

Markus Klaus Schäffauer

scriptOralität in der argentinischen Literatur

Funktionswandel literarischer Mündlichkeit
in Realismus, Avantgarde und Post-Avantgarde
(1890-1960)

Freiburg • FreiDok

2000

Inhalt

Vorwort	9
Einleitung	11
Kapitel I	
Von der oralen Literatur zur literarischen Oralität	21
1 Schrift, Schriftlosigkeit und kulturelle Überlegenheit	21
2 Der Diskurs über Mündlichkeit-Schriftlichkeit	28
2.1 Ante Derrida	30
2.2 Derrida <i>avant et après la lettre</i>	42
2.3 Post Derrida	45
Kapitel II	
scriptOralität, Literatur und Lateinamerika	55
1 Eine historische Ausprägung des Logozentrismus: scriptOralität	55
1.1 ab origine: Der kulturelle Ursprungsmythos 'Oralität' als Folge der scriptOralität	59
1.2 scriptOralität zwischen Kultur und Technik	63
1.3 ex futuro: Die technisch-technologische Aufhebung der scriptOralität?	68
2 scriptOralität, Logozentrismus und argentinische Literatur	69
2.1 Das Foucaultsche Lachen an der Grenze des Logozentrismus	70
2.2 Derridas <i>Utopia</i> "hors de tout logocentrisme"	73
2.3 Todorovs grammatologische These zur Eroberung Amerikas und die <i>question de l'autre</i>	77

Kapitel III

scriptOralität und Argentinität 93

1	Literarische Oralität — ein Überblick zum Forschungsstand	95
1.1	Ethnologie und Oralkultur	96
1.2	Linguistische Idealtypologie	97
1.3	Soziolinguistik	99
1.4	Deskriptive Stilistik	103
1.5	Funktionalismus	104
1.6	Dialogizität, Dekonstruktion und Diskursanalyse	107
2	scriptOralität als Bestandteil des argentinischen Identitätsdiskurses	111
2.1	Woher kommt die Rede von der Argentinität?	
	Alberdi, Sarmiento, Lugones, Rojas und Unamuno	112
2.1.1	Identität als Defizit bei den Gründungsvätern der Nation	
	Alberdi und Sarmiento	113
2.1.2	Selbstwahrnehmung als Fremdwahrnehmung des Anderen: <i>argentinidad</i> im Dialog zwischen Miguel de Unamuno und Ricardo Rojas	116
2.1.3	<i>Martín Fierro</i> als ‘Bollwerk’ der Nation bei Lugones	122
2.1.4	Die Gaucho-Poesie als Grundstein der Argentinität bei Ricardo Rojas	126
2.2	Die Übertragung des scriptOralen Modells der <i>habla gauchesca</i> im urbanen <i>criollismo</i>	132

Kapitel IV

**scriptOralität in der Konkurrenz der Stimmen
des literarischen Realismus der Jahrhundertwende** 153

1	Fray Mocho und die Konstruktion des <i>criollo</i>	
	— ... <i>tan difícil como escribir en el aire</i>	153
1.1	Ein Modellfall: “Entre gentes de confianza”	155
1.2	Modell und Gegenmodell: <i>criollismo costumbrista</i> vs. <i>criollismo popular</i>	162
1.3	Die Ordnung des Sprachwirrwarrs: Distribution und Abfolge der Register im Werk von Fray Mocho	165
1.3.1	Der ‘Nebenbuhler’ <i>cocoliche</i>	166
1.3.2	Die Ablösung von der <i>habla gauchesca</i>	173
1.3.3	Das Gastspiel des <i>lunfardo</i>	178
1.3.4	Die Stunde des <i>criollo</i>	182
1.3.5	Gattungsprobleme: Das Zaudern der späten Romane	184
1.3.6	Die Logik der Kette von Übertragungen und Ersetzungen	185

2	Der Kulturpessimismus der finisekularen scriptOralität in Teodoro Foronda (1896) von Francisco Grandmontagne	188
2.1	Zum Inhalt von <i>Teodoro Foronda</i>	193
2.2	Erzählerdiskurs, Voseo und Distribution der Register	195
2.3	Ein polarisiertes Modell nach europäischem Vorbild?	203
2.4	Die sprachlich-kulturelle Assimilation als Schlüssel zum Erfolg in der Neuen Welt	207
2.5	Die Mestizierung als Folge einer Überassimilierung	212
2.6	Gaicho-Elend vs. populärer Gaicho-Kult	215
2.7	Identitätsproblematik und scriptOralität	217
2.8	Die scriptOrale Präfiguration in den Initialen	219
2.9	scriptOralität als Warnung vor der verlockenden Stimme des Anderen	220
Kapitel V		
	Avantgardistische scriptOralität zwischen Boedo und Florida	225
1	<i>Boedo vs. Florida</i>	232
2	Roberto Mariani und die Allianz zwischen sozialem Engagement und einfacher Sprache	241
3	Arlt zwischen Boedo und Florida: “escribir mal” und “malas palabras” — ¿con qué nadie le ha pisado el poncho a Arlt?	247
3.1	“escribir mal” auf sprachlicher Ebene	252
3.2	“escribir mal” auf narrativer Ebene	257
3.3	“escribir mal” auf diskursiver Ebene	261
4	Jorge Luis Borges zwischen <i>criollo</i>, <i>español</i> und <i>arrabalero</i>: “El arrabalero es un arroyo Maldonado de la lingüística”	265
4.1	Die Funktionsweise des <i>criollismo</i> anhand der orthographischen Modifikationen in <i>El tamaño de mi esperanza</i> (1926)	269
4.2	Die scriptOrale Kontinuität in Borges’ Frühwerk von <i>Martín Fierro</i> zu “Hombre de la esquina rosada”	273

Kapitel VI

Post-avantgardistische scriptOralität**bei Jorge Luis Borges und Julio Cortázar** 283**1 Borges' Ausweg aus dem Labyrinth des Logozentrismus:****Die Fortschreibung der Differenz in der scriptOralen****Heterotopie des Anderen** 2841.1 Borges, Homer und die Schrift *avant la voix* 284

1.1.1 Die Relativierung des Schrift-Telos in "Del culto de los libros" .. 285

1.1.2 Die Inversion des Modells im ethologischen Diskurs von
"El informe de Brodie" 286

1.1.3 Das anti-teleologische Modell von "El inmortal" 286

1.2 Borges, China und der scriptOrale Kontext
der Foucaultschen Heterotopie 2881.3 "Pierre Menard, autor del Quijote"
— die Heterotopie des Foucaultschen Lachens 2921.4 Die 'Zerr-Spiegelung' der scriptOralität
als Fortschreibung der Differenz 304**2 Julio Cortázar und die scriptOrale Figur des Logos** 3062.1 *Los premios* zwischen 'surrealistischem Existentialismus'
und 'anti-peronistischer Allegorie' 313

2.2 Polyphonie versus Supervision 319

2.2.1 Oraltät als untergeordneter Bestandteil der Polyphonie:
someone else's voice 3222.2.2 scriptOralität als poetische Figur: der *Logos* in Aktion 3252.2.3 Supervision als poetische Suche: der *Logos* hängt am Wort 332

2.3 Poetische Lebenskunst als Schwundtelos der scriptOralität 336

Schlußbemerkungen 339**Literaturverzeichnis** 341**Namensregister** 361

Vorwort

Bei der vorliegenden Veröffentlichung handelt es sich um eine gekürzte und teilweise überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Rahmen des Freiburger Sonderforschungsbereichs "Übergänge und Spannungsfelder zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit" entstanden und im Wintersemester 1995/96 von der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau angenommen worden ist.

Die Arbeit wurde von Prof. Dr. Walter Bruno Berg angeregt und betreut. Sie ist darüber hinaus auch ein Produkt des von ihm von 1992 bis 1996 geleiteten Teilprojekts "Oralität und Argentinität: Die identitätsstiftende Rolle der Mündlichkeit in der argentinischen Literatur des 19. und 20. Jh.", mit dem die Freiburger Lateinamerikanistik ihren Beitrag zur Interdisziplinarität des genannten Sonderforschungsbereichs geleistet hat. Mein ganz besonderer Dank gilt daher dem von mir hochgeschätzten Doktorvater *und* Projektleiter für sein kritisches, schier grenzenloses und doch so grenzbewußtes Engagement. Bedanken möchte ich mich aber auch bei den Team-Kolleginnen Heike Kürschner, Sandra Krost, Anette André, Jasna Tomicic, Irma Lorini und Mechthild Jörder sowie bei den Mitgliedern und Gästen des Sonderforschungsbereiches, von denen ich wichtige Impulse erhalten habe. Dank abgestattet sei ebenfalls Prof. Dr. Wolfgang Raible und Prof. Dr. Reinhard Wendt für die Korreferate.

Weiterhin zu Dank verpflichtet bin ich dem Kuratorium der Wissenschaftlichen Gesellschaft in Freiburg im Breisgau für den gewährten Druckkostenzuschuß, sowie der Landesgraduiertenförderung und der Deutschen Forschungsgemeinschaft für ihre finanzielle Unterstützung durch Gewährung von Stipendien, insbesondere auch für Reisemittel der zuletzt Genannten, die mir eine Studienreise nach Buenos Aires und die Teilnahme am Congreso Nacional de Lingüística *La Oralidad* in Tucumán ermöglicht haben. In diesem Zusammenhang möchte ich mich auch bei Frau Patricia Castiñeira von der *Biblioteca del Congreso Nacional*, Buenos Aires, für ihre unbürokratische Hilfe bei der Materialsuche bedanken.

Nicht vergessen möchte ich die langjährige Zusammenarbeit mit meinen geschätzten KollegInnen Hildegard Willer, Karoline Müller-Stahl, Christoph Mohr und Montserrat Gonzalo Arroyo, sowie die Hilfe von Christoph Mohr und Ulrich Wagner, vor allem aber von Beate Wagner, für deren bewundernswertes Engagement bei Lektüre und Korrektur der Erstfassung ich großen Dank schuldig bin.

Und *last but not least*, von den Dingen, über die man nicht schreiben kann, soll man schweigen — Dank Dir, Blanca.

Waldkirch, im August 1997

*meinen lieben Eltern
Christel & Meinrad*

Einleitung

Y¿cuánto se ha atacado por envidia, por vulgaridad y por estupidez, al pobre Julio Cortázar?, porque hay gente que dice ‘No, el lunfardo del ché ¿qué tiene que ver con el que yo conozco de la Argentina?’ Es una tontería, si Cortázar *inventaba* un lunfardo, inventaba una oralidad argentina, él estaba inventando la Argentina en el fondo. (Alfredo Bryce Echenique en Stanford, 1989)

También creo que el abuso del lenguaje coloquial como recurso es una de las debilidades centrales de su obra. Llegó un momento en que exageró, que era como una suerte de voluntarismo populista que impregnaba su estilo y finalmente abrumaba. Pero sus primeros cuentos, sin duda, alcanzan el plano al que aspira toda gran literatura. (Juan José Saer über Julio Cortázar, 1994)

Aus der Gegenüberstellung dieser beiden Urteile über das Werk von Julio Cortázar geht unmittelbar hervor, daß die Verwendung von Umgangssprache in der Literatur auf unterschiedliche Wertungen stößt, je nachdem, welche Funktion ihr zugeschrieben wird. Bryce Echenique wendet sich gegen eine weitverbreitete Vorstellung des Verhältnisses zwischen literarischer und gesprochener Sprache, derzufolge die Oralität etwas Ursprüngliches und die Literatur etwas Sekundäres, von ihr Abgeleitetes ist, indem er besagtes Verhältnis einfach umkehrt und die Literatur zum Ursprung für eine erfundene Oralität erklärt. Juan José Saer hingegen kritisiert die spezifische Verwendung der Umgangssprache, da sie zu außerliterarischen Zwecken mißbraucht werde.

Solche, zumeist wertbesetzte literarische Funktionszuweisungen bilden das *centre d'intérêt* der vorliegenden Arbeit, in der ich den Funktionswandel der Oralität in der argentinischen Literatur untersuche. Die Oralität ist diesem Ansatz zufolge kein objektiver oder idealtypologischer Begriff, der sich auf eine Serie von Parametern stützen kann, die aus Korpora der gesprochenen Sprache oder aus Kommunikationsbedingungen ableitbar sind. Stattdessen werden die Vorstellungen von dem, was Oralität sprachlich zugrundeliegt, als diskursive Konstrukte aufgefaßt, deren Funktionen historischem Wandel unterliegen. Hierbei spielt vor allem der literarische Diskurs eine bedeutende Rolle, da beispielsweise die sich ständig ändernden Oppositionen zwischen literarischen und nicht-literarischen Codes überhaupt erst dazu beitragen, daß bestimmte Codes als oral wahrgenommen und entsprechend im alltäglichen Wettstreit der Stimmen bewertet werden.

Streng genommen macht es keinen Sinn, von Oralität zu sprechen, ohne zugleich den entgegengesetzten Begriff der Scripturalität wenigstens zu implizieren. Die Interdependenz der beiden Pole wird aber für gewöhnlich durch die

fundamentale Annahme verschleiert, daß die Mündlichkeit aus vor-geschichtlichen Zeiten auf uns überkommen sei, während die Schriftlichkeit als eine Erzungenschaft der Zivilisation gilt, mit der die Geschichte überhaupt erst beginnt. Dies ist ein wesentlicher Gesichtspunkt gerade auch im Hinblick auf die *Neue Welt*, bedenkt man die praktisch auf die 'Prähistorie' des absoluten Geistes reduzierte Rolle, die ihr in Hegels *Philosophie der Weltgeschichte* zugewiesen wurde.¹

Nun gibt es aber keinen eigenständigen Begriff für die hier nur schemenhaft angedeutete Verschleierung der Interdependenz zwischen *Oralität* und *Scripturalität*, der zugleich dem diskursanalytischen Ansatz gerecht zu werden vermöchte.² Schon aus einem sprachökonomischen Motiv heraus ist es aber wünschenswert, nicht jedesmal von der relativen historischen Geltung des konstruierten 'Spannungsfeldes zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit' sprechen oder auf Kosten des 'Spannungsfeldes' und zugunsten des einen oder anderen Pols Verzicht leisten zu müssen. Aus den genannten Gründen wähle ich —mit einem offenen Ohr für Derridas *Grammatologie*— den Begriff *scriptOralität* als Bezeichnung für eine spezifische historische Ausprägung des abendländischen Logo-zentrismus, die aus einer phonozentrischen Ursprungsfixierung³ in Kombination mit einer graphozentrischen Teleologie hervorgeht. Die Wortschubstanz des Begriffs geht auf eine Portmanteau-Wortbildung des Anglisten Willi Erzgräber zurück, die der Schriftenreihe des Freiburger Sonderforschungsbereichs "Übergänge und Spannungsfelder zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit" ihren 'originellen' Namen gegeben hat: *ScriptOralia*. Während die beiden lateinischen Komponenten der Wortneubildung bereits erwähnt wurden und im übrigen auch für sich selbst sprechen, bedarf die Großschreibung des zentralen Buchstabens 'O' eines ergänzenden Hinweises: Der Namenszug der Schriftenreihe greift nämlich zusätzlich auf eine farbliche Hervorhebung zurück, die hier nicht wiedergegeben werden kann, insofern das Majuskel-'O' von den restlichen schwarzen

¹ Zur Rolle Amerikas in der Philosophie Hegels vgl. Casalla 1992, insbes. S. 36, und Borsò 1994: 44.

² Die unbefriedigende Sprachregelung der *orality/literacy*-Forschung hat bereits seit einigen Jahren zu terminologischen Neuregelungen und Wortneuschöpfungen geführt. Kiesler 1995: 50f. gibt einen Überblick über die Terminologie zur französischen Umgangs- bzw. Schriftsprache; Finnegan 1992: 16 verzeichnet eine ganze Reihe von Wortneubildungen, darunter *aural*, *oracy* und *orature*; Tannen 1980: 326 unterscheidet unabhängig vom Medium in mündliche und schriftliche Strategien, Gil 1984: 11 in "*situationsgebundene* und *situationsschaffende Sprachrealisation*" und Koch/Oesterreicher 1986 in 'Sprache der Nähe' und 'Sprache der Distanz'.

³ Zur sprachphilosophischen und -wissenschaftlichen Fixierung auf den Ursprung von Sprache(n) vgl. Trabant 1990: 94ff.

Lettern durch rote Druckfarbe absticht. Erzgräber zufolge (*pers. comm.*) symbolisiere dies die gerundeten Lippen eines geöffneten Mundes und diene zugleich der Markierung der Wortgrenzen der kontaminierten Komponenten; für das Portmanteau-Wort selbst hätten entsprechende Sprachexperimente bei James Joyce Pate gestanden.

Gegenüber der Wortbildung Erzgräbers unterscheidet sich *scriptOralität* daher in zweifacher Hinsicht: Erstens entfällt die Großschreibung des Wortanfangs, wodurch das Wort scheinbar auf seine Mitte hin zentriert ist — nämlich auf seine imaginäre *Origo*: die *Oralität*. Um diese spezifische Zentriertheit erkennbar zu machen, bedarf es jedoch *a priori* der Schrift — das Wort läßt sich ja nicht von seiner Mitte ausgehend zu den Extremen hin aussprechen, noch läßt sich in seiner oralen Realisierung die Nachfolge der *Origo* aufheben, etwa durch eine andere Intonation. Zweitens verschiebt *scriptOralität* das Problem der letztlich graphozentrischen Schriftmetapher *différance* — die nur in der Schrift ihre Differenz geltend machen könne — auf das Problem der Historizität sprachlicher Äußerung überhaupt, ganz gleich ob schriftlichen oder mündlichen Ursprungs: daß sie nur als chronotopische Differenz und damit in fortschreitender historischer Verschiebung von einer stets imaginären *Origo* sich ereignen kann. Die Konsequenzen, die sich aus dieser immer schon historischen Durchdringung von *Oralität* und *Scripturalität* ergeben, sind mehrere: Zunächst wird eine *Oralität* denkbar, die von der *Scripturalität* abgeleitet ist bzw. durch Schriftzeichen disseminiert wurde; sodann resultiert die Idee Derridas einer ‘Schrift vor der Stimme’ plausibel oder sogar notwendig, auch wenn sich hierzu ein weiterer Begriff von Schrift — bzw. *Scripturalität* — als unverzichtbar erweisen dürfte; und schließlich werden gewisse Konstruktionen *ab origine* verdächtig, die weismachen wollen, der Ursprung von Kulturen liege in der *Oralität*, wobei sie das ‘grammatologische’ Problem einer schon immer vorangegangenen Durchdringung von *Oralität* und *Scripturalität* unterschlagen. Insbesondere um den letztgenannten Punkt herauszuarbeiten, habe ich es für notwendig und sinnvoll befunden, den Begriff *scriptOralität* zu wählen — um zunächst einmal die Prämissen zu hinterfragen, die es ermöglichen, von *Oralität* zu sprechen und zu schreiben.

Nur soviel sei noch zu *scriptOralität* an dieser Stelle vorweggeschickt: Das Ziel meiner Untersuchung besteht gerade darin, zu zeigen, daß die *scriptOralen* Prämissen der argentinischen Literatur bis in die historische Avantgarde hinein praktisch unangefochten geblieben sind und erst nach ihr oder genauer: mit der Avantgarde angefochten werden. Damit soll nicht behauptet werden, daß die argentinische Literatur nach der ersten Hälfte des 20. Jh. — also nach meinem Untersuchungszeitraum von etwa 1890 bis 1960 — auf einmal von *scriptOralen*

Konstrukten frei ist. Aber die fundamentale, im wesentlichen aus der Romantik stammende und von da an immer wieder erneuerte Forderung nach einer auf autochthoner ‘Or(igin)alität’ basierenden Nationalliteratur kann von diesem Zeitpunkt an auf breiter Front als überwunden gelten. An die Stelle der romantischen Sorge um den Verlust des oralen Patrimoniums infolge der allgemeinen Alphabetisierung —eine Sorge, zu der in Argentinien über Jahrzehnte hinweg die Befürchtung eines durch Einwanderung verursachten Identitätsverlustes hinzukam— tritt von der zweiten Hälfte des 20. Jh. an die Hinterfragung der scriptoralen Voraussetzungen: Seit jeher ist es der ‘*litteratus*’, der über den ‘*illitteratus*’ schreibt.⁴ Wenn im alphabetisierten Europa daher Oralität thematisiert wird, so in den seltensten Fällen die eigene bzw. gegenwärtige Oralität, sondern zumeist handelt es sich —literarisch vermittelt auch im vorliegenden Fall— um die Oralität anderer bzw. vergangener Kulturen. Aus lateinamerikanischer Sicht stellt sich diese Relation jedoch aus historischen Gründen anders: Zwar sind *indigenismo* und *gauchismo* der beste Beleg dafür, daß auch lateinamerikanische Autoren die Oralität einer anderen —allerdings auf amerikanischem Boden teilweise noch gegenwärtigen— Kultur thematisieren, doch hierbei darf nicht übersehen werden, daß in Lateinamerika über Jahrhunderte hinweg das Erleben des Eigenen als eines Anderen in Folge der Kolonialisierung zu einer prägenden kulturellen Erfahrung geworden ist. Mein Grundanliegen ist es daher herauszuarbeiten, daß die Frage nach der Oralität in der argentinischen Literatur mit der von Tzvetan Todorov aufgeworfenen und von Walter Bruno Berg in seiner Einführung *Lateinamerika* zugrundelegten *question de l’autre* untrennbar verknüpft ist,⁵ ja, daß es die argentinischen Autoren selbst sind, die von der Frage nach der *oralidad* zu der nach der *otredad* hinführen.

Die Arbeit setzt sich aus zwei Teilen zusammen, die aus jeweils drei Kapiteln bestehen. Im ersten Kapitel wird die bereits angesprochene Verschleierung der Interdependenz zwischen Oralität und Scripturalität als Folge einer einseitigen Ausrichtung der europäischen *orality/literacy*-Forschung dargelegt. Diese Verschleierung wird sodann im zweiten Kapitel auf theoretischer Ebene analysiert und als technologische Projektion einer logozentrischen Schriftgeschichte bestimmt. Alternativ hierzu wird die Schrift-Debatte im Kontext der Pariser *Tel Quel*-Gruppe als Beispiel angeführt, wie gerade der Literatur eine besondere Rolle bei der Dezentrierung des abendländischen Logozentrismus eingeräumt wird. In Kapitel III wird zunächst ein Überblick über Ansätze zur Erforschung literarischer Oralität gegeben, wobei schwerpunktmäßig Arbeiten zur argentinischen

⁴ Zu *litteratus* versus *illitteratus* vgl. Zumthor 1987: 132ff.

⁵ Vgl. Todorov 1985, sowie Berg 1995 (insbesondere 29ff.).

Literatur behandelt werden. Sodann wird im Sinne einer Einführung in die argentinische ‘Oralität’ deren Aufstieg im System der argentinischen Literatur dargestellt.⁶

Im zweiten Teil der Arbeit werden exemplarische Texte analysiert. Die Erfindung und Distribution von Registern innerhalb des kreolistischen Werks (1882-1903) von Fray Mocho sowie im Einwanderungsroman *Teodoro Foronda* (1896) von Francisco Grandmontagne ist Gegenstand des vierten Kapitels, in dem gezeigt werden soll, wie die ehemals gaucheske ‘Oralität’ auf andere Register übertragen und ausdifferenziert wird. Im fünften Kapitel werden relevante Texte der Literatengruppen *Boedo* und *Florida* untersucht. Nach einer kurzen Einführung in deren Polemik von 1924 wird am Beispiel von Roberto Marianis Lesedrama ‘Ficción’ (1925) gezeigt, daß sich die *boedistas* gegenüber der ‘Oralität’ weitgehend bedeckt hielten, während der *floridista* Jorge Luis Borges das Vertrauen in die eigene Aussprache in seinem frühen Essaywerk und seinem ersten ‘Erzählprojekt’ ‘Leyenda policial’ (1927) ästhetisch umzusetzen versuchte. Als ‘Zwitterfall’ zwischen *Boedo* und *Florida* wird außerdem Roberto Arlts Ästhetik des ‘escribir mal’ im Kontext des gegen ihn gerichteten *semiculto*-Vorwurfs diskutiert. Im sechsten und letzten Kapitel werden ausgewählte post-avantgardistische Essays (1939-1952) von Jorge Luis Borges sowie Julio Cortázers erster Roman *Los premios* (1960) daraufhin untersucht, wie sie sich von den scriptOralen Konstrukten der Avantgarde absetzen.

Nicht eigens untersucht wird in der vorliegenden Arbeit die *literatura gauchesca* des 19. Jh., obschon sie sich bereits um die Jahrhundertwende zu einem Prototyp argentinischer Oralität und damit zur allgemeinen Grundlage für scriptOrale Konstruktionen der argentinischen Literatur des ausgehenden 19. und des 20. Jh. entwickelte. Daß es sich bei der relativ uniform dargestellten Oralität der Gauchos um einen mehr oder weniger arbiträren Ausschnitt aus der argentinischen ‘Sprachvielfalt’ handelt, blieb zeitgenössischen Lesern wie Ernesto Quesada keineswegs verschlossen:

Hidalgo, Ascasubi, Del Campo y Hernández han escrito en gauchesco porteño; pero existe —y con diferencias marcadísimas— el gauchesco cordobés, salteño, mendocino, etc., etc. Y no se diga que las variantes del lenguaje gauchesco de cada provincia sean insignificantes. El gaucho mendocino, por ejemplo, a quien no se le cae el *velay* y el *chei* de la boca, usa locuciones que son del *roto* chileno; así dice: *Vos ti hais di acordar que lo qu’el me via curao...* donde este término (*curao*) significa *ebrio*; ningún gaucho porteño entendería eso. De modo, pues, que el estilo gauchesco varía según la provincia donde se use; el orillero, según el lugar o ciudad; el cocoliche, según el dialecto italiano que le sirve de base... (Quesada 1902: 168)

⁶ Zu einer ähnlichen Fragestellung am Beispiel des Voseo vgl. Schäffauer 1995.

Quesada greift mit dieser dialektologischen Argumentation einem von José Pedro Rona über fünfzig Jahre später vorgebrachten Einwand gegen die auffällige Uniformität der *habla gauchesca* voraus (vgl. Kap. III. 1), doch anders als Rona geht es Quesada in erster Linie um die Diskreditierung der vermeintlich prototypischen Oralität der Gauchos, die wegen ihrer dialektalen Zersplitterung keine ernstzunehmende sprachliche Grundlage für eine eigenständige Nationalliteratur biete.

Für eine umfassende Darstellung der scriptOralität in der argentinischen Literatur des genannten Untersuchungszeitraums von 1890 bis 1960 wurden wenigstens zwei weitere bedeutende —um nicht zu sagen unerläßliche— Bereiche der argentinischen Kultur ausgeklammert, da sie aus Gründen des Umfangs nicht —oder nur am Rande— berücksichtigt werden konnten: Es handelt sich zum einen um das sogenannte *sainete criollo*, das die *cultura popular* der Jahrhundertwende bis in die 20er Jahre hinein bestimmt hat.⁷ Im Theater nahm der Konflikt mit der peninsularen Aussprachenorm eine eigene Qualität an, die sich bereits zu Beginn des 19. Jh. in den Schriften von *Figarillo* alias Juan Bautista Alberdi abzeichnet. In einem fiktiven Dialog über die “Emancipación de la lengua”⁸ äußert sich Alberdi kritisch über die Rolle des in Buenos Aires gastierenden spanischen Schauspielers José de Lapuerta:

“[...] si yo te dijera que nos ha venido un actor de donde nos vino nuestra servidumbre y nuestra barbarie, cubriéndose de encomios él propio, y al presentarse en las tablas y reconocer el acento, el tono, el porte, el gesto, la figura de los que por tres siglos habían calentado el látigo sobre nuestras espaldas, le descargamos una nube de silbidos de burlas, de carcajadas, si yo te contase esto mi querido Figarillo, ¿no me lo creerías?” (Alberdi 1986: 268)

Der andere Bereich, der lediglich am Rande berücksichtigt werden konnte, betrifft die Debatte des *idioma nacional* der Jahrhundertwende, mit der eine wahre Flut von Artikeln und Büchern ausgelöst wurde, die um das —seit der politischen Unabhängigkeit thematisierte— Problem einer unabhängigen argentinischen Sprache kreisen.⁹ Literaten und Sprachwissenschaftler wetteiferten in

⁷ Zum *sainete criollo* vgl. die Anthologie von Carella 1957 (mit ‘estudio preliminar’), sowie die Arbeiten von Kaiser-Lenoir 1977 u. Ordaz 1980.

⁸ Der Artikel erschien am 1. September 1838 in *El Iniciador*. Alberdi bringt darin seine Hoffnungen auf ein *teatro nacional* zum Ausdruck (das jedoch erst um die Jahrhundertwende entstehen sollte): “Pasó la guerra política: ahora estamos en la literaria. Esta guerra que ya había estallado en la prensa periódica y folletística, acaba de estallar en el teatro, terreno más vasto, más accesible; más inflamable, más popular, desde que ambos partidos han encontrado representantes” (Alberdi 1986: 268).

⁹ Einige Texte der Debatte der Jahrhundertwende sind in Rubione 1983 aufgenommen; vgl. außerdem Sztrum 1992, Verdevoye 1994, Farías 1994 u. vor allem Blanco 1994.

der meist polemisch geführten Streitfrage, wie das angemessene Modell der argentinischen Sprache beschaffen sei und —vor allem— wer dieses Modell letztlich zu legitimieren habe: die Literatur oder die Sprachwissenschaft. Angesichts der drohenden ‘Überschwemmung’ der argentinischen Bevölkerung durch den ‘aluvión de inmigrantes’ war die romantische Utopie, das (orale) Volk sei der alleinige Souverän der Nationalsprache, längst von den nationalistischen Sorgen des *Centenario* der politischen Unabhängigkeit verdrängt worden: Um in Buenos Aires ein zweites ‘Babel’ zu verhindern, bedurfte es nach Meinung führender Intellektueller einer Reorientierung an der hispanischen (Schrift-)Tradition, weshalb die alteingesessene Bevölkerung eine Sprachgemeinschaft im Sinne einer ‘Arche Noah’ bilden sollte — ja, selbst noch die Metapher des ‘Schiffbugs’ der avantgardistischen Zeitschrift *Proa* (1924-27) erhält im Kontext besagter Allegorie gesehen eine besondere Bedeutung, die in Cortázar’s post-avantgardistischer Schiffsmetapher von *Los premios* (1960) dazu führen wird, daß die Gewinner zwar alle ‘im gleichen Boot sitzen’, ihnen aber nunmehr der Zugang zum Heck verwehrt wird.

Die Streitfrage, wer Herr sein dürfe über die Sprache der Argentinier —der Poet, der Wissenschaf tler oder das Volk?— und aufgrund welcher Legitimation —einer kreolischen, kosmopolitischen, spanischen, panhispanischen oder gar panamerikanischen?— erregte zu Zeiten der historischen Avantgarde bereits großes Aufsehen.¹⁰ Zu internationaler Berühmtheit gelangte sie allerdings erst durch die Polemik zwischen Jorge Luis Borges und Américo Castro, die 1941 mit der Veröffentlichung von Castros *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico* ihren Ausgang nahm. Das polemische Werk des spanischen Philologen und Historikers wurde von Borges noch im Erscheinungsjahr mit bissigem Spott bedacht. Interessant ist hierbei, wie Borges den Vorwurf Castros von den “jergas rioplatenses” nach allen Regeln der Rhetorik als Erfindung der Dialektologen zurückweist:

Las jergas: *ce pluri est bien singulier*. Salvo el lun fardo (módico esbozo carcelario que nadie sueña en parangonar con el exuberante caló de los españoles), no hay jergas en este país. No adolecemos de dialectos, aunque sí de institutos dialectológicos. Esas corporaciones viven de reprob ar las sucesivas jerigonzas que inventan. Han improvisado el *gauchesco*, a base de Hernández; el *cocoliche*, a base de un payaso que trabajó con los Podestá; el *vesre*, a base de los alumnos de cuarto grado. En esos detritus se apoyan; esas riquezas les debemos y deberemos. (Borges OC II: 32)

¹⁰ Noch in den 40er Jahren verfaßt J. Alvarez einen Essay mit dem Titel “¿A quién corresponde el gobierno de nuestro idioma?” (Alvarez 1943).

Damit widerspricht Borges aber nicht nur der dialektologischen Argumentation à la Quesada, sondern er entlarvt Castro auch wegen seiner unkritisch übernommenen Belege aus dem *sainete criollo* und seiner präventösen Wortwahl als unseriös: “el investigador de Vacarezza intenta el *mot juste*: ‘Por los mismos motivos por los que se torpedea la maravillosa gramática de A. Alonso y P. Henríquez Ureña’”.¹¹ Mit Augenzwinkern stimmt Borges der Diagnose Castros zu, die Grammatik von Alonso/Henríquez Ureña sei ‘torpediert’ worden — allerdings aus anderen als den unterstellten Gründen.¹² Nun ist in Rechnung zu stellen, daß Buenos Aires auf eine lange Tradition spanischer Linguisten zurückblicken kann, die in Fragen der argentinischen Nationalsprache entschieden zugunsten der spanischen Norm unter spanischer Schirmherrschaft — der *Real Academia Española* — interveniert haben. Borges schuf in diesem Sinne schon Jahre zuvor das Wort von einem “virrey clandestino como lo fué D. Ricardo Monner Sans” (Borges 1928b: 361).

Buenos Aires kann allerdings auch auf die älteste Tradition zurückblicken, sich diesen Bevormundungsversuchen widersetzt zu haben, wie die Ablehnung eines Akademie-Sitzes schon im 19. Jh. beweist.¹³ In den Augen nationalbewußter Argentinier mochte daher auch die Intervention des spanischen Linguisten Amado Alonso als unglückliche Einmischung in nationale Angelegenheiten gewirkt haben, wenngleich zu seiner Würdigung angeführt werden muß, daß er die z.T. ins uferlose wuchernde Diskussion der argentinischen Nationalsprache erstmals auf die Füße der modernen Linguistik gestellt hat.¹⁴ Doch in einer Satire von 1902, die auf Ernesto Quesadas alarmierende Ausführungen über den *criollismo* antwortet, hat Carlos Correa Luna auch auf die andere Seite

¹¹ Borges OC II: 33. — Alberto Vacarezza war einer der bedeutendsten Autoren des *sainete criollo*.

¹² Die Erfindung des Torpedos reicht zwar bis ins 19. Jh. zurück, doch wurden Ende der 30er Jahre Torpedos in nie dagewesenem Ausmaß eingesetzt. Die Metapher bewertet daher die Boykottierung der von einem Spanier (und einem Dominikaner) stammenden Grammatik, als ob es sich um eine sprachliche Kriegshandlung zwischen Argentinern und Spaniern handelte.

¹³ In Argentinien kam es zur spektakulären Ablehnung eines Akademie-Sitzes von J.M. Gutiérrez bereits im 19. Jh. (vgl. Rosenblat 1960), während sich beispielsweise in Brasilien ein vergleichbarer Skandal erst im 20. Jh. ergab, als J.P. da Graça Aranha seinen Akademie-Sitz aus Protest gegen die sprachliche Bevormundung durch die portugiesische Akademie niederlegte (vgl. Forster 1975). Rama 1984: 82f. nennt ebenfalls Argentinien und Brasilien als die beiden Ausnahmen, übersieht dabei aber, daß die argentinische Akademie im 19. Jh. ein Provisorium blieb, alsbald aus Mangel an Zulauf wieder aufgelöst wurde und mit dem *idioma nacional* eines Lucien Abeille nichts zu tun haben wollte (vgl. Rubione 1983: 19ff.).

¹⁴ Vgl. Alonso 1932 u. 1935, sowie Orgambide/Yahni 1970: 157.

hingewiesen. In das Streitgespräch zwischen einem italienischen Einwanderer und einem Gaucho-Nachfahren, der dem [neapoli-]tano vorwirft, er korrumpiere mit seinem *cocoliche* das *hablar en castiya*, mischt sich ein selbstbewußter *criollo* ein, der den Sprachpurismus des Gaucho-Nachfahren als durchsichtiges Manöver entlarvt:

ya mi han dicho que andás mano á mano con la gramática, porque querés nada menos que ver si dentrás de arriba en la academia'el Plata... Pero no ti afilés, avenegra, perdés el tiempo!... Nosotros no hablamos en gauchó, pero hablamos lo qui hablamos. No hemos cáido'é la lucha, ché!... Los gauchos son nuestros padres muyhonraos, y el día que yo le oyera decir a un hijo mío que le gustaba el ZapaLLO, ó saliera a cabrestiarle á la pronunCiaCión, me lo acostaba de un bife y lo sacaba'é la escuela, comprendés?... Cada cual en su lái, hermano. Este tano habla en cocoliche porque no ha nacido en la casa'é gobierno, y yo hablo en crioyo porque soy crioyo, y los españoles en castiya po que pá eso los largaron en su tierra... (Correa Luna 1902)

Kapitel I

Von der oralen Literatur zur literarischen Oralität

“L’émergence de l’écriture ne se fait pas plus à partir d’un néant graphique que celle de l’agriculture ne se fait sans intervention d’états antérieurs”
(Leroi-Gouhan, *Le geste et la parole*, 1964)

1 Schrift, Schriftlosigkeit und kulturelle Überlegenheit

Über ein halbes Jahrtausend hinweg spielten die Schriften der amerikanischen Ureinwohner in der Universalgeschichte der Schrift eine exotische Nebenrolle. Doch einmal abgesehen davon, daß der überwiegende Teil altamerikanischer Schriftdokumente wie Codices und Quipus unwiderruflich zerstört sein dürfte, können z.B. die wenigen erhaltenen präkolumbianischen Quipus bis heute überhaupt nicht oder nur in Ansätzen gelesen werden, während es bei den postkolumbianischen Quipus zwar etwas besser bestellt, aber fraglich ist, inwieweit sie als repräsentativ gelten können für die verlorenen Schätze der ‘Quipu-theken’. Mit diesen ist aber auch das Wissen der inkaischen Schriftgelehrten der spanischen Repression zum Opfer gefallen.¹ Daher stammen die meisten Kenntnisse, über die Schriftgelehrte seitdem verfügt haben, aus postkolumbianischen Quellen. Erst in den letzten Jahren ist es zu einer Erweiterung dieses recht begrenzten Wissenshorizontes gekommen, als nach und nach erkannt wurde, daß es bei der Decodierung der sogenannten Maya-Hieroglyphen schon in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts zu einem zunächst mißachteten, aber entscheidenden Durchbruch gekommen ist, der Archäologen zufolge ähnlich bedeutsam sein soll wie die Entschlüsselung der ägyptischen Hieroglyphen durch Champollion zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Die Konsequenzen, die sich aus dieser Horizonterweiterung ergeben dürften, sind im Moment noch schwer abzuschätzen, aber zumindest für die Fachliteratur, die sich mit der Conquista auseinandersetzt, besteht Bedarf, die These von der (relativen) Schriftlosigkeit der altamerikanischen Kulturen zu überprüfen. Als eines der prominentesten Beispiele für die tief verwurzelte Tradition dieser These kann die 1982 erschienene Monographie von Tzvetan Todorov *La conquête de l’Amérique. La question de l’autre* gelten, insofern eine

¹ Zum prekären Forschungsstand der Quipu-Dekodierung vgl. Ascher/Ascher 1981.

der zentralen Thesen dieses Buches besagt, daß die Überlegenheit der spanischen Konquistadoren über die amerikanischen Ureinwohner auf deren Unkenntnis der Schrift zurückzuführen sei. Die bestechende Logik dieser These ist um so beachtlicher, wenn man bedenkt, daß Todorov für seine Beweisführung allein auf schriftliche Dokumente zurückzugreifen genötigt ist. Im Gegensatz zu den Vätern der *oral-literature*-Theorie Milman Parry und Albert Lord, aber auch im Gegensatz zur gegenwärtigen Varietätenlinguistik, verfügt Todorov nämlich ausschließlich über den schriftlichen Code — jedenfalls erliegt er nicht der Versuchung, den Beweis für die Überlegenheit der westlichen Schriftkultur anhand von Feldstudien erbringen zu wollen, wie beispielsweise Lévi-Strauss dies tat —malgré lui—, und zwar in *Les tristes Tropiques* mit den ‘schriftlosen’ brasilianischen Nambikwara, “einer kleinen Gruppe nomadisierender Eingeborener, die zu den primitivsten Völkern der Welt gehören”.² Die besondere Leistung Todorovs liegt dagegen in seiner intelligenten —also ‘zwischen den Zeilen lesenden’— Lektürestategie, mittels derer er aus den mehr oder weniger in monologischer Perspektive verfaßten schriftlichen Dokumenten jener Zeit die unterschiedlichen ‘Visionen’ im Dialog zwischen Siegern und Besiegten rekonstruiert.

Nun mag man fragen, was Todorov dazu bewogen haben mag, sich mit der *question de l'autre* ausgerechnet der Entdeckung und Eroberung Amerikas zuzuwenden, der Frage also nach der Andersartigkeit vergangener ‘schriftloser Kulturen’, zu denen es bekanntlich eine überwältigende Fülle an archäologischen Fakten, jedoch kaum einen schriftlichen Zugang gibt, zumal die Texte, derer er sich bedient, weitgehend literarischer Natur sind. Es ist aber bestimmt kein Zufall, daß gerade Todorov sich der *question de l'autre* mit einer *historia ejemplar* der Entdeckung und Eroberung der amerikanischen Ureinwohner stellt,³ nachdem er über die Ästhetik des Phantastischen und die Dialogizität bei

² Lévi-Strauss 1970: 227. Zu einer kritischen Beurteilung von Feldstudien aus anthropologischer Sicht vgl. Münzel 1986: 188ff. u. 158: “Die europäischen Schriftzeichen haben die letzten Waldverstecke erreicht.”

³ Dies gilt gleichermaßen für die grammatologische These, die er mit dem ‘Paradigmenwechsel’ Europa-Amerika verbindet. Man vergleiche die schon sprachlich verankerte Koppelung von *Oralität* und *Neue Welt*, wie sie beispielsweise aus der Rhetorik von Paul Zumthor im Zusammenhang mit der ‘Entdeckung der Oralität’ in den 60er Jahren hervorgeht: “à fouler la terre inconnue. On prenait possession de ce continent neuf” (1987: 7f). Tatsächlich zeigt sich das sprachtheoretische Interesse an der Neuen Welt —als Gegenpol zur Alten Welt— schon in früheren Jahrhunderten, etwa bei Vico oder Humboldt (vgl. Trabandt 1990: 143, Anm. 3), wobei China interessanterweise als drittes Modell —wie auch bei Hegel— angeführt wird (vgl. Kap. II 2.2 der vorliegenden Arbeit).

Bachtin gearbeitet hat.⁴ Wie schwer es der menschlichen Phantasie fällt, sich eine völlig andersartige Welt vorzustellen, ist hinlänglich durch die science-fiction-Literatur bekannt, spätestens aber in dem borgeanischen Entwurf einer dritten Welt in “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” chiffriert, die weder die Alte noch die Neue Welt sein soll. Nicht einmal die Mondlandung —die Realisierung eines alten Wunschtraumes der Menschheit— hat die Welt nach Ansicht Todorovs so radikal verändert, wie die Entdeckung der amerikanischen Ureinwohner, dem *ersten Schritt* in Richtung der Entdeckung des Anderen, “sin duda el encuentro más asombroso de nuestra historia”, auf dem unser heutiges Selbstverständnis gründet: “Desde esa fecha, el mundo está cerrado” (Todorov²1989: 14f.). Mit der Entdeckung der Neuen Welt gelangte der Diskurs des Anderen zu einer Universalität, von der die Erfahrung der Moderne durch und durch geprägt ist: Dem biblisch-antiken “Nil novi sub sole” stand auf einmal die radikal entgegengesetzte Erfahrung gegenüber, die erst in unserem Jahrhundert unter die Gegenthese subsumiert werden würde, “‘Alles ist neu unter der Sonne’, wenn man es mit gegenwärtigen Augen sieht”.⁵ Dagegen wurde die neuartige Geschlossenheit der Welt gerade in sprachlicher Hinsicht zunächst noch im scholastischen Sinne einer endgültigen Expansion des Geists des alten Buchstaben aufgefaßt, da dieser nun einen Raum abdecken sollte, “en donde nunca se tapa el sol”. In der Konfrontation mit dem alten Buchstaben (jenem ‘ö’ aus Tlön) konnte die in der alphabetischen Ordnung der *Encyclopaedia Britannica* nicht vorgesehene Neue Welt (Uqbar) jener Alphabetordnung keinen anderen —keinen neuen Buchstaben— entgegensetzen, so daß aus den überkommenen lateinischen Buchstaben schließlich Lateinamerika mit einer eigenen Utopie (orbis tertius) hervorgehen würde, ‘el nuevo mundo viejo’ (vgl. Berg 1992a).

Aber hatten die Amerikaner wirklich keine Schrift entgegensetzen? Wenn Todorov mit der *question de l’autre* das Andersdenken des Denkens des Anderen zu denken versucht, so bedient er sich in mehrfacher Hinsicht derselben Schrift, die dem Andersdenkenden zugleich als prinzipieller Mangel und Beweggrund seines Andersdenkens zugeschrieben wird. Im Zentrum seiner *question de l’autre* steht demnach eine grammatologische Hypothese: die der Überlegenheit der westlichen Schriftkultur über die indigenen Kulturen, mit der das empirische Faktum der unerklärlich erfolgreichen Konquista erneut zu erklären versucht wird. Doch hüte man sich davor, Todorov eilfertig des Logozentrismus zu bezichtigen: Es geht ihm ja gerade darum, die relative Überlegenheit des Abendlandes ethisch zu

⁴ Vgl. Todorov 1981: 145, sowie Borsò 1994: 28 u. Berg 1995: 249.

⁵ Vgl. “Manifiesto Martín Fierro” (*Martín Fierro*, Nr. 4, 1924), sowie Schäffauer 1995b: 229.

hinterfragen, um den Preis zu ermitteln, der für diesen Sieg gezahlt werden mußte und der nach wie vor für Siege im Namen der Schrift gezahlt wird.

Die Frage nach dem Denken des Anderen interferiert auf diese Weise mit der Frage nach einer anderen Schrift — oder genauer noch: nach einem anderen Begriff von Schrift. Wenn nämlich die Überlegenheit der Schrift nur relativ ist, ist es dann nicht auch der Schriftbegriff, der ihr zugrundeliegt? Tatsächlich ist eine fundamentale Skepsis gegenüber dem Schriftbegriff der Moderne angebracht: So ist die von Jacques Derrida geforderte Grammatologie vielfach mißverstanden worden als eine Apologie der Schrift. Das Gegenteil ist jedoch der Fall, insofern es sich vielmehr um eine der radikalsten Kritiken der Schrift handeln dürfte, die im 20. Jh. vorgebracht worden ist. Seitdem geistert jedoch der Phonozentrismus-Vorwurf —und mit ihm, der des Logozentrismus— durch die Welt der Wissenschaft, doch reichlich unerhört und mißverstanden, wenn z.B. ein so bedeutender Vertreter der *orality/literacy*-Forschung wie Jack Goody noch Ende der 80er Jahre die Hauptentwicklung der Schriftsysteme in einer phonographischen Schrift sieht, deren Implikationen in vollem Umfang nur im Alten Westen eingelöst worden wären (vgl. Goody 1987: 18). Eine solche tendenziöse und nicht minder selbstgefällige Geschichte der Schrift kann als durchaus repräsentativ gelten für eine Großzahl ihrer Vertreter, die in der Regel von einfach piktographischen über zusammengesetzt piktosyllabische zu komplex phonologischen Systemen gelangen und damit eine Höherentwicklung oder zum inddest eine Progression implizieren, die durch die (un)ausgesprochene Überlegenheit der eigenen, phonographischen Schriftkultur gerechtfertigt wird.⁶ Dabei ist die Hypostasierung der Überlegenheit aufgrund der Schrift ein überaus problematisches Unterfangen: Es mag ja noch angehen, die Überlegenheit der spanischen Konquistadoren über die Ureinwohner Amerikas als historisches Faktum hinzunehmen, auch wenn es schon einige Mühe kostet, diese Überlegenheit als Folge einer überlegenen Schriftkultur zu begreifen; geradezu absurd würde es *uns* jedoch erscheinen, wollte man die Überlegenheit der japanischen Auto-, Motorrad- oder Elektronikindustrie ausschließlich auf deren —offenbar doch rückständiges, weil komplizierteres?!— Schriftsystem zurückführen. Auch die Tatsache, daß Schreiben immer wieder mit Zivilisation gleichgesetzt wird (vgl. Goody 1987: 3) und umgekehrt Schriftlosigkeit seit jeher mit Barbarei, verrät eine wertende, meist geschichtsphilosophische Perspektive, die auch der Entwicklung der Schriftsysteme zumindest eine hierarchische Progression zuschreibt, bei der die Alpha-

⁶ Haarmann ²1991: 15ff. zufolge wurde die erste Gesamtdarstellung der Schriftgeschichte 1880 von Faulmann vorgelegt; Haarmanns *Universalgeschichte der Schrift* folgt nach wie vor der “Essenz der Schriftgeschichte” als der einer “stufenweisen Annäherung von Schriftzeichen an die Lautstruktur des gesprochenen Wortes” (16).

betschrift —als neueste Technik— stillschweigend als Ziel der Entwicklung gesetzt wird, während älteren Systemen eine Weiterentwicklung oder Gleichberechtigung abgesprochen bzw. der Status als Schrift aberkannt wird.

Die Grammatologie hat womöglich auch deshalb nur ein unzureichendes Echo in der *orality/literacy*-Forschung —und selbst noch in der *Universalgeschichte der Schrift*⁷— gefunden, weil es Derrida in seinem Ansinnen, gegenüber dem Phonozentrismus der strukturalistischen Sprachwissenschaft in der Folge Saussures ein Gegengewicht zu schaffen und eine stärker an der Schrift orientierte Sprachwissenschaft als bloßen Gegenentwurf ins Spiel zu bringen, aus bestimmten Gründen versäumt hat, hinreichend klarzustellen, daß der Logozen-trismus zweierlei Seiten hat, nämlich daß der Phonozentrismus nur die eine Seite der Medaille ist, deren andere mit Graphozentrismus benannt werden müßte. Dafür spricht beispielsweise, daß in der bahnbrechenden, aber bisher wenig rezipierten Arbeit von Elisabeth Feldbusch *Geschriebene Sprache* (1985) wohl der Terminus Grammazentrismus fällt, dieser jedoch Derrida zu Lasten gelegt wird (vgl. Feldbusch 1985: 373). Die Kritik Derridas wendet sich aber radikal gegen einen ethnozentrischen Schriftbegriff, der auf der Hypostasierung der eigenen Schrift als ‘eigentliche Schrift’ oder ‘Schrift im engeren Sinne’ beruht, dergegenüber die —in der Regel fremde— Schrift der anderen als ‘uneigentliche Schrift’, ‘Protoschrift’ oder ‘Schriftlosigkeit’ bezeichnet wird.⁸ Was rechtfertigte und was erklärte schließlich eine Restriktion in der Bezeichnung von ‘Schrift’? Offenbar ging man bei der klassischen Verwendung davon aus, daß gerade mit der Phonetisierung der Schriftzeichen ein qualitativer Sprung in Richtung Fortschritt erfolgt war,⁹ der eine sprachökonomische Überlegenheit gegenüber anderen Schriftsystemen mit sich brachte. Damit war der restriktive Gebrauch von ‘Schrift’ hinreichend in einer fundamentalen Abständigkeit begründet, um den Vorrang unter den Schriftsystemen geltend machen zu können. Zugleich liegt hierin aber auch begründet, warum Derrida den Logozen-trismus mit Fug und Recht als Phonozentrismus bestimmen kann, denn letztlich beruht der Grapho-zentrismus der *opinio communis*, wie er ebenfalls von Feldbusch beschrieben worden ist, auf besagter Überschätzung der eigenen Schrift, dergegenüber die

⁷ Vgl. Haarmann 1991, der Derrida mit keinem Wort erwähnt.

⁸ Vgl. Derrida 1974: 124: “En vérité, les peuples dits ‘sans écriture’ ne manquent jamais que d’un certain type d’écriture”. Besonders deutlich wird Derridas Ableitung des Logozen-trismus aus dem Ethnozen-trismus in seiner Lektüre von Leroi-Gourhans *Le geste et la parole* im zweiten Teil des in *Critique* erschienenen Essays “De la grammatologie” (vgl. Derrida 1966: 46).

⁹ Zur Restriktion des Schrift-Begriffes in der *opinio communis* vgl. Feldbusch 1985: 168 u. 383.

anderen Schriften ab-, die vermeintliche Schriftlosigkeit aber aufgewertet wird. Bezeichnend ist allerdings, daß bei Feldbusch die *opinio communis* ausschließlich aus der griechisch-westlichen Tradition bestimmt wird, wohingegen die Frage, ob eine entsprechende *opinio communis* —unter umgekehrten Vorzeichen— nicht auch im asiatischen Raum existiert, erst gar nicht aufgeworfen wird.¹⁰

Wenn Phono- und Graphozentrismus die beiden Seiten einundderselben Medaille des Logozenismus sind, so läßt sich un schwer zeigen, daß die Derridasche Dekonstruktion in der Grammatologie letztlich die Seite des Graphozentrismus vernachlässigt. So hat beispielsweise Paul Goetsch auf überzeugende Weise dargelegt, daß in der (deutschen) Sprache selbst eine Vielzahl von widersprüchlichen Bewertungsschemata über Wort und Schrift eingeschrieben sind, unter denen sich Beispiele für die eine wie für die andere Seite anführen lassen, z.B. in Redewendungen wie ‘jemand lügt wie gedruckt’ bzw. ‘das kann ich dir schriftlich geben’. Zwar werde seit Platons Schriftkritik besonders häufig Mündlichkeit als Bildspender für positive Qualitäten angezapft, doch grundsätzlich würden Mündlichkeit und Schriftlichkeit wegen ihrer Ambivalenz ebenso positiv wie negativ konnotiert. Goetsch sieht in besagter, der Sprache zwar eingeschriebenen, aber verblaßten Mündlichkeits- und Schriftlichkeitsmetaphorik einen eindrucksvollen Beleg dafür, wie groß der Respekt vor der Schrift und Schriftkultur zumindest gewesen sein muß, zumal er lange mit einer Verachtung der Mündlichkeit einherging. Er plädiert dafür, daß die Ambivalenz der Mündlichkeits- und Schriftlichkeitsmetaphorik hellhörig machen sollte gegenüber einseitig positiven oder negativen Bewertungen, wie sie in unterschiedlichen Diskursen auftauchen.¹¹

In diesem Sinne ist aber nicht nur die —durchaus motivierte— Phonozentrismus-Lastigkeit bezeichnend für die Argumentation Derridas, sondern auch die Bewegung, mit der sich der ansonsten so Ursprungskritische Derrida gegen die Restriktion des Schrift-Begriffes ausgerechnet mit der Frage nach dem Ursprung der Schrift wendet: “Moins qu’un autre, le grammatologue peut éviter de s’interroger sur l’essence de son objet sous la forme d’une question d’origine: ‘Qu’est-ce que l’écriture?’ veut dire ‘où et quand commence l’écriture?’” (Derrida 1974: 43). Derrida versucht jedoch nicht, die hinlänglich bekannte Ursprungsmetaphorik durch eine neue zu ersetzen, sondern er beabsichtigt, das teleologische Ursprungs-Denken selbst zu unterminieren — ein Projekt, das auf eine Dekonstruktion insbesondere des sprachwissenschaftlichen Diskurses¹² abzielt:

¹⁰ Vgl. hierzu jedoch Haarmann²1991: 13f.

¹¹ Vgl. Goetsch 1995 u. Haarmann²1991: 14.

¹² Vgl. François Wahl in Ducrot/Todorov⁹1983: 391.

Tous les ouvrages traitant de l'histoire de l'écriture sont composés selon la même forme: une classification de type philosophique et téléologique épuise les problèmes critiques en quelques pages et l'on passe ensuite à l'exposition des faits. Contraste entre la fragilité théorique des reconstructions et la richesse historique, archéologique, ethnologique, philologique de l'information.

Origine de l'écriture, origine du langage, les deux questions se séparent difficilement. Or les grammatologues, qui sont en général, par formation, des historiens, des épigraphistes, des archéologues, lient rarement leurs recherches à la science moderne du langage. (Derrida 1974: 44)

Es ist daher die Ursprungsfrage, über die Derrida einerseits Schrift und Sprache und andererseits Schrift- und Sprachwissenschaft miteinander korreliert. Die untergründige Strategie richtet sich gegen den überhöhten Anspruch an Wissenschaftlichkeit, welcher der Linguistik beigemessen wird, was Derrida ihre Vernachlässigung als Diskurs über die Schrift um so signifikanter erscheinen läßt: "On en est d'autant plus surpris que la linguistique est, parmi les 'sciences de l'homme', celle dont on donne la scientificité en exemple avec une unanimité empressée et insistante" (Derrida 1974: 44). Aus Derridas Vorbemerkung geht ferner hervor, daß ihn neuere anthropologische und archäologische Erkenntnisse der Schriftgeschichte — bei M. V.-David und A. Leroi-Gourhan¹³ — zu seiner Kritik des strukturalistischen Schriftbegriffes bewegt haben. Wenn Derrida also davon ausgeht, daß der Reichtum an Information, den er in anderen Wissenschaftszweigen findet, einer Theorie entbehre, die seiner Ansicht nach sich am dominanten Wissenschaftsdiskurs der modernen Linguistik orientieren sollte, es aber nicht kann, da dieser der Weg aufgrund ihres Phonozentrismus versperrt ist, mit welchem Interesse verfolgt Derrida dann ihre Rehabilitierung als orientierungsweisenden Diskurs über die Schrift? Schreibt er nun gegen die Dominanz der modernen Linguistik an, deren Wissenschaftlichkeit, wie er selbst bemerkt, gerade auf dem angezweifelten phonetischen Prinzip beruht? Oder will er ihr als Grammatologie erst zu wahrer Höhe verhelfen? Und warum sollte gerade der sprachwissenschaftliche Diskurs das Zünglein an der Waage sein, wenn er ihm denselben Logozentrismus bescheinigen muß, den er auch bei den anderen Wissenschaftszweigen konstatiert? Mit anderen Worten: geht es Derrida um eine (sprach)wissenschaftliche Theorie von der Schrift oder nicht vielmehr um eine philosophisch begründete Ethik im Umgang mit der Schrift? Um die Frage eingrenzen zu können, ist es sinnvoll, zunächst einmal nach der Bedeutung zu fragen, welche die Grammatologie für die *orality/literacy*-Forschung hat.

¹³ Vgl. Leroi-Gourhan 1964/65 u. V.-David 1965/66. Für den Terminus "grammatologie" führt Derrida zudem I.J. Gelb *A study of writing, the foundations of grammatology* (1958) [1952] an.

Tatsächlich kündigt sich mit Derridas Grammatologie ein Einschnitt an, der zunächst in einem signifikanten Zuwachs an Publikationen nach 1960, insbesondere aber nach 1967 —dem Erscheinungsjahr von *De la grammatologie*— zum Ausdruck kommt, auch wenn darin kein unmittelbarer Zusammenhang bestehen dürfte. Zu fragen wäre allerdings, ob auch der von Derrida geförderte Paradigmenwechsel —die (kritische) Berücksichtigung des sprachwissenschaftlichen Diskurses— ihren Niederschlag gefunden hat. Recherchen mit Hilfe der Datenbank der *Modern Language Association* (1963-1993) ergeben für den anglo-amerikanischen Raum, daß der von Derrida konstatierte Rückstand der Sprachwissenschaft bis etwa 1980 zutreffend ist.¹⁴ Auch wenn der Thematik Mündlichkeit-Schriftlichkeit nicht allein über eine Datenbank-Recherche beizukommen ist, so legt diese doch nahe, daß die Verschiebung des wissenschaftlichen Interesses zugunsten der Thematik eine jüngere Entwicklung ist, die sich zwar schon Ende der 60er Jahre in verschiedenen Wissenschaftsdiskursen abzeichnen beginnt, aber erst zu Beginn der 80er Jahre zu einem explosionsartigen bzw. überproportionalen Anstieg an Publikationen zum Thema führt. Die Sprachwissenschaft hat dabei lange eine untergeordnete Rolle gespielt und erst mit etwa einem Jahrzehnt Verspätung ihre von Derrida antizipierte Führungsrolle angetreten.¹⁵ Worin mag der Grund für diese erstaunliche Entwicklung gelegen haben?

2 Der Diskurs über Mündlichkeit-Schriftlichkeit

Bislang überwiegt bei Arbeiten zum Thema Mündlichkeit-Schriftlichkeit der Versuch, den Diskurs aus der Retrospektive, d.h. vom prähistorischen oder historischen Ursprung her gesehen zu bestimmen. Derrida lenkt dagegen das

¹⁴ Hierbei ist allerdings zu berücksichtigen, daß die angloamerikanische Rezeption kaum Aufschlüsse über die europäische oder lateinamerikanische Forschungslage zuläßt, zumal der europäische Publikationspool —insbesondere was Monographien anbelangt— mehr als unterrepräsentiert ist. Doch geben die Recherchen immerhin einen Anhalt dafür, daß die angloamerikanische Rezeption der *orality/literacy*-Forschung nur zu einem geringen Teil von sprachwissenschaftlichen Arbeiten getragen wird, allerdings mit der Einschränkung, daß keine Aussagen darüber möglich sind, inwieweit in den anderen Disziplinen —Oral History, Cultural Studies, Didaktik, Ethnologie, Folklore und Literaturwissenschaft— nicht auch das Paradigma der Sprachwissenschaft zum Tragen kommt. Indirekt bestätigt wird das Ergebnis jedoch durch den Vergleich der europäischen und angloamerikanischen Forschungslage von Raible 1995: xvi ff. bzw. Brook Davis 1995.

¹⁵ Das wache Interesse gerade auch der argentinischen Sprachwissenschaft an der Oralität bestätigte jüngst erst wieder der Congreso Nacional de Lingüística *La Oralidad*, der vom 21.-24. Mai 1996 in Tucumán stattgefunden hat — allerdings basiert dieses Interesse auf einer ungleich älteren Tradition (vgl. Kap. II).

Augenmerk auf die aktuelle wissenschaftliche Diskussion, indem er versucht, die ursprungszentrierte Sehweise mit Hilfe des dominanten sprachwissenschaftlichen Diskurses seiner Epoche zu aktualisieren. Die Aktualisierung gelingt ihm jedoch nur teilweise, insofern seine Kritik des Phonozentrismus den Blick auf den unter-schwelligem Graphozentrismus verstellt. Der scheinbar so kohärente phonozen-trische Diskurs des Abendlandes, den Derrida mit gewaltiger Mühe (re)konstruiert, entpuppt sich jedoch in der jüngsten Diskussion als in sich widersprüchlich und ambivalent. Vor allem wurde übersehen, daß die teleologische Grundperspektive nicht nur von einem originären Denken aus der Vergangenheit bestimmt ist, sondern zumindest ebenso auch aus einer Abschätzung des Kommenden besteht: Wie wird es weitergehen mit den Schriftkulturen der Gegenwart? Zweifelsohne unter-liegen sowohl die rückwärtsgewandten als auch die gegenwartsbezogenen Modelle einer mehr oder weniger bewußten Projektion, die darin besteht, eine subtile Zukunftsvision der gegenwärtigen technischen Entwicklung der elektroni-schen Medien auf historische Modelle zurückzubeziehen. Diese These bedarf einer ausführlicheren Begründung.

Einer der ersten, der meines Wissens im Kontext der Schrift-Diskussion auf die Problematik der neuen Medien hingewiesen hat, war André Leroi-Gourhan. Nicht wenig von Derridas *Grammatologie* ist auf dessen Schlußüberlegungen von einer neuen, nunmehr elektronischen Befreiung der menschlichen Hand zu-rückzuführen: “l’écriture est vraisemblablement appelée à disparaître rapidement, remplacée par des appareils dictaphones à impression automatique” (Leroi-Gourhan 1965: 262). Diese an zentralen Stellen der *Grammatologie* von Derrida wortwörtlich übernommene Zukunftsvision Leroi-Gourhans wäre aus heutiger Sicht zumindest dahingehend zu korrigieren, daß die Schrift nicht nur nicht aus dem graphischen Nichts entsteht, sondern auch nicht ins graphische Nichts führt. So gesehen müßte deutlich werden, daß weder die Maßgabe der Schrift im Computer, noch ihr Ursprung in der Antike liegt. Allerdings ist mit der Zeit-spanne, die zwischen dem sogenannten elektronischen Zeitalter und der griechi-schen Antike liegt, in welcher —der opinio communis zufolge— “the deeply interiorized alphabetic literacy first clashed head-on with orality” (Ong 1987: 24), sehr wohl der Rahmen abgesteckt, innerhalb dessen die universelle Gültig-keit des Diskurses über Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Sinne des Logozen-trismus beansprucht wird. Der vermeintlich logozentrische Schriftbegriff der Antike ist jedoch in den letzten Jahren mehr und mehr in Zweifel gezogen worden: Das Urteil der ‘antiken Gewährsmänner’ Platon und Aristoteles, daß die Schri ft gegenüber dem gesprochenen Wort zweitrangig und lediglich ein Zeichen von diesem sei, gehört zwar längst zu den unerläßlichen Topoi der *orality/literacy*-Forschung, doch in der Platon- und Aristoteles-Rezeption wird neuerdings

betont, daß z.B. der Pharmakon-Begriff bei Platon lediglich auf den rechten Gebrauch der Schrift hinweise, nicht jedoch auf ihre grundsätzliche Verurteilung.¹⁶ Auch lautet eine kontrovers gefaßte Übersetzung des vielbemühten Aristoteles-Zitats neuerdings: “Die Schrift ist ein Zeichen für das, was in dem Gesprochenen ist”, womit sich die aristotelische Ableitung der Schrift von der Rede als eine phonozentrische Übersetzungstradition entpuppen würde.¹⁷ Die Selbstverständlichkeit, mit der die Alphabetschrift in der abendländischen Kultur als Schrift schlechthin verinnerlicht ist, mahnt zur Vorsicht gegenüber Konzepten wie ‘Schriftlosigkeit’ oder ‘Oralkultur’.

2.1 Ante Derrida

Das logozentrische Ursprungsdenken des Schriftdiskurses orientierte sich von 1928 an erneut an der griechischen Antike, als die am Modellfall Homer entwickelte *oral-formulaic*-Theorie von Milman Parry für großes Aufsehen sorgte und ihrem Autor und seinen Nachfolgern Albert B. Lord und Eric A. Havelock zu Ansehen in diversen Wissenschaftszweigen verhalf. Insbesondere in der angloamerikanischen Forschung gelten Parry und Lord wegen ihrer bahnbrechenden Studien über Homer und serbokroatische Epen-Sänger seither als die Väter der *orality/literacy*-Forschung. Bei aller Anerkennung ihrer Verdienste um eine breitgefächerte wissenschaftliche Beachtung der *orality/literacy*-Thematik wird der Beitrag von Parry und Lord jedoch in der angloamerikanischen Forschung als Beginn der *orality/literacy*-Forschung überbewertet.¹⁸ Gewiß war die *oral-formulaic*-Theorie in wissenschaftshistorischem Sinne mit ausschlaggebend für die erst langsam und dann immer schneller zunehmende Verschiebung des Interesses zugunsten von *oral studies*. Die Entwicklung setzte allerdings nicht erst 1928 ein, als die Doktorarbeit von Milman Parry bekannt wurde, und genausowenig schlagartig, zumal eine auffällige Dynamik erst im “watershed year of 1960” (Foley 1985: 3) zu verzeichnen ist, also im Erscheinungsjahr von *The Singer of Tales*, in dem die von Albert Lord 1949 als Doktorarbeit vorgelegte, noch auf Feldforschungen von Parry und Lord basierende Studie veröffentlicht wurde. Deren methodologisches Vorgehen wurde in der Folge mit zunehmender Tendenz auch auf andere Gegenwartsliteraturen angewandt und ausgeweitet.¹⁹ Mein Einwand, daß die Bedeutung der *oral-formulaic*-Theorie als Beginn der *oral-literacy*-Forschung überbewertet wird, bestreitet nicht deren

¹⁶ Vgl. Müller 1990: S. 296ff.; vgl. außerdem Borsche 1986.

¹⁷ Maas 1986: 254f., vgl. Müller: 1990: 305ff.

¹⁸ So z.B. Ong 1987: 27 und auch schon Foley 1985: 11. Vgl. jedoch Finnegan 1992: 9.

¹⁹ Vgl. Ong 1987: 28 u. Foley 1985.

beachtliche Wirkungsgeschichte, sondern versucht diese vielmehr als logozentrische, an der abendländischen Tradition orientierte Diskursstrategie zu entlarven: Die sensationelle Wirkung beruhte nämlich im wesentlichen auf der konsequenten Anwendung schon bekannter Hypothesen auf den damals noch im Zentrum philologischen Interesses stehenden Fall Homer (Parry) sowie auf dem Analogieschluß der Verifizierbarkeit dieser Thesen anhand von Feldforschungen in Jugoslawien (Lord). Während Homer als Ursprung und Garant der abendländischen Tradition gelten konnte —und insofern ein ideales Objekt der Philologie in Europa und Übersee abgab—, war die Erklärung der Entstehung von Epen am Beispiel der serbokroatischen *guslari* oder anderer epischer Sänger keineswegs ein Kind des 20. Jh., sondern konnte auf eine lange Tradition zurückblicken, die weit ins 19. Jh. (und noch darüber hinaus) zurückreicht. Der Gebrauch der Begriffe ‘mündlich’ vs. ‘Literatur’ —denn so lautet neben ‘Volksmund’ oder ‘Volkspoesie’ der spätestens seit der Romantik heiß diskutierte Gegensatz— ist auch in der Wissenschaft keineswegs so neu und originell, wie Apologeten von Parry und Lord glauben machen möchten. Auch hat weit mehr als nur ein frühes Bewußtsein von *oral traditions* existiert, nämlich in Forschungen von Folkloristen, Ethnologen, Narratologen, Mythos- und Epen-Forschern, die allesamt den in der Romantik aufgeworfenen Gegensatz von kollektiver und individueller Kunst problematisierten. Zweifelsohne hat Parry eine These ausgeführt, die viel Aufsehen erregt hat, aber es ist weder so, daß vorher nichts in Bewegung war, noch so, daß seine Grundthese von 1928 —die Erklärung sämtlicher Eigentümlichkeiten der *Odysee* aus der mündlichen Tradierung des Stoffes— völlig neu gewesen wäre. Es ist bezeichnend, daß gerade der Antike —also der abendländischen Tradition— ein solcher Stellenwert beigemessen wurde, während anderen Wissenschaftszweigen oder ‘Epen-traditionen’ keinerlei Beachtung geschenkt wurde, es sei denn, sie ließen sich wie das Langpoem *Martín Fierro*, das 1913 durch Leopoldo Lugones zum argentinischen Nationalepos erklärt wurde, ihrerseits aus dem griechischen Modell ableiten.²⁰ Die besondere Faszination lag eben auch darin, daß ausgerechnet der Jahrtausende alte Klassiker der abendländischen Literatur, der zudem als ihr Ursprung gelten durfte, just im 20. Jh. als Literatur in Frage gestellt schien. Aber rechtfertigt diese Hinterfragung, von einem “modern discovery of primary oral cultures” (Ong 1987: 16ff.) zu sprechen? Wirft die logozentrische Perspektive nicht ein schräges Licht auf die

²⁰ Vgl. hierzu Uhlig 1994, der das Epos als nationale Identität stiftende Gattung par excellence herausstellt, was Hegel in seiner *Ästhetik* schon mit dem Wort von der “Bibel eines Volkes” nahegelegt hat, demzufolge “jede große und bedeutende Nation” ein solches Epos aufzuweisen habe.

Begriffe “modern discovery” und “primary oral cultures”? Und ist die vermeintliche Oralität des Altertums wirklich eine Entdeckung der Moderne?

Auch wenn es als Widerspruch zum bislang Ausgeführten erscheinen mag, ist letztere Frage meines Erachtens zu bejahen: Die Rede von *primär* oralen Kulturen ist tatsächlich eine diskursive Erfindung der Moderne, jedenfalls im Sinne der *question de l'autre*, wie sie von Todorov am Modellfall der sogenannten Entdeckung Amerikas dargelegt wird. In diesem Sinne trägt die Entdeckung der Oralität auch Aspekte einer Wiederentdeckung, denn es ist erst im Zuge der allgemeinen Alphabetisierung, die auch in Europa eine relativ späte Erscheinung ist, in Vergessenheit geraten, was bis weit in die Moderne hinein anschauliche Gegenwart war, nämlich daß auch die Kultivierung der Alphabetschrift eine Angelegenheit einer verschwindend kleinen Elite war, während der überwiegende Teil der Bevölkerung an ihren Segnungen und Gefährdungen nur indirekten Anteil hatte — diesen aber sehr wohl, von der christlichen Doktrin bis hin zum Schriftaberglauben. Die angeblich aus mündlicher Tradition stammenden Blütenlesen mittelalterlicher Provenienz —deren berühmteste von Erasmus von Rotterdam (1466-1536) stammt—, die Sammlungen von Redewendungen und Sprichwörtern, die in der Romantik auf sogenannte Volkslieder, Volksmärchen, Sagen, Mythen und andere Erzählstoffe ausgeweitet wurden, sie alle belegen zwar die Verbundenheit und das wache Interesse, das die Schriftgelehrten dem imaginären Volksmund entgegenzubringen vorgaben, weisen aber alle a priori das große Manko auf, einer *primary oral culture* in keiner Weise entsprechen zu können. Eine Ironisierung dieser Vorstellung einer ‘Kultur im Zustand schriftloser Unschuld’ findet sich bereits in Cervantes’ *Don Quijote*, der zugleich als eine der größten (und nicht weniger ironischen) Sprichwortsammlungen des 17. Jh. gelten kann. Cervantes, der Sancho Panza wahre Kaskaden von Sprichwörtern in den Mund legt, läßt diesen ‘buchstäblich’ von sich selbst sagen, er sei ein Unglücklicher, der nicht einmal den ersten Buchstaben des ABCs kenne.²¹ Im 25. Kapitel des ersten Teils bekommt Sancho dann ausnahmsweise auch einmal ein Schriftstück —einen Brief Don Quijotes an Dulcinea— sozusagen ‘in die Hände gelegt’. Sowohl Don Quijote als auch Sancho selbst hegen jedoch Zweifel an seiner Eignung als Briefbote und befürchten, der Brief könne verloren gehen. Vorsichtshalber liest ihm daher Don Quijote den Inhalt zur Memorierung vor, während Sancho —der seinem Gedächtnis nicht weniger mißtraut als seiner Zuverlässigkeit— dazu rät, er möge den Brief besser zweier oder dreifach in jenem Notizbuch niederlegen, in dem ihn Don Quijote provisorisch

²¹ Vgl. *Don Quijote* (I. 26): “¡desdichado de yo, que soy casado y no sé la primera letra del abecé!”

bis zu seiner sauberen Abschrift durch einen Schreiberling aufnotiert hat.²² Als Sancho Panza auf seinem Botengang in der Schenke den Pfarrer in Begleitung des Barbiers antrifft und ihnen den Brief vorlegen möchte, da sie versprechen, das Provisorium auf Briefpapier zu übertragen, kann er das Notizbuch nirgends finden. Nun verhält es sich so, daß Don Quijote vergessen hat, ihm den Brief nicht nur laut vorzulesen, sondern auch auszuhändigen. Nichtsdestoweniger erklärt Sancho, der Verlust sei nicht weiter tragisch, da er den Brief so gut wie auswendig kenne. Vom Barbier dazu aufgefordert, ihn vorzutragen, will ihm jedoch der Inhalt trotz allen Händerings und Haareraufens nicht mehr einfallen: “—Por Dios, señor licenciado, que los diablos lleven la cosa que de la carta se me acuerda; aunque en el principio decía ‘Alta y sobajada señora’” (*Don Quijote*, I. 26). Über die Torheit Sancho Panzas —seine unfreiwillige Parodie der Anredeformel ‘alta y soberana señora’ und nachfolgender petrarkistischer Topoi— amüsieren sich Pfarrer und Barbier köstlich. Mit diesem mißlungenen Briefbotengang gibt Cervantes aber nicht nur die Torheit Sancho Panzas der Lächerlichkeit preis, sondern macht sich in direkt auch über literarische, schrift- und volkskundliche Gemeinplätze lustig. Die vergessene Schrift, die dem Volksmund als ‘mündliche Tradition’ oder ‘mündliches Wissen’ zugeschrieben wird, dabei aber jenem ‘gesunkenen Kulturgut’ entspricht, das Roman Jakobson den Romantikern als blinden Fleck ankreiden wird, ist bei Cervantes noch durchweg ambivalent: Das Lachen über den Analphabetismus —die vermeintliche Schriftlosigkeit— ist zugleich auch das Verlachen literarischer Topoi der Schriftkunst. Ist nun der *letrado* Don Quijote oder der *iletrado* Sancho Panza der grössere Tor? Nicht zuletzt erweist sich Sancho in seinem erfundenen Botengang der gestellten Aufgabe durchaus gewachsen, ja, beinahe Don Quijote sogar überlegen, insofern er ihm auf gerissene Weise den Mißerfolg als Unverhältnismäßigkeit des schriftlichen Anliegens klarmacht: Da Dulcinea genausowenig wie er selbst des Lesens und Schreibens mächtig sei, aber den Liebesbrief aus Gründen der Discretion niemandem anderen zum Lesen geben könne, habe sie den Brief in tausend Stücke zerrissen, damit er nicht in falsche Hände gerate (vgl. *Don Quijote*, I. 31). Cervantes Spott richtet sich gegen alle, also auch gegen diejenigen, die der Schrift unverdiente Effizienz beimessen und zugleich arrogant, amüsiert oder verklärend den Volksmund als vermeintliche ‘Mündlichkeit’ aufzeichnen.²³ Das

²² Vgl. *Don Quijote* (I. 25): “—Escribala vuestra merced dos o tres veces ahí en el libro [...] porque pensar que yo la he de tomar en la memoria es disparate; que la tengo tan mala, que muchas veces se me olvida cómo me llamo.”

²³ Vgl. hierzu Cervantes’ Kritik eines scholastischen Humanisten, der als Schriftgelehrter nachzuweisen bemüht ist, “quién fue el primero que tuvo catarro en el mundo

Lob des guten Gedächtnisses, das Sancho Panza von seinen schriftkundigen Zuhörern gezollt wird, birgt so gesehen nicht nur verholenen Spott, sondern auch einen ernstzunehmenden Hinweis auf 'gesunkenes Kulturgut'. Wenn man zudem bedenkt, daß die allgemeine Alphabetisierung in Spanien erst in der zweiten Hälfte des 19. Jh. einsetzt und bis Mitte des 20. Jh. andauert,²⁴ so weist das von Cervantes zu Beginn des 17. Jh. modellierte Verhältnis einer Wechselbeziehung zwischen *letrado* und *iletrado* noch auf eine ausbalanciert kritische Distanz hin,²⁵ die sich in der Romantik einseitig verschieben sollte, als sie in Folge der allgemeinen Alphabetisierung in Westeuropa mehr und mehr in Vergessenheit geriet.²⁶ Laut Herder geschahen nämlich "die größten Wirkungen der Dichtkunst, da sie noch lebendige Sage war, da noch keine Buchstaben, vielweniger geschriebene Regeln da waren".²⁷ Zusammen mit Herders Konzepten der Volkspoësie und Nationalliteratur und seiner Wertung von alter Dichtung und neuer Literatur als Gegensatzpaar, signalisiert dies den Auftakt für die philologische Sammel- und Herausgebertätigkeit des 19. Jh., die von der Grundstimmung ausging, daß in der oralen Tradition ein nationales Vermächtnis liege, das vor dem Vergessen bewahrt werden müsse. Mit philologischen Kriterien bei der Bestimmung und Wiedergabe der oralen Tradition nahm man es hierbei nicht allzu genau: Unter den zahllosen Volksliedersammlungen blieb die mündliche Tradierung vieler Lieder unbelegt, zumal sie vielfach aus anderen Liedersammlungen —und hierbei auch Kunstlieder— übernommen wurden (vgl. Linder-Beroud 1989: 260). Selbst die philologisch versierten Jacob und Wilhelm Grimm gingen so weit, die von ihren zahlreichen Korrespondenten zugeschickten Volksmärchen mit Redewendungen anzureichern, da sie auf diese Weise deren

[...], y yo lo declaro al pie de la letra, y lo autorizo con más de veinte y cinco autores" (*Don Quijote*, II. 22). Sancho Panza stellt ihm darauf die pikareske Frage, "quién fue el primero que se rascó la cabeza, que yo para mí tengo que debió de ser nuestro padre Adán?", woraufhin Don Quijote einfältig mutmaßt: "Esa pregunta y respuesta no es tuya, Sancho: a alguien las has oído decir" (ebda.). Da Sancho Panza rhetorisch immer gewandter wird, weist Cervantes im fünften Kapitel des zweiten Teils ironisch von sich, für die Redekunst Sanchos verantwortlich zu sein. — Dem Freiburger *cervantista* Heinz-Peter Endress danke ich in diesem Zusammenhang für einschlägige Hinweise.

