesellschaft seit Ende des 18. Jahrhunderts als Personifizierung des städtischen Lebens in eine Literatur ein, die sich auf die Ideen der Aufklärung besinnt.¹⁴² Die Mulattin avanciert zur »angebotete[n] Verkörperung der Stadt«¹⁴³. Sie ist zwar Objekt der Begierde, doch der Aufstieg bleibt ihr verwehrt und aus der zunächst romantischen wird eine tragische Figur. Im Motiv der Mulattin überlagern sich nicht nur Vorstellungen vom außereuropäischen Raum und vom weiblichen ›rassischen Fremdkörper‹¹⁴⁴, sondern die Mulattin verweist überdies auf die Stilisierung des europäischen Lebensstils. Cirilo Villaverde hat den europäischen Traum für Kuba übernommen. Auch Manzari kommt zu dem Schluss: »In Villaverde's version, the slave population was always viewed as a destabilizing factor in Cuba's white society. Here, Arenas exhibits a concern for the ›other‹ and gives a voice to this sector of the Cuban population.«¹⁴⁵

Ganz anders gestaltet sich Arenas' narrativer Traum bzw. Alptraum. Am Ende seines Romans liegt die Sklavenhaltergesellschaft in Trümmern: Cándido Gamboa lässt sich nach dem Verlust seines Vermögens und der Entehrung durch seine Tochter Carmen, die mit dem Schwarzen Tondá eine Verbindung eingeht,

141 Vgl. Ineke Phaf, »Motivforschung altmodisch? Mit der Mulattin zu einem karibischen Nationaltext«, in: Karl Kohut (Hg.), *Rasse, Klasse und Kultur in der Karibik*, Frankfurt a.M.: Vervuert 1989, S. 86. »Die städtische Mulattin als Entertainerin für ein Publikum, das die Welt aus der Sicht der europäischen Stereotypen betrachten möchte, verschwindet seitdem nicht mehr aus der Literatur der Karibik« (ebd., S. 92).

142 Vgl. Phaf, »Motivforschung altmodisch?«, S. 87. Eingeführt wurde dieses Motiv mit den Reisebeschreibungen *A Narrative of a five years expedition against the revolted negroes in Surinam, Guiana, on the wild coast of South America* des schottischen Offiziers John Gabriel Stedman (1744–1797), ein Bericht, der auch Alejo Carpentier als Vorlage für seinen Roman *El siglo de las luces* gedient hat, vgl. ebd., S. 89.

143 Phaf, »Motivforschung altmodisch?«, S. 95.

144 Vgl. Phaf, »Motivforschung altmodisch?«, S. 96.

145 Manzari, »A postmodern ›play‹ on a nineteenth century cuban classic«, S. 55.

von einem seiner Sklaven erschlagen. Da aus Cándido Gambias Verbindungen mit zwei Frauen unterschiedlicher Hautfarbe Kinder entstehen, ist er das produktive und zugleich destruktive Zentrum des Romans, in dessen Verlauf dem fortschreitenden wirtschaftlichen Niedergang von Cándido Gambia die Befreiung und Emanzipation der Sklaven gegenüber gestellt wird. Als abschließende Utopie – und damit gäbe es doch eine »utopía ética«¹⁴⁶, die laut Bachtin für ein groteskes Werk gegeben sein muss – taucht bei Arenas in der Figur des Cimarróns auf: Carmen lebt mit ihrem Geliebten Tondá und den gemeinsamen Kindern (»unos mulaticos insoportables«) in »un palenque de negros cimarrones«¹⁴⁷, in der wir wieder auf die ehemalige Sklavin Dolores Santa Cruz, die vermeintlich Wahnsinnige treffen, die sich zwischen Plantage und Cimarrón-Siedlung bewegt. Auch den Sklaven Dionisios, einst Koch der Gamboas, treffen wir am Ende im Palenque der Dissidenten an; er übernimmt in der Siedlung die leibliche Versorgung der entlaufenen Sklaven.