²⁴ Die Alphabetisierungsraten werden für Spanien wie folgt angegeben: 1850 ca. 25%; 1900 ca. 45%; 1925 ca. 70% und erst 1950 ca. 85% (vgl. Graff 1987: 375).

²⁵ Vgl. in diesem Sinne Zumthor 1987: 132 ff.

²⁶ Für die westeuropäischen Länder —mit Ausnahme von Spanien, Italien und Portugal— lag die Alphabetisierungsrate bereits um 1900 bei über 95% (vgl. Graff 1987: 375).

²⁷ Vgl. Herder in der Preisschrift *Ueber die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten* (1781), in: *Sämtliche Werke*, hg. v. B. Suphan, Bd. 8, Nachdr. Hildesheim 2. Aufl. 1978.

volkstümlich-mündlichen Charakter zu unterstreichen gedachten (vgl. Röhrich 1988: 359). Gleichzeitig bemühten sie sich jedoch um philologische Kriterien für die Wiedergabe altgermanischer und altenglischer Versdichtung. Eric Stanley hat gezeigt, wie Jacob Grimm hierfür begeistert die von Vuk Stefanovi Karadžić 1823 herausgegebenen serbischen Volkslieder aufnahm, die damals schon, wie auch noch über hundert Jahre später von Parry und Lord, aus dem Munde der sich selbst auf der Gusle begleitenden epischen Sänger aufgezeichnet wurden. Wiewohl Jacob Grimm einen beachtenswerten Unterschied zwischen alter Überlieferung und lebendiger Dichtung machte, so schwärmte er doch: "Nicht aus alten Pergamentblättern hervorgesucht worden sind unsere serbischen Lieder, sie sind alle aus dem warmen Munde des Volks aufgenommen, sie waren vielleicht vorher nie aufgeschrieben, sie sind in diesem Sinne also nicht alt, werden aber wohl alt werden".²⁸ Stanley bemerkt hierzu, daß dies "die Grimm'sche Lehre —man darf wohl kaum sagen das Grimm'sche Märchen— vom warmen Munde des Volks" (Stanley 1994: 17) sei, die auch Wilhelm Grimm geteilt hat. Die Volkspoesie der serbischen Lieder war sogar Gegenstand eines Briefwechsels zwischen Jacob Grimm und Johann Wolfgang von Goethe, wie Stanley weiter ausführt. In einer eigenen Abhandlung bemerkt Goethe über die serbischen Lieder:

Nicht geschrieben, sondern durch mündlichen Vortrag, den ein sehr einfaches Saiteninstrument, *Gusle* genannt, begleitet, waren sie in dem niederen Kreise der Nation erhalten worden; ja es ereignete sich der Fall, als man in Wien von einigen Serben verlangte dergleichen Lieder zu dictiren, daß dieses Gesuch abgeschlagen wurde, weil die guten einfachen Menschen sich keinen Begriff machen konnten, wie man ihre kunstlosen im eigenen Vaterlande von gebildeten Männern verachteten Gesänge einigermaßen hochschätzen könne.²⁹

Die von Parry und Lord entwickelte *oral-formulaic*-Theorie saß über ein Jahrhundert später einem vergleichbaren Fehlschluß auf, von der neuen auf die alte Epik rückzuschließen. Stanley kommentiert dies in aller Schärfe: "Der Sprung vom neuserbischen Lied zur altgermanischen, schriftlich überlieferten Dichtung war die schwache Stelle, der nicht vorhandene Berührungspunkt in der wissenschaftlichen Folgerung der romantischen Forscher" (Stanley 1994: 23). Stanley wehrt sich schließlich gegen die "Beurteilung der uns schriftlich überlieferten,

²⁸ Jacob Grimm, *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 1823, Bd. III, Stück 177, 1764-5 [= Grimm, *Kleinere Schriften*, III, hg. v. K. Müllenhoff, Berlin 1866, 199-200]; zit. nach Stanley 1994: 14.

²⁹ "Serbische Lieder", hg. v. J.W. v. Goethe, *Ueber Kunst und Alterthum*, V, 2, Stuttgart, 1825, S. 54f.; zit. nach Stanley 1994: 19.

altgermanischen Dichtung als Ganzes” und die “Beurteilung der Ausdrucksweise dieser Dichtung im Einzelnen, als ob das Ganze wie das Einzelne —hoffnungsvolle Torheit der Romantik— mündlich bedingt wäre”.³⁰

Die Rede von der *oral literature* war demnach längst in aller Munde als Milman Parry seine Homer-Thesen bekannt machte. Vergessen wird, daß gerade in Spanien das Bewußtsein der eigenen mündlichen Tradition seit jeher wach gehalten und seit dem 19. Jh. auch erforscht wird, wie z.B. in den folkloristischen Volksmärchensammlungen aus dem 19. Jh., insbesondere von *Demófilo* —dem Vater der Gebrüder Antonio und Manuel—, sowie in Ramón Menéndez Pidal's Studien über den *Cantar de Mio Cid*, um nur zwei namhafte Autoren des 19. Jh. zu nennen.³¹ Unter den Zeitgenossen von Parry ist es in Spanien beispielsweise Miguel de Unamuno, der sich zwischen 1892 und 1924 mit Fragen des Stils beschäftigt, wobei ihn die Frage nach einem Persönlichkeitsstil und die Lektüre von Paul³² und Montague³³ dazu bewegen, einen Kollektivstil der “*orally transmitted scriptures*” anzunehmen. Es ist gewiß kein Zufall, daß gerade Hermann Paul hierbei eine bedeutende Rolle zukommt, hatten doch die Junggrammatiker mit ihrem Versuch, über phonetische Gesetze und Analogien eine exakte Wissenschaft von der Sprache im Sinne einer Sprachgeschichte zu etablieren, das Ihrige getan, um dem Phonozentrismus Vorschub zu leisten.³⁴

³⁰ Stanley 1994: 27. — Vgl. Curschmann “The concept of oral formula as impediment to our understanding of medieval poetry” (in: *Medievalia et humanistica*, 1977), sowie zum Formelstil Zumthor 1994: 39.

³¹ Zum artifiziellen Charakter der Mündlichkeit in den Epen-Manuskripten vgl. Gumbrecht (1983: 167f.); zu Menéndez Pidal vgl. Zumthor 1987: 7 u. Rincón 1997: 153.

³² Unamuno kommentiert 1900 die *Prinzipien der Sprachgeschichte* (1880) von Hermann Paul im Hinblick auf die “*interesantísimas consideraciones acerca de la diferencia que entre la lengua hablada y la escritura había*” — vgl. Schäffauer 1993a: 109ff.

³³ Der Journalist und Schriftsteller Charles Edward Montague (1867-1928), Rektor der Universität von Manchester und Herausgeber des *Manchester Guardian*, wird 1924 von Unamuno aus einem nicht genannten Buch zitiert: “*En las Escrituras transmitidas oralmente, de algunos de los negros australianos [...]*.” (Unamuno OC VII: 916).

³⁴ Nun gehört Paul gerade nicht zu den rein positivistischen, allein an historischen Phänomenen interessierten Junggrammatikern, sondern ist eher auch an theoretischen Überlegungen (‘Prinzipien’) interessiert. Dennoch bewegen ihn insbesondere phonetische Aspekte dazu, zwischen der gesprochenen und der geschriebenen Sprache zu unterscheiden (vgl. Maas 1986: 252: “*Sprache* verwendet er durchgängig als synonym mit *Gesprochenem*, im Gegensatz zur Schrift, weitgehend gleichgesetzt mit Orthographie.”). Um ihre unterschiedliche Leistungsfähigkeit zu betonen, betont Paul ferner, es sei eine “ganz irriige Meinung, dass man mit dem geschriebenen Worte in der selben Weise in die Ferne wirken könne, wie mit dem gesprochenen in die Nähe” (Paul³ 1898: 354). Hier tauchen bereits die zentralen Metaphern auf, die rund hundert

Die bisher angeführten Beispiele, die als Beleg für die einseitige Ausrichtung und Überbewertung der ‘Begründer’ der *orality/literacy*-Forschung dienen, sind aber insofern immer noch einseitig, als sie ausschließlich aus Westeuropa und Nordamerika bzw. aus ‘abendländisch’ zentrierten Wissenschaftsdiskursen stammen, auch wenn sich die *oral-formulaic*-Theorie von Parry/Lord ausgerechnet auf das osteuropäische Beispiel der *guslari* stützt.³⁵ Demgegenüber stehen aber bedeutende Namen aus dem osteuropäischen Raum die wesentlichen zum Thema beigetragen haben: Vladimir Propp, Boris Jechenbaum, Viktor Vinogradov, Roman Jakobson, Michail Bachtin u.a. Es mag überraschen, daß der Name Vladimir Propps bzw. seine *Morphologie des Märchens* (1928) in diese Reihe gestellt wird. Tatsächlich ist bei Propp an keiner Stelle von Oralität die Rede, insofern er mit keinem Wort darauf eingeht, daß für die Sammlungen, aus denen die schriftlichen Texte seines Korpus stammen, mündlich überlieferte Märchen aufgezeichnet wurden. Das ist um so erstaunlicher, wenn man bedenkt, daß seine Morphologie der invarianten kleinsten Erzähleinheiten auf eine Semantik der (mündlichen) Variation hinausläuft, wie sie später von Claude Lévi-Strauss u.a. anhand einer strukturalistischen Analyse von Mythen und Zaubermärchen der südamerikanischen Zuñi-Indianer ausgeführt worden ist.³⁶ Erklären kann man sich diese Blindheit aus heutiger Sicht nur so, daß für den Folkloristen Propp selbstverständlich war, daß es sich bei den von ihm untersuchten Märchen um mündliche Formen handelt und daß ihm dieser Umstand keine prinzipielle Unterscheidung wert schien.³⁷ Nicht zuletzt stützt sich Propp auf das Handbuch *Die russische mündliche Dichtung* (1917) von M.N. Speranskij und zitiert in seiner Schlußbemerkung A.N. Veselovskij, der intuitiv erkannt habe, daß “das Phänomen der Formelhaftigkeit und der ständigen Wiederkehr” sich überall zeigen werde, wenn erst die “alte Dichtung” überschaut würde.³⁸

Jahre später für die metaphorische Unterscheidung in eine ‘Sprache der Distanz’ und eine ‘Sprache der Nähe’ im Modell von Koch/Oesterreicher dienen werden.

³⁵ Hierbei handelt es sich um eine Asymmetrie, die sich in der angelsächsischen Forschung fortzusetzen scheint, da rund ein Viertel der zwischen 1963 und 1994 von der *MLA* verzeichneten Beiträge zu *oral** dem afrikanischen Kontinent gewidmet sind. Vgl. hierzu Goody 1987: 78f., der den ethnologischen Paradigmenwechsel von der griechischen Antike zu afrikanischen Oralkulturen der Gegenwart mit der Suche nach einer “truly oral culture” begründet.

³⁶ Hierzu vgl. Hayes/Hayes 1970, insbesondere die Beiträge von Leach 1970 u. Sontag 1970.

³⁷ In *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens* (1946) erklärt Propp seine marxistische Auffassung von Folklore im Zusammenhang mit Unterdrückung und Schriftlosigkeit (vgl. Propp 1987: 11).

³⁸ A.N. Veselovskij: “Poetik der Sujets” In: *Gesammelte Werke*, Serie I, Bd. 2, Sankt-Petersburg 1913, S. 1-133; vgl. Propp 1972: 116.

Die Brisanz der Thematik Mündlichkeit/Schriftlichkeit bei den russischen Formalisten zeigt sich vor allem in dem kurzen Essay “Die Illusion des *skaz*” (1918) von Boris Ejchenbaum, in dem er sich auf Junggrammatiker wie Eduard Sievers beruft, die von der Notwendigkeit einer ‘Ohrenphilologie’ anstelle einer ‘Augenphilologie’ gesprochen hätten. Er wendet sich damit gegen eine “schulmäßige Teilung in eine mündliche und schriftliche Wortkunst”, deren Widerlegung er im Bereich der Prosa im “Prinzip des mündlichen *skaz*” sieht, da sich dort “Elemente des Erzählers und der lebendigen mündlichen Improvisation auch im Schrifttum” verbergen würden: “Der Schriftsteller denkt sich oft als Erzähler und bemüht sich, durch verschiedene Verfahren seiner geschriebenen Rede die Illusion des *skaz* zu verleihen” (162). Diese Illusion des *skaz*³⁹ kann ebenso im Roman erzielt werden als auch im Märchen, das seinem Wesen nach immer eine Improvisation sei, seine Aufzeichnung dagegen “nur ein gesondertes Faktum” (163) — eine nicht unbedeutende Einsicht, die Propp entgegen zu sein scheint. Die Philologie, schließt Ejchenbaum, müsse ihr Augenmerk darauf lenken, daß das Schrifttum für den Wortkünstler nicht immer ein Positivum sei, weshalb eine “Rückkehr zum lebendigen Wort” für die gegenwärtige Zeit charakteristisch sei.⁴⁰ Mit diesen Thesen löste Ejchenbaum eine Serie von Arbeiten zum *skaz* aus: Viktor Vinogradov nimmt “Das Problem des *skaz* in der Stilistik” (1925) wieder auf und stellt es als lehrreiches Beispiel einer unklaren Problemstellung dar: “Der Terminus ‘*skaz*’ selbst erwies sich, da er als Synonym des nebelhaften Begriffes ‘mündliche Rede’ auftrat, als bequemes Etikett, das den Forscher von weiteren Beobachtungen befreite” (zit. nach Striedter⁴¹1988: 171). Wenn man *skaz* als Synonym der mündlichen Rede gebrauche, sei es besser, auf den Terminus zu verzichten; dagegen sei der Begriff äußerst sinnvoll als “künstlerische Entsprechung zu einer der Formen von mündlicher monologischer Rede zu begreifen” (179). Auf diese Weise gelangt Vinogradov zu einer Neudefinition, bei der *skaz* als sekundär modellbildendes System aufgefaßt wird (vergleichbar der Definition Jurij Lotmans): “Der *skaz* — das ist eine künstlerische Konstruktion zum Quadrat, da er einen ästhetischen Überbau der sprachlichen Konstruktionen (Monologe) bildet, die ihrerseits in sich die Prinzipien der kompositionell-künstlerischen Formung und der stilistischen Auswahl verkörpern” (Vinogradov

³⁹ Der erzähltechnische Terminus *skaz* — für den es im Deutschen kein Äquivalent gibt — stammt vom russischen *skazat’/skazyvat’* (erzählen, berichten) und ist verwandt mit *skazka* (Märchen), *skazanie* (Legende), *rasskaz* (Erzählung). Vgl. hierzu Titunik 1977: 115, der auch den besten Überblick zur Begriffsgeschichte im Kontext des russischen Formalismus gibt. Zu einer neueren Definition des *skaz* vgl. Szilárd 1989: 181.

⁴⁰ Vgl. Ejchenbaum 1918, zit. nach Striedter⁴¹1988: 167.

1925, zit. nach Striedter ⁴1988: 179). Gegenüber linguistischen Arbeiten zur Struktur der dialogischen Rede von Leo Spitzer und L.P. Jakubinskij, wendet sich Vinogradov (aus heutiger Sicht überraschend) dem narrativen Monolog als “kompliziertes Problem der ‘dialektologischen Stilistik’” (191) zu. Gegenüber dem narrativen Monolog unterscheidet sich daher der *skaz* aufgrund der komplizierten Struktur, welche sowohl die “jahrhundertealte Erfahrung der schriftsprachlichen Kultur in sich aufgenommen hat” als auch die “umgekehrte Tendenz von der schriftlichen zur mündlichen Rede” (199). Auf diese Weise kommt es (man möchte hinzufügen: entsprechend der Humboldtschen Sprachphilosophie) zur Kollision von sprachlichen Welten und Weltansichten: “Der Schriftsteller schleppt eine Kette fremder Sprachbewußtseine mit sich, eine Reihe von Erzählern, die neue Systeme des *skaz* aus schriftsprachlichen, archaischen Elementen kombinieren [...]” (Vinogradov 1925, zit. nach Striedter ⁴1988: 203).

Von dieser “Kette fremder Sprachbewußtseine”, die der Schriftsteller mit sich schleppt und die den Wortkünstler in einen “Reformator der literarischen Sprache” verwandelt,⁴¹ hin zu Michail Bachtins Redevielfalt in *Das Wort im Roman* (1940) ist es nur ein kleiner Schritt: “Der Roman ist künstlerisch organisierte Redevielfalt, zuweilen Sprachvielfalt und individuelle Stimmenvielfalt” (Bachtin 1979: 157). Die grundlegende Neuerung gegenüber Vinogradov besteht darin, daß Bachtin die von Sprachphilosophie, Linguistik und Stilistik postulierte “einfache und unmittelbare Beziehung des Sprechers zu ‘seiner eigenen’ einheitlichen und einzigen Sprache” und die “einfache Realisierung dieser Sprache in der monologischen Äußerung des Individuums” (163) — eine Unterscheidung durchaus im Saussureschen Sinne von *langue* und *parole* — als logozentrische Polarisierung kritisiert (vgl. Bachtin 1979: 165). Gegenüber dem Konzept einer monologischen Einheitssprache, mit der auch Vinogradov noch den narrativen Monolog bestimmte, entwickelt Bachtin ein Konzept einer dialogisch lebendigen Sprache, die aus einem Wechselspiel von zentripetalen und zentrifugalen Kräften hervorgeht, insofern “neben der verbal-ideologischen Zentralisierung und Vereinheitlichung [...] ununterbrochen Prozesse der Dezentralisierung und Differenzierung” stattfinden (Bachtin 1979: 165). Während also Vinogradov in Absetzung

⁴¹ Vgl. S. 203.— Vinogradov weist bereits auf Signale hin, die dem Erkennen des *skaz* dienen (191 u. 199) und gebraucht den Normbegriff der Stilistik (z.B. für ‘schriftsprachliche Norm’), um die Verwendung einer Form, die “im realen Leben als Befangenheit der Rede, als Defekt des mündlichen Sprechens wahrgenommen wird” (199) als Bereicherung der Literatursprache beschreiben zu können: “Wenn ‘die toten Worte’ der kanonisierten literarisch-künstlerischen Prosa ‘wie die Bienen im verlassenen Bienenkorb’ ‘übel zu riechen’ anfangen, dann beginnen die Schriftsteller, neue Welten aus fremdem Wortmaterial zu erschaffen” (201).

zu Ejchenbaums synonymer Verwendung von Dialog und *skaz* sein Augenmerk auf den narrativen Monolog richtete, wendet sich Bachtin wieder dem “dialogischen Prinzip der Sprache” (Bachtin 1979: 166) zu, da er im übrigen nicht die Auffassung von Vinogradov teilt, daß die dialogische Struktur hinreichend “Gegenstand von konzentrierten Untersuchungen der Linguisten” (Vinogradov 1925: 179) gewesen bzw. der Monolog eine kompliziertere Form sei, sondern im Gegenteil darauf hinweist, daß “auch der innersprachliche (dramatische, rhetorische, gnoseologische, alltägliche) Dialog linguistisch und stilistisch keineswegs erforscht” ist (Bachtin 1979: 167). Bachtin kommt zum Schluß, daß die “dialogische Orientierung [...] jedem Wort eigentümlich” ist, weshalb er sie als “immanente Dialogizität des Wortes” (Bachtin 1979: 172) bezeichnet. Dieser dialogische Ansatz bestimmt auch Bachtins kritische Position gegenüber dem *skaz*, die sich vor allem gegen dessen inhärentes ‘Mündlichkeitspostulat’⁴² wendet:

The problem of *skaz* was first brought to the fore in our scholarship by Erich Eikhenbaum. He perceives *skaz* as an *orientation toward the oral form of narration*, an orientation toward oral speech and its corresponding language characteristics [...]. He completely fails to take into account the fact that in the majority of cases *skaz* is above all an orientation toward *someone else’s speech*, and only then, as a consequence, toward oral speech. (Bachtin 1984: 191f.)

Bachtin weist darauf hin, daß die oralen Elemente nur einen Teil des *skaz* ausmachen. Das Wesentliche des *skaz* ist vielmehr seine Dialogizität und die damit verbundene Doppelkodierung bei der Orientierung auf eine andere Sprache.

Nun ist hier weder nötig noch sinnvoll, Bachtins Ästhetik vom dialogisch “lebendigen Wort” (169) im einzelnen darzulegen. Zum einen gibt es hierzu mittlerweile eine ganze Reihe von Untersuchungen,⁴³ zum anderen wird auf Bachtin an entsprechender Stelle zurückzukommen sein. Wichtig scheint mir jedoch, auf den inneren Zusammenhang hinzuweisen, der zwischen der Diskussion des *skaz* als Zwitterphänomen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit im russischen Formalismus und der ideologiekritischen Dialogizität bei Bachtin besteht. Auch wenn Bachtin nur in Ausnahmefällen die Terminologie der *orality/literacy*-Forschung wählt, so greift doch ein Großteil seiner Schriften zentrale Probleme derselben auf.⁴⁴ Der besondere Verdienst Bachtins bei der Erörterung

⁴² Vgl. Titunik 1977: 138: “M ü n d l i c h e R e d e wurde immer als ein Zeichen des *skaz* angesehen; doch kurioserweise ist kein Aspekt des *skaz* so verwirrt worden wie seine ‘Mündlichkeit’.”

⁴³ Vgl. insbesondere Todorov 1981.

⁴⁴ Man vergleiche beispielsweise seinen frühen Essay über Dante und die Literarisierung der italienischen Dialekte, in dem er explizit Mündlichkeit und Schriftlichkeit behandelt.

des Problems des *skaz* liegt schließlich im “Vorrang, den er darin der Einstellung auf die Fremdrede gegenüber der Einstellung auf die mündliche Rede gibt” (Titunik 1977: 127).

Als weiterer Höhepunkt der russischen *orality/literacy*-Forschung kann Roman Jakobsons zusammen mit Petr Bogatyrev geschriebener Beitrag über “Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens” (1929) gelten. Er basiert z.T. auf jenen Arbeiten, auf deren ‘Nicht-Kennen’ die Eigenständigkeit der Parryschen *oral-formulaic*-Theorie beruhen soll.⁴⁵ Der längere Essay ist aber gerade wegen seines kenntnisreichen theoretischen Ansatzes besonders interessant, da er sich nicht nur mit den Junggrammatikern auseinandersetzt (von denen die russischen Formalisten noch maßgeblich inspiriert waren), sondern vor allem mit Ferdinand de Saussure und der modernen Sprachwissenschaft, deren Denkmodell er auf die Folklore überträgt, lange bevor Derrida diesen Schritt als Mangel der Schriftgeschichten konstatiert.

Den Gegenstand der Folklore bestimmen Jakobson/Bogatyrev im kollektiven mündlichen Kunstwerk:

Nehmen wir an, ein Mitglied einer Gemeinschaft hätte etwas Individuelles gedichtet. Sollte dies mündliche, von diesem Individuum geschaffene Werk aus einem oder anderen Grunde für die Gemeinschaft unannehmbar sein, sollten die übrigen Mitglieder der Gemeinschaft es sich nicht aneignen, so ist es zum Untergang verurteilt. Nur die zufällige Aufzeichnung eines Sammlers kann es retten, indem er es aus der Sphäre der mündlichen Dichtung in die der schriftlichen Literatur überträgt. (Jakobson 1989: 142)

Demgegenüber werde insbesondere von slavischen Folkloreforschern und Junggrammatikern die Ansicht vertreten, “daß zwischen der mündlichen Dichtung und der Literatur kein prinzipieller Unterschied besteht” (wie bei Propp zu sehen war). Symptomatisch hierfür sei die Ersetzung des Kollektivbegriffes durch den Anonymbegriff, der die “gewohnten Vorstellungen” des schriftlichen Schaffens “egozentrisch auch ins Gebiet der Folklore projiziert” (145). Als Beleg führen Jakobson/Bogatyrev das bekannte Handbuch der russischen mündlichen Dichtung von Speranskij an —auf das bezeichnenderweise Propp zurückgegriffen hat—, in dem die kritisierte Ansicht vertreten wird, daß “die Idee vom ‘kollektiven’ Schaffen dort [im Milieu des mündlichen Ritus] nichts zu suchen” hat (zit. nach

⁴⁵ Vgl. Ong 1987: 20f. u. Foley 1985: 30; Jakobson/Bogatyrev zitieren allerdings die *Études du Psychologie Linguistique* (1924) von M. Jousse mit seinem “*style oral rythmique*” (152), G. Gesemanns Untersuchung “Kompositionsschema und heroisch-epische Stilisierung (in *Studien zur südslavischen Volksepik*, 1926) und M. Murko, von denen Foley einräumt, daß Parry sie gekannt haben könnte (vgl. Foley 1985: 13).

Jakobson 1989: 145). Jakobson/Bogatyrev widersprechen der individualistischen Konzeption mit einer Analogie des Unterschieds zwischen Folklore vs. Literatur und der Saussureschen Unterscheidung in *langue* vs. *parole* (vgl. Jakobson 1989: 146). Die aus heutiger Sicht problematische Zuordnung der Pole erfolgt jedoch dadurch, daß das literarische Werk vom Akt des Lesens abgelöst wird: "Das Literaturwerk ist objektiviert, es existiert konkret, unabhängig von dem Leser und jeder nachfolgende Leser wendet sich unmittelbar an das Werk" (146). Konsequenterweise wird der Folkloreakt der *langue* zugeordnet, der Literaturakt jedoch der *parole*: "Ein wesentlicher Unterschied zwischen der Folklore und der Literatur besteht darin, daß für die erstere die Einstellung auf die *langue*, für die letztere die *parole* spezifisch ist" (147). Die Revision des kollektiven Schaffens intendiert des weiteren eine (partielle) "Rehabilitierung der romantischen Konzeption":

In der von den romantischen Theoretikern gegebenen Charakteristik des Unterschiedes zwischen der mündlichen Dichtung und der Literatur war eine Reihe richtiger Gedanken enthalten, und die Romantiker hatten recht, insofern sie den Rudelcharakter des mündlich-dichterischen Schaffens unterstrichen und es mit der Sprache verglichen. (Jakobson 1989: 148)

Gegenüber der romantischen Konzeption seien jedoch Korrekturen nötig. Diese betreffen zum einen die These von der genetischen Selbständigkeit und Urwüchsigkeit der Folklore und zum anderen die These, daß nur ein undifferenziertes Volk, das keine individuelle Äußerung kenne, eine Volksseele besitzen könne. Die erste These sei allein schon durch das relativiert, was in der modernen deutschen Volkskunde als "gesunkenes Kulturgut" (148) bezeichnet würde. Jakobson/Bogatyrev argumentieren insofern aus einer systemtheoretischen Perspektive, die der Folklore ein eigenständiges Schaffen zuerkennt, womit sie sich gegen Gemeinplätze wehren, wie etwa "das Volk produziert nicht, es reproduziert" oder das Wort des Ethnologen Naumann von dem Volke, das "ein Kunstlied zersingt" (vgl. 149). Zur zweiten These führen Jakobson/Bogatyrev wiederum H. Naumann an, der in einem unsäglichen Vergleich aus der Tierwelt 'wahrer Folklore' jeglichen Individualismus abspricht (vgl. 151). Gegen diese Behauptung beziehen die beiden Autoren entschiedene Stellung, da man nicht Sprachform und Denken miteinander verwechseln dürfe.

2.2 Derrida *avant et après la lettre*

Die 60er Jahre brachten einen Paradigmenwechsel in der Diskussion von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, als dessen radikalstes Manifest die Derridasche

Grammatologie gelten kann. Dieser Zusammenhang ist bislang in der *orality/literacy*-Forschung aus verschiedenen Gründen übersehen worden.⁴⁶ Derrida begründet nämlich keineswegs den Übergang von einer phonologischen zu einer grammatologischen Sprachwissenschaft —dies der Irrtum, dem man aufgrund seines dekonstruktivistischen und entsprechend sprachwissenschaftlich enttäuschenden Begriffes erliegen konnte—, sondern er kündigt die Ablösung des dominanten Paradigmas der Sprachwissenschaft durch das Paradigma der Literaturwissenschaft an.⁴⁷ So ist denn auch nicht weiter verwunderlich, daß Derridas *Grammatologie* von der Sprachwissenschaft weitgehend übergangen,⁴⁸ hingegen von der Literaturwissenschaft dankbar aufgegriffen wurde.⁴⁹ Als weiterer Grund kommt hinzu, daß die *orality/literacy*-Forschung seit jeher auf dem Pol der Schriftlichkeit dominant literarisch ausgerichtet war, während sie auf dem Pol der Mündlichkeit —wegen der Probleme, die *orality* in historischer Hinsicht mit sich bringt— eine Übertragung anthropologischer Diskurse versuchte, die sich in Westeuropa dem Paradigma der strukturalistischen Sprachwissenschaft erst relativ spät geöffnet hatten.

Der russische Formalismus hat das von Derrida konzipierte Dekonstrukt einer Sprachwissenschaft als Wissenschaft von der Schrift (*Grammatologie*) zwar nicht vorweggenommen, aber er hat sprachwissenschaftliche Denkmodelle begierig aufgegriffen und auf andere Wissenschaftsgebiete übertragen, die der *orality/literacy*-Forschung nahestehen. Es ist daher bezeichnend, daß ein Jakobson zitierender und Lévi-Strauss kommentierender Derrida die russischen Formalisten nur am Rande erwähnt und obendrein aus der Warte der Glossematik vorsichtig kritisiert, auch sie hätten in ihrer Betonung des Literarisch-Seins der Literatur das phonologische Moment und die von ihm beherrschten literarischen Modelle, vor allem die Poesie, überbewertet (vgl. Derrida 1974: 87). Doch selbst

⁴⁶ Als späte Anerkennung der Bedeutung Derridas kann von sprachwissenschaftlicher Seite die erwähnte Habilitationsschrift von Feldbusch 1985, von grammatologischer Seite der von Gumbrecht/Pfeiffer 1993 herausgegebene Sammelband *Schrift* angesehen werden.

⁴⁷ Vgl. hierzu auch das Urteil Todorovs über Bachtin: “il est le plus important penseur soviétique dans le domaine des sciences humaines, et le plus grand théoricien de la littérature au XX^e siècle. [...] Réciproquement (qui sait?), l’intérêt pour la littérature est peut-être indispensable au spécialiste des sciences humaines” (Todorov 1981: 7).

⁴⁸ Stellvertretend seien Glück 1987, Schlieben-Lange 1994 und Coulmas 1994 genannt. Als einziger begründet Glück den systematischen Ausschluß Derridas damit, daß “wir seine Vorschläge nicht für hinreichend überzeugend und nachvollziehbar halten, um ihm in die Regionen folgen zu können, in denen er seine Theorie der geschriebenen Sprachform [...] ansiedeln will” (Glück 1987: 250).

⁴⁹ Vgl. hierzu Hauge 1993: 326: “Wie wir alle wissen, haben Derrida oder die Dekonstruktion ihre größte Wirkung auf das Studium der Literatur ausgeübt.”

noch der Glossematik gegenüber erhebt Derrida den Vorwurf, sie habe mit einem traditionellen Schriftbegriff operiert, der abhängig und abgeleitet sei. Somit wird deutlich, daß Derrida nicht nur rhetorisch fragt, ob die Grammatologie von einer modernen Sprachwissenschaft profitieren könne, die zwar hellhörig gegenüber phonologischen Phänomenen, aber blind ist, wenn es um grammatologische Fragen geht, sondern grundsätzlich noch, ob nicht beiden eine metaphysische Voraussetzung im Weg stehe (nämlich die 'Bewegung' der *différance*):

La grammatologie peut-elle donc attendre en droit de la linguistique un secours essentiel qu'elle n'a presque jamais cherché en fait? Ne décèle-t-on pas au contraire, efficacement à l'œuvre dans le mouvement même par lequel la linguistique s'est instituée comme science, une présupposition métaphysique quant aux rapports entre parole et écriture? Est-ce que cette présupposition ne ferait pas obstacle à la constitution d'une science générale de l'écriture? Est-ce qu'à lever cette présupposition on ne bouleverse pas le paysage dans lequel s'est paisiblement installée la science du langage? (Derrida 1974: 44)

Anstatt aber die Diskussion, die zumindest seit der Romantik in der traditionellen Philologie und der Folkloregeführt wird, auch als Teil des Schriftdiskurses anzuerkennen (was lediglich indirekt mit der Lektüre von Levi-Strauss und Rousseau erfolgt), reduziert Derrida die Empirie (!) der von ihm selbst anerkannten unendlichen Mannigfaltigkeit der Fragestellung, die von keiner Einzelwissenschaft und keiner abstrakten Disziplin gedacht werden könne (vgl. Derrida 1974: 141), auf ihre linguistischen und schrifthistorischen Aspekte.⁵⁰ Derrida fragt zwar eingehend nach der Schrift *avant la lettre* und impliziert selbst noch die Schrift *après la lettre*, aber er vernachlässigt in seiner Grammatologie entschieden die Schrift *avec la lettre*.⁵¹ Deren Berücksichtigung würde allerdings neben der sprach- auch eine literaturwissenschaftliche Reflexion erfordern: Sie hätte das Verhältnis von mündlicher und schriftlicher Literatur im Sinne der *écriture*

⁵⁰ Vgl. die Literaturangaben zu dieser Passage, die ausschließlich schrifthistorische bzw. schriftkundliche Arbeiten enthält. Genau genommen ist Derridas Argumentation zirkulär, da er einerseits eine Grammatologie anhand der Sprachwissenschaft forcieren, andererseits aber die Sprachwissenschaft anhand der Grammatologie korrigieren möchte.

⁵¹ Im folgenden Kapitel werde ich zeigen, daß Derrida —außerhalb seiner empirischen Grundlagen— im Grunde doch ein literarisches Programm verfolgt. Auf dem Derrida-Kolloquium "*Embarquement pour l'écriture*". Jacques Derridas "*Grammatologie*" revisited, das im November 1995 in Freiburg stattfand, hat Derrida der von Walter Bruno Berg vorgetragenen These zugestimmt, daß sein eigentlicher Beweggrund die Literatur gewesen sei und daß er —von Rousseau abgesehen— Literatur nicht berücksichtigt bzw. Rousseau auch nicht als Literatur gelesen habe (vgl. W.B. Berg, "*Oralité et texte littéraire. Observations à partir de la Grammatologie*", unveröffentlichtes Typoskript des Vortrags von 1995).

neu zu bestimmen, vor allem aber dafür Sorge zu tragen, Literatur *als* Schrift (und nicht vorrangig als Dokument *über* Schrift)⁵² zu lesen.

Nun ist die Diskussion in der *orality/literacy*-Forschung beileibe nicht bei Derrida stehengeblieben — ganz im Gegenteil: im Großen und Ganzen hat sie Derrida einfach übergangen. Auch wenn das spurlose Auf- oder Übergehen von Derrida nicht der Regelfall sein muß, so ist selbst noch in den Fällen, wo Derrida sich zumindest im Literaturverzeichnis findet, die Gretchenfrage angezeigt: “Wie hältst Du’s mit Derrida?” — jedenfalls solange sich hinter der Frage kein Katechismus einer Derrida-Philologie verbirgt, sondern einfach die zuvor schon geäußerte These, daß niemand vor Derrida den Schriftbegriff so provokativ und grundsätzlich in Frage gestellt hat, so daß man in der *orality/literacy*-Forschung nach Derrida nicht einfach wieder zur Tagesordnung übergehen kann, ohne sich dem Verdacht auszusetzen, auf theoretischen Gemeinplätzen zu verharren.

2.3 Post Derrida

In seinem in den 80er Jahren zum Standardwerk avancierten *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (1982) ist Walter J. Ong —es sei vorweggeschickt— weder den russischen Formalisten noch Derrida sonderlich zugehtan. Während erstere zusammen mit dem New Criticism als “text-bound” abgehandelt werden und kein einziger Vertreter namentliche Erwähnung findet (vgl. 160ff.), wird der französische Dekonstruktivist zumindest in dieser Hinsicht großzügiger behandelt. So habe Derrida zwar zu recht die Überzeugung Rousseaus zurückgewiesen, daß Schreiben nicht mehr als ein Ersatz für das gesprochene Wort sei, aber eine Logik des Schreibens aufstellen zu wollen, ohne in die Tiefen der Mündlichkeit vorzustößen, aus der das Schreiben hervorgehe und auf dem es beständig und unvermeidbar gründe, das heiße unser Auffassungsvermögen einzuschränken, “although it does produce at the same time effects that are brilliantly intriguing but also at times psychedelic, that is, due to sensory distortions” (Ong 1987: 77). Kennzeichnend für die haarsträubende Derrida-Rezeption in Ong 1987 ist auch der Vorwurf der ‘Referenzlosigkeit’, obwohl Ong der Kritik Derridas ausdrücklich zustimmt, daß eine “one-to-one correspondence” im Sinne eines *pipeline*-Modells *nai v* sei (vgl. ebda., 166). Das gleiche Argument, das eben noch für Derrida spricht, wird aber im Handumdrehen gegen Derrida gewendet: “The end result for Derrida is that literature —and indeed language itself— is not at all ‘representational’ or ‘expressive’ of something outside itself. Since it does

⁵² Vgl. Paul de Man 1971: 138: “Nevertheless, although Derrida can be ‘right’ on the nature of literary language and consistent in the application of this insight to his own text, he remains unwilling or unable to read Rousseau as literature.”

not refer to anything in the manner of a pipeline, it refers to, or means, nothing” (Ong 1987: 167). Ong führt die “psychodynamics of orality” (Kap. 3) und seine Hauptthese “writing restructures consciousness” (Kap. 4) im Hauptteil des Buches aus, wobei er aus techno-logozentrischer Perspektive über die “primary orality” zu verfügen glaubt, deren Schlüsselproblem er in der Frage sieht: “How could you ever call back to mind what you had so laboriously worked out?” Die Antwort ist —abgeleitet aus der *oral-formulaic*-Theorie— sogleich zur Hand:

The only answer is: Think memorable thoughts. In a primary oral culture, to solve effectively the problem of retaining and retrieving carefully articulated thought, you have to do your thinking in mnemonic patterns, shaped for ready oral recurrence. (Ong 1987: 34)

Da Ong vorrangig aus psycho-technologischer Perspektive vom Denken und nicht von der Sprache schreibt, läuft er immer wieder Gefahr, Sprachform und Denken miteinander gleichzusetzen (vgl. Jakobson/Bogatyrev), etwa so, als dächte *man* heute in Form von Haikus oder Romanen, so wie *man* ehemals in Form von metrischen Epen dachte, was gewiß eine ebenso irreführende Vorstellung ist wie die gegenteilige Annahme, daß *man* aufgrund von Haikus, Romanen oder memorierten Epen nun nicht mehr so zu denken brauche. Wenn es schon umstritten ist, ob menschliches Denken (allein) sprachlicher Natur ist, so ist zumindest anzweifelbar, daß ein Roman, ein Haiku oder ein mündliches Epos je von einem Subjekt (!) als Ganzes gedacht worden wäre.

Vor allem aber wird die Frage der Schrift von Ong auf das Problem der technisch-technologischen Überlegenheit hin zentriert, deren Dynamik einen immer effizienteren Zugriff auf die Welt verspricht. Dagegen habe ich mit Todorov (und indirekt auch schon mit Derrida) anzudeuten versucht, daß man das Problem auch anders fassen kann und vor allem nicht vergessen sollte, vor welche Probleme Todorov gestellt ist, da er zum Andersdenken des Denkens des Anderen, wenn überhaupt, nur über ‘schriftliche’ Dokumente gelangen kann. Ong dagegen bleibt die Prämissen seiner ganz und gar ‘unromantischen’ Wertung schuldig, wieso die Dichotomie *écriture/orality* —nota bene: *écriture* (!) (vgl. 169f.)— zwar jeden der Opponenten auf ihre Weise privilegieren, aber *orality* kein Ideal sein könne:

Orality is not an ideal, and never was. To approach it positively is not to advocate it as a permanent state for any culture. Literacy opens possibilities to the word and to human existence unimaginable without writing. [...] Both orality and the growth of literacy out of orality are necessary for the evolution of consciousness. (Ong 1987: 175)

Die eben noch hypostasierte technologische Teleologie des menschlichen Geistes —der eigene Anspruch, “Plato, writing and computers” (79) in eine hegeli-

sche Entwicklungslinie der Bewußtwerdung zu stellen (vgl. 178)— flößt dem ‘Zauberlehrling’ Ong jedoch sichtlich Unbehagen ein, wenn er “‘Media’ versus human communication” (175) zu denken beginnt: Die Gleichsetzung eines banalen medialen Kommunikationsmodells (*pipeline modell*) mit medialer Kommunikation schlechthin gerät ihm, der einige Kapitel zu vor noch den Widerstand gegenüber dem Taschenrechner mit einer Kritik der platonischen Schriftkritik zu brechen versucht (vgl. 79 u. 82f.), unversehens zu einem Plädoyer für den lebendigen Dialog und gegen die *one-way-communication* (176) des Medienmodells: “To formulate anything I must have another person or other persons already ‘in mind’. This is the paradox of human communication. Communication is intersubjective. The media model is not” (177).

Ongs zentrale These —“Writing is consciousness-raising” (178)— bleibt logozentrisch im alphabetischen Schriftbegriff als höchster “stage of consciousness” (178) befangen. Die Formulierung “many scripts but only one alphabet” (85) klingt verdächtig nach jener theozentrischen, derzufolge es viele Religionen, aber nur einen Gott gibt. So gesehen ist es nur folgerichtig, daß Ong seine Arbeit mit einem orthographischen (!) Bekenntnis schließt.⁵³

Daß man entgegen der Ansicht von Ong auch grammatologisch —d.h. ohne Hilfskonstrukt einer verfügbaren *primary oral culture*— zu weiterführenden Ergebnissen gelangen kann, das zeigt die bereits erwähnte Habilitationsschrift von Elisabeth Feldbusch *Geschriebene Sprache* von 1985. Dieser Arbeit kommt der Verdienst zu, die “apodiktische Geringschätzung” der Schrift in der *opinio communis* so systematisch hinterfragt zu haben wie keine andere Arbeit zuvor. Ihr aufgeschlossenes Verhältnis Derrida gegenüber wurde bereits angedeutet, ist jedoch noch dahingehend zu präzisieren, daß ihre *Geschriebene Sprache* eine Umsetzung —und durchaus auch Weiterentwicklung— eines grammatologischen Ansatzes à la Derrida ist, auch wenn dieser Anspruch an keiner Stelle erhoben wird. Die identifikatorische Nähe zu Derrida wird aber an der einen oder anderen Stelle explizit, etwa wenn Feldbusch behauptet, die von Derrida als Logozentrismus bezeichnete Grundposition sei “mit dem in der vorliegenden Arbeit aus der *opinio communis* herauskristallisierten Abhängigkeitsdogma *identisch*” (Feldbusch 1985: 48; m. Hvbgl.). Eine völlige Übereinstimmung mit Derrida scheint mir hierbei aber gerade nicht zuzutreffen, was keineswegs zum Nachteil

⁵³ Vgl. Ong 1987: 179: “In Christian teaching [...] God the Father utters or speaks His Word, his Son. He does not inscribe him. The very Person of the Son is constituted as the Word of the Father. Yet Christian teaching also presents at its core the written word of God, the Bible, which, back of its human authors, has God as author as no other writing does. In what way are the two senses of God’s ‘word’ related to one another and to human being in history?”

der Arbeit von Feldebusch ausfällt: Der Logoentrismus, den ihre “Kritik an überlieferten sprachwissenschaftlichen Dogmen” (1) ‘herauskristallisiert’, ist aus verschiedenen Gründen anders gefaßt als der von Derrida entwickelte Schriftbegriff. Zum einen ist Feldebuschs Kritik keine Dekonstruktion ausgewählter Schriften wie bei Derrida, sondern —wenn man so möchte— eine kritische ‘Rekonstruktion’ der dichotomischen Zuordnungen und Metaphern der *opinio communis* mit systematischem Anspruch (vgl. Übersicht Abb. 2, S. 37). Zum anderen —und das halte ich für eine wesentliche Neuerung gegenüber der Derridaschen *Grammatologie*— führt Feldebuschs systematische Hinterfragung der *opinio communis* zu einer Asymmetrie von überbewerteten und mißachteten Attributen gesprochener und geschriebener Sprache (vgl. Übersicht Abb. 3, S. 39). Die beeindruckende Illustration der Asymmetrie ist hinreichend im theoretischen Teil hergeleitet, weist jedoch den kleinen Haken auf, daß sie auf einer ‘unterm Strich’ erfaßten *opinio communis* aufbaut, also logisch gesprochen auf dem kleinsten gemeinsamen Nenner einer Serie von Brüchen (‘*opinio particularis*’). Feldebusch hebt nämlich die Asymmetrie hervor, indem sie die mißachteten Zusammenhänge rot druckt, die überbetonten Zusammenhänge aber schwarz beläßt, so als handele es sich um eine umgekehrte Proportion. Der Widerspruch (‘Spiegelsymmetrie der Elemente’ vs. ‘farbliche Asymmetrie’) gibt daher ebenso das Negativ/Positiv-Bild der *opinio communis* wieder, als auch das symmetrische Modell des Kommunikationsprozesses, in dem die unterbelichteten durch die überbelichteten Partien des Gesamtmodells ergänzt werden. Was das Modell nicht leistet, ist zu zeigen, daß sowohl die unterbelichteten als auch die überbelichteten Partien der *opinio communis* bereits im Sinne von Dichotomien antagonistisch (‘mit Zähler und Nenner’) besetzt sind, während Feldebusch offenbar davon ausgeht, die vermeintlichen Lücken, die im Modell rot hervorgehoben sind, erst noch auffüllen zu müssen.

Meine These lautet daher, daß Feldebuschs Modell der phonozentrischen *opinio communis* auf einer höheren Ebene selbst noch phonozentrisch ist, da es die graphozentrische Entsprechung der *opinio communis* ebenso wie Derrida vernachlässigt. Nun mag man einwenden, daß die *opinio communis* unmöglich phono- und graphozentrisch zugleich sein könne, da die eine Zentrierung die andere notwendig ausschließe. Aber genau hierin liegt der meta-phonozentrische Fehlschluß der Grammatologie begründet: Wenn Phonie und Graphie zwei “eigenständige Repräsentationssysteme” sind, deren gemeinsamer Grund die Sprache ist —zu dieser Schlußfolgerung gelangt jedenfalls Feldebusch (vgl. 1985: 384)—, dann ist der Logoentrismus nicht nur einfach, sondern doppelt zentriert, nämlich phono- und graphozentrisch zugleich.⁵⁴

⁵⁴ Damit ist Derridas These des Phonoentrismus keineswegs als widerlegt zu betrachten, denn die Schlußfolgerung, daß der Logoentrismus doppelt zentriert sein müsse, also

Das von Koch/Oesterreicher entwickelte Modell “Sprache der Nähe — Sprache der Distanz” (1985), das in *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch* (1990) angewandt wird, ist in verschiedener Hinsicht das Gegenteil des Modells von Feldbusch. Während Derridas *Grammatologie* im Aufsatz über Mündlichkeit und Schriftlichkeit von 1985 nicht einmal erwähnt wird, findet man sie überraschenderweise in der Monographie über die gesprochene Sprache von 1990 im Literaturverzeichnis angeführt, aber im Text tauchen weder der Name Derridas noch der Begriff Phonozen trismus auf — auch dann nicht, wenn es “Von Saussure bis Chomsky” um das Primat der gesprochenen Sprache oder um “Neueste Ansätze” geht (vgl. 1990: 20ff.). Das Modell basiert im wesentlichen auf drei Operationen: 1. der von Ludwig Söll übernommenen Unterscheidung in Konzeption und Medium; 2. der Metaphorisierung der konzeptionellen Pole zu “Sprache der Nähe” und “Sprache der Distanz”; und 3. der idealtypischen Ableitung der Konzeption vom Medium. Insbesondere der dritte Punkt der idealtypischen Ableitung,⁵⁵ der unmittelbar mit der zunächst vorteilhaften, weil vereinfachenden Trennung in Konzeption und Medium zusammenhängt, hat dazu geführt, daß die Distribution der kommunikativen Parameter auf frappierende Weise den von Feldbusch verzeichneten Dichotomien der *opinio communis* entspricht — mit Ausnahme der zentralen Metaphern ‘Nähe’ und ‘Distanz’, die Feldbusch offenbar entgangen sind, aber so oder ähnlich lautend beispielsweise schon von den Junggrammatikern Paul und Behaghel gegen Ende des 19. Jh. oder von Oswald Spengler zu Beginn des 20. Jh. gebraucht wurden.⁵⁶ Koch/Oesterreicher beabsichtigen vor allem ein Koordinatensystem aus praktikablen Parametern zu erstellen, mit denen sie ihre Korpora

phono- und graphozentrisch zugleich, besagt keineswegs, zu gleichen Teilen. Aus philosophischer Warte vgl. weiterhin Bernhard Waldenfels zum Problem der “*Verdopplung der Sprache* [...] die in der Unterscheidung von geschriebener und gesprochener Sprache [...] angelegt ist”, denn dieses werfe die Frage auf, ob von einer *hierarchisierenden* Verdopplung auszugehen sei, bei der nach Art von Urbild und Abbild bzw. von Gegenwart und Vergegenwärtigung eine primäre Instanz eine sekundäre Instanz auf sich folgen ließe oder von einer “*chiasmatischen* Verdopplung, in der das Selbst der Selbstverdopplung seinerseits der Verdoppelung entstammt, so daß das Erste von Anfang an vom Zweiten kontaminiert ist” (Waldenfels 1995: 10).

⁵⁵ Koch/Oesterreicher gewinnen ihre “kommunikativen Parameter” (1985: 19) letztlich aus medialen Ableitungen, auch wenn sie diese an den entsprechenden Stellen nicht als solche zu erkennen geben, sondern zu “Kommunikationsbedingungen” und “Versprachlichungsstrategien” abstrahieren, um sie dann aber im Modell wieder an den medialen Aspekt rückzubinden: “wobei die beiden ‘Dreiecke’ die Affinität der jeweiligen Konzeption zum Medium markieren” (1985: 23).

⁵⁶ Zu Paul 1880 vgl. weiter oben; auf Behaghel weisen Koch/Oesterreicher (1990: 20) selbst hin, während Spengler von Ursula Schaefer angeführt wird (vgl. Schaefer 1992: 8).

der gesprochenen Sprache differenziert beschreiben können. Was dabei jedoch von ihnen die heuristische Wendung *idealtypisch* erhält, hat Feldbusch in anderem Zusammenhang als problematische *opinio communis* bestimmt. Die Zuordnung der Parameter von Koch/Oesterreicher fällt nur deshalb nicht als die von Feldbusch bestimmte *opinio communis* auf, weil sie unter dem Deckmantel der scheinbar neuen Metaphern “Sprache der Nähe” und “Sprache der Distanz” sich der Kritik weitgehend entzieht. Der Grund hierfür liegt vor allem in der doppelten Unterscheidung von Söll, die zwar elegant in Medium und Konzeption differenziert, aber ein neues Problem aufwirft (bzw. das alte verschiebt): Wie beziehen sich Medium und Konzeption aufeinander? An den entscheidenden Stellen verweisen Koch/Oesterreicher höchst vage auf “Affinitäten”, die zudem unbestritten seien,⁵⁷ womit sie sich *expressis verbis* jener ‘gesicherten’ *opinio communis* verpflichten, die neuerdings auch Goetsch an ihrem Modell konstatiert.⁵⁸ Aufgrund besagter Affinitäten hat man oft den unbegründbaren Eindruck, ‘nähesprachlich’ meine im Grunde doch ‘gesprochen’ —was, wie gesagt, aufgrund der Affinitäten oftmals zutreffen sollte—, aber mit Sicherheit immer dann falsch sein wird, wenn es kritisch wird. So weisen Koch/Oesterreicher selbst schon darauf hin, daß “gerade die ‘gegenläufigen’ Kombinationstypen von Medium und Konzeption in kultur- und sprachgeschichtlicher Perspektive höchst bedeutsam sind” (Koch/Oesterreicher 1990: 6). Wie sieht es aber in historischer Perspektive und jeweils im konkreten Fall aus: Sind Medium und Konzeption im konkreten Zeitpunkt und Fall gegenläufig oder affin? Wie läßt sich hierbei ein Kontinuum mit einer strikten Dichotomie korrelieren? Kann dann überhaupt noch von universellen Merkmalen die Rede sein? Gegenüber diesen offenen Fragen erweisen sich die Metaphern in der Praxis als relativ leichtgängig, denn es steht ja schon im vorhinein definitorisch fest, was die universellen Merkmale von “Nähesprache” sind und was nicht (vgl. Koch/Oesterreicher 1985: 27). Problematisch wird es aber, sobald der mediale Aspekt in historischer Perspektive

⁵⁷ Vgl. Koch/Oesterreicher 1985: 23: “die Affinität der jeweiligen Konzeption zum Medium” bzw. Koch/Oesterreicher 1990: 6: “Mit dem ‘Vierfelderschema’ [...] wird natürlich keineswegs eine ‘Gleichberechtigung’ der vier Kombinationsmöglichkeiten von Medium und Konzeption postuliert. Unbestritten sind nämlich die Affinitäten, d.h. die bevorzugten Beziehungen, die jeweils zwischen ‘gesprochen’ und ‘phonisch’ (z.B. vertrautes Gespräch) sowie zwischen ‘geschrieben’ und ‘graphisch’ (z.B. Zeitungsartikel) bestehen.”

⁵⁸ Vgl. Goetsch 1995: 8: “die Oppositionen, die Feldbusch in ihrem Buch von 1985 als *opinio communis* der von ihr kritisierten sprachwissenschaftlichen Richtung nennt, sind z.T. mit jenen Begriffspaaren identisch, die Koch/Oesterreicher in ihrem Aufsatz aus demselben Jahr verwenden, um Nähe- und Distanzsprache voneinander abzugrenzen. Dies ist ein Indiz dafür, daß Koch/Oesterreicher der *opinio communis* verpflichtet sind.”

in eine ‘heiße’ Phase tritt: Koch/Oesterreicher räumen deshalb ein, daß es Erscheinungen der gesprochenen Sprache gebe, “denen in der jeweiligen Einzelsprache lediglich der Status *historischer Kontingenz* zukommt, die also allein in der Perspektive der individuellen Sprachgeschichte begriffen werden können” (Koch/Oesterreicher 1985: 27). Die Metaphorisierung zu “Nähe-” und “Distanzsprache” kann trotz aller Verschleierung nicht verdecken, daß sie auf einem logozentrischen Schriftbegriff ruht: Im historischen Teil des Aufsatzes, der sich vor allem an Ong orientiert (vgl. Koch/Oesterreicher 1985: 29, Fußnote 34), geht die Affinität zwischen “Distanzsprache” und “Schriftlichkeit” sogar so weit, daß der “sogenannten primären Mündlichkeit, wie sie heute in bestimmten Teilen der Erde anzutreffen ist und in früheren Phasen der Menschheitsgeschichte bekanntlich die Regel darstellte, logisch erweise der gesamte Bereich der graphischen Realisierung” fehle (Koch/Oesterreicher 1985: 29). Nun müßte es bei dieser Logik der Regelmäßigkeit nicht weniger bekanntlich auch Ausnahmen von der Regel geben, doch führt die gleiche Logik qua Affinität dazu, den Kulturen ohne Schrift ausnahmslos auch noch die Distanz abzusprechen: “um nicht von ‘Schriftlichkeit’ reden zu müssen, wählen wir für die Sprache der Distanz in diesem Fall den Begriff *elaborierte Mündlichkeit*” (Koch/Oesterreicher 1985: 30). Doch schon im Folgesatz wird die gerade getroffene Sprachregelung in der Formulierung “diese distanzsprachliche Ausprägung von Mündlichkeit” unterlaufen, zumal dies der Prämisse entspricht, daß “auch unter den Bedingungen primärer Mündlichkeit [...] notwendigerweise mit einer gewissen Vielfalt von Redekonstellationen und Kommunikationsformen zu rechnen” ist (29).⁵⁹

Demgegenüber hat Paul Goetsch den Gedanken einer elaborierten Mündlichkeit in medial entgegengesetztem Sinne auf Literatur bezogen. In seinem Aufsatz “Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen” (1990) versucht er das sprachwissenschaftliche Modell von Koch/Oesterreicher auf literarische Werke anzuwenden. Sieht man einmal von der Problematik dieses Vorgehens ab,⁶⁰ so ist vor allem der von Goetsch geprägte Begriff “fingierte

⁵⁹ Schlieben-Lange 1983 — von Koch/Oesterreicher zur “Spannweite unterschiedlicher Kommunikationsformen in einer Gesellschaft mit primärer Mündlichkeit” angeführt (1985: 30, Fußnote 35)— hat hierzu allerdings den entgegengesetzten Gedanken zur Diskussion gestellt, daß nämlich in primär mündlichen Kulturen sogar eine größere Vielfalt an Redekonstellationen existiert haben dürfte, von denen viele von der Schrift absorbiert worden sind (vgl. Schlieben-Lange 1983). — Zu “*discurso oral*” vgl. Oesterreicher 1997; zu einer Anwendung des Modells auf historiographische Texttypen der Eroberung Amerikas vgl. außerdem Oesterreicher 1994 und Stoll 1997.

⁶⁰ Inwieweit ist ein sprachwissenschaftliches Modell, das idealtypisch ist, dazu imstande, die Eigenart von Mündlichkeit in literarischen Texten als ästhetisches Grenzproblem zu erfassen?

Mündlichkeit“ für unsere Zwecke von Interesse, zumal er sich in literaturwissenschaftlichen Kreisen —und gerade auch innerhalb der Lateinamerikanistik— großer Beliebtheit erfreut.⁶¹ Wenn man den Begriff vom sprachwissenschaftlichen Kontext her betrachtet, aus dem er hervorgegangen ist, so leuchtet ein, daß dem Literaturwissenschaftler, dessen Objekt immer schon zu Buchstaben Gewordenes ist, gegenüber dem Sprachwissenschaftler ein scheinbar unlösbares Problem aufgegeben ist: Während der Linguist über Feldforschung und Korpora gesprochener Sprache einen unmittelbaren Zugang zu Mündlichkeit zu besitzen scheint, ist dem Literaturwissenschaftler dieser Zugang *per definitionem* verwehrt — er kann die Mündlichkeit lediglich über Schrift vermittelt und daher scheinbar nur in Form “fingierter Mündlichkeit” analysieren. Genau besehen ist das Problem jedoch ein prinzipielles, wie Koch/Oesterreicher nahelegen, da “die der Vergangenheit angehörenden *nicht*-elaborierten Formen der primären Mündlichkeit [...] für uns unwiderruflich verloren [sind], weil *per definitionem* nicht tradierbar” (Koch/Oesterreicher 1985: 31). Erhalten geblieben wäre demzufolge eine relativ laborierte primäre Mündlichkeit *in sensu stricto*, während alle anderen Zugänge zu Mündlichkeit entweder schriftliche Vermittlung oder aber eine von Schrift beeinflusste Mündlichkeit in Kauf nehmen müßten. Jedenfalls im 20. Jh. noch primäre Mündlichkeit vorfinden zu wollen —“wie sie heute in manchen Teilen der Erde anzutreffen ist” (Koch/Oesterreicher 1985: 29)— zeugt entweder von einem reduzierten Schriftbegriff oder aber von noch größerer romantischer Verklärung als sie Derrida schon in den 60er Jahren Lévi-Strauss nachgewiesen hat. Der Begriff “fingierte Mündlichkeit” impliziert daher auf unglückliche Weise einen Mangel, der streng genommen für alle Mündlichkeit gilt: Wenn historisch gewordene Mündlichkeit —gleich welcher Provenienz auch immer sie sein mag— grundsätzlich laboriert ist, dann gibt es keine authentische, von der Schrift unberührte Mündlichkeit mehr. Wenn es aber keine authentische mediale Mündlichkeit mehr gibt, sondern nur noch medial unterschiedlich und konzeptionell gegenseitig durch Affinität und Gegenläufigkeit irgendwie miteinander korrelierte historische Elaborate, dann macht es keinen Sinn mehr, von “fingierter Mündlichkeit” im Sinne von ‘vorgetäuschter Mündlichkeit’ zu sprechen — es sei denn, jemand wähnte andere oder sich selbst im Besitz des Schlüssels zu ursprünglicher oder authentischer Mündlichkeit.⁶² Stattdessen genügte vollauf, von ‘literarischer Mündlichkeit’ zu sprechen, um

⁶¹ Vgl. z.B. Garscha 1989, Wild 1994 oder Pollmann 1997.

⁶² Dies trifft gewiß nicht auf Paul Goetsch zu, der seine Position kontinuierlich weiterentwickelt hat und die anthropologische *orality/literacy*-Forschung ebenso kritisch sieht (vgl. Goetsch 1991) wie das sprachwissenschaftliche Modell von Koch/Oesterreicher (vgl. Goetsch 1995).

dem medialen Aspekt Genüge zu leisten.⁶³ Als Nebenprodukt dieser pragmatischen Sprachregelung fällt sodann eine Metamorphose des Lieblingbegriffes⁶⁴ der *orality/literacy*-Forschung an: Durch einfache Umstellung wär en wir von der “mündlichen Literatur” zur “literarischen Mündlichkeit” gelangt, auch wenn diese Begriffe Welten trennen sollten. Genau aus diesem Grund hat aber Ong bereits moniert, daß “mündliche Literatur” ein unsinniger Begriff sei, den er gerne aus der Diskussion verbannt sähe.⁶⁵ Von *oral literature* sprechen sei schließlich so als wolle man Stadtkindern bzw. Autofahrern, die noch nie ein Pferd gesehen haben, dieses Tier erklären, indem man es als ‘Auto ohne Räder’ bezeichnet: “automobile-driving readers who have never seen a horse and who hear only of ‘wheelless automobiles’ would be sure to come away with a strange concept of a horse” (Ong 1987: 13). Nun bleibt aber selbst das Beispiel noch hypothetisch, da sowohl Stadtkinder als auch Autofahrer eine recht genaue Vorstellung von Pferden haben können, auch wenn diese mit den Vorstellungen eines europäischen Rennstallbesitzers oder eines argentinischen Gauchos nur oberflächlich zu tun haben dürften. Das dem Beispiel zugrundeliegende Modell steht und fällt schließlich mit der Prämisse, daß ‘Mündlichkeit’ und ‘Schriftlichkeit’ getrennte Welten sind.⁶⁶

⁶³ Vgl. Zumthor 1983 zu “oralité poétique” (19ff.).

⁶⁴ Vgl. Câmara Cascudo ²1978: 22, sowie Lorenz 1983: 7, der die Angaben des brasilianischen Spezialisten der *literatura oral* ausführt und den Terminus auf das 1881 publizierte Buch *Littérature Orale de la Haute-Bretagne* des französischen Ethnologen Paul Sébillot zurückführt; Ruth Finnegan geht noch weiter zurück, wenn sie S.W. Koelles *African Native Literature* (1854) und R.F. Burtons *Wit and Wisdom from West Africa* (1865) anführt, allerdings ohne deutlich zu machen, ob sie sich hierbei auf den Terminus oder auf die Idee bezieht (vgl. Finnegan 1992: 9).

⁶⁵ Vgl. Ong 1987: 14: “At present the term ‘oral literature’ is, fortunately, losing ground, but it may well be, that any battle to eliminate it totally will never be completely won.”

⁶⁶ Diese gegen den sog. “Kulturrelativismus” der 60er Jahre gerichtete Auffassung ist insbesondere von Goody/Watt 1968: 28 erneut belebt worden; vgl. hierzu die Kritik von Münzel 1986: 168f.

Kapitel II

scriptOralität, Literatur und Lateinamerika

“If we argue, moreover, that Rousseau escapes from the logocentric fallacy precisely to the extent that his language is *literary*, then we are saying by implications that the myth of the priority of oral language over written language has always already been demystified by literature, although literature remains persistently open to being misunderstood for doing the opposite.”
(Paul de Man, “The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida’s Reading of Rousseau”, 1971)

1 Eine historische Ausprägung des Logozentrismus: scriptOralität

Eine Geschichte von Schriftlichkeit und Mündlichkeit,¹ die dem Logozentrismus entrinnen wollte, wäre ein gewaltiges (und möglicherweise nicht weniger gewaltiges) Unterfangen, das auf eine Universalgeschichte der Kulturen hinausliefe. In ihr nähme die Geschichte der Alphabetschriften nur einen winzigen Teil ein, der erst seit wenigen Jahrhunderten —neben und mit anderen Schriftarten— enorm an Bedeutung gewonnen hat, und von dem nach wie vor ungewiß ist, wie sich insbesondere die neuen Medien auf seine weitere Entwicklung auswirken werden. Zur logozentrischen Verzerrung und Überbewertung der Alphabetschrift hat spätestens seit der Romantik² beigetragen, daß die übergeordneten Pole weiterhin *non inter pares* bestimmt werden — selbst noch in Modellen, in denen das Begriffspaar ‘Mündlichkeit’/‘Schriftlichkeit’ nicht als strikte Dichotomie mit tendenziösem bzw. teleologischem Übergang gefaßt wird,³ sondern plural im Sinne vielfältiger und bidirektionaler Übergänge und Spannungsfelder.⁴ Das liegt zunächst einmal daran, daß das beliebte Begriffspaar keine wertfreien wissenschaftlichen Variablen enthält, sondern sprachliche Metaphern, die ihre denotative wie konnotative Vorgeschichte nicht verleugnen können: ‘Mündlichkeit’ kommt

¹ Vgl. Schlieben-Lange 1982 und 1994.

² Vgl. hierzu den paradoxen Schlußbefund von Maas 1986: 283.

³ Vgl. z.B. Ong 1987: 117: “the shift from oral to written speech”.

⁴ In diesem Sinne differenziert der offizielle Titel des Freiburger Sonderforschungsberichts “Übergänge und Spannungsfelder zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit”.

von der romantischen Vorstellung des ‘Volksmundes’, ebenso wie ‘Schriftlichkeit’ tendenziell die in unserem Kulturkreis verinnerlichte ‘Alphabetschrift’ impliziert. Die *prinzipielle* Ungleichwertigkeit liegt vor allem aber darin, daß der metaphorische Gehalt *a priori* ein Gefälle impliziert, das vom Konzept einer zivilisatorisch avancierten Schrift zu dem einer zivilisatorisch rückständigen Mündlichkeit hin abfällt — auch dann noch, wenn das Begriffspaar scheinbar neutral für die Gegenwart verwandt wird. Tatsächlich besitzen wir weder einen gleichwertigen Begriff für ‘Schrift’ in bezug auf das Sprechorgan ‘Mund’, noch einen solchen für die ‘Mündlichkeit’ in bezug auf das Sprechorgan ‘Hand’ — um die von André Leroi-Gourhan bereits in *Le geste et la parole* implizierte ‘Metaphorik’ der Sprechorgane aufzunehmen (vgl. Leroi-Gourhan 1964: 262). In einem Vierfelderschema, das diesem Manko Rechnung zu tragen versucht, ergibt sich folgende Terminologie:

Subjekt — Sprache — Objekt		aktive sprachliche Äußerung	
		‘Mund’ (auditiv)	‘Hand’ (visuell)
passive sprachliche Spur	Memorierung	Oralität	Manualität
	Aufzeichnung	Phonie	Graphie

Die Terminologie bedarf einer kurzen Erläuterung: Das Vierfelderschema beruht auf einer doppelten Unterscheidung in ‘aktive sprachliche Äußerung’ auf der einen und ‘passive sprachliche Spur’ auf der anderen Seite.⁵ Die aktive sprachliche Äußerung wird weiterhin unterschieden in ihre Sprechorgane ‘Mund’ für auditive Zeichen und ‘Hand’ für visuelle Zeichen, die passive sprachliche Spur in ihre Spracharchive ‘Memorierung’ (‘im Subjekt’) und ‘Aufzeichnung’ (‘im Objekt’). Jeder Begriff ist daher doppelt besetzt: Oralität gibt es ebenso wie

⁵ Die gewählten Begriffe ‘Äußerung’ und ‘Spur’ sollen den sprachlichen Dimensionen von ‘Außen’ und ‘Innen’ Rechnung tragen. — Zum Begriff ‘Spur’ vgl. Derrida 1989: 302ff., insbesondere 326ff. u. 337ff., sowie Derrida 1974: 90ff., 102ff. u. 157f.; Derrida überprüft in einer kritischen Lektüre von Freud die Übertragbarkeit des Schriftbegriffs anhand der Metaphern ‘Spur’ und ‘Bahnung’ auch auf mentale Prozesse. Die von Freud im Zusammenhang mit Memorierung geprägte Metapher ‘Bahnung’ ist auch heute noch von erstaunlicher Aktualität in der Gedächtnisforschung, neben der ‘Gedächtnisspur’, der nach wie vor die Metapher *Engramm* verliehen wird (vgl. Zimmer 1995: 45).

Manualität sowohl in Form einer aktiven Äußerung als auch in Form einer passiven Spur. In der von Feldbusch beschriebenen *opinio communis* wird jedoch eine Polarisierung zugrundegelegt, die diagonal zwischen Oralität (als aktive sprachliche Äußerung) und Graphie (als passive sprachliche Spur) verläuft, während alle anderen Felder und die Doppelbelegungen keine oder eine untergeordnete Rolle spielen. Symptomatisch hierfür ist, daß beispielsweise die Gebärdensprache lediglich als Ausnahmeerscheinung im Sinne einer parasprachlichen oder gestischen Äußerung angeführt wird, aber der Hand als dominantes Sprech- und Schreiborgan gehörloser Menschen keinerlei theorie- oder modellbildende Bedeutung beigemessen wird.⁶ Dabei hat die noch sehr junge Gebärdensprachforschung, die seit Ende der 60er Jahre sich nur langsam gegenüber tief verwurzelten sprachwissenschaftlichen Vorurteilen durchzusetzen vermochte,⁷ bereits äußerst interessante Ergebnisse aufzuweisen: So wird die Gebärdensprache heute als eine natürliche Sprache betrachtet, die mit einer Kultur der Gebärdensprecher verbunden ist, regionale Dialekte innerhalb nationaler Varianten und eigene linguistische Strukturen aufweist. Sie ist nicht an Pantomime oder ikonische Inhalte gebunden, sondern kann komplexe und abstrakte Begriffe ebenso ausdrücken wie jede andere natürliche Sprache.⁸

Was aber hat das kommunikative 'Defizit' der *Gehörlosen* mit dem *vollen* Umfang menschlicher Kommunikation zu tun? Und was mit der Metamorphose von der 'mündlichen Literatur' zur 'literarischen Mündlichkeit'? Die erste Frage ist relativ einfach zu beantworten: Zunächst basiert sie — in der Form, in der sie gestellt ist — auf der problematischen Annahme, daß Oralität vollständig und Manualität defizitär wäre — stattdessen ermöglichen beide für sich genommen ebenso kulturell eigenständige wie in der interkulturellen Praxis aufeinander angewiesene Sprachen. Der physiologisch motivierten und kulturell tradierten

⁶ Vgl. hierzu Papaspyrou 1990, der erstmals wieder, nach frühen Ansätzen bei Wilhelm Wundt (*Die Völkerpsychologie*, 1911), die Bedeutung der Gebärdensprache für die universelle Sprachtheorie systematisch untersucht hat.

⁷ Zur Geschichte der Gebärdensprachforschung vgl. Papaspyrou 1990: 85ff., sowie Boyes Braem ²1992: 10.

⁸ Papaspyrou widerlegt z.B. die Behauptung von Umberto Eco, daß man in Gebärdensprache nicht sagen könne: "Die Kritik der reinen Vernunft beweist, daß die Kategorie Kausalität eine a priori-Form ist" (auch wenn Harpo Marx der Sache ziemlich nahe kommt)" (Papaspyrou 1990: 239f.); vgl. hierzu auch Boyes Braem ²1992: 13f. u. 123-144. Daß das phonozentrische Vorurteil nach wie vor aktuell ist, kann beispielsweise der *Introduction a la poésie orale* von Paul Zumthor entnommen werden: "C'est pourquoi le langage est impensable sans la voix. Les systèmes de communication non vocaux (tels, dans les Pyrénées, le Caucase et ailleurs, les sifflements codés) ne sont parfois appelés langages que par figure" (Zumthor 1983: 12; vgl. auch Eco ²1994: 178). Zu Gebärdensprachschriften vgl. Prillwitz 1994.

Dominanz der Manualität⁹ bei Gebärdensprechenden entspricht weitgehend die nicht weniger physiologisch motivierte und kulturell tradierte Dominanz der Oralität bei Lautsprechenden. Ein relevanter Unterschied liegt allerdings darin, daß die Gebärdensprachen in besonderer Weise Minderheitensprachen sind.¹⁰ Wie diese auch, sind sie für interkulturelle Verständigung in der Regel auf Übersetzung angewiesen, da der Gesprächspartner der anderen Kultur nur in den seltensten Fällen die jeweilige bzw. überhaupt eine Gebärdensprache beherrscht. Gegenüber lautsprechenden Minderheiten ist gebärdensprechenden Minderheiten der Zugang zur Sprache der dominanten Kultur wenn auch nicht grundsätzlich verwehrt, so doch in vielen Fällen zusätzlich erschwert.¹¹

Das Beispiel der Gebärdensprachen erlaubt die logozentrische Fixierung des Diskurses über 'Mündlichkeit' und 'Schriftlichkeit' in verschiedener Hinsicht aufzusprengen. Vor allem macht es auf radikale Weise deutlich, daß sprachliche Erscheinungsweisen bis in 'natürliche' oder 'universelle Gegebenheiten' hinein historisch kontingent sind. Dies ist von unmittelbarer Bedeutung für die zweite Frage, was es mit der Manualität und der Metamorphose von der 'oralen Literatur' zur 'literarischen Oralität' für eine Bewandnis hat: Das Denken der Manualität ermöglicht nämlich die historische Kontingenz der Oralität im Verhältnis zu Phonie und Graphie neu zu bestimmen.¹² Die Vorstellung, daß ein

⁹ Auch Gehörlose sprechen in der Regel (aber nicht notwendig) mit dem Mund: Neben den nonverbalen Ausdrucksformen der Mimik benutzen viele Gehörlose sog. 'Mundbilder' (Lippenbewegungen), welche die Hand- und Körperbewegungen begleiten (vgl. Boyes Braem 1992: 114ff.).

¹⁰ Zum Problem der Gebärdensprachen als Minderheitensprachen vgl. Boyes Braem ²1992: 136ff.

¹¹ Beispielsweise assimilierten sich in Argentinien insbesondere die eingewanderten Italiener —die immerhin zu einer beachtlichen sprachlichen Minderheit im Argentinien der 20er und 30er Jahre zählen durften— innerhalb von ein oder zwei Generationen an die dominante spanischsprachige Kultur, so daß sie ihren Status als Minderheit weitgehend verloren haben (vgl. Fontanella de Weinberg 1987). Ein gebärdensprechender Gehörloser dagegen bleibt weiterhin Sprecher einer Minderheitensprache, auch wenn es passieren kann, wie Boyes Braem anführt, "daß nach Norwegen immigrierte Gehörlose, die rasch norwegische Gebärdensprache und die dazugehörenden Mundbilder (Variante B) lernen, von norwegischen Gehörlosen für 'fließend Norwegisch Sprechende' gehalten werden, obwohl sie weder gesprochenes noch geschriebenes Norwegisch beherrschen" (Boyes Braem ²1992: 120).

¹² Der Zusammenhang von "langage oral et langage gestuel" ist durch die Dissertationsschrift von Tchang Tcheng-ming 1937 in die Schrift-Debatte im Umfeld der französischen Grammatologie eingebracht worden. Gestützt auf diese Dissertation sowie auf Arbeiten zur Gebärdensprache amerikanischer Indianer bzw. Taubstummer, entwickelte Van Ginneken 1939 die Fragestellung zu einer Theorie weiter, derzufolge die "langage par gestes est donc le premier langage naturel de l'humanité" (145). Beide

Schreibinstrument die sprachliche Bewegung von Lauten aufzeichne, ist dann ebenso entlarvend, wie die Behauptung, der Tonarm eines Plattenspielers gebe die sprachliche Bewegung einer Gebärde wider.¹³ Wer also ‘orale Literatur’ aus dem ‘warmen Mund’ serbokroatischer Bänkelsänger für geeignet hält, die Urformen der Literatur zu bestimmen, der sitzt einem vergleichbaren Zirkelschluß auf, wie jemand, der die Urformen der Schallplatte in den gestischen Armbewegungen entdecken wollte, mit denen diverse nordamerikanische Indianerstämme sich untereinander verständigten. Allein schon die Absurdität dieses Vergleichs (der wie alle Vergleiche hinkt) macht jedoch deutlich, daß man nicht das eine Feld direkt und ausschließlich aus dem anderen ableiten kann: Zwischen Oralität, Manualität, Phonie und Graphie bestehen komplexe Wechselbeziehungen, die seit Menschengedenken historischem Wandel unterliegen. Ich habe daher den Begriff *scriptOralität* als Bezeichnung für eine spezifische historische Konstellation des Logozentrismus gewählt, die aus einer phonozentrischen Ursprungsfixierung in Kombination mit einer graphozentrischen Teleologie hervorgeht.

1.1 ab origine: Der kulturelle Ursprungsmythos ‘Oralität’ als Folge der scriptOralität

Die einseitige Ursprungsfixierung auf Oralität läßt sich besonders gut nachweisen anhand der weit verbreiteten Auffassung, daß der Mensch zuerst sprechen und dann erst schreiben gelernt habe. Diese Auffassung wird in der Regel mit dem

Beiträge werden von Février 1959 in seinem Unterkapitel “Gestes & Écriture” zur Frage des Ursprungs der Schrift in der Gebärdensprache diskutiert. Die Schriftgeschichte von Février wurde im Folgejahr wiederum von M. V.-David 1960 rezensiert und wenig später von Leroi-Gourhan rezipiert (vgl. 1965: 273); alle hier zur Debatte der Gebärdensprache angeführten Autoren, Tchang Tcheng-ming, Van Ginneken, Février, David und Leroi-Gourhan, werden ihrerseits von Derrida in seiner *Grammatologie* angeführt (vgl. u.a. Derrida 1974: 17, Anm. 1). Im Vorabdruck derselben in *Critique* (1966) kommentiert Derrida die ontologischen Schriftgeschichten von Cohen und Février unter Bezug auf den Artikel von M. V.-David (vgl. Derrida 1966: 41, Anm. 16). Von dort führt die Spur direkt zum chinesischen Modell (vgl. 42f.).

¹³ Vgl. Jürgen Trabant, der darauf hinweist, daß Humboldt das Beispiel der Taubstummen anführe, um die artikulatorische Bewegung der Schrift als Kinematographie zu bestimmen: “Die Buchstabenschrift als Abbildung der letztlich transphonetischen artikulatorischen Bewegung, ist damit wesentlich *kinematographisch* statt *phonographisch*” (Trabant 1990: 211). Trabant legt jedoch die weitaus umsichtigeren Formulierung bei Humboldt (“sie lernen aber das Gesprochene an der Bewegung der Sprachwerkzeuge des Redenden und dann an der Schrift verstehen”) in phonozentrischer Weise aus, indem er die “Sprachwerkzeuge” exklusiv auf den Mund zentriert: “Artikulierte Sprache bleibt damit zwar an die Bewegungsabläufe des Mundes gebunden [...]” (211).

Hinweis untermauert, daß es eine Entsprechung von Onto- und Phylogenese gebe, also auch Kinder im Allgemeinen zuerst das Sprechen und danach erst das Schreiben erlernen würden. Einmal abgesehen davon, daß die biologistischen Begriffe ‘Onto-’ und ‘Phylogenese’ unkritisch aus der Evolutionstheorie zu Anfang des 20. Jhs. übernommen werden, ist die obige Aussage vergleichsweise so sinnvoll wie jene, daß die Menschheit zuerst das Gehen und danach erst das Fahrradfahren erlernt habe, da auch Kinder in derselben Reihenfolge dies tun würden.¹⁴ Geht man stattdessen von der Prämisse aus, daß von Anbeginn an sowohl der Mund als auch die Hände zur Kommunikation benutzt worden sind, dann entpuppt sich die Frage danach, ob ‘Sprechen’ oder ‘Schreiben’ zuerst war als ebenso sinnvoll wie die Frage, ob zuerst die Hand oder der Mund war.

Bedeutend schwieriger anhand des Modells zu beantworten ist allerdings die Frage nach der zeitlichen Aufeinanderfolge von subjektiver und objektiver Spur: Ging die Memorierung der Aufzeichnung oder die Aufzeichnung der Memorierung voran? Oder sollten auch Memorierung und Aufzeichnung von Anbeginn an menschliche Qualitäten gewesen sein? Wenn man in Betracht zieht, daß bereits tierische Kommunikation auf z.T. komplexen Signalen unter Zuhilfenahme von Werkzeugen beruht,¹⁵ dann sollte einleuchten, daß auch einfache Formen von Phonie und Graphie von Anbeginn an das Wesen des Menschen mitbestimmen. Beispielsweise können die von Leroi-Gourhan als Mytho-

¹⁴ Zur Zurückweisung dieser “Binsenweisheit”, die sich auf den “gesunden Menschenverstand” stützen kann, vgl. Derrida 1974: 79.

¹⁵ Ich erlaube mir ein Erlebnis im zoologischen Garten von Lissabon anzuführen: Ein gelangweiltes Orang-Utan-Weibchen, das allein in einem hermetisch mit Glaswänden abgeschlossenen Pavillon saß, deutete meiner Begleiterin auf die Handtasche, so daß diese allerlei Inhalt hervorkehrte, ohne den Orang-Utan zu beeindrucken, bis ein Lippenstift zum Vorschein kam. Hier zeigte die Menschenäffin großes Interesse, las zwei Papierschnipsel vom Boden auf, kletterte an die Pavillondecke und beförderte eines der beiden Papierschnipsel durch ein schmales Rohr — der einzigen Öffnung, die zwischen dem Käfiginneren und dem -äußeren kommunizierte —, so daß es uns just vor die Füße fiel. Das zweite Schnipsel ließ sie als Reserve im Rohr liegen, kletterte daraufhin auf den Boden zurück und klopfte genau vor uns wiederholt mit der einen Hand gegen die Scheibe, indem sie mit der anderen Hand auf das Rohr an der Decke zeigte. Beinahe sprachlos versuchten wir der Äffin wenigstens zu signalisieren, daß wir das Rohr nicht erreichen könnten (selbst wenn wir gewollt hätten); daraufhin kletterte diese wieder zum Rohr und machte uns erneut vor, wie man etwas hinaus- also auch hineinbefördern könne, indem sie das zweite Schnipsel mit ihren überlangen Fingern durch das Rohr schob, so daß es wiederum just vor unsere Füße fiel. Erneut signalisierte sie erfolglos mit den Händen, drehte schließlich ab, setzte sich beleidigt in die entgegengesetzte Ecke des Pavillons und zeigte uns von da an den Rücken. Vom Wärter bekamen wir kurz darauf bestätigt, daß das hochintelligente Orang-Utan-Weibchen es liebe, mit Lippenstiften u.a. menschlichen Utensilien zu spielen.

gramme bezeichneten, mehr oder weniger komplexen Felsmalereien als eine relativ frühe Form von Graphie betrachtet werden,¹⁶ so wie der Einsatz von Signal- oder Rhythmusinstrumenten eine entsprechende Form der Phonie im Sinne von Mythophonen dargestellt haben dürfte.¹⁷ Zwischen Oralität, Manualität, Phonie und Graphie stellte sich demzufolge bereits zu sog. 'prähistorischen' Zeiten eine kulturell abhängige 'Arbeitsteilung' ein, die historischem Wandel unterlag: Die orale Kommunikation war für bestimmte Zwecke und Lebensweisen geeigneter, die manuelle für andere, so wie die Phonie (z.B. als Jagdsignal) in bestimmten Bereichen und Situationen von Vorteil sein konnte und die Graphie (z.B. als Jagdzauber) in anderen. Wandelten die Lebensbedingungen, so wandelten sich wohl auch die Kommunikationsgewohnheiten. Es ist durchaus eine Überlegung wert, inwiefern die kommunikative 'Arbeitsteilung zwischen Mund und Hand' bei nordamerikanischen Indianerstämmen, wie sie bereits 1911 von Wilhelm Wundt beschrieben wurde, hierfür ein historisches Modell abgeben kann, da diese Stämme Lautsprache für stammesinterne und Gebärdensprache für stammesexterne Kommunikation verwendeten: "Es stellt sich dann die Frage, warum ausgerechnet bei den Indianern die lautsprachliche Konditionierung nicht völlig stattgefunden hat, ja warum die Gebärdensprache als realisierte Sprache in diesen Völkern überlebt und sich weiterentwickelt hat".¹⁸ Wenn man diese von Papaspyrou aufgeworfene Frage in aller Konsequenz weiterdenkt, so kann man zu der Hypothese gelangen, daß ein bestimmter Grad an Handfertigkeit, den der Mensch mit der Graphie erwarb, der maßgebliche Beweggrund dafür war, daß sich das Verhältnis von Hand und Mund zugunsten von Graphie und Oralität verschoben hat, ohne daß dies eine *prinzipielle* Entwicklung sein mußte. Der visuelle Bereich der Graphie differenzierte und spezialisierte sich nämlich auffälliger und offenbar erfolgreicher als der akustische Bereich der Phonie. Als Grund hierfür kann gelten, daß die (komplexe) Aufzeichnung des visuellen Bereichs geringere technische Probleme bereitet als die des akustischen Bereichs: Sichtbare Lichtwellen gehen anders als Schallwellen nicht vom sprachlichen Subjekt selbst aus, sondern werden lediglich am Objekt oder Subjekt reflektiert bzw. absorbiert. Ganz anders Schallwellen im hörbaren Bereich: Sie müssen vom Subjekt oder Objekt erst erzeugt werden, bevor sie als menschliche Äußerung wahrgenommen werden können. Die selbständige Schallerzeugung ausgehend

¹⁶ Zum Begriff 'Mythogramm' vgl. Leroi-Gourhan 1964: 272, sowie Münzel 1986: 225ff.

¹⁷ Zu einem auf Phonie ausgedehnten Begriff der Mythographie vgl. Todorov 1974: 228.

¹⁸ Vgl. Papaspyrou 1990: 245. — Zu Vorsicht gemahnt allerdings, daß die ersten Kontakte mit amerikanischen Eingeborenen, die durch Gesten (und sprachliche Mißverständnisse) erfolgen, das europäische Interesse an der vermeintlichen Universalität der Gebärdensprache überhaupt erst geweckt haben (vgl. Eco ²1994: 168).

von einem Objekt ist noch in anderer Hinsicht mit höherem Aufwand verbunden: E.T.A. Hoffmanns Äolsharfe kann als Beispiel für ein windgetriebenes ‘Mythophon’ der Romantik gelten, das zwar selbständig Schallwellen erzeugt, aber ein weiteres technisches Problem der Phonie offenbart, nämlich das der Mehrfachkodierung von komplexen Sprachen. Bereits eine Doppelkodierung —also die Kombination aus primären und sekundären Codes— bereitet wiederum aufgrund der Eigenschaften der Schallwellen größere Probleme in der Phonie: Beispielsweise kann eine Flöte ebenso wie ein Botenstab verschiedene Grundelemente eines primären Codes speichern — in beiden Fällen handelte es sich schließlich um Kerben bzw. Einbuchtungen. Aber eine Flöte kann dies im Unterschied zum Botenstab nur in einer festgelegten Reihenfolge oder müßte aus mehreren Einzelflöten ähnlich einer Panflöte oder Orgel zusammengesetzt werden.¹⁹

Meine These lautete daher, daß bereits in der Frühzeit der Menschheitsgeschichte die technischen Vorzüge der Graphie gegenüber der Phonie bewirkt haben, daß sich das Verhältnis von Hand und Mund zugunsten von Oralität und Graphie verschoben hat. Im allgemeinen wird zwar auch von der Schriftgeschichte angenommen, daß die mündliche Kommunikation die Hände freige macht habe für außersprachliche Handfertigkeiten, z.B. um Werkzeuge herzustellen und einzusetzen.²⁰ Das Entscheidende scheint mir jedoch nicht die Okkupation des ‘Sprechwerkzeugs’ Hand durch eine *andere, außersprachliche* Tätigkeit zu sein, sondern ganz im Gegenteil: die Ausbildung einer gesteigerten Handfertigkeit, bei der Hand, Handtechnik, Werkzeug, Werkstück und Spur fließend ineinander übergehen. Im selben Maße, wie die Handmotorik von einer *techné* dominiert wird, welche die Manualität hinter die objektgebundene und damit vom Subjekt gelöste Spur zurücktreten läßt, kommt der Oralität eine monopolhaft gesteigerte Bedeutung als einzig ‘lebendiger Ausdruck’ des Subjekts zu, zumal ihrer ‘Unmittelbarkeit’ noch keine vergleichbar komplexe objektgebundene Spur im Bereich der Phonie widerspricht.²¹

¹⁹ Bei Drehorgeln ist dieses Problem bekanntlich mit einer Walzenmatrix gelöst worden, auf der die Reihenfolge festgelegt ist, in der die Orgelpfeifen über Ventile mechanisch betätigt und pneumatisch über den Walzenwind zum Ertönen gebracht werden.

²⁰ Vgl. selbst noch Derrida 1974: 126, der —wenn auch der differenzierten Argumentation Leroi-Gourhans folgend—, zusammenfaßt: “A. Leroi-Gourhan décrit la lente transformation de la motricité manuelle qui délivre le système audio-phonique pour la parole, le regard et la main pour l’écriture.”

²¹ Die Erklärung anhand einer evolutiven oder phylogenetischen Überlegenheit der Oralität geht mit einer Unterstellung von Lebensbedingungen einher, die eindimensionaler *Fiction* entspricht: “Die biologischen Vorteile des lautlichen Mediums *unter den Bedingungen, von denen man weiß, daß der frühe Mensch unter ihnen gelebt hat*, sind offensichtlich und sind oft erwähnt worden: stimmliche Signale, aber nicht visuelle

1.2 scriptOralität zwischen Kultur und Technik

Die Herausbildung einer scriptOralen Identität des Menschen ist eng mit einem sprachlich begründeten Subjekt-Objekt-Begriff verbunden: Das sprechende Wesen versteht sich selbst als Subjekt seiner Äußerungen und das nicht-sprechende Ding als Objekt derselben. Entsprechend wird Oralität subjektiv, Graphie hingegen objektiv behandelt. Das hat weitreichende Konsequenzen: Die Manifestierung der Sprache in der Graphie wird als losgelöstes Objekt (gleich einem Tier- oder Pflanzenkörper) handhabbar. Sie läßt sich in einzelne Komponenten zerlegen (analog zu Knochen, Fell, Rinde usw.), neu zusammensetzen (zu Werkzeugen) und teilweise, ganz oder akkumulativ in einen bestimmten Verwendungszusammenhang einbringen (als Kultgegenstände). Die sprachliche Äußerung des Subjekts wird auf den mit graphischen Oberflächen ausgestatteten Objekten zwangsläufig selbst zu einem Objekt der Disposition und Komposition: Welches graphische Element und welches Objekt erhält welche Position im System der kultivierten Spuren? Wohlbedacht spielt Leroi-Gourhan im gleichen Zusammenhang auf den Kultur-Begriff an —und nicht von ungefähr wird gerade diese Stelle von Derrida zitiert—, wenn er behauptet, die Schrift entstehe nicht aus einem graphischen Nichts, so wenig wie die Entwicklung der Landwirtschaft ohne vorgängige Zwischenstufen denkbar wäre (vgl. 1964: 278). Die Kultivierung von Ausdruck und Spur darf als ein wesentlicher Bestandteil selbst noch der frühesten menschlichen Daseinsformen postuliert werden, da weder das Fehlen von kulturellen Dokumenten noch eine definitorische Grenzziehung zwischen Kultur und Nicht-Kultur einen qualitativen *Ursprung* aus dem Nichts begründen kann. Stattdessen wird man immer wieder auf neue Vorformen stoßen bis hin zur Annahme von tierischen Minimalkulturen, die auf sozialem Erlernen und Tradieren von Werkzeuggebrauch beruhen.

Die Hinterfragung der scriptOralen Prämissen macht deutlich, wie problematisch es ist, von *primary oral cultures* zu sprechen: Erstens wird unterstellt, der Ursprung menschlicher Kommunikation liege im Bereich der Oralität;

Signale, können in der Nacht als auch bei Tag übermittelt werden, sie werden von Bäumen, Felsstücken usw. zwischen dem Sender und dem Empfänger nicht behindert; sie können gleichzeitig zu einer Gruppe von weitverstreuten Empfängern übertragen werden und ihre Produktion beeinträchtigt andere Aktivitäten nicht" (Lyons 1980: 102, m. Hvb.). Lyons unterstellt eine Fiktion, derzufolge der Mensch nachts ohne Feuer, in dichten Wäldern, zwischen bizarren Felsformationen und in permanenter Kommunikationsbedürftigkeit gehaust habe, während z.B. in der anthropologisch fundierten Annaudschen Filmfiktion *La guerre du feu* —abgesehen von unartikulierten Lauten und der Sprache eines höherstehenden Pygmäenvolkes— auf orale Verständigung verzichtet wurde.

zweitens wird übersehen, daß Kulturgeschichte erst seit der Entwicklung des Grammophons auf 'oral' sprechende Subjekte 'zurückgreifen' kann, in jedem Fall aber auf kulturelle Objekte angewiesen ist;²² und drittens werden gegenwärtige Kulturen, die nicht (direkt) an den kulturellen Errungenschaften der Moderne partizipieren, zu einer Chimäre agrapher Kulturen stilisiert, ungeachtet dessen, daß die Verbindung aus 'Agraphie' und 'Kultur' eine kulturhistorische *contradictio in adiecto* darstellt. Wenn überhaupt, dann kann es seit Adam und Eva nur noch *secondary oral cultures* geben, die in den Stand der Unschuld zurückgefallen sind oder in die Isolation eines Kaspar Hausers befördert wurden. Sollte *primary* hingegen nicht das Attribut einer exklusiven, sondern einer relativen bzw. dominanten Oralität sein, so erforderte dies zumindest, auch den Begriff einer *secondary scriptural culture* zu klären.²³

Die Grundlage der kulturellen Implikationen der scriptOralität bilden ihre technisch-technologischen Voraussetzungen: So wie die Sprache als Technik einer exakten Erfassung bzw. Wiedergabe der Welt im allgemeinen weit überschätzt wird, ebenso wird im besonderen lediglich die Rückwirkung technischer Errungenschaften auf die Sprache, nicht aber die sprachliche Voraussetzung für die technologische Grundlage der Technik beachtet. Zwar soll Kolumbus bekanntermaßen die Technik erfunden haben, das Ei auf den Kopf zu stellen, aber damit die Allegorie überhaupt Sinn macht, muß zuvor das Problem gestellt bzw. unterstellt worden sein, daß dies eine Aufgabe ist, die einer technischen Lösung harret.²⁴ Die Technologie ist daher Voraussetzung und ständiger Begleiter jeder

²² Auf dieses Problem hat bereits Gumbrecht 1983: 159 hingewiesen; vgl. außerdem Maas 1986: 268.

²³ Vgl. hierzu die Unterscheidung von Gumbrecht 1983: 160 zwischen "‘rein mündlichen Kulturen’ und solchen, welche zwar über die Medien der Schrift verfügen, diese aber (im Rahmen der gesellschaftlichen Arbeitsteilung) *nur selten* —wie es seit der frühen Neuzeit selbstverständlich geworden ist— *in Institutionen mündlicher Kommunikation hereinragen lassen.*" Noch weiter differenziert Zumthors Unterscheidung in drei Typen von Oralität, aber auch er behält die Hypothese einer agraphen Kultur bei (vgl. Zumthor 1987: 18f.). Die Idee einer "primären Schriftlichkeit" hat hingegen schon Bernhard Waldenfels in Auseinandersetzung mit Koch/Oesterreicher 1986 bzw. in Anlehnung an Derrida zur Diskussion gestellt: "Halten wir uns an die Voraussetzung, daß die Schrift der kommunikativen Ferne verwandt ist, so müßte umgekehrt eine *Urferne*, die sich in der 'Sprache der Nähe' einnistet, auch der Mündlichkeit eine bestimmte Art von Schriftlichkeit aufprägen. Der 'primären Mündlichkeit' (Koch/Oesterreicher, 29) träte eine primäre Schriftlichkeit gegenüber, die man mit Derrida als *Urschrift (archi-écriture)* bezeichnen könnte, eine Urschrift, die als 'originäres Supplement' fungieren würde" (Waldenfels 1995: 10).

²⁴ Bekanntlich wurde im Mittelalter die Erdumsegelung aus techno-mythologischen Gründen für unmöglich gehalten, da am Rand der Erdscheibe jedes Schiff unweiger-

Technik: Der Steinzeitmensch, der von einem Stammesgenossen die Technik des Feuermachens erlernt, ist hierzu weder auf das Studium einer schriftlichen Gebrauchsanweisung angewiesen, noch auf eine mündliche Unterweisung. Er beobachtet und imitiert seinen Artgenossen, indem er teils die dem Werkzeug eingeschriebene Spur im Sinne einer 'Vorschrift', teils die Handfertigkeit der vertrauten technologischen Manualität reaktiviert.²⁵ Die dem kulturellen Akt technologischer Tradierung vorangehende Erfindung des Feuermachens wird eine ebenso zufällige, wie intendierte Folge manueller 'Vorgänge' gewesen sein, die längst technologisches Gemeingut der betreffenden Manualität war, sei es der Funkenschlag bei der Steinbearbeitung, sei es die Selbstentzündung beim Bohren in Holz — oder eben das Aufschlagen von Eiern. Auch die großen Erfindungen der Moderne, die Einzelnen zugeschrieben werden, sind —worauf Marx schon im 19. Jh. hingewiesen hat— aus ihren technologischen Umfeldern nicht wegzudenken.

Nun wird die Phonologisierung der Schrift von den Schriftgeschichten einhellig als großer oder gar größter technischer Fortschritt in der Geschichte der Schrift dargestellt, der die Welt radikal verändert habe. Kurioserweise tendieren gerade Autoren, die wie Haarmann vor einer Überschätzung der Schrift warnen, zu einer 'Aussöhnung' mit ihr, sobald sie die Schrift auf eine phonologische Grundlage gestellt sehen:

Die Verknüpfung von Schriftzeichen mit der Lautstruktur der Sprache ermöglicht eine größere Präzision in der Wiedergabe von Texten. Am exaktesten ist die Wiedergabe von Sprache mit Hilfe von Buchstabenzeichen, die für Einzellaute stehen. Diese Evolutionsphase ist die chronologisch jüngste, und gleichzeitig die höchstspezialisierte Form des Schreibens, wenn man von sekundär entwickelten stenografischen Schreibweisen absieht. (Haarmann 1991: 16f.)

Haarmann zeigt hier eine verblüffend unkritische Distanz zu den Begriffen 'Präzision', 'Wiedergabe', 'Evolution', 'Exaktheit' und 'Spezialisierung' im Zusammenhang mit Sprache. Aus welchem Grund sollte der Gebrauch der Alphabetschrift die *höchste* (und nicht nur eine) Spezialisierung darstellen, die zudem nur noch von Stenographie übertroffen würde? Besagte Begriffe deuten jedenfalls verdächtig auf eine logozentrische Metaphorik hin, die einer halbverdauten Evolutionstheorie entlehnt ist. Das vorläufige Ende der evolutiven Fahnenstange wäre dann in der Höchstspezialisierung der Computersprache erreicht, die bekanntlich nur noch aus einem binären elektromagnetischen Minimalpaar be-

lich in den Abgrund stürzen müßte. Der Nordist Lechler (1939: 1f. u. 56) ermittelt hingegen über ein Dutzend 'Entdecker' vor Kolumbus.

²⁵ Vgl. die Schlüsselszene in Jean-Jacques Annauds *La guerre du feu*.

steht.²⁶ Mit diesem Minimum an Distinktion kann allerdings ein Maximum an vorgegebener Exaktheit erreicht werden: Nicht von ungefähr gehört ‘Präzision in der Wiedergabe’ zum Sprachgebaren der *High-Fidelity*- und *Compact-Disc*-Technologie, aber nicht unbedingt zur Rezitation eines Gedichtes. Niemand geringeres als Tzvetan Todorov hat hierzu schon vor Jahren ein kritisches Urteil abgegeben, das deutlich die mit Foucault und Derrida geteilte Sprache der *Tel-Quel*-Gruppe spricht:

Por desgracia, todas las historias de la escritura han aceptado como postulados ciertas afirmaciones que la lingüística contemporánea y aun el buen sentido vuelven improbables. [...] O bien se postula la existencia de un movimiento teleológico: de la mitografía hacia la logografía, de la morfemografía hacia la fonografía, en nombre del principio poco explícito de eficacia. Pero la mitografía sigue existiendo en nuestros días y la escritura china no es hoy más fonética que hace mil años. Estos postulados son fruto de una visión etnocéntrica, no de una observación de los hechos. (Todorov 1974: 233)

Auch Feldbusch teilt die Auffassung einer Überlegenheit der phonetisierten Schrift über die nicht-phonetisierte Schrift. Trotz ihrer Kritik der *opinio communis*, “die Phonetisierung zum Grundkriterium für ‘Schrift’ zu bestimmen”, sieht sie in dem “Prozeß, der nach den gängigen Schriftgeschichten, deren Generalthema er ist, von der ‘Wortschrift’ über die ‘Silbenschrift’ zur ‘Lautschrift’ führt, und der als ‘Phonetisierung’ beschrieben wird” (Feldbusch 1985: 168), eine geistige Höherentwicklung gegeben:

Die Phonetisierung bedeutet die Schaffung einer neuen Repräsentationsart für die geschriebene Sprache, die insofern vor allem *ökonomisch* begründet ist, als sie sich *bereits erlernte* Zuordnungen zwischen den Objekten und anderen Repräsentationssystemen zunutze macht. Objekt der Repräsentation geschriebener Sprache bleibt jedoch nach wie vor der Phonetisierung *die reale Welt in jeweils unterschiedlichsten Ausschnitten*, vermittelt über die *qualitativ neue geistige* Verarbeitung. (Feldbusch 1985: 168; m. Hvb.)

Die gewiß zutreffende Beobachtung, die Phonologisierung der Schrift biete vor allem ökonomischen Nutzen bei der Zuordnung von Repräsentant und Repräsentamen (insofern sie sich bereits erlernter Relationen bedienen kann), bleibt eine

²⁶ Das Argument, daß der binäre Code der Computersprache nicht geschrieben werden könne, ist unzutreffend: Die Kenntnis zweier unterschiedlicher, beliebiger Zeichen ist völlig ausreichend, um eine unendliche Zahl von Zeichenkombinationen niederschreiben zu können. Eine leichter zu erlernende Schrift diskreter Zeichen ist nicht denkbar. Beträchtlich schwieriger und aus ökonomischen Gründen für menschliche Fähigkeiten inpraktikabel ist dagegen die Zuordnung von Repräsentant und Repräsentamen.

Begründung schuldig, warum in dieser Nutzung eine “qualitativ neue geistige Verarbeitung” besagter Relationen liegen soll. In ihren Schlußbetrachtungen greift Feldbusch die These erneut auf: Die zunehmende Phonetisierung bringe sowohl der Oralität als auch der Graphie erhebliche Vorteile, da 1.) bei gleichbleibender Realität die Zuordnungen parallelisiert werden können, 2.) der Aufbau und die Struktur der gesprochenen Sprache faßbar und wissenschaftlich analysierbar wird, und 3.) schnelle Wechsel zwischen den Systemen und wechselseitige Einwirkungen aufeinander möglich werden (vgl. Feldbusch 1985: 383). Hierzu ist folgendes einzuwenden: ad 1.) Wenn die seit Humboldt diskutierte sprachabhängige Weltsicht, die Sapir-Whorfsche sprachliche Relativitätstheorie, ‘die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt’ bei Wittgenstein, wenn also diese Theoreme sich nicht nur auf die Sprache insgesamt beziehen, sondern auch auf eine unterschiedliche Oralität versus Graphie? Dann wäre Feldbuschs Unterstellung einer gleichbleibenden Realität relativiert,²⁷ die Phonetisierung somit ein Phonozentrismus im Derridaschen Sinne: der Verlust einer eigenen Sprache, einer eigenen Weltsicht; ad 2.) warum sollte die Struktur der gesprochenen Sprache dadurch wissenschaftlich analysierbar werden, daß sich ihr die Schrift angleicht? Birgt dies nicht vielmehr auch ein Hindernis in bezug auf die geschriebene Sprache, wie das Primat der gesprochenen Sprache gezeigt hat?; ad 3.) der Wechsel zwischen den Systemen ist nicht nur schnell, er findet kaum mehr statt bzw. fällt nicht mehr auf.

Der von Feldbusch sicherlich richtig erkannte Nutzen und Beweggrund für die Phonetisierung hat ökonomisch-technische Ursachen: mit wenig Grundelementen eine Vielzahl von Zeichen hervorbringen zu können, die *schon bekannt* sind bzw. durch Schrift *bekannt geworden* sind (!). Die Zunahme von Zeichen in komplex werdenden Kulturen führt zur Verkomplizierung und übt Ökonomisierungsdruck auf das System aus, so daß Doppelkodierung notwendig wird. Die doppelte Kodierung der Graphie ist jedoch in Ansätzen schon immer gegeben gewesen, insofern sich objektgebundene Graphie notgedrungen aus Disposition und Komposition zusammensetzt. Meine These lautete schließlich, daß die Tendenz zur Phonetisierung von Anbeginn da war und in dem Maße zunahm, in dem die Manualität in der Graphie aufging. Auch die sogenannten Logo- oder Piktogramme, deren Repräsentation zwar eine ikonische Relation zwischen Objekt und Zeichen herstellt, tun dies ja in Wirklichkeit über lautliche Begriffe — andernfalls könnte man die geschriebene Sprache ja gar nicht mehr lautlich

²⁷ Im Grunde legt Feldbusch dies selbst schon nahe, wenn sie “die reale Welt in jeweils unterschiedlichsten Ausschnitten” hypostasiert — lediglich scheint ihr entgangen zu sein, daß die unterschiedlichsten Ausschnitte nicht notwendig auf die gleiche “reale Welt” verweisen.

aktivieren! In diesem Sinne hat schon Todorov bemerkt, daß die scharfe Trennung in phonetisierte und nicht-phonetisierte Schriften auf einer irreführenden Verallgemeinerung beruht:

Contrariamente a lo que afirman muchas teorías sobre la escritura china, ésta no es exclusivamente morfemográfica ('ideográfica'); más aún, la gran mayoría de los signos chinos se utilizan por su valor fonético. Asimismo, el desciframiento de los jeroglíficos egipcios encontró muchas dificultades hasta que Champollion descubrió que algunos de ellos tenían valor fonético. A la inversa, los alfabetos occidentales no son, como suele creerse, enteramente fonéticos: una misma letra designa varios sonidos, y un mismo sonido es designado por varias letras; algunos elementos fonéticos (por ejemplo, la entonación) no tienen equivalente gráfico; algunos elementos gráficos (por ejemplo, la coma) no tienen equivalente fonético; algunos signos gráficos (como las cifras) funcionan a la manera de jeroglíficos, etcétera. (Todorov 1974: 232f.)

1.3 ex futuro: Die technisch-technologische Aufhebung der scriptOralität?

Mitte der 60er Jahre prophezeite André Leroi-Gourhan, daß die Schrift zum Aussterben verurteilt sei, da sie zusehends durch Diktaphone mit automatischer Aufzeichnung ersetzt werde. Aus heutiger Sicht ist dieser Vision entgegenzuhalten, daß die Graphie auch in den nächsten Jahren genausowenig wie die Handschrift infolge der Schreibmaschine obsolet werden wird. Aber sie wird zweifellos immer weniger mit der Hand ausgeführt werden. An die Stelle der immer mühsameren (weil ungeübteren) Handbewegung wird höchstwahrscheinlich ein dikta-phonographes Werkzeug rücken, das die orale Eingabe per Mikrofon mehr oder weniger simultan in Phonie *und* Graphie umzuwandeln imstande sein wird, sowie umgekehrt auch die manuelle Eingabe per Tastatur simultan in Graphie *und* Phonie. Ebenso wird die Ausgabe —relativ unabhängig von der Art der Eingabe— sowohl phonisch als auch graphisch möglich sein: Ein oral eingegebener Text wird möglicherweise simultan als graphischer Text ausgegeben und umgekehrt könnte im Fernsehen eine Sendung mit oder ohne 'Untertitel' wählbar sein (z.B. für Sprachlernende oder Gehörlose) oder ein Buch über Scanner 'hörbar' (z.B. für Blinde), nebst einer ganzen Reihe anderer Kommunikationsgewohnheiten, die sich aus den Konsequenzen der phonographen Aufzeichnung ergeben dürften. Die entscheidende Neuerung würde demnach auf eine (partielle) technische Verschiebung des Unterschieds von aktiver Äußerung und passiver Spur hinauslaufen, nicht jedoch in einer "Vernichtung der Schrift", wie postmoderne Befürchtungen lauten, die beispielsweise in der "inszenierten Mündlichkeit" des Teleprompters die "romantische Idee einer Schrift der Natur" und der "Welt als Buch" in pervertierter Weise erfüllt sehen (vgl. Winkels 1993: 66).

Auch wenn Hand und Mund als unmittelbar *präsente* Organe der menschlichen Kommunikation zurücktreten und an ihre Stelle zunehmend Surrogate und räumlich wie zeitlich zerdehnte oder simultaneisierte Sprechschreibakte treten dürften — so bleiben sie dennoch unverzichtbar: Nach wie vor kann ohne Mund und Hand menschliche Kommunikation bestenfalls so rudimentär stattfinden als wenn Augen und Ohren ausscheiden würden. Die neuen Techniken erlauben allerdings die *Origo* einer Sprachäußerung zu verlagern und zu simulieren: Die sprechende Tastatur und das schreibende Mikrophon bzw. der *vor-, mit- und nach-sprechende* sowie *vor-, mit- und nach-schreibende* Computer sind nur noch eine Frage der Zeit. Doch was bedeutete in einer dergestalt veränderten Medienkultur noch die Rede von ‘Mündlichkeit’ und ‘Schriftlichkeit’? Würde der Diskurs über Oralität und Schrift nicht seinen universellen Gültigkeitsanspruch verlieren? Nun sieht es ganz danach aus, daß sich die historisch-technologische Ausprägung des Logozentrismus, die ich scriptOralität genannt habe, noch in das nächste Jahrtausend hinein retten wird, trotz der genannten Befürchtungen, daß sie sich mehr und mehr in eine *graphoNoscriptOralität* verwandle... Solche Zukunftsvisionen machen deutlich, daß die als scriptOralität bezeichnete historische Ausprägung des Logozentrismus im wesentlichen auf technischen Voraussetzungen und historischen Kommunikationsgewohnheiten beruht. Der Logozentrismus neigt dazu, diese Voraussetzungen entweder zu verdrängen oder aber technozentrisch zu verabsolutieren, so als sei Oralität die naturgegebene *Origo* einer technikfreien Menschheit, dergegenüber die phonetische Graphie des Alphabets das *non plus ultra* unter allen Schrifttechniken verkörpere.²⁸

2 scriptOralität, Logozentrismus und ~~argentinische~~ Literatur

Aus der Warte von Technik und Technologie kann man die kulturelle Dimension der scriptOralität jedoch nur ungenügend bestimmen,²⁹ da beide, wie erwähnt, lediglich die Voraussetzungen bieten, das diskursive Konstrukt aus ‘Mündlichkeit’ und ‘Schriftlichkeit’ als eine historische Ausprägung des Logozentrismus zu entlarven, die ihre universelle Gültigkeit weitgehend eingebüßt hat. Der diskurs-

²⁸ Vgl. hierzu Haarmann²1991: 14f.

²⁹ Vgl. Derrida 1974: 126: “Il est difficile, dans toutes ces descriptions, d’éviter le langage mécaniste, techniciste, téléologique, au moment même où il s’agit précisément de retrouver l’origine et la possibilité du mouvement, de la machine, de la *technè*, de l’orientation en générale. [...] il faut ici tenter de ressaisir l’unité du geste et de la parole, du corps et du langage, de l’outil et de la pensée, avant que ne s’articule l’originalité de l’un et de l’autre et sans que cette unité profonde donne lieu au confusionisme.”

analytische Ansatz meiner Arbeit soll demgegenüber zeigen, daß die Rolle der Literatur in der Schrift-Debatte bislang nicht genügend beachtet worden ist: Die Literatur hat nicht nur —wie Paul de Man gegen Derridas Grammatologie einwendet— die Vorgängigkeit bzw. den Vorrang der gesprochenen vor der geschriebenen Sprache schon immer demystifiziert; sie hat in besonderem Maße zur Konstruktion der scriptOralität überhaupt erst beigetragen — sie hat aber gewiß auch an vorderster Front mit ihrer Dekonstruktion begonnen. Diese doppelte Funktion der Literatur zwischen Konstruktion und Dekonstruktion von scriptOralität läßt sich besonders eindrucksvoll im Kontext der Pariser *Tel Quel*-Gruppe³⁰ verfolgen: Nicht von ungefähr behauptet Foucault, *Les mots et les choses* verdanke sein Entstehen einem Text von Borges über eine chinesische Enzyklopädie, die unsere tausendjährige Handhabung des *Gleichen* und des *Anderen* erschüttere; postuliert Derrida eine literarisch begründete Dezentrierung des abendländischen Denkens durch die chinesische Schrift; und verbindet Todorov noch über ein Jahrzehnt später seine *question de l'autre* ausgerechnet mit einer 'grammatologischen' These zur Eroberung Amerikas.

2.1 Das Foucaultsche Lachen an der Grenze des Logozentrismus

Es ist mehr als nur eine Geste des *pro-logue*, wenn Foucault *unsere* Handhabung "du M^ême et de l'Autre" durch ein Lachen erschüttert sieht, das ein *argentinischer* "texte de Borges" ausgelöst habe, in dem eine gewisse *chinesische* Enzyklopädie zitiert wird. Der Kommentar zur phantastischen Taxonomie dieser chinesischen Enzyklopädie, die mit Foucault zu einem Schlüsseltext der Postmoderne geworden ist, gibt Aufschluß über die Funktion, die Foucault der Literatur als Grenzerfahrung beimißt:

Dans l'émerveillement de cette taxinomie, ce qu'on rejoint d'un bond, ce qui, à la faveur de l'apologie, nous est indiqué comme le charme exotique d'une autre pensée, c'est la limite de la nôtre: l'impossibilité nue de penser *cela*. (Foucault 1966: 7)

Die Schlüsselbegriffe dieses literarischen Kommentars lauten "bond", "limite", "la nôtre [notrepensée]" und "autre pensée". Das ihnen zugrundeliegende Modell ist man versucht dahingehend zu deuten, daß es eine Grenze zwischen *unserem* und einem *anderen* Denken gibt, die zu überspringen jenes Zitat aus der chinesischen Enzyklopädie auf paradoxe Weise ermöglicht. Paradox wäre dies deshalb, weil es einerseits an das Unmögliche grenzt, die Grenze unseres Denkens denken zu können, aber andererseits möglich sein soll, sich mit einem

³⁰ Zum Kontext von *Tel Quel* vgl. Jurt 1995: 296ff.

Sprung in Form eines literarisch motivierten Lachens über die Grenze des Denkens und die Unmöglichkeit, diese zu denken, hinwegzusetzen. Aber genau das sagt Foucault *nicht*: Er schreibt lediglich, daß wir beim Erstaunen über den Text von Borges mit einem Sprung *an* die Grenze unseres Denkens gelangen: “ce qu’on rejoint d’un bond [...], c’est la limite de la nôtre [notre pensée]”. Das, was jenseits dieser Grenze ist, wird uns lediglich angezeigt, “indiqué comme le charme exotique d’une autre pensée”. Anders als Bachtin dem karnevalesken Lachen mißt Foucault seinem eigenen Lachen keine befreiende Wirkung im Sinne einer Grenzüberschreitung, sondern eher das Unbehagen eines Unvermögens zu, das ihn bei der Lektüre von Borges nachhaltig affiziert hat: So bekennt er, der Text von Borges habe ihn lange Zeit trotz eines bestimmten und schwer zu überwindenden Unbehagens lachen lassen;³¹ wenig später kommt er erneut darauf zurück, auf das Unbehagen, das *uns* lachen läßt, wenn *wir* Borges lesen,³² und gibt sich an zentraler Stelle —freilich in Parenthese— als Kenner der Heterotopien von Borges zu erkennen: “(comme *on* en trouve si fréquemment chez Borges)” (Foucault 1966: 9, m. Hvb). Dabei ist nicht ganz klar, ob nun Borges’ Texte oder aber die Heterotopien, die *man* bei Borges findet (wie z.B. besagte chinesische Enzyklopädie), jenen Sprung an die Grenze *unseres* Denkens provozieren. Doch wo steht eigentlich der Autor Borges: Gehört er nun zur Seite *unseres*, also des abendländischen Denkens und ist lediglich Sprachrohr des *anderen* (östlichen) Denkens oder ist er selbst ein Teil dieses *anderen* Denkens?

Sehen wir uns die entsprechenden Passagen genauer an: Foucault versucht den Sprung an die Grenze unseres Denkens und über die uns vertrauten Kategorien hinweg —“ce qui transgresse toute imagination, toute pensée possible”— genauer zu bestimmen als “simplement la série alphabétique (*a, b, c, d*) qui lie à toutes les autres chacune de ces catégories“(Foucault 1966: 8). Im Fehlen geordneter Kategorien erkennt er eine “disparition masquée” oder genauer eine “[disparition] dérisoirement indiquée par la série abécédaire de notre alphabet, qui est censée servir de fil directeur (le seul visible) aux énumérations d’une encyclopédie chinoise...” (Foucault 1966: 9). Nach dieser Demaskierung der einzig vertrauten Restordnung als alphabetische Schriftordnung, sowie einem kurzen Versuch, den Sprung als Zerspringen des *normalen* Denkens bei Aphasikern zu denken —eine Reminiszenz an seine *Histoire de la folie*—, schwenkt Foucault zurück zur Utopie des *anderen* Denkens bei Borges:

³¹ Vgl. Foucault 1966: 9: “Ce texte de Borges m’a fait rire longtemps, non sans un malaise certain et difficile à vaincre.”

³² Vgl. Foucault 1966: 10: “La gêne qui fait rire quand on lit Borges [...] qui nous empêche de le penser [...]”

Pourtant le texte de Borges va dans une autre direction; cette distorsion du classement qui nous empêche de le penser, ce tableau sans espace cohérent, Borges leur donne pour patrie mythique une région précise dont le nom seul constitue pour l'Occident une grande réserve d'utopies. La Chine, dans notre rêve, n'est-elle pas justement le *lieu* privilégié de l'*espace*? (Foucault 1974: 10)

Die Gegensätze lüften sich: Foucault zufolge ist es Borges, der zu *unserem* abendländischen Traum gehört und China als mythische Heimat und privilegierten Ort *seiner* Enzyklopädie auserwählt hat, um diesem imaginären Raum das *andere* Denken gerade auch aufgrund seiner *anderen* Schrift zuzuschreiben:

Pour notre système imaginaire, la culture chinoise est [...] la plus sourde aux événements du temps [...]; nous songeons à elle comme à une civilisation de digues et de barrages sous la face éternelle du ciel; nous la voyons répandue et figée sur toute la superficie d'un continent cerné de murailles. Son écriture même ne reproduit pas en lignes horizontales le vol fuyant de la voix; elle dresse en colonnes l'image immobile et encore reconnaissable de choses elles-mêmes. (Foucault 1974: 10)

Die überschwengliche Metaphorik der Vision des *Anderen* und seiner *anderen* Schrift ist nicht ganz einfach in ihrer werten den und komplexen Argumentation als Utopie³³ zu durchschauen: Foucault behauptet nämlich nicht einfach —und verzerrenderweise, worauf Todorov hingewiesen hat—, daß die chinesische Schrift ideographisch sei und in vertikalen Kolumnen geschrieben werde, sondern er evoziert *unsere* Vision vom 'flüchtigen Flug der Stimme' und den 'horizontalen Linien' unserer Alphabetschrift, dergegenüber die chinesische Schrift das 'unbewegliche und noch erkennbare Bild der Dinge' auf 'Säulen' aufrichte. Foucault bedient sich im obigen Zitat schließlich literarischer Mittel, um die abendländische Vision des Morgenlandes als "notre rêve" bzw. "notre système imaginaire" zu entlarven. Man beachte beispielsweise den *conditionnel*, den Foucault im unmittelbar anschließenden Gedankengang mit Bedacht setzt:

Si bien que l'encyclopédie chinoise citée par Borges et la taxinomie qu'elle propose conduisent à une pensée sans espace [...], tout surchargé de figures complexes, de chemins achevés, de sites étranges, de secrets passages et de communications imprévues; *il y aurait* ainsi, à l'autre extrémité de la terre que nous habitons, une culture vouée tout entière à l'ordonnance de l'étendue, mais qui ne *distribuerait* la prolifération des êtres dans aucun des espaces où il nous est possible de nommer, de parler, de penser. (Foucault 1974: 10f.; m. Hvb.)

³³ Vgl. wie Borges 1989 III: 235ff. in "Las mil y una noches" den "Orient" seinerseits als literarische Utopie hinterfragt.

Der Konditional es *gäbe* (unserem Traum zufolge) am anderen Ende der von *uns* bewohnten Welt eine Kultur, in der ein *anderes* Denken möglich sei, besagt schließlich weder, daß dort (in China) tatsächlich anders gedacht würde, noch, daß das Rätsel gelüftet sei, wie dieses Andersdenken zu denken ist.

Nach diesem kurzen Vorspiel bei Foucault können wir uns erneut *De la grammatologie* zuwenden, um zu sehen, was bei Derrida aus der mythischen Heimat abendländischer Utopien geworden ist.

2.2 Derridas *Utopia* “hors de tout logocentrisme”

Die von Derrida Ende der 60er Jahre angekündigte Ablösung des dominanten Paradigmas der Sprachwissenschaft durch das Paradigma der Literaturwissenschaft basiert auf der Annahme eines literarisch inspirierten Durchbruchs des abendländischen Logozentrismus durch das fernöstliche Denken. Dieser ‘Durchbruch’ ist neuerdings von Hans Hauge in seiner Studie zu “*De la grammatologie* und die literarische Wende” hinterfragt worden.³⁴ Derrida hebt verschiedentlich auf den Begriff des Logozentrismus ab, “lié à l’histoire de l’Occident” (Derrida 1974: 117) im Sinne einer ethnozentrischen Metaphysik. In diesem Kontext wendet sich Hauge dem Derridaschen Kommentar der drei logozentrischen Devisen der *Grammatologie* zu, demzufolge die Geschichte der Metaphysik der Order des Logozentrismus unterstellt sei, “de Platon à Hegel (en passant même par Leibniz)” (Derrida 1974: 11):

Warum müssen wir in Parenthese ‘sogar einschließlich Leibniz’ [*en passant même par Leibniz*] zur Kenntnis nehmen? Gibt es möglicherweise eine Art von Verbindung zwischen ‘besonders im Westen’, ‘dem mächtigen Ethnozentrismus’ und ‘Leibniz’? Später in *De la grammatologie* treffen wir wieder auf Leibniz, in Verbindung —natürlich— mit dem Chinesischen. Wir erfahren noch einmal, der Logozentrismus ist ‘eine ethnozentrische Metaphysik. Er ist mit der Geschichte des Westens verbunden’ [...]. (Hauge 1993: 332)

Die Geschichte des chinesischen Modells, das von Leibniz, Voltaire, Turgot, Jefferson, über die französische Revolution, Humboldt, Pound, Sollers und vor allem über Borges bis hin zum *Tel Quel*-Kreis führe —exemplarisch werden die Namen Kristeva und Foucault genannt—,³⁵ bewegt Hauge zur Frage, ob “dieses chinesische Modell als Utopie, als das Andere, nach seiner Einführung durch

³⁴ Die Studie von Hauge wird im selben Sammelband von zwei weiteren Arbeiten zur chinesischen und japanischen Schriftkultur gestützt (vgl. Palumbo-Liu 1993: 159f. und Brown 1993: 184).

³⁵ Zur Bedeutung Chinas und des Maoismus im Kontext von *Tel Quel* vgl. Jurt 1995: 324.

Leibniz, wirklich und tatsächlich als eine Alternative zu dem ethnozentrischen, metaphysischen, westlichen Logozentrismus funktioniert?“ Derrida jedenfalls hat dies so gesehen und *expressis verbis* behauptet, wir verfügten mit der chinesischen und japanischen Schrift — ebenso wie mit der pikto-ideo-phono-graphischen Schrift der Azteken³⁶ — über das Zeugnis “d’un puissant mouvement de civilisation se développant hors de tout logocentrisme” (Derrida 1974: 138). Diese Auffassung beruht auf der Prämisse, daß der abendländischen Schriftkultur der Durchbruch zum Verständnis des so anderen morgenländischen Denkens gelungen sei. Was die Empirie betrifft, so stützt sich Derrida hierfür im wesentlichen auf die von Madeleine V.-David 1960 in einer Doppelrezension besprochenen französischen Schriftgeschichten *La grande Invention de l’Ecriture et son Evolution* (1958) von Marcel Cohen und *Histoire de l’Ecriture* (1959) von James G. Février — beide Autoren ihres Zeichens Orientalisten. Bereits V.-David wendet sich in ihrer Rezension vor allem jenem Bereich zu, “con sacrés par nos deux auteurs à cette matière des faits ‘d’avant l’écriture’”, der auch bei Derrida die *écriture avant la lettre* ausmachen wird: Im Kontrast zu “nos langues occidentales” sei nämlich die chinesische Sprache von besonderem Interesse, da der “système idéographique chinois ancien est demeuré au centre du système qui s’est ensuite développé — et qui traduit, comme l’indique M. Cohen, ‘diverses opérations d’esprit compliquées et même raffinées, où l’intelligence s’est exercée moins par l’analyse des sons du langage que par celle des idées’” (V.-David 1960: 564). Derrida beruft sich auf die Rezension von Madeleine V.-David und die von ihr besprochenen französischen Schriftgeschichten just im dritten Kapitel der *Grammatologie*, in dem er die empirischen Grundlagen seiner “question d’origine” aufdeckt, die unvermeidbar mit der “question de l’essence” zusammenfalle — weshalb als “nécessité de fait” hingenommen werden müsse, “que l’enquête empirique féconde par précipitation la réflexion sur l’essence” (Derrida 1974: 110). Dementsprechend zeige Marcel Cohen die “difficultés empiriques d’une recherche des origines empiriques” (ebda., Anm. 1). Der epistemologische Akzent der Derridaschen Lektüre der Arbeiten von M. V.-David ist in der *Grammatologie* von 1967 signifikanterweise zugunsten der chinesischen Schrift und ihrer “Entdeckung” durch Leibniz akzentuiert worden, um zeigen zu können, daß sie noch keine Dezentrierung des Logozentrismus mit sich brachte. Im zweiten Teil des Essays “De la grammatologie”, der Januar 1966 in *Critique* erschienen ist, setzt sich Derrida noch ausführlich mit V.-Davids Monographie *Le débat sur les écritures et l’hiéroglyphe aux XVII^e et XVIII^e siècles* (1959) und den “premiers projets d’une ‘histoire générale de l’écriture’” (42) auseinander:

³⁶ Vgl. Derrida 1974: 137.

M. V.-David décrit les principales étapes et le mouvement stratégique: lutte contre le préjugé ‘*théologique*’ (c’est le nom que Fréret attribue au mythe d’une écriture primitive et naturelle donnée par Dieu aux hébreux [...]) et c’est le mythe de l’écriture ‘primitive’ et naturelle en général); contre le préjugé ‘*chinois*’ (tous les projets de langage et d’écriture universels, pasilalie, polygraphie, pasigraphie, appelés déjà par Descartes, esquissés par le P. Kircher, Wilkins, Leibniz, etc., encouragèrent souvent à voir dans l’écriture chinoise, qu’on découvrirait alors, un modèle de langue philosophique ainsi soustrait à l’histoire); contre le préjugé ‘*hiéroglyphiste*’ qui interdit à l’étonnant P. Kircher de tenir les hiéroglyphes pour une véritable écriture. Si, malgré son admiration pour le P. Kircher, Leibniz se libère vite des géniales fantaisies de ce dernier [...] et s’il rejette l’hiéroglyphe égyptien, trop peu philosophique, il croit toujours à une affinité entre l’écriture chinoise et le plan d’une caractéristique universelle.³⁷

Von dieser epistemologischen Warte aus, die einige der Lieblingsautoren und Projektionsflächen der borgeanischen Essayistik der 30er Jahre umfaßt —bis hin zur chinesischen Enzyklopädie im Essay über die Kunstsprache von Wilkins—, kritisiert Derrida das Projekt einer wissenschaftlichen Grammatologie von I.J. Gelb,³⁸ da es letztlich einer Infragestellung der Metaphysik entbehre:

Sans cela, toute libération épistémologique risque d’être illusoire, de créer seulement des commodités pratiques, des simplifications notionnelles sur des fondements auxquels la critique ne touche pas. Telle est sans doute la limite de la remarquable entreprise de I.J. Gelb: malgré d’immenses progrès, malgré le projet d’instaurer une scientificité grammatologique et de créer un système unifié de notions simples, souples et maniables, malgré l’exclusion de concepts inadéquats (comme celui d’idéogramme), la plupart des oppositions conceptuelles que nous venons d’évoquer continuent d’y fonctionner [...]. (Derrida 1966: 45)

In der *Grammatologie* stellt Derrida die Metaphysik der Schriftgeschichte daher selbst in Frage, und zwar gestützt auf die chinesische Schrift: Nachdem er unter Verweis auf Cohen und Février die Schwierigkeiten der Schriftgeschichte aufgewiesen hat, das Wesen *der* Schrift von ihren empirischen Ursprüngen her zu bestimmen, geht er zum Wesen der *chinesischen* Schrift über, das bezeichnenderweise *nicht* von ihren empirischen Ursprüngen her, sondern aus einer poetisch-ästhetischen Warte zu bestimmen sei, da der “accès à un autre système liant la parole et l’écriture” —also das, was Foucault lediglich den ‘Sprung’ (*bond*) an die Grenze des eigenen Denkens, Derrida aber den dezentrierenden ‘Durchbruch’ (*percée*) zum anderen Denken nennt— “ne peut être un acte philosophique ou scientifique en tant que tel” (Derrida 1974: 139). Stattdessen steht für Derrida

³⁷ Derrida 1966: 42; vgl. Derrida 1974: 112f.

³⁸ Zum Stellenwert der Gelbschen Grammatologie in der Theorie der Schriftgeschichte vgl. Coulmas 1974: 256 u. 261f.

fest, “que la percée fût plus sûre et plus pénétrante du côté de la littérature et de l’écriture poétique” (ebda.). Jedoch im Gegensatz zu Foucault, der sich selbst (und den Leser) mit einer ästhetischen Grenzerfahrung konfrontiert, rekurriert Derrida in gleicher Angelegenheit nicht auf das Ästhetische selbst, sondern beruft sich auf die Ergebnisse einer konventionellen Ästhetik — einer (pseudo-) wissenschaftlich-intuitiv begründeten *ars poetica*,³⁹ auf der in der Tat der Angelpunkt der Derridaschen Argumentation ruht: Es handelt sich hierbei um den umstrittenen Essay von Ernest Fenollosa “L’écriture chinoise considérée comme art poétique” (1937), der seinerzeit als ‘eine Studie der Grundlagen aller Ästhetiken’ eingeführt worden ist (vgl. Hauge 1993: 333). Worin der ‘Durchbruch’ Fenollosas genau bestanden haben soll, deutet Derrida allerdings nur in einer Anmerkung an:

Questionnant tour à tour les structures logico-grammaticales de l’Occident (et d’abord la liste des catégories d’Aristote), montrant qu’aucune description correcte de l’écriture chinoise ne peut les tolérer, Fenollosa rappelait que la poésie chinoise était essentiellement une écriture. (Derrida 1974: 140, Anm. 44)

Der Durchbruch läge also —abgesehen vom Nachweis des Versagens abendländischer Kategorien— in der Erkenntnis, ‘daß die chinesische Dichtung ihrem Wesen nach Schrift ist’? Es lohnt sich, die scheinbar nebensächliche Anmerkung genau zu lesen: Derrida stellt nämlich (mit Fenollosa) nicht die tautologische Behauptung auf, daß *Literatur* aus *Litterae* besteht, sondern trifft die ontologische Aussage, “la poésie chinoise était essentiellement une écriture” — mit anderen Worten: Dichtung und Schrift sind wesensmäßig ein und dasselbe (wenn sie nicht phonozentrisch gebildet sind, wie in der abendländischen Schriftkultur). Im Haupttext hingegen verliert Derrida über die ontologische Gleichsetzung von Schrift und Dichtung bei Fenollosa nicht ein einziges Wort. Dort heißt es lediglich abschließend und ausschließlich in bezug auf die von Fenollosa (ähnlich wie von Nietzsche) ausgelöste Erschütterung der transzendentalen Autorität und der vorherrschenden Kategorien der *espisteme*:

C’est le sens des travaux de Fenollosa dont on sait quelle influence il exerça sur Ezra Pound et sur sa poétique: cette poétique irréductiblement graphique était, avec celle de Mallarmé, la première rupture de la plus profonde tradition occidentale. La

³⁹ Vgl. das kritische Urteil von Hugh Kenner in *The Pound Era* (1971): “Fenollosas Ablehnung phonetischer Charaktere hat nicht nur seiner literarischen Beschäftigung nicht geschadet [...] sondern, indem sie ihn dazu ermunterte, seine Intuition über Verben und Verbverläufe zu verallgemeinern, befreite ihn, wie es gewissenhaftere Gelehrsamkeit nicht getan haben könnte, dazu, die *Ars Poetica* unserer Zeit zu schreiben” (zit. nach Hauge 1993: 334).

fascination que l'idéogramme chinois exerçait sur l'écriture de Pound prend ainsi toute sa signification historique. (Derrida 1974: 140)

Die Befreiung von den logozentrischen Fesseln des abendländischen Denkens durch die morgenländische Schrift-Dichtung ist also weniger das Ergebnis einer wissenschaftlichen Grammatologie, als Folge der Entdeckung einer faszinierenden Literatur 'außerhalb jedes Logozentrismus'. Es hat daher programmatischen Charakter, wenn Derrida *Glas* (1974) nach seinem grammatologischen Essay ausgerechnet in vertikalen Kolumnen schreibt. Paul de Man hat auf diese 'literarische Wende' Derridas schon 1971 angespielt, als er feinsinnig bemerkte, daß Rousseau nach seinem Essay über die Sprache angefangen habe, "to write a 'pure' fiction [...] — but that is another story, as is the future of Jacques Derrida's own work".⁴⁰

2.3 Todorovs grammatologische These zur Eroberung Amerikas und die *question de l'autre*

Betrachtet man Todorovs Arbeit im Kontext obiger Modelle des *Tel Quel*-Kreises, so zeigt sich, daß sie auf einem dritten Modell beruht: Foucaults Lachen — und mehr noch sein Unbehagen — deutet auf ein zwiespältiges Verhältnis gegenüber den Möglichkeiten der Literatur, die Grenzen des eigenen in Richtung eines anderen Denkens überwinden zu können. Der Text von Borges ist für ihn zunächst nur ein Beleg dafür, daß unser Denken mit einem literarisch motivierten Sprung an seine Grenzen gelangen kann. Seine Lektüre des *Don Quijote* zeigt sodann, daß dieses "première des œuvres modernes" Dichtung und Wahnsinn als Extreme des kulturellen Raums gegenüberstellt: "Entre eux s'est ouvert l'espace d'un savoir où, par une rupture essentielle dans le monde occidental, il ne sera plus question des similitudes, mais des identités et des différences" (Foucault 1966: 64). Auch wenn Foucault gerade dem historischen 'Bruch' (*rupture*) im Sinne aufeinanderfolgender diskontinuierlicher Denkformationen großes Interesse entgegenbringt,⁴¹ so räumt er in *Les mots et les choses* dem literarischen Diskurs hierin nur bedingt einen besonderen Stellenwert ein. Moderne Literatur verzeichnet wohl in extremer Weise diesen Bruch und indiziert selbst noch das andere Denken, von dem er trennt, aber sie scheint letztlich nur

⁴⁰ Vgl. Man 1971: 141, sowie Hauge 1993: 330.

⁴¹ Vgl. Foucault 1966: 64: "Le discontinu — le fait qu'en quelques années parfois une culture cesse de penser comme elle l'avait fait jusque-là, et se met à penser autre chose et autrement — ouvre sans doute sur une érosion du dehors, sur cet espace qui est, pour la pensée, de l'autre côté, mais où pourtant elle n'a cessé de penser dès l'origine."

einen ‘Sprung’ (*bond*) an die Grenze zu ermöglichen, die der Bruch bedeutet, nicht aber ihre Transgression.⁴² Derrida hingegen geht gerade von einem literarisch erfolgten ‘Durchbruch’ (*percée*) aus, also von einer sehr ichtgebundenen Möglichkeit zur Transgression des eigenen durch ein anderes Denken. Anders als die historische Fragestellung bei Foucault hinterfragt diejenige Derridas nicht die vermeintliche Kontinuität des eigenen Denkens, sondern versucht eine kulturell anders formatierte Schrift-Dichtung (*écriture*) als jenes “fremde Element” anzusetzen, das den (Durch-)Bruch von einer Formation zur anderen bewirkt.⁴³

⁴² In *Les mots et les choses* steht Foucault der Möglichkeit, anhand von Literatur zu einem neuen Denken zu gelangen, weitaus skeptischer gegenüber, als dies im allgemeinen angenommen wird. Auch wenn in der Literatur des 19. Jh. — bei Mallarmé und Nietzsche — das Denken zum ‘Sein der Sprache’ zurückgeführt worden ist, so ist sich Foucault keineswegs gewiß, inwieweit sich hieraus eine neue Denkformation ergibt oder nicht erst der Abschluß eines vorgegebenen Wissensmodus: “Retrouver en un espace unique le grand jeu du langage, ce pourrait être aussi bien faire un bond décisif vers une forme toute nouvelle de pensée que refermer sur lui-même un mode de savoir constitué au siècle précédent. A ces questions, il est vrai que je ne sais pas répondre ni, dans ces alternatives, quel terme il conviendrait de choisir. Je ne devine même pas si je pourrai y répondre jamais [...]” (Foucault 1966: 318). Zu einer weniger skeptischen Einschätzung gelangt Peter Bürger: “Auf den ersten Blick hat es den Anschein, als wären Literatur und Ästhetik in Foucaults *Les mots et les choses* von untergeordneter Bedeutung” (Bürger 1988: 45), doch genau besehen sei das postmoderne Denken nach Foucault “die Privilegierung des selbstbezüglichen Diskurses der modernen Literatur gegenüber dem Diskurs der nachkantischen Philosophie. Ein bestimmter Traditionsstrang innerhalb der modernen Literatur (Mallarmé) wird zum Wesen der Literatur erklärt und als die ‘richtige’ Philosophie der modernen Philosophie von Hegel bis Sartre entgegengesetzt” (50). Weit aus differenzierter ist demgegenüber die Auffassung von Borsò 1994: 38: “Foucault rechnet der Literatur eine regulative Funktion gegenüber den wissenschaftlichen Diskursen zu, woraus sich die Operabilität dieser zwei Seiten des Diskursbegriffes für die Literaturwissenschaft ableiten läßt [...]. Der literarische Text kann Resistenzen gegen kohärente Ordnungen, die dem Diskurs innewohnen, so ausbauen, daß das System und dessen Schwäche sichtbar werden.”

⁴³ Foucault wartet hierzu in *Les mots et les choses* lediglich mit einer Serie von Fragen zur diskontinuierlichen Geschichte des Denkens auf, sucht aber nicht außerhalb der abendländischen Tradition nach einer Antwort: “Toute limite n’est peut-être qu’une coupure arbitraire dans un ensemble indéfiniment mobile. Veut-on découper une période? Mais a-t-on le droit d’établir, en deux points du temps, des ruptures symétriques, pour faire apparaître entre elles un système continu et unitaire? [...] S’il a en lui son principe de cohérence, d’où peut venir l’élément étranger qui peut le récuser? Comment une pensée peut-elle s’esquiver devant autre chose qu’elle-même? Que veut dire d’une façon générale: ne plus pouvoir penser une pensée? Et inaugurer une pensée nouvelle?” (Foucault 1966: 64).

Todorov ist in dieser Hinsicht weder Foucault noch Derrida: Er beansprucht, die *question de l'autre* außerhalb unserer Denkformation stellen zu können (zumindest er einräumt, daß die Welt im Moment der Entdeckung geschlossen worden sei), indem er den 'Bruch' im Sinne eines retrospektiven grammatologischen 'Durchbruchs' zu kompensieren sucht. Aber er greift nicht unmittelbar (wie Derrida dies nahelegen könnte) auf aztekische Piktographie oder Maya-Hieroglyphen zurück, um dies zu bewerkstelligen — jedenfalls beginnt er weder in der Anordnung von Stelen oder piktographischen Codices zu schreiben, noch auf die neuesten Ergebnisse schrifthistorischer Untersuchungen zurückzugreifen.⁴⁴ Und dennoch liegt seiner Lektüre der Literatur über die Conquista⁴⁵ eine grammatologische These zugrunde, die abschließend in ihrer Bedeutung für die scriptOralität auf lateinamerikanischem Boden hinterfragt zu werden verdient. Todorovs Fragestellung geht ja, wie eingangs erwähnt wurde, davon aus, daß die spanischen Konquistadoren den amerikanischen Ureinwohnern deshalb so überlegen waren, weil sie die Schrift besaßen, während die unterlegenen Kulturen der Azteken, Mayas und Inkas ihrer entbehrten:

La falta de escritura es un elemento importante de la situación, quizás el más importante. Los dibujos estilizados, los pictogramas que usaban los aztecas no son un grado inferior de escritura: son una notación de la experiencia, no del lenguaje. (Todorov²1989: 88)

Dieser Rückfall Todorovs in einen logozentrischen Schriftbegriff mag zunächst verblüffen. Tatsächlich bleibt sich Todorov jedoch bis in die Wortwahl hinein

⁴⁴ Sieht man von postkolumbianischen Darstellungen oder Illustrationen aus dem *Códice florentino* ab, so setzt sich Todorov mit der Graphie der amerikanischen Kulturen nicht eigens auseinander. Gordon Brotherston wendet sich deshalb in polemischem Ton gegen Todorov, da er im Trend der Schriftgeschichten von Gelb (*A Study of Writing*, 1963) und Derringer (*The Alphabet: A Key to the History of Mankind*, 1968) liege, in denen amerikanische Schriften völlig ungenügend dargestellt werden: "Against such a background it becomes easier to understand the continued appearance of works like Tzvetan Todorov's recent and lamentable *La Conquête de l'Amérique: la question de l'autre* (1982); as some preposterous 'other' of ourselves, native Americans are here presented effectively as illiterate and therefore mindless and in any case incapable of recording and reflecting upon their own history for themselves" (Brotherston 1985: 63). Abgesehen davon, daß der Vorwurf überzogen ist — Todorov hat weder die *absolute* Schriftlosigkeit noch die *mentale* Unfähigkeit zur geschichtlichen Reflexion postuliert (wohl aber das Fehlen einer *schriftlichen Geschichte*) —, übergeht Brotherston den kritischen Ansatz der *question de l'autre*.

⁴⁵ Es ist für die Belange dieser Arbeit bedeutsam festzuhalten, daß Todorov die Dokumente über die Conquista als Literatur liest: "A propósito de la forma en que me veo llevado a emplear esta literatura [...]" (Todorov²1989: 59).

seiner früheren Unterscheidung in einen engeren und einen weiteren Schriftbegriff treu,⁴⁶ insofern er den schriftlosen Kulturen im engeren Sinn eine Schrift im weiteren Sinne keineswegs vorenthält:

Hay otro hecho que parece ilustrar que *la ausencia de escritura* es reveladora del comportamiento simbólico en general, y al propio tiempo, de la capacidad de percibir al otro. Las tres grandes civilizaciones amerindias encontradas por los españoles no se sitúan exactamente en el mismo nivel de *evolución de escritura*. Entre los incas falta por completo (tienen un sistema mnemotécnico de cordelillos, que por lo demás es muy elaborado); los aztecas poseen pictogramas; encontramos entre los mayas rudimentos de una *escritura fonética*. (Todorov ²1989: 88; m. Hvb.g.)

Um die Überlegenheit der Schrift *sensu stricto* über die Schrift *sensu lato* zu belegen, führt Todorov drei fragwürdige Argumente an: Erstens beruft sich Todorov auf jene Anekdote, in der erzählt wird, wie schriftunkundige *indios* eine abgezählte Menge von Früchten transportieren sollen, deren genaue Zahl aus einem Begleitbrief hervorgeht. Unterwegs verzehren die *indios* aber einen Teil der Fracht, in der Annahme, daß dies von niemandem bemerkt werde — zu ihrem großen Erstaunen wird der Übergriff jedoch anhand des Begleitbriefes aufgedeckt. Das Experiment der Anekdote, das eher auf eine akribische Allmachtvorstellung der Moderne als auf eine alltägliche Praxis hindeutet, konnte ebensogut im Spanien des 17. Jh. mit einem achtsameren Sancho Panza funktionieren (vgl. Kap. I), wie auch heute noch mit entsprechend ‘unschuldigen’ Kindern im Vorschulalter. Schon deshalb ist zu argwöhnen, daß die unterschiedlichen Autoren, die sich auf diese Anekdote beziehen (Inca Garcilaso de la Vega, Pedro Mártir, Koch-Grünberg u.a.), einen Überlegenheits-Topos der europäischen Schrift- und Briefkultur übertragen haben.⁴⁷ — Zweitens gibt Todorov eine Stufenleiter an, derzufolge die Spanier desto weniger in den Rang von Göttern erhoben worden seien, je höher die Evolutionsstufe der betreffenden Schriftkultur war: “Los incas

⁴⁶ Vgl. Todorov ⁹1983: 228: “En sentido amplio, **escritura** es todo sistema semiótico [...] visual y espacial; en sentido estricto, es un sistema gráfico de notación del lenguaje. Con más precisión, distinguiremos en la escritura, tomada en sentido amplio, la *mitografía* y la *logografía*, que hoy coexisten, pero que con frecuencia han inducido a plantear el problema de la anterioridad histórica”.

⁴⁷ Die Hochkulturen Mittel- und Südamerikas sahen möglicherweise keinen Bedarf darin, die Auslieferung einzelner Früchte zu kontrollieren, wohl aber die Tributleistungen. Zumindest hierzu haben der offiziellen Lehrmeinung zufolge die Quipu-Schnüre der Inkas gedient, deren Effizienz Todorov in obigem Zitat ausdrücklich hervorhebt. Noch weiter geht Martin Lienhard ³1992: 31, wenn er die gleiche Anekdote bei Inca Garcilaso de la Vega zurückweist: “Anécdota inverosímil: en el país de los *kipu*, instrumentos perfeccionados para la conservación de datos numéricos, los indios podían perfectamente imaginarse la capacidad delatora de un escrito.”

creen firmemente en esa naturaleza divina. Los aztecas sólo creen en ella al principio. Los mayas se plantean la pregunta y contestan con una negativa” (Todorov²1989: 88). Das hätte freilich weitreichende Konsequenzen für das unterschiedliche Verhalten der Hochkulturen gegenüber den Spaniern gehabt. Problematisch ist hierbei jedoch, daß eine Kausalität Glaube – Verhalten aufgestellt wird, für deren Überprüfung Todorov auf den Umkehrschluß *Verhalten – Glaube* angewiesen ist: Weil die Azteken Widerstand leisteten, die Inkas jedoch nicht, kann spekuliert werden, daß die Inkas den Mythos des weißen Mannes *tatsächlich* geglaubt hätten.⁴⁸ Der teils unterschiedliche, teils ähnliche Verlauf der Conquista in Mittel- und Südamerika läßt sich jedoch auch aus durch und durch profanen Komponenten erklären: Vor allem scheint Todorov zu übersehen, daß sich das Inka-Imperium seit mehreren Jahrzehnten in einem blutigen Bruder- bzw. Bürgerkrieg befunden hatte, bei dem ein Großteil der Inka-Elite ums Leben gekommen und das unter den Kampfhandlungen leidende Volk daher nicht nur kriegsmüde, sondern auch ‘kopflös’ war. Auf diesem Hintergrund kann man das durchsichtig religiöse Argument Guamán Poma de Ayala durchaus ernst nehmen, das besagt, daß das Inka-Reich überhaupt nicht erobert wurde, insofern es nämlich gar keinen Widerstand leistete: “Y así fue conquistado y no se defendió”.⁴⁹ Hinzu kommt, daß Cortés auf (fast) völligem Neuland jene von Todorov charakterisierte Doppelstrategie anwendet, deren Ergebnisse sowohl Pizarro als auch die Inkas beeinflusst haben dürften.⁵⁰ Das Imperium der Inkas befand sich nicht zuletzt auch deshalb in einer anderen Situation als das Aztekenreich, da die Conquista eine Abfolge einander bedingender historischer

⁴⁸ Ulrich Fleischmann kritisiert Todorovs Übernahme der vermeintlich aztekischen These einer mythisch prophezeiten und damit unabwendbaren Ankunft der Spanier, da “der Verweis auf die kosmischen Zeichen eher spanischen als aztekischen Ursprungs war und verschiedene Funktionen zu erfüllen hatte: die Legitimation der Eroberungszüge von Cortés, ihre Einbettung in das scholastische Weltbild und vor allem die Erfüllung einer millenaristischen Erwartung, die gerade bei den Franziskanern ausgeprägt war. So ergibt sich eine Konstellation, die den Thesen von Todorov gerade entgegengesetzt ist” (Fleischmann 1995: 145f.).

⁴⁹ Guamán Poma de Ayala 1987 II: 393 — Vgl. hierzu Adorno 1987: XXVf.: “su estrategia principal es mostrar que los peruanos no habían dado motivo por el que los europeos pudieran haber hecho una guerra justa contra ellos. [...], los andinos [...] habían aceptado voluntariamente la soberanía de Carlos V [...] Waman Puma declara repetidamente que no hubo conquista militar del Perú [...]”.

⁵⁰ Pizarro hatte 1529 Gelegenheit, in Spanien mit Cortés Erfahrungen aus Übersee auszutauschen (vgl. Sánchez 1987 I: 200). Außerdem ist es unwahrscheinlich, wenn man das von den Spaniern zunächst übernommene Nachrichtensystem der *chasqui* und die Handelsbeziehungen über Hunderte von Kilometern hinweg in Rechnung stellt, daß die eine Hochkultur nichts über das Schicksal der anderen erfahren hätte.

Ereignisse war, aber gewiß kein simultaner ‘Doppelkreuz-Blindversuch’, bei dem alle Beteiligten von Beginn an einen gleichen Wissensstand hatten, ohne ‘Placebo’ und ‘Pharmakon’ unterscheiden zu können.⁵¹ In diesem Sinne hat Antonio Cornejo Polar die Begegnung oder “incomunicación” zwischen Atahualpa und Valverde —“el ‘grado cero’ de la relación entre una cultura oral y otra escrita”— als Topos der europäischen Schriftkultur hinterfragt (ohne allerdings die vermeintliche inkaische Oralkultur ihrerseits zu hinterfragen). So würden die den Augenzeugenberichten folgenden Chroniken fast ohne Ausnahme übergehen, daß der Inca Schwierigkeiten beim Öffnen der Bibel gehabt habe, wohingegen fast immer erwähnt wird, daß er versucht habe, zu hören, was der heilige Text sage: “De una u otra manera, los cronistas hispanos consideran que el Inca ‘fracasó’ ante el alfabeto y es obvio que su ‘ignorancia’ —de ese código específico— situaba a él y los suyos en el mundo de la barbarie: en otras palabras, como objetos posibles de legítima conquista” (Cornejo Polar 1994: 36ff.). Atahualpa sei demnach bewußt eine Falle gestellt worden, in der die heilige Schrift als ‘pretexto’ (weil unlösbar e Aufgabe) diene:

En realidad sólo el fanatismo explica que a alguien se le pueda ocurrir que se acepte sin más, y en primera audiencia, los abstrusos misterios de la fe católica, pero [...] a Valverde no le hubiera hecho ninguna gracia que (imaginando lo imposible) Atahualpa leyera la Biblia... El clima espiritual de la época, con la aguda desconfianza que generó la Contrarreforma en lo que toca a la lectura de los textos sagrados, cuyo desciframiento era patrimonio de la élite eclesiástica, garantiza que el libro que se entregó al Inca no era en realidad un texto, como mencioné antes, sino un objeto de acatamiento y adoración. (Cornejo Polar 1994: 46f.)⁵²

Diese Argumentation wird durch die Rolle der lateinamerikanischen *ciudad escrituraria* gestützt, wie sie von Angel Rama beschrieben wird: “No sólo la

⁵¹ Bermúdez-Gallegos zeigt, daß Atahualpa in den *Comentarios Reales* des Inca Garcilaso de la Vega und im *romancero oral* als ein von den Spaniern ‘verratener Verräter’ dargestellt wird — ein Umstand, der zusammen mit dem gerade zurückliegenden ‘Thronfolgekrieg’ (nebst Vernichtung der gegnerischen ‘Adelsfamilien’) den Stand Atahualpas im Vergleich zu Moctezuma erheblich geschwächt haben dürfte: “del texto de Garcilaso se concluye que la lucha por el poder y la traición de las leyes incaicas son últimamente causantes de la pérdida del imperio. Al violarse las leyes sagradas del sistema religioso incaico, el resultado sólo puede ser la perdición” (1993: 337). Jedenfalls ist aus dieser Sicht fraglich, warum ausgerechnet derjenige, der dem religiös fundierten Gesetzescode des Inkareiches in seinem wesentlichsten Punkt zuwiderhandelte — nämlich dem divinisierten Prinzip der Thronfolge —, warum also ausgerechnet dieser gewaltigste und perfideste aller ‘Abtrünnigen’ des Inka-Mythos sein erstes Opfer hätte werden sollen.

⁵² Vgl. Rivarola 1987: 20ff.; anstelle der Bibel könnte es allerdings auch der Text des “requerimiento” gewesen sein (vgl. Cornejo Polar 1994: 33).

escritura, también la lectura quedó reservada al grupo letrado: hasta media dos del siglo XVIII estuvo prohibida a los fieles la lectura de la *Biblia*, reservada exclusivamente a la clase sacerdotal” (Rama 1984: 41f.). — Drittens behauptet Todorov, “que los iniciados en la escritura maya sólo son algunos sacerdotes o nobles” (89),⁵³ ungeachtet dessen, daß auch im Spanien der (Re-)Conquista lediglich eine elitäre Minderheit des Lesens und Schreibens kundig war — jedenfalls scheint Pizarro (im Gegensatz zu Cortés) nicht zu ihr gehört zu haben.⁵⁴

Nun scheint Todorov den angeführten Argumenten selbst keine übermäßige Bedeutung beimessen zu wollen, da er einräumt: “pero lo que cuenta no es el empleo efectivo de la escritura, la escritura como instrumento, sino la escritura como indicio de la evolución de las estructuras mentales” (Todorov²1989: 89). Todorov bemüht sich entsprechend immer wieder zu betonen, daß der effektive Unterschied zwischen beiden Kulturen gar nicht so groß gewesen sei,⁵⁵ um dafür aber um so gewichtigere Urteile über mentale Unterschiede zwischen den Kontrahenten zu fällen. Dabei verstrickt er sich in zahllose Widersprüche: Einerseits insistiert er in bezug auf die Azteken, “que la escritura, ausente, no puede asumir el papel de apoyo de la memoria, que incumbe entonces a la palabra” (Todorov²1989: 89), andererseits bemerkte er wenig zuvor, “los mismos aztecas habían

⁵³ Neuere Erkenntnisse der Maya-Forschung stellen die Vorstellung einer minoritären Schriftelite bei den Mayas —zumindest was die klassische Periode der Maya-Kultur anbetrifft— in Frage, zumal die Verbreitung der Schriftkenntnisse in einer Kultur relativ wenig mit dem Schrifttyp zu tun hat: “The highest literacy rate in the world is Japan’s, which uses a logosyllabic script, and one of the very lowest is Iraq’s, which has the Arabic alphabet” (Coe 1992: 269). Zu mittelamerikanischen Schriften vgl. weiterhin Grube 1994.

⁵⁴ Birgit Scharlau weist darauf hin, daß Pizarro lediglich seinen Namenszug zu Papier bringen konnte (vgl. Scharlau/Münzel 1986: 101). Cornejo Polar bemerkt seinerseits zur Rolle der lateinischen Bibel, “que en el episodio de Cajamarca no sólo el Inca es analfabeto sino que casi todos los españoles que lo capturan, empezando por Pizarro, tampoco lo hubieran podido leer en español, aunque por cierto se trata de dos analfabetismos distintos, uno propio de la ‘oralidad primaria’, en cuanto se instala en una cultura globalmente ágrafa en ese momento, y el otro relativo a mecanismos ideológicos que alejaban de la escritura individuos y grupos sociales pertenecientes a una cultura definitivamente letrada aunque esa condición la realizan casi únicamente sus capas superiores” (1994: 47). Seine Argumentation stützt sich hierbei auf den problematischen Begriff einer *primary oral culture*, ohne zu hinterfragen, ob man im selben eingeschränkten Sinne nicht auch eine Schriftkultur der Inka-Elite anerkennen müßte.— Zu Cortés vgl. Todorov²1989: 125.

⁵⁵ Kolumbus, Machiavelli, Las Casas und José de Acosta sind Beispiele für Europäer, deren “estructuras mentales, que lo[s] liga[n] a una concepción medieval del saber” (83), der Mentalität Moctezumas ähnelten: “Desde nuestro punto de vista actual, la posición de los cristianos no es, en sí, ‘mejor’ que la de los aztecas, ni está más cerca de la ‘verdad’” (Todorov²1989: 91).

destruido todos los libros antiguos, para poder reescribir la historia a su manera” (Todorov ²1989: 67f.). Ein anderer Widerspruch besagt, daß die Spanier eine von europäischer Expansion geprägte allozentrische Perspektive besessen hätten (vgl. Todorov ²1989: 118), weshalb ihre “percepción del otro” derjenigen der Azteken überlegen gewesen sei. Gleichzeitig argumentiert Todorov aber, daß der Erfolg der Conquista auf einer Bündnispolitik beruht habe, derzufolge “los conquistadores no hacen más que seguir los pasos de los aztecas” (Todorov ²1989: 64). Die Azteken sind für Todorov aufgrund ihrer kriegerischen Devise *las palabras son para las mujeres y las armas para los hombres* ausgewiesene Macho-Krieger, die das Wort als Waffe verachteten (ein Widerspruch in sich selbst schon, den Todorov von Bernal Díaz übernimmt),⁵⁶ im Gegensatz zu der Renaissance-Kultur der Spanier “que podríamos llamar la vertiente femenina de la cultura” (100) — als hätten sich die Frauen schändenden Eroberer den Diskurs Don Quijotes über die *armas y letras* zu Herzen genommen, in dem dieser (allerdings vor Ziegen- und nicht Schweinehirten!) vom Goldenen Zeitalter spricht, “cuando aun no se había atrevido la pesada reja del corvo arado a abrir ni visitar las entrañas piadosas de nuestra primera madre” (DQ I.11).

Folgt man der Argumentation der Foucaultschen Archäologie, so liegt das Problem der Todorovschen ‘Mentalitätsgeschichte der Differenzen’ schließlich darin, daß sie dies- und jenseits eines doppelten Bruchs operiert, nämlich dies- und jenseits des Bruchs zwischen Renaissance und Barock einerseits und des Bruchs zwischen prä- und postkolumbianischer Historie andererseits.⁵⁷ Den

⁵⁶ Todorov ²1989: 99; vgl. im Original: “aux propositions de paix formulées par Cortés, en fait déjà vainqueur, les Aztèques répondent obstinément: ‘Qu’on ne nous parle plus de paix: les paroles sont bonnes pour les femmes; aux hommes il ne faut que des armes!’” (Todorov 1982: 96). Die Stichhaltigkeit der Argumentation ist um so fragwürdiger, wenn man den Kontext hinzuzieht, den Todorov eben noch (in Parenthese) als Heuchelei der Spanier kommentiert: “Lors du premier contact de la troupe de Cortés avec les Indiens, les Espagnols déclarent (hypocritement) à ceux-ci qu’ils ne cherchent pas la guerre mais la paix et l’amour; ‘ils ne se soucieraient pas de répondre par des mots mais le firent avec une nuée de flèches’” (96). Legt die kriegerische Devise der Indianer nicht vielmehr nahe, daß sie die Heuchelei der Spanier durchschauten? Oder handelt es sich einfach um Topos und Gegentopos, mit denen Cortés seine überlegene Kriegsstrategie darstellt, die keinerlei Entsprechung zum Geschehen haben mußte? Gerade das Problem der literarischen Topoi übergeht Todorov in eklatanter Weise.