Übertragen auf unsere geopolitische Situation entspricht eine solche Siedlung entweder Canudos¹⁴⁸ oder einem Slum, jedenfalls einem rechtsfreien Raum an den Rändern der Gesellschaft. Hier sammeln sich die Entwurzelten und Enteigneten, diejenigen, die nichts mehr zu verlieren haben als ihre Ketten. Die entlaufenen Sklaven improvisieren eine Gemeinschaft wie jene von Canudos, ein befreites Territorium, welches Ausgegrenzten Zuflucht bietet und ein selbstorganisiertes Kollektiv bildet. Arenas zielt also nicht auf eine durch Gewaltverhältnisse hervorgerufene *mulatización* als nationale Idee, sondern setzt am Ende seiner *reescritura* bewusst schwarze Cimarrón-Figuren in Szene. Gemeinschaft wird hier ausgehend von den Opfern der Sklaverei hergestellt. Arenas' Schluss, der den Figuren José Dolores Pimienta, Dionisios und Tondá gewidmet ist, verweist ausdrücklich auf eine Widerstandsgeschichte der Sklaven und eben nicht auf das Motiv der Mulattin und der damit verbundenen, unmöglichen Aufstiegsgeschichte. Auf doppelter Ebene taucht bei Arenas das Thema Widerstand auf, zum einen sein Widerstand gegenüber dem historischen Kanon, seine kritische und parodistische Befragung von Historiographie und zum anderen die Anerkennung des Widerstandes der Sklaven durch seine Inszenierung der Cimarrón-Siedlung. Arenas' Roman, der im post-abolitionistischen Zeitalter

146 Schlickers, »La rebeldía narrativa de Reinaldo Arenas en *El mundo alucinante*«, S. 115.

147 Arenas, *La Loma del ángel*, S. 135. In Villaverdes Roman geht Carmen eine Verbindung mit einem Offizier der spanischen Kolonialmacht ein und orientiert sich so an der Sicherung der Privilegien.

148 Canudos war ein im brasilianischen Hinterland gelegenes Gemeinwesen von Randständigen. Es wurde 1897 vom Militär der brasilianischen Regierung zerstört. Das Massaker an den Bewohnern von Canudos wurde überregional bekannt durch die literarische Verarbeitung in Euclides da Cunha's Werk *Os Sertões* (1902) sowie in Mario Vargas Llosas Roman *La guerra al fin del mundo* (1981).

geschrieben wurde, wendet sich von Villaverdes Propagierung der Mulattin als Integrationsfigur («Mulattenfrage») ab und stellt stattdessen die »Negerfrage« und die Befreiungsbewegungen ins Zentrum seines neo-abolitionistischen Romans.

Bibliographie

Primärtexte

- Arenas, Reinaldo, *Antes que anochezca. Autobiografía*, Barcelona: Tusquets Editores 1992.
- Arenas, Reinaldo, *La Loma del ángel*, Miami: Ediciones Universal ²1995 [1987].
- Arenas, Reinaldo, *El mundo alucinante. Una novela de aventuras*, Barcelona: Tusquets Editores ²1997.
- Cabrera Infante, Guillermo, *Mea Cuba*, Bogotá: Alfaguera 1999.
- Villaverde, Cirilo, *Cecilia Valdés o La Loma del ángel*, Havanna: Editorial Letras Cubanas 1980 [1882].

Sekundärliteratur

- Alberca, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva 2007.
- Bachtin, Michail M., *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt a.M.: Fischer 1990.
- Bachtin, Michail M., *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.
- Dröscher, Barbara, »Transkulturalität und Geschlecht in den Erzählungen zentralamerikanischer Autorinnen am Ende des 20. Jahrhunderts«, in: Stephanie Schütze, Martha Zapata Galindo (Hg.), *Transkulturalität und Geschlechterverhältnisse. Neue Perspektiven auf kulturelle Dynamiken in den Amerikas*, Berlin: tranvía 2007, S. 109–134.
- Dröscher, Barbara, »La mulata Cecilia Valdés. Regulaciones de atracción y aversión en la fundación de la nación cubana«, in: Liliana Gómez, Gesine Müller (Hg.), *Relaciones caribeñas. Entrecruzamientos de dos siglos. Relations caribéennes. Entrecroisements de deux siècles*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2011, S. 89–106.
- Ette, Ottmar, »Entrevista con Reinaldo Arenas, Nueva York, 29 de noviembre de 1985«, in: Titus Heydenreich (Hg.), *Der Umgang mit dem Fremden. Beiträge zur Literatur aus und über Lateinamerika*, München: Fink 1986, S. 177–195.
- Ette, Ottmar, »Reinaldo Arenas«, in: Heinz-Ludwig Arnold (Hg.), *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*, 78. Nachlieferung, März 2009, München: Text + Kritik 1986, 20 Seiten.
- Ette, Ottmar, »Cirilo Villaverde: Cecilia Valdés o La Loma del ángel«, in: Volker Roloff, Harald Wentzlaff-Eggebert (Hg.), *Der hispanoamerikanische Roman*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1992, S. 30–43.