⁵⁷ Auf diesen Zusammenhang hat bereits Vittoria Borsò hingewiesen. Sie parallelisiert die epistemologische Folge bei Foucault mit der von Todorov dargestellten Typologie des Umgangs mit der *otredad*: “Diese Versuche, sich dem Fremden anzunähern, wiederholen bei Kolumbus, Cortés und Durán die epistemische Folge, die Foucault in *Les mots et les choses* (1966) bei dem Verhältnis des Abendlandes zur Sprache und Welt im Übergang von Mittelalter zur Renaissance und zur klassischen Epoche festgestellt hat.” Damit wird die Radikalität der diskontinuierlichen Abfolge bei

Durchbruch zum anderen Denken jenseits des doppelten Bruchs versucht Todorov jedoch nicht nur anhand der Lektüre von Literatur zu erzielen, sondern auch durch eine sich von der Vision der Sieger distanzierenden *historia ejemplar*, von der Todorov angibt, daß sie sich ihm als angemessene Form aufgedrängt habe.⁵⁸ Wenn schon im Terminus *historia* ein fundamentaler Doppelsinn mitschwingt —“die Suggestion potentieller Identität nämlich von Sprache und Wirklichkeit, Diskurs und Ereignis; nicht minder jedoch auch ihre fundamentale Differenz” (Berg 1995: 30)— so potenziert sich dieser Doppelsinn durch die Kombination mit dem gattungshistorischen Beiwort *ejemplar* zur unreduzierbaren Polysemie im Sinne von ‘Mustergeschichte’ (‘so sollte musterhaft geschrieben werden’), ‘Beispielgeschichte’ (‘dies ist nur ein Beispiel, wie es gewesen sein könnte’) oder ‘Lehr- bzw. Moralgeschichte’ (‘dies sollte uns eine Lehre bzw. Moral sein’). Das Resultat dieser traditionell lateinamerikanischen, halb literarischen, halb wissenschaftlichen Geschichtsschreibung ist für Todorov nichtsdestoweniger, was seine wissenschaftliche Seite anbetrifft, unproblematisch und eindeutig, insofern es nämlich aus seinen scriptOralen Prämissen hervorgeht: “Los españoles ganan la guerra. Son indiscutiblemente superiores a los indios en la comunicación interhumana” (Todorov ²1989: 105). Zweifellos wird ihm niemand widersprechen, was den militärischen Sieg der Spanier und ihrer Alliierten betrifft. Fraglich bleibt allerdings, ob er (in dem Maße) ein Sieg der Schriftlichkeit über die Mündlichkeit war, wie Todorovs *historia ejemplar* nahelegen möchte:

Foucault jedoch relativiert, insofern sie auf eine relativ kurze historische Zeitspanne übertragen wird, während sich Foucaults Argumentation über größere Zeiträume erstreckt. Zu lateinamerikanischer Geschichte und Diskontinuität vgl. auch Matzat 1992: 8 bzw. 1996: 49 — Neuere Ergebnisse der Altamerikanistik legen nahe, daß zumindest noch von einem dritten *amerikanischen* Bruch zwischen der klassischen und der post-klassischen Maya-Kultur auszugehen ist: “Be that as it may, all of the southern lowland cities have had ceased to function in any meaningful way after AD 900 [...]. We know that they *had* books, since they are often shown in Classic art, and traces of them have been found in Maya tombs, but not one Classic book has come down to us today through those twin cataclysms: the Classic collapse and the Spanish Conquest” (Coe 1992: 70).

⁵⁸ Todorov begründet die Wahl der historischen Zwitterform zwischen wissenschaftlichem und literarischem Diskurs im Sinne einer notwendigen Transgression: “La forma de discurso que se impuso a mí para este libro, la *historia ejemplar*, resulta también del deseo de trascender los límites de la escritura sistemática sin ‘regresar’ por ello al mito puro. [...] Siento la necesidad [...] de volver a encontrar, en el interior de un solo texto, la complementariedad del discurso narrativo y del discurso sistemático” (Todorov ²1989: 263).

La historia ejemplar de la conquista de América nos enseña que la civilización occidental ha vencido, entre otras cosas, gracias a su superioridad en la comunicación humana, pero también que esa superioridad se ha afirmado a expensas de la comunicación con el mundo. (Todorov ²1989: 261)

Dies ist schließlich der springende Punkt in der Argumentation Todorovs, wenn er zur ‘Moral von der Geschichte’⁵⁹ kommt: Die Superiorität der spanischen Schriftkultur —die “comunicación entre los hombres”— soll zwar sprachwissenschaftlich-technologisch gesehen absolut sein, aber narrativ-ethisch gesehen relativ, insofern sie auf Kosten einer anderen Form der Kommunikation gehe, die Todorov als “comunicación con el mundo” bezeichnet:

los indios favorecen el intercambio con el mundo, los europeos, el intercambio con los seres humanos; ninguno de los dos es intrínsecamente superior al otro, y siempre necesitamos los dos a la vez; si ganamos en un plano, perdemos necesariamente en el otro. (Todorov ²1989: 262)

Es ist nicht eindeutig, was Todorov mit “intercambio con el mundo” genau meint: Den ökologischen Einklang des Menschen mit der Natur? Das zyklische Denken der Azteken? Eine transzendente Ordnung? Den Mythos? Eine vage Kombination aus alledem scheint zuzutreffen,⁶⁰ wengleich dem Mythos eine ganz besondere Bedeutung zukommt: Todorov formuliert nämlich in seinem Epilog eine Kritik des Logozentrismus, mit der er anknüpfend an die Prophezeiung von Bartolomé de Las Casas (“Dios ha de derramar sobre España su furor e ira”) davor warnt, daß der Sieg des *logos* der Schriftkultur über den *mythos* der Schriftlosigkeit sich mehr und mehr als Pyrrhus-Sieg⁶¹ erweise:

En la civilización europea, el *logos* ha vencido al *mythos*; o más bien, en lugar del discurso polimorfo, se impusieron dos géneros homogéneos: la ciencia y todo lo que está emparentado con ella está en relación con el discurso sistemático; la literatura y sus avatares practican el discurso narrativo. Pero éste último campo se va estrechando día con día [...]. (Todorov ²1989: 263)

⁵⁹ Vgl. Todorov ²1989: 263: “‘saco la moraleja’ de mi historia”.

⁶⁰ Vgl. die Schlüsselbegriffe, die Todorov im gleichen Zusammenhang benutzt: “nuestra capacidad de sentirnos en armonía con el mundo, de pertenecer a un orden preestablecido”; “el silencio de los dioses pesa tanto en el campo europeo como en el de los indios”; “integrarse al mundo”; “el buen salvaje” (Todorov ²1989: 105f.).

⁶¹ Das Ende des Abschnitts “Moctezuma y los signos” nimmt diese zentrale These bereits vorweg: “Pero esta victoria, de la que hemos salido todos nosotros, tanto europeos como americanos, al mismo tiempo da un serio golpe a nuestra capacidad de sentirnos en armonía con el mundo, [...]. Al ganar por un lado, el europeo perdía por el otro: [...] La victoria ya estaba preñada de su derrota” (Todorov ²1989: 105f.).

Todorov tritt also für einen heterogenen Diskurs ein, der *logos* und *mythos* als gleichwertig anerkennt und zu integrieren sucht — im Gegensatz zur abendländischen Geschichtskonzeption, die beide seit der Antike zu trennen bemüht ist.⁶² Todorov scheint hierbei von der lateinamerikanischen Geschichtsschreibung der *crónicas* inspiriert worden zu sein, daß es geradezu ein ethisches Gebot sei, *logos* und *mythos* wieder zu vereinen — also wissenschaftlich-systematische und literarisch-narrative Schreibweise —, doch dann erklärt er überraschend: “Yo no podía separarme de la visión de los ‘vencedores’ sin renunciar al mismo tiempo a la forma discursiva de la que éstos se habían apropiado” (Todorov 1989: 263). Paradox ist hierbei, daß Todorov sich von der Geschichte der Sieger zu distanzieren versucht, indem er eine *historia ejemplar* schreibt, offenbar ohne zu bedenken, daß die lateinamerikanischen *historias* bzw. *crónicas* — etwa die *Comentarios Reales* von Inca Garcilaso de la Vega oder die *Nueva crónica y buen gobierno* von Guamán Poma de Ayala⁶³ — auf ihre Weise bereits das Produkt jener Aneignung der europäischen Geschichtsschreibung aus der Siegerperspektive und einer Distanzierung von der Siegerperspektive sind.⁶⁴ Da

⁶² Vgl. Berg 1995: 30: “‘Geschichte’ im abendländischen Sinn meint ebensowohl das Faktum der historischen Überlieferung als solches — Geschichtserzählung, historischer Diskurs — als auch die kritische Frage danach, ‘wie es wirklich gewesen’ ist (L. v. Ranke). Im Ansatz bereits enthält die abendländische Geschichtskonzeption also eine potentiell kritische Gegenüberstellung von Fiktion und Wahrheit, von Geschichte und Mythos.”

⁶³ Vgl. zu Guamán Poma de Ayala und Inca Garcilaso de la Vega, sowie zu deren Auffassung des inkaischen Begriffs *Pachacuti* Ortega 1988: 26f. u. Anm. 4.

⁶⁴ Insofern scheint es mir problematisch zu sein, zu behaupten, daß das historische Denken überhaupt erst mit der Ankunft der Europäer in der Neuen Welt entstanden sei und daß somit die Chronikautoren allein der europäischen Kultur zuzuschlagen wären: “Die europäische Geschichtsschreibung besetzte vielmehr von Anfang an in Lateinamerika gewissermaßen ein Vakuum, ein freies Feld, das ihr von den autochthonen Kulturen eher kampflos überlassen wurde” (Berg 1995: 31). — Zur Frage einer präkolumbianischen Historiographie vgl. hingegen Mignolo 1986a, sowie Coe 1992: 7: “The history of the American continent does not begin with Christopher Columbus, or even with Leif the Lucky, but with those Maya scribes in the Central American jungles who first began to record the deeds of their rulers some two thousand years ago”. Houston, der sich speziell mit der Frage beschäftigt hat, inwieweit klassische Maya-Inschriften von Dos Pilas und Pasi6n als Historiographie angesehen werden können, kommt zu einer etwas vorsichtigeren Einschätzung: “Equally certain is the proposition that, as dynastic records, hieroglyphic inscriptions seldom if ever show evidence of impartiality — the notion that history constitutes a balanced reconstruction of the past is, after all, a fairly recent invention. Rather, the inscriptions contain statements of propaganda” (Houston 1993: 95f.). Ungeachtet des Verlusts der Maya-Codices steht jedoch der dynastisch-historiographische Gehalt der monumentalen Inschriften auch für Houston außer Frage.

für Todorov jedoch der eigentliche Sieger-Verlierer in jener europäischen Schriftkultur feststeht, die den wissenschaftlichen Diskurs des technologischen Machtwissens vom literarisch-ethischen Diskurs der Anerkennung des Anderen abgekoppelt hat, läßt sich das Paradox des obigen Zitates⁶⁵ ansatzweise lösen, wenn man “la forma discursiva que éstos se habían apropiado” nicht in lateinamerikanischer Perspektive als ‘die diskursive Form, welche sich die spanisch-amerikanischen Sieger *von den Europäern angeeignet haben*’, sondern in europäischer Perspektive liest: ‘Ich konnte mich nicht von der Vision der Sieger —also der Spanier bzw. Europäer— distanzieren, ohne nicht zugleich auf die diskursive Form zu verzichten, welche sich *die Europäer zu eigen gemacht haben*’. Der Unterschied zwischen beiden Lesarten ist beträchtlich: Einmal würde sich Todorov von der lateinamerikanischen Mestizenkultur distanzieren,⁶⁶ das andere Mal vom dominanten Diskurs der europäischen Schriftkultur — dem Diskurs des technologischen Wissens um der historischen Vormacht willen.⁶⁷ Letzteres bedeutet aber auch, daß Todorov die lateinamerikanischen Texte aus europäischer Perspektive liest, und zwar nicht etwa, weil er selbst europäischer Herkunft ist, sondern weil er einen logozentrisch-europäischen Schrift- und Literaturbegriff zugrundelegt und zu kritisieren beabsichtigt, der aber im histori-

⁶⁵ Vgl. im Original: “Je ne pouvais me séparer de la vision des ‘vainqueurs’ sans renoncer en même temps à la forme discursive qu’ils s’étaient appropriée” (Todorov 1982: 257).

⁶⁶ Allerdings ist die Terminologie Todorovs nicht immer konsequent, denn wenn er den Sieg des europäischen Erzählmodus über den indianischen als Mestizierung (und nicht als Assimilierung) faßt, so relativiert dies die Bedeutung entweder von ‘Sieg’ oder aber von ‘Mestizierung’ beträchtlich: “Pero todos aparecen en los últimos capítulos [de Bernal Díaz], después de la caída de México, como si el derrumbamiento del imperio hubiera sido acompañado por la victoria del modo narrativo europeo frente al estilo indígena: el mundo de la posconquista es mestizo, tanto en los hechos como en las formas de hablar de éstos” (Todorov 1989: 134). Aus identitätskritischer Perspektive weist Vittoria Borsò allerdings mit Recht darauf hin, Todorov zeige mit dem “sog. ersten Mestizen, dem Dominikaner Diego de Durán [...] wie problematisch die Anwendung dieses Begriffes” sei (Borsò 1994: 25). Entsprechend räumt Borsò an anderer Stelle ein, daß Sahagún gegenüber Kolumbus, Cortés und Durán eine “Sonderposition” einnehme (vgl. 22), die sie nicht mehr im Kontext der ‘Mestizierung’, sondern der Bachtinschen Dialogizität betrachtet (vgl. 27f.).

⁶⁷ “Es war nicht nur abendländischer ‘Wille zur Macht’, der sich in dem mit der Eroberung der Neuen Welt allüberall entstehenden Bemühen um historiographische Erfassung der Wirklichkeit manifestierte, es war mehr; es war ‘Über-Macht’, der Einbruch und der Beginn von etwas gänzlich Neuem, mit dem sich die einheimischen Völker des amerikanischen Kontinents konfrontiert sahen — dem nämlich, was im ‘Abendland’ seit ungefähr 2000 Jahren immer schon praktiziert wurde, eben der ‘Geschichte’ [...]” (Berg 1995: 30).

schen Kontext nicht gleichermaßen für die lateinamerikanische Literatur zutrifft — noch zutreffen kann.

Meine Kritik betrifft daher nicht die *question de l'autre* als solche — ganz im Gegenteil, sie hinterfragt gerade im Hinblick auf die Frage nach der anderen Schrift die These von der Übermacht der Spanier infolge ihres von Schriftlichkeit geprägten Denkens, ohne deshalb die aztekische der spanischen Welt angleichen zu wollen.⁶⁸ Die Anerkennung der Differenz in der Gleichheit⁶⁹ erforderte jedoch in radikaler Weise eine Anerkennung der Differenz des anderen Denkens schon in der Schrift — mithin der Literatur. Dies scheint Todorov (ebenso wie Foucault in anderer Hinsicht) entgangen zu sein: Seine *historia ejemplar* appelliert schließlich in utopischer Perspektive, “das Wissen vom Anderen nicht länger ausschließlich manipulativ als *Macht-*, sondern in der Tat als *Anerkennungswissen* zu verwenden” (Berg 1995: 35). Die ausbleibende Anerkennung der indianischen Schriftkulturen als Schriftkulturen im *anderen* Sinne — und nicht im engeren oder weiteren einer evolutiv höher- oder tieferstehenden Technologie — wirft nämlich Zweifel an der Kohärenz der Argumentation Todorovs auf: Wieso wäre die europäische Schriftkultur der sogenannten indianischen Schriftlosigkeit von Anfang an kommunikativ überlegen, wenn am Ende als Ergebnis herauskommt, daß sie ihr in *anderer* Hinsicht kommunikativ unterlegen ist?⁷⁰ Was für ein Konzept von Kommunikation im engeren (also zwischenmenschlichen) Sinne liegt dem zugrunde, wenn am Ende eine *andere* Form von Kommunikation (im weiteren Sinne) herauskommt, die offenbar ihr Komplement ist? Beruht der Gegensatz nun auf Schrift vs. Oralität oder auf Mythos vs. Logos? Oder gar auf Zivilisation vs. Barbarie? Betrachten wir die entscheidende Stelle nochmals im Kontext:

Para hablar de las formas y de las especies de comunicación, me coloqué primero en una perspectiva tipológica: los indios favorecen el intercambio con el mundo, los europeos, el intercambio con los seres humanos; ninguno de los dos es intrínsecamente

⁶⁸ Todorov zeigt in seiner Analyse von Sepúlveda und Las Casas, daß die These von der Gleichheit sich schlimmer auswirken kann als die von der Superiorität (vgl. Berg 1995: 103f.).

⁶⁹ Vgl. Todorov 1989: 259: “Vivir la diferencia en la igualdad: se dice más fácilmente de lo que se hace.”

⁷⁰ Zum Gegensatzpaar Superiorität/Inferiorität vgl. Todorov 1989: 259: “Los representantes de la civilización occidental ya no creen tan ingenuamente en su superioridad [...], tratamos de combinar lo que nos parece mejor en los dos términos de la alternativa; queremos igualdad sin que implique necesariamente identidad, pero también diferencia, sin que ésta degenere en superioridad/inferioridad; esperamos cosechar las ganancias del modelo igualitaria y del modelo jerárquico; aspiramos a volver a encontrar el sentido de lo social sin perder la cualidad de lo individual.”

superior al otro, y siempre necesitamos los dos a la vez; si ganamos en un plano, perdemos necesariamente en el otro. Pero al mismo tiempo, fui llevado a comprobar una evolución en la 'tecnología' del simbolismo; para simplificar, esta evolución se puede reducir a la aparición de la escritura. (Todorov ²1989: 262)

Der typologischen Perspektive, die zwei komplementäre und einander gleichwertige Kommunikationsformen unterscheidet ('Gleichheit'), widerspricht nämlich die Perspektive einer technologischen Evolution jenes Symbolismus, der anhand des Schriftbegriffs in eine superiore Schriftkultur und eine inferiore Schriftlosigkeit zu unterscheiden erlaube ('Differenz'). Diesen Widerspruch nimmt Todorov bewußt in Kauf:

Para mí, la solución de esta aporía no consiste en abandonar una de las dos afirmaciones, sino más bien en reconocer, para cada evento, múltiples determinaciones, que condenan al fracaso toda tentativa de sistematizar la historia. Esto es lo que explica que el progreso tecnológico, cosa que sabemos demasiado bien hoy en día, no implique superioridad en el plano de los valores morales y sociales (ni tampoco una inferioridad). Las sociedades con escritura son más avanzadas que las sociedades sin escritura; pero se puede dudar si hay que escoger entre sociedades con sacrificio y sociedades con matanza. (Todorov ²1989: 262)

Zu recht weist Todorov darauf hin, daß die 'Moral der Geschichte' nicht im Dilemma liegen kann, zwischen Menschenopfer und Massakrierung wählen zu müssen. *En passant* offenbart er aber auch, daß sein Begriff von Superiorität technologisch zentriert ist: Die Spanier waren waffentechnisch und strategisch überlegen (sozusagen wie der Militärstaat Preußen einst dem Kulturstaat Sachsen, der seinerseits in militärischer Hinsicht nicht gänzlich ohne war). Die durch die Schrifttechnik überlegene sprachliche Mentalität der Spanier bestimmt Todorov jedoch als die *eigentliche* Waffe⁷¹:

Reconocer la superioridad de los conquistadores en tal o cual punto no significa que se les elogie; es necesario analizar las armas de la conquista si queremos poder detenerla algún día. Porque las conquistas no pertenecen sólo al pasado. (Todorov ²1989: 264)

In diesem Plädoyer für eine Ethik im Umgang mit Schrift weist Todorov auf einen gewichtigen Aspekt hin. Die Frage ist allerdings, ob er mit seiner Gewichtung das Verhältnis von Basis und Überbau nicht wieder von den Füßen auf den Kopf stellt: War um genügt es ihm nicht, die militärische Übermacht der Spanier (die nur vorübergehend in kämpferischer Unterzahl waren) anzuerkennen? Bedurfte es hierzu ergänzend oder gar ersetzend einer schrifft technologischen

⁷¹ Vgl. Todorov ²1989: 99: "Los indios no se dan cuenta de que las palabras pueden ser una arma tan peligrosa como las flechas."

Erklärung, als ob jemals eine schriftkulturelle Überlegenheit *per se* von militärischer Relevanz gewesen wäre? Zeigt nicht schon die europäische Geschichte eine Vielzahl dem widersprechender und zugleich überaus komplexer Zusammenhänge — den Sieg der Römer über die Griechen, der Germanen über die Römer, der Amerikaner und Russen über die Germanen? Und schließlich: Beruht nicht sogar das falsche Dilemma zwischen Menschenopfer und Massakrierung bereits auf einer Unterstellung?⁷²

So wie die Schrift bei Todorov für *Differenz* vor der Eroberung Amerikas durch die Schriftmentalität steht, so kommt ihr nach dem Einbruch der Schrift die Bedeutung der *Gleichheit* aufgrund einundderselben Schriftmentalität zu.⁷³ An zentralen Stellen seiner post-kolumbianischen Argumentation macht Todorov daher zwischen Amerikanern und einer europäischen Menschheit keinen Unterschied mehr: “Pero esta victoria, de la que *hemos salido todos nosotros*, tan to los europeos como americanos [...]” heißt es zunächst noch, doch unmittelbar darauf: “Al ganar por un lado, *el europeo* perdía por el otro” (Todorov ²1989: 105f, m. Hvbgl.). Dieser *igualitarismo* beruht auf der Prämisse der Geschlossenheit der Welt als Folge der Conquista: “el descubrimiento de América es lo que anuncia y funda nuestra identidad presente [...]. Todos somos descendientes directos de Colón” (Todorov ²1989: 14). So bestechend dieser Gedanke für die Analyse der *question de l’autre* sein mag, so problematisch wird er, wenn es darum geht, die *question de l’autre* auf das post-kolumbianische Lateinamerika selbst zu richten: Jorge Luis Borges hat die Frage der Abstammung von den Konquistadoren einmal in ganz anderem Sinne beantwortet, als er sich mit argentinischem Spott gegen die Arroganz gewisser Spanier wandte, die sich als Nachfahren der Eroberer rühmten: ‘Die Nachfahren der Eroberer —hielt er ihnen entgegen— das sind wir. Ihr seid die Nachfahren derer, die zu Hause geblieben sind.’⁷⁴ Hinter diesem Selbstbewußtsein (das eine lateinamerikanische bzw. argentinische Form der Arroganz aussprechen mag) steht freilich ein *anderes* Bewußtsein, das in

⁷² Anlaß zu diesem Einwand geben die europäische Inquisition einerseits und die imperialistischen Kriegszüge der Mexicas und Inkas zur Unterwerfung anderer amerikanischer Völker andererseits.

⁷³ Vgl. hingegen Gruzinski, der eine Reihe von hybriden Dokumenten der *Digraphie* im postkolumbianischen Mesoamerika (‘Mexiko’) diskutiert: “Il serait assurément faux d’imaginer que l’écriture latine a immédiatement supplanté l’expression pictographique. [...] Ni immédiat ni inéluctable, le passage du glyphe à l’écrit n’a pas plus revêtu la forme d’une substitution, mais bien plut ôt celle d’une rencontre sur l’espace indigène de la ‘peinture’” (Gruzinski 1988: 70f.). Kurios ist, daß in Gruzinskis Arbeit die Todorovsche *Conquête de l’Amérique* mit keinem Wort erwähnt wird.

⁷⁴ Borges trägt diesen lateinamerikanischen Topos allerdings ironisch vor, obendrein in Anlehnung an eine Behauptung Nietzsches über die Germanen (vgl. Borges OC I: 280).

Todorovs ‘Mentalitätengeschichte’ an keiner Stelle auftaucht: Was ist denn das spezifisch *andere* an der von ihm gelesenen lateinamerikanischen *Literatur*? Todorov ist allerdings redlich bemüht, auseinanderzuidividieren, was aztekisch und was europäisch, was zivilisiert und was barbarisch ist.⁷⁵ Dabei gelangt er, offenbar ohne sich der Bedeutung dieser Schlüsselbegriffe im lateinamerikanischen Kontext bewußt zu sein, auf vertrackte Weise zu Sarmientos Dichotomie *civilización y barbarie* — auch Foucault hat ja seinem “Text von Borges” keinerlei Beachtung geschenkt als Schrift eines Anderen über eine noch andere Schrift im *anti-scriptOralen* Sinne eines *Orbis tertius*...

⁷⁵ Vgl. “¿no vuelve a encontrar el concepto de barbarie un sentido no relativo?” (Todorov 1989: 262) und “En la civilización europea, el *logos* ha vencido el *mythos*” (ebda., 263).

Kapitel III

scriptOralität und Argentinität

“If Balzac and Baudelaire or Dickens and Jane Austen seem inseparable from something that we can call ‘French literature’ or ‘English literature’, Borges, by contrast, moves in a world in which the term ‘Argentine literature’ is rarely heard. There are many reasons for this, but here I would like to address what I consider to be the most important of them: in the current European climate, the image of Borges is more potent than that of Argentine literature. The fact is that in Europe Borges can be read without reference to the marginal region where he wrote all his works. In this way we are given a Borges who is explained by (and at the same time explains) Western culture and the versions that this culture also offers of the Orient, and not a Borges who is also explained by (and explains) Argentine culture, and particularly the culture of Buenos Aires. Borge’s reputation in the world has cleansed him of nationality.” (Beatriz Sarlo, *Jorge Luis Borges. A writer on the edge*, 1993)

In keinem anderen lateinamerikanischen Land wurde die Suche nach der nationalen Identität so früh und nachhaltig mit einem scriptOralen Konstrukt verknüpft wie in Argentinien. Ungeschriebene Gesetze und orale Gaucho-Poesie dienten bereits im 19. Jh. dazu, den unabhängigen nationalen ‘Volksgeist’ zu verkörpern; zu Beginn des 20. Jh. wurde gar die Existenz einer argentinischen Nationalliteratur durch die Einbeziehung der oralen ‘Volkspoesie’ begründet und auf eine eigenständige Tradition zurückzuführen versucht, die mehrere Jahrhunderte nationaler Kontinuität garantieren sollte. Gleichzeitig kam es aber auch zu einem unerbittlichen Siegeszug der europäischen Schrift im Namen der Zivilisation: Die ‘barbarie’ der indianischen Bevölkerung wurde bereits im 19. Jh. in zwei militärischen ‘Kampagnen’ —noch vor den entscheidenden Schlachten in Nordamerika— mit Erfolg bekämpft und praktisch ‘ausgerottet’ (vgl. Viñas 1982: 14); im Anschluß wurde —ebenfalls im Zuge des zugrundeliegenden Modernisierungsprojektes— mit staatlich organisierten Alphabetisierungskampagnen begonnen, in deren Folge ein geradezu explodierendes Leserpublikum entstand, das argentinische Zeitungen wie *La Prensa* im Vergleich zu europä-

ischen oder nordamerikanischen Zeitungshäusern zu Beginn des 20. Jh. vorübergehend an die vorderste Front des modernen Pressewesens katapultierte (vgl. Prieto 1988: 13ff. u. 40). In kaum mehr als einem Jahrhundert ist Argentinien somit von einer unbedeutenden und rückständigen Randregion des spanischen Kolonialreichs zur führenden lateinamerikanischen Nation aufgestiegen, die sich selbst als südamerikanisches Gegenmodell zur nordamerikanischen Wirtschaftsmacht zu verstehen begann. Die schriftliche 'Geschichte' des europäischen Abendlandes scheint daher in Argentinien wie in keinem anderen lateinamerikanischen Land gleichsam in Zeitraffer nachvollzogen worden zu sein. Dennoch spielt Argentinien in der internationalen *orality/literacy*-Forschung praktisch keine Rolle, im Gegensatz zu anderen lateinamerikanischen Ländern, in denen das Erbe der präkolumbianischen Hochkulturen lebendig geblieben ist. Das ist um so erstaunlicher, als die argentinische Forschung sich besonders früh mit Fragen der literarischen Oralität befaßt hat und auch bis in die Aktualität hinein von allen lateinamerikanischen Ländern die meisten Arbeiten hierzu beigetragen hat. Der Grund für die Vernachlässigung dieser Beiträge dürfte darin zu suchen sein, daß in der *orality/literacy*-Forschung seit jeher das Interesse für periphere Kulturen an erster Stelle stand.¹ Zwar gehört auch Argentinien — von Europa oder Nordamerika aus gesehen — der 'Peripherie' an, doch von den anderen ('eigentlichen') lateinamerikanischen Staaten wird es wegen seiner 'Europäisierung' gerne aus der 'Oralitäts-Landschaft' der lateinamerikanischen Gegenwartsliteratur ausgeklammert, wie jüngst erst wieder von Martin Lienhard: Während in den Andenländern "ein besonders günstiges Klima zur literarischen Beschäftigung mit dem mündlichen Diskurs der — nicht nur indianischen — Unterdrückten geschaffen" sei und es in Brasilien eine Vielzahl von Werken gebe, "bei denen die Oralkultur der Nachkommen von Afrikanern oder der Mestizen des Innern ausschlaggebend ist", stünde "in den stärker europäisierten Gebieten Lateinamerikas (vor allem Argentinien, Uruguay und Chile, teilweise Brasilien) [...] die literarische Auseinandersetzung mit dem mündlichen Diskurs

¹ Das gesteigerte Interesse für die 'Peripherie' gilt sowohl in zeitlicher als auch in räumlicher Hinsicht: was die Zeit anbelangt etwa dem europäischen Mittelalter (vgl. Zumthor 1983 u. 1987) und was den Raum anbelangt etwa den besonders beliebten afrikanischen 'Oralkulturen'. Deren Einfluß auf weite Bereiche Lateinamerikas ist gerade auch im Hinblick auf literarische Oralität untersucht worden (vgl. Feijoo 1984; Garscha 1989: 127ff.; Werheim 1989 u. Schwartz 1993). Im Rahmen einer allgemeinen Theorie der (post)kolonialen Literaturen, wie sie Mignolo 1986b vorschwebt, bleibt die Thematisierung des zum Zentrum aufgerückten angloamerikanischen Raums weitgehend ausgespart (vgl. Simpson 1986) — eine Ausnahme stellt Hochbruck 1991 zur indianischen Mündlichkeit in der nordamerikanischen Literatur dar —; der fünfte Kontinent bleibt völlig am Rande (vgl. Johnston 1970).

kaum mehr an der Tagesordnung” (Lienhard 1990: 277f.). Das ist um so fragwürdiger, wenn man bedenkt, daß von lateinamerikanischer Seite schon Jahrzehnte zuvor ein völlig anders gelagerter Schwerpunkt aufgezeigt worden ist, und zwar im Standardwerk des namhaften venezolanischen Linguisten Ángel Rosenblat *Lengua literaria y lengua popular en América* (1969): Es geht dem nicht-argentinischen (und damit des Verdachts nationaler Selbstüberschätzung fernstehenden) Autor nämlich in erster Linie um Oralität in Argentinien, obwohl er doch den Anspruch erhebt, für ganz Amerika zu sprechen — América Latina freilich. Warum gerade Argentinien? Rosenblat begründet dies damit, daß sich die gesprochene Sprache in Lateinamerika von der ersten Stunde an verändert habe, daß aber das Ideal der geschriebenen Sprache das der spanischen Halbinsel geblieben sei. Die Schere zwischen gesprochener und geschriebener Sprache habe sich jedoch nirgendwo so drastisch wie in Argentinien geöffnet. Rosenblat führt hierfür drei Gründe an: 1. Die in Argentinien früher als in allen anderen spanischsprachigen Ländern einsetzende Romantik; 2. die zu unvergleichlicher Blüte gelangende Gaucho-Literatur der Volkskultur; und 3. die zu Beginn des 20. Jh. ausbrechende Debatte um das “idioma nacional de los argentinos” — die ‘argentinische Nationalsprache’ (vgl. Rosenblat 1969: 49). Bereits eine kursorische Lektüre dieses Standardwerks vermittelt einen Eindruck davon, daß sich die ‘Oralität’ in Lateinamerika keineswegs in den vielbemühten indianischen ‘Oralkulturen’ erschöpft. Im sprachlichen Selbstbewußtsein lateinamerikanischer Autoren gibt es eine Vielfalt an kulturellen Phänomenen der Moderne, weshalb die ausschließliche oder dominante Fokussierung der indigenen Thematik auf einer exotistisch-einseitigen Perspektive der europäischen und angloamerikanischen Kulturwissenschaft und ihrer auto-exotistischen Entsprechung auf lateinamerikanischer Seite beruht. Wenn man daher Rosenblats Arbeit als Standardwerk betrachten kann, so weniger aufgrund seiner theoretischen Implikationen, als vielmehr aufgrund seiner hervorragenden Bestandsaufnahme des sprachlichen Selbstbewußtseins in Lateinamerika.

1 Literarische Oralität — ein Überblick zum Forschungsstand

Im Bereich der Lateinamerikanistik gibt es kaum eine größere Arbeit zur lateinamerikanischen Kultur im allgemeinen oder zu den jeweiligen Nationalliteraturen im speziellen, in der nicht an irgendeinem Punkt wenigstens der Terminus *oralidad* bzw. einer seiner verwandten Derivate von *oral* genannt oder gar relevant für die Argumentation wird. Dies gilt selbst noch für diejenigen Literaturen, in denen die präkolumbianischen ‘Oralkulturen’ und ihre Nachfahren als ‘orale Statthalter’ des 20. Jh. praktisch keine Rolle spielen, wie am Río de la

Plata oder auf Kuba. Was die argentinische Literatur betrifft, so können exemplarisch drei namhafte Literaturwissenschaftlerinnen genannt werden: Graciela Montaldo, die das erste Kapitel von *Yrigoyen, entre Borges y Arlt* mit einer flüchtigen Reflexion über “oralidad” beginnt (vgl. Montaldo 1989b: 33); Beatriz Sarlo, die in *Una modernidad periférica* unter anderem die “oralidad urbana rioplatense” von Jorge Luis Borges kommentiert (vgl. Sarlo 1988: 117); und Josefina Ludmer, die in *El género gauchesco* immer wieder auf den “código oral” zurückkommt (vgl. Ludmer 1988). Die genannten Autorinnen gehen jedoch ebensowenig wie Rosenblatt auf *oralidad* in theoretischer Hinsicht ein.

1.1 Ethnologie und Oralkultur

Der ethnologische bzw. oralkulturelle Zugang zu literarischer Oralität ist innerhalb der Lateinamerikanistik der am weitesten verbreitete Ansatz. Walter D. Mignolo war einer der ersten, der die These von der präkolumbianischen Geschichtslosigkeit in Frage stellte (vgl. Mignolo 1986a). Zugleich diagnostizierte er einen Paradigmenwechsel für das Studium der Kolonialliteratur, in dessen Folge es zu einer Erweiterung des Konzepts Literatur komme: “El centro de atención se desplaza de la literatura (en el sentido de ‘belles lettres’) a la literatura (en el sentido de la producción discursiva escrita) y a su complemento, la oralidad y las diversas formas de escritura de las culturas precolombinas” (Mignolo 1986b: 143). Martin Lienhard vollzieht diesen Paradigmenwechsel ebenfalls, wenn er in seiner erstmals 1989 erschienenen Monographie *La voz y la huella* (31992) im Sinne der von Miguel León Portilla 1964 wissenschaftlich eingeförderten *visión de los vencidos* für die bereits angeführten Regionen Lateinamerikas eine Art ‘orale Alternativliteratur’ (“escrituras alternativas marginales” - 94) postuliert. Obwohl seit den folkloristischen und völkerkundlichen Studien des ausgehenden 19. Jh. niemand ernsthaft die Existenz oraler Kunstformen in Lateinamerika bestreitet, tritt Lienhard mit einem utopisch-visionären Anspruch auf, diesen Bereich neu zu entdecken, weil er in ihm eine Alternative bzw. eine Ergänzung zur europäischen Schriftkultur sieht: “un sistema de complementaridad casi utópico que anuncia quizás, en los terrenos social y cultural, lo que podría llegar a ser el país cuando termine el tiempo de las discriminaciones y las opresiones” (237). Die scriptOralen Implikationen des Lienhardschen Ansatzes von “voz” und ‘huella’² beruhen auf den Prämissen eines ethnologischen Diskurses, in dem

² Die Begriffe ‘voz’ und ‘huella’ sind für Lienhard kein Gegenstand theoretischer Überlegungen. Gemeint ist mit ihnen im Sinne von *oral residues*, daß die “Stimme” der

Lienhard selbst zu jener ‘Stimme’ wird, die über Authentizität und Fiktionalität von Ethnotexten zu urteilen vermag. So unterscheidet er prinzipiell fünf verschiedene Möglichkeiten, sich einer fremden Kultur zu nähern: 1. Ethnographie; 2. literarischer Diskurs (‘tipo testimonial’); 3. fiktionalisierte Beschreibung (Reisebericht; Indigenismus); 4. Ethnologie bzw. Anthropologie; und 5. Ethnofiktion (vgl. 1989: 190). Seine eigene Position als Lateinamerikanist, der Literatur- und Kulturwissenschaft betreibt, hat Lienhard in diesem Schema jedoch nicht berücksichtigt, so als stehe sowohl die Lateinamerikanistik wie auch er selbst außerhalb der aufgezeigten Diskurse oder aber als ob beide in ihnen impliziert seien. Wie läßt sich dieses merkwürdige Aussparen des literaturwissenschaftlichen Diskurses erklären? Warum wird von Lienhard die Frage nach dem Anderen auf Schriftsteller (Ethnofiktion) und Anthropologen (Ethnologie) hin zentriert? Offenbar deshalb, weil bei ihm der Andere im wesentlichen als Ethnie gesehen wird — als “sociedad —o subsociedad— culturalmente ajena y predominantemente oral” (190). Diese auf Ethnien zentrierte Perspektive und der Gebrauch des von ihm selbst geprägten Begriffs *Ethnofiktion* selbst für Mário de Andrades *Macunaíma* (vgl. 196f.) legen nahe, daß es Lienhard in erster Linie nicht um eine literarische, sondern um eine ethnologische Fragestellung geht.³

1.2 Linguistische Idealtypologie

Der linguistisch-idealtypologische Ansatz ist weniger spezifisch auf die Lateinamerikanistik bezogen, auch wenn er vielen Arbeiten zur lateinamerikanischen Literatur zugrundeliegt. Er basiert auf sprachwissenschaftlichen Analysen von Korpora der gesprochenen Sprache, wie sie seit den Arbeiten über die italienische Umgangssprache von Spitzer, sowie von dessen Schüler Beinhauer über die spanische Umgangssprache entstanden sind. Die sprachwissenschaftlichen Resultate

Unterdrückten im Medium der Unterdrücker —der Literatur— “Spuren” hinterlassen hat und nach wie vor hinterläßt (vgl. Lienhard²1990: 70). Derridas ‘trace’ spielt hierbei keine Rolle, zumal Derridas *Grammatologie* zugunsten eines ethnolinguistischen Modells von Schrift verworfen wird (vgl. Lienhard³1992: 31f.).

³ Zu einer Kritik der ethnologischen Fragestellung im Zusammenhang mit Oralität vgl. Zumthor 1983: 41f. — Cornejo Polar nennt eine Reihe von Autoren, die eine Neubewertung der ethnischen bzw. marginalen Literaturen anhand verfeinerter Kategorien in Angriff genommen hätten (vgl. Cornejo Polar 1994: 12f.). Als weitere Arbeiten mit ethnologischem bzw. oralkulturellem Ansatz können angeführt werden: Scharlau/Münzel 1986 und Gruzinski 1988 —beide mit Berücksichtigung von interessanten Dokumenten postkolumbianischer *Digraphie*—; Scharlau 1987; Roa Bastos 1987a [=1987b]; López-Baralt 1989; Morales 1990; María Gazzolo 1991; Meneses 1992; Bermúdez-Gallegos 1993.

dieser und ähnlicher Analysen werden als positive Grundlage einer authentischen Oralität angesehen, dergegenüber die literarische Oralität lediglich fingieren, suggerieren, simulieren, illusionieren⁴ oder gar den Leser in eine Falle locken könne, wie Martin Lienhard es besonders drastisch formuliert hat:

Este tipo de moderna narrativa ‘bicultural’, que A. Rama [...] bautizó ‘narrativa de la transculturación’, crea una ilusión de una ‘oralidad escrita’, o de una ‘escritura oral’; ilusión que cabe aceptar como tal sin caer en la trampa: no se suprime, de este modo —Arguedas o Roa Bastos, más que Rama, se muestran perfectamente conscientes de ello— la vieja oposición. [...] Su escritura no puede representar directamente, pues, la voz de las subsociedades marginadas. Ahora, si esta narrativa no es, todavía, una literatura escrita de los sectores marginados, es posible que la vaya preparando o anticipando. (Lienhard³1992: 115)

Ähnlich wie hier wird im idealtypologischen Ansatz der anthropologische vom linguistischen Diskurs ergänzt oder gar ersetzt, womit die Kritiker dem von Derrida kritisierten Phonozentrismus der modernen Linguistik in die Falle gehen (und nicht etwa der Leser der Literatur, wie in obigem Zitat behauptet wird). Die Kategorien von Volek 1980, Goetsch 1985 und Meyer-Koeken 1991⁵ stimmen beispielsweise mit den von Koch/Oesterreicher 1985 entwickelten Parametern weitgehend überein.⁶ Mit ihnen können zwar einzelne Phänomene des literarischen Textes beschrieben werden, doch letztlich wird die Literatur auf diese Weise als ein von der eigentlichen Oralität abgeleitetes Sekundärmodell betrachtet; ihre Möglichkeiten, die vermeintlich bekannte Oralität anders oder überhaupt eine andere Oralität zu modellieren, wird folglich verkannt. Damit korreliert das Authentizitätsgebot, wie es für die argentinische Literatur beispielsweise die ausgewiesene Linguistin Nélica Esther Donni de Mirande 1967⁷ formuliert hat:

⁴ Den folgenden Begriffen liegt offensichtlich ein idealtypologischer Ansatz zugrunde: *simulación de la oralidad* (Puccini 1984), *ilusão de oralidade* bzw. *sugestão de oralidade* (Ward 1984), *fingierte Mündlichkeit* (Goetsch 1985; Garscha 1989; Febel 1989; Wild 1994, Pollmann 1997), *Simulation von Oralität* bzw. *Illusion von Oralität* (Lienhard³1992: 115, Meyer-Koeken 1991), *efecto de oralidad* (Pacheco 1992), *lenguaje “oral” ficticio* (Lienhard²1990: 109). Etwas differenzierter formuliert Cornejo Polar: “una ficción segunda, la ‘ficción de oralidad’” (Cornejo Polar 1994: 243).

⁵ Zur Arbeit von Klaus Meyer-Koeken, dem brasilianischen Pendant meiner Arbeit, vgl. Schäffauer 1993b. Zu Oralität in der brasilianischen Literatur vgl. Ward 1984, sowie in der *literatura de cordel*, Lorenz 1983, Armbruster 1989 u. Nitschack 1989.

⁶ In umgekehrter Richtung hat Alberto Gil danach gefragt, inwieweit man die Wiedergabe gesprochener Sprache im spanischen Roman als Quelle für sprachwissenschaftliche Untersuchungen zur gesprochenen Sprache heranziehen könne (vgl. Gil 1984).

⁷ Vgl. hierzu den Forschungsbericht “Problemas y estado actual de la investigación del español de la Argentina hasta 1984” von Donni de Mirande 1986.

La norma o modelo ideal de la lengua literaria, naturalmente, tampoco es única [...]. Sin embargo existe un denominador común (o debiera existir): el de la fidelidad a los recursos formales del idioma y a los acentos del habla cotidiana de cada grupo lingüístico. (Donni de Mirande 1967: 9)

1.3 Soziolinguistik

Als Zugang zur argentinischen Literatur hat sich der soziolinguistische Ansatz als besonders fruchtbar erwiesen: Der von dem spanischen Linguisten Amado Alonso stammende Essay “El problema argentino de la lengua” (1932)⁸ kann als der früheste auf lateinamerikanischem Boden entstandene Versuch gelten, die Unterscheidung zwischen *lengua oral* und *lengua escrita* auf das Verhältnis von Literatur und Umgangssprache anzuwenden (vgl. Alonso 1932: 128). Alonso stellt die Hypothese auf, daß das wechselseitige Verhältnis (!) zwischen der lokal gefärbten Umgangssprache und der univesellen Literatursprache in Buenos Aires (aber auch nur dort) auseinandergebrochen sei. Dem idealen Begriff einer univesellen (literarischen) Norm —den er fast wörtlich von Ortega y Gasset übernimmt (vgl. 160)— stehe in Buenos Aires die “actitud recelosa de la masa ante los elementos cultos del habla” (156) gegenüber. Diesen geradezu krankhaften Argwohn (“recelo casi morboso”) bestimmt Alonso als ‘abnorm’, da der Sinn der Norm darin bestünde, Sinn für Solidarität und soziale Disziplin zu erwecken (vgl. 158):

Y si yo fuera argentino nativo, predicaría con todas mis fuerzas un nacionalismo que no se iba a complacer, no, en cualquier rasgo fisonómico [...], con tal que fuera diferencial [...], sino que valoraría los medios de expresión por su adecuación a las necesidades de mi propio espíritu. El medio de expresión más propicio para el escritor es la lengua general [...]. (Alonso 1932: 177f.)

Mit seiner Empfehlung einer auf Einheit und Harmonie ausgerichteten ‘nationalen Predigt in Generalsprache’ stellt Alonso somit noch Jahre nach der historischen Avantgarde unter Beweis, daß selbst der avancierteste sprachwissenschaftliche Versuch der Zeit weit hinter der poetischen Sensibilität im Umgang mit Sprache zurücksteht, insofern Alonso letztlich eine *normative* Poetik zugrundelegt, die zwar keine bestimmte Norm mehr vorschreibt —jedenfalls nicht direkt—, wohl aber die Verbindlichkeit *einer* Norm, während von der poetischen Avantgarde die Frage der herrschenden Norm längst diskutiert und als Norm der Herrschenden in Frage gestellt wurde.

⁸ Vgl. außerdem Alonso 1933, sowie —identisch mit Alonso 1932— Alonso 1935.

Rodolfo Borello, der die von Amado Alonso —und wenig später auch von Américo Castro— diskutierten ‘Probleme des Spanischen in Argentinien’ in soziolinguistischer Hinsicht aufgegriffen⁹ und als Frage nach der normgebenden Instanz aufgedeckt hat,¹⁰ wendet sich in seinem Aufsatz “Habla y lengua literaria: balance y perspectivas en la narrativa hispanoamericana actual” (1973) erneut dem Verhältnis von gesprochener und literarischer Sprache zu. Er konzentriert jedoch die Fragestellung auf das Phänomen der sprachlichen Erneuerung der Literatursprache durch die Alltagssprache. Sein Modell dieses Verhältnisses —“enriquecimiento, transformación y destrucción de la retórica narrativa tradicional por medio del habla cotidiana” (Borello 1973: 141)— verfolgt demnach die bei Alonso noch als gegenseitiges Wechselverhältnis postulierte Beziehung nur noch in Richtung Literatur.¹¹

Der für die argentinische Literatur bedeutendste Beitrag aus soziolinguistischer Sicht stammt von José Pedro Rona zur Gaucho-Literatur. Obwohl diese Gattung seit dem 19. Jh. immer wieder in Zusammenhang mit Oralität gebracht wurde und die Beschäftigung mit ihr unweigerlich mit Phänomenen der sogenannten mündlichen Heldenepik oder anverwandten Fragestellungen konfrontiert, hat sie bislang noch keinen zweiten ‘Milman Parry’ gefunden, der ihre Eigentümlichkeiten allein aus dem Wesen der Oralität zu erklären versucht hätte. Trotz aller Analogie-Schlüsse zu griechisch-antiken und anderen Nationalepen spielt die Frage der Mündlichkeit stets eine untergeordnete, wenn auch nicht unbedeutende Rolle. Der entscheidende Unterschied zur ‘homerischen’ Frage besteht schließlich darin, daß der Wissensstand über die Gaucho-Literatur jegliche Zweifel an Autorschaft und schriftlicher Komposition auszuräumen erlaubt, insofern ihre literarische Tradition seit Beginn des 19. Jh. bestens dokumentiert ist. Anders verhält es sich hingegen mit der sogenannten ‘Volkspoesie’ der Gauchos, also den Liedern und Sagen über und von Gauchos, sowie den mündlich tradierten Gaucho-Stoffen. Als vermeintliches ‘Substrat’ der Gaucho-Literatur gerieten sie zum ‘positiven’ Gegenstand umfangreicher Studien mit folkloristisch-literaturwissenschaftlichem Interesse,¹² sekundiert von einer umfangreichen Gaucho-

⁹ Vgl. Borello 1964: 193: “Desde la obra de Amado Alonso [1935] sobre los problemas de la lengua en la Argentina, seguida más tarde del polémico libro de Américo Castro [1941] en torno al mismo tema, poco se ha avanzado en la comprensión de las motivaciones que explicarían no tanto los hechos lingüísticos mismos, sino la postura que el hablante argentino medio adopta ante ellos.”

¹⁰ Vgl. Borello 1964: 198: “No es la valorización del idioma como magnífico instrumento de unión y de comunicación lo que está en juego, sino el saber quién dictará sus normas [...]”

¹¹ Vgl. außerdem Borello 1974 mit einigen seiner Essays zum Thema.

¹² Vgl. u.a. Ricardo Rojas 1924, Lehmann-Nitsche 1917 u. Augusto Raúl Cortazar 1960.

Philologie, die sich insbesondere dem Realitätsgehalt der literarischen *habla gauchesca* zugewandt hat.¹³ Die traditionelle Frage nach der Authentizität der *habla gauchesca* beruht jedoch auf einem unausweichlichen Dilemma, da das wissenschaftliche Interesse an den ‘authentischen’ Gauchos just zu dem Zeitpunkt erwachte, als sie längst aufgehört hatten, das zu sein, was ihnen in der Literatur mit nostalgischer Verklärung mehr und mehr zugeschrieben wurde, nämlich berittene Rinderhirten und Naturpoeten, die von der städtischen Zivilisation unberührt, von der staatlichen Autorität ungebündigt und vom *patrón* unabhängig seien.¹⁴ Woher kann man daher verlässliche Daten über die Sprache der schriftlos oralen Gauchos gewinnen, die nicht der einen oder anderen Kontinuitäts-Prämisse erliegen, derzufolge sich die ‘Volkspoesie’ der Gauchos entweder in die Gaucholiteratur hinübergerettet hätte —wie dies Ricardo Rojas glauben machen wollte— oder aber bei den Gaucho-Nachfolgern bis weit ins 20. Jh. hinein tradiert fände? Diese Frage ist von niemandem so radikal gestellt worden wie von José Pedro Rona in seinem Vortrag “La reproducción del lenguaje hablado en la literatura gauchesca”.¹⁵ Rona wendet in diesem Vortrag das von Coseriu entworfene Modell des Dia systems der Sprachvarietäten auf die Beziehung zwischen der sogenannten ‘wirklichen’ und der literarischen Gaucho-Sprache an. Rona fragt nicht wie üblich, ob oder ob nicht die gaucheske Literatursprache mit derjenigen der Gauchos übereinstimmt, sondern versucht zu ermitteln, wie die Beziehung zwischen beiden Sprachen überhaupt definiert werden kann. In diesem Sinne weist er die übliche Unterscheidung in eine wirkliche bzw. natürliche Gaucho-Sprache versus eine künstliche Gaucho-Sprache in der Literatur von sich (vgl. 109). Da die Sprache des historischen Gauchos sich nicht erhalten habe, könne man seine Sprache nicht einfach als kohärentes System studieren oder gar voraussetzen; wohl aber die *habla gauchesca*, wie sie in Werken von Hidalgo, Ascasubi und anderen zum Ausdruck komme. Von ihren Anfängen an umfaßt die *literatura gauchesca* ein viel zu großes Gebiet, als daß man überhaupt von einer einheitlichen *habla del gaucho* ausgehen könne:

¹³ Als ihr nahhaftester Vertreter ist Tiscornia 1930 zu nennen. Wie tief dieser Ansatz nach wie vor verwurzelt ist, zeigt ein neuerer Beitrag von Fontanella de Weinberg 1986, der die alte Debatte unter Berücksichtigung von Rona 1964 auf dem gesicherten (?) Boden neu gewonnener historischer Vergleichsdaten aufgreift.

¹⁴ Vgl. Slatta 1985: 11: “Durante el último tercio del siglo diecinueve, los gauchos —peones y jinetes en la pampa argentina— dejaron de existir como grupo social identificable.”

¹⁵ Der 1959 in Pôrto Alegre gehaltene Vortrag ist 1964 in Montevideo erschienen. — Vor Rona wurde die Sprache des *Martín Fierro* bereits von Martiniano Leguizamón in *De cepa criolla* (1908) als literarischer Kunstgriff beurteilt (vgl. Sava 1982: 58f., Vossler 1935 u. 1946, sowie Leumann 1945).

No creemos que haya existido nunca tal cosa como un lenguaje unitario del tipo social llamado gaucho. Más bien suponemos —todo nos autoriza a decirlo— que el gaucho hablaba exactamente igual, en cada lugar, a los habitantes del mismo lugar pertenecientes a otras capas sociales, esto es, que eran sus conterráneos pero que no eran gauchos. (Rona 1964: 110)

Dagegen sei das Gebiet, in dem der Gaucho als soziale Schicht vorkam, so groß gewesen, daß es mehr dialektale Unterschiede innerhalb der gauchos gegeben haben müsse denn Unterschiede von Gaucho zu Nicht-Gaucho: “¿Cómo admitir, entonces, que en todo este vasto territorio, hoy tan diversificado, el gaucho haya hablado un lenguaje uniforme?” (111).¹⁶ Rona bezweifelt daher, daß das typische *gaucho* als “lenguaje uniforme” jemals existiert habe, und zieht es vor, in Anlehnung an Coseriu von “desplazamiento diatópico” und “desplazamiento diastrático” zu sprechen — letzteres, insofern der ungebildete Gaucho und der gebildete Gaucho-Literat eine diastratisch unterschiedliche Sprachkompetenz besessen hätten, denn der Gaucho-Literat gründet seine relative Sprachkompetenz nicht mehr auf der Kenntnis von konkreten Sprachakten der Gauchos, sondern er schöpft sie aus der Lektüre seiner Vorgänger (vgl. 113). Deshalb würde die Sprache der *literatura gauchesca* immer mehr den Charakter einer toten Fachsprache (“terminología técnica”) annehmen. Im übrigen würden die Gaucho-Literaten phonologische Differenzen nur dann wahrnehmen und auch nur dann graphisch ausdrücken, wenn sie Differenzen zu ihrer eigenen Sprache heraus hören. Es ist ihnen z.B. *nicht* egal, ob man *óido* oder *oído* betont (denn das hören sie als Unterschied), aber sie bemerken keine Differenz zwischen *mojca* und *mosca*, weil von ihnen selbst das aspirierte *s* als Allophon von */s/* nicht unterschieden wird. Der anfängliche Versuch einer Reproduktion gesprochener Sprache habe sich daher in eine Kunstsprache (“lenguaje de arte”) verwandelt, die ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten und Normen gehorche. Von daher könnte man den Gaucho-Dichtern den Vorwurf machen, daß ihre Sprache nichts mehr mit der Realität zu tun habe, doch basiere dieser Vorwurf auf der Prämisse, daß die Kunst die Wirklichkeit so getreu wie möglich wiederzuspiegeln habe. Lasse man diese Prämisse fallen, so gebe es keinen Grund ihnen diese Kunstsprache zum Vorwurf zu machen. Zum Schluß offenbart Rona jedoch eine Einschränkung, derzufolge das zuvor gesagte nur bezüglich der Sprache als *medio de expresión* gelten könne. Eine andere Frage wäre nämlich diejenige nach dem *contenido de la expresión*: dann könne man beobachten, daß die Gaucho-Sprache in Autoren wie Hernández, aber auch bei Gegenwarts-Autoren frisch und lebendig, bei anderen jedoch lästig und sogar lächerlich wirke: “No puede, por lo

¹⁶ Vgl. hierzu Quesada 1902: 168 bzw. das Zitat in der Einleitung der vorliegenden Arbeit.

tanto, condenarse ni a ceptarse el lenguaje en sí, con abstracción del valor literario intrínseco de cada obra” (119).¹⁷

1.4 Deskriptive Stilistik

Als bedeutendster Beitrag zur Frage der Oralität in der argentinischen Literatur aus jüngster Zeit kann die Monographie *Identidad rioplatense, 1930. La escritura coloquial* (1990) von Noemí Ulla gelten. Die bonaerenser Literaturwissenschaftlerin und Schriftstellerin wendet sich zunächst theoretischen Fragen der *escritura coloquial* zu, deren Relevanz sie im Kontext des Río de la Plata sieht — offensichtlich deshalb, weil sie die nationalistischen Implikationen des sogenannten *idioma nacional de los argentinos* vermeiden möchte und stattdessen eine übernationale *búsqueda del idioma rioplatense* zugrundelegt (vgl. 21). Sie macht jedoch nicht mit der gebotenen Schärfe deutlich, daß sie selbst den Begriff *identidad rioplatense* in Anlehnung an einen polemischen ‘Außenseiter-Diskurs’¹⁸ geprägt hat, der — bei allem Interesse, das die lateinamerikanischen Avantgarden füreinander aufbrachten¹⁹ — keineswegs aus den von ihr untersuchten Texten um 1930 hervorgeht, auch wenn ihre Darstellung bisweilen diesen Eindruck erweckt.²⁰ Für den ebenfalls leicht mißverständlichen Begriff *escritura coloquial*, der nicht etwa *Umgangs-* bzw. *Trivalliteratur* meint, beruft sie sich — zumindest zu *coloquial* — auf Borello 1973 und Volek 1986 (vgl. 26f.).

¹⁷ Zur Oralität im *género gauchesco* vgl. ferner Ludmer 1988 und den Abschnitt “Caminos de la oralidad: canto, narración, drama” in Rama 1977: xxxvi-xlii, sowie Rama 1982a/b; zu “Acotaciones al problema de la lengua en el escritor argentino” vgl. Villalba 1966. — Aus soziolinguistischer Perspektive vgl. außerdem Mair 1992.

¹⁸ Es handelt sich dabei um die *Folletoes lenguaraces* (1928-1932) des uruguayischen Verlegers Vicente Rossi, der leidenschaftlich in der Frage des *idioma nacional* intervenierte, um die Existenz des “idioma nacional rioplatense (argentino-uruguayo)” (47) zu beweisen: “[Rossi] propone ‘rioplatense’ como voz de procedencia uruguaya, de fraternidad y coparticipación” (Ulla 1990: 44f.). Vgl. allerdings Tiscornia 1930: VI, der hinsichtlich der *habla gauchesca* ebenfalls vom “lenguaje rioplatense” spricht.

¹⁹ Vgl. Schwartz 1983, 1989; Antelo 1992; Schäffauer 1995f, sowie “Carta abierta argentino-uruguaya” von Macedonio Fernández: “Nací tempranamente; en una sola orilla (aun no me secado del todo) del Plata. [...] La orilla era la derecha yendo al centro; sirve igual que la otra, y los que vienen de Europa la llaman izquierda hasta que familiarizan con el idioma; pero es la misma. [...] ¡Oh! yo no duermo de ese lado! [...] Pero, aunque sólo sea por ociosidad, examinemos, sin ocuparnos de lo que perdería el Uruguay, qué ganaría yo con una nacionalidad nueva” (*Martín Fierro*, Nr. 34, 1926).

²⁰ Vgl. Ulla 1990: 22: “En la otra orilla del Plata los orientales Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti comparten con Roberto Arlt la zona de interrogación sobre el idioma rioplatense en la propia práctica de la escritura”.

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt jedoch auf einer stilistischen Analyse der dies- und jenseits des Río de la Plata ausgewählten Texte, denen Ulla, wie schon ihre Vorgänger Donni de Mirande 1967 und Borello 1973, eine unterschiedliche Verwendung von oralen Registern nachzuweisen bemüht ist.²¹

1.5 Funktionalismus

Von grundlegender Bedeutung für die identitätsstiftende Funktion der Oralität in der lateinamerikanischen —und insbesondere argentinischen— Literatur kann der Aufsatz “Die Rolle der mündlichen Tradition bei der literarischen Konstruktion sozialer Identität” (1990) von Paul Goetsch angesehen werden. Unter Absehung von ideologischen und weltanschaulichen Motivationen der Identitätssuche (vgl. 289) wird die interessante These entwickelt —und anhand von Beispielen aus einem afrikanischen Roman veranschaulicht—, es lasse sich die “Suche nach einer verwertbaren mündlichen Tradition allgemein als Reaktion auf die gesellschaftlichen Identitätskrisen verstehen, die aus ‘der modernen Temposteigerung des sozialen Wandels’ resultieren” (291). Hierbei bezieht sich Goetsch auf den identitätskritischen Beitrag von Odo Marquard “Identität: Schwundtelos und Mini-Essenz — Bemerkungen zur Genealogie einer aktuellen Diskussion” (1979). Goetsch bestimmt die mündliche Tradition im Roman als “Ausdruck der Suche nach den Ursprüngen der sozialen Identität [...] um das Bedürfnis, einen vor- und außerhistorischen Garanten der sozialen Identität zu finden und die eigene Gruppe durch Rekurs auf die mündliche Tradition zu stabilisieren und zugleich zu legitimieren” (293). Er erinnert an die enthusiastische Würdigung der Volkspoesie bei Herder und die kulturkritische Position Wordsworths (vgl. 294) und weist mit Marquard darauf hin, daß die Suche nach der sozialen Identität im Mythos und der mündlichen Überlieferung dem im Prozeß der Aufklärung erworbenen Wissen zuwiderläuft, “daß wir Identität nur in der Geschichte haben — daß soziale Identität deshalb ‘fast das Gegenteil einer globalen Identifikation über die Zeiten hinweg’ ist” (295). In diesem Sinne hat sich Marquard bereits Ende der 70er Jahre kritisch von einem Identitätsbegriff distanziert,²² der sich seither gerade auch in der Lateinamerikanistik in inflationärer (wenn auch nicht immer unkritischer) Weise etabliert hat.²³

²¹ Zu einer stilistisch-deskriptiven Analyse vgl. u.a. auch Barreda 1986.

²² Vgl. Marquard 1979: 358: “der Identitätsbegriff macht moderm seine Karriere als Ersatzbegriff für essentia und als Begriff des Ersatzpensums für Teleologie. Anders gesagt: der neuzeitliche Verlust des Wesens verlangt als sein Minimalsurrogat die Identität, und der neuzeitliche ‘Teloschwund’ etabliert als Schwundtelos die Identität.”

²³ Vgl. u.a. Bonfil Batalla 1993 (mit Essays aus den 70er und 80er Jahren); Zea 1985; Yurkievich 1986; sowie (durchweg kritisch) Ortega 1988: “Una identidad crítica em-

Eine zumindest teilweise funktionalistisch orientierte Studie hat Carlos Pacheco mit *La comarca oral* (1992) vorgelegt. Sie ist, wie nicht nur der Titel nahelegt, sondern auch vom Autor ausdrücklich betont wird (vgl. 20), als Komplement zu Ángel Ramas *La ciudad letrada* (1984)²⁴ konzipiert: Während Rama sich für die urbanen Zentren interessiert, die sich in der Kolonialzeit im Sinne von Hochburgen des schriftgestützten Machtdiskurses herausgebildet haben, wendet sich Pacheco der Kehrseite dieses Phänomens zu, dem ruralen Hinterland, in dem er —ähnlich wie Lienhard— die Spuren einer autochtonen Oralkultur wiederfindet. Außer an Rama und dessen von Ortiz übernommenen Konzept der *transculturación*, orientiert sich die Arbeit im wesentlichen an den Arbeiten von Lienhard 1990, Botherston 1984 und vor allem an Ong 1982. Pacheco gibt in seinem ersten Kapitel “Hacia una teoría de la oralidad” einen soliden Überblick über die Standardwerke der *orality/literacy*-Forschung, der von Milman Parry über Lord, McLuhan, Havelock, Platon, Lévi-Strauss, Goody/Watt, Ong und Finnegan bis hin zu Derrida führt. Die Derridasche *Grammatologie* wird von ihm treffend als der heftigste Angriff auf die Positionen der Oralitätsforschung der 60er Jahren charakterisiert, doch unter Berufung auf Lienhards Urteil in *La voz y su huella*²⁵ gelangt Pacheco zur Auffassung, daß Derrida nur von geringem Nutzen für seine Analysen sei²⁶ — eine Auffassung,

pezaría, por lo tanto, criticando las preconcepciones de la idea misma de identidad, su etnocentrismo latente, y planteando la redefinición del concepto en el consenso efectivo v asegurando así su apertura y su eficacia objetiva” (Ortega 1988: 216). Vgl. Matzat 1996. — Zur ideologischen Funktion indianischer Mündlichkeit in der anglo-amerikanischen Literatur vgl. Hochbruck 1991.

²⁴ Ángel Rama hat in *La ciudad letrada* (1984) eine lateinamerikanische Theorie der Schriftlichkeit vorgelegt. Die teilweise an Foucault orientierte, vorrangig soziologisch-epistemologische Studie geht zwar von der Urbanisierung der lateinamerikanischen Städte aus, impliziert aber eine grammatologische These, derzufolge in Lateinamerika die Schrift aufgrund des Machtdiskurses der *ciudad letrada* eine weitaus größere Bedeutung ausgeübt habe als in Europa (vgl. Rama 1984: 33). Pacheco kann sich aber auch auf *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) stützen, insofern Rama dort am Beispiel von Juan Rulfos *Pedro Páramo* das beachtenswerte Konzept einer trans- bzw. neokulturativen Konstruktion literarischer Oralität skizziert hat: “estamos en presencia de una deliberada construcción de una lengua literaria” (Rama³ 1987: 113).

²⁵ Vgl. Pacheco 1992: 45, Anm. 47.

²⁶ Vgl. Pacheco 1992: 45: “El concepto derrideano de ‘escritura en general’ pudiera resultar en este sentido una contribución filosófica, en la medida en que ayude a repensar las relaciones de los seres humanos con la realidad en un ámbito más amplio y menos dogmático. Para los fines de la investigación de las culturas orales y sus manifestaciones que aquí nos ocupa, sin embargo, resulta de escasa utilidad debido a

der er jedoch unmittelbar darauf (partiell) widerspricht, in sofern Derrida seinem Urteil nach vor dem Risiko einer romantischen Idealisierung der Oralität schütze.²⁷ Sein Versuch einer detaillierten Beschreibung wesentlicher Charakteristika der “cultura oral tradicional” (38) deutet darauf hin, daß ethnologische Erkenntnisse den Ansatz seiner Hypothese fundieren sollen, die er auf die von Arguedas erstmals aufgestellte und später von Rama mit dem Begriff der “narradores de la transculturación” belegte Serie von Autoren bezieht, zu denen Juan Rulfo, João Guimarães Rosa und Augusto Roa Bastos gehören (vgl. 21). In seinen “Conclusiones” gelangt Pacheco zur Unterscheidung von drei Aspekten der “presencia de la oralidad”. Während der zweite und der dritte Aspekt das Vorhandensein literarischer Oralität lediglich konstatieren bzw. beschreiben (vgl. “presencia” und nicht *función de la oralidad*), scheint mir der wesentliche Beitrag dieser Arbeit im ersten Punkt zu liegen, der sich auf die Verknüpfung von *oralidad* und *otredad*²⁸ bezieht: “numerosos recursos —muchos de ellos directamente temáticos, otros estilísticos o composicionales— son utilizados [...] con el fin de producir en el lector una impresión más completa y convincente tanto de la oralidad popular como de la otredad cultural de un medio dominado por ella” (171).²⁹ Damit überträgt Pacheco allerdings das Problem der ‘fingierten Mündlichkeit’ tendenziell auf das der *otredad*.

Julio Ortega zählt in einer Studie über den aus Puerto Rico stammenden Schriftsteller Luis Rafael Sánchez (vgl. Ortega 1991) eine Reihe von Werken und Autoren auf, in denen Oralität eine zentrale Rolle spiele (vgl. 13 ff.). Ausgehend von diesem bunt schillernden literarischen Befund resümiert er, daß sich die *oralidad* der *escritura* in verschiedener Hinsicht entgegenstelle:

su pretendida ambigüedad y al desconocimiento que propicia de diferencias fundamentales en el objeto de estudio.”

²⁷ Gegen Ende des Kapitels kommt nämlich doch noch eine (flüchtige) Würdigung von Derrida: “A la vez que puede aprovecharse la posición crítica derrideana con el fin de superar los riesgos de la idealización romántica de la oralidad [...]” (Pacheco 1992: 46).

²⁸ Michel de Certeau beschreibt diesen Zusammenhang schon 1975 als konstitutiv für den Wissenschaftsdiskurs der Ethnologie: “Quatre notions semblent organiser le champ scientifique dont le statut se fixe au xviii^e siècle et qui reçoit d’Ampère son nom d’*ethnologie*: l’*oralité* [...], la *spatialité* [...], l’*altérité* [...], l’*inconscience* [...]. Chacune d’elles garantit et appelle les autres. Ainsi, dans la société sauvage, étalée sous le regard de l’observateur comme un pays immémorial (‘les choses ont toujours été ainsi’ dit l’indigène), on suppose une parole qui circule sans savoir à quelles règles silencieuses elle obéit. Il appartient à l’ethnologie d’articuler ces lois dans une écriture et d’organiser en tableau de l’oralité cet espace de l’autre” (Certeau 1988: 215).

²⁹ Vgl. hierzu den —analog zu “*impresión de oralidad*” (66) gebildeten— Begriff “*impresión de otredad*” (108).

Históricamente, la marginalidad de la voz confronta a las autoridades de la letra; *socialmente*, lo oral pone en duda la jerarquización entre alta cultura y cultura popular; *lingüísticamente*, las normas populares se oponen a los valores de pureza y corrección de la norma dominante; *culturalmente*, la palabra hablada busca legitimizarse como testimonio frente a la validación de los poderes que hace la escritura; y, en fin, *ideológicamente*, las licencias del decir erosionan el monolingüismo burgués y su buena conciencia del decoro. (Ortega 1991: 15; m. Hvbg.)

Er warnt jedoch vor der Annahme einer selbstgenügsamen Oralität und weist in diesem Zusammenhang auf die unterschiedlichen Formen und Funktionen hin, die literarische Oralität annehmen könne (vgl. Ortega 1991: 15).

1.6 Dialogizität, Dekonstruktion und Diskursanalyse

In der gegenwärtigen Diskussion gehen weiterführende Impulse vor allem von diskursanalytischen Arbeiten aus. Der Begriff der “fingierten Mündlichkeit” wird tendenziell abgelöst von dem unverfänglicheren Begriff der “literarischen Mündlichkeit”, der zunächst einmal dem Medium gerecht zu werden versucht, aber in gewisser Weise auch die “Emanzipation” literaturwissenschaftlicher Studien von ethno-linguistischen Prämissen markiert. Eine weitere Konzeption, mit der die produktiv modellierende Funktion³⁰ des literarischen Diskurses betont wird, ist diejenige der “konstruierten Mündlichkeit”. Exemplarisch für diese Tendenzen seien eine Reihe jüngerer Arbeiten vorgestellt.³¹

Eine beachtenswerte Weiterführung —und teilweise Korrektur— seiner frühen Arbeit zu fingierter Mündlichkeit hat Paul Goetsch in aktuellen Aufsätzen geleistet, in denen er sich mit den Arbeiten von McLuhan, Goody und Ong einerseits und dem Modell von Koch/Oesterreicher andererseits im Sinne einer Analyse des Wissenschaftsdiskurses kritisch auseinandersetzt (vgl. Goetsch 1991 u. 1995).

Den literarischen Diskurs analysiert Julio Ramos in seinem Aufsatz “Saber del otro: Escritura y oralidad en el *Facundo* de D.F. Sarmiento” (1988). Ramos sucht gerade dort nach Oralität, wo man sie nach herkömmlicher Auffassung am wenigsten erwartet hätte, nämlich ausgerechnet im Werk des größten Gauchogegners historischer Zeiten. Ramos zufolge bedeutet *escribir* für Sarmiento “llenar el vacío”, wie er in *Recuerdos de provincia* formuliert. Bei dem Versuch, den abwesenden Diskurs nach Argentinien zu transferieren, beobachtet Ramos

³⁰ Diese Funktion veranschaulicht z.B. Gisela Febel, die in der Konkurrenzsituation zwischen englischer und spanischer Sprache im nordamerikanischen Raum darauf hinweist, “wie die Literatur selbst erst die Grundlage für eine als oral imaginierte Kultur schafft” (Febel 1989: 141).

³¹ Zur aktuellen Diskussion vgl. außerdem Schäffauer 1997b.

(gestützt auf eine Studie von Ricardo Piglia³²), daß der wichtigste Satz des *Facundo* —den Sarmiento Fortoul zuschreibe— apokryph sei und zu einer “cadena borgeana de atribuciones falsas” (553) geführt habe. Ramos übernimmt die These von Piglia, wendet sie aber dahingehend, sie als bewußt gewählte Strategie zu bestimmen.³³ Ramos richtet sich damit gegen verallgemeinernde Lektüren, die Sarmiento nur als Importeur von europäischem Gedankengut sehen: “para Sarmiento había que conocer toda esa zona de la vida americana —la barbarie— que resultaba *irrepresentable* para la ‘ciencia’ y los ‘documentos oficiales’. Había que oír al *otro*; oír su voz, ya que el otro carecía de escritura” (557). Auf diese Weise gelangt schließlich die ‘Oralität der Barbarie’ zu unverhoffter Bedeutung:

Escribir, en Sarmiento, es ordenar, modernizar; pero a la vez es un ejercicio previo y sobredeterminante de esa virtual modernización: escribir es *transcribir* la palabra (oral) del otro, cuya exclusión del saber (escrito) había generado la discontinuidad y la contingencia del presente. Escribir era mediar entre la civilización y la barbarie. (Ramos 1988: 559)

Deshalb sei *Facundo* “un gran depósito de voces, relatos orales, anécdotas, cuentos de otros, que Sarmiento ‘transcribe’ y acomoda en su representación de la barbarie” (563). Ramos geht jedoch noch weiter, indem er die Frage stellt, inwieweit der *Facundo* tatsächlich ein dialogischer Text im Sinne der Bachtinschen Polyphonie ist. Hierzu beobachtet er, daß Sarmiento systematisch Anführungszeichen benutze, um die Stimme des anderen zu markieren: —“‘¿Dónde te *mias-dir!*’ [...] Hay un notable regocijo en la enunciación” (564). Die Lust an der Oralität bringe jedoch die Gefahr einer Kontamination des eigenen Diskurses mit sich: “De ahí que el proyecto sarmientino de construir un archivo (ordenador) de la tradición oral suponía, para la escritura, el riesgo de su propia *barbarización*” (565). Die notwendige Konsequenz besteht daher in einem “proyecto de someter la heterogeneidad de la barbarie al orden del discurso. [...] Había que someterla, ejercer la violencia de la forma sobre la irregularidad de la voz” (566f.) — ein regulatives Projekt, das freilich auch die Oralität betrifft, “el procedimiento formal de incluir la palabra hablada del otro, para subordinarla a una autoridad superior” (567).

³² R. Piglia, “Notas sobre el *Facundo*” (*Punto de Vista*, Nr. 8, 1980, S. 17).

³³ Cf. Ramos 1988: 556f.: “Así configura Sarmiento un lugar de enunciación subalterno, ‘marginal’ con respecto a la biblioteca europea. [...] Sin embargo, ese lugar subalterno, marginal, que *asume* Sarmiento, se convierte en el mecanismo de autorización de un trabajo intelectual alternativo, que enfatiza su diferencia del saber europeo. [...] La ironía es sutil, pero evidente. Desde el margen, el ‘pobre narrador’ reclama un saber distinto y a veces opuesto a la ‘disciplina’ europea.”

Gerd Wilds Aufsatz “‘Wie eine Ratte schreiben’. Fingierte Mündlichkeit als diskursive Strategie in Roberto Payró’s *El Casamiento de Laucha*” (1994) versucht mit einem dekonstruktivistischen Ansatz³⁴ zu zeigen, wie Payró die Schwellensituation zwischen eurozentrischer und lateinamerikanischer Kultur als “Dialog zwischen eurozentrischer Schriftkultur und vermeintlich genuin indigenistischer Mündlichkeit” (95) evident mache. Hierzu analysiert Wild den Kurzroman *El casamiento de Laucha* (1906), in dem sich mündliches Erzählen in der fingierten Rede des Schelms Laucha “im vielfältigen Schillern fremder Diskurse” (95) auflöse. Die verschiedenen Subdiskurse führten über Diskursdifferenzierung zur Diskursinterferenz der fingierten Mündlichkeit, die vom scheinbar monologischen Text ein und desselben Sprechers erzeugt werde. Hierfür sei der *apodo* des Protagonisten-Erzählers symptomatisch, der von Wild —irreführenderweise— mit ‘Ratte’ übersetzt wird, insofern der Argentinismus *laucha* von der *Real Academia Española* u.a. mit *especie de ratón pequeño* angegeben wird. Damit wird aber gerade nicht die ‘Ratte’, sondern das kleinste argentinische Wirbeltier bezeichnet, also das unterste Glied in der Gattungshierarchie: eine ‘Maus’.³⁵ Selbst wenn deshalb die zynische Aggressivität, die Wild aufgrund seiner Übersetzung mit ‘Ratte’ in Laucha hineindeutet, fraglich erscheint, wird die Richtung seiner metapoetischen Deutung des Namens sogar noch verstärkt: “Laucha bespricht nicht nur eine Welt aus der Untersicht, aus dem Blickwinkel der Ratte. Er erweist sich, wie die Analyse gezeigt hat, als Virtuose der Diskursanpassung, als linguistischer Allesfresser” (111).³⁶

Abschließend möchte ich auf den Sammelband *Oralidad y Argentinidad* (1997) hinweisen, in dem sich eine Reihe von Arbeiten mit spezifischen Problemen der argentinischen Oralität befaßt. Von den 18 Studien möchte ich lediglich 4 herausgreifen, auf die sich die Analyse der scriptOralität insbesondere stützen

³⁴ Die mehrfach zugrundegelegte These einer ‘Vorgängigkeit der Schrift’ gegenüber der Rede (vgl. z. B. 108) wird allerdings an keiner Stelle mit der Dekonstruktion Derridas begründet, wenngleich sie mit Culler 1988 (vgl. 98f., Anm. 8 u. 9) indirekt präsent ist.

³⁵ ‘Ratte’ heißt im Spanischen *rata*, *ratón* hingegen ‘Maus’ — vgl. hierzu die Verwendung von *laucha* im Sinne von ‘Spieß’ bei Grandmontagne 1933: 178: “los gauchos ‘titeadores’ (guasones), al verme tan pequeño, desmirriado y flacucho, solían exclamar en tono sarcástico: ‘Dígame, patrón: ¿de dónde ha sacado esta laucha?’ La voz ‘laucha’ es araucana, incorporada al lenguaje corriente argentino, y con ella se designa a un ratón diminuto hasta lo inverosímil, al último de los roedores adscritos a las humanas despensas. El ultraje era insoportable y me hacía oscilar entre el arrebató y la depresión moral.”

³⁶ Zu einer Untersuchung des Verhältnisses von Oralität und Derridascher *écriture* im Hinblick auf das Bachtinsche Begriffspaar ‘Monologizität’/‘Dialogizität’ vgl. Berg 1994a.

kann: Walter Bruno Berg skizziert die Prämissen der Projektarbeit³⁷, aus der auch die vorliegende Arbeit hervorgegangen ist: 1. Die literarische Oralität ist immer geschrieben im Sinne eines sekundär modellbildenden Systems (Lotman). 2. Sie ist darüber hinaus als Zeichen bzw. Element eines Diskurses zu sehen und sollte deshalb nicht verwechselt werden mit einem Beleg für die sprachliche Realität. 3. Da sie in einem interdiskursiven Dialog mit anderen historischen Diskursen steht, kann sie auch nicht isoliert betrachtet werden (vgl. Berg 1997: 20f.). Hierbei hat Berg vor allem den Dialog mit dem Identitätsdiskurs im Blick. Er unterscheidet 5 Momente, die für eine Geschichte der Oralität unter dem Zeichen der Argentinität von Belang sind (vgl. 22), und resümiert den Funktionswandel, den die Oralität von der Debatte des *idioma nacional* über den *género gauchesco* bis hin zur literarischen Post-Avantgarde durchläuft: “la oralidad literaria, en vez de presentarse como elemento de la *construcción* de una argentinidad coherente, cada vez más invita al lector a entrar en el proceso de su lectura crítica” (26).

Beatriz Sarlo stellt die Beziehung zwischen Oralität und den Fremdsprachen als ein Problem der Polyphonie dar: “¿qué lugar tiene la voz del otro en una cultura que todavía no ha terminado de organizar el mito de la voz propia?” (33). Während Victoria Ocampo dazu legitimiert gewesen sei, den Fremdsprachenbesitz im Sinne einer positiven Heterogenität für sich zu verbuchen, sei die sprachliche Pluralität, die von den Einwanderern wie Arlt literarisch umgesetzt wurde, als konfliktive Heterogenität empfunden worden: “La relación ‘mala’ o ‘buena’ con la lengua extranjera se define *desde el origen*” (38). Sarlo gelangt daher zum Schluß, daß die Exklusion der gebildeten Fremdsprache diejenigen trifft, die das Spanische des Rio de la Plata nicht als Muttersprache haben: “La ‘voz argentina’ elige a sus enunciantes antes que ellos puedan elegirla” (Sarlo 1997: 41).

In diskurshistorischer Perspektive fragt Carlos Rincón danach, wie sich im letzten Viertel dieses Jahrhunderts unter dem Begriff “Oralität” eine neue Problematik konstituiert hat. Er examiniert hierzu die Fragestellungen von Ethnologen, Helenisten und Bibelexegeten, nebst Untersuchungen zur menschlichen Stimme, die zusammen mit Ansätzen der Mediävistik zur Theorie der *performance* der Oralpoesie geführt haben (vgl. Rincón 1997).

Vittoria Borsò schließlich untersucht mit einer diskursanalytisch orientierten Studie zur mexikanischen Literatur die ontologischen Prämissen des literarischen Diskurses bis hin zur Literatur der *Onda*: “Me inclino pensar que en todos estos usos ‘ontológicos’ y apologéticos de la oralidad, no se logra pensar lo oral como

³⁷ Hiermit ist das Projekt “Oralität und Argentinität” gemeint (vgl. Vorwort). Neben den bereits in Berg/Schäffauer 1997 publizierten, erscheinen voraussichtlich 1998 in derselben Reihe weitere Ergebnisse unter dem Titel *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*.

modalidad discursiva” (Borsò 1997: 126). In Absetzung zu Oesterreicher 1990 u. 1997 führt sie den Begriff der Modulation ein “como un principio discursivo que organiza la escritura” (127), wobei sie das orale Medium mit dem kommunikativen Gedächtnis (Halbwachs) und das schriftliche Medium entsprechend mit dem kulturellen Gedächtnis (Assmann) verknüpft (vgl. 128). Anhand der Kritik, die Carlos Monsiváis an der Literatur der *Onda* übt, zeigt sie ferner, daß die reine “simulación de discursos orales en la escritura” nach einer kurzen transgressiven Wirkung umkippt in neue Formen der “escritura” und neue Strategien der “consagración” (131).³⁸

2 scriptOralität als Bestandteil des argentinischen Identitätsdiskurses

Aufgrund ihrer wertbesetzten Teleologie kommt der scriptOralität eine Schlüssel-funktion im argentinischen Identitätsdiskurs des 19. u. 20. Jh. zu. Der Zusammenhang zwischen Sprache und Identität läßt sich auf verschiedenen kulturellen Ebenen festmachen. Im allgemeinen dienen unterschiedliche Sprachen (*codes*) für sich genommen schon als multiple Identitätszeichen, indem sie über die äußerliche Erscheinung ihrer Benutzer hinaus Aufschluß geben über deren Herkunft, Alter, Geschlecht, soziale Zugehörigkeit, Bildungsstand, usw. In heterogen-dynamischen Gesellschaften, in denen Einwanderung, Migration, soziale Umschichtung und Modernisierung zur Auflösung bestehender Gesellschaftsverhältnisse führen, kommt der Sprache sogar das Hauptmoment zu, den Einzelnen in bestimmte Gemeinschaften einordnen bzw. von ihnen ausschließen zu können. Da im Argentinien der Jahrhundertwende infolge der europäischen Immigration die traditionellen Dichotomien *spanisch* vs. *kreolisch* bzw. *euro-*

³⁸ Einen Überblick über die Oralität sforschung der Lateinamerikanistik findet sich auch in Vittoria Borsòs Habilitationsschrift *Mexiko jenseits der Einsamkeit* (1994). Sie unterscheidet drei Positionen: 1. Oralität im Sinne der Badtinschen Polyphonie, wie sie Lienhard in seinen Arbeiten dichotomisch zugrundegelegt habe, “ohne zu den Prämissen selbst kritisch Stellung zu nehmen” (48); 2. Oralität im diskursanalytischen Sinne, für die Mignolos Arbeiten exemplarisch seien, in denen paradoxerweise aufgrund der “Kategorie der Oralität als distinktiven Bestandteils einer hispano-amerikanischen Identität ein großer Teil der hispanoamerikanischen Kultur ausgeschlossen bleiben würde, wie die Schriftsteller des Río de la Plata” (49); und 3. Oralität im Hinblick auf die von J. Assmann vorgeschlagene Unterscheidung zwischen ‘kommunikativem’ und ‘kulturellem Gedächtnis’. Borsò schenkt der dritten Position besondere Aufmerksamkeit, offenbar in der Annahme, daß darin ein neuer Ansatz abzusehen sei, gegenüber dem sie signifikanterweise —im Unterschied zu den erstgenannten— keine kritische Position bezieht. Zu fragen wäre allerdings, wo denn genau der ‘Sitz im Leben’ jener Gedächtnisformen sei, die Assmann in *Das kulturelle Gedächtnis* (1992) unterscheidet.

päisch vs. *indianisch-mestizisch* ihrer sozialen Funktion weitgehend verlustig gingen, stellte sich die sprachliche Distinktion (vorübergehend) als wesentlich effizienteres Mittel der sozialen Stratifikation heraus. Daher war nicht nur die jahrhundertelange Erfahrung kolonialer Dependenz ausschlaggebend für das besonders ausgeprägte Sprachbewußtsein in Argentinien, sondern auch die alltägliche Erfahrung im Umgang mit unterschiedlichen sprachlichen Identitätszeichen, wie sie seit dem ausgehenden 19. Jh. an die Tagesordnung gehörte. Wenn daher Amado Alonso den geradezu krankhaften Argwohn moniert, mit dem der *porteño masa* jedem Anflug von gebildeter Sprache begegne, so bestätigt er damit zunächst einmal die besonders ausgeprägte sprachliche Sensibilität der *porteños*. Doch Alonso bringt kaum Interesse dafür auf, nach historisch-kulturellen Ursachen des von ihm beklagten Phänomens zu suchen. Stattdessen genügt ihm das universalistisch-dialektische Erklärungsmuster, demzufolge die argentinische Kulturelite insbesondere im Bereich des Journalismus versäumt habe, einer korrumpierenden Massifizierung vorzubeugen. Die beklagte argentinische Eigentümlichkeit war jedoch nicht erst die Folge eines außer Kontrolle geratenen korrumpierten Schriftgebrauchs, sondern selbst schon Produkt jener Schriften, in denen den Argentinern ihre Eigentümlichkeit überhaupt erst ‘zugeschrieben’ wurde. Hierbei waren scriptOrale Implikationen von erheblicher Bedeutung: Sie boten die Konstruktionsmöglichkeit eines kulturellen Ursprungs in Analogie zur romantischen Vorstellung eines in der oralen ‘Volkspoesie’ zum Ausdruck kommenden ‘Volksgeistes’, von dem ausgehend eine autochthone Tradition denkbar wurde, die ihrerseits einer veränderten Selbst- und Fremdwahrnehmung dienen konnte. Zugleich partizipiert das hieraus resultierende Konstrukt an der Teleologie der Schriftüberlegenheit, die zusammen mit evolutionistischen Modellen ein geeignetes Instrument war, um kontingente kulturelle Prozesse als gesetzmäßige Notwendigkeit rechtfertigen zu können. Dabei wurde dem Konstrukt in zweifacher Hinsicht von europäischer Seite ein ausschlaggebender Impuls gegeben, und zwar sowohl was die scriptOralität selbst als auch was ihre Rolle im Diskurs über die Argentinität betrifft.

2.1 Woher kommt die Rede von der Argentinität?

Alberdi, Sarmiento, Lugones, Rojas und Unamuno

Es liegt auf der Hand, daß die Rede von der eigenen Identität erst da aufkommt, wo das ‘ich’ als ein *anderer* erfahren wird.³⁹ Diese Selbstwahrnehmung im

³⁹ Vgl. hierzu die zentralen Prämissen von Berg 1994b: 7: “1. Identidad no es ser sino conciencia; “2. Identidad es una conciencia particular: a saber la conciencia *de sí*”; “3. conciencia *de sí* hacia conciencia *del otro* (Levi nas: *filosofía del otro*)”; und “4. los

engeren Sinne traf für die nicht-europäische Bevölkerung in Lateinamerika spätestens seit der Conquista in hohem Maße zu, wurde aber erst im 19. Jh. von der Generation der Unabhängigkeitsbewegung an als ein Problem von nationaler Tragweite postuliert. Als Indiz hierfür kann die Umbenennung von *españoles americanos* zu *americanos*, *sudamericanos* oder *criollos* dienen, wobei in Argentinien die Bezeichnungen *porteños* und *argentinos* vorgezogen wurden (vgl. Rosenblat 1960: 540). Dahinter verbirgt sich jedoch ein gewaltiges Konglomerat an Fragestellungen, die die Identität betreffen.

2.1.1 Identität als Defizit bei den Gründungsvätern der Nation Alberdi und Sarmiento

Eine der dringlichsten Aufgaben der jungen argentinischen Republik bestand darin, sich eine angemessene Verfassung zu geben. Deren Maßgaben waren Alberdi zufolge aus den ungeschriebenen Volkssitten und nicht aus den abstrakten Vorschriften importierter Modelle zu gewinnen:

Luego que la lucha de nuestra emancipación peninsular fué coronada, nuestra patria no debió escribir el orden nuevo que quería abrazar, en las páginas de una constitución escrita, sino en la vida constitucional de la nación. La libertad, como el despotismo, vive en las costumbres. [...] Así, el verdadero modo de cambiar la constitución de un pueblo es cambiar sus costumbres: el modo de cambiarlo es darle costumbres. (Alberdi 1986: 123-124)

Die konstitutionelle Identität sollte demnach mit den lebendigen *costumbres* des Volkes übereinstimmen; aber die *costumbres* waren zuvor im Sinne einer freiheitlichen Konstitution zu modifizieren. Ebenso sollte auch mit der Sprache verfahren werden:

Pero si es necesario abandonar la estructura española de la lengua que hablamos, y darla una forma americana y propia, ¿cuál pues deberá ser esta forma? Ella no está dada como no está dada tampoco la forma de nuestra sociedad: lo que sabemos es que a quien toca darla es al pueblo americano y no al pueblo español. (Alberdi 1986: 225)

Die kulturelle Unabhängigkeit und Eigenständigkeit Argentiniens hat die Generation von Alberdi und Sarmiento jedoch keineswegs beim Gaucho gesucht, sondern in einer abstrakten Utopie der 'Volkssitten'. Das Volk selbst oder zumindest die große Mehrheit desselben galt ihnen nämlich als *iletrado*, weshalb sich hinter

esbozos de identidad latinoamericana son, en el fondo, derivados de modelos de identidad según la tradición europea".

dem Begriff *pueblo* nur schlecht der Anspruch auf die geistige Führungsrolle der *letrados* verbarg:

Pero todos no han de ser letrados, so pena de llenarnos de gente inservible y ociosa. Las letras quieren pocos, pues, las armas quieren pocos, la iglesia quiere pocos. Todo lo que estas profesiones absorben no es nuestro pueblo, pues, es un fragmento, una pequeña parte del pueblo. El verdadero pueblo, es decir, la mayoría, se consagra al trabajo material, y hace bien, debe hacerlo, pues que el progreso material es por ahora la vida de nuestra sociedad. (Alberdi 1986: 127)

Sowohl Alberdis Projekt einer nationalen Verfassung des argentinischen Volkes⁴⁰ —das allerdings mit einer Erziehungskampagne und einer gesteuerten Einwanderungspolitik gekoppelt sein sollte⁴¹—, als auch Sarmientos erzieherische Vermittlung zwischen *civilización y barbarie*, die irreführenderweise als dichotomische Konfrontation im Sinne von “o *civilización* o *barbarie*” aufgefaßt worden ist,⁴² gehen somit vom ‘Volk’ als Träger einer defizitären Identität aus:

Un pueblo es civilizado únicamente *cuando se basta á sí mismo*, cuando posee la teoría y la fórmula de su vida, la ley de su desarrollo. Luego no es independiente, sino cuando es civilizado. [...] Es pues ya tiempo de comenzar la conquista de una conciencia nacional, por la aplicación de nuestra razón naciente, à todas las fases de nuestra vida nacional. (Alberdi 1942: 135, m. Hvb.)

Das zivilisatorische Defizit des Volkes —dessen Pendant die utopischen Entwürfe aus der Feder Alberdis und Sarmientos sind (vgl. Rodríguez 1991: 17ff)— bedurfte daher einer Abhilfe durch die Erziehung hin zum nationalen Geist. Doch woher

⁴⁰ Vgl. “Fragmento preliminar al estudio del derecho” (1837), sowie hierzu Berg 1994b.

⁴¹ Zu Alberdis Wahlspruch “governar es poblar” vgl. Ricardo Rojas in *La restauración nacionalista*: “Fueron las Bases de Alberdi el evangelio de tan peligrosa doctrina.⁽¹⁾ El resuelto tema: *governar es poblar*, cien veces mentado por quienes no sabrían indicar la página donde lo aprendieron, se tornó al destacarse del texto originario y del sistema de ideas que lo limitaba” (Rojas 1909: 92f.). In einer Fußnote belegt Rojas die eigentliche Absicht des Wahlspruchs mit einem anderen Zitat von Alberdi: ⁽¹⁾ “Crucemos [...] sin que pierda [el pueblo] *su tipo, su idioma ni su nacionalidad*” (ebda., 92). Angesichts der Folgen wendete auch Sarmiento gegen eine ‘blinde’ Einwanderungspolitik: “con esos enjambres de inmigrantes de todas nacionalidades, vienen oleadas de barbarie no menos poderosas que las que en sentido opuesto agitan á la Pampa; [...] Era aquí, pues, donde debía organizarse un poderoso sistema de educación para salvar la lengua y crear la República, apoderándose de los que nacen y levantando á los naturales para que no queden sepultados bajo los gruesos aluviones humanos que por la mayor industria y laboriosidad, se les van depositando encima” (Sarmiento 1900: 9f.).

⁴² Vgl. hingegen Ramos 1988.

sollte die Nation die geeigneten Erzieher nehmen? In *Ambas Américas* zeigt sich Sarmiento versucht, das Erziehungsproblem damit zu lösen, die argentinischen Universitäten “por respeto a la ciencia” zu schließen und eine neue Universität mit ausländischen Lehrkräften zu gründen, “que no sea una burla”.⁴³ In *Educación al soberano* geht Sarmiento so weit, die Einstellung ausländischer Lehrkräfte zu empfehlen, die mit dem verführerischen Plan verbunden ist, “de importar con el maestro el sistema, el método, la enseñanza y la escuela misma, el artificio y el arte, pues de los dos carecemos” (Sarmiento 1900: 11). Die Folge der Umsetzung des drastischen Plans waren nationalistische Auseinandersetzungen zwischen den ausländischen Lehrkräften und den einheimischen Studenten, die sich bevormundet fühlten. Anlässlich einer Studentenunruhe des Colegio de Rosario im Jahr 1879 kommentiert Sarmiento eine “Declaración de Estudiantes”, in der just die Klage erhoben wird, die ausländischen Lehrer ließen die Studenten weder Patrioten sein, noch Reden über die historischen Rechte des Vaterlandes führen. Sarmiento wendet sich mit einem spöttischen Kommentar gegen den präntösen Patriotismus der Studenten — und prägt zugleich die Vokabel *argentinidad*:

El sentimiento que campea en todo el escrito, es que los estudiantes que tan poco estudian, se creen unos funcionarios públicos, rentados por la Nación para guardar en sus personas el fuego sagrado del porvenir de que son los sacerdotes!

El Colegio Nacional es nuestro *Colegio*, dicen, de donde deben separarse *intrusos* profanos ó *servientes* rectorales. Necesitan un Porvenir mejor que el que les deparan, y temen por su *argentinidad*, si extranjeros están al frente. El Ministro también se interesa por el *Porvenir*, que no vendrá decididamente, si continúa el poder despótico del Rectorado, “volviendo por la *dignidad*” de los abajo firmados, que es nada menos que la “DIGNIDAD NACIONAL”.

Voto á sanes! que si fuera Ministro los ponía á pan y agua por quince días, por todo castigo. (Sarmiento 1900: 121)

Sarmiento entlarvt die fadenscheinige Rhetorik der ‘Declaración’, indem er diejenigen Worte durch Kursivdruck hervorhebt, deren Verwendung ihm unangemessen erscheint. Weder haben die Studenten Besitzanspruch auf das Colegio Nacional, noch vertreten sie dort die Würde der Nation, noch haben sie über deren Zukunft zu bestimmen — ihre Aufgabe ist einzig und allein das Studium. Gleichzeitig wiederholt er aber auch die Argumentation des Defizits: Die Studenten studieren nicht genug und haben daher auch kein Mitspracherecht; um ihre Argentinität brauchen sie sich wegen der Ausländer nicht zu sorgen, denn *diese* verhelfen ihnen ja gerade dazu, sie zu erringen — im Gegensatz zu den ungebildeten Einwanderern.

⁴³ Zit. nach Berg 1992c: 990.

2.1.2 Selbstwahrnehmung als Fremdwahrnehmung des Anderen: *argentinidad* im Dialog zwischen Miguel de Unamuno und Ricardo Rojas

Besagter *argentinidad* des 19. Jh., die sich aus der ‘Innenperspektive’ an ausländischen Modellen orientiert,⁴⁴ steht eine *argentinidad* des 20. Jh. gegenüber, die sich aus der ‘Außenperspektive’ an einem inländischen Modell orientiert. Sie geht aus dem europäisch-argentinischen Dialog zwischen Ricardo Rojas und Miguel de Unamuno hervor: Rojas hat 1907/08 im Auftrag der argentinischen Regierung das Erziehungswesen in Europa studiert. Bei dieser Gelegenheit suchte er auch Unamuno in Salamanca auf, woraus sich eine von beiden über lange Jahre hinweg gepflegte Brieffreundschaft ergab. Im Anschluß an die Reise veröffentlicht Rojas seinen Reisebericht *La restauración nacionalista - Informe de educación* (1909), den Unamuno im Folgejahr ausführlich in *La Nación* (Buenos Aires) rezensiert. Unamuno nutzt die Gelegenheit, sein argentinisches Publikum darauf hinzuweisen, daß ihn die Lektüre von Rojas dazu bewogen habe, in Analogie zu den Begriffen *hispanidad* und *italianità* den Begriff *argentinidad* zu bilden, mit der Einschränkung allerdings, daß er über den eventuellen Gebrauch der Termini *argentinidad* und *hispanidad* in Argentinien nicht ausreichend unterrichtet sei: “ignoro si han sido o no usadas ya, pero que ciertamente no corren mucho” (Unamuno OC III: 543). Der vermeintliche Neologismus *argentinidad* wurde von Rojas begeistert aufgegriffen. Vor Unamunos Rezension hatte er ihn weder in *La restauración nacionalista* noch in früheren Schriften verwendet; danach eignete er sich ihn dergestalt an, daß er ihn sogar als Titel von *La argentinidad* (1916) wählte und in *Eurindia* (1924) voll religiöser Inbrunst gebraucht, bis hin zur dritten Serie seines Werkes, die er noch 1948 unter dem Begriff einer *Filosofía de la argentinidad*⁴⁵ zusammenfaßt — all dies, ohne jemals auf Unamuno als vermeintlichen Schöpfer des Begriffes einzugehen, und sei es auch nur, um ihn über den Gebrauch der Vokabel im Argentinien des 19. Jh. zu unterrichten.⁴⁶

Die verdeckte Geschichte des Schlüsselbegriffs *argentinidad* ist insofern relevant für die weitere Argumentation, als sie den Impuls belegt, den die europäische Wahrnehmung des Anderen zu Beginn des 20. Jh. der argentini-

⁴⁴ Vgl. bereits das Urteil von José Carlos Mariátegui in seinen *Siete ensayos*: “Sarmiento, que es todavía uno de los creadores de la argentinidad, fue en su época un europeizante. No encontró mejor modo de ser argentino” (Mariátegui 1976: 498).

⁴⁵ Vgl. den Umschlagtext von Rojas’ *Cervantes* (1948).

⁴⁶ Zur Rolle des Schlüsselbegriffs *argentinidad* vgl. auch Schäffauer 1995e.

schen Selbstwahrnehmung zu geben vermochte.⁴⁷ Sie ist aber noch in anderer Hinsicht aufschlußreich: Sieht man von der Freundschaft mit Ricardo Rojas ab, so gehen Unamunos Kenntnisse der argentinischen Kultur nämlich im wesentlichen auf die Lektüre von Literatur im engeren und weiteren Sinne zurück, da er argentinischen Boden —trotz wiederholter Einladungen und entsprechender Reisepläne— nie betreten hat. Unamuno greift mit dem Anspruch auf Originalität seiner Wortneuschöpfung *argentinidad* jedoch nicht zum ersten Mal in 'Hoheitsgebiete' argentinischer Identität ein. Der wohl bedeutendste Impuls, der von seinem —auch offen bekannten pekuniären⁴⁸— Interesse an Argentinien ausging, betrifft die Rezeption des *Martín Fierro* von José Hernández. Unamuno folgt darin den *Cartas Americanas* von Juan Valera,⁴⁹ nicht jedoch dessen größtenteils auf landeskundlichem Wissen aus zweiter Hand⁵⁰ basierender Einschätzung, derzufolge der Autor des *Martín Fierro* den *payadores* zuzurechnen sei.⁵¹ In der Tat leistete Unamuno mit seinem Essay "El gaucho Martín

⁴⁷ Zum vermittelten Charakter von Identitätsentwürfen vgl. die diskursanalytische Studie zur mexikanischen Essayistik von Matzat 1996: 113ff.

⁴⁸ Rubén Darío hatte Unamuno während seines Madrid-Aufenthaltes als Korrespondent für *La Nación* geworben — seitdem trugen die dort und in anderen argentinischen Zeitschriften, wie *Caras y Caretas*, veröffentlichten Essays wesentlich zum Lebensunterhalt der vielköpfigen Familie Unamuno bei.

⁴⁹ Juan Valera gibt in seinen *Cartas Americanas* nicht nur Hinweise auf das außerordentlich zahlreiche Publikum und die enormen verlegerischen Ressourcen in Argentinien, sondern bemerkt auch über die Bücher, die er aus Hispanoamerika empfängt: "Cualquiera que procure darlos a conocer entre nosotros, creo yo que presta un servicio a las letras y contribuye a la confirmación de la idea de unidad, que persiste, a pesar de la división política" (Valera OC III: 213).

⁵⁰ Valera stützt sich im wesentlichen auf Emilio Daireux, dessen *Vida y costumbres en la Plata* er von García Mérou empfohlen bekommen hat (vgl. Unamuno 1986: 56). Seine Kenntnisse der argentinischen Literatur sind —mit einer Ausnahme— indirekter Natur, wie er García Mérou frei mütig bekennt: "De novelas, yo sólo conozco la *Amalia*, de Mármol" (Valera, *Cartas Americanas*, Primera Serie, Poesía Argentina, Carta II - a E. García Mérou, de 1888, zit. nach: Unamuno 1986: 61).

⁵¹ Vgl. Valera: "Los poetas de esta clase eran llamados o se llaman *payadores*, y se citan como los más ilustres entre ellos a Estanislao del Campo, a José Hernández y a Ascasubi" (Valera, *Cartas Americanas*, Primera Serie, Poesía Argentina, Carta II - a E. García Mérou, de 1888, zit. nach: Unamuno 1986: 61). Unamuno dient der Hinweis auf den Irrtum Valeras als Beleg für die Pionierarbeit, die sein eigener Beitrag leistet: "A esta noticia, y ella inexacta por cuanto José Hernández, antiguo redactor del *Río de la Plata*, no puede llamársele *payador*, a tal noticia se reduce todo lo que del prestigioso autor de *Martín Fierro* dice D. Juan Valera en sus *Cartas Americanas*. Y cuando persona tan curiosa y erudita como nuestro crítico académico no dice más de él, tengo por seguro que le desconocerán en absoluto los más de mis lectores" (Unamuno 1986: 12). Mit seiner Fehleinschätzung stand Valera jedoch keineswegs

Fierro' aus dem Jahre 1894 nicht nur für sein europäisches Publikum Pionierarbeit, sondern lenkte auch die Aufmerksamkeit der argentinischen Kritiker auf das bislang von diesen nur beiläufig beachtete Werk⁵² — ein Verdienst, das ihm zusammen mit Menéndez Pelayo zukommt, da dieser im Folgejahr eine Passage des *Martín Fierro* in seine *Antología de poetas hispanoamericanos* (1895) aufgenommen hat. Zwar ist der Einfluß der beiden spanischen Kritiker in der Rezeptionsgeschichte des *Martín Fierro* nicht unumstritten,⁵³ doch spricht vieles dafür, daß die wenigen europäischen Urteile über argentinische Literatur in den literarischen Kreisen des Argentinien der Jahrhundertwende mit Argusaugen verfolgt wurden. Beispielsweise verzeichnet Ernesto Quesada in *El 'criollismo' en la literatura argentina* (1902) zwar nur die Anthologie von Menéndez Pelayo, aber die Studie beginnt mit Urteilen über die *literatura gauchesca* aus der Feder der spanischen 'Autoritäten' Gaspar Núñez de Arce und Miguel de Unamuno und beruft sich auch im weiteren immer wieder auf den Essay "La literatura

allein da: Noch Jahrzehnte später verwischen sowohl Leopoldo Lugones als auch Ricardo Rojas die Unterscheidung zwischen *poeta gaúcho* und *poeta gauchesco*, um die erforderliche Kontinuität zwischen den Ursprüngen der *poesía gaúcha* und dem von ihnen gekürten Nationalpoem *Martín Fierro* herstellen zu können.

⁵² Vgl. den rhetorischen Schlußsatz seines Essays von 1894: "Hoy que se concede atención a tantos artefactos literarios, ¿sería mucho pedir de los cultos que volvieran sus ojos a un poema popular, rudo, incorrecto, tosco y español hasta los tuétanos?" (Unamuno 1986: 34f.).

⁵³ So bestreitet beispielsweise A.J. Battistessa in der *Historia de la literatura argentina* von R.A. Arrieta (1959) die Bedeutung der beiden Spanier, da weder Unamuno noch Meléndez y Pelayo *Martín Fierro* unter amerikanischen Autoren populär gemacht hätten, wie immer behauptet würde. Battistessa führt die Popularität des Werkes auch nicht auf Lugones zurück, sondern auf die Umfrage von *Nosotros*, die allerdings durch Lugones motiviert worden ist (vgl. Isaacson 1986: 293). Er vermengt hierbei jedoch Popularität und philologische Rezeption. Vgl. hierzu vor allem Sava 1982, der Menéndez Pelayo die größere Wirkung für die Verbreitung des Textes zuspricht. Unamunos positives Urteil sei dagegen nicht nur die erste Kritik mit philologischen Kriterien gewesen, sondern habe auch den entscheidenden Einfluß auf die argentinischen Kritiker ausgeübt: "As late as 1937, Atilio Chappori affirmed in a speech before the Argentine Academy of Letters that Unamuno had brought *Martín Fierro* out of oblivion. In 1945 Carlos A. Leumann claimed that the two Spanish critics had discovered Hernández's poem. While others insisted that the roles of Unamuno and Menéndez y Pelayo had been overstated, it is undeniable that their analyses were instrumental in bringing *Martín Fierro* to the attention of other critics" (Sava 1982: 55). Zur Rezeptionsgeschichte des *Martín Fierro* vgl. außerdem die Anthologien der *Martín Fierro*-Kritik von Gramuglio/Sarlo 1980 und Isaacson 1986. Zum Stellenwert Hernández' als argentinischer Dichter sind Halperin Donghi 1985 und Prieto 1988 aufschlußreich.

gauchesca" (1899) des damaligen Rektors der Universität von Salamanca, Miguel de Unamuno.

Die Aufwertung der Gaucho-Literatur kann daher aus guten Gründen als indirekte Folge der enthusiastisch-exotistischen Rezeption durch europäische Literaten gesehen werden.⁵⁴ Die vielzitierte Intervention von Leopoldo Lugones, der die Aufwertung der Gaucho-Literatur —bis hin zu ihrer 'Salon-Fähigkeit'— im allgemeinen zugesprochen wird, ist ganz im Gegenteil als später Versuch einer Eindämmung jener populären Kunstströmung zu werten, für die *Martín Fierro* stellvertretend steht, nicht jedoch als bahnbrechender Staatsakt zugunsten eines marginalen Kunstwerkes, als der sein Einschreiten bis heute mißverstanden wird.⁵⁵ Zwar galt José Hernández den gebildeten bonaerenser Kreisen bis weit ins 20. Jh. hinein in der Tat als zweit- oder drittklassiger Provinzautor —die

⁵⁴ Vgl. Quesada 1902: 106f.: "Años hace decíame en Madrid el ilustre poeta español Gaspar Núñez del Arce, que, a su juicio, lo más interesante en toda la literatura americana eran las producciones gauchescas, [...]. No se ha borrado de mi mente la entusiasta admiración de Núñez de Arce por nuestros poetas gauchescos. [...] Es, en realidad, cosa averiguada que la referida opinión expresa la de muchos de los que estudian nuestro florecimiento intelectual. 'De cuanta producción literaria nos llega de la América española, —escribía en 1899 Miguel de Unamuno, rector de la Universidad de Salamanca,— nada me ha ganado el ánimo tanto como lo que podría llamar literatura gaucha [...].'"

⁵⁵ Vgl. z.B. Montaldo 1993: 63f.: "Hasta estas conferencias de Lugones, ningún intelectual argentino tomaba excesivamente en serio la gauchesca, ni siquiera el poema de Hernández. [...] La propuesta de *El Payador* es centralizar por primera vez, con argumentos sin duda excesivos, un texto marginal; marginal porque se encuentra en el borde de dos culturas, la popular y la letrada pero marginal también porque es un poema de la oralidad y el nomadismo que Lugones hará entrar en las bibliotecas y lo explicará desde las etimologías, géneros literarios e historia de Occidente". Tatsächlich belegt die Umfrage in *Nosotros* von 1913, daß der Status der Gaucho-Literatur nach wie vor umstritten blieb. Offenbar verhielt es sich so, daß diejenigen, die auch schon zuvor mit dem Gaucho sympathisiert hatten, nunmehr seiner vorbehaltlosen Vereinnahmung als National-Symbol zustimmten, während immerhin drei von den insgesamt 15 Befragten sich entschieden gegen die These von Lugones aussprachen. So stimmt zwar beispielsweise Manuel Gálvez mit Lugones überein, aber Rodolfo Rivarola wendet gegen Lugones ein, daß die These vom "poema nacional" wohl nicht stimmen könne, denn durch die Einwanderung wäre die Bedeutung der Gauchos relativiert worden (vgl. Isaacson 1986: 65). Die schärfste Erwiderung kam von einer unter dem Pseudonym Maestro Palmeta (= Carlos Octavio Bunge) veröffentlichten Satire, die *Martín Fierro* als Enzyklopädie menschlichen Wissens feierte, zur Nationalisierung seiner Sprache anriet und die Einrichtung eigens für diesen Zweck bestimmter Hernández-Lehrstühle an den Universitäten empfahl (vgl. Sava 1982: 60 u. 63). Vgl. ferner Altamirano/Sarlo 1983a, sowie Vicente Rossis polemische Kritik "DE LA PULPERIA AL OLINPO PASANDO POR EL ODEON", die 1943 in den *Folletos Lenguaraces* (Nr. 28, Río de la Plata, Córdoba) erschienen ist.

ausbleibenden oder durchweg generös gemeinten Nachrufe anlässlich seines Todes sprechen hierzu eine deutliche Sprache, insofern sie ihn auf eine “voz de la campaña” zu reduzieren suchen⁵⁶—, doch gab es sehr wohl auch Stimmen, die gegen die ausbleibende nationale Anerkennung protestierten, ohne selbst dem *criollismo popular urbano* verpflichtet zu sein,⁵⁷ wie z.B. das 1881 in *Las Provincias* erschienene und von Hernández in die 12. Ausgabe⁵⁸ aufgenommene ‘Loblied’ auf *Martín Fierro* von Pablo Subieta, das den Versuch der Kanonisierung zum nationalen Klassiker vorwegnimmt.⁵⁹ Auch Unamuno hat wenige

⁵⁶ Halperin Donghi 1985: 321; vgl. ebda., 340f.: “La muerte de Hernández ofrece una primera oportunidad de medir el impacto que sobre su imagen pública están destinadas a adquirir esas transformaciones que no hacen sino comenzar. La prensa porteña celebra unánimemente su identificación con el gaucho y la pampa [...]. Sólo *La Prensa* reconoce en *Martín Fierro* algo más que un poema en que el paisano se siente expresado [...]” Vgl. ebenso Prieto 1988: 87: “Estos comentarios hacían justicia al fenómeno de popularidad logrado por el texto de Hernández entre los lectores de la campaña, pero evitaban al mismo tiempo, con excepción el artículo publicado por *La Prensa*, toda referencia al grado de recepción registrado entre los propios destinatarios de estas notas [...]. Hernández-Martín Fierro pertenecían al campo. La ciudad culta aceptaba, simplemente, los hechos.”

⁵⁷ Vgl. Prieto 1988: 87f., der die Gegenstimme von Sebastián Berón anführt, die dem Sektor des *criollismo popular urbano* zuzurechnen ist.

⁵⁸ Vgl. Sava 1982: 54.

⁵⁹ Vgl. Subieta (zit. nach Isaacson 1986): “El viejo Viscacha es el Mefistófeles de ese Fausto más natural, más filosófico, más moral que el de Goethe” (37); “Si Italia tiene su *Divina Comedia*, España su *Quijote*, Alemania su *Fausto*, la República Argentina tiene su *Martín Fierro*. [...] Las últimas máximas de Martín Fierro, son máximas tan magníficas como las del Evangelio; es por eso que el libro de Hernández suple a la Biblia y a la doctrina sacerdotal en los ranchos, estancias y aldeas, y no exageramos al asegurar que también desempeña ese noble papel en las ciudades” (38) [beide Zitate aus: *Las Provincias*, año I, Nr. 274, 8. Okt. 1881]; “es el libro que suple á la Biblia, á la novela, á la Constitución ya los volumenes de ciencia; es la leyenda mas popular que aprende de memoria el niño, que la canta el payador, que la murmura el carrero y la lee con deleite la cándida doncella” (44); “Martin Fierro vive en la memoria de todos, y vivirá en las futuras generaciones, por que es el poema mas argentino” (44) [beide Zitate aus: *Las Provincias*, año I, Nr. 279, 23. Okt. 1881]. Die Kanonisierung als Klassiker wird von Federico de Onís in “El ‘Martín Fierro’ y la poesía tradicional” (1925, zit. nach Isaacson 1986) aus der Warte der spanischen Philologie abgesichert, wengleich sprachliche Unterschiede eingeräumt werden: “Filológicamente, muestra el poema inconsecuencias de lenguaje, que le quitan el valor de documento genuino del dialecto gauchesco, lo mismo que el lenguaje rústico de Juan de la Encina no es la lengua que hablaban los rústicos salmantinos, ledesminos o sayagueses. Hernández, como Encina, como todas las personas cultas que han escrito poesía rústica, escriben una lengua que no es la suya y nunca logran la imitación perfecta” (110). — Auf diesen selbst schon klassischen Argumenten der Kanonisierung baut Borges in *El ‘Martín Fierro’* (1953) seine Ironie auf: “Carlyle escribió que Italia se cifraba en la

Jahre später ein en vorsichtigen Vergleich der Entstehungsbedingungen der europäischen Nationalepen und des *Martín Fierro* in seinem Essay von 1894 bemüht, um schließlich die Bezeichnung *poema popular gauchesco* wegen seines *hispanismo* vorzuziehen.⁶⁰ Im Vorfeld des *Centenario* wurde *Martín Fierro* sodann 1908 von Martiniano Leguizamón und 1909 von Carlos Olivera als “nuestro poema nacional” bezeichnet;⁶¹ 1910 forderte Manuel Gálvez nach ‘poetischem Lorbeer’ für Hernández⁶² und noch im Jahr 1913 als Carlos O. Bunge in der Academia de Filosofía y Letras den epischen Charakter der hernandinen Fiktion zu widerlegen suchte,⁶³ verfocht Ricardo Rojas in seiner Antrittsrede der frisch geschaffenen *cátedra* für argentinische Literatur nach wie vor die Gegenthese zugunsten des Nationalepos — parallel zu Lugones, aber weniger erfolgreich.⁶⁴ Aufschlußreich ist daher eine Notiz, die 1901 in *Caras y Caretas* erschienen war, derzufolge sich der Kanonisierungsprozeß schon im Vorfeld der Unabhängigkeitsfeierlichkeiten als kollektives Projekt abzuzeichnen begann:

Entre un grupo de literatos de alta significación en el país, ha comenzado a hacer camino la idea de tributar un respetuoso homenaje, al más inspirado y al más original de los vates argentinos: a José Hernández, el genial autor del ‘Martín Fierro’. [...] La obra de Hernández es un monumento de la literatura nacional, y hoy que parece llegada la hora de la justicia para los pensadores que hicieron obra de varón en esta tierra, justa es la manifestación que se proyecta y que seguramente será grandiosa.⁶⁵

Divina Comedia y España en el *Quijote* y agregó que la casi infinita Rusia era muda, porque aún no se había manifestado un libro. Lugones declaró que los argentinos *ya poseíamos* este libro canónico y que éste, *previsiblemente*, era el *Martín Fierro*” (Borges OCC: 559, m. Hvb.).

⁶⁰ Vgl. Unamuno 1986: 32f.: “Pudo producirse un *Poema del Cid* o una *Chanson de Roland* cuando toda una nación era pueblo y tenía héroes. Hoy los cultos no tienen más héroe que el yo [...]. En la Pampa alienta un pueblo acorralado, es cierto, por la civilización argentina, pero un pueblo total, íntegro, verdadero trasunto de nuestro pueblo español, cuando en éste brotaron los romances populares, y por esto ha podido allí brotar por ministerio de un hombre más culto que los gauchos, José Hernández, un *poema popular gauchesco*, *Martín Fierro*.”

⁶¹ Martiniano Leguizamón in *De cepa criolla* (1908) und Carlos Olivera in *Medallas* (1909), vgl. Sava 1982: 58f.

⁶² Vgl.: “el autor del *Martín Fierro*, tampoco tiene estatua, ni calle que lleve su nombre ni ha adquerido el derecho de mención en la literatura militante, ni es juzgado según sus méritos en los vacíos y estúpidos textos literarios” (zit. nach Szmétan 1994: 109).

⁶³ Vgl. Altamirano 1983: 110.

⁶⁴ Vgl. die Zusammenfassung seiner These von Altamirano 1983: 110: “el *Martín Fierro* es para los argentinos lo que la *Chanson de Roland* para los franceses y el *Cantar de Mio Cid* para los españoles, es decir el poema épico nacional.”

⁶⁵ Kurzer Zeitungsartikel aus *Caras y Caretas* vom 22. Juni 1901; zit. nach Prieto 1988: 90.

2.1.3 *Martín Fierro* als ‘Bollwerk’ der Nation bei Lugones

Auch Leopoldo Lugones setzt sich im Vorfeld des *Centenario* mit dem Gaucho-Stoff auseinander, also lange noch vor dem einschlägig bekannten Redezyklus im Theater *Odeón*, und zwar auf der Suche nach seiner poetischen Identität als *argentinischer* Modernist.⁶⁶ Das provokative Resultat dieser Suche legte Lugones in seinem Prosagedicht *La guerra gaucha* (1905) vor, in dessen Vorwort er begründet, die Gaucho-Poesie gezielt der ihr eigensten Qualität entkleidet zu haben, nämlich ihrer gauchesken Sprache, “pues no he creído que su tema nacional fuese obstáculo para tratarlo en castellano y en el estilo más elevado posible...”.⁶⁷ Graciela Montaldo weist in diesem Zusammenhang auf den Unterschied zu Rafael Obligados Poetisierung des Santos Vega-Stoffes hin, die sich ebenfalls einer *lengua culta* bedient,⁶⁸ indem sie die Metapher des Titels als Kriegserklärung an die Gattung selbst deutet:

¿Estilo *elevado* para tema *plebeyo*? ¿Las formas de la modernidad para construir la tradición? El Lugones de *La guerra gaucha* no es el Rafael Obligado de *Santos Vega* que se propone ‘dignificar’ una tradición; no, Lugones realiza una ruptura efectiva con la literatura gauchesca y post-gauchesca lanzándose a nuevas formas ficcionales —continuándola por otros medios—: desarticulación del referente, una nueva experiencia de lo literario, conmoción de la lengua oral por la tensión hacia la etimología. [...] Lugones defiende así su trabajo modernista sobre el tema gaucho y declara la guerra contra la literatura gauchesca atacándola en su voz, en su lengua. [...] *La guerra gaucha* es el primer pie de la guerra contra la gauchesca y no una simple escaramuza letrada. (Montaldo 1993: 124)

Wenn *La guerra gaucha* mit Recht als eine Kriegserklärung an die Gaucho-Literatur bereits im Jahr 1905 gelten darf, dann kann —eine stringente Entwicklung im Werk Lugones’ vorausgesetzt— auch der Vortragzyklus vor versammelter Elite im Theater *Odeón* von 1913 auf keiner Apotheose des *Martín Fierro* beruhen. Stattdessen unternimmt Lugones in mehrfacher Hinsicht einen doppelten Feldzug⁶⁹

⁶⁶ Vgl. Montaldo 1993: 122: “Lugones está en busca de la diferencia que lo defina no sólo como poeta modernista sino también como argentino.”

⁶⁷ Lugones, *La guerra gaucha*, zit. nach: Montaldo 1993: 124.

⁶⁸ *Martín Fierro*, Santos Vega und Juan Morreira stellen —in unterschiedlicher Weise— die drei namhaftesten Gaucho-Stoffe der argentinischen Literatur dar (vgl. Prieto 1988: 83ff.). Die Santos Vega-Legende hat ihren ‘Hernández’ in Rafael Obligado und ihren ‘Lugones’ in Robert Lehman-Nitsche gefunden: ersterer hat das berühmteste Gaucho-Gedicht der *poesía culta* verfaßt; letzterer eine umfassende Materialsammlung zum Santos Vega-Stoff vorgelegt (vgl. Lehman-Nitsche 1917).

⁶⁹ In der Chronik von *La Nación* hieß es: “Lugones, como autor y como lector, ha ganado una batalla sin precedentes en nuestra vida literaria” (zit. nach Montaldo 1993: 67).

gegen die spanische *und* gegen die gaucheske Tradition — nicht von ungefähr erwähnt er die enth usiastische spanische Rezeption des *Martín Fierro* mit keinem Wort und läßt die Vortragsreihe drei Jahre später unter dem irreführenden Titel *El payador* (1916) erscheinen, unter völliger Abstraktion von *Martín Fierro* und erst recht von seinem konkreten Autor José Hernández. Auffallend ist daher die funktionelle und z.T. auch argumentative Nähe seiner Festreden aus Anlaß des *Centenario* der argentinischen Unabhängigkeit zu den *Fourth of July*-Reden zum Unabhängigkeitstag der Vereinigten Staaten von Nordamerika. Diese gehen nämlich ebenfalls aus einer Kombination von nationaler Identitätskonstruktion und scriptOralität hervor, bei der Traditionssicherung und soziale Legitimation —nebst Exklusion von unerwünschten Bevölkerungsgruppen— die hervorstechendsten Merkmale sind.⁷⁰ Eines der Hauptanliegen Lugones besteht analog in der Dezentrierung des spanischen Ursprungs mittels der greco-latinischen Tradition, in die er das Nationalepos des abstrahierten *payador* in Analogie zu Homer einreicht.⁷¹ Spanien wird damit zu einem zweitrangigen Zwischenprodukt herabgewürdigt, weshalb Lugones das sprachliche Kunststück vollführen muß, einerseits das argentinische Spanisch in nationaler Hinsicht zu verteidigen —“nuestro castellano, menos correcto que el de los españoles, aventájalo en eficacia como instrumento de expresión”⁷²—, andererseits aber die *habla gauchesca* aus modernistischer Warte zu desavouieren.⁷³ Lugones hütet sich

⁷⁰ Vgl. Lubbers 1994: 89: “Collegestudenten sowie junge Geistliche und Richter beschworen, unermüdliche Parallelen ziehend zwischen den alten Gemeinwesen Athens und Roms und der neuen eigenen Republik und dabei eifrig plagierend, die völlige Übereinstimmung der Vereinigten Staaten mit sich selbst” — Zur politischen Rhetorik des *Fourth of July* und Oralität vgl. Goetsch/Hurm 1992.

⁷¹ Vgl. Borges, der die Behauptung von Ricardo Rojas, die *poesía gauchesca* sei eine Fortsetzung der Poesie der *payadores*, ironisch kommentiert: “Rojas, para dar raíz popular a la poesía de los gauchescos, que empieza en Hidalgo y culmina en Hernández, la presenta como una continuación o derivación de los gauchos, y así Bartolomé Hidalgo es, no el Homero de esta poesía, como dijo Mitre, sino un eslabón” (Borges OC I: 268).

⁷² Lugones 1979: 113. — Vgl. außerdem ebda., 117: “El castellano paralítico de la Academia, corresponde a la España fanática y absolutista, ‘nuestra madrastra’, como decía con tanta propiedad Sarmiento; y en eso, como en todo lo demás, sólo le debemos atraso y desolación. [...] Es ella quien tiene que venir a nosotros, la nueva raza, ‘la hija más hermosa que su hermosa madre’, pero sin ningún propósito de influir sobre nuestro espíritu, más fuerte y más libre que el suyo. América no será jamás una nueva España.”

⁷³ In seinem Prolog zur Ausgabe der *Biblioteca Ayacucho* hat Borges diesen Widerspruch treffend charakterisiert: “Desdeñoso de lo español, el autor de *La guerra gaucha*, paradójicamente adoleció de dos supersticiones muy españolas: la creencia de que el escritor debe usar todas las palabras del diccionario, la creencia de que en cada

davor, sie als sprachliches Vorbild für das *idioma nacional* vorzuschlagen oder gar als poetische Sprache der Moderne zu übernehmen.⁷⁴ Der Grund für sein Lavieren liegt also nicht nur darin, daß die Volkspoesie der Gauchos eine Sprache verkörpert, die auf der teleologischen Achse des abendländischen Zivilisationsprozesses in den Naturzustand zurückversetzt ist,⁷⁵ sondern auch in dem enormen Stellenwert, den Lugones der Poesie —der höchsten Form der Sprache— und damit seinem eigenen modernistischen Diskurs als eigentlichem Ziel zivilisatorischer Bemühungen beimißt.⁷⁶ Das moderne Argentinien —repräsentiert durch das im Theater *Odeón* anwesende Publikum— und sein modernistischer Poet Lugones gehen schließlich über die Gaucho-Poesie der postkolonialen Epoche und selbst noch über die Epik der griechischen Antike weit hinaus, insofern beide als integraler Bestandteil der eigenen Kultur im Sinne von ‘Bildungsgut’ in Anspruch genommen werden können.⁷⁷ Der Gaucho—und mit ihm seine Sprache— ist Lugones zufolge *das* bislang zwar übersehene, aber längst schon überwundene Bindeglied zwischen *barbarie* und *civilización*. Er mußte im evolutiven Prozeß der argentinischen Nation zwar aufgrund seiner Minderwertigkeit weichen, bietet aber nichtsdestoweniger als nationaler Prototyp⁷⁸ ideale Voraussetzungen, um die paradoxe Funktion eines —je nach

palabra el significado es lo esencial y nada importan su connotación y su ambiente” (Borges in: Lugones 1979: X). Wie wenig Lugones tatsächlich für die *literatura gauchesca* übrig hat, geht beispielsweise aus seiner Verurteilung von Estanislao del Campo hervor, den er als “gringo fanfarrón” (ebda., 128) bezeichnet.

⁷⁴ Lugones gebraucht zwar den Terminus *idioma nacional* im Zusammenhang mit *lenguaje hablado*, doch die Betonung liegt auf dem vagen Begriff des Volkes, zu dem ja die Gauchos seiner Ansicht nach nicht (mehr) gehören: “la característica intelectual de toda nación civilizada, es su idioma nacional; no pudiendo recibir este nombre, sino el lenguaje hablado *por el pueblo* que lo constituye” (Lugones 1979: 115).

⁷⁵ Vgl.: “los gauchos restauraban sin saberlo la estructura natural del idioma” (Lugones 1979: 115).

⁷⁶ Vgl. Lugones 1979: 35: “y como el idioma es el rasgo superior de la raza, como constituye la patria en cuanto ésta es fenómeno espiritual, resulta que para todo país digno de la civilización no existe negocio más importante que la poesía.”

⁷⁷ Vgl.: “Las coplas de mi gaucho, no me han impedido traducir a Homero y comentarlo ante el público cuya aprobación en ambos casos demuestra una cultura ciertamente superior. Y esta flexibilidad sí que es cosa bien argentina” (Lugones 1979: 16).

⁷⁸ Vgl. Lugones 1979: 50: “Si se recapitula los elementos de este estudio, fácil será hallar en el gaucho el prototipo del argentino actual. [...] No somos gauchos, sin duda; pero ese producto del ambiente contenía en potencia al argentino de hoy, tan diferente bajo la apariencia con fusa producida por el cruzamiento actual. Cuando esta confusión acabe, aquellos rasgos resaltarán todavía, adquiriendo, entonces, una importancia fundamental el poema que los tipifica, al faltarles toda encarnación viviente.”

Bedarf und Wertsetzung— ebenso spaltenden wie vereinigenden ‘Identitätszeichens’ erfüllen zu können:

su desaparición es un bien para el país, porque contenía un elemento inferior en su parte de sangre indígena; pero su definición como tipo nacional acentuó en forma irrevocable, que es decir, étnica y socialmente, nuestra separación de España, constituyéndonos una personalidad propia. De aquí que el argentino, con el mismo tipo físico y el mismo idioma, sea, sin embargo, tan distinto del español. Y es que el gaucho influyó de una manera decisiva en la formación de la nacionalidad. Primero, al ser como queda dicho el tipo propio, el elemento diferencial y conciliador a la vez entre el español y el indio [...]. (Lugones 1979: 51)

Die Berufung auf die Gaucho-Tradition als *missing link* hatte daher mehrere Vorteile: Zum einen erlaubte sie eine Pufferzone zwischen spanische Herkunft und argentinische Moderne zu schieben, durch die der spanische und der indianische Ursprung so miteinander vermittelt wurden, daß sich ihr Gegensatz zugunsten des ‘lachen den Dritten’ auflöste — also zugunsten des alt eingesessenen *criollo*. Zum anderen konnte durch die Kanonisierung des *Martín Fierro* jedem weiteren Werk der Gattung ein minderwertiges Epigonentum bzw. eine Verfälschung des ursprünglichen Wortlautes angelastet und eine Sperre vorgeschoben werden — eine Wasserscheide mithin, welche die Flut der *folletos criollos* vom Strom der Nationalliteratur abtrennen sollte.⁷⁹ Und schließlich wurde die Rassenmischung anhand des Modells des Gaucho-Mestizen als zurückliegende und vergleichsweise primitive Kulturstufe stigmatisiert.⁸⁰ Diese wertenden ‘Voraus-Setzungen’ haben weitreichende Konsequenzen im Hinblick auf das hybride Argentinien der Einwanderer, den “crisol de razas” und die demokratische Masse, die Lugones allesamt verabscheute.⁸¹ Die Hypothese einer ‘prophylaktischen’ Kanonisierung des *Martín Fierro*, welcher zu einem ‘Bollwerk’ wider die Auswüchse einer unerwünscht hybriden Moderne werden sollte,⁸²

⁷⁹ Vgl. Prieto 1988: 133: “la espectacular y trabajosa reivindicación estética lograda para el *Martín Fierro* de Hernández pareció significar la separación de las aguas, supuestamente definitivas, entre la popularidad de un personaje literario y la dignidad del texto que lo proyectaba al imaginario colectivo, entre la viciosa proliferación de las lecturas cruzadas y de las imitaciones fraudulentas y el acto privilegiado de la escritura.”

⁸⁰ Zur Frage der Mestizierung vgl. Montaldo 1993: 66ff.

⁸¹ Vgl. Montaldo 1993: 67.

⁸² Vgl. in diesem Sinne Prieto 1988: 133f: “La propuesta de Lugones, novedosa en cuanto a la valoración del poema de Hernández, no lo era en absoluto en cuanto se expresaba como parte y como culminación de un vasto movimiento de política cultural iniciado, desde distintos frentes, a comienzos del siglo, y cuyo cometido ostensible era el de disciplinar a los elementos residuales que se resistían a un proceso de modernización triunfante en los más de sus cometidos.”

scheint mir im Fall Lugones zutreffender zu sein als diejenige einer symbolischen *pars-pro-toto*-Aufwertung der Gaucho-Kultur. Graciela Montaldo hat daher treffend auf den Unterschied zwischen Lugones und Rojas hingewiesen: “A Ricardo Rojas no le anima el terror sino la firme voluntad de construir una nacionalidad” (Montaldo 1993: 71).

2.1.4 Die Gaucho-Poesie als Grundstein der Argentinität bei Ricardo Rojas

Im Werk von Ricardo Rojas ist die Verbindung aus Identitätskonstruktion und scriptOralität noch deutlicher als sie bereits in Ansätzen bei Leopoldo Lugones impliziert ist. Rojas weitet die Hypothese der 37er Generation aus, derzufolge das Wesen des argentinischen Volkes aus seinen ungeschriebenen Gesetzen hervorgehe, wie dies insbesondere von Alberdi postuliert worden war.⁸³ Die argentinische Literatur sollte daher bewußt auf der Folklore —also der oralen Literatur— begründet werden, um ihre jahrhundertalte mündliche Tradition und Kontinuität einbringen zu können.⁸⁴ Das Überdenken der geschichtsphilosophischen Situation des amerikanischen Kontinents hatte Rojas hierbei zu einer Revision kultureller Leitbegriffe und zu einer Ausweitung des Kultur- und Literaturverständnisses bewogen. Ausgehend von einer Hegel-Lektüre begann Rojas daher die Anlage einer umfassenden ‘Datenbank’, die er in seiner *Historia de la literatura argentina* in einer gewollt originellen⁸⁵ An-Ordnung nach Zyklen des Eigenen und des Fremden unter Verwendung einer eigenständigen Nomenklatur ausbreitet.⁸⁶ Seine

⁸³ Vgl. Montaldo 1993: 75: “El país moderno, el país organizado, es el país escriturario y Rojas señala en su historia ese paso: el paso a las leyes, a la abstracción escrita. Lo gauchesco —una literatura de la oralidad— como base de la cultura argentina, he aquí su tesis central”.

⁸⁴ Vgl. Rojas in *Los gauchescos*: “El arte que llamo de ‘los gauchescos’ fue producto de una aleación del indio y del conquistador en el crisol de la tierra nativa; arte que asumió primero la forma tradicional de las danzas, filosofemas, romances y mitos folklóricos; que pasó después del campo a las ciudades y de la rapsodia oral al poema escrito; que se caracterizó en *Martín Fierro*, derramando más tarde su savia vital en los otros géneros cultos de la literatura argentina” (zit. nach Montaldo 1993: 82).

⁸⁵ Vgl. Zubieta 1987: 197: “Las cuestiones de los orígenes y los fines que aparecieron ligados al continuo son problemas importantes que tientan a los historiadores de la literatura y centrales para el análisis de la obra de Rojas. [...] en efecto, la idea de originalidad [...] tiene una doble inflexión: originalidad es lo nuevo, lo que no es copia, lo propio y originalidad como lo que pertenece al origen, lo muy viejo.”

⁸⁶ Vgl. Rojas 1980 I: 15: “Antes de ahora se había preferido, sin embargo, la nomenclatura de las escuelas europeas, cómoda al dócil mimetismo de la crítica superficial. Vamos a ver que las palabras clasicismo, romanticismo, naturalismo y decadentismo se desvirtúan, como los vinos de Europa, al pasar la línea, que requieren una ‘rectificación’.”

Geschichte der argentinischen Literatur sollte sich von europäischen Literaturgeschichten sowohl aufgrund ihrer Philosophie der Argentinität unterscheiden als auch aufgrund ihres beachtlichen Volumens — was ihr den Spott Groussacs eingetragen hat, sie übertreffe den Umfang der argentinischen Literatur selbst (vgl. Montaldo 1993: 75).

Zwar hat Rojas die geschichts- und kulturphilosophischen Prämissen seiner Literaturgeschichte in Form eines Essays vorangestellt, doch in den Zusammenhang eines “sistema doctrinario de la Argentinidad” rückt er sein Frühwerk erst in seiner lateinamerikanischen Ästhetik *Eurindia*.⁸⁷

Jahr	Werk	Diskurs	Thema	Ziel
1909	<i>La restauración nacionalista</i>	didaktisch	patriotische Erziehung	Schule
1912	<i>Blasón de Plata</i>	ethnographisch	Rassenmischung	Rasse
1916	<i>La argentinidad</i>	politisch	demokrat. Revolution	Staat
1924	<i>Eurindia</i>	ästhetisch	kulturelle Evolution	Kultur
Ø	[geplant]	ökonomisch	--	--

Innerhalb dieses *a posteriori* —d.h. aus der Retrospektive von *Eurindia*— entworfenen Systems kann man beobachten, wie die Be-Gründung der Argentinität auf dem Grundstein der Gaucho-Poesie⁸⁸ zusehends auf Schwierigkeiten stößt: In *La restauración nacionalista* wendet sich Rojas noch entschieden gegen die “política de cosmopolitismo sin arraigo y de inmigración sin historia” (Rojas 1909: 92), die er als Konsequenz der mißverstandenen Formel *gobernar es poblar* von Alberdi sieht. Um der drohenden kulturellen Entfremdung zu begegnen, entwickelt Rojas einen modellhaften idealistischen Nationalismus, der vom romantischen Konzept der Volksseele ausgeht, die sich in der Folklore und der unabänderlichen Tradition der unamunianischen *intrahistoria* manifestiert.⁸⁹

⁸⁷ Vgl. Rojas 1980 I: 85 u. 89.

⁸⁸ Vgl. Rojas 1924 VIII: 72: “Sobre la roca primordial de los gauchescos, gneis de esa formación, he visto sedimentarse después mi teoría de los *coloniales*.”

⁸⁹ Rojas argumentiert mit einer “persistencia *del alma nacional*, mostrando como, á pesar del progreso y de los cambios externos, hay en la vida de las naciones una substancia

Dabei ist es Fichte —und noch nicht Hegel— auf den sich sein Konzept einer Nationalgeschichte stützt, die von einem primitiven aber gleichwohl göttlichen Prinzip ununterbrochener Kontinuität bestimmt wird: “por dentro [...] la vida “intrahistórica” de las generaciones siguió sin interrumpirse, elaborando, con las fuerzas de la naturaleza *el principio primitivo y divino de nuestra nacionalidad*” (Rojas 1909: 294).

So wie *La restauración nacionalista* einem pädagogischen Projekt zur Erziehung zum Nationalgeist entspricht, so strebt *Blasón de Plata* (1912) danach, Antworten auf die Fragen von Samiento zu geben, die dieser in *Conflictos y armonías de las razas en América* zur argentinischen Identität formuliert hat: “¿Somos europeos? [...] ¿Somos indígenas? [...] ¿Mixtos? [...] ¿Somos nación? [...] ¿Argentinos?—Hasta dónde y desde cuándo, bueno es darse cuenta de ello”. Rojas nimmt für sich in Anspruch, der erste zu sein, der hierzu nach Antworten sucht, und zwar anhand des Symbols des ‘silbernen Wappenschildes’ (“blasón de plata”). Das halb kriegerische, halb aristokratische Emblem ist als Schutzschild gegen die Verräter der argentinischen Nation konzipiert.⁹⁰ Sieht man von einer speziellen Anrede an Italiener ab,⁹¹ von denen eine besondere Irritation auszugehen scheint, so werden alle Nationalitäten von Einwanderern gleichermaßen aufgefordert, ihrer Herkunftskultur zu entsagen:

Hombres de Italia, renunciad á italianizarnos. Hombres de Francia, renunciad á galicanizarnos. Hombres de Alemania, renunciad á germanizarnos. Hombres de Inglaterra, renunciad á britanizarnos. No lo podríais. No lo queremos tampoco. Aprended la lección de Norteamérica, hombres. Aprended la experiencia de España, reyes. (Rojas 1912: 235)

Keine Zweifel läßt Rojas daran aufkommen, gegen welche Werte und unerwünschte Personen sich sein assimilatorisches Identitätsmodell richtet:

Aprended, mentores y soñadores de una fraternidad bárbara, de un cosmopolitismo regresivo, de un idealismo absurdo y —anarquistas, nihilistas, sensualistas, nietzscheanos, herveístas— que va á quedar sordo para vuestra voz el aire de este ámbito matinal que antes la conducía [...]. (Rojas 1912: 237)

intrahistórica que persiste. Esa substancia intrahistórica es la que hay que salvar, para que un pueblo se reconozca siempre á sí mismo” (Rojas 1909: 60).

⁹⁰ Rojas 1912: 229 bezieht das Wappenschild auf jene “vieja raza argentina —médula de nuestra raza futura—”, deren Feinde sich sowohl unter den “hombres de afuera” als auch unter den “proprios de seriores” befanden, also unter den “bastardos de la stirpe del Plata, cuyo blasón quiere ser este libro”.

⁹¹ Vgl. Rojas 1912: 234: “vosotros, italianos”.

Infolge dieser Äußerungen in *Blasón de Plata* sah sich Rojas dem Vorwurf ausgesetzt, die Xenophobie seiner *argentinidad* verfolge exklusive Privatinteressen.⁹² Mit der Kulturtheorie von *Eurindia* (1924), die in mancher Hinsicht eine Synthese seiner früheren Werke und insbesondere seiner *Historia de la literatura argentina* bildet (vgl. Rojas 1924 I: 60), verteidigt Rojas seine Doktrin gegen die Anschuldigungen der Xenophobie durch einen Frontalangriff auf jegliche Form hybrider Kultur:

La afirmación de esta doctrina fundamental [de *argentinidad*], no implica, ni remotamente, hostilidad alguna contra el hombre extranjero. [...] Pero esta doctrina implica, eso sí, hostilidad contra el hibridismo cosmopolita, contra el individualismo estéril, contra la estéril errantez de las almas [...]. (Rojas 1980 II: 92)

Gleichauf mit der *raza cósmica* des Mexikaners José Vasconcelos, die zu dieser Zeit im Entstehen war, legt Ricardo Rojas in *Eurindia* eine Theorie des Mestizentums dar, die auf einem “crisol de fuerzas cósmicas que obran sobre la raza” (Rojas 1980 II: 62) basieren sollte.⁹³ Doch trotz seines erklärten Willens, die fremden Kulturen in die eigene Kultur zu integrieren, bestimmt Rojas nach wie vor, was das *eigene* ist —nämlich das Indianische, das Gaucheske und das Europäische— und was *fremd* ist —alles übrige—. ⁹⁴ Deshalb beruht die

⁹² Vgl. Rojas 1980 I: 86: “Algunos han tomado la palabra ‘argentinidad’ como divisa de intereses particulares, algo así como pabellón nacional que protege las mercancías en el tráfico; pero el espíritu que *argentinidad* representa es contrario a toda bandería, a todo egoísmo, a toda cristalización institucional. [...] *Argentinidad* es el nombre de nuestra unidad funcional como Nación”. Interessant ist, wie Borges den Begriff zur gleichen Zeit in *Inquisiciones* (1925) aus kreolistischem Blickwinkel kritisiert: “Se perdió el quieto desgobierno de Rosas; los caminos de hierro fueron a valorando los campos, la mezquina y logrera agricultura dedineró la fácil ganadería y el criollo, vuelto forastero en su patria, realizó en el dolor la significación hostil de los vocablos *argentinidad* y progreso. Ningún prolijo cabalista numerador de letras ha desplegado ante palabra alguna la reverencia que nosotros rendimos delante de esas dos. Suya es la culpa de que los alambrados encarcelen la pampa, de que el gauchaje se haya quebrantado, de que los únicos quehaceres del criollo sean la milicia o el vagamundismo o la picardía, de que nuestra ciudad se llama Babel” (Borges 1925: 137).

⁹³ Diese Beziehung zwischen Rojas und Vasconcelos ist meines Wissens bisher nicht beachtet worden. Vgl. z.B. Goic 1991, der zwar beide Werke in einem Zug erwähnt —*Eurindia* (1924) und *La raza cósmica* (1925)—, aber in der chronologisch verkehrten Reihenfolge und ohne jeden Kommentar über einen möglichen Zusammenhang.

⁹⁴ Vgl. Rojas 1980 I: 107ff.: “Sin duda lo americano comprende lo indio, asimilado por la civilización colonial y por la ciencia contemporánea; lo español, asimilado por la familia y el idioma en las Repúblicas independientes; lo criollo de las pampas y montañas, asimilado por la política y el arte. En tal experiencia histórica se funda nuestra conciencia de americanidad; [...]. Refundir lo indio, lo gauchesco y lo español

Identitätskonstruktion in *Eurindia* auf einem Fusionsmodell des Schmelztiegel-Typs,⁹⁵ die —trotz ihres Durstes nach zukünftiger Universalisierung— ebenso organisch⁹⁶ wie homogenisierend, exklusiv und traditionell zentriert⁹⁷ bleibt: “La patria vieja no ha muerto, ni morirá” (Rojas 1980 I: 117). Dabei widerspricht Rojas’ nationalistische Sorge um die Argentinität der teleologischen Dimension seines auf Originalität und Kontinuität bezogenen Denkens. So behauptet Rojas: “Una de las leyes a que parece estar sometida la existencia de las Naciones es la continuidad de la tradición. Si la tradición se interrumpe, la memoria colectiva se pierde y la personalidad nacional se desvanece” (Rojas 1980 I: 92). Im Grunde möchte Rojas nämlich die Möglichkeit beseitigt wissen, im Wettlauf der Nationen zurückzubleiben. Deshalb entwickelt er —nunmehr mit Hegel— “la teoría de una hipóstasis del logos planetario en la carne de las Naciones” (I: 95). Von daher stammt schließlich seine prophetische Sicherheit: “los antagonismos dislocados irán fundiéndose en un todo homogéneo” (I: 105) und “la ciudad predestinada de Eurindia, es Buenos Aires, para los argentinos” (I: 104). Sogar die Rolle der Immigranten ist vorbestimmt, ob sie wollen oder nicht:

A esa obra futura podrán contribuir no solamente los nativos, sino los extranjeros aquí avecindados [...]. En vano será que conspiren contra lo inevitable, pues la realización de Eurindia es inevitable, e indicamos caminos para abreviar el esfuerzo.
(Rojas 1980 I: 107)

en lo americano, convirtiéndolo en conciencia argentina; dilatar lo latino, lo germánico y lo eslavo hasta sus remotos horizontes arios, semíticos y orientales, cerrando el arco de la cultura humana, ésas son las disciplinas que propongo, hechas de patria y de humanidad”

⁹⁵ Vgl. Rojas 1980 I: 71: “La Argentina es hoy un crisol de mestizamientos cuyos variados aportes se fusionan por influencia del territorio nativo, del idioma castellano y de las instituciones democráticas”; “hacer de la Argentina un crisol de lo americano y de lo universal: he ahí los propósitos de *Eurindia* como estética de la acción” (ebda., 103).

⁹⁶ Vgl. Rojas: “concibo la personalidad nacional del mismo modo que la personalidad individual. [...] Como los seres biológicos, estas entidades metafísicas nacen lentamente, alcanzan su plenitud de vida, y luego mueren para ser reemplazadas por otras que son a veces de su misma progenie” (Rojas 1980 I: 68); “La morfología de las Naciones nos lleva, pues, a considerarlas como seres vivos, de existencia secular, de cuerpo más o menos concreto en el territorio y en la raza, de espíritu más o menos claro en la filosofía y en el arte” (91).

⁹⁷ Vgl. Rojas: “los antagonismos dislocados irán fundiéndose en un todo homogéneo” (Rojas 1980 I: 105); “Ahora necesitamos asimilar lo extranjero y concluir con la imitación, volver los ojos a la realidad local, sentir la vida colectiva, dar unidad de carácter a nuestra cultura y plasmar los símbolos estéticos de la personalidad americana” (ebda., I: 117); “cierta unidad orgánica entre el territorio, la raza, la tradición y la cultura” (ebda., II: 62); “De todo ello he deducido las normas que he llamado ‘continuidad de la tradición’, ‘unidad de la cultura’ y ‘correlación de los símbolos’” (ebda., II: 63).

Wozu also die ganze Suche nach der Identität? Wozu die Angst, die Identität zu verlieren oder nicht zu erreichen, wenn alles von göttlichen Gesetzen vorbestimmt ist, die 'nur' von Rojas 'katalysiert' werden?⁹⁸ Offenbar genau darum: um beizeiten anzukommen und nicht im Wettlauf der Nationen zurückzubleiben.

Rojas hat somit auf dem Fels der Gaucho-Kultur eine Doktrin der nationalen Vorbestimmung aufgebaut, die er 'Philosophie der Argentinität' tauft. Die fundamentale Bedeutung, die dabei *Martín Fierro* und der Gaucho-Poesie als Stifter von kultureller Identität und Kontinuität zukommt, darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Gauchos in einer wesentlichen Hinsicht niemals ernsthaft als nationales Identitätsmodell in Betracht gezogen wurden — nämlich was ihre Sprache anbelangt. Leopoldo Lugones 'Feldzug' gegen die Popularisierung des Gaucho-Mythos setzt aber just an diesem wunden Punkt an: Das National-epos des *Martín Fierro* war ihm willkommen als 'Bollwerk' gegen die naturhaft-rückständige Sprache der Gaucho-Poesie, die fortan zu Epigontum verdammt sein würde. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß schon Unamuno gerade die *habla gauchesca* zum Anlaß nimmt, die eben noch aufgrund der Gaucho-Poesie zuerkannte Argentinität wieder in eine übergreifende, sprachlich auf einer gemeinsamen Oralität fundierten Hispanität einmünden zu lassen.⁹⁹ Der Gaucho hat in der Tat nur deshalb zum Statthalter der argentinischen Oralität aufsteigen und damit zum scriptOralen Ursprung der argentinischen Literatur avancieren können, weil es eine Literatur gab, die ihm diese Rolle 'zuschrieb'. Dafür spricht allein schon, daß der Gaucho im 19. Jh. keineswegs exklusiv in Argentinien vorkam, sondern über den Río de la Plata hinaus weit verbreitet war, wo immer natürliche Gegebenheiten und wirtschaftliche Verhältnisse berittene Viehhirten begünstigten, also z.B. auch im Rio Grande do Sul, wo er *gaúcho* genannt wurde.¹⁰⁰ Aber in keinem anderen amerikanischen Land — mit Ausnahme

⁹⁸ Vgl. die Funktion, die Rojas dem nationalen Künstler als 'Halbgott' zuspricht: "El artista es un pequeño dios [...]. Pero hay una cosa de la cual no puede librarse; su propio temperamento individual atado a las cadenas del grupo racial a que pertenece. En este sentido, el artista es un semidiós encadenado" (Rojas 1980 I: 97).

⁹⁹ Vgl. Unamunos Grundthese zur Frage des *idioma nacional*, die schon in seinem Essay über *Martín Fierro* von 1894 zum Ausdruck kommt: "Conviene, ante todo, advertir que *Martín Fierro* es un poema gauchesco, escrito en lenguaje y estilo gauchescos, y que para propagarse en España tendría que ir acompañado de un *brevísimo* glosario y notas explicativas, farragoso aditamento para un libro de amena literatura. Digo *brevísimo*, porque, como indicaré más adelante, los más de sus modismos y términos dialectales son españoles de pura raza, usados aquí por el pueblo, *aun cuando no se escriban*" (Unamuno 1986: 15, m. Hvbgl.).

¹⁰⁰ Vgl. Borges OC OC I: 132: "Más que en lo étnico (el gaucho pudo ser blanco, negro, chino, mulato o zambo), más que en lo lingüístico (el gaucho riograndense habla una variedad brasileña del portugués) y más que en lo geográfico (vastias regiones de

wohl von Uruguay— hat die Viehwirtschaft der *cowboys*, *sertanejos*, *llaneros*, *gauchos* oder *gaúchos* eine Literatur hervorgebracht, die mit dem nationalen Stellenwert der *literatura gauchesca* in Argentinien vergleichbar wäre.¹⁰¹ In Brasilien ist die *literatura gaúcha* beispielsweise niemals über den Status einer Regionalliteratur hinausgekommen, zumal dem *gaúcho* heftige Konkurrenz durch den unberittenen *sertanejo* widerfuhr.¹⁰²

2.2 Die Übertragung des scriptOralen Modells der *habla gauchesca* im urbanen *criollismo*

Weder Sarmiento noch Alberdi haben unmittelbar an die Gauchos gedacht, wenn sie vom ‘Volk’ oder der ‘Sprache des Volkes’ sprachen. Die von Sarmiento

Buenos Aires, de Entre Ríos, de Córdoba y de Santa Fe son ahora gringas), el rasgo diferencial del gaucho está en el ejercicio cabal de un tipo primitivo de ganadería.”

¹⁰¹ Vgl. Rosenblat 1969: 49: “en ninguna otra región de América tuvo la literatura popular una floración de la grandeza de la literatura gauchesca”; vgl. weiter Borges OC I: 79: “la vida pastoril ha sido típica de muchas regiones de América, desde Montana y Oregón hasta Chile, pero esos territorios, hasta ahora, se han abstenido enérgicamente de redactar *El gaucho Martín Fierro*. No bastan, pues, el duro pastor y el desierto. El *cowboy*, a pesar de los libros documentales de Will James y del insistente cinematógrafo, pesa menos en la literatura de su país que los chacareros del Middle West o que los hombres negros del Sur... Derivar la literatura gauchesca de su materia, el gaucho, es una confusión que desfigura la notoria verdad”. — Carlos Alberto Leumann argumentiert in seinem Kapitel “Fuera de la Argentina y del Uruguay nunca hubo nada equivalente a la literatura gauchesca” ausgehend vom konkreten Gegenbeispiel des venezolanischen *llanero*: “Lo enunciado en este título resulta de la mayor importancia si se piensa que en Venezuela el campesino vivió a veces libre y rebelde como los gauchos, en grandes llanuras que también suelen llamarse *pampas*, como asimismo sirvió admirablemente en las guerras contra la dominación española, y domaba potros salvajes que allá dicen *cerreros*, y sabía salir parado si el animal *se volteaba*, y era cantor y en reuniones de fiesta sostenía competencias poéticas de cierto modo parecidas a las payadas de contrapunto. Sin embargo nunca tomó consistencia en Venezuela una tentativa de hacer literatura nacional sobre la base de imitar, sistemáticamente, lenguaje y estilo de los antiguos llaneros” (Leumann, *La literatura gauchesca y la poesía gaúcha*, 1953; zit. nach Rama 1982a: 157f.; vgl. auch Rama 1977: x). — Zur Rolle der *cowboys* in den amerikanischen *frontier-novels* aus komparatistischer Perspektive vgl. Scott 1985: 20: “The gaucho of the Southern cone of Latin America, counterpart of the northern cowboy, has had both a longer role in that region’s history as well as a better-developed body of literature, yet the mythic appeal of this figure tended to be limited to this geographical area and did not attain the continental scope of that of the cowboy.”

¹⁰² Man beachte den entsprechenden Vergleich von *gaucho* und *sertanejo*, über den Euclides da Cunha in *Os Sertões* die Auseinandersetzung mit Sarmiento fortführt.

zeitweise propagierte Orthographie-Reform des Spanischen hat daher mit der *habla gauchesca* wenig gemeinsam und selbst noch den zunächst unverfänglichen Begriff *idioma nacional* trennten ursprünglich Welten von der Sprache der Gauchos, als er Mitte des 19. Jh. mit *idioma patrio*, *lengua castellana* oder *gramática castellana* seinen Wettstreit antrat (vgl. Rosenblat 1960: 576f.). Auch Alberdi hatte 1838 nicht Bartolomé Hidalgo —den Begründer der *poesía gauchesca*—, sondern Dante Alighieri vor Augen, da dieser die Sprache aufgegriffen habe, die in den Straßen von Florenz gesprochen wurde und die heute Italien spricht. Dabei war Alberdi der Unterschied zwischen Umgangssprache und literarischer Sprache zweitrangig, wenngleich er der Literatur —analog zu Dante— die entscheidende Rolle bei der Durchsetzung des modifizierten Spanisch zukommen läßt:

En las calles de Buenos Aires circula un castellano modificado por el pueblo porteño, que algunos escritores argentinos, no parecidos en esto a Dante, desdeñan por el castellano de Madrid. Dudamos que la importación tenaz de una lengua que nuestra patria no quiere hablar, subsista mucho tiempo. Una juventud independiente y ávida de progreso, acaba de comprender que el castellano de Madrid no será jamás el castellano de Buenos Aires. Pueblos tan diferentes no podrán hablar un mismo idioma. [...] Nosotros preferiremos el mal lenguaje del pueblo a las más bellas copias del mundo; y hablaremos con más gusto el castellano informe de Buenos Aires, que no el más culto castellano de Madrid.¹⁰³

Die bürgerliche Umgangs- bzw. Konversationssprache (!) der Straße konnte freilich nur als Modell dienen, solange Buenos Aires noch nicht zum Schreckgespenst eines zweiten Babels geworden war, dessen Straßen vom *aluvión de inmigrantes* 'überschwemmt' wurden. Die massive Einwanderung, deren erste Welle um 1880 ihren Höhepunkt erreichte, besaß im Hinblick auf das von Madrid unabhängige Sprachmodell einen Doppelleffekt: Zunächst löste sie zusammen mit der parallel verlaufenden Modernisierung der Vieh- und Landwirtschaft die endgültige Verdrängung der Gauchos aus. Diese wichen dem Konkurrenzdruck der Einwanderer oder mußten sich ihm anpassen, da ihre Arbeit wegen der eingeführten umgänglicheren Kurzhorn-Rinder, dem Eisenbahntransport und der Einzäunung der Viehweiden effizienter durch Lohnarbeiter getan werden konnte. Die arbeitslos gewordenen Gauchos suchten daher zusammen mit dem Gros der Einwanderer in Buenos Aires nach einem besseren Auskommen. Mit den Gauchos gelangte aber auch das Interesse für die von ihnen zurückgelassene Welt in die Stadt. Der sich innerhalb von wenigen Jahren entwickelnde Gaucho-Kult

¹⁰³ Juan B. Alberdi zum Stichwort *castellano* im "Album alfabético" der Zeitschrift *La Moda*, März, 1838; zit. nach: Alberdi 1986: 207-209.

verhalf einzelnen Gaucho-Helden zu solcher Popularität, daß Vicente Rossi sich 1910 zu einem Wortspiel mit *enamorar* veranlaßt sah, das auf Juan Moreira, den damals populärsten aller Gaucho-Helden, anspielt: “el pueblo se *enmoreiraba*”.¹⁰⁴ Besonders deutlich kam der ‘mimetische Drang’, sich dem Gaucho anzuverwandeln, in den “Psicologías carnavalescas” zutage, die Rubén Darío bereits im bonaerenser Karneval von 1896 beobachtete:

Moreira no había de faltar: allí viene *Moraira* (sic) ¡pobre visión de una leyenda que desaparece! El ‘compadrito’ aprovecha la ocasión, y ese disfraz es el más a propósito. Ese es el hombre que ‘pelea’ a la autoridad, el gaucho barbudo, la larga y copiosa cabellera, noble en su rudeza, valiente y hábil en el canto. Ese es Moreira; el compadrito disfrazado de otra cosa.¹⁰⁵

Die Tendenz war außerdem zunehmend, wie Ernesto Quesada 1902 konstatiert: “cada carnaval demuestra que ese fenómeno se acentúa”.¹⁰⁶ Robert Lehmann-Nitsche zählt 1917 in Buenos Aires sage und schreibe 268 unterschiedliche “Centros criollos”, in denen die —insbesonders für die assimilationswilligen Nachkommen der Einwanderer attraktive— Pflege der Gaucho-Tradition betrieben wurde (vgl. Lehmann-Nitsche 1917: 378ff.).