- Ette, Ottmar, »Ángel de la reescritura. Travestie und Subversion in Reinaldo Arenas' *La Loma del ángel*«, in: Hans-Jürgen Lüsebrink, Hans T. Siepe (Hg.), *Romanistische Komparatistik. Begegnungen der Texte – Literatur im Vergleich*, Frankfurt a.M.: Lang 1993, S. 259–277.
- Ette, Ottmar, »Lesen, leben, lieben: Vom Schreiben (in) einer wahnwitzigen Welt« (Nachwort), in: Reinaldo Arenas: *Engelsberg*, Zürich: Ammann 2006, S. 185–206.
- Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris: Seuil 1971 [1952].
- Herr, Peter, »Neue Wege in der filmischen Auseinandersetzung mit der Shoa: *La vita è bella* und *Train de vie*«, in: Gisela Febel, Natascha Ueckmann (Hg.), *Europäischer Film im Kontext der Romania. Geschichte und Innovation*, Zürich: Lit-Verlag 2007, S. 231–250.
- Ingenschay, Dieter, »Die spanischen Kolonien in der Karibik: Unabhängigkeitsideen und Sklaventhematik«, in: Michael Rössner (Hg.), *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*, Stuttgart: Metzler 2002, S. 152–160.
- Lange, Charlotte, *Modos de parodia. Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Jorge Ibagüengoitia y José Agustín*, Oxford u. a.: Lang u. a. 2008.
- Lionnet, Françoise, »Savoir du corps et écriture de l'exil: les romancières de la diaspora antillaise et le mythe de l'authenticité«, in: Maryse Condé (Hg.), *L'héritage de Caliban*, Condé-sur-Noireau: Jasor 1992, S. 111–121.
- Loichot, Valérie, *Orphan Narratives. The Postplantation Literature of Faulkner, Glissant, Morrison, and Saint-John Perse*, Charlottesville: University of Virginia Press 2007.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen, »La Fascinación de la imprenta – zur Wahrnehmung von Schriftlichkeit und Buchlektüre in den historischen Romanen von Alejo Carpentier und Reinaldo Arenas«, in: Birgit Scharlau (Hg.), *Bild – Wort – Schrift*, Tübingen: Narr 1989, S. 59–69.
- Manzari, H.J., »A postmodern ›play‹ on a nineteenth century cuban classic: Reinaldo Arenas's *La Loma del ángel*«, in: *Decimonónica* 3 (2006), S. 45–58, http://decimononica2.usu.edu/wp-content/uploads/2013/01/Manzari_V3.2.pdf (21. 10. 2013).
- Meyer-Minnemann, Klaus; Schlickers, Sabine, *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, Frankfurt a.M./Madrid: Vervuert/Iberoamericana 2008.
- Pagni, Andrea, »De revoluciones y alucinaciones: La instancia inquisitorial de Fray Servando a Reinaldo Arenas«, in: Titus Heydenreich, Peter Blumenthal (Hg.), *Glaubensprozesse – Prozesse des Glaubens? Religiöse Minderheiten zwischen Toleranz und Inquisition*, Tübingen: Stauffenburg 1989, S. 143–156.
- Pagni, Andrea, »Palabra y subversión en *El mundo alucinante*«, in: Ottmar Ette (Hg.), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Frankfurt a.M.: Vervuert 1992, S. 139–148.
- Pagni, Andrea, »Reinaldo Arenas: *El mundo alucinante (Una novela de aventuras)*«, in: Volker Roloff, Harald Wentzlaff-Eggebert (Hg.), *Der hispanoamerikanische Roman*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1992, S. 157–168.
- Phaf, Ineke, »Motivforschung altmodisch? Mit der Mulattin zu einem karibischen Nationaltext«, in: Karl Kohut (Hg.), *Rasse, Klasse und Kultur in der Karibik*, Frankfurt a.M.: Vervuert 1989, S. 85–98.
- Preyer, Nina, *Severo Sarduy's Zeichenkosmos: Theorie und Praxis einer Romanpoetik des ›neobarroco cubano‹*, Heidelberg: Winter 2013.