Das literarische Interesse am Gaucho manifestierte sich in den 80er Jahren zwar auch bei gebildeten Schriftstellern wie Eugenio Cambaceres¹⁰⁷ oder Joaquín V. González,¹⁰⁸ die auf die eine oder andere Weise mit dem Leben der Provinz oder einer *estancia* verbunden waren, doch mit unvergleichlicher Vehemenz kam es in den *folletos criollos* und —vor allem— in den von ihnen inspirierten *dramas gauchescos* zur Geltung. Adolfo Prieto hat untersucht, wie der von Navarro Viola herausgegebene *Anuario Bibliográfico*, der in den 80er Jahren die argentinischen Publikationen und ihre Verkaufserfolge verzeichnete, seine wachsende Indignation über die Popularität der *folletos criollos* zum Ausdruck brachte: 1880 findet sich noch der unscheinbare und lediglich indirekte Hinweis, daß zwei vulgäre spanische Dramen unter den *compadritos*¹⁰⁹ so beliebt seien,

¹⁰⁴ Vicente Rossi, *Teatro nacional rioplatense*; zit. nach: Prieto 1988: 147.

¹⁰⁵ Die Karnevals-Chronik erschien am 26. Feb. 1896 in *Tribuna*; zit. nach: Prieto 1988: 151.

¹⁰⁶ Quesada 1902: 152.

¹⁰⁷ Eugenio Cambaceres —Sohn eines vermögenden argentinischen Großgrundbesitzers— hat seinen Roman *En la sangre* (1885) teilweise auf einer *estancia* bzw. im Gaucho-Milieu spielen lassen.

¹⁰⁸ Der spätere Gründer der Universität von La Plata hat in *La tradición nacional* (1888) als einer der ersten argentinischen Intellektuellen bewußt einen Gaucho-Mythos zu schaffen versucht (vgl. Montaldo 1993: 45ff.).

¹⁰⁹ Zu *compadrito* vgl. die Definition des *martinfierista* Carlos Mastronardi: “*El compadre*, literariamente, es un comienzo de símbolo urbano. Un guarango fechado el 900

wie die Verse des *Martín Fierro* auf dem Land.¹¹⁰ Im Jahr darauf heißt es bereits “sobre estos vulgares folletines” —gemeint sind die vier gauchesken Feuilleton-Romane *Juan Moreira*, *El jorobado*, *El tigre de Quequén* und *Juan Cuello* von Eduardo Gutiérrez—, sie seien “la literatura más perniciosa y malsana que se ha producido en el país”.¹¹¹ Sechs Jahre später ist der abfällige Kommentar bereits auf eine ganze Seite entrüsteter Kritik angewachsen — parallel dazu allerdings auch die Produktion von Gutiérrez, die sich mittlerweile auf 16 *novelas gauchescas* beläuft. Sie machte damit rund ein Viertel der nationalen Jahresproduktion aus, gemessen an der Zahl von 58 veröffentlichten Titeln insgesamt. Zum Leidwesen des Rezensenten kamen jedoch noch vier weitere Titel von anderen Autoren hinzu —darunter zwei kreolische Liedsammlungen von Gabino Ezeiza—, sowie zwei absonderliche Titel im *cocoliche*-Stil, die sich nach Ansicht Violas bereits jenseits von Gut und Böse befanden.¹¹²

Die zunehmende Popularität der *folletos criollos* konnte der argentinische Historiker Ernesto Quesada nicht nur anhand des von ihm abonnierten *Anuario Bibliográfico* verfolgen,¹¹³ sondern auch anhand der Bestände seiner Privatbibliothek, in der sich die kompletten Editionen der einschlägigen *casas editoras* befanden, darunter über 50 *folletos*, die allein aus der *Biblioteca gauchesca* und der *Biblioteca criolla* stammten.¹¹⁴ Der aus diesem zunächst bibliographischen

y modificado en su idiosincrasia por el posterior aluvión inmigratorio. Su aplomada seguridad y cierta primacía sobre los recién llegados, contri buyeron a su tamaño lírico. Se nos aparece como una intermediación situada entre el campo y la ciudad, o, mejor, como una figura de transición que puede ubicarse entre el criollo campesino y el gringo. [...] Nació de una elección arrebatada o de algún italiano muerto. El gaucho finalizante en él, pretende gobernar sus ademanos” (Mastronardi 1928: 314f.). Vom *compadrito* unterscheidet Mastronardi den *malevo* wie folgt: “*El malevo* reciente manifiesta un espíritu diverso y parece un fruto de convergencias raciales. No es un trabajador de su renombre, no es un desinteresado, como lo era el compadre. En ocasiones, moviliza su guapeza con fines económicos” (316).

¹¹⁰ “Son tan populares estos dramas entre la gente compadrita de la ciudad, como los versos de Martín Fierro en la campaña” (*Anuario Bibliográfico*, Año I, Buenos Aires 1880; zit. nach: Prieto 1988: 55).

¹¹¹ *Anuario Bibliográfico*, Año II, Buenos Aires 1881; zit. nach: Prieto 1988: 56.

¹¹² Es handelt sich dabei um die beiden Titel im *cocoliche*-Stil *Los amores de Giacumina per il hico dil dueño di la Fundita dil Pacarito* und *Enriqueta la criolla. So historia, escribida pe il mimo dueño di la Zapateria di los Anquelitos* (vgl. Prieto 1988: 57f.).

¹¹³ Vgl. Prieto 1988: 44.

¹¹⁴ Vgl. Quesada 1902: 165f., sowie Lehmann-Nitsche 1917: 159: “Estas producciones, escritas en ortografía defectuosa, e impresas, sobre papel ordinario, en pequeños folletos de cinco o diez centavos, véndense en los kioscos de la ciudad de Buenos Aires, en los salones de lustrabotas, en las pequeñas librerías y papelerías, etc.; otras composiciones se publican en las revistas ‘criollas’ que forman una sección especial de la prensa periódica”

Interesse hervorgehende Essay *El 'criollismo' en la literatura argentina* (1902) kann als herausragendes Dokument der Epoche gelten, insofern er die erste Studie eines *letrado* darstellt, die sich dem Phänomen der *literatura popular* zuwendet. Für unsere Zwecke liegt der besondere Wert des historischen Dokuments zudem darin, daß es uns mit den Augen eines Zeitgenossen den Weg verfolgen läßt, den die Oralität ausgehend von der *poesía gauchesca* genommen hat. Die zu verifizierende Hypothese lautet, daß das Modell der *habla gauchesca* von der urbanen *literatura popular* aufgegriffen und von ihr ausgehend, sowohl im *teatro nacional* als auch im *costumbrismo* auf andere 'Register' übertragen worden ist.

In Quesadas 'seismographischer' Bestandsaufnahme des *criollismo* ist vor allem die Bedrohung spürbar, die ihm —angesichts der sozialen Unruhen und Streiks, die das bonaerenser Klima des *fin de siècle* und der Jahrhundertwende prägten¹¹⁵— gerade auch von den *folletos* auszugehen schien:

Su influencia literaria fue, pues, perniciosa en alto grado. Y, en el aspecto sociológico, fue más censurable aún: ha desnaturalizado el tipo gaucho, enardecido al compadrito, y ha pervertido así a los inmigrantes acriollados; se diría, en suma, que su objetivo ha sido exclusivamente adular a las pasiones menos nobles y ensalzar al bandolero... (Quesada 1902: 138)

Die größte Sorge Quesadas betrifft daher die nationale Identität, die insbesondere von Einwanderern aus der Klasse der ungebildeten Arbeiter bedroht ist:

No en balde han llegado (de 1857 a 1895) 2.832.175 inmigrantes de todas las razas: forzosamente han debido labrar hondos surcos en la idiosincrasia nacional. Así en el lenguaje —que es lo que nos ocupa— ya el gauchesco deja de predominar: a medida que aumenta la inmigración, se oye hablar menos en gaucho y, en cambio, comienzan a prevalecer otras jergas distintas... [...] Por supuesto, el extranjero culto aprende sencillamente el castellano: a él, pues, no me refiero, sino al obrero, al de clase humilde y que carece de instrucción. (Quesada 1902: 150)

Was nun die Literatur anbetrifft, so sähe Quesada im Hinblick auf die ungebildeten Massen gerne die 'Spreu vom Weizen' getrennt, also den nützlichen *criollismo* der *literatura gauchesca* vom schädlichen der *folletos criollos*, doch ist er sich durchaus der Komplexität der Verhältnisse bewußt, da gerade die aus nationalen Gesichtspunkten begrüßenswerte *literatura gauchesca* paradoxerweise zu den bedrohlichen Verhältnissen erheblich beigetragen hat:

¹¹⁵ In den drei unmittelbar vorangegangenen Jahren hatte es 9 Streiks gegeben; im Jahrzehnt davor sogar über 50 (vgl. Prieto 1988: 169).

Y, sin embargo, curioso es este hecho singular: a medida que el alma gaucha se desvanece en el recuerdo, renace más vigoroso en la tradición; las poblaciones rurales, mestizas de inmigrantes y gauchos, aman la indumentaria pintoresca de éstos, gustan de conservar su dialecto, lleno de calor y color; y, aun cuando con ideas y aspiraciones diversas, les place pasar por gauchos ‘de verdad’... Más aun, la literatura de folletín ha coadyuvado con todas sus fuerzas al mismo intento, con el ciclo moreirista de Gutiérrez y la serie inacabable de sus imitadores, ha invadido nuestra dramática incipiente, representando piezas teatrales de un gusto deplorable, en los circos primero, y llegando al fin, de viga a viga, hasta nuestro más importante coliseo, en forma de ópera seria, después de conquistar nuestros teatros por secciones con un cierto ‘género chico’ semi-gauchesco. (Quesada 1902: 150)

Nicht ohne Besorgnis beobachtet Quesada demnach, daß die *poesía gauchesca* —und mit ihr die *habla gauchesca*— paradoxerweise aufgrund des Einflusses des *criollismo* an Boden verloren hat. Nun hütet er sich zwar davor, die Sprache der Gauchos als *idioma nacional* zu bezeichnen,¹¹⁶ doch bewahrt er diesen letzten Vorbehalt gegenüber der *tradición gauchesca* nicht etwa deshalb, weil ihm die Gauchos suspekt wären, sondern einzig und allein deshalb, weil sie als *Garanten* der bestehenden Ordnung dienen und aus diesem Grund ihre Sprache nicht *Ausgangsbasis* für eine neue, womöglich erst noch zu schaffende Nationalsprache werden darf. Deshalb kann Quesada dem in Paris residierenden argentinischen Poeten Soto y Calvo in keinem Fall nachsehen, daß auch er, der es als *poeta culto* hätte besser wissen müssen, sich von einem “falso naturalismo” dazu hat verleiten lassen, in seinem Langpoem *Nostalgia* nicht nur den “estilo ‘macarrónico’” (154) der *jerga cocoliche* zu verwenden, sondern obendrein in dem Vers *Soy güen gauchos yo también?* auch noch ein “maridaje gauchi-cocoliche” (vgl. Quesada 1902: 227). Um solchen Mischformen und der Verfälschung der nationalen Tradition vorzubeugen, mahnt Quesada seine Leserschaft,

que en un país como el nuestro, donde ideas y costumbres andan en revuelta confusión, es deber de los cultores de las letras tratar de salvar el lenguaje literario [...] de la contaminación y corruptela de aquel entrevero de gentes y de idiomas; de ahí que sea menester que, por sobre nuestro cosmopolitismo, se mantenga incólume la

¹¹⁶ Vgl. die Zurückweisung des *criollismo* von Soto y Calvos Poem *Nostalgia*: “en el vocabulario estriba la tendencia del *criollismo*, que cree necesario sostener que el dialecto gauchesco es el verdadero idioma nacional. Competente autoridad hispana ha analizado en detalle el vocabulario de Soto y Calvo: el resultado ha sido desastroso para el neocriollismo” (Quesada 1902: 177). Die erwähnte Autorität, die im folgenden ausführlich zitiert wird, ist niemand anderes als Miguel de Unamuno, der dem vermeintlich kreolischen Vokabular von Soto y Calvo in seiner Besprechung von *Nostalgia* entgegenhält: “pues con ese mismo sentido corren aquí esas voces” (Unamuno, zit. nach Quesada 1902: 178).

tradición nacional, el alma de los que nos dieron patria, el sello genuinamente argentino, la pureza y gallardía de nuestra lengua. (Quesada 1902: 228ff.).

Die Mahnung zur Reinhaltung der *tradición nacional*¹¹⁷ und die Auffassung, daß es sich beim Auftreten des *cocoliche* um ein Übergangsproblem handle, welches mit der Zeit durch das Schulsystem behoben werden würde,¹¹⁸ hatten unter anderem zur Folge, daß die *poesía gauchesca* als Lehrstoff in die Schulbücher aufgenommen wurde. Im Zuge der Kanonisierungsbestrebungen des *Centenario* wurde somit ihre endgültige Metamorphose in einen Klassiker besiegelt.¹¹⁹

¹¹⁷ Die nationale Tradition, die Quesada weitgehend synonym mit der *tradición gauchesca* gebraucht, steht für ihn keineswegs im Widerspruch zur spanischen Tradition, insofern er mit Unanimos Urteil sympathisiert, *Martin Fierro* sei “de todo lo hispano-americano que conozco, lo más hondamente español” (vgl. Quesada 1902: 139). Im gleichen Kontext führt Quesada auch ein längeres Zitat von Groussac an, in dem der *gauchismo* von J.M. Gutiérrez und D.F. Sarmiento —im Sinne eines *anti-españolismo*— als längst bereinigtes Mißverständnis abgetan wird (vgl. Quesada 1902: 200ff., Anm. 61).

¹¹⁸ Vgl. Quesada 1902: 153f: “En mi opinión, esa burda germania es simple producto del período de transición entre la generación que inmigra y la que se convierte en argentina: la escuela pronto normaliza esos excesos de lenguaje, explicables únicamente por el hecho de que el aumento de población excede a la capacidad de las escuelas públicas, y que, por ende, millares de niños se crían oyendo esa mescolanza de idiomas. A la segunda generación la nota *cocoliche* tiene que desaparecer, y los argentinos, descendientes de italianos, hablan un castellano tan correcto como sus conciudadanos de legítimo origen español.”

¹¹⁹ Noch 1896 war im Kongreß ein Gesetz, das vorsah, daß die *educación primaria* auf Spanisch erteilt werden solle, abgelehnt worden, “en medio de ruidosas acusaciones de que significaba un ataque chauvinista a la herencia y a la cultura europeas” (Scobie 1977: 309). Die Einwanderungswellen um die Jahrhundertwende und der Nationalismus des *Centenario* führten insofern zum Umdenken der *clase dirigente*, die bislang die Einwanderer von jeder politischen Partizipation auszuschließen versucht hatte, dafür nun aber umso gezielter den in Argentinien geborenen Kindern Patriotismus einzuflößen versuchte (vgl. Scobie 1977: 312). Eines dieser für den Schulunterricht bestimmten Lesebücher (mit Lehrerkommentar) erschien 1910 von Carlos Octavio Bunge (der gleichzeitig in die *Martin-Fierro*-Debatte der *Centenario*-Feierlichkeiten involviert war) unter dem Titel *Nuestra patria. Libro de lectura para la educación nacional*. Der Kommentar zu Rafael Obligados Santos Vega lautete darin beispielsweise: “El diablo es la moderna civilización, que, con las máquinas y fábricas de su portentosa técnica, vence al gaucho y lo desalja de sus vastos dominios. Como los primitivos cantores no podían prever este destino del gaucho, el símbolo viene a ser posterior, y, en realidad, no encuadra sino vagamente y por coincidencia en los verdaderos términos de la leyenda. Su origen está más bien, a mi juicio, en la doctrina bíblica del *génesis*” (Bunge, zit. nach Scobie 1977: 55). Der für den Lehrer bestimmte Kommentar ergänzte anschließend die ‘Moral der Geschichte’: “A veces, conviene callar a los niños el verdadero sentido de la tradición o leyenda que se enseña. En la

Für die Frage der Oralität ist nun bemerkenswert, daß Quesada sozusagen nebenbei erwähnt, Eduardo Gutiérrez habe für seine gauchesken Romane die der *poesía gauchesca* eigentümliche Sprache der Gauchos gar nicht verwendet: “No ha empleado Gutiérrez el estilo gauchesco y ha preferido la prosa; pero sus obras pertenecen indudablemente al género gauchesco o neo-criollismo, por su contenido y sus tendencias” (Quesada 1902: 135f.). Quesada stellt in diesem Zusammenhang die Frage, was Gutiérrez dazu bewogen haben mag, ausgerechnet sich dem *género gauchesco* zuzuwenden: “Posiblemente influyó en ello la tendencia ultra popular del diario en que escribía: deseoso de conquistar los sufragios de las capas sociales más democráticas, se propuso escribir la serie de folletines a lo Ponson du Terrail...” (Quesada 1902: 136). Die journalistische Absicht, ein möglichst breites Publikum zu erreichen und mit ‘demokratischem Geist’ zu indoktrinieren, wird damit in die Nähe des Verzichts auf den poetischen *estilo gauchesco* gerückt, selbst wenn beides nicht ausdrücklich miteinander verbunden und Seiten später auch noch die gegenteilige Auffassung —nun allerdings in bezug auf das ‘Kauderwelsch’ der Immigranten— geäußert wird: “es frecuente ver en nuestros diarios más serios comunicaciones en esas jerigonzas, tratando los asuntos políticos del mundo, a buen seguro con el objeto de influenciar más directamente a tal o cual parte de la población” (Quesada 1902: 170).

Eine ähnliche Argumentation, wenn auch mit völlig anderer Stoßrichtung, hat Jorge Luis Borges zur Unterscheidung von *poesía popular* und *poesía gauchesca* vorgebracht:

Basta comparar cualquier colección de poesías populares con el *Martín Fierro*, con el *Paulino Lucero*, con el *Fausto*, para advertir esa diferencia, que está no menos en el léxico que en el propósito de los poetas. Los poetas populares del campo y del suburbio versifican temas generales: las penas de amor y de la ausencia, el dolor del amor, y lo hacen en un léxico muy general también; en cambio, los poetas gauchescos cultivan un lenguaje deliberadamente popular, que los poetas populares no ensayan. No quiero decir que el idioma de los poetas populares sea un español correcto, quiero decir que si hay incorrecciones son obra de la ignorancia. En cambio, en los poetas gauchescos hay una busca de la palabra nativa, una profusión de color local. (Borges OC I: 268)

Wie sieht es aber mit der *poesía popular* des *suburbio* aus? Verzichtet der *círculo popular urbano* tatsächlich im Sinne eines hermetisch geschlossenen und

de Santos Vega, no veo la necesidad de explicarles cómo y porqué es una transformación de la fábula edénica. Mejor será que se ignore, al menos antes de la adolescencia, que Santos Vega representa a Adán, su morocha a Eva, el ombú al árbol del bien y del mal, ‘Juan Sin Ropa’ a la serpiente, la pampa al paraíso terrestre, la guitarra a la ciencia y las artes de los hombres” (Bunge, zit. nach Scobie 1977: 58).

homogenen Kreislaufes auf ein “lenguaje deliberadamente popular”? Kann Gutiérrez’ Verzicht auf die *habla gauchesca* hierfür gar als symptomatisch gelten? Und wie verhält es sich mit der Behauptung, daß die Abweichungen von der sprachlichen Norm der *poetas populares* unfreiwillig und damit “obra de la ignorancia” wären?

Wenn man das von Borges getroffene Unterscheidungskriterium der Intentionalität —absichtliche Stilisierung einer *lenguaje popular* vs. unfreiwillige Abweichung von der Norm— auf die *literatura criollista* der Jahrhundertwende bezieht, so gelangt man zum Schluß, daß entweder das Kriterium nicht haltbar ist, oder aber, daß Borges eine andere Art von *poesía popular* vor Augen hatte, was allerdings auch bedeuten könnte, daß im *criollismo* eine neue Dimension derselben entstanden ist. Quesada sieht ja den paradoxen Zusammenhang zwischen *poesía gauchesca* und den *folletos criollos* gegeben, der über die *novelas gauchescas* von Eduardo Gutiérrez und das an ihnen inspirierte *teatro nacional* vermittelt wird. Wenn daher die Kette der intentionalen sprachlichen Tradition bei Gutiérrez abgebrochen wäre, wie Quesada dies nahelegt, so hätte sie im *teatro nacional* einen Neuanfang genommen oder aber sich an einem anderen Modell orientiert. Nun geht aber gerade auch der *Juan Moreira dialogado*¹²⁰ auf eine Fassung von Eduardo Gutiérrez zurück, die sich —ebenso wie auch schon die Dialoge seiner *novelas gauchescas*— sehr wohl der literarisch kodifizierten *habla gauchesca* bedienen. Der konkrete Ort der literarischen Transposition vom Modell der *habla gauchesca* auf dasjenige der *habla cocoliche* kann daher relativ präzise als Zusammenspiel zwischen der literarischen Bühnenvorlage und ihrer theatralischen Inszenierung bestimmt werden — nicht zuletzt auch deshalb, weil die Bezeichnung des neuen Registers *cocoliche* auf den Namen desjenigen Schauspielers zurückgeht, der als erster jenen “dialecto más antiliterario imaginable” (Quesada 1902: 153) mit großem Erfolg repräsentiert hat (vgl. Kap. IV 1.3). Selbst Quesada, der diesen Abschnitt der Geschichte des *teatro nacional* ignoriert, versucht den Übergang von der *habla gauchesca* zum *cocoliche* als eine “visible corrupción del género gauchesco” zu erklären — eine Korruption, die über die unvollkommene Mimesis der Verkleidung im Karneval¹²¹ zu jener

¹²⁰ Ursprünglich wurde *Juan Moreira* als circensische Pantomime vorgetragen.

¹²¹ Vgl. Quesada 1902: 152f., der hierzu die Erklärung aus einer bonaerenser Zeitung zitiert: “Las obras de Eduardo Gutiérrez [...] van por ahí inflamando imaginaciones [...]; y así se explica que hoy todavía, esos que de paisanos sólo tienen el traje y que han pasado su vida al lado de una máquina de picar tabaco, vengan con rodajas, espuelas y facón, a hablarnos de policía perseguidora de honrados paisanos, y de jueces que roban *prendas del alma queridas*. [...] La mayoría de los grupos que han elegido para el disfraz de carnaval el traje y los modales puramente criollos, llevan apellidos perfectamente caracterizados por su italianismo.”

“habla cocoliche” geführt habe, “que viene a reemplazar al estilo gauchesco de otras épocas” (Quesada 1902: 153).

Was nun die Behauptung von Borges an betrifft, daß die *poesía popular* des *suburbio* keinen intentionalen Gebrauch der *lenguaje popular* mache, so läßt sich diese anhand der von Robert Lehmann-Nitsche gesammelten und aus rund 1000 *folletos criollos* bestehenden “Biblioteca Criolla”¹²² in wesentlichen Punkten widerlegen: Die Autoren benutzen nicht nur die *habla gauchesco* —in einigen Fällen sogar mit speziellem Hinweis auf der Titelseite “en verso gauchesco”¹²³ oder unter expliziter Berufung auf Hernández’ *Martin Fierro*¹²⁴—, sondern ebenso auch andere Register wie *cocoliche*,¹²⁵ *spanglés*¹²⁶, *polaco*¹²⁷ oder gar

¹²² Robert Lehmann-Nitsche lehrte von 1897-1930 an der Universität von La Plata Anthropologie. Seiner Sammeltätigkeit verdankt das Iberoamerikanische Institut in Berlin die einzigartige “Biblioteca Criolla”, die Adolfo Prieto in *El discurso criollista* untersucht hat (vgl. Prieto 1988: 195ff. u. 63f.).

¹²³ Vgl. z.B. Manuel M. Cienfante, *La muerte del Mataco en versos gauchescos*, Casa Ed. Matera, Buenos Aires 1902; id., *El Gaucho de la frontera. Relación Criolla* [sic!] *en Versos Gauchescos*, Casa Editora Matera, Biblioteca Campera Buenos Aires 1909 — vom selben Autor gibt es wenigstens noch 7 weitere Belege. In einer anderen Variante findet sich direkt die Gattungsbezeichnung: Faustino V. Díaz, *El payador porteño. El gaucho Juan Mauricio, sus amores, su vida. (Poema gauchesco)*, Luis Maucchi y Cia., Buenos Aires 1896.

¹²⁴ Sebastian C. Berón huldigt “á ese genio fecundo, orgullo de las letras argentinas” (Prólogo, III) über ein Jahrzehnt vor Leopoldo Lugones *El Payador*: “No he querido avanzarme, porque me consideraba pequeño: deseaba ser el último, en esparcir mis flores silvestres alrededor de su tumba. Pero, ¡oh desencanto! ¡imperdonable egoísmo! Las liras han permanecido mudas, y la guitarra del paisano ha tenido por fin que lanzar al aire sus melancólicos sonos, acompañando las sinceras coplas de un corazón que siente, que no olvida, que sabe derramar una lágrima acompañando el dolor de su patria que pierde en Martín Fierro una de sus glorias más caras!” (Prólogo, IV) (S.C. Berón, *La muerte de Martín Fierro (A la memoria del malogrado poeta D. José Hernández)*. 13. Ed., Llabias, BA 1899).

¹²⁵ Vgl. z.B. Werke von Santiago Irellor (d.i. das anagrammatische Pseudonym des *folleto*-Autors und -Editors Santiago Roller) wie *Nuevas Canciones de Cocoliche*. Ed. S. Roller, Buenos Aires/Montevideo (o.J.); *Lis amori - Bachichin cum Marianina per Il hico del dueño de la funda de lo mundungo*. Primera Ed., Ed. S. Roller, Buenos Aires/Montevideo 1900; *Cocoliche en Carnaval - El Salamin* - Ed. S. Roller, Buenos Aires/Montevideo 1902; sowie *La Tapera - Cantos y Vidalitas por El Payador Argentino*, Buenos Aires/Montevideo (o.J.). In letzterem kommen *Vidalitas en tano* (von ‘neapolitano’) vor, in denen es statt ‘Vidalitá’ “Veraletá” heißt und der Sänger seine Herkunft bekennet: “Songo calabrese” (ebda., 15).

¹²⁶ Horacio del Bosque läßt Moreira in der Vidalita “Carcajada” sich an einen Engländer richten, der eine *preciosa* für sich zu gewinnen sucht: “Cuando yo le dije/ vidalita/ no me gusta usted/ el hombre me dijo/ vidalita/ Onglis, jones, yes”. Der gleiche Engländer mißversteht ihn wenig später erneut, wie der Antwort “Berigut ó yes” zu entnehmen

‘Indianisch’.¹²⁸ Dabei haben sie selbst noch die kursiv gesetzten “voces nunca escritas” mit Hernández’ *Martín Fierro* gemein, auch wenn sie darin nicht an die *intención pícaro* heranreichen, mit der Hernández einen *gringo* erklären läßt, er stamme aus “*Inca-la-perra*” —ein Wortspiel aus ‘Inglaterra’ und ‘hinca a la perra’—, und einen anderen, er wäre “*papo-litano*”, womit ebenfalls ‘napolitano’ eine sexuelle und damit despektierliche Bedeutung verliehen wird.¹²⁹ Daß sie auch anders, nämlich gemäß der geltenden Schriftnorm dichten können, stellen die *poetas populares* nicht nur mit der Vielfalt der Gattungen unter Beweis, derer sie sich befleißigen,¹³⁰ sondern vielfach auch in der *captatio benevolentiae* der

ist (H. d. Bosque, *Juan Moreira. Historia de su vida trágica escrita en versos, comprendiendo una hermosa colección de cantares con espléndidas VIDALITAS*, Buenos Aires, A. Perez, o.J.).

¹²⁷ Horacio del Bosque läßt in *La Vida del Cafiflero* (1899) eine polnische Prostituierte ihrem Zuhälter (*cafiflero*) einen Brief schreiben, wobei Interferenzen mit dem Polnischen markiert werden (vgl. Kapitel IV 1.2).

¹²⁸ Sebastian C. Berón läßt den Sohn des Gauchos Pancho Bravo, der unter Indianern aufgewachsen ist, mit dem namhaften Häuptling Calfucurá sprechen: “Una mañana al cacique/ *Kopang-ey* le oí que *gruñía*,/ Yo entendi que me decia/ ‘Vení amigo’ y me acerqué/ [...]”. Wenig später wird die stets kursiv gesetzte Rede des Häuptlings auch ‘übersetzt’: “Dijo *Helmé-güedá-puerkó*/ Y escupió como el guanaco/ Pero yo le dí tabaco/ Y el indio se sosegó.// ‘Andate cochino, puercó’/ Era lo que me decia/ Mas si me voy ¡madre mía!/ Mucho no hubiera tardao/ En ser tambien basuriao/ Con otra igual herejía” (S.C. Berón, *El hijo de Pancho Bravo. Relación criolla*. Tomo Primero. Ed. Llamás, Buenos Aires 1898).

¹²⁹ Vgl. Ludmer 1988: 46f.: “*Inca-la-perra* y *papo-litano*: voces nunca escritas en el género. Son la traducción oral, escrita, de palabras extranjeras a la voz del gaucho argentino.” Ludmer führt weiter den bedeutendsten *Martín Fierro*-‘Dialektologen’ und -Kommentator Eleuterio Tiscornia an, der das Verb *hincar* mit ‘fornicar’ und *papo* mit ‘vulva’ angibt, aber zugleich darauf hinweist, daß sie von den *diccionarios de argentinismos* nicht aufgenommen würden, während Martínez Estrada in bezug auf die ‘tabuisierte Sprache des Geschlechtlichen’ darauf pocht, es finde sich dazu in *Martín Fierro* “absoluta y terminantemente, ningún elemento para esa clase de investigaciones”, auch wenn hierfür “el prejuicio de que la mujer es un animal inferior e inmundo” verantwortlich sei. Ludmer kommentiert das komplementäre Verhältnis abschließend: “Uno, el del diccionario, define la acepción y la cosa, da el significado; el de lo no dicho dice el sentido cuando define el prejuicio católico: la mujer (vulva) es un animal inferior (perra) e inmundo” (Ludmer 1988: 49).

¹³⁰ Darunter Gattungen, die unterschiedliche Stilebenen und Register erfordern, wie z.B. *poesía gauchesca*; *novelas gauchescas*; *payadas de contrapunto*; *canciones patrióticas*; *canciones amorosas*; *cantos populares*; *coplas*; *vidalitas*; *milongas*; *tangos*; *relaciones policiales*; *cuentos del tío*; *décimas de risa*; u.a. — Beispielsweise stammen von dem *payador* Higinio D. Cazón “letra y música” eines *tango nacional* mit dem Titel “NO ¡ARRUGUE!... QUE NO HAY QUIEN PLANCHE” (um 1900), dessen Thema und Sprachstil mit “RESONGOS ENTRE UNA PAREJA” und

Leseransprache (!).¹³¹ Bisweilen entschuldigen sie sich an dieser Stelle gar für Druckfehler oder sonstige sprachliche Ungereimtheiten, die sie nicht immer auf ihr eigenes Konto zu nehmen bereit sind.¹³² Die *folletos gauchescos*, die mir zu

“DERIVACIÓN DEL CALÓ” angegeben werden: “EL— ¡Mirá! China estoy celoso/ Sufro y no puedo aguantar/ Estoy como perro rravioso/ Que lo van afulminar... // ELLA— La porra que sos otario/ Por cualquier cosa estriláz,/ ¡Yo! Soy toda lo contrario/ Chismes no me hacen vroncar”. — Mit *caló* ist hier offenbar weniger die Gaunersprache *lunfardo* als die Umgangssprache (*voseo*!) gemeint.

¹³¹ Leseransprachen finden sich sowohl im Text —“¡Lector! escucha enseguida/ su gran verso popular,/ que Santos supocantar/ á su Petrona querida” (H. del Bosque, *Santos Vega*, 1898)— als auch in Vorworten (“Prefacio Al Lector”, “Al lector”; “Á mi lector”). Nicht immer sind sie je doch so auführlich wie im folgenden Fall, in dem sich der Autor in separaten Vorworten sowohl an seine Kritiker (“Á los críticos”) als auch an seine Leser wendet, um sein Werk als Auftragsarbeit erkennen zu geben: “Á mi lector — Lector, amado lector/ que nunca me has olvidado/ despues de haber descansado/ un tiempo, el pobre escritor/ [...] // Si me presento de nuevo/ dando á luz este folleto;/ si vuelvo á ser indiscreto/ molestando tu atención,/ es porque en esta ocasión/ puedo con verdad decir/ de que han venido á pedir/ un folleto de esta clase/ y como el tema me place/ no me he negado á escribir” (H. del Bosque, *La vida del cafiflero. Hermoso folleto de actualidad escrito en verso*. Pérez. Buenos Aires 1899).

¹³² Angel Rama hat auf den Bescheidenheitstopos der *poetas gauchescas* aufmerksam gemacht, der darin bestehe, stets auf die “modestia artística de sus obras” hinzuweisen: “humilde producción’ es la consigna hernandina — reconociendo de antemano que no pretendían entrar en competencia con la literatura seria o culta” (Rama 1977: xii). Eine typische *captatio benevolentiae* in diesem Sinne stammt von Félix Hidalgo: “Disculpen los mil errores/ que pude haber cometido/ por que mi objeto no ha sido/ alcanzar lauros y honores/ y si en mis composiciones/ tomo un distinto camino/ bien conocen mis amigos/ mi pobre y humilde esfera/ en la penosa carrera/ que sigue el poeta Argentino// Agosto de 1889//Félix Hidalgo” (F. Hidalgo, *El crimen del Mar del Plata. Importante pequisa por la policia de la provincia - Otra captura importante por la policia de tres arroyos (Relación en Verso)*. Primera Ed., Barracas al Sud 1889, VI). Viele der vermeintlich orthographischen Abweichungen sind je doch mit großer Wahrscheinlichkeit auf die Nachlässigkeit der Setzer zurückzuführen, beispielsweise was den Gebrauch von verkehrten Akzenten betrifft: “CORRESPONDENCIA — Según cuentan los paisanos/ de pensamientos bien grandes,/ como ser don Josè [sic] Hernández,/ el autor de MARTIN FIERRO/ [...]” (M.M. Cientofante, *El Gaucho de la frontera. Relación Criolla (sic!) en Versos Gauchescos*. Casa Editora Matera, Biblioteca Campera, Buenos Aires 1909). Ein anderer Typ von Fehlern, der auf einen Hörfehler des Redaktors oder Setzers schließen läßt, führt dazu, daß beispielsweise “Y hay no más” anstelle von ‘Y allí no más’ zu lesen ist (S.C. Berón, *El gaucho Pancho Bravo*, Primera Parte, Novena Ed., Ed. J.M. Llambías, Buenos Aires 1897, S. 11). Ein Großteil der Druckfehler ist darauf zurückzuführen, daß seit 1880, insbesondere aber von den 90er Jahren an, ein beachtlicher Anteil der *folletos* in Italien gedruckt worden ist. Adolfo Prieto weist in diesem Zusammenhang auf eine Rechtfertigung von J. López Franco hin, den dieser in *La vida de un farruco* (1900) der Werbung für sein Werk *Los canfinfleros* beifügt: “En

Augen gekommen sind, weisen jedenfalls ausnahmslos einen intentionalen Gebrauch der *habla gauchesca* auf, der einem *uso letrado* der *voz (del) 'gaucho'* entspricht,¹³³ auch wenn sich viele Autoren in der Tradition der *payadores* sehen und sich auch selbst so bezeichnen.¹³⁴

todas las librerías/ se compra dicho librito/ que aunque en verdad es chiquito/ juro que te ha gustar/ Los errores que contiene/ disculpa paloma mía/ provienen de que a Italia/ lo mandaron a estampar” (zit. nach: Prieto 1988: 74).

¹³³ Vgl. Ludmer 1988: 17f. zur “cadena de usos”, aus welcher die *literatura gauchesca* hervorgegangen ist: “a) utilización del ‘delincuente’ gaucho por el ejército patriota; b) utilización de su registro oral (su voz) por la cultura letrada: género gauchesco. Y en adelante: c) utilización del género para integrar a los gauchos a la ley ‘civilizada’ (liberal y estatal).” — Zu “voz (del) ‘gaucho’” vgl. Ludmer 1988: 30ff.

¹³⁴ In den “Declaraciones del Autor” zu einer *payada de contrapunto* zwischen Gabino Ezeiza und Félix Hidalgo berichtet letzterer, wie er zuerst zum *payador* geworden und dann erst zum Schreiben gekommen sei (vgl. F. Hidalgo, *Contrapunto entre Gabino Ezeiza y Félix Hidalgo*. Biblioteca Gauchesca 1895, S. 3-6). In einem anderen Fall gibt bereits der Titel die Umstände der ‘Verschriftlichung’ anhand einer stenographischen Mitschrift an: *Contrapunto entre los famosos payadores Pablo Vazquez y Gabino Ezeiza (Tomado de la versión taquigráfica)*, Ed. Longo y Argento, Rosario/Vicente Matera, Buenos Aires 1917. Hieraus ist allerdings kein Rückschluß auf das Analphabetentum seiner Autoren möglich, sondern eher noch auf einen Vorbehalt gegenüber dem Phonographen, den Gabino Ezeiza in der *canción* “Verdad” durch einen Vergleich mit der Nationalhymne in Friedenszeiten zum Ausdruck bringt: “¿Qué queda á la antigua Roma/ si se le quita su historia/ y á nosotros nuestras glorias/ con el Himno Nacional? [...] // Por eso el himno de un pueblo/ en paz, no es grito de guerra/ es fonógrafo que encierra/ la voz de la redención:/ [...]” (*Nuevas Canciones Inéditas del Payador Argentino Gabino Ezeiza*. 1a. Ed., Biblioteca Gauchesca, Buenos Aires [sic.] 1897). Etwas mehr Aufschluß über den selbststilisierenden Status eines *gaucho iletrado* gibt Sebastián C. Berón, wenn er für sich die ‘Lektüre’ des *Martín Fierro* allein aufgrund der ‘grünen Lettern’ des ‘Buches der Natur’ reklamiert: “Yo nunca he sido letrado/ Ni pa letrado he nacido/ Solo soy y siempre he sido/ Como yerba sin sustancia,/ Pero en medio á mi ignorancia/ Soy un gaucho agradecido// [...] // La historia de Martín Fierro/ Que ha enllenaó tuito el duelo/ Está al aire y sin un velo/ En letra verde escrita/ Y adornada día á día/ Con perlas que caían del cielo” (S.C. Berón, *La muerte de Martín Fierro (A la memoria del malogrado poeta D. José Hernández)*. 13. Ed., Llabías, Buenos Aires 1899, S. 15f.). Daß sich jedoch der Anspruch, nur ein bescheidener *payador* zu sein, und die Fähigkeit, zu schreiben, nicht ausschließen müssen, geht aus einem Vorwort “Á los críticos” von Horacio del Bosque hervor: “Mu y pronto harán los diez años/ A que yo empecé á cantar,/ Y nunca quise apuntar/ En libros mis desengaños/ Hoy un pensamiento extraño/ Esta idea me ha dejado/ Que debo imprimir mis versos/ Por más que sea criticado.// Hernandez con ser Hernandez/ Que al criollo ha patentizado/ No se escapó que Argerich/ Su Martín ha censurado/ Al poeta Don Hilario/ Que el Aniceto escribió/ El crítico Argerich/ Bastante lo criticó!// A los críticos advierto/ Que nunca he sido escritor/ Ni me tengo por poeta/ Soy modesto payador/ Y como hay tanta distancia/ Es sencilla la razón.”

Angesichts einer so eindeutigen Widerlegung der von Borges vorgebrachten Behauptung, die *poesía popular* des *suburbio* weise keinen intentionalen Gebrauch der *lenguaje popular* auf, liegt nahe, daß Borges einen anderen Typus von *poeta popular* vor Augen hatte als den des *payador de suburbio*. Sollte er stattdessen an 'authentische' *payadores* früherer Jahrhunderte gedacht haben —und zwar im Sinne von 'gauchos i letrados'—, so wäre nicht ersichtlich, worauf sich seine Kenntnisse stützten, denn bekanntlich sind gerade von diesen *poetas populares* keine schriftlichen Dokumente erhalten.¹³⁵ Höchstwahrscheinlich hat sich Borges aber nicht zu solchen Spekulationen hinreißen lassen, zumal die scharfe Trennung in *payador* und *poeta gauchesco* auf ihn selbst zurückgeht (vgl. Rama 1977: xi). Wahrscheinlicher ist hingegen, daß Borges mit obiger Formulierung —"cualquier colección de poesías populares"— beispielsweise an die *coplas* der ihm bestens vertrauten *cantares anónimos* gedacht hat, die er in seinem Essay "Examen de metáforas" (1925) gegenüber der *lirica culta* abgrenzt.¹³⁶ Borges gibt zwei Gründe an, die zu dem Vorurteil geführt hätten, die *lirica popular* für ebenso metaphorreich wie die *lirica culta* zu halten — was damals für ihn geradezu gleichbedeutend sein mußte mit 'poetisch gleichwertig'. Den ersten und wesentlichen Grund bestimmt Borges in der falschen Opposition, "que establecieron los románticos entre la versificación académica, considerada con falsía como una ineficaz jactancia de trabas, y la espontaneidad del pueblo" — eine Opposition nämlich, welche die Seltenheit aufweise "de ser ficticio de ambos lados" (Borges 1925: 67f). Den zweiten und eher beiläufigen Trugschluß sieht Borges in der Annahme gegeben, "que toda copla popular es improvisación" (68). Dem hält er entgegen, es gäbe wenig Verse "menos repentinizados que esos cantares públicos, que rebosantes de guitarra en guitarra, son rehechos por cada nuevo cantor" (68). Die genannten Argumente veranlassen ihn zusammen mit dem Resultat eigener Nachforschungen zu einer Korrektur der romantischen Vorstel-

Der gleiche Autor gibt im Vorwort an seinen Leser jedoch zu verstehen, daß das Werk Auftragsarbeit sei "y como el tema me place/ no me he negado á escribir" (H. del Bosque, *La vida del cafiflero. Hermoso folleto de actualidad escrito en verso*, Pérez, Buenos Aires 1899).

¹³⁵ Vgl. hierzu das kritische Urteil von Rama 1977: ix: "Desde la reivindicación del género que efectúa Lugones a comienzos del XX, los estudios que se consagran a la literatura gauchesca debutan, obligatoriamente, con capítulos sobre el gaucho: su origen étnico, la etimología del nombre, su historia, su religión y filosofía, sus costumbres, con especial atención a su manejo de letras tal como habría quedado testimoniado en cantares y 'payadas' de los que muy poco se ha conservado, seguramente menos que el mito que los ampara."

¹³⁶ Den *coplas* der *lirica culta* widmete sich Borges in dem Essay "Las coplas de Jorge Manrique", den er in *El idioma de los argentinos* (1928) aufgenommen hat.

lung, die tendenziell in die Richtung seiner späteren Behauptung geht, wonach die *poesía popular* keine intentionale *lenguaje popular* aufweise: “Yo afirmo la infrecuencia de metáforas en las coplas anónimas. Lo pruebo con los ocho mil cantares que recogió Rodríguez Marín y publicó en Sevilla el ochenta y tres” (68).

Die Frage der *metáforas populares* einmal beiseite gelassen, fällt auf, daß unter den wenigen *coplas*, die Borges zitiert, sich just Belege für eine (vermeintlich) unfreiwillige Abweichung von der Schriftnorm finden: Beispielsweise legt dies die *copla* Nr. 1599 von Rodríguez Marín nahe, in der es heißt “Cuando mi niña ba a misa/ La ilesia se resplandece;/ Hasta la yerba que pisa/ Si está seca, reberdese” (69). Das gleiche Phänomen läßt sich auch im Folgejahr in Borges’ Essay “Las coplas acriolladas” nachweisen, in dem sich weitere Belege finden, wie z.B. die *copla peninsular* “No jaserle ningún dañ o.../ sino una puñalaíta/ que le parta los reaños” (Borges 1926: 81). Dagegen zeigt eine *copla criolla* eine auffällige Affinität zur *habla gauchesca*, bei der das Erklärungsmodell unfreiwilliger Normabweichung nicht mehr ausreicht: “Señores escuchenmén:/ Tuve una vez un potrillo/ que de un lao era rosillo/ y del otro lao, también” (82). Wie dem auch sei, es liegt auf der Hand, daß sich Rodríguez Maríns folkloristisches Standardwerk *Cantos populares españoles* von 1882/83 nicht mit Lehmann-Nitsches “Biblioteca Criolla” von ca. 1880-1920 gleichsetzen läßt — *poesía popular* ist eben nicht gleich *poesía popular*, und schon gar nicht, wenn zum ländlichen noch der städtische Bereich —und zumal der einer *ciudad letrada*— hinzukommt.¹³⁷

Die Frage nach der Rolle der urbanen *literatura popular* beim ‘Aufstieg’ der Oralität in der argentinischen Literatur wird so gesehen in besonderem Maße relevant, weil Borges dazu tendiert, eine Dichotomie zwischen *poesía culta* und *poesía popular* aufzubauen, um die Vorstellung einer authentischen *lenguaje popular* der Poesie als pure Fiktion bloßzustellen: Von den einen, deren eigene Sprache sie nicht ist, wird sie notwendig ‘fingiert’; von den anderen, denen sie die Welt bedeutet, hingegen nicht gebraucht, da nicht für poetisch erachtet. Dieses vielzitierte Modell eines unterschiedlichen Sprachgebrauchs bei *poetas cultas* und *populares*, auf dem auch Borges’ Unterscheidung in *payadores* und

¹³⁷ Borges hat die wesentlichen Positionen seiner “Theorie der Metapher” schon in einem früheren Essay formuliert, das 1921 unter dem Titel “Apuntaciones críticas” in *Cosmópolis* (Madrid, Nr. 35) erschienen ist. Dort stützt sich Borges interessanterweise noch auf die chinesische Literatur (vgl. Kap. VI) um sein Urteil zu ‘untermauern’: “A priori esperaríamos hallar numerosos ejemplos de este tipo de imagen [= metáforas sencillas] en los primitivos, pero no es así, y el examen de una obra como la versión inglesa del Shi-King de Confucio, donde se encuentran compiladas las más arcaicas canciones del Imperio Central de 600 o 700 años antes de nuestra era, nos convence de lo contrario” (Borges 1921a: 256).

poetas gauchescos gründet, ist vor allem durch den Vortrag “El escritor argentino y la tradición” von 1951 bekannt geworden.¹³⁸ Noemí Ulla hat jedoch darauf hingewiesen, daß Borges die zugrundeliegende Sprachauffassung schon in den 20er Jahren entwickelt hat, bis hin zu einem Vorläufer besagter Unterscheidung, die Borges in einer Rezension von 1929 allerdings auf einen anderen, für unsere Zwecke jedoch desto aufschlußreicheren Gegenstandsbereich bezieht: “los hombres de las orillas versifican en lenguaje corriente; los cultos, en trance de fingirse orilleros, en denso y deliberado lunfardo”.¹³⁹ In dieser Formulierung wird nicht nur der Bezug zur *poesía popular de suburbio* konkretisiert, sondern auch das Vorbild des *poeta de suburbio* aufgedeckt, das Borges vorgeschwebt haben muß. Zur gleichen Zeit arbeitete Borges nämlich an seiner Biographie über Evaristo Carriego,¹⁴⁰ “muchacho de tradición entrerriana, criado en las orillas del norte de Buenos Aires” (Borges OC I: 142), in dem er den Dichter der *orillas* schlechthin sah. In einer Hinsicht scheint Carriego der ‘Verkörperung’ eines *poeta de las orillas* in besonderem Maße gerecht zu werden: Wie eben schon zitiert, war Carriego provinzieller Herkunft, nämlich “entrerriano, de Paraná” (Borges OC I: 113), was aber seinem Status als *orillero* keineswegs Abbruch tut, sondern diesen zusätzlich legitimiert: “Carriego sabía por tradición ese criollismo romántico [de la llanura] y lo misturó con el criollismo resentido de los suburbios”. Er besaß aber auch ‘italienisches Blut’, und das war es, was *paradoxerweise* erst zur Bewußtwerdung seines *criollismo* geführt habe:

A las razones evidentes de su criollismo —linaje provinciano y vivir en las orillas de Buenos Aires— debemos agregar una razón paradójica: la de su alguna sangre italiana, articulada en el apellido materno Giorello. Escribo sin malicia; el criollismo del íntegramente criollo es una fatalidad, el del mestizado una decisión, una conducta preferida y resuelta” (Borges OC I: 114).

Die bewußte Entscheidung für den *criollismo* erklärt paradoxerweise, warum Carriego vor allen anderen das Attribut eines *poeta de las orillas* zukommt: Borges will nicht maliziös auf eine betrügerische ‘Verkleidung’ als *criollo* anspielen, sondern auf die Intentionalität seines *criollismo*, die Zeichen einer

¹³⁸ Borges hat den Vortrag erst nachträglich in *Discusión* (1932) aufgenommen.

¹³⁹ Borges, “Achalay, de Rafael Jijena Sánchez”, *Síntesis*, Nr. 16, 1929, S. 97f.; zit. nach Ulla 1990: 53; vgl. auch die Rezension zu *La crencha engresada* von Carlos de la Púa, in der Borges davor warnt, “confundir estas deliberadas composiciones lunfardas con poesía popular” (Borges 1929a: 356).

¹⁴⁰ Vgl. die Anzeige “OTROS LIBROS DE BORGES” in *El idioma de los argentinos* (1928), in der die Biographie bereits angekündigt wird: “En preparación: VIDA DE EVARISTO CARRIEGO.”

‘Kultivierung’ ist. Wenn Carriego daher zum *primus inter pares* erklärt wird, so auf Kosten jener strikten Dichotomie zwischen *popular* und *culto*. Sobald nämlich der Poet zu einem *gaucho aficionado* oder *criollo profesional* wird, der absichtlich *lenguaje popular* verwendet, fällt er für Borges aus dem Bereich der *poesía popular* heraus. Dies ist bei Carriego in einem begrenzten Lebensabschnitt auch der Fall gewesen:

Por Nicolás Paredes conoció Evaristo Carriego la gente cuchillera de la sección, la flor de Dios te libre. Mantuvo por un tiempo con ellos una despareja amistad, una amistad profesionalmente criolla con efusiones de almacén y juramentos leales de gaucho y *vos me conocés che hermano* y las otras morodongas del género. Ceniza de esa frecuentación son las algunas décimas en lunfardo que Carriego se desentendió de firmar [...]. (Borges OC I: 118)

Der intentionale Gebrauch der *lenguaje popular* war bei Carriego daher nur ein ‘Strohfeuer’: von seiner “alguna sangre italiana” entfacht, hinterließ es lediglich ‘Asche’ in Form von “alguna décimas en lunfardo”. Gleich einer Verirrung, die nicht verschwiegen werden soll, separiert Borges Überreste dieser *décimas* in “Páginas complementarias”.¹⁴¹ Die eigentliche Bedeutung Carriegos als *poeta de las orillas* beruht für Borges nämlich nicht auf einem sprachlichen, sondern auf einem thematischen *criollismo*,¹⁴² den Borges aus der Mehrzahl der Poeme herauszufiltern bemüht ist. Beispielsweise bestimmt Borges anhand von Carriegos’ Erstlingswerk das Verhältnis von *criollismo* zu *retórica corriente* mit 10 zu 27 Gedichten: “Publicó, en mil novecientos ocho, *Misas herejes*: libro despreocupado, aparente, que registra diez consecuencias de ese deliberado propósito de localismo y veintisiete muestras desiguales de versificación” (Borges OC I: 142). Die Erklärung für die scheinbar untypische und vor allem so unterschiedlichen “veintisiete muestras desiguales de versificación” gibt Borges anhand des bekannten Modells:

Esos principios de Evaristo Carriego son también del suburbio, no en el superficial sentido temático de que versan sobre él, sino en el sustancial sentido de que así versifican los arrabales. Los pobres gustan de esa pobre retórica, afición que no suelen extender a sus descripciones realistas. La paradoja es tan admirable como inconsciente: se discute la autenticidad popular de un escritor en virtud de las únicas páginas de ese escritor que al pueblo le gustan. Ese gusto es por afinidad: el palabreo, el desfile de

¹⁴¹ Vgl. “*Décimas en lunfardo, que publicó Evaristo Carriego en la revista policial L.C.* [...]” (Borges OC I: 143f.).

¹⁴² Vgl. Borges OC I: 142: “Las páginas de observación del barrio son las que importan. [...] Creo que fue el primer espectador de nuestra poesía, eso importa. El primero, es decir el descubridor, el inventor.”

términos abstractos, la sensiblería, son los estigmas de la versificación orillera, inestudioso de cualquier acento local menos del gauchesco, [...]. (Borges OC I: 123)

In dreierlei Hinsicht wird daher im Fall Carriego die Dichotomie *popular* vs. *culto* durchbrochen: Erstens wird der Gebrauch des *lunfardo* als unwesentliches 'Komplement' von einer auch so schon heterogenen *poesía popular* abgespalten; zweitens sieht sich Borges genötigt, die "descripciones realistas" ebenfalls von der "pobre retórica" der *poesía popular* auszunehmen (da er sie als Gründungsakt der *literatura arrabalera* benötigt); und drittens gesteht er der "versificación de la orilla" zumindest das Studium des "accento local [...] del gauchesco" zu. Doch nur die zweite Durchbrechung läßt Borges für den "especial poeta del suburbio" (123) als dasjenige Charakteristikum gelten, das ihn unter seinesgleichen auszeichnet. Daß hierbei der Eindruck erweckt wird, Carriego stünde auf weiter Flur allein, hat seine guten Gründe: Schließlich schafft sich Borges in Carriego einen in mehrfacher Hinsicht 'entschärften' *precursor* und dignifiziert zugleich die Anfänge einer städtischen *poesía culta*, in deren Tradition er seinen eigenen *Fervor de Buenos Aires* gerne eingereiht sähe. Tatsächlich hat Borges seine literarische 'Ahnengalerie' nie wieder so demonstrativ ausgestellt, wie vier Jahre zuvor in *El tamaño de mi esperanza* (1926), wiewohl auch damals schon mit einem Augenzwinkern des *martinfierista*, der sich 'am Rande der neuen Ästhetik' weiß,¹⁴³ "sin que esto le impida, poseer —como las mejores familias— un álbum de retratos, que hojea, de vez en cuando, para descubrirse a través de un antepasado... o reírse de su cuello y de su corbata" ("Manifiesto Martín Fierro", *Martín Fierro*, Nr. 4, 1924). Bei dieser Gelegenheit offenbart Borges allerdings zwei weitere Vorläufer —nebst einer Reihe von Nachfolgern—, die mit Carriego auf dem Weg zu einer wahrhaften *literatura de arrabal* konkurrieren könnten; einer *literatura de arrabal* nämlich, die dem musikalischen Stellenwert des *tango antiguo* in literarischer Hinsicht gleichkäme:

Esos tangos antiguos, [...]. Nada los iguala en literatura. Fray Mocho y su continuador Félix Lima son la cotidiana idá con versada del arrabal; Evaristo Carriego, la tristeza de su desgano y de su fracaso. Después vine yo (mientras yo viva, no me faltará quien me alabe) y dije antes que nadie, no los destinos, sino el paisaje de las afueras: el almacén rosado como una nube, los callejones. Roberto Arlt y José S. Tallon son el descaro del arrabal, su bravura. Cada uno de nosotros ha dicho su retacito del suburbio: nadie lo ha dicho enteramente. Me olvidaba de Marcelo del Mazo que en la segunda serie de *Los Vencidos* (Buenos Aires 1910), posee algunas páginas admirables, ignoradas con injusticia. En cuanto a la *Historia de Arrabal* por Manuel Gálvez, es una paráfrasis de

¹⁴³ Vgl. Borges' Essay "Al margen de la moderna lírica" (*Grecia*, Sevilla 1920), der ebenso mit 'Der modernen Lyrik an den Rand [geschrieben]' übersetzt werden kann. — Zur 'Ästhetik des Neuen' vgl. Sarlo 1988: 95ff.

la letra de cualquier tango, muy prosificada y deshecha. (Conste que no pienso tan mal de todas las letras de tango y que me agradan muchísimo algunas. [...]). (Borges 1926: 22)

Im Unterschied zu Evaristo Carriego werden Fray Mocho und Félix Lima —die beiden anderen Vorläufer einer *literatura de arrabal*— der Prosa des *costumbrismo* zugerechnet, die eng mit dem Journalismus verflochten ist. Gerade im Hinblick auf die Verwendung der *lenguaje popular* im *criollismo popular* und *costumbrismo* ist in der dichotomischen Argumentation des frühen Borges —trotz obigen Eingeständnisses existierender Vorläufer— ein ‘blinder Fleck’ zu konstatieren. Dabei betrifft die Blindheit weniger die Wahrnehmung der sprachlichen Eigenheiten der *literatura criollista* bzw. *costumbrista*, als vielmehr die Hinterfragung dessen, was in ästhetischer Hinsicht ausgesagt wird, wenn von *lo popular* die Rede ist.¹⁴⁴ Zweifelsohne war Borges die romantische Vorstellung der ‘Volkskunst’ vertraut, die in der Folklore gegenüber der Konzeption bürgerlicher ‘Individuale Kunstwerke’ zu Modellen des ‘kollektiven Schaffens’ geführt hat, sowie zu Gemeinplätzen, wie etwa der Vorstellung, das Volk produziere nicht, sondern reproduziere und konsumiere lediglich (vgl. Kap. I zu Jakobson/Bogyratev). Die meistzitierte These zu einem Kollektivkunstwerk, die jemals vorgetragen wurde, findet sich in *Evaristo Carriego* just in einer Passage zitiert, die den literarischen Wert von Tango-Texten diskutiert:

También podríamos decir que éstas forman una inconexa y vasta *comédie humaine* de la vida de Buenos Aires. Es sabido que Wolf, a fines del siglo XVIII, escribió que la Iliada, antes de ser una epopeya, fue una serie de cantos y de rapsodias; ello permite, acaso, la profecía de que las letras de tango formarán, con el tiempo, un largo poema civil, o sugerirán a algún ambicioso la escritura de ese poema. (Borges OC I: 164)

Auch wenn diese überaus selbstironische Passage erst nachträglich eingefügt wurde —sie ist jedenfalls nach 1950 entstanden¹⁴⁵—, so trifft sie doch den wunden Punkt des kreolistischen Interesses für *lo popular*: Der Borges *criollista*

¹⁴⁴ García Canclini analysiert in einem Essay “¿De que estamos hablando cuando hablamos de lo popular?” (1984) zwar politische und soziologische Bedeutungen von *lo popular*, vernachlässigt dabei aber die ästhetische Dimension. In *Culturas híbridas* (21995) [1992] versucht García Canclini die wissenschaftlichen und politischen Operationen, die *lo popular* inszenieren, unter Berücksichtigung der ästhetischen Dimension zu dekonstruieren, doch der literarische Diskurs spielt gegenüber den Massenmedien wiederum eine marginale Rolle. Dafür gibt er jedoch eine um so prägnantere Definition: “Lo popular es en esta historia lo excluido” (191). Mit diesen Worten knüpft er an eine bekannte Definition von Carlos Monsiváis an: “lo popular es aquello que no puede evitar serlo, lo que se constituye por exclusión y bajo opresión” (Monsiváis 1994: 134).

¹⁴⁵ Vgl. Borges OC I: 166, sowie zum Kontext des Nachtrages Kapitel VI dieser Arbeit.

der 20er Jahre liebäugelte nämlich selbst mit dem genannten ambitionierten Projekt, ein Kunstwerk von nationalem Rang zu schaffen (vgl. Kap. V4.2), obschon nicht ausgehend von Tango-Texten (wie Gálvez in *Historia de arrabal*), so doch fasziniert von deren Popularität.¹⁴⁶ Wenn Borges hierbei den *criollismo popular* zugleich mit dem *costumbrismo* ignorierte, um Evaristo Carriego als den ‘Dichter der Vorstädte’ favorisieren zu können, so tat er das im Hinblick auf seine eigene Poetik, insofern ihm aus der Warte des ästhetischen Avantgardisten die traditionelle Verwendung der *lenguaje popular* in der *literatura gauchesca* suspekt war.

Der ‘Aufstieg’ der Oralität vom *criollismo popular* in die *literatura culta* stieß demnach an eine doppelte Grenze: Im heterogenen ‘Subsystem’ des *criollismo popular* kann zwar eine Kontinuität zwischen *poesía gauchesca*, *novela gauchesca*, *teatro gauchesco* und *folleto criollo* beobachtet werden, bei der es zu einer Übertragung des scriptOralen Modells der *habla gauchesca* auf andere Register und in Folge zur offenen Konkurrenz untereinander kommt. Doch diese ‘Vielstimmigkeit’ wird außerhalb ihres unmittelbaren Geltungsbereichs nicht als poetischer Gestaltungswille wahrgenommen, sondern als sprachliche Fatalität. Ihre Ansätze zur Modernisierung der Tradition werden deshalb als ästhetisches Verharren in der Traditionalität gewertet. Somit wurde Carriego —und mit ihm dem *criollismo popular*— die logozentrische Konstruktion der gauchesken scriptOralität zugleich als Voraussetzung *und* als Begrenzung seines ästhetischen Modells angelastet. Als Voraussetzung, insofern er den *criollismo gauchesco* korrumpiere; als Begrenzung, da er gleich der Gaucho-Poesie von der Sprache einen un bewußt-fatalen Gebrauch mache. Diese Fesselung an die scriptOralität der *literatura gauchesca* galt jedoch nicht im gleichen Maße für den journalistischen *costumbrismo*, der daher —im Gegensatz zum *criollismo popular* erfolgreich— als *das* Bindeglied zwischen ‘Oralität’ und *literatura culta* gedient hat. Obgleich sich der *costumbrismo* ebenfalls des Modells der gauchesken scriptOralität bedient hat, konnte er aber auch auf andere literarische Vermittlungsinstanzen der ‘Oralität’ zurückgreifen, wie z.B. den spanischen *costumbrismo* eines Larra —im Fall von Alberdi, Fray Mocho und Félix Lima— oder auf realistische Verfahren eines Galdós —im Fall von Francisco Grandmontagne—:

Entre la literatura culta y el habla popular había surgido un eslabón de enlace: un rico periodismo informativo, político, satírico. La conexión espiritual con España se había

¹⁴⁶ In diesem Punkt stimme ich nicht mit dem Urteil von Beatriz Sarlo überein, demzufolge Borges ernsthaft, wenn auch nur vorübergehend, an die Möglichkeiten des Tangos geglaubt habe (vgl. Sarlo 1997: 36, Anm. 15).

debilitado, aunque no roto del todo. Larra, Espronceda, Zorrilla, tuvieron su culto en América, y como prolongación del costumbrismo español había surgido en todas partes una rica literatura costumbrista (sirvió de iniciación a Alberdi, que firmaba con el seudónimo de Figarillo). La lengua hablada de las ciudades y de los campos entraba en ella, sobre todo como nota pintoresca, graciosa, humorística. (Rosenblat 1969: 51)

Kapitel IV

scriptOralität in der Konkurrenz der Stimmen des literarischen Realismus der Jahrhundertwende

“Hoy cantamos al gaucho; mañana plañiremos a los inmigrantes heroicos. Todo es hermoso, después. La belleza es más fatalidad que la muerte.” (Jorge Luis Borges, *El idioma de los argentinos*, 1928)

Wie Rosenblat treffend bemerkt hat, diente zunächst der journalistische *costumbrismo* als Bindeglied zwischen der *habla popular* und der *literatura culta*, während die Register der *literatura popular* lediglich in das Theater der *sainete criollo* Eingang fanden. Im folgenden soll daher anhand des kostumbristischen Werks zweier Journalisten der Jahrhundertwende gezeigt werden, wie zum einen das Modell der ruralen *habla gauchesca* in der Kurzprosa auf das der urbanen *habla criolla* übertragen wurde und zum anderen, wie im realistischen Roman vor den fatalen Folgen des finisekularen Gaucho-Kults gewarnt wird. Zwar suchen beide Autoren nach einer Befreiung von der *Origo* der oralen Gaucho-Kultur und kritisieren zugleich das *Telos* in der Schriftüberlegenheit als durchsichtigen Opportunismus bzw. Materialismus, doch das Konstruktionsprinzip der scriptOralität aus Ursprungsmythos und Schrift-Telos bleibt hierbei unangetastet, da lediglich die Inhalte und Werte ausgetauscht werden.

1 Fray Mocho und die Konstruktion des *criollo* — ... *tan difícil como escribir en el aire*

José S. Álvarez, bekannt unter dem Pseudonym *Fray Mocho*, gilt zusammen mit Bartolomé Hidalgo als einer der bedeutendsten Entdecker der literarischen Oralität in der argentinischen Literatur: So wie Hidalgo die Umgangssprache der Gauchos, so habe Álvarez die Umgangssprache der Immigranten und *criollos* seiner Zeit für die Literatur entdeckt. Nun ist Bartolomé Hidalgo genausowenig der erste literarische Entdecker der *habla gauchesca* wie Fray Mocho der erste des *criollo* oder des *cocoliche* — Erwähnung und Transkription dieser sprachlichen Varietäten findet man in Ansätzen bereits in Echeverría's *El matadero*, in

Cambaceres *En la sangre* und vor allem im *sainete criollo* nach Podestá.¹ Die 'Oralität' ist freilich nicht erst im 19. Jh. gleich einem neuen Kontinent entdeckt worden, sondern gehörte dem Alltag und Jedermann an. An ihr teilzuhaben bedurfte es weder eines Entdeckers noch anderer Lehrmeister als des familiären oder sozialen Umfeldes. Gemeint ist demnach etwas ganz anderes, wenn es heißt, Fray Mocho habe sprachliche Varietäten *für die Literatur* entdeckt: Sein Verdienst ist nämlich nicht einfach die Inkorporierung lebendiger Sprachen, die man sprach oder sprechen lernen konnte, *in die Literatur*, sondern die Konstruktion von Sprache als Zeichenkörper selbst. Man wird Fray Mocho nicht gerecht, bezeichnet man ihn als Entdecker, Übersetzer oder gar als Vortäuscher von Mündlichkeit. Er ist vielmehr ein *Erfinder* ihres Zeichenkörpers. Vor ihm hat es *criollo* oder *cocoliche* nicht gegeben, jedenfalls nicht so, wie es nach ihm für jeden Leser als literarisches Modell zur Verfügung stand. Diese Hypothese unterstellt keineswegs, man müsse Fray Mocho ein alleiniges Patentrecht über Sprache einräumen. Ein Erfinder von Sprache in diesem Sinne ist ein besonders geschickter Konstrukteur, der mittels Selektion und Kombination von vorhandenen Materialien und über *trial and error* einen neuen *code* hervorbringt. Einmal erfunden, erwies sich seine Innovation als überaus effizient: Nicht nur Literaten eigneten sich die neuartige literarische Sprache an, sondern das Publikum insgesamt orientierte sich daran. Wer bis dahin eine Mischsprache zwischen Spanisch und Italienisch sprach, ohne dies als sprachliche Eigenheit zu reflektieren, bekam spätestens bei Fray Mocho einen Zerrspiegel vorgehalten, der ihm die Merkmale des *cocoliche* im Sinne eines Wahrnehmungsrasters für sein eigenes Sprechen —als *different per se*— vor Augen führte. Umgekehrt konnten diejenigen, die (völlig) anders sprachen, von nun an Sprecher in die Typologie des *cocoliche* einordnen und ihnen Verhaltens- und Sprechweisen zuordnen, für die es zuvor keine Indizien gab.

Mit der literarhistorischen Würdigung Fray Mochos als Entdecker der Mündlichkeit gehen in der Regel zwei Hypothesen einher, die sich auf radikale Weise widersprechen: Die erste besagt, daß es Fray Mocho wie keinem anderen zuvor gelungen wäre, die gesprochene Sprache seiner Zeit genau so abzubilden, wie er sie auf der Straße vorgefunden habe; die zweite leitet seine Sprachkunst von Verfahren ab, die im *género gauchesco* oder *sainete criollo* bereits vorgezeichnet seien. Beide Extrempositionen gehen auf die zeitgenössische Beurteilung Fray Mochos zurück: Seine Erfindung hat ihm weniger das Lob als

¹ Vgl. *El amor de la estanciera*, ein *sainete gauchesco* aus dem 17. Jh., in dem bereits eine ländliche Sprache verwendet wird, die der von Hidalgo in seinen *Diálogos* um 1820 geprägten *habla gauchesca* sehr nahe kommt. — Zum *sainete criollo* vgl. Carella 1957; Kaiser-Lenoir 1977 u. Ordaz 1980; zu Hidalgo vgl. Ludmer 1988.

vielmehr den Vorwurf eingetragen, er praktiziere einen ‘Photorealismus’. Er verteidigte sich jedoch gegen den impliziten Vorwurf, nur mechanisch zu kopieren, aber selbst keine Kreativität oder Imaginationskraft zu besitzen, mit seinem Roman *En el mar austral* — sozusagen einer Streitschrift, mit der er unter Beweis stellen wollte, daß er anhand von Reiseberichten imstande sei, Patagonien zum Zentrum einer Romanhandlung zu gestalten, ohne jemals dort gewesen zu sein.² Damit widersprach Fray Mocho der Photorealismus-These, die er allerdings selbst einmal ins Feld geführt hatte, um die ‘Kunstfertigkeit’ eines literarischen Verfahrens zu unterstreichen.³ Ebenso wenig trifft zu, daß Fray Mocho lediglich das in Prosa faßte, was im *sainete criollo* auf der Bühne aufgeführt wurde. Auch wenn Fray Mocho die umfangreiche Produktion der *folletos criollos* und des sogenannten *teatro nacional* zur Verfügung stand, so kopierte er weder das ‘Material’, das sich ihm dort darbot, noch dasjenige, das er in den Straßen von Buenos Aires vorfand. Das Werk von Fray Mocho ist keine ‘getreue Abbildung’ des ‘Sprachwirrwarrs’ der argentinischen Gesellschaft der Jahrhundertwende, sondern Ausdruck der Suche nach einer argentinischen Thematik mit einer authentischen Stimme, die nicht mehr die *habla gauchesca* sein sollte.

1.1 Ein Modellfall: “Entre gentes de confianza”

In “Entre gentes de confianza”, einer Brief-Fiktion mit kurzen Dialogen, die am 14. März 1903 in *Caras y Caretas* (Año IV, Nr. 232) erschienen ist, thematisiert Fray Mocho den Unterschied zwischen ‘unfreiwilliger Kopie’ und ‘poetischer Kunstfertigkeit’. Dabei handelt es sich um einen der letzten Texte, die Fray Mocho wenige Monate vor seinem Tod veröffentlicht hat. Fray Mocho greift darin das für ihn zentrale Thema der Prestigesucht des neureichen Mittelstandes

² Vgl. Morales 1948: 53: “Frente al nuevo libro de Álvarez, la crítica repitió, un tanto desdenosa y un tanto incomprensiva, sus palabras anteriores: Fray Mocho era un fotógrafo que sólo describía lo visto, un escritor carente de imaginación, de inventiva pobre. Así había antes hablado de los paisajes, costumbres y gentes de su terruño natal cuanto ahora hablaba de las gentes, costumbres y paisajes del Sur que había conocido en sus viajes. Entonces él hizo esta declaración sorprendente: Jamás había estado en el ‘mar austral’. Lo descrito con tanta justeza era resultado de lecturas y conversaciones. Su fuerte y colorista imaginación, su bella fantasía, realizaron el resto. Dar vida real a paisajes no vistos, hacer hablar con emoción a personajes nunca escuchados.”

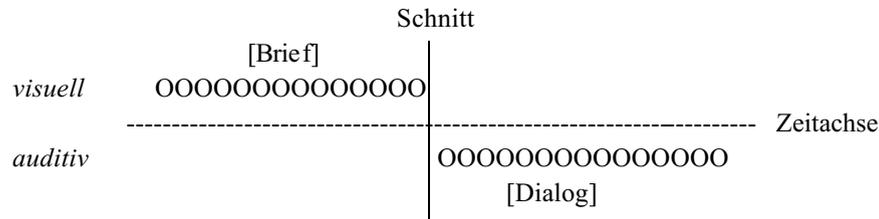
³ Fray Mocho war es selbst, der den ‘Photorealismus’ an Leguizamons *Calandria* lobte: “CALANDRIA, más que drama ni comedia, es pintura, ¡es fotografía, es vida!, es una fotografía instantánea que reproduce paisajes y costumbres” (Fray Mocho 1979: 21). Vgl. auch den Titel “El punquista. Reportaje fotográfico a uno del gremio” (1900) (in: Fray Mocho 1979) sowie Romero 1980: 274.

auf, der seine kleinbürgerliche oder gar proletarische Herkunft zu verdrängen sucht, indem er sich ausschließlich an den Lebensgewohnheiten der Elite und der *crónica social* orientiert. Der Inhalt ist nicht neu, insofern es praktisch keine Komponente gibt, die nicht schon früheren Texten thematisiert worden wäre; neu ist jedoch die szenische Form, die eine Kombination aus Brief und Dialog darstellt, wie sie im Korpus der *cuentos fraymochianos* einzigartig ist: Eine *porteña* ist gerade dabei, einen Brief an ihre Freundin zu schreiben, als sie vom Koch des Hauses unterbrochen wird, da dieser seinem Auftrag als Briefbote möglichst umgehend nachkommen möchte. Der Text ist daher auf den Kontrast zwischen Schreiben (Brief) und Sprechen (Dialog) ausgerichtet. Dabei ist wichtig, daß die Unterbrechung —im Text durch Suspensivpunkte markiert— den Schreibakt selbst betrifft:

- [Brief] [...] No le vas a contestar, acordate de lo que me paso a mi con aquel dependiente por aberle contestado, que después les mostro a todos los amigos y tata mimo lello mi carta en el cafe, enseñada por el y se la tubo que quitar y romperla dándome un reto grandisimo..
- [Dialog] —¡Niña!... Si no v'acabar, v'y a espumar el puchero... y a retirar la olla'asta que vuelva... ¡si acaso me v'a mandar!
- ¿Y recién te acordás... condenado? ... Vas a ver luego con mama... [...] (553)

Präsentiert wird nicht ein fragmentarischer Brief, sondern der Schreibakt selbst: Der Leser darf der Schreibenden sozusagen über die Schulter schauen und mitverfolgen, wie der Brief einer wohl situierten Mitbürgerin zustande kommt. Daß es sich hierbei um die Produktion selbst und nicht schon um das Produkt handelt, erschließt sich dem Leser freilich erst im Moment der überraschenden Unterbrechung, sozusagen rückwirkend, denn die Schreibbewegung kann —anders als im Film— im Akt der Lektüre nicht direkt mitvollzogen werden, da die Darstellung der Textproduktion im gedruckten Text immer schon als Produkt vorliegt. Ebenso eindimensional verbleibt aber auch der Dialog im Hinblick auf den Schreibakt: Zwar geht aus ihm hervor, daß der für Ernestina bestimmte Brief dem Boten sofort ausgehändigt wird, doch unerwähnt bleibt, wie der unterbrochene Brief abgeschlossen wurde.

In der Sprache des Filmes ausgedrückt handelte es sich somit um zwei durch einen Schnitt getrennte Einstellungen in chronologischer Abfolge, wobei die erste Einstellung durch einen Tonausfall, die zweite durch einen Bildausfall beeinträchtigt wäre. Die beiden Ausschnitte des Geschehens beziehen sich demnach nicht wie Spiegelbilder auf eine Symmetrieachse, sondern liegen auf der Zeitachse jeweils dies- und jenseits der medialen Grenze Schrift (*visuell*) vs Laut (*auditiv*):



Zwischen Brief und Dialog liegt kein direktes Entsprechungsverhältnis vor, sondern ein Wechsel des Kanals. Die nur scheinbare Entsprechung zwischen visuellen und auditiven Signalen wird dabei alleine durch die zeitliche Kontinuität der Vorgänge suggeriert.

Im literarischen Text ist dieses Verhältnis komplizierter, insofern er von vornherein die Beschränkung auf einen Kanal erforderlich macht. Der Wechsel des Kanals muß daher über konventionalisierte Zeichen — hier durch Einrückung und *guión* für direkte Rede — angezeigt werden. Zur scheinbaren Entsprechung zwischen Brief und korrespondierender Dialogpartie aufgrund zeitlicher Kontinuität kommt im literarischen Text dann noch die Kontinuität der verwendeten Schriftzeichen hinzu.

Die folgende Tabelle zeigt eine Auswahl⁴ sprachlicher Phänomene, durch die der Kontrast zwischen Brief und Dialog einerseits und Tochter und Koch andererseits hergestellt wird (vgl. Tabelle 1). Deutlich erkennbar ist eine exklusive Distribution der sprachlichen Phänomene: sie treten entweder im Brief auf oder aber im Dialog. Das einzige Phänomen, das sowohl im Brief als auch im Dialog (der Tochter) vorkommt, ist der Voseo.⁵ Während die Indizienkette im Brief aus einer Vielzahl von Merkmalen besteht, die auf die Aussprache der Briefschreiberin verweisen (wie z.B. *yeísmo*, *dequeísmo*, *voseo*, *seseo*, *ceceo* und andere Aussprachephänomene), sind im Dialog zwischen Tochter und Koch überraschenderweise genau diese Phänomene (mit Ausnahme des Voseo) als Ø-Merkmale ausgespart. Die Indizienkette des Dialogs besteht zwar auch aus Merkmalen gesprochener Sprache, doch handelt es sich hierbei zum größten Teil um konventionelle Dialogmarker wie Redeanführungszeichen und Auslassungspunkte, aber zu einem geringeren Teil auch um auffällige Elisionen, die eine besonders gebundene oder verschliffene Aussprache markieren. Dennoch verzichtet die Indizienkette des Dialogs konsequent auf so bedeutende Aussprachephänomene

⁴ Die Auswahl ist repräsentativ. Die schattierten Felder stehen für einen positiven, die weiß belassenen für einen negativen Befund; in eckigen Klammern werden Formen angegeben, die denjenigen der schattierten Felder widersprechen.

⁵ Im Dialog des Kochs fehlt der Voseo allerdings, da dieser die an ihn gerichtete Anrede aufgrund seiner untergeordneten Position nicht erwidern kann.

- Tabelle 1 -

Brief	Dialog	
Ernestina	Koch	
<p>(+) orthographische Abweichungen b > v (“acavamos”); v > b (“bi bian”); ll > y (“yegar”); y > ll (“lla”); c > s (“sentímetros”); s > c (“cimpatía”); z > s (“asules”); j > g (“bagar”); g > j (“hormijero”); e > i (“vinimos”); y > i (“mui”); Ø > i (“digieron”); h- > Ø (“emos”); -s > Ø (“veamo”); -s- > Ø (“mimo”); -rr- > -r- (“entiero”); -ee- > -e- (“crer”); -ado > -ao (“empliao”); -zg- > -j- (“jujao”); ob- > o- (“osequias”); -xt- > -st- (“estraño”); Ø-acentos (“perdio”)</p> <p>(+) orthographische Inkongruenzen “mozo”/“moso”; “dice”/“dise”; “muy”/“mui”; “dijeron”/“digieron”</p> <p>(+) Zeichensetzung “dice mamá[,] que te pide como un serbicio[,] que le digás”</p>	<p>(-) v = v (“olvidar”) ll = ll (“llegamos”) y = y (“vayás”) c = c (“decile”) -ado = -ado (“condenado”)</p> <p>(-)</p> <p>(-)</p>	<p>(-) b = b (“acabar”) v = v (“vive”) ll = ll (“olla”) c = c (“oficio”)</p> <p>(-)</p> <p>(-)</p>
<p>(-)</p> <p>(-)</p> <p>[“...” 1 x um die Unterbrechung anzuzeigen]</p>	<p>(+) Elision “Llevale’sta”</p> <p>(+) Auslassungen 13 x</p>	<p>(+) Elision “v’acabar”</p> <p>(+) Auslassungen 8 x</p>
<p>(+) Voseo</p>	<p>(+) Voseo</p>	<p>(-) [“usted”]</p>
<p>(+) jerga “encontré una simpatía”</p> <p>(+) Vokabular “nadies”, “en italiano arebasao” (von: ‘al-revès-ado’; <i>vesre</i>)</p> <p>(+) Parataxe</p> <p>(+) grammatikalische Abweichungen “el mozo de que te hablé” (für: de quien te hablé); “decile el nombre de nosotros bien” (<i>Apposition</i>)</p> <p>(+) irreführende Verknüpfung “no le vas a contestar” (meint nicht die gerade erwähnte Laura)</p> <p>(+) Zeugma “dice mi tío que es de porbenir y muy serio”</p>	<p>(-)</p> <p>(-)</p> <p>(-)</p> <p>(-)</p> <p>(-)</p> <p>(-)</p> <p>(-)</p> <p>(-)</p>	<p>(-) [“La pucha”]</p> <p>(-)</p> <p>(-)</p> <p>(-)</p> <p>(-)</p> <p>(-)</p> <p>(-)</p>

des Argentinischen wie den *yeísmo* oder den *seseo*. Beide Indizienketten verweisen also auf bestimmte Aspekte von ‘Mündlichkeit’, aber unter Inanspruch-

nahme exklusiver bzw. sich widersprechender Merkmale. Wie läßt sich dieser Widerspruch zwischen den Indizienketten erklären?

Es ist die Briefschreiberin selbst, die nahelegt, ihre Abweichungen von der Schriftnorm als 'Flüchtigkeitsfehler' zu werten, da sie den Brief mit der prophylaktischen Entschuldigung beginnt: "Mi querida Ernestina: Te escribo apurada [...]". In ihrer Eile greift sie nach Schreibweisen, die sich an der Aussprache der Laute orientieren, wie z.B. *s* für *c* oder *y* für *ll*. Mit anderen Worten: 'sie schreibt, wie sie spricht', ohne der Orthographie des Spanischen Rechnung zu tragen. Dem widerspricht aber die Dialogpassage, in der sie nicht so spricht wie sie schreibt, wenn sie schreibt wie sie spricht.

Doch in ihrem Brief folgt sie nicht etwa der Stilmaxime "Schreibe, wie du sprichst!", die im hispanischen Kulturraum weitverbreitet ist. Hans-Martin Gauger, der den frühesten Beleg in Juan de Valdés' *Diálogo de la lengua* (1535-36) gefunden hat, weist allerdings darauf hin, daß das 'Sprechen', von dem im 17. Jh. der wohl einflußreichste französische Grammatiker Claude Favre de Vaugelas und andere Verfechter der Maxime reden, "keineswegs ein spontanes, natürlich hervorbrechendes Sprechen ist, das noch Montaigne vorschwebte, sondern ein im Sinne der äußerst weit getriebenen Konversationskultur dieses Jahrhunderts gepflegtes, um sich selbst bemühtes, ja sich geradezu an Schriftlichkeit orientierendes Sprechen" (Gauger 1986: 27). Angesichts der Unmöglichkeit, in der Schrift sämtliche 'Suprasegmentalia' —also mehr oder weniger signifikante Begleiterscheinungen des Sprechens wie Tonlage, Mimik, Gestik, usw.— wiedergeben zu können, betont Angel Rosenblat, daß das von Juan de Valdés bis Miguel de Unamuno diskutierte Ideal des *escribir como se habla* unerreichbar sei (vgl. Rosenblat 1969: 7). In der Tat hat bereits Unamuno in diesem Sinne eine Kritik der Stilmaxime vorgebracht, die allerdings ihre Bedeutung in der Konversationskultur der Renaissance ignoriert und daher ausschließlich die Ineffizienz einer genauen Transkription der gesprochenen Sprache meint: "'Escribe como habla', suele decirse en son de elogio. Si se escribiera como se habla, ¡menudo trabajo para el lector! No es posible escribir como se habla".⁶ In der argentinischen Literatur des 20. Jh. findet sich die Zurückweisung der Stilmaxime beispielsweise in einem um 1965 entstandenen Brief von Julio Cortázar, in dem er einen der Gründe, weshalb es keine "gran literatura argentina de ficción" gebe, in ihrer falschen literarischen Mündlichkeit sieht:

⁶ Unamuno OC VII: 828; zu Unamuno vgl. Schäffauer 1993a: 108ff.; Julio Ortega zufolge hat auch der —Unamuno schätzende— Mexikaner Alfonso Reyes betont, es gebe nichts Übleres, als jene "vieja pretensión de 'escribir como se habla'" einer gewissen spanischen Erzählliteratur (vgl. Ortega 1991: 13f.). Zur selben Stilmaxime bei Juan Rulfo vgl. Rama 1982b: 113 sowie Pacheco 1992: 66ff.

Quiero decir que si bien no se trata de *escribir como se habla en la Argentina*, es necesario encontrar un lenguaje literario que llegue por fin a tener la misma espontaneidad, el mismo derecho que nuestro hermoso, inteligente, rico y hasta deslumbrante estilo oral. Pocos, creo, se van acercando a ese lenguaje paralelo, pero ya son bastantes como para creer que fatalmente desembocaremos un día en esa admirable libertad que tienen los escritores franceses o ingleses de escribir como quien respira y sin caer por eso en una parodia del lenguaje de la calle o de la casa.⁷

Es ist anzunehmen, daß die Stilmaxime auch Fray Mocho bekannt war. Im Fall von “Entre gentes de confianza” könnte es sich daher um eine Parodie des *escribir como se habla* handeln. In der Tat zeigt der Vergleich mit anderen Dialogpassagen aus der Feder Fray Mochos, daß diese eher zur Indizienkette des Dialogs tendieren als zu derjenigen des Briefes. So findet man in den unmittelbar vor und nach “Entre gentes de confianza” (14. März) veröffentlichten Texten “Carnavalesca” (7. März) und “Frente a frente” (28. März) die gleichen Dialogmarker und Elisionen, die auch den Dialog zwischen Tochter und Koch ausmachen. Dagegen fehlen jegliche orthographische Abweichungen, wie sie im Brief auftreten.⁸ Daß die Kontrastierung zugleich zum ältesten Verfahren der Serie der *cuENTOS fraymochianos* gehört, geht aus dem ersten in *Caras y Caretas* veröffentlichten *cuENTO* hervor. In “El lechero” (Nr. 1, 1898) ist nämlich bereits die Opposition Brief vs. Dialog analog zu “Entre gentes de confianza” angelegt: Dem nostalgisch verklärten Milchmann früherer Zeiten steckten die Dienstmädchen abenteuerliche Billets zu, auf denen zu lesen war: “cerido, marchante digamé ci es sierto que me dará el haniyito ci le doy el veso”. Seinem farblosen Nachfolger prophezeit der Milchmann von einst daher (scheinbar) neidlos: “—¡Arodá no más... masón condenaó, que ya te allegará tu hora!...” (OC 440). Es handelt sich hierbei um vergleichbare Merkmale in ähnlicher Distribution wie in der vorigen Tabelle zu “Entre gentes de confianza”. Allerdings ist hier der Widerspruch zwischen beiden Indizienketten weniger signifikant, da die unterschiedlichen Merkmale zum einen verschiedenen Sprechern zugehören und zum anderen die Äußerungen insgesamt zu kurz für einen kontrastiven Vergleich sind (vgl. Tabelle 2).

⁷ Reproduziert in *Señales* (Nr. 132, Buenos Aires, o.J. [vor 1965]); zit. nach Donni de Mirande 1967: 43; m. Hvbgl.; ebenfalls zit. in: Rosenblat 1969: 93f.

⁸ Tendenziell gilt dies für seine Dialoge überhaupt, in denen er nur in besonderen Fällen zu orthographischen Abweichungen greift, etwa wenn es um die Markierung ganz besonders ungebildeter Personen geht, die weder lesen noch schreiben können (vgl. “puesía”, “pobres inorantes”, “al miro su cencia”, “señor maistro”, “la lai” oder “algún pianisto” — OC 471f.), sowie für die wenigen Dialoge, in denen Sprecher des *cocoliche* zu Wort kommen.

- Tabelle 2 -

sprachliche Phänomene	Billet (<i>mucama</i>)	Prophezeiung (<i>marchante</i>)
v > b	(+) veso	(-)
ll > y	(+) haniyito	(-) allegará
c > s	(+) sierto	(-)
s > c	(+) ci (2x)	(-)
qu > c	(+) cerido	(-)
Ø- > h-	(+) haniyito	(-)
Akzentuierung	(+) digamé	(-)
Interpunktion	(+) “Cerido, marchante digamé” (Anredeformel ‘Lieber Händler’ wird wg. Komma zu ‘Liebster’)	(-)
-ado > -ao	(-)	(+) condenao
Voseo	(-) [usted]	(+) Arodá
Auslassung “...”	(-)	(+) (2x)

Dieser ‘Auftakt’ im Werk von Fray Mocho —auf den im weiteren noch zurückzukommen sein wird— bestätigt, daß die Dialogpassage von “Entre gentes de confianza” für sich betrachtet zum *konventionellen* Rahmen dessen gehört, was zeitgenössischen Lesern Fray Mochos als genuine Darstellung eines Gesprächs erscheinen sollte. Sie weist —trotz ihrer extremen Kürze— sechs der sieben Charakteristika auf, die Eduardo Romero als typische Merkmale der Kurzdialoge Fray Mochos herausgestellt hat, nämlich: 1. Den Beginn *in medias res*; 2. das Portrait der Figuren anhand ihrer Sprache; 3. den Einbau von Redewendungen; 4. Beschimpfungen; 5. Ausdrücke aus dem Bereich der *jerga*; und 6. humorvolle Vergleiche.⁹ Die Dialogpassage steht demnach als Zeichenkörper stellvertretend für Fray Mochos Erfindung: die *breves escenas dialogadas*, die längst sein ‘Markenzeichen’ waren¹⁰ und damals bereits erfolgreiche Nachahmer fanden.¹¹

⁹ Als weiteres Charakteristikum nennt Romero die Bezugnahme auf Personen von politischer Aktualität (Romero 1980: 280).

¹⁰ Romero zufolge hat Fray Mocho diesen “gran hallazgo” erstmals in “Tierna despedida” (*Caras y Caretas*, Nr. 37, 17. Juni 1899) erprobt und von da an —bis auf

Um den Eindruck genuiner Mündlichkeit zu erwecken, waren die wenigen, sparsam gesetzten Merkmale der Indizienkette des Dialogs nicht nur völlig ausreichend, sondern sogar effektiver als eine akribisch genaue phonetische Transkription, da andernfalls die gebotene Ikonizität zwischen der Vertrautheit der ‘Umgangssprache’ und derjenigen der ‘Umgangsschrift’ durch mühsame Dekodierung gestört worden wäre. Höchst signifikant sind dagegen Normabweichungen, wie sie im Brief dargestellt werden: Auch wenn sie gegen die symbolische Vereinbarung zwischen Autor und Leserschaft verstoßen, ein bestimmtes Modell als realistischen Nullpunkt bzw. neutrale Norm zu setzen, so fällt ihr ‘Hyperrealismus’ aus dem Rahmen des vereinbarten Realismus, ohne jedoch dessen *verosimilitud* notwendig in Frage zu stellen. Der scheinbare Widerspruch löst sich auf, sobald man sich vor Augen hält, daß auch der Brief nur *ein* Modell dessen präsentiert, was Schreiben als ‘schlechte Kopie der Realität’ sein kann. Daß es sich auch hier nur um ein ästhetisch überformtes Modell der ‘Unmittelbarkeit’ und ‘Kunstlosigkeit’ der graphischen Umsetzung von Aussprachephänomenen und Umgangssprache handelt, ist von elementarer Bedeutung.

1.2 Modell und Gegenmodell: *criollismo costumbrista* vs. *criollismo popular*

Ein Gegenmodell zu Fray Mochos “Entre gentes de confianza” stellt Horacio del Bosques *La vida del canflero* (1899) dar (vgl. Umschlag). Der Titel war um die Jahrhundertwende so populär,¹² daß er in *Canillita*, einem *sainete* von Florencio Sánchez von 1902, dem Zeitungsjungen Pulga dazu dient, den Schutzmann Pichín zu beleidigen, indem er so tut, als preise er lediglich die Ware an:

¡A mí!... ¡Maní!... ¡Toma!... (*Le arroja con la tabla que lleva en las manos*)

PULGA:

y escapa; los demás muchachos [...] se alejan. Pulga se vuelve y grita):

¡La vida del canfli!... ¡A cinco centavos!... (*Pichín, enfurecido, lo corre.*)
(*Mutación.*) (Sánchez 1902: 102)

gelegentliche Rückkehr zu älteren Formen— als sein bevorzugtes Genre beibehalten (Romero 1980: 279f.). Doch sind bereits die von Romero als Monologe eingestuft Artikel “Monologando” (*Caras y Caretas*, Nr. 8, 26. November 1898) und “Me mudo al norte” (*Caras y Caretas*, Nr. 10, 10. Dezember 1898) in hohem Maße dialogisch strukturiert.

¹¹ Vgl. Carlos Correa Luna: “La cuestión del criollismo”, *Caras y Caretas* 1902.

¹² Vgl. weitere *folletos* der gleichen Thematik in der ‘Biblioteca Criolla’: M.M. Cienfante, *El moderno canflero*, Biblioteca Criolla, Buenos Aires 1901 u. 1906; F.J. López, *Los canfleros o los amantes del día*, Buenos Aires 1899 u. 1904; G. Sigal, *La vida del canflero. Con el tango ‘Rajá que viene la cana’*, Longo y Argento, Rosario de Santa Fe, o.J.

Das Zitieren des einschlägig bekannten *folleto*-Titels dient im vorliegenden Kontext als verdeckte Beleidigung im Stil des Götz von Berlichingen-Zitats, jedoch innerhalb der *cultura popular* und getarnt durch den Verkaufswert und nicht durch die Seitenzahl eines vermeintlichen Bildungszitates.

In besagtem *folleto* von Horacio del Bosque wird am konkreten Fall des Zuhälters Pepe Canflin und einer polnischen Prostituierten dargestellt, daß die 'Arbeit' des Zuhälters darin besteht, auf dissimulierende Weise an das Geld der für ihn arbeitenden *mina* zu gelangen. Da diese jedoch erkrankt und ihr die Ausübung ihres Berufs deswegen untersagt ist, kommt es zu einem Briefwechsel zwischen beiden: Eine "Carta del Cafiflero á su mina (una polaca)" wird erwidert durch eine "Contestación de la mina al cafiflero". Auf diese Weise ergibt sich in *La vida del cafiflero* ebenfalls ein Kontrast zwischen Brief- und Dialogstil, zu dem noch ein Tango-Text, sowie ein *canto* des *cafiflero* und ein *dúo* [sic] zwischen diesem und seiner *mina* hinzukommen. Der auffälligste Kontrast entsteht jedoch zum Stil des vortragenden *payador*,¹³ der sich über neun Strophen hinweg "Á los críticos" und "Á mi lector" in einem neutralen Spanisch wendet, das weder nennenswerte orthographische noch stilistische Abweichungen aufweist.¹⁴ Auch in den etwa 15 Strophen des 'Erzählers', in denen beispielsweise der *cafiflero* "por fuera" (9) beschrieben wird, findet sich ein neutraler Stil, in dem allenfalls Argentinismen wie "chambergó" (9) vorkommen oder aber das Zuhältervokabular durch Kursivdruck als Zitat kenntlich gemacht wird (vgl. *pecha*, *pá*, *ché*, *cana*, usw.). In den rund 50 verbleibenden Strophen sieht es jedoch anders aus, insofern dort der *cafiflero* und seine *mina* ihre eigenen Verse sprechen bzw. singen: "Y aquí lector, no ya solo [sic]/ como he querido y yo quiero/ vas mirando al ca fiflero/ por fuera, sinó [sic] por dentro" (13). Registriert man die auffälligsten sprachlichen Phänomene —entsprechend obiger Tabelle zu "Entre gentes de confianza"—, so entsteht folgendes Bild (vgl. Tabelle 3).

In der Distribution der Merkmale ergibt sich bei näherem Hinsehen eine deutliche Logik: Der Voseo ist nicht mehr das übergreifende Merkmal wie bei Fray Mocho — der *cafiflero* gebraucht ihn lediglich im Dialog und auch dort nicht in jeder Situation,¹⁵ im Unterschied zur *mina*, die ihn dominant benutzt und einmal

¹³ Del Bosque präsentiert sich im Vorwort an die Kritiker als *payador*: "A los críticos advierto/ Que nunca he sido escritor/ Ni me tengo por poeta/ Soy modesto payador".

¹⁴ Abgesehen von ein einigen Akzentsetzungen ("Hernandez", "venído", "querian", "segua", "algun", "segui a") und versifikatorisch bedingten Varianten, wie Umstellungen (vgl. 2. Strophe) oder poetischer Wortwahl ("has de ser, cual siempre has sido"; "en dó verdad hallarás"), fällt die große Sorgfalt auf, mit der die Norm beachtet wird.

¹⁵ Den Voseo benutzt er z.B. wenn er den Kutscher anweist oder beim Tanz bzw. auf dem Zimmer seine *mina* anspricht. In formalen Situationen benutzt er ausschließlich Tuteo.

- Tabelle 3 -

sprachliches Phänomen	Dialog		Brief		duo		canto
	cafi- flero	mina	cafi- flero	mina	cafi- flero	mina	cafi- flero
Voseo	(+)	(+)		(+)		(+)	
Tuteo	(+)	(+)	(+)		(+)		(+)
Checheo		(+)					
Kongruenz- abweichung ¹⁶				(+)		(+)	
Konjugations- abweichung ¹⁷				(+)			
ausländische 'Aussprache' ¹⁸		(+)		(+)			
-ado > -ao							(+)
Ellision ¹⁹		(+)					(+)
Kursiva	(+)	(+)		(+)			(+)
gehobenes Vokabular ²⁰			(+)				
rhet. Figuren ²¹	(+)		(+)		(+)		
<i>jerga</i> ²² / <i>criollo</i> ²³	(+)						(+)
Italianismus ²⁴							(+)

¹⁶ Die auffälligste Abweichung, die bei der *mina* festzustellen ist, betrifft ihre Tendenz, Wörter auf '-s' enden zu lassen, wie z.B. "Muchas exigentes sós", usw.

¹⁷ Sieht man von dem einzigen Fall einer Abweichung vom Konjugationsparadigma im *duo* des *cafi-flero ab* (vgl. "quirierende"), so findet man das stets mit Kursivdruck hervorgehobene Phänomen nur im Brief der *mina*, wie z.B. "custá" oder "quero".

¹⁸ Vgl. "contaquartes", "mis lindo coven", "tenco", "las guitarra", "elas", "bela", usw.

¹⁹ Vgl. "pa cá", "pa tí", "sirven pa los vicios".

²⁰ Vgl. "chancelar", "misiva", "cual trovador", "deidad", "aflicción".

²¹ Unter den rhetorischen Figuren fallen insbesondere die Inversionen und pseudo-enklitischen Pronomina bei finiten Verben auf (vgl. "que en el trabajo/ prohibieronté/ pero yo espero/ que continuando/ verte podré" — m. Hvbg). Sie sollen 'poetisch' klingen, wirken aber gekünstelt, da sie keine Funktion erkennen lassen.

²² Vgl. "pecha", "bento", "china", usw. — Die *mina* 'denkt' lediglich ein Wort der *jerga*, spricht es aber nicht aus: "—Y yo tu dueña, (pero no vengas aquí á pechar)".

²³ Vgl. "naide hay mejor que vos", "bolada" und die Ellision des intervokalischen -d- (s.o.).

²⁴ Vgl. "vero hommo".

sogar durch ein *che* ergänzt. Insbesondere der Brief der *mina* ist zwar durch Abweichungen in der Aussprache und in der Grammatik als der einer Ausländerin markiert, dafür ist aber ihr Vokabular vergleichsweise neutral. Anders verhält es sich nämlich, was den umfangreicheren Wortschatz des *cafiflero* angeht, der — je nach Genre— zu *voseo*, *jerga* und *criollo* im mündlichen Vortrag oder zu gehobenem Vokabular, rhetorischen Figuren und *tuteo* im Brief greift. Ähnlich wie Fray Mochos *niña bien* schreibt auch die *mina* lediglich im Brief so wie sie spricht, während sie in ihren Dialog-Partien nur mit einem Teil jener Merkmale spricht, die sie als Ausländerin ausweisen.

Die sprachliche Flexibilität des Zuhälters ist —neben seinem männlichen Auftreten und seiner Ausstaffierung als *cafiflero*— ein gewichtiger Teil seines ‘Kapitals’, insofern gezeigt wird, daß der materielle Erfolg eines Zuhälters von der Kunst der Verstellung gegenüber der für ihn arbeitenden Prostituierten abhängt. Fern von moralischer Verurteilung oder idealistischer Beschönigung wird die Zuhälterei als Modell eines ‘Kapitalverhältnisses’ dargestellt, in dem die Schaffung von symbolischen Werten nicht nur mit der materiellen Wertschöpfung auf einer Stufe, sondern sogar noch über ihr steht, da sie mit der sprachlichen Überlegenheit —des *criollo!*— einhergeht.

1.3 Die Ordnung des Sprachwirrwarrs: Distribution und Abfolge der Register im Werk von Fray Mocho

Ein anderes, aber durch und durch populäres *Gegenmodell* der Zeit war das von der *novela moreirusca-gauchesca* abgeleitete und ‘Vielsprachigkeit’ als konstitutives Moment aufweisende *sainete criollo*. In ihm ging es zwar nicht um schriftliche, sondern theatralische Inszenierung von Aussprachephänomenen, doch lagen seit 1890 und parallel zu Fray Mochos *cuentos* die *sainetes* auch in Form gedruckter *folletines* vor. Deren eigentümliche Graphie, die eigentlich als Anhaltspunkt für stark improvisierte Inszenierungen gedacht war, stellte über ihre unmittelbare Funktion hinaus ebenso ein populär-literarisches Modell für Mündlichkeit als auch eine Provokation für den Literaturbetrieb überhaupt dar. Die bedeutsame Neuerung der *sainete* ging nicht zuletzt von der Einführung der Figur eines italienischen Einwanderers aus, die in Gutiérrez’ *Juan Moreira* allenfalls in der Figur des betrügerischen Sardetti im Keim angelegt war, jedoch ohne die charakteristische Mischsprache aus Italienisch und Spanisch, die erstmals von dem Zirkusangestellten der Podestá-Truppe Antonio Cocoliche repräsentiert wurde. Antonio Cocoliche verhalf dem von ihm gesprochenen Theater-Jargon (sic!) jedoch nicht nur zu großer Popularität, sondern auch zu dem einschlägigen Namen *cocoliche*, der fortan auf ein breites Spektrum unterschiedlicher

Mischverhältnisse zwischen dem einen oder anderen italienischen Dialekt und dem argentinischen Spanisch bezogen und insbesondere italienischen Einwanderern zugesprochen wurde (vgl. Blengino 1990: 120f.). Auf diese Weise war neben die populäre Poesiesprache der Gauchos die populäre Theatersprache der Cocoliche getreten — dicht gefolgt von anderen Theaterjargons, die bald in babylonischer Vielstimmigkeit um die Gunst des Publikums heischten.

1.3.1 Der ‘Nebenbuhler’ *cocoliche*

Das ‘Sprachwirrwarr’ des *sainete criollo* findet man in Fray Mocho jedoch nur am Rande — gegenüber dem *sainete criollo* oder dem Werk seines Nachfolgers Félix Lima²⁵ fällt nicht nur die Beschränkung auf einige wenige Register auf, sondern vor allem auch die relative Unterrepräsentierung des *cocoliche* zugunsten des *criollo*. Von den ungefähr 100 *cuentos* der *Obras Completas* und den rund 40 in Pedro L. Barcías’ *Fray Mocho desconocido* gesammelten Texten, in denen überhaupt Dialoge vorkommen, taucht lediglich in 12 Fällen *cocoliche* auf, d.h. in weniger als 10% der in Frage kommenden Texte.²⁶ Bei etwa zwei

²⁵ Der gebürtige *porteño* Félix Lima (1880-1943) war ebenso wie Fray Mocho —“de quien fue su heredero en la literatura costumbrista” (Orgambide/Yahni 1970: 381)— Journalist und Kostumbrist. Seine Karriere begann 1900 mit Beiträgen für *El País* und führte ihn u.a. auch zu *Caras y Caretas* und *Fray Mocho*. In der Prosa von Lima, in der die *diálogos fraymochianos* fortgesetzt werden, kann man gut verfolgen, daß das Repertoire der Zeit um vieles reicher war als es sich bei Fray Mocho ausnimmt. Neben der Sammlung von Polizei-Chroniken *Con los ‘nueve’...* (*Algunas crónicas policiales*) (1908), die sich gattungskonform auf *cocoliche* und *lunfardo* beschränken, ist von Lima allerdings bislang nur *Pedrin (Brochazos porteños)* (1923) erschienen. Dort findet man —bedauerlicherweise ohne Angaben zur jeweiligen Erstveröffentlichung— einen Großteil seiner früheren *diálogos* abgedruckt, in denen Polen, Russen, Franzosen, Juden, Spanier, Deutsche, Engländer, Chinesen und *atorrantes* mit den jeweils für sie charakteristischen Registern sprechen. Beispielsweise bringt Vandeján dem jungen Pedrin das Schreiben bei: “No ti olvides lisiones que yo ti adió. Mojier no si ascribe ‘mojer’, sino ‘mojier’. Mira cómo yo pronuncia: ‘mojier!’... ¿Tienes cigariya?...” (5); der Sohn jüdischer Eltern, “qui si parese la gaucho di la familia”, kehrt zurück — seine Schwester kommentiert sein Aussehen mit Bewunderung: “¡Qué Moreira qu’istás, Abraham!” (27); und der Deutsche will wissen “¿Cómo se ti...tice en itioma arquentino pasar una noche te... te ferpena?...” (96).

²⁶ Im einzelnen handelt es sich um folgende in *Caras y Caretas* erschienene Texte: 1. “Pascalino” (I/3, 1898); 2. “Instantánea” (I/5, 1898); 3. “Instantánea” (II/56, 1899); 4. “Electoral” (II/64, 1899); 5. “Callejera” (III/70, 1900); 6. “Conspirando” (III/95, 1900); 7. “Tirando al aire” (IV/142, 1901); 8. “Bello país debe ser” (IV/156, 1901); 9. “Acuerdistas” (V/180, 1902); 10. “La yunta de la cuchilla” (V/184, 1902); 11. “Entre yo y mi perro” (V/208, 1902); 12. “Chascarrillos criollos” (VI/226, 1903).

cocoliche-Texten pro Jahr, die sich auf ein Jahrespensum von 25 bis 36 Beiträgen für die wöchentlich erscheinenden Nummern von *Caras y Caretas* verteilen, ist es sicherlich gerechtfertigt, von einer relativen Unterrrepräsentanz des *cocoliche* zu sprechen, gemessen am Urteil von Zeitgenossen wie Ernesto Quesada: “la tercera parte del país, por ejemplo, usa a diario el *cocoliche*” (Quesada 1902: 169). Dieses Urteil bestätigt auch der einwanderungsstatistisch geschätzte Anteil von mindestens 20-40% *cocoliche*-Sprechern, die im Buenos Aires der Jahrhundertwende das Straßenbild bestimmter Stadtviertel unüberhörbar geprägt haben müssen, wie z.B. der *Boca* oder der Umgebung der *Plaza de Mayo*, wo sich außer dem Präsidentenpalast auch *conventillos* befanden.²⁷ Nun mag man versucht sein, den Realismus eines realistischen Schriftstellers am ‘Proportz der Stimmenverteilung’ zu bemessen: Eine von linguistischen Schätzungen abweichende Distribution könnte durchaus ein Indiz für einen ausschnitthaften und der gesellschaftlichen Totalität nur bedingt gerecht werdenden, sozial oder lokal eingeschränkten Blickwinkel sein. Die Reduktion der Vielfältigkeit und Konzentration auf Exemplarisches könnte zudem auf ein zugrundeliegendes ideologisches Konstrukt hinweisen. Doch laufen solche Folgerungen Gefahr, zwischen Literatur und Realität ein vorschnelles und allzu direktes Verhältnis zu postulieren. Letztere Bedenken treffen jedenfalls auf das Werk Fray Mochos zu, in dem ästhetische Maßgaben gegenüber ideologischen Motiven überwiegen, wenn dem *cocoliche* in den *breves escenas dialogadas* nicht der Stellenwert eingeräumt wird, der ihm realiter zugekommen sein mag. Dies zu zeigen erfordert jedoch, Fray Mochos Status als Realist im herkömmlichen Sinne zu revidieren.

Es ist kein Zufall, daß in der Chronologie der *cuentos*, die Pedro L. Barcía erstellt hat, unter den ersten drei Titeln aus der Gründungszeit von *Caras y Caretas* zwei zu den *cocoliche*-Texten zählen — nämlich die beiden ersten mit traditionellem Dialog versehenen Texte der Serie überhaupt. Nun verhält es sich so, daß der bereits erwähnte ‘Initiationstext’ “El lechero” (8. Okt. 1898, Nr. 1) den Auftakt für die beiden unmittelbar nachfolgenden Texte mit *cocoliche* darstellt und gewissermaßen den nostalgischen Rahmen vorgibt, in den die selbst wiederum eingerahmten Dialoge von “Pascalino” (22. Okt. 1898, Nr. 3) und “Instantánea” (5. Nov., 1898, Nr. 5) eingebettet sind. Wird im Initiationsstext der

²⁷ Vgl. Borges 1928: 165: “Arrabal es todo conventillo del Centro.” — Scobie bestätigt dies aus historischer Sicht: “El conventillo y el palacio tipificaban la evolución de los alrededores de Plaza de Mayo” (Scobie 1977: 204). Der Grund hierfür lag darin, daß die wohlhabenden Eigentümer das Zentrum infolge der Gelbfieber-Epidemien des ausgehenden 19. Jh. verließen, um in klimatisch günstiger gelegene Vorstädte zu ziehen. Die verlassenen Gebäude wurden in äußerst rentable *conventillos* für Einwanderer umgewandelt (vgl. ebda., 187-204).

—an seiner Aussprache (“condenao”!) zu erkennende— *merchante criollo* vergangener Zeiten evoziert, so treten in den Folgetexten nun jene *merchantes cocoliches* auf, die den *criollo* um die Jahrhundertwende aus seiner einstmals unangefochtenen Position verdrängt haben: einmal in Person des kalabreser Gemüsehändlers Pascalino, das andere mal in Person des Abdeckers Ángelo. Während ersterer alle Damen des Viertels ohne Ansehen der Person duzt bzw. mit Voseo anredet (vgl. “tuteándolas” bzw. “—¡Merá!” für ‘mirá’) und sich aufgrund seiner Monopolstellung obendrein noch Streit mit seinen Kundinnen leisten kann, muß der Abdecker Ángelo, der eine in der Region für ihre Offenherzigkeit bekannte *china* aufsuchen möchte, unverrichteter Dinge wieder abziehen, da die Dame bereits Besuch von einem *criollo* hat. Das Paradigma könnte kaum deutlicher gezeichnet —um nicht zu sagen: überzeichnet— sein: Die Sprecher des *cocoliche* sind zwar die besseren Kaufmänner, um mit ihren “mentiras en su media lengua” der weiblichen (!) Klientel ihre tyrannische “voluntad soberana” (OC 442) aufzuzwängen, aber sie sind gegenüber einem kreolischen Nebenbuhler nicht Manns genug, um ihre amourösen Interessen durchsetzen zu können. Pascalinos Mangel an sozialem Takt bei der Anrede von Damen, sowie der Spott, mit dem Ángelo von der gefreiten *china* abgewiesen wird, suggerieren zudem, daß sie weder so galante noch so beliebte Liebhaber wie die alteingesessenen *criollos* sind.

Damit ist aber eines der zentralen Motive der späteren *sainetes* angestimmt: Die amouröse *performance* der *cocoliches* in Konkurrenz zu derjenigen der *criollos* oder anderer populärer Typen wie *compadritos*, *malevos*, *cafichios*, usw. In folgender Szene aus Alberto Vacarezas *Mi cuna fue un conventillo* (1920) kann man besonders gut ersehen, wie eng hierbei sprachliche und amouröse *performance* einhergehen. Der *pícaro criollo* Mario hält dem italienischen Einwanderer Don Antonio eine Lektion, wie man Frauen anzusprechen habe, wenn man bei ihnen Erfolg haben möchte:

MARIO: Papirusa, yo te ‘roequi’.
 DON ANTONIO: ¿Yo te qué?...
 MARIO: ¡No sea palmera!...
 Yo te ‘roequi’ es ‘yo te quiero’
 al revés...
 DON ANTONIO: ¡Ah! ¡Qué riqueza
 de idioma!... ¡Cuando no alcanza
 hasta te lo danno vuelta!...
 ¡Assasino de Quevedo
 o Cervantes de Saavedra!...

Die eben erhaltene Lektion, die zwar unerhörte Verwegenheit im Ausdruck bis hin zu geistigem Urhebermord an den Schöpfern des literarischen Spanisch empfiehlt, aber tatsächlich nicht viel mehr als eine Initiation in die 'Geheimsprache' des *vesre* beinhaltet, wird von Don Antonio sogleich gegenüber der eingewanderten Spanierin Encarnación in die Tat umzusetzen versucht:

ENCARNACION.- ¿Es a mí? ¿A mí me llama?
 DON ANTONIO.- Paperusa, yo te roo...
 Y si osté está preparada
 a levantar lo baulo..
 ENCARNACION.- ¿Pero, en qué lenguaje me habla
 el señor, que francamente,
 yo no le entiendo una miaja?...

Eine ausführliche Analyse der *sainete* würde zeigen, daß sich hier die mangelhafte Aneignung der symbolischen Werte der Sprache als zweitrangig gegenüber der materiellen Überlegenheit Don Antonios entpuppt, insofern dieser die zugrundeliegende *kulturelle Pragmatik* gerade als italienischer Einwanderer immer schon beherrscht hat.

Doch auch bei Fray Mocho kommt es keineswegs zu kruder Fremdenfeindlichkeit: Die latenten Ressentiments der auf dem Feld des Kommerzes geschlagenen *criollos* werden humoristisch verbrämt und symbolisch mit Überlegenheitsgesten auf sprachlichem und sexuellem Feld kompensiert. Der erfolgreiche Gemüsehändler Pascalino beispielsweise ist zugleich auch sein eigenes Zugpferd; seine Fistelstimme und skandalöse Ankündigung nach Art der Marktschreier "Se me caen los pantalones" erregt im *barrio* schon längst kein öffentliches Ärgernis mehr: "todo el barrio la conoce y sabe que *traducida al criollo* quiere decir simplemente: [...] ¡Aquí está Pascalino!..." (OC 441, m. Hvb.). Augenzwinkernd kommentiert Fray Mocho, manche der Käuferinnen behandelten Pascalino "con un gracioso recato, r evelador de escrúpulos sociales muy recomendables" (ebda.). Pascalino dagegen kennt keine Skrupel, wenn es gilt, eine Lücke in seinem Warensortiment zu retouchieren: Einer Kundin, die eine bestimmte Wurstsorte wünscht, die er nicht vorrätig hat, versucht er eine andere Sorte anzudrehen. Als die Kundin jedoch auf ihrer Wurstsorte beharrt, greift er zu einer skurrilen Ausflucht, um ihr diese abspenstig zu machen: "¡Yandangarando periti li canachi dil monichipio!" Die Kundin versteht kein Wort: "—¿Qué me dice?" Pascalino wiederholt: "—¿Domandalo al tuomaritos!... Li canachi, vendono li periti a cielo qui fann o cholchicho... ¡Guandio ti lo dicos e berqu é lo só!" (ebda.). Die Kundin hat immer noch nicht verstanden; jedenfalls insistiert sie weiterhin auf ihrer Wurstsorte. Hätte sie ihn verstanden, so wäre Pascalinos Kalkül wohl aufgegangen — vorausgesetzt es hätte ihr nicht gleich den Appetit verschlagen:

Version in *cocoliche*

“¡Yandangarando periti li canachi
dil monichipio!”

“—¡Domandalo al tuo maritos!...
Li canachi, vendono li periti a cielo
qui fanno cholchicho... ¡Guandio ti
lo dicos e berqué lo só!”

Version “traducida al criollo”

¡Y andan agarrando perritos los canallas
del municipio!

—¡Preguntale a tu marido!...
Los canallas venden los perritos a aquel(los)
que hace(n) salchicha(s)... ¡Si te lo digo es
porque lo sé!

Dem Leser ist es vergönnt, das *cocoliche* Pascalinos in *criollo* übersetzen zu können. In dem Gemisch aus Spanisch, Argentinisch und Italienisch koexistieren italienische Lexik und Schreibweise (“oggi”, “cavallo”, “allora”) mit argentinischem Voseo in italienisch überformter Schreibweise (“Merá”, “gomprate”) und spanischer Orthographie für den offenbar italienisch explosiv ausgesprochenen argentinischen Palatallaut *ll* (“canachi”); außerdem wird die spanische Pluralendung *-os* bzw. *-as* konsequent durch den italienischen Plural *-i* gebildet. Die Kundin konnte diese Übersetzung offenbar nicht auf Anhieb leisten.

Wie anders klingt dagegen der Monolog des *criollo* Justo Pérez in “Monologando” (26. Nov. 1898), in dem die argentinische Redewendung *a lo criollo* ausgemalt wird. Justo Pérez —der ‘gerechte Mustermann’— setzt einem lediglich mit Namen erwähnten Gegenüber in einem Monolog auseinander, die hervorstechende Charaktereigenschaft seiner Person bestünde darin, gesellschaftliche Mißstände ebenso wie eigene Schwächen frank und frei auszusprechen, wie aus der Schlußpointe seiner *copla criolla* hervorgeht: “Mi madre se llama Clara/ Y mi hermana Claridá/ Yo me llamo Francamente.../ ¡Miren qué casualidá!” (OC 444).

An den genannten Beispielen ist zu erkennen, daß die Sympathien Fray Mochos tendenziell bei den *criollos* liegen. Auch wenn er keine Schwarz-Weiß-Malerei betreibt —die italienischen Immigranten und Nachfahren derselben werden humoristisch mit ihren Schwächen gezeichnet; diejenigen der *criollos* nicht weniger, aber mit der Distanz dessen, der von außen und innen zugleich operieren kann—, so lassen sich doch unterschwellige Ressentiments und Vorlieben verspüren, die das Publikum beeinflußt oder in seiner Erwartung bestätigt haben dürften.²⁸

²⁸ Aber auch mit dem Dünkel mancher *criollos*, die verdrängen, daß sie selbst von italienischen Einwanderern abstammen, oder sich dessen erst wieder entsinnen, wenn es ihr finanzieller Vorteil gebietet, geht Fray Mocho z.B. in “La bienvenida” (21. Juni 1900) ins Gericht: Die Opposition ‘materialistischer *recièn venido*’ vs. ‘idealistischer *criollo*’, erweist sich in dieser *escena* als hinfällig, nicht zuletzt auch wegen der gelungenen sprachlichen Assimilation des Nachfahren von italienischen Einwanderern, dessen *criollo* sich durch nichts von dem anderer *criollos fraymochianos* unterscheidet.

Doch zurück zur Frage des Stellenwertes von *cocoliche* im Werk von Fray Mocho. Meine These lautete, daß dessen Unterrepräsentierung weniger durch soziologische oder ideologiekritische Modelle der bonaerenser Realität der Jahrhundertwende, denn aufgrund ästhetischer Vorgaben zu verstehen ist. Eine solche Vorgabe im Sinne einer ästhetischen Beschränkung liegt im favorisierten scriptOralen Modell der argentinischen Literatur selbst begründet, insofern dieses ein Kernproblem für jeden argentinischen Schriftsteller sein mußte, der realistische Erzählmodelle durch Sprachvielfalt innovieren wollte. Die einzigen im Bereich der *literatura popular* etablierten, aber bestimmten Gattungen vorbehaltenen Modelle von argentinischer Oralität betrafen damals nämlich die Welt der *gauchos*, der *cocoliches* und —ganz am Rande— der *lunfardos*.²⁹ Die literarische Differenzierung dieser ursprünglichen Poesie- bzw. Theaterregister war gerade im Gange, als Fray Mocho seine Serie von *cuENTOS* begann. In seinem Frühwerk, angefangen mit *Esmeraldas* (1885)³⁰ und den in *Salero Criollo* (1920) zusammengestellten Texten, die um 1895 in diversen Zeitschriften erschienen sind, finden sich nur zaghafte und unter Rechtfertigungsdruck stehende Versuche, Abweichungen von der literarischen Schriftnorm zuzulassen: Die auffallendste Ausnahme in den zunächst anonym erschienenen und von daher freizügigeren *Esmeraldas* sind die indiskreten Worte des Bediensteten Pedro, der in “Los lunares de mi prima” mit *gallego* aufwartet: “—Ese nu es nada [...] ¡Pues! ... lus que tiene en lus muslitos y en otras partes que yu me sé ... ¡Esus sí que valen!” (OC 48). In “Dramas del tercer patio” flirtet zwar ein Polizist mit einem Hausmädchen in bestem *criollo*: “¡Mirá, dejarla aura que la he caturao!” (OC 41), doch noch im selben ‘erotischen Juwel’³¹ verleiht der Poet der ungeschliffenen Sprache der *mujer caída* den nötigen Schliiff:

²⁹ In *Tipos y costumbres bonaerenses* (1889) schildert Juan A. Piaggio den “Caló Porteño” in der gleichnamigen Szene, die 1887 in *La Nación* erschienen ist und als erster Beleg für *literatura lunfarda* gilt. In der Szene kommen zwei *compadritos* und ein “grébano” vor, wobei letzteres eine Verunstaltung des Toponyms *Génova* ist, vergleichbar mit (*neapolitano*). Einer der beiden *compadritos* behauptet zwar, “me llamarán güüfaro; pero lunfardo nunca” (51), da er *lunfardo* in der Bedeutung von ‘kriminell’ verwendet, doch der dargestellte “caló porteño” setzt sich im wesentlichen aus Ausdrücken des *lunfardo* zusammen. — Zu den ‘Ursprüngen’ der *lunfardo*-Literatur vgl. Soler Cañas 1965; zu Piaggio ebda., 38-48.

³⁰ Zur irrtümlichen Datierung des Erstdrucks von *Esmeraldas*. (*Cuentos mundanos*), Ed. Emilio de Mársico, Librería de los Estudiantes, Buenos Aires 1885, 93 S. auf das Jahr 1882 vgl. Barcía 1979: 43.

³¹ *Esmeraldas* —der Titel der Sammlung erotischer Erzählungen— bezieht sich auf den grünen Smaragd-Edelstein (*pedra preciosa verde*), wobei *verde* in diesem Kontext die Bedeutung ‘schlüpfrig’ bzw. ‘pikant’ zukommt.

Y la pobre mujer que con tosco lenguaje me pintaba su primera caída [...] rompió a llorar y entre sollozos me dijo al darse vuelta hacia la pared:
—¡Desde entonces no volví a abrazar mi almohada soñando y hoy lloro al recuerdo de lo que tantas veces me deleitó!” (OC 42)

Der Ich-Erzähler in “Bajo el alerce” bekennt zwar, daß er die Angestellten früher einmal mit Voseo anredete—“tuteaba a los criados para darme importancia” (OC 31)—, aber es ist schließlich er der einzige, der mit einem ““mirá que sosonso”” (OC 34) eine kalte Dusche erhält. Auch in “El higo pintón” kommt der Voseo selbst unter Kindern nur an pointierter Stelle zum Einsatz (vgl. “Bájamelo... ¿quieres?” vs. “¡Oh! ¿Sabés que es gusto?” - OC 35f.). Weitaus auffälliger noch ist die Zurückhaltung der Texte verschiedenster Genres in *Salero Criollo*: Da verdient einmal ein “sanjuanino irrespetuoso” sein individualisierendes Beiwort aufgrund seiner Aussprache: “¡si se crearán estos puéatas que aiá las gentes son lauchas o polías!” (OC 67); dann ist es Demaría “que jamás habla sin darle una recorrida al diccionario y poner su pensamiento en la Academia”, der seinem Vorredner eine Anrede per Voseo nachsieht —“perdona esta vez la incorrección” (OC 70)— oder eine alte Frau, die sich eines einzelnen und sogleich kursiv gesetzten Ausdrucks der *jerga* befleißigt, um ihren Sohn aus dem Gefängnis zu holen: “dígame que me lo *largue*” (OC 83). Zum größten Teil sind es die Genres, die das vorsichtige Zulassen von Abweichungen überhaupt motivieren, etwa wenn in *cuentos gauchos* oder *tradiciones argentinas* indianische Namen mit dem Stellenwert von Exotismen vorkommen. In den meisten Fällen werden solche Ausdrücke, ob sie nun in dianischer, gauchesker oder umgangssprachlicher Herkunft sind, kursiv gesetzt. Wie groß bei allem die Sensibilität für Sprachphänomene ist, belegt eine Anekdote, in der ein hoher Militär eine neue Ordonanz einstellen möchte. Die Entscheidung fällt zugunsten eines Spaniers, dessen Name schriftlich festgehalten werden soll. Der Spanier nennt ihn: “Toribiu Sinté”. Der Oberst glaubt, nicht recht zu hören und fragt nach: “¿Cómo te llamas?” Der Angeredete wiederholt seinen Namen, worauf ihn der Oberst wütend hinausschmeißt: “-¡Bueno ... aura mismo te mandás mudar! [...] ¡Gallego pretencioso ... imbécil! ... ¡Venirme a enseñar ortografía a mí!... ¡Yo le he de dar Toribio sin te ... pedazo de canalla! ¡No sé cómo no le he rajau de un hachazo!” (OC 101).

Es geht also nicht darum zu behaupten, Mündlichkeit spiele im Frühwerk Fray Mochos keine Rolle— ganz im Gegenteil: wie obige Anekdote verdeutlicht, ist Mündlichkeit bereits zentraler und bisweilen sogar konstitutiver Bestandteil seiner Texte. Doch findet sich im Frühwerk —und darum geht es mir ja— nicht ein einziger Beleg für *cocoliche*.

Der erste, aber auch nur indirekte Beleg stammt aus Fray Mochos zweitem Roman *En el mar austral (Croquis fueguinos)* (1897). Der Roman beginnt damit,

daß der aus Buenos Aires stammende Ich-Erzähler im Hafen von Punta Arenas (Chile) ein Gespräch zwischen einem vermeintlichen Engländer, der sich später als Nordamerikaner herausstellt, und einem (eingewanderten) Italiener aus Kalabrien belauscht: “llamó mi atención un diálogo medio en inglés y medio en italiano y español, sostenido por dos individuos que no había visto entrar” (OC 280). Wenig später heißt es zwar nochmals: “me dijo el inglés en su español chapurreado” (OC 282), doch abgesehen von dem englischen Ausdruck “sleeping partner”, der sogleich mit “socio dormilón” übersetzt wird (OC 283), und dem italianisierten Ausruf “¡Por la Madonna!” (OC 281) finden sich keine weiteren englisch- oder italienischsprachigen Ausdrücke, geschweige denn *cocoliche*. Der Erzähler referiert zwar, daß das Gespräch zwischen den Belauschten ein Sprachgemisch darstelle, aber er deutet dies in den Dialogen mit den genannten Ausnahmen lediglich an.³²

Erst wenn man diese Zurückhaltung gegenüber Abweichungen der Schriftnorm und die völlige Enthaltung gegenüber *cocoliche*-Formen zur Kenntnis nimmt, kann man ermessen, was es bedeutet, wenn wenige Monate später die Serie der als *cuentos* bezeichneten Beiträge für *Caras y Caretas* mit *cocoliche*-Dialogen initiiert wird. Daß damit nicht nur ein qualitativer Sprung in Richtung einer neuen Gattung, sondern zugleich auch ein emanzipatorischer Schritt in Richtung eines freieren und selbstbewußteren Umgangs mit literarischen Normen einhergeht, resultiert aus einem über Jahre hinweg mühsam erarbeiteten Prozeß der Ablösung und Übertragung des vorhandenen traditionellen Modells der *habla gauchesca*.

1.3.2 Die Ablösung von der *habla gauchesca*

Den Höhepunkt des Ablösungs-Prozesses von der *habla gauchesca* stellt die Erstaufführung von Martiniano Leguizamóns *Calandria* am 21. Mai 1896 durch die Gran Compañía Dramática Podestá-Scotti³³ im Teatro de la Victoria dar. In

³² Ein anderes Beispiel für die Umschiffung der Klippen der Fremdsprachlichkeit gibt im gleichen Roman der Indio Chieshcálan: “Mi tío es *yecamush*, médico, y me crió a mí” (OC 359; vgl. auch OC 361). Erst nach dieser Einführung benutzt der Erzähler den indianischen Begriff ohne erklärendes Beiwort: “Luego me refirió algunas curas maravillosas hechas por su tío el *yecamush* [...]” (OC 362). Von da an wird das indianische Wort als bekannt vorausgesetzt: “La obligación del *yecamush* era entonces saber [...] y que los *yecamush* sabían sin que nadie se los enseñara” (OC 362f.). Aber: “A él le había entrado una vez un *yec* —flechita envenenada— en el ojo” (OC 363). — Zur Verwendung von Fremdsprache bzw. Dialekt in der angloamerikanischen Literatur vgl. Goetsch 1987 und Mace 1987.

³³ Es handelt sich dabei um die Nachfolge-Schauspieltruppe, die wenige Jahre zuvor Gutiérrez’ *Juan Moreira* (1884/1886) auf die Bühne gebracht hatte.

seiner Besprechung “Calandria y Martiniano Leguizamón” vom darauffolgenden Monat hält Fray Mocho die bahnbrechenden Werke der Volkskultur *Martin Fierro* und *Juan Moreira* denjenigen der *poesía gauchesca* gegenüber, um den authentischen Gauchos des Dramatikers Leguizamón den Vorrang zu geben, da dessen Gauchos mehr als nur die Äußerlichkeit der *habla gauchesca* bieten würden:

No son sus gauchos los de Hidalgo, de Ascasubi o Del Campo —gauchos críticos y filósofos que sólo tienen del modelo la exterioridad del lenguaje—, ni los geniales de *Martin Fierro* de Hernández y *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, que sollozan injusticia y presentan una sola faz de ese carácter complejo del hombre de nuestros campos que tiene tantas facetas como el de cualquiera de nuestras ciudades: los gauchos de Leguizamón son otros, menos detallados quizás, dada la estrechez del marco, pero más generales y más completos [...] sin necesidad de notas ni explicaciones. (OC 62)

Aus diesen Zeilen spricht eine deutliche Distanz gegenüber der *habla gauchesca*, in der allein die poetische Arbeit sich ja nicht erschöpfen könne, da sie bestenfalls eine sprachliche Äußerlichkeit im Sinne eines Formalismus darstelle, jedoch die poetische Arbeit am Objekt (“modelo”) nicht ersetzen könne. Entsprechend rührt die besondere Qualität der Gauchos in *Calandria* nach Ansicht Fray Mochos daher, daß Leguizamón sie aus eigener Anschauung kenne, anders als andere Autoren des Gauchesken:

Los demás pintan al gaucho de oídas; Leguizamón lo pinta como lo ha visto, echa sobre el papel sus impresiones propias y con ellas, que son la verdad, arrastra *al auditorio* y le obliga a reconocer la diferencia que hay entre los gauchos convencionales que lo han obligado a aceptar, y los reales y positivos que todo hombre que haya recorrido nuestras campañas lejanas ha conocido y tratado. (OC 62, m. Hvb.)

Wie bereits erwähnt, wurde das hier aufgebotene Argument der Authentizität kraft eigener Anschauung im Jahr darauf gegen Fray Mocho gewendet, als gegenüber seinem Roman *En el país de los matreros* der polemische Vorwurf erhoben wurde, es handle sich um eine bloße Kopie der Wirklichkeit. Fray Mocho veranlaßte die Polemik dazu, seinen folgenden Roman *En el mar austral* frei jeder direkten Anschauung und praktisch ohne jede Markierung von literarisch etablierten Registern der gesprochenen Sprache zu konzipieren. Was den Realismus der *poetas gauchescas* anbetraf, entfachte die Forderung nach Authentizität die Streitfrage, inwieweit dieser oder jener Autor die *habla gauchesca* nur aus Erzählungen oder Büchern gekannt habe oder aber aus eigener Anschauung (vgl. z.B. Ludmer 1988: 257). Genau dar aufhin deutet aber die Formel “de oídas” hin: etwas ‘dem Hörensagen nach’ kennen, ‘aus zweiter

Hand' nur, aber nicht das Modell selbst. Fray Mocho stilisiert hiermit jedoch nicht nur Martiniano Leguizamón als besonderen Kenner der Gauchos —“su padre, el viejo veterano, despertó su imaginación de niño con el relato de las guerras legendarias de los gauchos que nos dieron patria” (OC 61)—, sondern gibt ebenso auch sich selbst als Kenner der Materie zu erkennen: Martiniano Leguizamón und José S. Álvarez wurden beide 1856 in der Provinz Entre Ríos geboren; beide wuchsen auf einer Hacienda auf, die ihnen das Leben der Gauchos 'aus erster Hand' kennenzulernen erlaubte; beide lasen die gleichen Bücher (“leyó los mismos libros que todos sus coetáneos leímos” - OC 61); beide begannen ein Studium in Buenos Aires; beide widmeten sich dem Journalismus und der Schriftstellerei, und beide schrieben schließlich für *Caras y Caretas*. Doch bei aller Gemeinsamkeit macht Fray Mocho die herausragende kulturelle Leistung Leguizamóns an dessen autochtoner Originalität fest: “nadie le arrastró consigo. Un día hizo versos y en vez de cantar como los personajes de las novelas aplaudidas, cantaba como los buenos gauchos montieleros, sus conocidos de la infancia” (OC 62). Im Unterschied zu ihm selbst hat Martiniano Leguizamón sich an die finisekulare Bastion der *habla gauchesca*, das populäre *drama gauchesco* heran gewagt, ohne vor der volkstümlichen Sprache zurückzusehen, die literarisch für Provinzlertum und Volkskultur stehen mußte. Er wagt diesen Schritt allerdings nur mit einem speziellen Vorbehalt: Fast genau ein Jahrzehnt nach der Uraufführung des gesprochenen *Juan Moreira* soll *Calandria* —ein Stück, das er speziell für die Truppe der Podestá-Scotti geschrieben hat— auf einer richtigen Theaterbühne und nicht unter der Zirkuskuppel aufgeführt werden (vgl. Ordaz 1980: 179f.). Mit *Calandria* schließt daher der erste *ciclo* der moreirusken Inszenierungen des *drama gauchesco* in einer moralisierenden und instruktiven Versöhnungsgeste zwischen Gaucho und Estanciero, Stadt und Land, sowie zwischen *literatura popular* und *literatura culta*.

Auch Fray Mocho beginnt in den folgenden Monaten, sich der *habla gauchesca* zuzuwenden, selbst wenn die spärlichen Ansätze innerhalb der Vielzahl von Gattungen, in denen er sich versucht, kein besonderes Gewicht erhalten: Neben *siluetas metropolitanas*, einer Stadtchronik von Buenos Aires, paraphrasiert er nach Art der Folklore eine mundartliche Wendung aus der Welt der Pampa (“Lo siguen los cimarrones”), in der bereits Dialoge mit *habla gauchesca* vorkommen; dann wendet er sich *tradiciones argentinas* zu, einer Gattung, die nicht nur dem Titel nach an die *tradiciones peruanas* aus der Feder Ricardo Palmas erinnern; eine Serie von *perfiles* bzw. *recuerdos* entsteht —es handelt sich um Portraits zumeist historischer Persönlichkeiten—; gefolgt von *bocetos porteños*, die an die *tradiciones* erinnern, aber einen Ich-Erzähler aufweisen, nebst fingierten Briefen oder Herausgeberfiktionen von Briefen. Eine Reihe von

Anekdoten und schließlich ein *aguafuerte* runden das Bild eines Autors ab, der nach einer eigenständigen Form sucht, ohne sich selbst untreu zu werden. Schließlich kommt er in zwei *Recuerdos de Entre Ríos* auf Leguizamón zurück, da er die am auffälligsten mit *habla gauchesca* ausgestatteten Texte ausgerechnet dessen Protagonisten widmet: “Calandria. Recuerdos de Entre Ríos” (OC 125-129) und “Calandria y el Doctor Avellaneda. Recuerdos de Entre Ríos” (OC 130-133). Tatsächlich handelt es sich um eine Mischung aus Reportage, Erinnerung und Anekdote in moreirusker Manier, in dem der Erzähler berichtet, wie er den historischen *Calandria* namens Servando Cardoso kennenlernte, “el último gaucho matrero que recorrió los llanos de Entre Ríos” (OC 130), “terror de policías y héroe famoso de cuanta aventura novelesca forjara la mente popular” (OC 126). Im Lauf eines Gespräches, in das der Ich-Erzähler und Calandria verwickelt werden, taucht plötzlich die *partida* auf, von der Calandria polizeilich gesucht wird. Doch wie in Gutiérrez’ *Juan Moreira* muß auch hier der Polizeitrupp unverrichteter Dinge abziehen, da ihr Hauptmann sich nicht mit Calandria anzulegen wagt. Auch im zweiten *recuerdo* wird eine moreiruske Heldentat Calandrias berichtet, die anlässlich eines Besuches des argentinischen Präsidenten im Jahr 1875 stattgefunden haben soll: Inmitten des Aufmarsches des uruguayischen Empfangskomitees und einer Blaskapelle zu Ehren des Präsidenten, “que gimió un himno nacional mestizo de italiano” (OC 131), präsentiert sich Calandria dem argentinischen Staatsoberhaupt in einer waghalsigen Provokation, die dem einen wie dem anderen das Leben hätte kosten können. Später vom Erzähler nach den Motiven seiner Aktion befragt —“¿Pero para qué se compromete así? ¿Quién se va a animar ahora a pedir su indulto?”— gibt Calandria zur Antwort:

—¡Bueno! ... ¡Y que no lo pidan! ¡En algo se ha e divertir uno!

—¿Y qué le pareció el presidente?

—¡Tan chiquito! ... ¿no? ¡Y tan ladiadito! Yo venía al lau y tuve ganas de voltiarlo de un yerrazo ... ¡pero me dió lástima! (OC 133)

Mag sein, daß Fray Mocho mit diesem *machismo* der historischen Gestalt Cardosos, der im perspektivlosen Widerstand gegen die *partida* den Tod gefunden haben soll (vgl. Ordaz 1980: 181), weit mehr gerecht wird denn Leguizamón, der sein Stück mit dem Happy End der Begnadigung Calandrias beschließen läßt — jedenfalls ist die Anspielung auf das viel kritisierte Ende in Leguizamóns Stück ein deutlicher Beleg für die ambivalente Haltung Fray Mochos gegenüber dem *drama gauchesco*: Nicht *indulto*, sondern *provocación viril* und *divertimento* sind konstitutiv für das Genre. Fray Mochos Gespür für die Provokation, die von dem populären Stoff ausgeht, läßt ihn bei aller Sympathie

für Leguizamón erkennen, daß die symbolische Rehabilitation des Gauchos dem Tod der Gattung gleichkäme: “¡Y que no lo pidan! ¡En algo se ha e divertir uno!”

Somit bleibt es bei diesem *ensayo in habla gauchesca*, da Fray Mocho keinen Ausweg aus den inneren Widersprüchen der Gattung sieht. So feinfühlig er sich der beginnenden Vereinnahmung des Gauchesken durch die *literatura culta* widersetzt, so wenig zieht ihn das allzu abgesteckte Terrain an, selbst wenn er es als literarischen Anknüpfungspunkt in den beiden folgenden Romanen noch nutzt: Er sucht in ihnen nämlich buchstäblich Neuland und begibt sich auf die Reise dorthin. Sie führt ihn von der Pampa seiner Kindheit nach Buenos Aires, an den Rand der bonaerenser Gesellschaft, den *lunfardos* und *atorrantes* verkörpern, an den Rand des literarischen Diskurses mithin, und schließlich an den Rand Argentiniens selbst, gen Norden wie gen Süden, gerade so, als habe er die Entwertung des populären Stoffes als literarisches Auslaufmodell zu meiden oder gar dagegen anzuschreiben versucht.

Nur für einen kurzen Moment greift José S. Álvarez in den *Memorias de un vigilante* (1897) unter dem Pseudonym Fabio Carrizo auf die Gaucho-Thematik zurück, jedoch um sie gleich darauf hinter sich zu lassen: Nach Gaucho-Art macht die Mutter des jungen Fabio wenige Worte als sie ihn einem vorbeireisenden Karrenführer zum Gehilfen gibt: “—¡Oiga, hijito! ... ¡Vaya, traiga su peticito bayo y ensílelo! ... ¡Va a acompañar a este hombre, que es su patrón!” (OC 144). Doch anstelle eines ordentlichen Arbeitsverhältnisses resultiert aus den Lehrjahren ein ungehemmtes Vagabundenleben, dem erst die Zwangsrekrutierung zum Militärdienst ein Ende bereitet:

llegó un día para mí dichoso y bendecido —porque es el origen de mi felicidad actual— en que una leva me tomó y puso punto final a mis correrías de vagabundo, perfilando sobre la figura mal perjeñada del pobre gaucha ignorante la simpática silueta del soldado. (OC 145)

Die Abkehr vom armseligen und ignoranten Gauchodasein wird vom Erzähler in der Retrospektive als Glücksfall bezeichnet — die weniger glücklichen Umstände, unter denen sich Fabios ‘Wendung zum Guten’ vollzieht, stellt eine dem *drama gauchesco* diametral entgegengesetzte Szene dar, die den wesentlichen Bestandteil der sozialen Diskriminierung des Gauchos unterschlägt: Im *género gauchesco* wird dem Gaucho-Protagonisten zunächst ein persönliches Unrecht zugefügt, dessen Vergeltung ihn zur Flucht zwingt und, in der Folge, Familie und Heimat verlieren läßt; dann gerät er, entwurzelt und zum Vagabunden geworden, in eine *leva*, in der er zwangsrekrutiert, an die Front ins Indianerland geschickt und dort weiteren Ungerechtigkeiten ausgesetzt wird; und so kommt es unweigerlich zur Fahnenflucht und zur Verfolgung durch die *partida*, gegen die

er sich heldenhaft zur Wehr setzen wird — der *circulus vitiosus* schließt sich. Fray Mocho dagegen erzählt von einem unmündigen Protagonisten, dessen Entwurzelung und Vagabunden-Dasein die Folge einer familiären Entscheidung sind. Demgemäß wird die *leva* für Fabio Carrizo nicht zum Auftakt eines Teufelskreises, sondern zum ebenso gewaltsamen wie definitiven Abschied aus der Welt der Gauchos: Carrizo, der keine feste Tätigkeit nachweisen kann, wird von der *policía rural* als Vagabund identifiziert und gleich seinem literarischen Vorgänger Martín Fierro zwangsrekrutiert. Der entscheidende Unterschied besteht aber wie gesagt darin, daß Fray Mochos Carrizo ebenso wie Leguizamóns Calandria ein Martín Fierro entgegengesetztes Schicksal erwartet: “Si Calandria era un antimoreira, Carrizo representaba la antípoda de Martín Fierro, pues la incorporación al ejército rescataba su vida sin brújula” (Romero 1980: 275). Tatsächlich gelingt Fabio Carrizo nach diesem wenig spektakulären Auftakt mit folkloristischem Beigeschmack eine Metamorphose vom geächteten Paria zum vollwertigen Bürger.³⁴

Fuí soldado y me hice hombre. [...] Allí, en las filas, aprendí a leer y a escribir, supe lo que era orden y limpieza, me enseñaron a respetar y a exigir que me respetaran, y bajo el ojo vigilante de los jefes y oficiales se operó la transformación del gaucho bravío y montaraz. (OC 153)

Ein wesentlicher Bestandteil seiner Metamorphose ist demnach das Erlernen von Lesen und Schreiben, zu welchem ihm ein Kollege dringlich rät. Andernfalls wären alle Anstrengungen, Karriere zu machen, vergeblich: “mirá, si querés pasar de sargento, aprendé de pluma; *sin esto —y movía la mano en el aire como quien escribe— es al ñudo forcejear*” (OC 170, m. Hvbg.). Dieser Knoten jedenfalls läßt sich nur mit dem Handstreich des Literaten durchtrennen: die Karriere im Staatsdienst als Lösung des gauchesk-gordischen Knotens — Fabio gelingt dies im weiteren Roman als Kriminalbeamter weidlich.

1.3.3 Das Gastspiel des *lunfardo*

Entscheidend für die Frage nach der scriptOralität im Werk Fray Mochos ist nun folgendes: Die *habla gauchesca* in dem ihr eigenen Umfeld wird in den *Memorias de un vigilante* als Modell einer überholten Analphabetenwelt und zur Äußerlichkeit verkommenen Literatursprache zurückgelassen. An ihre Stelle rücken als Figurensprache das *criollo* und das *lunfardo*; an die Stelle der *gauchos* rücken die *lunfardos*; an die Stelle der Heldentaten der *matreros* die Subkultur der *escru-*

³⁴ Vgl. die Überschrift von Kapitel V: “DE PARIA A CIUDADANO” (OC 153).

shantes und *atorrantes*; das *género gauchesco* wird schließlich durch die überaus beliebte Gattung des Kriminalromans abgelöst.³⁵ Den suburbanen Gegenpart zu den Spielarten des verfolgten Gauchos bilden daher die *out-law* und *out-sider*, denen sich nur ein versierter Reporter oder ein in der Praxis geschulter Kriminologe³⁶ zu nähern weiß. Auf diese Weise löst Fray Mocho das Dilemma der *poesía gauchesca*, die Welt der Gauchos in der Sprache der Gauchos darstellen zu wollen, aber in einem Medium, das den des Lesens und Schreibens unkundigen Gauchos selbst verschlossen bleiben mußte. In dieses Vakuum stößt nun der berufsmäßige 'Beobachter' in Form des Journalisten, Reporters oder Kriminologen, der als bürgerlich anerkannte Mittlerinstanz zwischen der Sprache der Subkultur und derjenigen der Literatur vermitteln kann, ohne sich selbst zu kompromittieren:

Penetrar en la vida de un pícaro, aquí en Buenos Aires, o, mejor dicho, en lo que en lenguaje de ladrones y gente maleante se llama *mundo lunfardo*, es tan difícil como escribir en el aire. (OC 174)

Wie soll man etwas (be)schreiben, wenn man (es) nicht schreiben kann? Den gordischen Knoten des Gauchesken durchtrennt weder der Säbel Moreiras, noch der des Soldaten oder Polizisten, sondern Fabio Carrizos Entscheidung, Lesen und Schreiben zu lernen. Aber wie und wozu lernt man *lunfardo* lesen und

³⁵ Zur Beliebtheit des Genres vgl. die teilweise skurrilen Titel einiger *folletos criollos*, wie z.B. *Una familia de 10 personas asesinada y degollada. Una niña de 8 meses partida por la mitad. Con el tango 'El compadre'; Una mujer que hace matar al marido de 44 puñaladas. Con el tango 'La coqueta'; Una niña de 6 años violada por un atorrante* (alle drei: Ed. Longo y Argento, Rosario de Santa Fe, o.J. - vgl. Prieto 1988: 240); Félix Hidalgo, *El crimen del Mar del Plata. Importante pequisa por la policia de la provincia - Otra captura importante por la policia de tres arroyos (Relación en Verso)*. Primera Ed., Barracas al Sud 1889 (Tiraje extraordinario: 2000 ejemplares); *Historia del jorobado - Relación en versos de los grandes Robos DEL MAS FAMOSO DE LOS LADRONES CONOCIDO EN EL MUNDO CIVILISADO Domingo Parodi*, Biblioteca Poética Argentina, Buenos Aires 1893; Horacio del Bosque, *Cuentos del Tio ó sean Las grandes estafas del día. Original en verso. Traducido de la célebre autora inglesa Doña Tia Estafa al que cuenta un crecido número de sobrinos incautos*, Pérez, Buenos Aires 1900.

³⁶ Bereits 1887 veröffentlichte José S. Álvarez den Katalog *Vida de los ladrones célebres de Buenos Aires y sus maneras de robar*, "fruto de sus experiencias como comisario de investigaciones, bajo la presidencia de Juárez Celman— es un mero álbum fotográfico, acompañado de notas ubicatorias, en las que se detalla el historial de algunos famosos delincuentes argentinos de la época. El valor literario de dicha obra es nulo. Débese a este motivo su no inclusión en las *Obras Completas* de Fray Mocho" (OC 143, Anm. 1).

schreiben? Dies ist freilich nur zum Teil eine Aufgabe, die Fabio zukommt, denn als angehende Kriminalpolizistin gehört es zwar zu seinem Handwerkszeug, die verschiedenen Typen von Gaunern, ihre Sprache und ihre Methoden 'aus dem ff' zu beherrschen —im Idealfall ein Verbrechen gar vom Gesicht des Täters ablesen zu können—, aber es wird ausdrücklich hervorgehoben, daß die Täter, Delikte, Vokabeln, Gesichter usw. in keiner Verbrecherkartei auftauchen, sondern allein der Memorierung durch das Gedächtnis der Polizisten anheimgestellt sind: "si no se inscriben en un registro, quedan sin embargo grabadas en la memoria de quienes no lo olvidarán jamás y serán capaces de encontrarlo más tarde, aunque se transforme en pulga" (OC 174). Anders als die "policías de Londres, París y Nueva York, dotadas de mil recursos preciosos" (OC 173) verfüge die Polizei in Buenos Aires nur über ihr ausgezeichnetes Gedächtnis. Für argentinische Verhältnisse sei dies aber genau das Richtige:

Quisiera ver a esos graves *policemen* de que nos hablan los libros, en este escenario, en que no existen registros de vecindad, en que se ignora el movimiento de la población, en que la entrada y salida de extranjeros es un secreto para las autoridades [...]. (OC 173)

Fabio Carrizo (alias Fray Mocho) bringt nun im zweiten Teil seiner *Memorias de un vigilante* zu Papier, was zum Erfahrungsschatz eines Kriminalpolizisten gehört. Er realisiert dies weder im Stile einer Verbrecherkartei, noch nach Art der Bücher, in denen feierlich steife *policemen* vorkommen,³⁷ sondern mit durch und durch argentinischen (sprich: vornehmlich ausländischen!) Gaunern, die er in *naturales* und *extranjeros* unterscheidet, wobei letztere weitaus häufiger und gefährlicher seien. Er benennt *otarios* (Opfer), *changadores* (Tipgeber) und *minas* (Gehilfinnen) mit den Ausdrücken der *jerga* und klassifiziert fünf Typen von *lunfardos*: 1. *pungistas* (Taschendiebe), 2. *escruchantes* (Einbrecher), 3. "los que dan la *caramayolí* o la *biaba*" (Räuber), 4. "los que cuentan el cuento, o hacen el *scruscho*" (Betrüger) und 5. die mit allen Wassern gewaschenen, "conocidos por de *las cuatro armas*" (OC 178f.); er beschreibt weitere Typen, wie z.B. *el campana* (der Hehler, der alles aus dem Hintergrund lenkt, selbst aber nicht auftritt); erklärt den Fachjargon der Gaunersprache (z. B. "*formar la cadena*, es decir, estacionarse detrás del artista", OC 181); erzählt eine Reihe von Anekdoten und schildert zur Illustrierung einzelne Fälle unter Angabe von Tatorten (Straßen, Cafés) und Namen der Opfer (z.B. don José Robillotti, OC 195).

³⁷ Fray Mocho hat hierbei englische Kriminal- bzw. Detektivromane im Sinn, wenn nicht gar die Abenteuer von Sherlock Holmes, die 1891/92, also wenige Jahre zuvor, erschienen sind.

Es ist ein erstaunlicher Bogen, den Fray Mocho in diesen teilweise autobiographischen *Memorias* spannt: Vom ungebildeten Gaucho-Jüngling bis hin zum kriminologischen Polizisten, der —über Lesen und Schreiben hinaus— keine weitere Bildung erhalten zu haben scheint, als die der Schule des Lebens. Aber genau auf diese kommt es hier an: Wie sonst kann man in die Geheimnisse des *lunfardo* eindringen, das praktisch nirgendwo geschrieben steht?³⁸ Nicht umsonst weist Fabio Carrizo daraufhin, daß dies zu bewerkstelligen so schwer sei, wie in der Luft zu schreiben: “es tan difícil como escribir en el aire”. Schließlich gibt es weder Verbrecherkarteien, noch Bücher (und schon gar keine englischsprachigen), die einen Literaten *lunfardo*-Schreiben lehrten: Fray Mocho, der 1886 aufgrund seiner journalistischen (!) Reportagen aus dem *mundo lunfardo* zum Kriminalkommissar (*Comisario de Pesquisas*) ernannt worden war, ist es selbst, der mit den Schwierigkeiten kämpfen mußte, in der Luft zu schreiben, den Knoten des *lunfardo* zu lösen, gleich jenem Kollegen Fabios, der, des Schreibens nicht mächtig, ohnmächtig mit der Hand in der Luft fuchelt.

Nun schreibt Fray Mocho genausowenig in der Sprache der *lunfardos* wie José Hernández oder Eduardo Gutiérrez in der Sprache der *gauchos* — das geht schon deswegen nicht, da auch er bestenfalls in einer *habla lunfardesca* (d.h. ‘nach Art der Gauner’) schreiben könnte, die er zunächst konstruieren müßte. Doch im Unterschied zur Sprache der *Gauchos*, die immerhin weitverbreitet war, ist das *lunfardo* keine Sprache des Alltags, sondern lediglich eine Art argentinisches Rotwelsch —also das Spezialvokabular einer kleinen Gruppe— gewesen, das zuerst von Antonio Dellepiane, Fray Mocho und anderen populär gemacht wurde, bevor es sich in der Folge als Jargon dermaßen verbreitete, daß es heute z.T. sogar synonym für ‘Umgangssprache der *porteños*’ gebraucht wird.

Entscheidend ist nun, daß das literarische Eindringen in die okkulte Welt der Gauner das Erlernen der bislang nur verdeckt gesprochenen Geheimsprache der Gauner voraussetzt, da beides unabtrennbar miteinander verbunden ist: Wer geheime Losungen zu Papier bringt, der verstößt nicht nur gegen ihre Funktion,³⁹ sondern er demonstriert vor allem, wie *Sprache* und *Welt* sich gegenseitig

³⁸ Der erste Versuch, die argentinische Gaunersprache des *lunfardo* zu erfassen, geht auf Antonio Dellepianes *El idioma del delito* von 1894 zurück. Mit ihm setzte eine wahre Flut von *lunfardología* ein, die bis heute anhält.

³⁹ Die Funktion des *lunfardo* als Geheimsprache wird durch die Veröffentlichung hinfällig; für die kriminelle Subkultur, sofern sie sich denn solcher Vokabeln, wie sie Dellepiane registrierte, bedient hatte, war dies freilich kein ernsthaftes Problem, da sie auf anderes Wortmaterial ausweichen konnte. Vgl. hierzu Borges 1926 (!): “*Las Memorias de un vigilante*, publicadas el año noventa y siete, registran y dilucidan prolijamente muchísimas palabras lunfardas que hoy han pasado al arrabalero, y que seguramente los ladrones ya no usan” (Borges 1926: 139).

bedingen. Fray Mochos Kunstgriff des interviewenden Reporters stellt somit eine Metapher dar, mit der sich der Schriftsteller und Journalist als Mittler zwischen scheinbar inkompatiblen Welten präsentiert. Zugleich entwirft Fray Mocho aber auch eine Allegorie sozialer Integration: Hinter Fabio Carrizos Karriere im Staatsdienst verbirgt sich ein Modell sozialer Permeabilität, das selbst die Integration des Gauchos verspricht, wenn dieser sich loyal gegenüber dem Staat bzw. seinen Institutionen und offen gegenüber der Alphabetisierung zeigt — auf die gleiche Weise nämlich, wie der Autor sich offen gegenüber dem Erlernen und literarischen Gebrauch des *lunfardo* zeigt. Des Weiteren wird populäres Wissen gegenüber universitärer Bildung aufgewertet, wenn die ‘Schule des Lebens’ genügt, um den sozialen Aufstieg zu schaffen. In den Dialogszenen um und nach 1900 demonstriert Fray Mocho als weiteren Aspekt sozialer Permeabilität die Dimension der gesprochenen Sprache. Seit kolonialen Zeiten hat es auch in Argentinien Sprecher gegeben —in der Regel aus der Oberschicht—, die durch Nachahmung der spanischen Aussprache Distinguiertheit und soziales Prestige zu erlangen suchten. Dies ist besonders prägnant im folgenden Beispiel aus einem *diálogo fraymochiano* zu ersehen, in dem der akademische Standesdünkel eines Aufsteigers an seinem Sprachgebaren festgemacht wird: “Dentramos al nacional y nos salió a recibir un pardito adotorao que hablaba muy despacito y mordiéndose la lengua pa’cer crer qu’era español” (FMD 158).

1.3.4 Die Stunde des *criollo*

Der *diálogo fraymochiano*, aus dem obige Beobachtung eines sich des peninsularen / / befließigenden Mulatten stammt, erschien 1902, inmitten einer Woge der allgemeinen Aufmerksamkeit gegenüber dem *criollismo popular*, der sich um die Jahrhundertwende zu einer bedeutenden, aber von der intellektuellen Bildungselite bislang ignorierten Subkultur entwickelt hatte.⁴⁰ Seine Auswirkungen reichten weithin, ausgehend vom massenhaften Verkauf unzähliger, der *literatura de cordel* vergleichbarer *folletos criollos* an Straßenständen und Kiosken, über die Gründung von hunderten von Clubs zur Pflege der nationalen *costumbres*, bis hin zur literarischen Auseinandersetzung, etwa wenn der *criollismo* in *Caras y Caretas* weitläufig in Zusammenhang mit der schriftstellerischen Lizenz für die Verwendung vulgärer Register diskutiert wurde.⁴¹

⁴⁰ Vgl. Quesada 1902 bzw. Rubione 1983 u. Prieto 1988.

⁴¹ Zur Diskussion in *Caras y Caretas* vgl. Ara 1963f.: “Se debate constantemente el problema del ‘criollismo’ y se gasta mucha palabra y mucha tinta para atacar la independencia de lo literario o su necesaria impostación en las preocupaciones sociales y humanas. Al mismo tiempo, se defiende la necesidad de un lenguaje de

Fray Mocho hatte an der Entdeckung des *criollismo* maßgeblichen Anteil, insofern er schon 1901 in dichter Folge mehrere seiner *breves escenas dialogadas* diesem Phänomen widmete, also gut ein Jahr bevor Ernesto Quesadas *El criollismo en la literatura argentina* und Carlos Correa Lunas “La cuestión del criollismo” erscheinen sollten. So läßt Fray Mocho einen am *día de la patria* angetrunkenen *criollo* “Entre dos copas...” (1. Juni 1901) die Gründung eines patriotischen Clubs mit dem Namen “La Diana’e la Patria” zum besten geben:

Somos tres... Peraira, que cuenta cuentos pa los fonógrafos y se queda ronco de hablar sobre unos cilindros, imitando a Juan Moreira; el ñato Gutiérrez, más conocido que la ruda, y yo, qu’he sido tambor del tres... (OC 516)

Das Ausmaß der Vermarktung im Stile moderner Massenmedien hatte bereits zu einer regelrechten Manie geführt, die eine populäre Spielart des *criollismo*, den *moreirismo* hervorrief.⁴² In der Nummer darauf erscheint ein zweiter Beitrag zum Thema mit dem Titel “Los tiempos de aura” (15. Juni 1901), in dem es erneut um die Gründung eines patriotischen Clubs geht, doch diesmal wird das politisch opportune Prestige des *criollo* hervorgehoben:

Estamos formando un clú, ¿sabés?... [...]. No te creás que yo he dentrao, llevo como mono ‘e gringo,⁴³ ni porque tenga cara linda, sino por mis cabales... Soy del grupo diretivo, sabés?, ¡de los que van en la punta, de los que tallan, m’hijita!... Y ¿a qué no adivinás a quién le debo mi suerte?... ¡Qué vas a adivinar!.. ¡Se la debo a la lengua, che, y a naide más! Figurate que dentro ayer al caf’e Manolín y conversando con un amigo me cuenta qu’en el gobierno andaban dando empleos a todo el que hablaba mal de la autoridá, porque querían prestigiarla... (OC 519; m. HvbG)

Noch markanter wird die Funktion des *criollo* als Instrument sozialer Ambitionen im folgenden Bekenntnis des gleichen Sprechers gegenüber seiner Frau Diolinda herausgestellt:

prestigio poético frente al abuso que para muchos significa el empleo de las formas vulgares del habla.”

⁴² Fray Mocho beschreibt in “Entre gentes de confianza”, wie Juan Moreira und Cocoliche mit der Fahrrad-Manie verknüpft werden: “Es afisionao a la bicicleta y sacó a Juan Moreira y a Cocoliche montado en bicicleta por lo que todo lo aplaudían” (OC 552).