- Roth, Norman, *Conversos, Inquisition, and the Expulsion of the Jews from Spain*, Madison University of Wisconsin Press 2002.
- Schlickers, Sabine, »La rebeldía narrativa de Reinaldo Arenas en *El mundo alucinante*«, in: Annette Paatz, Burkhard Pohl (Hg.), *Texto social. Estudios pragmáticos sobre literatura y cine*, Berlin: tranvía 2003, S. 109–122.
- Schmieder, Ulrike, »Ganz oben und ganz unten. Das Leben der Aristokratinnen und Sklavinnen auf Kuba aus der Sicht von europäischen Reisenden des 19. Jahrhunderts«, in: *Matices: Zeitschrift zu Lateinamerika, Spanien und Portugal* 31 (2001), http://matices.de/31/reise_kuba (14.11.2009).
- Schulz, Georg-Michael, »Grotteske«, in: *Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen*, hg. von Günther und Irmgard Schweikle, Stuttgart: Metzler 1990, S. 186.
- Schwarzwald, Doris, »Lateinamerikanische Literatur im Lichte der Transkulturation«, in: *Trans* 14 (2005), S. 1–22, <http://www.inst.at/trans/14Nr/schwarzwald14.htm> (21.10.2013).
- Sommer, Doris, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1991.
- Spielmann, Ellen, »Alles auf Zucker«, in: *Freitag* (17.03.2006), <http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/alles-auf-zucker> (21.10.2013).
- Sütterlin, Georg, »Weisse Herren, schwarze Seelen«, in: *Neue Zürcher Zeitung* (21.12.2006), <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/articleED6TS-1.84788> (14.11.2013).
- Toro, Vera de; Schlickers, Sabine; Luengo, Anna, »Introducción: La auto(r)ficción: modelizaciones, problemas, estado de la investigación«, in: Dies. (Hg.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid, Frankfurt: Vervuert /Iberoamericana 2010, S. 7–29.
- Ueckmann, Natascha, »Koloniale Sklaverei und Narrativität: die Plantage erzählen: Zum Romanwerk von Edouard Glissant und Jean-Claude Fignolé«, in: Alexandra Strohmaier (Hg.), *Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*, Bielefeld: transcript 2013, S. 421–443.
- Ueckmann, Natascha, *Ästhetik des Chaos in der Karibik. »Créolisation« und »Neobarroco« in franko- und hispanophonen Literaturen*, Bielefeld: transcript 2014.
- Veit-Wild, Flora, »The Grotesque Body of the Postcolony: Sony Labou Tansi and Dambudzo Marechera«, in: *Revue de Littérature Comparée* 314 (2005), S. 227–239.
- Wilpert, Gero von, »Grotteske«, in: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner 2001, S. 320–321.
- Wogatzke-Luckow, Gudrun, »Deonstruktion und Rekonstruktion eines Textes. Reinaldo Arenas' Version der *Cecilia Valdés* von Cirilo Villaverde«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 44 (1993), S. 343–358.
- Wogatzke-Luckow, Gudrun, »Die Darstellung des Phänomens »Neobarock« und ein Beispiel eines neobarocken Autors *volens volens*: Reinaldo Arenas' *El mundo alucinante*«, in: Monika Bosse, André Stoll (Hg.), *Theatrum mundi. Figuren der Barockästhetik in Spanien und Hispano-Amerika. Literatur-Kunst-Bildmedien*, Bielefeld: Aisthesis 1997, S. 235–252.
- Žižek, Slavoj, *Did somebody say Totalitarianism? Five Interventions in the (Mis)use of an Notion*, London/New York: Verso 2001.