⁴³ “mono ‘e gringo” hier im Sinne von ‘ausländischer bzw. italienischer Affe’, da der Redner offenbar davon ausgeht, daß diese Zirkel zu einem nicht unbeträchtlichen Teil von Einwanderern gebildet werden, um darin —neben anderen gesellschaftlichen Belangen— ihre *acriollización* zu betreiben.

Hoy, como decía e pardo Ramírez, *pa subir hay que hacer escalera de la lengua*, y nosotros no seremos los primeros, ni los inventores del sistema, pero no hemos de ser los últimos... [...]. Aquí el tiempo no es de los mudos como en Uropa, Diolinda, y al que charla lo hacen rai!... (OC 520; m. HvbG)

Die Sprache wird hier als Treppe zum sozialen Aufstieg gesehen, nicht anders als die Identität des *criollo vivo*, die von dem stummen 'Uropa' abgesetzt wird.⁴⁴ Der enge Zusammenhang von "Patriotismo... y caldo gordo" (24. Mai 1902) wird auch im Folgejahr in einer besonders bissigen Satire des Zweckpatriotismus am Beispiel des *loco lindo* Taquito demonstriert, dessen *anti-españolismo* ihn dazu treibt, *tranway* nur im exklusiven Beisein anderer *criollos* zu fahren oder sich erfolgreich bei der Polizei darüber zu beschweren, in der Speisekarte eines Restaurants "bacalao a la española" angeführt zu finden, und das am Jahrestag des "sorteo de Mutacana", bei dem viele Patrioten im Kampf gegen die Spanier ihr Leben gelassen hätten...⁴⁵ Sein chauvinistischer Devotismus gipfelt schließlich darin, daß er sich gezwungen sieht, zwei Stunden lang stramm zu stehen, weil die Nachbarstochter die Nationalhymne auf dem Klavier übt (vgl. OC 536ff.).

1.3.5 Gattungsprobleme: Das Zaudern der späten Romane

Fray Mochos zweiter Roman, *Un viaje al país de los matreros*, greift scheinbar erneut auf das Gaucheske zurück, doch stimmt das Umfeld, in dem er spielt, in keiner Weise mehr mit dem der traditionellen Gaucho-Handlung überein: Schauplatz der Aktionen ist nicht mehr die Pampa, sondern das Delta des Paraná. Es handelt sich somit nicht um eine Rückwendung zum Gauchesken, sondern um eine Hinwendung zur *terra incognita*, bei der allerdings die regional gefärbte Sprache der *matreros* mit Mitteln konstruiert wird, die aus der ebenfalls regionalistischen Gaucholiteratur vertraut sind. Die neu gefundene Formel des Reporters bestimmt weiterhin die Romanstruktur; die *matreros* haben mit ihren literarischen Vorbildern kaum noch etwas gemein, sind vielmehr gesellschaftliche

⁴⁴ Die Monophthongierung von *Europa* zu 'Uropa' baut eine Isotopie auf, mit der die Gegensätze Europa vs. Amerika und Schrift vs. Aussprache, also 'stumm' (*schriftlich*) vs 'beredt' (*oral*) aufgebaut werden. Stumm ist die korrekte Schrift der Spanier, die Orthographie, die zu nichts führt, während aus dem beredten *criollo* wenigstens soziales Prestige, wenn nicht gar blanke Münze herauszuholen ist.

⁴⁵ Am 21. März 1824 flüchteten zwei argentinische Gefangene auf dem Transport nach der Insel Chucuito (Titicaca-See) mit Hilfe dreier Offiziere. Daraufhin ließ der spanische Brigadier Monet ein *sorteo* stattfinden, um 2 Stellvertreter auszulosen, die an Stelle der Geflüchteten bestraft werden sollten, worauf sich zwei der drei Fluchthelfer meldeten und auf der Stelle fusiliert wurden (vgl. "Sorteo de Matucana", *GRAN ENCICLOPEDIA ARGENTINA*).

Aussteiger, aber dieses in jedem Fall: *out-sider*, die sich an den Rand der Gesellschaft gedrängt sehen und sich konsequenterweise in ein Sumpfgelände am Rand Argentiniens zurückgezogen haben.

Fray Mochos dritter und letzter Roman, *En el mar austral*, spitzt diese Tendenz noch weiter zu: Register der gesprochenen Sprache entfallen völlig. Obgleich die Reise eine ausgebreitete Metapher poetischer Vorstellungskraft ist, mit der den *porteños* die überwältigende Formenvielfalt dieser bizarren, aber vergessenen Welt vor Augen geführt werden soll, hält die poetische Anverwandlung des Fremden merkwürdigerweise bei der Sprache inne.

1.3.6 Die Logik der Kette von Übertragungen und Ersetzungen

Die aufgezeigte Entwicklung der gesprochenen Sprache im Werk Fray Mochos kann mit folgender Übertragungs- und Substituierungskette⁴⁶ zusammenfassend beschrieben werden:

WERKE	DOMINANTES REGISTER
<i>Esmeraldas</i> (1882)	∅
<i>Salero criollo</i> (um 1895)	<i>gauchesco</i>
<i>Memorias de un vigilante</i> (1897)	<i>lunfardo</i>
<i>Un viaje al país de los matreros</i> (1897)	<i>gauchesco</i>
<i>En el mar austral</i> (1897)	∅
die ersten 'escenas dialogadas' (1898)	<i>cocoliche</i>
'escenas dialogadas' (1898-1903)	<i>criollo</i>

Der erste Übertragungsversuch *gauchesco* > *lunfardo* wurde bereits eingehend untersucht: Er ging aus einer Distanzierung gegenüber dem Genre der Gaucholiteratur hervor, die zu einer im wesentlichen thematischen und nur teilweise sprachlichen Substituierung der *habla gauchesca* durch Versatzstücke des *lunfardo* führte. Die Substituierung *lunfardo* > *gauchesco* synthetisiert beide

⁴⁶ Unter *Substituierung* verstehe ich die Verdrängung einer literarisch etablierten Sprache durch eine andere, die ebenso literarisiert oder wenigstens schon überformt ist. *Übertragung* ist dagegen die Anwendung der Verfahren einer literarisch etablierten Sprache auf eine andere, die noch nicht literarisiert ist.

Tendenzen, insofern die Abwendung vom Gaucho beibehalten, aber auf traditionelle Verfahren zur Rekonstruktion der Regionalsprache zurückgegriffen wird, um die kommunikative Sackgasse zu überwinden, die mit den *lunfardo*-Versatzstücken notwendig einherging.⁴⁷ Das Ergebnis war jedoch dem Vorwurf ausgesetzt, eine ‘billige Kopie der Realität’ zu sein, weshalb sich Fray Mocho offenbar an dem sprachlich neutralen Niveau reorientierte, von dem aus er zu Beginn seiner erzählerischen Laufbahn angetreten war. Die beiden folgenden Schritte bestehen in dem neuartigen, aber ephemeren Substituierungsversuch *gauchesco* [$> \emptyset$] $>$ *cocoliche*, der bereits dargelegt wurde, und schließlich in der Übertragung *cocoliche* $>$ *criollo*, die Fray Mocho offenbar als eigenständige Kreation erkannte und für gelungen befand, da er sie als dominantes Register beibehielt.

Der kostumbristische Blick auf fremde Register hat den Blick für das eigene, dem europäischen Spanischen entfremdete Register des *criollo* geschärft. Zugleich differenzierte er die Wahrnehmung der Vielsprachigkeit, mit der Fray Mocho bei seiner Übersiedlung nach Buenos Aires konfrontiert war, und gab eine Orientierung, indem er eine sprachliche Grundlage für die Kritik der bonaerenser *costumbres* schuf.⁴⁸ Unter allen Eindrücken, die Fabio Carrizo in *Memorias de un vigilante* erinnert, bei seiner Ankunft in Buenos Aires empfangen zu haben, ist das vielsprachige Stimmengewirr der Menschenmenge dasjenige, was ihn am tiefsten beeindruckt hat: “Pero lo que más me desvelaba eran las ilusiones del oído, aquellas voces pronunciadas en todos los idiomas del mundo y en todos los tonos y formas imaginables” (OC 157). Unmittelbar nach dieser Erinnerung beschreibt Fabio genau jenen Typus des ambulanten Händlers, mit dem Fray Mocho wenige Monate später in “El lechero” die Serie der *escenas dialogadas* beginnen wird: Es sind Italiener und Franzosen, die ihre Waren und Dienst-

⁴⁷ Vgl. die von Fray Mocho offenbar für unentbehrlich befundenen Verständnishielfen zu den stets kursiv gesetzten Lunfardismen: “teme que le *embroquen* —conozcan, observen—, camina una cuadra...” (Fray Mocho OC 174) [aber in der Folge: “—Ya nos *embrocó*, y le voy a decir...” (175)]; “para *darle el esquinazo* —lo que equivale a despistar— a algún empleado que pasa y lo conoce” (174); “—¡Me ha *cachado*, señor!... es decir, ‘me ha embromado!’...” (175); “—¡Los amigos *cantan* —descubren— y no sirven sino para hacerlo *embrocar* —conocer— a uno!” (183); “—¡No, señor; no es robo!... Dígame, ¿qué va hacer uno cuando ve un *tano* —napolitano— que a fuerza de no comer junta unos marengos, y lo primero que hace es largarse a su tierra?... ¡Quitárselos!” (190); und “—¡Qué mi suegro éste!... ¡Hubiese querido verle la cara cuando los *chafes* (vigilantes) lo hubieran agarrado cortando sauces!” (197).

⁴⁸ Vgl. Alberdis Klage in seinem Schlüssel-Artikel “Costumbres”: “Todos los días nos quejamos de que no tenemos costumbres, de que nuestra sociedad no tiene carácter, de que es un caos, una anarquía, una Babilonia, un laberinto, [...]” (Alberdi 1986: 126).

leistungen gleich Marktschreibern mit merkwürdigen Erkennungsru fen feilbieten — hier allerdings noch ohne die Darstellung der mischsprachigen Register. Die *escenas dialogadas* sind demzufolge ein neuer Anlauf, um den Kulturschock auch in sprachlicher Hinsicht zu verarbeiten: Es muß auch für die Leser von *Caras y Caretas* zunächst ein Schock gewesen sein, in *ihrer* Zeitung *cocoliche* von Fray Mocho zu *lesen*, da man es allenthalben auf der Straße und an allen Ecken hören konnte — nicht Pluralität, sondern Konkurrenz der Sprachen herrscht, da fällt nun auch noch die letzte Bastion des Spanischen, die Literatur. Selbst wenn sich im *folleto criollo* und im *sainete criollo* die Verwendung des *cocoliche* schon längst eingebürgert hatte, so war es nicht das gleiche, wenn diese Mischsprache nun auch noch in der kostumbristischen Kurzprosa der Tagespresse Einzug hielt und auf diese Weise erstmals offiziell zu ästhetischen Weihen kam. Wie sehr dies in literarisch interessierten Kreisen auf Widerstand, aber auch auf verhohlene Zustimmung stoßen mußte, geht aus dem Urteil von niemand geringerem als Martiniano Leguizamón hervor:

... por más que el lenguaje empleado no satisficiera a ciertos paladares exquisitos, enfrascados de elegancia, que no veían la finísima intención del escritor popular, pero que *olvidados del estiramiento convencional* caen en la huella para solazarse con los graciosos idiotismos del lenguaje callejero que Fray Mocho explotó con tanto éxito en sus intensos cuadros de costumbres bonaerenses. (zit. nach Ara 1963: 13; m. Hvb.g.)

Um überhaupt eine ästhetische Funktion seiner Sprachschöpfungen aufzuspüren bzw. Geschmack an ihnen zu finden, mußten Fray Mochos Leser den überkommenen Dünkel gegenüber dem ‘Straßenjargon’ wenigstens vorübergehend ablegen. Dennoch kam Fray Mocho zeitlebens nicht aus dem Ruf, ein unzitierbarer Schriftsteller zu sein, wie Eustaquio Pellicer wenige Monate vor seinem Tod feststellte: “Si la conversación recae sobre escritores, ni por broma citéis a Fray Mocho, porque es prueba de poco refinado gusto y educación deficiente conocer escritores que no se llamen Octave Mirbeau, Lamartine”.⁴⁹ Auch wenn die Feststellung eingebettet ist in eine Polemik gegen die Geringschätzung der eigenen Literatur zugunsten der ausländischen bzw. französischen, so widerspricht ihr keineswegs, daß die Herausgeber von *Caras y Caretas* anläßlich des dritten Todestages von Fray Mocho in einer ihrem ehemaligen Direktor gewidmeten Nummer diesen als “el más popular y más genuino de los escritores nacionales” bezeichnen (zit. nach Romero 1980: 278). In einer Kultur, deren Bildungselite sich in so hohem Maße am Ausland orientiert, wie es in der

⁴⁹ Eustaquio Pellicer, “Sinfonía” In: *Caras y Caretas*, Nr. 226, 31. Januar 1903; zit. nach Marín 1967: 25f.

argentinischen der Fall war, ist Popularität im eigenen Lande zweitrangig: eher noch wird sie als Hindernis denn als Grund für Anerkennung und Prestige bewertet.⁵⁰ Zudem galt die vermeintliche Übernahme oder Kopie gesprochener Register den Kritikern als Kunst- und Niveaulosigkeit.⁵¹ Wer gegen das Gebot des *escribir bien* verstieß, dessen unverbrüchliche Grundregel in einer geschliffenen poetischen Exklusivsprache bestand, der schloß sich automatisch aus den Reihen der salonfähigen Literaten aus. Fray Mocho war sich dieser Ausschlußregel sehr bewußt, wenn er immer wieder den Topos bemüht, er verbinde mit seinem Werk keine literarischen Ambitionen.⁵² Sein *understatement* lenkt das Augenmerk puristischer Leser vom unnachsichtigen Registrieren sprachlicher 'Abnormitäten' auf das konstruktive Moment, nationale Typen mittels prototypischer Register ihrer Sprache charakterisieren bzw. überhaupt erst hervorbringen zu können.

2 Der Kulturpessimismus der finisekularen scriptOralität in *Teodoro Foronda* (1896) von Francisco Grandmontagne

Anhand des 'Gesamtworks' von Fray Mocho habe ich gezeigt, wie das scriptOrale Modell des 19. Jh. aktualisiert und die *habla gauchesca* nach mehreren Versuchen schließlich erfolgreich auf die *habla criolla* übertragen worden ist. Im folgenden soll nun am Beispiel eines einzelnen Werkes, dem

⁵⁰ Vgl. die bittere Ironie, mit der sich Alberdi in *La Moda* als "letzter Schrei" Larras einführt: "Me llamo *Figarillo*, y no otra cosa, porque soy hijo de *Figaro*, es decir, soy un resultado suyo, una imitación suya, de modo que si no hubiese habido *Figaro*, tampoco habría *Figarillo*: yo soy el último artículo, por decirlo así, la obra póstuma de Larra, y por supuesto, debo tener toda la debilidad de las obras hechas en medio de la laxitud que precede a la muerte. [...] si no fuese una repetición, una continuación, una rutina de otro, en una palabra, en esta rutinera capital no conseguiría yo ser leído; porque todo lo que no es igual a lo que ha sido, esto es, todo lo que no es viejo, no tiene acogida en esta tierra clásica de renovación" (Alberdi 1986: 8f.).

⁵¹ Fray Mocho galt zu seiner Zeit als "escritor de segundo orden" (Orgambide/Yahni 1970: 30): "Los críticos confundieron su espontaneidad con ligereza. [...] Definieron como pobreza aquello, que, precisamente, era su más alto mérito: recrear el lenguaje hablado, reproducir, en literatura, el color, la entonación, la cadencia de su idioma" (ebda., 29). In diesem Sinne urteilt Ricardo Rojas in seinem Kapitel "El casticismo ingenuo", in dem er den *indianismo romántico* von einem *gauchismo ingenuo* unterscheidet. Zu letzterem zählt er u.a. *Juan Moreira* im Theater und "los *Cuentos* de Fray Mocho y los sainetes criollos en las formas menores; todo ello arte incipiente, por limitación de los medios literarios" (Rojas 1980 II: 71).

⁵² Vgl. z.B. das Vorwort zu *Memorias de un vigilante* von Fabio Carrizo alias Fray Mocho: "No abrigo la esperanza de que mis recuerdos lleguen a constituir un libro interesante; los he escrito en mis ratos de ocio y no tengo pretensiones de filósofo, ni de literato" (OC 143).

zweibändigen Roman *Teodoro Foronda* (1896) von Francisco Grandmontagne, dargelegt werden, wie der Autor auf allen Ebenen seines Romans bemüht ist, die zunehmende Kreolisierung der argentinischen Gesellschaft als eine folgenschwere Fehlentwicklung darzustellen: Die 'Dekadenz' der argentinischen Gesellschaft droht demnach gesetzmäßig im Sinne einer scriptOralen Fatalität fortzuschreiten, wenn nicht erkannt wird, daß die prätendierte Entwicklung in Richtung einer unabhängigen Schriftkultur auf fatale Weise in ihrer barbarischen Oralität präfiguriert ist.

Der dem Genre des Einwanderungsromans zugerechnete *Theodoro Foronda* —mit dem bezeichnenden Untertitel *Evolución de la Sociedad Argentina*⁵³— ist eine Ausnahme in der Serie der realistischen Romane nach 1880, die sich mit der Einwanderung auseinandersetzen. Es ist nämlich der einzige Roman der Epoche, der die Einwanderungsfrage aus autobiographischer Warte beleuchtet, da er von einem eingewanderten Autor selbst stammt (vgl. Fishburn 1981: 138). Zur Biographie von Francisco Grandmontagne (1866-1936) sind kaum die wesentlichen Daten bekannt, wobei selbst noch das Datum seiner Auswanderung nach Argentinien im Jahr 1887 oder 1888 unklar ist.⁵⁴ Obschon der autobiographische

⁵³ Juan Valera kritisiert in seiner Besprechung von *Teodoro Foronda* vom 18. April 1897, abgedruckt in *Ecos Argentinos* (1901), daß Romane nicht primär für wissenschaftliche, erbauliche oder andere Zwecke mißbraucht werden sollten, wie man z.B. bei Zola schon am Titel erkennen könne: "Algo de este, que según mi manera de pensar es defecto, tiene la novela del Sr. Grandmontagne y va ya expresado en su segundo título: *Evoluciones de la sociedad argentina*. Cualquiera, al leer este segundo título, puede equivocarse é imaginar que va á leer, no un cuento sino un libro de política ó lo que con vocablo híbrido y feo llaman ahora sociología" (Valera 1901: 168).

⁵⁴ Sierra y Gil de la Cuesta bemerkt hierzu: "es muy difícil saber de la vida de este hombre porque ha guardado humildemente silencio de sí mismo" (zit. nach Rubio Velasco 1987: 560). Soviel scheint aber festzustehen: Francisco de Grandmontagne Oategui wurde 1866 in Barbadillo de Herreros in der Provinz Burgos geboren. Seine Eltern waren baskischer Abstammung; er selbst behauptete jedoch, des Baskischen nicht mächtig zu sein. Die Schulbildung, die er genoß, war regulär und entsprach der *enseñanza primaria* von 6 bis 12 Jahren, wie Grandmontagnes Landsmann J. Serrano beschreibt: "eran muy contados los muchachos que no supiesen leer, escribir y contar por las clásicas cuatro reglas de sumar, restar, etc..." (zit. nach Rubio Velasco 1987: 556). Sein Vater, von Beruf Eisenveredler, nahm sich 1886 das Leben, als Francisco 20 Jahre alt war (vgl. Lasarte Dishman 1988: 20). Im Jahr darauf, am 12. März 1887, taucht Francis cos Name das letzte Mal im Einwohnerregister auf; im selben Jahr noch soll sich Grandmontagne nach Buenos Aires eingeschifft haben (vgl. Rubio Velasco 1987: 559), aber —nach eigener Aussage— zusammen mit den sterblichen Überresten von D.F. Sarmiento erst im September 1888 in Buenos Aires angekommen sein (vgl. Lasarte Dishman 1988: 25). Grandmontagne arbeitete in verschiedenen Berufszweigen (u.a. in einer *pulpería*), doch die geheime Leidenschaft und nächtliche Nebentätigkeit des Autodidakten galt den Büchern. Er wird Journalist und Heraus-

Gehalt seines Werkes Rückschlüsse auf seine Biographie erlaubt, ist doch bezeichnend, daß zwar Hinweise über die Umstände seiner Auswanderung im Alter von rund 21 Jahren vorliegen, doch praktisch keinerlei Angaben über die Motive, die ihn zur definitiven Rückkehr nach Spanien bewegt haben — bekannt ist jedenfalls, daß er nach Spanien zurückkehrte und sich in San Sebastián niederließ, aber über das *wann* und das *weshalb* gibt es nur vage Anhaltspunkte. So nimmt es kaum Wunder, daß sich die nationale Identität Grandmontagnes, “que otros consideran burgalés, alguno argentino, y muchos medio vasco” (nach Rubio Velasco 1987: 548), nur unter Vorbehalten klären läßt. Orgambide und Yahni verzeichnen ihn in ihrer *Enciclopedia de Literatura Argentina* jedenfalls als argentinischen Autor spanischer Abstammung. Für seine definitive ‘Rückwanderung’ scheinen allerdings weniger finanzielle Erwägungen, denn familiäre Beweggründe⁵⁵ eine Rolle gespielt zu haben, da Grandmontagne zu seiner Zeit als der gesuchteste und bestbezahlte Essayist von Buenos Aires galt.⁵⁶ Um so bemerkenswerter ist daher die Gleichgültigkeit, die im Roman der Frage der nationalen Identität des Protagonisten Teodoro Foronda entgegengebracht wird, obgleich sie im Zentrum des geschilderten Familienkonflikts steht. Zwar erlaubt sich der Erzähler eine Reihe wissenschaftlicher, philosophischer, ästhetischer und moralisierender Digressionen, doch in bezug auf die nationale Identität verzichtet er auf jede Diskussion. Wie ist dies zu erklären?⁵⁷

geber von *La Vasconia* sowie Mitarbeiter von *La Nación*, *El País*, *Caras y Caretas* u.a.; 1903 kehrt er als Korrespondent der bonaerenser Zeitung *La Prensa*, deren Chefredakteur er gewesen war, nach Spanien zurück (vgl. Manzanares 1966); 1936 stirbt er in San Sebastián im Alter von 70 Jahren.

⁵⁵ Die einzige Auskunft hierzu gibt Lasarte Dishmann 1988, die —gestützt auf Angaben der Tochter Grandmontagnes— das Jahr 1903 nennt, in dem dieser als Nachfolger des verstorbenen spanischen Poeten Núñez de Arce die Korrespondententätigkeit für *La Prensa* in Spanien aufgenommen habe. Allem Anschein nach hat Grandmontagne jedoch aus familiären Gründen sein ‘Pendeln’ zwischen Argentinien und Spanien aufgegeben und sich 1908, im Geburtsjahr seiner Tochter María Teresa, definitiv in San Sebastián niedergelassen, wie auch aus einem Brief an Ortega y Gasset hervorgeht: “Mi querido amigo: [...] heme otra vez en el nido, junto al caro polluelo. En la vida no hay más que tres momentos felices; los 20 años, si no se ha leído filosofía; la novedad inefable de la paternidad —aunque se haya leído filosofía [...]—, y por último, creer [...]. Mi trasatlántica vida tiene ya anclaje profundo” (zit. nach Lasarte Dishmann 1988: 191f.).

⁵⁶ Vgl. Lasarte Dishmann 1988: 121, die sich auf einen Artikel von R. Giusti (“Francisco Grandmontagne en su centenario”) beruft, der im Okt. 1966 in *La Prensa* erschienen ist.

⁵⁷ Nicht unterschätzt werden sollte die Möglichkeit eines Spanien-zentrierten Denkens, wie es beispielsweise Juan Bautista Alberdi von seinem Vater berichtet, der —ebenso wie Grandmontagne spanisch-baskischen Ursprungs— gegen Ende der Kolonialzeit an den Plata kam “no como emigrado, sino como el que cambia de domicilio en su país mismo”, pues, “El Plata era entonces una provincia española” (*Escritos Póstumos*, t. XV,

Aufschlußreich ist der Kontrast zu der kurzen Satire “Chistus y gaitas, o el regionalismo de los emigrados”, die 1897, also unmittelbar nach *Teodoro Foronda*, unter dem Titel “Chistus y Gaitas” in der von Grandmontagne gegründeten baskischen Zeitschrift *La Vasconia* in Buenos Aires erschienen und später für *Los inmigrantes prósperos* (1933) überarbeitet worden ist: Im Vorfeld der jährlichen *romería española* bricht in der spanischen Kolonie eines argentinischen Provinznestes die Streitfrage aus, welchem der spanischen Musikinstrumente das Privileg eines spanischen Nationalinstruments und damit der Vorzug für die Feierlichkeiten zukomme. Der Ich-Erzähler bittet den Leser eingangs um sein Einverständnis, die Versammlung in der ihr eigenen Sprache schildern zu dürfen, denn eine solche Veranstaltung besitze einen “gran valor musical, pues ofece la rara oportunidad de escuchar todos los tonos en que se habla el español” (75). Als erster ergreift der Semi-Gauch o baskischer Herkunft José Mari das Wort: “—¡Pido el voz!”, woraufhin die versammelten *socios* in schallen des Gelächter ausbrechen. Von einem anwesenden *criollo* dazu ermutigt, trägt Mari seine Bitte dennoch vor: “—¡La chistu ya es más nacional que el gaita!” (78). Es melden sich daraufhin Galicier, Asturianer, Andalusier, Aragonenser und weitere Basken zu Wort — ein jeder mit einem anderen Akzent und einer anderen Meinung. Als auch der *criollo* sich einmischen will, wird er zurechtgewiesen, daß er kein Spanier sei. Daraufhin erhebt er sich theatralisch, “simulando gran enojo”: “(A grito pelado) ¡Soy argentino, señores; pero desciendo de la noble raza española!” Obwohl die Versammlung eben noch “¡Viva España!” brüllte, stimmt sie nunmehr voller Enthusiasmus der Position des “criollo” zu: “—¡Bien! ¡Bravo! Viva la República Argentina!” (80). So kommt es während des Festtags dazu, daß der “sermón patriótico” des Pfarrers

p. 265; zit. nach Alberdi 1986: xix). So gesehen traf die Beschreibung eines Überseereisenden in Grandmontagnes Essayband *Los inmigrantes prósperos* vorübergehend wohl auch auf ihn selbst zu: “Ha venido muchas veces a Europa, y ya no sabe cuál de los dos mundos, si el viejo o el nuevo, le atrae más” (14). Dem kosmopolitischen Hin-und-her-gerissen-Sein steht jedoch die kreolistische Seßhaftigkeit eines anderen Reisebegleiters gegenüber, dem die Sympathie des Autors Grandmontagne eher zugeneigt ist: “D. Gabino, por el contrario, no duda; está mucho más americanizado, o acriollado, como todo fundador de algo real, duradero y fuerte. Es el padre de un pueblo, de ‘Gabino Fernández’, una obra que ha de sobrevivirle en los siglos” (14). Beide Einstellungen mußten sich im Leben Grandmontagnes keineswegs ausschließen, wofür auch die Enttäuschung spricht, mit der Antonio Machado 1924 des *convite* gedenkt, das die 98er Generation 1921 in Madrid zu Ehren von Grandmontagne gab — offensichtlich im Hinblick auf dessen literarische ‘Mission’ in Übersce: “Lo despedimos como si ya estuviera a bordo de un trasatlántico, cargado con el más copioso mensaje del pensamiento español. Pero Grandmontagne se fue a San Sebastián, y no volvió a acordarse de las letras españolas” (Machado 1988 OC III: 1308).

kein Gehör findet, denn kaum endet dessen “apología de la unidad nacional”, beginnen dreierlei Musikinstrumente grundverschiedene Melodien anzustimmen: “—Sermón perdido!” lautet der lakonische Kommentar des Pfarrers; er läßt ihm aber noch ein signifikantes Gracián-Zitat nachfolgen: “el mundo se concierta de desconciertos” (82), also etwa: “die Welt stimmt in Unstimmigkeiten überein”.

Wie in der nachträglich eingefügten Titelalternative “o el regionalismo de los emigrados” zu erkennen ist, wird in der Version von 1933 der Regionalismus spanischer *Auswanderer* beschrieben — also aus spanischer Sicht!⁵⁸ Die *colonia española* in der ‘Zentralpampa’ Argentiniens wird in ihr zum Modell Spaniens *en miniature*: Die Spanier sind dort nach wie vor, wenn auch zertstritten, so doch tonangebend für die anderen *razas*;⁵⁹ die *criollos* sind gerngesehene Zuschauer, mit deren Ironie sympathisiert wird, jedenfalls solange sie der spanischen Tradition Interesse entgegenbringen, den Regionalismus ad absurdum führen und nicht ernsthaft einen eigenen Nationalismus propagieren. Jede Predigt nationaler Einheit ist angesichts der spanischen Regionalismen vergebens, die spanische Nation erscheint als polyphones Konzert der Dissonanzen.

Während in der Satire von 1933 [bzw. 1897] die Musikinstrumente in den Rang von zäh umkämpften Identitätszeichen erhoben werden und ihr “desconcierto” allegorisch für die einheitshinderliche, aber weltliche Polyphonie der spanischen Nation steht, so tritt diese identitätskritische Perspektive in *Teodoro Foronda* nirgendwo an die Textoberfläche. Meine Hypothese lautet entsprechend, daß Grandmontagne in *Teodoro Foronda* die Frage der Identität auf eine scriptorale Konstruktion zurückzuführen bemüht ist, gleichsam als wenn er in obiger Satire die Musikinstrumente gestrichen hätte, um den alleinigen Wettstreit der Stimmen als gesetzmäßige Entwicklung demonstrieren zu können. Er abstrahiert daher von den unterschiedlichen kulturellen Wertesystemen, die von den ‘instrumentalen’ Identitätszeichen repräsentiert werden, um der Konkurrenz der Stimmen eine teleologische Ausrichtung zu geben. Diese dient dazu, eine dem argentinischen Wirtschaftsoptimismus diametral entgegenstehende kulturpessimistische These zu beweisen, derzufolge das fini-sekulare ‘Babel’ Buenos Aires von dem Monster einer “desvinculación de la sangre” (II:306) heimgesucht wird. Dafür spricht zunächst einmal, daß *Teodoro Foronda* die ‘Evolution’ der argentinischen Gesellschaft als Folge einer Mestizierung darstellt, bei der ausgerechnet die Komponente des Gauchos —sein ‘Blut’ ebenso wie seine

⁵⁸ Für die Version in *Los inmigrantes prósperos* (1933) ist der ursprüngliche Adressat der *nativos* bzw. *vascos radicados en la Argentina* ersetzt worden durch das spanische Publikum (vgl. Lasarte Dishmann 1991:95).

⁵⁹ Vgl. Grandmontagne 1933: 73: “la preponderancia de la colonia española”.

Armut, sein Name, seine Sprache und sein Analphabetentum⁶⁰— zum belastenden Erbe wird, weshalb einerseits die mestizischen Nachkommen aus kompensatorischer Geltungssucht die Werte der hispanischen Familientradition verachten und andererseits die paternalistischen Harmonisierungsbestrebungen fehlgehen. Der scriptOralität kommt hierbei eine Schlüsselfunktion zu, da sie nicht nur die entgegengesetzten Pole der gesellschaftlichen Evolution manifest werden läßt, sondern den eigentlichen Verhandlungsgegenstand ins Spiel bringt, nämlich die eskamotierte Frage der Einheit.

2.1 Zum Inhalt von *Teodoro Foronda*

Der erste Teil des Romans handelt von einem spanischen Einwanderer, der völlig mittellos in Buenos Aires ankommt, aber dank seiner Kenntnisse in Lesen, Schreiben und Rechnen eine steile Karriere macht, allerdings nicht wie Grandmontagne selbst als Journalist sondern als Kaufmann. Auf seiner Musterkarriere lastet jedoch die Hypothek einer nicht standesgemäßen Ehe mit der Gaucho-Tochter María Bolívar, die aber nur von kurzer Dauer ist, da die gedemütigte *gaucha*⁶¹ alsbald an Tuberkulose stirbt. Anstelle des familiären Glücks stellt sich daher im zweiten Teil ein alptraumartiger Konflikt zwischen ihm, dem spanischen Einwanderer, und seinen auf amerikanischem Boden geborenen Kindern Simon und Teresa ein. Diese schämen sich nämlich der niederen Herkunft ihres Vaters und gebärden sich als neureiche *criollos*. Teodoro hält nun nichts mehr in Amerika; er betreibt seine Rückwanderung nach Spanien und bringt sie nur deshalb nicht zur Ausführung, weil sich seine Verzweiflung—gemäß der Dramaturgie des *fin de siècle*— bis hin zur Selbstmordabsicht steigert. Das melodramatische Ende zwischen Selbstmord, Rückkehr nach Spanien und Kulturpessimismus bleibt offen.⁶²

⁶⁰ Obwohl die kreolische Verachtung des Ursprungs in der “respetable barbarie de nuestros padres” (I: 7) sich nicht nur auf die Gauchos erstreckt sondern ebenso auch auf die ungebildeten Vorfahren des spanischen Immigranten Teodoro Foronda—“gente ordinaria, pobretería, [...] que ni siquiera sabe leer” (II: 199)—, so werden selbst noch den ordinärsten spanischen Einwanderern, die sich wie ein “jabalí en sociedad” (II: 205) benehmen, außerordentliche Begabungen zugesprochen, während die ignorante *Gaucha* stets auf die unterste und unbelehrbare Stufe einer Wilden gestellt wird. Daran ändert wenig, daß das explizite Urteil der feinen Gesellschaft in den Mund gelegt wird: “Se ha casado con una *gaucha*, que es una *salvaje*” (I: 238).

⁶¹ Die Verwendung des Femininums *gaucha* für María ist Indiz dafür, daß die reine Männerwelt der Gauchos im Sinne einer soziologischen Kategorie ‘tra(ns)vestiert’ wird.

⁶² Díaz-Plaja 1957 und Kindlers Neues Literaturlexikon 1989 gehen davon aus, Foronda erschieße sich am Ende des Romans. Der Roman gibt hierfür jedoch keine Anhalts-

Der zeitliche Rahmen der Romanhandlung wird zwar nicht genannt, läßt sich jedoch annähernd rekonstruieren: Teodoro arbeitet acht Jahre als Schankwirt, Verkäufer, Kontorist und schließlich Teilhaber von *La Babilonia*, einer Art Kramladen mit Alkoholausschank (vgl. I: 137). Daraus läßt sich ableiten, daß Teodoro ungefähr im Jahr 1866 eingewandert sein müßte, also symbolisch im Geburtsjahr Francisco Grandmontagnes.⁶³ Aus dem Roman *La Maldonada* (1898) geht des weiteren hervor, daß *Teodoro Foronda* vermutlich im Jahr 1889 endet, also ein Jahr vor der gescheiterten Revolution von 1890, da diese ausschließlich Thema des Fortsetzungsromans ist.⁶⁴

Das Personal des Romans setzt sich größtenteils aus erfolgreichen spanischen Einwanderern zusammen: Teodoro Foronda und die Geschäftsinhaber Miguel Guriezo und Silvestre Ruano stammen sogar aus dem selben spanischen Dorf. Der gebildete Kollege Ruperto Sobremonte und der vulgäre, aber tüchtige Geschäftsteilhaber Pantalón Atapuerca sind ebenfalls spanischer Abstammung. Die Gauchos sind lediglich durch die Familie von María Bolívar vertreten und spielen kaum eine Rolle. Das Hauptgewicht (insbesondere des zweiten Teils) liegt hingegen auf den mestizischen Kindern Simón und Teresa, die aus der Ehe von María und Teodoro hervorgegangen sind. Sie repräsentieren zusammen mit der aus Uruguay stammenden Geliebten Purita Garachán und deren Haushälterin doña Paca, die sich selbst als "crioya vieja" (II: 46) bezeichnet, den 'unmündigen' Part der *criollos*, da sie gegenüber den spanischen Einwanderern auf die

punkte; im Gegenteil, es heißt ausdrücklich, Don Teodoro verharre wortlos in seiner Selbstmordabsicht "Y se quedó atónito, con el revólver apuntando á la sien..." (II: 312), gefolgt von 2 Zeilen Suspensionspunktierung, womit der fragmentarische Charakter des Kapitels markiert wird. Das folgende Schlußkapitel XXXX "Concierto de pitos" hebt die Spannung keineswegs auf: Die Version der um Hilfe suchenden doña Francisca Calamar impliziert die Tötungsabsicht (und nicht die vollzogene Tat): "—Que se quiere matar un hombre..." (II: 314) — anstelle des spannungslösenden Pistolenknalls gellen warnende Piffe des Wachmanns durch Buenos Aires (vgl. II: 315).

⁶³ Im ersten Teil wird die Gründung des *Club del Progreso* von Ñahualpa, dessen Gründungsmitglied Teodoro ist, auf das Jahr 1873 datiert (vgl. I: 145); im zweiten Teil werden das Datum Oktober 1885 (vgl. II: 25) und das Jahr 1886 (II: 107) angegeben; von Teresa und Simón heißt es ferner, daß sie 15 bzw. 17 Jahre alt wären (vgl. II: 29).

⁶⁴ *La Maldonada* kann als Fortsetzungsroman von *Teodoro Foronda* gelten, insofern eine Reihe von Figuren wieder auftaucht oder wenigstens am Rande genannt wird. Davon abgesehen ist *La Maldonada* jedoch kein Einwanderungsroman mehr, obwohl das Thema nach wie vor präsent ist, sondern ein historischer Roman, der die Enttäuschung über die von Immigranteneheeren verratene Revolution von 1890 thematisiert und insofern den *Episodios Nacionales* von Pérez Galdós näher steht als dem in seiner Kombination aus Gaucho-Thematik und Einwanderungsproblematik eigentümlichen *Teodoro Foronda*.

eine oder andere Weise eine untergeordnete oder abhängige Positionen einnehmen, zumal es sich um Frauen und Kinder handelt, während die männlichen *criollos* entweder eine Nebenrolle spielen —wie Teodoros anderer Geschäftsteilhaber Carlos Vicharo— oder aber als Doktor-Kollegen seines Sohns Simón das andere Extrem einer präventösen kreolischen Schriftgelehrten-Aristokratie bilden. Dieser Zweiteilung des Romanpersonals in erfolgreiche spanische Geschäftsmänner und unmündige oder anmaßende *criollos* entspricht eine Zweiteilung der Register der Dialoge, für die der Erzähler eine große Sensibilität zeigt, insbesondere was die Verwendung des Voseo anbetrifft.

2.2 Erzählerdiskurs, Voseo und Distribution der Register

Der Erzählerdiskurs in *Teodoro Foronda* ist gekennzeichnet durch das typische Spezialvokabular des realistischen Romans, das sich gleichermaßen auf Beschreibungen des Gaucho-Alltags, auf Verkäufer- und Börsensprache, sowie auf wissenschaftliche Theorien psychologischer, biologischer und philosophischer Herkunft erstreckt. Trotz seines expliziten ‘espíritu americanista’ werden vom Erzähler Argentinismen oder gar Gauchismen nur in Kursivschrift im Sinne von Zitaten verwendet. Die Perspektive des auktorialen Erzählers, der insbesondere im zweiten Teil präsent ist, bedient sich der Topoi, das Erzählte von Augenzeugen berichtet zu bekommen (vgl. II: 269) oder vom Helden selbst erfahren zu haben (vgl. I: 238), distanziert sich aber vom allwissenden Erzähler: “Al narrador [...] tampoco le ha sido posible formular una suposición medianamente lógica sobre las causas [...]” (II: 273). Die Stilebene des Erzählers entspricht damit durchgängig dem des höheren narrativen Stils —man vergleiche z.B. die enklitische Stellung der Pronomen wie “dirigióle” (II: 40)—, was damit korreliert, daß bestimmte Vokabeln, die dem Niveau seiner Sprache unangemessen erscheinen, vom Erzähler zensuriert werden: “esas guindillas de Chile con ocidas con el popular nombre de... no se puede decir aquí” (II: 178). Die Verwendung von Tabu-Wörtern⁶⁵

⁶⁵ Der unbefangene Gebrauch des Verbes “coger” wirft ein besonderes Licht auf dieses für die gegenwärtige argentinische Umgangssprache so problematische Tabu-Wort: es war offenbar in der Literatursprache der Jahrhundertwende noch nicht verpönt, wie gerade in der Verführungsszene des ersten Teils deutlich wird: “Foronda cogió entre sus manos la cabeza de Maria” (I:134). Doch in der Umgangssprache wurde bereits ‘agarrar’ vorgezogen: “Decía, muy enojado, que vos pensás tener *agarrado* á Dios por los piés” (II:197). Ansonsten läßt Grandmontagne seine wohlgezogenen Figuren Selbstzensur üben, sobald sie in Bereiche des obszönen Vokabulars vorstoßen: “¿Qué se diría en Buenos Aires cuando se divulgara que te habías casado con una...?” (II: 71). Die vornehme Selbstzensur ist unschwer zu ergänzen, da die parasprachliche Dimension durch den Kontext wettgemacht wird; allerdings funktioniert die vom Reim

wird außerdem auch in der Selbstzensur der “partes pudendas” thematisiert, in einer Szene, in der Teodorito an eine Stelle deutet, wo seine Hose zerrissen ist. Da der Leser diese Deixis nicht nachvollziehen kann, ihm aber andererseits das Prekäre der Situation nicht verschwiegen werden soll, greift der Autor mit einem Augenzwinkern zu einer ‘poetischen’ Paraphrase: “se me caía á pedazos, sobre todo por aquí, —repuso el muchacho, señalando con la mano aquella parte de los pantalones que dijimos debió servir de blanco á cazadores de perdices” (I: 87).⁶⁶ Die verkleidete Selbstzensur gibt nämlich hinter der Hand den ‘partes pudendas’ Deckung, während sie vor der Hand jene ‘Rebhuhnjäger’ anvisiert, die im Anschlag auf sprachliche ‘Entblößungen’⁶⁷ sitzen.

In diesem Zusammenhang fallen natürlich die in konsequenten Schreibweisen auf, wie “rewolver” neben “revolver” und “rewólver”, die Vertauschung von ‘b’ und ‘v’ (“balija” I: 5), ‘g’ und ‘j’ (“gerarquía” II: 9; “ageno” II: 12; “digimos” II: 18), sowie eine Vielzahl von fehlenden oder überflüssigen Akzentuierungen. Die Frage nach Absicht oder Versehen, Nachlässigkeit oder Gleichgültigkeit ist jedoch kaum zu beantworten; sie bedürfte einer eingehenden Analyse des Manuskripts im Vergleich mit der Druckfassung. In einigen wenigen Fällen läßt sich immerhin der Druckfehler ausschließen, beispielsweise wenn für ‘reloj’ oxiton betontes “reló” (II: 242 u. 305) steht. Irreführende Graphien wie “¿haber qué harías vos” (II: 130) anstelle von “¿a ver qué harías vos?” oder “en cinta” (II: 312) anstelle von ‘encinta’ werfen allerdings die Frage auf, inwieweit sie auf den Autor zurückgehen oder aber ein Produkt des Verlagswesens sind — zu denken ist etwa an Setzer, denen der Text diktiert worden ist bzw. die Sprache nur zum Teil vertraut war.⁶⁸ Eines ist aber auch so festzustellen: Der parallele Gebrauch von Voseo und Tuteo erforderte eine erhöhte Sorgfalt gegenüber der Akzentuierung der Verben. Tatsächlich treten die Inkonssequenzen nicht in den Verbformen

unterstützte Ergänzung *puta* selbst dann noch, wenn sie lediglich von einem Minimalkontext abgestützt wird, wie man am Beispiel der *Versos de una...* (1926) von César Tiempo sehen kann, die allerdings unter dem Pseudonym Clara Beter erschienen sind. Durch diesen Kunstgriff konnten die apokryphe Autorin und das lyrische Subjekt im Sinne pornographischer Testimonial-Lyrik vom Leser in eins gesetzt werden, was nicht wenig zum Erfolg des Gedichtbandes beigetragen hat.

⁶⁶ Grandmontagne spielt auf die Beschreibung des *recién venido* zu Beginn des Romans an, bei der er schon einmal zu dieser Umschreibung gegriffen hat: “Por ciertos sitios, los más importantes sin duda, dijérase que habían servido de blanco á cazadores de perdices” (I: 18).

⁶⁷ Gemeint ist das Wortspiel mit ‘perder’ — vgl. “oler a perdices” für ‘riskant sein’ (Haensch 1984).

⁶⁸ Da der Roman in der Druckerei “*La Vasconia*” erschienen ist, in der —außer Foronda— noch andere spanisch-baskische Einwanderer gearbeitet haben mochten, könnte es zu Hörfehlern gekommen sein.

auf, sondern in anderen Wortarten, wie z.B. Eigennamen (“Fermin” vs “Fermín”; “Bolivar” vs “Bolívar”), Substantiven (dia vs día; rio vs río) und Pronomen (mio vs mío), sowie im Fall der kuriosen Hyperakzentuierung fremdsprachlicher Zitate (“*et in séculam seculórum*” - II: 231).⁶⁹

Die auffälligste Abweichung von der spanischen Norm innerhalb des Romans stellt jedoch der Voseo als die eigentümliche Form der argentinischen Anrede dar. Auch Teodoro übernimmt den Voseo, legt ihn aber im Umgang mit bestimmten Personen wieder ab, wie z.B. im Dialog mit seinen Kindern oder mit seinem Freund Ruperto. Die Literarisierung des Voseo ist zur Jahrhundertwende keineswegs selbstverständlich gewesen, sieht man einmal von der Gaucho-Poesie ab, in der er seit 1820 zu einem beinahe konstitutiven Bestandteil des Genres avanciert war. Im realistischen Roman seit 1880 ist der Voseo allenfalls eine Randerscheinung, die als unverzichtbares Element zur Charakterisierung von *gauchos* oder *paisanos* dient, in jedem Fall aber sozial marginalisierten Schichten in kostumbristischen Dialogpassagen vorbehalten ist.⁷⁰ Demgegenüber mißt Grandmontagne dem Voseo erstmals eine narrative Funktion bei, die allerdings auch nicht unumschränkt ist, da es dem Autor offenbar mißfällt, wenn der Voseo auch in der Poesie Verwendung findet. Dies geht aus dem Erzählerkommentar zu folgendem Terzett hervor, das ein Doktor der Rechte am Tag der Aprobation seiner *novia* zugesandt haben soll:

‘¿Qué me importa á mí de Díos?
Ya que la dicha es corta,
Sólo me importás vos.’ (II: 145)

⁶⁹ Stichprobenartig habe ich Kap. I u. XXV auf die Akzentuierung hin überprüft. Abgesehen von der Akzentuierung einsilbiger Worte ergaben sich hierbei folgende Abweichungen gegenüber der heutigen Norm: *oi-Diphthong*: “oir” (II: 13), “oido” (II: 13); *io-Diphthong*: “rio” (I: 6) [aber: “río” (I: 9)], “vocerio” (I: 14), “tio” (II: 6); *ia-Diphthong*: “dia” (I: 7) [aber: “días” (II: 6)], “categorias” (I: 10); “podriamos” (I: 10); “coqueteria” (I: 11); “seguian” (I: 12), “comia” (I: 12); “correreria” (I: 15); “tenian” (II: 18); “glotonerías” (II: 23); *au-Diphthong*: “baules” (I: 5); *andere*: “cháruas” (I: 11), “echára” (II: 13), “sérios” (II: 15), “marítimás” (I: 10), “paradisiacas” (I: 7), “derruida” (I: 6); “peripecias” (I: 9); “caracter” (II: 9); “fin isimo” (II: 15), “indi víduo” (I: 10), “timidéz” (II: 8); “honradéz” (II: 21). Daneben treten verkehrte Akzente auf, die sicherlich auf das Konto der Druckerei gehen: “à” (I: 6), “èsto” (I: 8), “domèstico” (II: 6), “respondia” (II: 8). Auffallend ist des Weiteren, daß von der ersten Seite an im Toponym *Río de la Plata* —und mit wenigen Ausnahmen auch sonst— “rio” ohne Akzent geschrieben wird und ebenso auch “tio”. Daß der Diphthong *oi* in ‘oir’ oder ‘oido’ monophthongisiert ausgesprochen wurde (und z.T. auch heute noch so ausgesprochen wird), zeigt das Partizip Präsens “oido” (II: 237), auf das —in der folgenden Zeile— “luégó” folgt.

⁷⁰ Vgl. Gregorio de Mac 1967, Borello 1974: 57-72, Azqueta 1981 u. Schöffauer 1995a.

Vom Chronisten einer bonaerenser Zeitung sei dem Gedicht viel Lob gespendet worden — und dies empört den Erzähler: “En este doctor veía el cronista el plantel de un poeta exímio, ¡Otra que plantel!... La explanada, amigo, la explanada pampera y *bibolinesca* debiera usted decir, y andaría medianejamente acertado” (II: 145). Die Philippika ist gegen den seichten Gesellschaftsjournalismus gerichtet, der sich anmaßt, ein aufstrebendes Pflänzchen als Poeten kühren zu können, obschon dessen Verse nichts weiter seien als ‘pampamäßig flach’ und zudem ‘niveaulos’ in ihrer anmaßenden Sprachverwirrung, die Alltagssprache zur poetischen Sprache erheben zu wollen, wie die kursiv gesetzte *bibolineske*⁷¹ Voseoform verrät.

Mit dieser Philippika gegen einen poetischen Voseo stimmt überein, daß Teodoro, sobald er poetisch oder feierlich wird, zum Tuteo greift. So verführt er beispielsweise mit der Volkspoese eines *piropo popular* “¡Eres más linda que el sol!” (I: 130) seine spätere Frau, die Gaucha María, die er, solange sie seine Geliebte ist, prosaisch mit Voseo anspricht, aber als Gattin noch über deren Tod hinaus mit *tú* anreden wird (vgl. im Delirium, S. 269ff.). Das Psychogramm ist von Grandmontagne derart fein gezeichnet, daß Teodoro in derselben Kutsche, in der er María ‘heimführt’, mit Tuteo bereits seine poetisch verklärten Stammhalter Teresita (“¿tienes frío, nenita?”) und Simón (“Y ese gaucho, amigo, ¿qué dice? ¿tienes frío?”) anredet, María aber immer noch mit Voseo (“y vos arrímate contra mis espaldas” - I: 220).

Auch gegenüber Ruperto Sobremonte wählt Teodoro, wie schon erwähnt, die spanische Anredenorm. Im Affekt fällt Teodoro jedoch in alte Sprachgewohnheiten zurück, was im ersten Teil des Romans noch unkommentiert bleibt, als Teodoro ihm gegenüber versucht, sein unerwünschte Vaterschaft als Kavaliersdelikt darzustellen, über das man unter Männern —und Freunden zumal— hinwegsehe: “Atendé una cosa, ché hermano” (I:168). Im zweiten Teil kommt es ebenfalls im Gespräch mit Ruperto zu einem Rückfall in den Voseo, als Teodoro auf dessen Bitte hin berichtet, wie er seine Geliebte Purita kennengelernt habe:

voy á satisfacer tu curiosidad respecto al origen de mis relaciones con Purita. Es una historia corta y vulgar, como casi todos los episodios de esta índole, en una población de costumbres tan relajadas como es Buenos Aires... *Suponéte*...

—¡Eh, amigo! ¿Qué es eso de *suponéte*? Me parece que no vas á llegar á Rousseau, ni á San Ignacio.

—Ha sido un *lapsus* criollo... Bueno: suponéte, ó imagínate una mujer totalmente desamparada, que anda por las orillas del fango, [...]. (II: 63)

⁷¹ Hier offenbar als Wortspiel zwischen *gauchesco* und *Babel*, gemäß des Eigennamens der “pulpería” *La Babilonia*.

Der Voseo als *lapsus linguae* verrät den unzivilisierten Gaucho in ihm und nicht etwa den gebildeten Kreolen. Der warnende Vergleich mit den erst spät zu *litterati* gewordenen Jean-Jacques Rousseau und San Ignacio de Loyola⁷² bestätigt die Zurückweisung des oralen Voseo als Möglichkeit des narrativen Codes einmal mehr: Der Gaucho gehört einer evolutiv niederstehenden und zudem oralen Kultur an; folglich wird aus Teodoro kein rechter *litteratus* werden, solange er nicht die Sprache und Kultur des Gauchos hinter sich läßt. Doch die Reaktion Teodoros, gleich zwei alternative Tuteo-Verbformen anzubieten, verrät wiederum, daß er Rupertos Maßregelung für Pedanterie hält, die er mit *overfullfillment* quittiert.

Der Höhepunkt der Voseo-Verwendung —einschließlich einer weiteren Anredeverletzung— ergibt sich in einer Szene, in der Purita überraschend von Teodoro und Ruperto besucht wird. Teodoro stellt ihr seinen Begleiter, der bislang nichts von der Geliebten wußte, mit Tuteo vor: “Aquí tienes á mi amigo Ruperto Sobremonte” (II: 33). Auch in der folgenden Unterhaltung bleibt Teodoro beim Tuteo, weshalb Purita offensichtlich in einen Konflikt gestürzt wird, denn sie vermengt zunächst Voseo- und Tuteoformen (“has avisado”, “vos”, “tienes”, “espéranos” - II: 34), um sich nach einer Pause ostentativ für den Voseo zu entscheiden: “—Mire usted, D. Ruperto, todo los días se lo estoy diciendo á Teodoro: ‘tené cuidado [...]’” (II: 40). Es ist wohl nicht nur die Einmischung in Teodoros Geschäftsangelegenheiten, die den Kaufmann und Moralisten Sobremonte zu einem tadelnden Blick veranlaßt, sondern ebenso ist es der ‘alltägliche Voseo’, der seine Zweifel über die Intimität des Verhältnisses zwischen den beiden zertrübt: “concluyó de disipar las dudas que Ruperto tenía acerca de las relaciones que existían entre Purita y Foronda” (II: 40). Folglich hat die Intimität der Beziehung eine andere Dimension, je nachdem, ob die Anrede per Tuteo oder per Voseo erfolgt: erstere Version hätte Teodoro aus Respekt vor dem anwesenden Kollegen gerne demonstriert, letztere versucht Purita —was Teodoros Part anbetrifft— vergebens durchzusetzen. Beide bleiben gegenüber Sobremonte bei ihrer einmal gewählten Anredeform. Lediglich als Ruperto, von Teodoro dazu ermutigt, Purita schmeichelnd und ironisch zugleich als “gitanilla” (II: 46) bezeichnet, wird er von Teodoro in die Schranken gewiesen: “—¡No te pasés, ché hermanito!” (II: 46). Auch wenn sich Teodoro hier ausnahmsweise den Voseo herausnimmt, um seinen Kollegen anzureden, so kehrt er gleich im Anschluß wieder zum Tuteo zurück (vgl. II: 47). Doch kaum bleibt Teodoro mit

⁷² Die Erwähnung von Rousseau und San Ignacio als Vorbilder erklärt sich aus der vorangehenden Unterhaltung, in der Ruperto sie Teodoro gegenüber als Beispiele für Gebildete ersten Ranges nennt, die erst spät ihre intellektuelle Karriere begonnen hätten (vgl. II: 59).

Purita allein, da sich der Kollege verabschiedet hat, verwendet er wieder den Voseo, ja, der Erzähler merkt dies sogar in einer Anmerkung ausdrücklich an:

(1) En sus coloquios con Purita, siempre usaba Teodoro el lenguaje criollo. Indudablemente, su original acentuación, préstase más al amor que la castellana, dura y viril, propia para el Parlamento y los campos de batalla. Prueba al canto. Si la gaucha Vicenta, cuando se entrega á las iras del feroz Juan Moreira, le dijera: ‘¡Mátame, mi Juan!’ parecería una frase de Prim ó de Cambrone, altanera y soberbia. Pero ella le dice con lágrimas de arrepentimiento: ‘¡Matáme, mi Juan!’ La trasposición del acento dá á la frase su verdadero tono, dolorido, quejumbroso, mujerengo; es una súplica amorosa con no poca poesía. Si el viejo conde de Cheste, el padre de los doctores académicos, oyese alguna vez á la pobre gaucha, es muy posible que estuviera de acuerdo con la dulce eufonía de su frase. (II: 125)

Es kommt somit zu dem kuriosen Widerspruch, daß Grandmontagne im selben Roman den Voseo in einem Liebesgedicht verurteilt, aber gleichzeitig dem Voseo ‘nicht wenig Poesie’ im Kontext der Liebe einräumt — und dies alles unter Berufung auf den populären, aber von der intellektuellen Elite als vulgär verschrienen *Juan Moreira*.⁷³ Daß es Grandmontagne durchaus ernst ist mit dieser programmatischen ‘Liebeserklärung’ an den Voseo per Fußnote, geht aus dem anschließenden Dialog zwischen Purita und Teodoro hervor, in dem auffallend viele Voseo-Formen vorkommen, einschließlich einer kuriosen, weil hyperkorrekten Form “habés”.⁷⁴ In Momenten poetischer Exaltierung und Dramatik bevorzugt Teodoro —und mit ihm Grandmontagne— dennoch den Tuteo (vgl. II: 265-72), weshalb der Widerspruch möglicherweise dahingehend gelöst werden kann, daß der Voseo nach Ansicht Grandmontagnes in der emotionalen Alltagssprache zu Hause sein sollte, aber in der ‘eigentlichen’ poetischen Sprache nichts zu suchen hat.

Gegenüber diesem differenzierten Gebrauch des Voseo und dem ‘klassischen’ Diskurs des realistischen Erzählers lassen sich auf der Ebene der Figurenrede

⁷³ Wie unterschiedlich der Voseo je nach Situation und Verlauf eines Gesprächs bewertet wird, geht jedoch aus den barschen Anweisungen des kolossal verstimnten Teodoro an einen Kutscher hervor: “—*Seguí*, no más, derecho [...] pues *metéle duro*, vamos á la disparada” (II: 228). Hier befiehlt der *patrón* seinem *gaucho*, der folgsam gehorcht, ganz anders als die unbotmäßigen eigenen Kinder, die die Ursache der Verstimmung *und* der Kursivschrift sind.

⁷⁴ Die ungewöhnliche Voseoform des Hilfsverbs *haber*, die im Munde Teodoros nicht ‘me has’, sondern “me habés” lautet (II: 128 u. vgl. II: 129), legt den Verdacht nahe, daß Grandmontagne *haber* aus systematischen Gründen ‘unregelmäßig’ konjugiert, wodurch er eine hyperkorrekte Form fabriziert, die er selbst vermutlich niemals gesprochen hat. Aus der Erzählliteratur der Zeit ist mir jedenfalls kein vergleichbarer Fall bekannt.

zwei grundlegend verschiedene Sprachregister unterscheiden, die im wesentlichen durch kursiv markierte lexikalische Sonderheiten gekennzeichnet und auch weiterhin nach diastratischen, diaphasischen und diatopischen Varietäten unterscheidbar sind:

(Die Bezeichnungen für die Register stammen nur teilweise aus dem Roman selbst und haben daher lediglich heuristischen Wert; die Chronologie innerhalb der beiden Hauptregister *criollo argentino* und *español peninsular* folgt im wesentlichen derjenigen ihres Erscheinens im Roman):

Register	Figur	Herkunft	Markierung	Beispiele
1. Hauptregister: <i>criollo argentino</i>				
<i>criollo porteño</i>	Kutscher; Zöllner; Passanten; Carlos Vicharo (1x); doña Paca (2x)	<i>porteños</i>	diastratisch / vulgär; <i>yeísmo</i> und Verschleifung von '-ado')	“chiyona”, “cuidau”, “güenos”, “güelta” (I: 11); “gayina” (II: 292); “cayáte!” (II: 45f.)
<i>habla gauchesca vulgar</i>	Teodoro; María; Gauchos	sich assimilierender, ungebildeter Spanier	diastratisch / vulgär; <i>chequeo</i> , <i>voseo</i> ; Verschleifung von '-ado')	“Dejálo, ché hermano”, “No le digás nada al patrón”, “que pa eso vamos á ser cuñaus” (I: 96)
<i>habla neutral-agauchada</i>	Teodoro und Ruperto Sobremonte im Dialog	nach Korrektur der Überassimilation	neutral / <i>chequeo</i> , <i>tuteo</i> ; Gauchismen	“pones”, “la gran flauta”, “no seré tan habil como tú”, “sin cuidado” (I: 160ff.); “¿Bolada, ché hermanito?” (II: 32)
<i>criollo familiar</i>	Teodoro mit Familie; Purita und doña Paca; Teresa mit Gouvernante Josefina	verantwortlicher Familienvater; Respektsverhältnis (<i>Asymmetrie</i>)	neutral bis vulgär/ <i>tuteo</i> (Vater) <i>voseo</i> (Mutter und Kinder); <i>voseo</i> (respektlos); <i>usted</i> (respektvoll) <i>yeísmo</i> ; Vulgarismen; z.T. kursiv	“me tienes lástima” (I: 256); “¿Y vós,? ¿qué sabés vós?”, “¡Cayáte, cayáte [...]!” (I: 275f.); “Ni me se importa” (I: 275); “Dende” (I: 279); “—Cállese, por Dios, doña Paca”, “Mirá” (II: 48f.); “sabés”, “ché Josefina” (II: 99f.)

Register	Figur	Herkunft	Markierung	Beispiele
<i>criollo amistoso</i>	Teodoro und Carlos Vicharo; Teresa und Simón	Gleichgestellte untereinander (<i>Symmetrie</i>)	neutral / <i>voseo</i> ; <i>checheo</i>	“Fijáte, ché, hermano, en la bolada...”, “Perdé cuidado” (II: 291f.); “Pero, decíme, ché, Simón” (II: 188ff.)
<i>criollo íntimo</i>	Teodoro und Purita	Intimität	diaphasisch / intim <i>voseo</i> ; <i>checheo</i>	“No hagás caso”; “Pero contestáme” (II: 129)
<i>crioyo vulgar</i>	doña Paca	“crioya vieja” (II: 46)	diastatisch / vulgär; <i>voseo</i> ; <i>yeísmo</i> ; Vulgarismen	“—¡Cayáte, hija, cayáte!” (II: 45f.); “te hacés la cuenta” (II: 45)
<i>lenguaje comercial inculto</i>	Pantaleón Atapuerca; Verkäufer	Fachjargon unter Verkäufern	diaphasisch / ungebildet, aber effizient; <i>voseo</i> ; <i>checheo</i> ; Fachjargon; Vulgarismen; Kursivschri ft	“Le <i>garanto</i> , amigo”; “Eso es hablar al <i>divino cohete</i> , mi amigo” (I: 30); “una verdadera pinchincha” (II: 26); “Dejáte moler” (II: 13)
2. Hauptregister: <i>español peninsular</i>				
<i>español soriano</i>	Teodoro bei der Ankunft	Spanier	diatopisch / provinziell (Soria); wird von <i>criollos</i> korrigiert; anfangs kursiv	“ <i>Pus</i> siéndolo”, “un marinero <i>mu</i> bruto”; “ <i>aluego</i> ”, “ <i>bujeros</i> ” (I: 20) [in Folge ohne Kursiv-schrift, vgl. I: 23]
<i>español vascongado</i>	der Kutscher Pedro Jáuregi	spanischer Baske	diatopisch / <i>seseo</i> ; pronominaler <i>voseo</i> ; Kursivschri ft	“ <i>conchabaro</i> ”, “tendrás que <i>haser</i> ”, “yo te <i>garanto</i> ”, “¿No eres vas co vos?” (I: 68)
<i>castellano peninsular castizo</i>	Miguel Guri ezo; doctor Fermín Jaramilo	Spanier; andalusischer Arzt	neutral, ohne Markierungen (weder <i>ceceo</i> noch <i>tragarse la ese</i>)	“te hablo meta-fóricamente, en sentido figurado... por si no entiendes de términos finos” (I: 198)

Register	Figur	Herkunft	Markierung	Beispiele
<i>castellano peninsular escrito</i>	Miguel Guriesto; Silvestre Ruano	Spanier	neutral; spanische Schriftnorm; <i>tuteo</i> trotz "espíritu americanista" (I: 248)]	"eres el principal arquitecto" (I: 249)
<i>castellano montañés agauchado</i>	Pantalón Atapuerca	Spanier	diatopisch / Mischung aus <i>habla gauchesca</i> und <i>castellano montañés</i>	(Erzähler:) "su lenguaje, un poco cavernoso, era una mezcla grotesca de gauchismo y del pésimo castellano que hablan los montañeses" (II: 11)
<i>gallego</i>	Arbeiter Ferreira	Galicier	diatopisch / -o > -u	"sepu otru pasu, peru es más cortu" (II: 245)

Als einzige Mischsprache tritt außer dem *gallego* noch das *spanglés* auf ("Yo no he comprado ayer el ojo, porque la baja se asentaba para abajo" - II: 201). Dagegen sind andere gewichtige Varietäten des Spanischen wie *lunfardo* und vor allem *cocoliche* überhaupt nicht vertreten, geschweige denn die Mischsprachen anderer Einwanderergruppen, die man wenig später bei Fray Mocho, Félix Lima und im *sainete criollo* findet. Es kann also nicht die Rede davon sein, daß Grandmontagne ein getreues Abbild bzw. eine *summa* der argentinischen 'Sprachlandschaft' des ausgehenden 19. Jh. darbieten würde. Vielmehr verhält es sich so, daß seine eigene, doppelte Sprachkompetenz konfliktiv auf das Romanpersonal übertragen ist, also nur ein polarisierter Ausschnitt eines Modells von argentinischer 'Vielstimmigkeit' realisiert wird.

2.3 Ein polarisiertes Modell nach europäischem Vorbild?

Im vorigen Kapitel wurde bereits darauf hingewiesen, daß die scriptOralität im *costumbrismo* —anders als in der *literatura popular*— nicht nur vom Modell der *literatura gauchesca* abgeleitet, sondern auch über europäische Modelle vermittelt ist. Angesichts des obigen Schemas stellt sich daher die Frage, inwieweit Grandmontagnes polarisierte Verwendung sprachlicher Register sich an Modellen des europäischen Realismus bzw. Naturalismus orientiert, also etwa an Galdós und Pereda oder an Hugo und Zola. Daß dies der Fall ist, läßt sich in *Teodoro Foronda* anhand ihrer Erwähnungen im Roman problemlos belegen.

Beispielsweise spottet der Erzähler, daß Autoren wie Galdós und Zola zu einer tiefeschürfenden Analyse der argentinischen Mestizierung fähig wären:

podría dar lugar á curiosos y tristísimas deducciones, si el estupendo pensamiento de un Galdós, ó de un Zola, tuviesen oportunidad de contemplar el pavoroso problema de la familia mixta de colonos y americanos. Nosotros, pobres pigmeos de la idea propalada, no podemos meternos en semejantes honduras, porque á más no alcanza nuestro escaso entendimiento [...]. (II: 223)⁷⁵

Das Zitat belegt zwar auch eine polemische Distanz zu den europäischen Vorbildern, die insbesondere in der Formulierung “curiosos y tristísimas deducciones” zum Ausdruck kommt, doch wendet sich Grandmontagnes Spott vor allem gegen die einseitige Rollenzuweisung, derzufolge den argentinischen Autoren lediglich das ‘Nachbeten’ europäischer Gemeinplätze zukomme. Interessant ist daher, wie Juan Valera in seiner Besprechung des Romans die scheinbare Vorliebe für Euphemismen von Grandmontagne mit dem Gebrauch unverhüllter Obszönitäten bei Zola vergleicht:

Los diálogos son excelentes, y si por algo pecan, es por sobra de verdad. Digo esto porque no veo qué necesidad hay de poner en boca de los personajes, disfrazándolos con otros vocablos asonantes, determinados vocablos obscenos y rudos que la gente ordinaria usa como interjección y tranquila en sus conversaciones. Zola en sus novelas emplea sin disimulo ni disfraz los términos análogos que hay en la lengua francesa. Y casi, casi, lo hallo preferible. Asimismo me choca, (y aunque no he estado en Buenos Aires ni conozco a aquella sociedad, me inclino á creer que es falso) que las personas elegantes, los doctores y las señoritas más finas, hablen el español con giros y frases idénticas á los de los gauchos. [...] Entiendo pues que el Sr. Grandmontagne exagera no poco en este punto, por el exagerado propósito de copiarlo todo de la naturaleza con exactitud fotográfica y fonográfica. (Valera 1901: 173)

Was den Vorwurf anbetrifft, Grandmontagne habe seinem gebildeten und vornehmen Romanpersonal in übertriebener Weise Gauchismen in den Mund gelegt, so läßt sich dieser mit dem Hinweis relativieren, daß viele dieser Vokabeln bis heute zum allgemeinen Wortschatz des Argentinischen gehören (vgl. Verdevoye 1993). Der andere Vorwurf, Grandmontagne habe vulgäre Ausdrücke durch euphemistische Assonanzen verkleidet, bezieht sich aller

⁷⁵ Auf Victor Hugo, der mit Grandmontagnes Onkel Oategui befreundet war, beruft sich der Erzähler ebenfalls mit ironischer Distanz, um eine Liebeszene auszublenzen: “Lo que sucedió después pertenece al número de aquellas cosas, que según Victor Hugo, no se pueden contar en prosa, porque un ángel, aposentado en el dintel de la puerta, impone silencio con el índice en los labios. Y cuando don Víctor lo dijo... ¡Si se lo tendría bien sabido...!” (II: 139f; vgl. I: 131). Außerdem werden erwähnt: Larra (vgl. II: 38), Galdós’ *Doña Perfecta* (vgl. II: 31) und Hugos *Miserables* (vgl. II: 39).

Wahrscheinlichkeit nach auf den im Roman häufig verwendeten Ausruf “¡una gran flauta!”, der auch von gebildeten Sprechern wie Miguel Guriezo verwendet wird (vgl. I: 201). Es handelt sich dabei in der Tat um einen Euphemismus des durch Assonanz verfremdeten vulgären Ausrufs ¡la gran puta [que te parió]! Valera erkennt aber, daß viele in Spanien mehr oder weniger zur Alltagssprache gehörende Ausrufe wie *coño*⁷⁶ oder *mierda* in weiten Teilen Lateinamerikas entweder tabuisiert sind oder aber durch Euphemismen wie z.B. *miér-coles* ausgedrückt werden. Grandmontagne ist daher nicht hinter der ‘nackten Wahrheit’ Zolas zurückgeblieben, wie Valera unterstellt, aber er beruft sich auf Zola oder Galdós, um seine literarische Verwendung der *habla criolla* und anderer heikler ‘Zwischenregister’ durch die Nennung dieser ‘Autoritäten’ abzusichern, wobei er die ironische Distanz wählt, um sich vor dem Vorwurf der billigen Kopie zu schützen.

Im Werk von Galdós —dem Grandmontagne besonders zusetzen war (vgl. Lasarte Dishmann 1988: 65ff. u. 71ff.)— ist eine Neigung zur Verwendung von Registern, die von der Schriftnorm abweichen, bereits im ersten Roman *La fontana de oro* (1870) zu beobachten, in dem die Aussprache eines Andalusiers markiert wird. In den folgenden Romanen ist jedoch nichts mehr dergleichen zu finden. Erst in *La familia de León Roch* (1878) greift Galdós wieder zu fremden Registern und weist sogar eigens auf die verwendete “germanía moderna” (OC IV: 762) und andere Register hin: “Como se ve [sic!], de su agraciada boca aflúa el lenguaje completo de ciertos jóvenes del día, y mezclaban el idioma de los oradores con el de los tahures, las elegantes citas en habla extranjera con los vocablos blasfemantes que aquí no se pueden decir...” (OC IV: 774). Zusammen mit diesen ausdrücklichen Hinweisen, mit denen Galdós seine Verwendung fremder Register poetologisch absichert, fällt der Befund jedoch auch hier noch recht spärlich aus. Für seine Zurückhaltung gegenüber fremder oder oraler Rede spricht auch die Vielzahl von Erzählerkommentaren, mit denen Galdós die Prosodie bzw. Stimme der Romanfiguren lediglich beschreibt, wie z.B. “una voz fresca, argentina, angelical, una voz del cielo” (OC IV: 839).⁷⁷ Ein besonders eindrucksvolles Verfahren im Stil von Theater-Anweisungen findet sich etwas später in *Tormento* (1884), in dem in einer ‘Standpredigt’ des Priesters Nones eine ganze Litanei von Anweisungen stimmlicher Modulation gegeben wird: “(Voz alta y robusta.)”; “(Voz aflautada y blanda.)”; “(Voz insinuante.)”, usw. (vgl. Galdós OC IV: 1494ff).

⁷⁶ In Julio Cortázar’s Roman *Los premios* (1961) verwendet ein spanischer Einwanderer “coño” und wird sogleich von einem *porteño* auf die ‘ungewöhnliche Wortwahl’ hingewiesen (vgl. Cortázar 1983: 124).

⁷⁷ Vgl. hierzu die Studie von Lida 1988 über Oralität im Werk von Galdós.

Ein anderes Bild bietet sich dagegen in Romanen des Spätwerks, in denen auch Galdós nach wie vor den Kursivdruck für Register wählt, die von einer mehr oder weniger elastischen Schriftform abweichen. Beispielsweise verwendet er in *Misericordia* (Madrid/ Buenos Aires 1897 [!]) die kursiv gedruckten lexikalischen Markierungen bei fast allen Figuren, insbesondere aber in den verschiedenen Registern der Bettlersprache, die in der *lingua franca* des Blinden Almudena kulminiert.⁷⁸ Außerdem findet man Belege für diverse Formen des pronominalen Voseo,⁷⁹ für enklitische Pronomen wie “preguntóme”⁸⁰ oder für Elision von auslautendem ‘-d’ nach betontem Vokal, wie z.B. in “*solenidá*”, “*dinidá*” oder “*cantidá*.”⁸¹ Diese Merkmale könnten so oder ähnlich auch als Charakteristika der argentinischen *habla gauchesca* bzw. der *habla criolla* gelten, wie sie Fray Mocho, Sebastián C. Berón oder später Jorge Luis Borges verwenden. Aber selbst wenn sich die phonetischen Verfahren der “aesthetic of linguistic and stylistic accumulation” (Gold 1993: 143) ähneln, so verkörpern sie innerhalb des spanischen bzw. argentinischen Varietätenraums nichtsdestoweniger grundverschiedene Phänomene, insofern Gauchos und Bettler in der argentinischen bzw. spanischen Kultur einen unterschiedlichen Stellenwert haben. Davon abgesehen läßt sich für das zugrundeliegende scriptOrale Modell einer polarisierten Distribution der Register feststellen, daß es dem ausschnitthaften Realismus von Galdós⁸² und Grandmontagne gleichermaßen eigen ist. Im Vergleich zwischen *Teodoro Foronda* und *Misericordia* fällt auf, daß Grandmontagnes Polarisierung zwischen Kreolen und spanischen Einwanderern bei Galdós analog in der Opposition Bettler versus Bürgerliche gegeben ist. Zwischen beiden Welten pendeln die Protagonisten Benina und Teodoro hin und her, jedoch unter geradezu umgekehrten Vorzeichen: Während Teodoro die orale Welt der Gauchos hinter sich zu lassen versucht, aber in der prosperierenden Welt des neureichen Wirtschaftsbürgertums immer wieder von ihr eingeholt wird, ist Benina genötigt, selbst zu betteln und sich mehr und mehr der oralen Welt der Bettler anzugleichen, damit wenigstens ein Schein von moralischer Integrität und wirtschaftlichem Wohlstand des dekadenten spanischen Bürgertums aufrechterhalten werden kann.

⁷⁸ Galdós hat Almudenas mittelalterliches “español aljamiado” (Galdós⁴1993: 39) im Roman mit der Schriftmetapher einer mündlichen *performance* aus orientalen Schriftzeichen und spanischer Sprache gekennzeichnet: “Todo era signos, jeroglífico descifrable, oriental escritura que los oyentes entendían sin saber por qué” (Galdós⁴1993: 148). Zu “aljamiado” vgl. Moliner 1987.

⁷⁹ Vgl. Galdós⁴1993: 72, 78, 79, 80, 86, 144 u. 150.

⁸⁰ Vgl. Galdós⁴1993: 126 (Figurenrede), sowie u.a. 136, 145, 147, 156, 253f. (Erzähler).

⁸¹ Vgl. Galdós⁴1993: 78, 84 u. 178.

⁸² Zur Untersuchung des Ausschnitthaften im Realismus von Galdós vgl. Gold 1993: 13ff.

2.4 Die sprachlich-kulturelle Assimilation als Schlüssel zum Erfolg in der Neuen Welt

Ungefähr im Jahr 1866, dem Geburtsjahr des Autors, geht der Romanheld Teodoro in Buenos Aires an Land. Die gut zwei Jahrzehnte ‘Vorsprung’, die Grandmontagne seinem *alter ego* einräumt, sind nicht unerheblich: Der Roman erzählt die Geschichte eines unglaublichen ökonomischen Aufstiegs, der durch einen sozialen ‘Fehltritt’ zunächst nur kurzfristig gebremst wird, aber am Ende doch noch wegen der Spätfolgen dieser ‘Verfehlung’ in eine Katastrophe zu münden droht. Eine solche zunächst musterhafte Karriere —und das ist wohl der verborgene Sinn der Vordatierung— war historisch möglich, mithin *verosímil*. Drei Jahrzehnte später, als Grandmontagne den Roman veröffentlicht, gehört sie bereits dem Mythos des *hacer la América* an, einer den meisten Einwanderern und nicht zuletzt auch dem Autor selbst verschlossenen Möglichkeit der Karriere vom ungebildeten einfachen Landarbeiter zum Vorstandsmitglied oder gar Präsidenten einer angesehenen argentinischen Bank.⁸³ Wenn Teodoro Foronda dieses Meisterstück aufgrund seines gesunden Menschenverstandes und bemerkenswerten Fleißes in den ‘Gründerjahren’ nach 1866 noch aus eigener Kraft gelingt, so aber doch unter der gewaltigen Hypothek einer gesellschaftlich-moralischen Unbildung, wie uns die Romanhandlung lehrt. In der sarmientinischen Formel von ‘Zivilisation und Barbarie’ gesprochen, wird hier die europäische Barbarie (“la respetable barbarie de nuestros padres queridísimos” - I: 7) mit der amerikanischen vermählt (Ehezwisehen Teodoro und María), anschließend zivilisiert (Bildungssprung Familienvater) und schließlich von der amerikanischen Barbarie heimgesucht (Scheitern des patriarchalischen Familienprojektes). Das Thema des Romans ist demnach die gespaltene kulturelle Assimilation des Helden, die sich im gesellschaftlichen Kontext als anormale *physische* Vereinigung zwischen europäischer Zivilisation und amerikanischer Barbarie darstellt, aber auf der *symbolischen* Ebene als überaus erfolgreich erweist, zunächst bei der Aneignung von Sprache, Bildung und Vermögen und schließlich beim Erwerb von Geschäftsanteilen, Kulturgütern und hohem Ansehen in der kaufmännischen Welt — aber auch nur da. Die assimilatorische Funktion der Sprache ist —neben der spanischen Herkunft— einer der beiden Stützpfiler, auf denen Teodoros Erfolg aufbauen kann: Deutlich wird dem Leser die komisch-unbequeme Lage vor Augen geführt, in die Teodoro bei seiner Ankunft in Buenos Aires geraten ist, da er manche Wendungen der Porteños nicht verstehen kann und sich

⁸³ Vgl. Scobie 1977: 273: “El hombre que por su propio esfuerzo se convertía de estibador en presidente de banco era impensable en Buenos Aires.”

obendrein aufgrund seiner sozialen Stellung noch die Frage nach unverständenen Ausdrücken verkneifen muß. Als Teodoro z.B. dem Geschäftsinhaber Silvestre Ruano von seinem erfolglosen Bruder in Spanien erzählt, gibt dieser den für Teodoro unverständlichen Kommentar: “—¡Claro....! Si no hace más que atorrar”. Der Erzähler ergänzt die Reaktion Teodoros: “El ‘atorrar’ se le atragantó á Foron dita; pero no se atrevió á pedir explicaciones sobre el término” (I: 33). Seine Unkenntnis des *criollo porteño* wird somit zum Anlaß für Sprachkomik auf der Grundlage von Mißverständnissen, etwa als Teodoro einen Passanten nach der Straße Rivadavia fragt:

- Pues tenés que andar... una... dos... tres... cinco cuadras.
- Cinco ¿qué?
- Cuadras. ¿No sabés lo que son cuadras?
- Si señor... pero en las calles...
- ¿Sós recién vengao?
- No señor; yo no he vengao de nadie.
- ¿Qué si has llegado hace poco?
- ¡Ah,! si señor, ahora mismo he llegado. (I: 28)

Der Passant, der das Partizip *vengao* von der 1. Prs. Sg. (*vengo* > **venga*[d]o) anstelle vom Infinitiv (*venir* > *venido*) abgeleitet hat und zudem das intervokalische ‘-d-’ verschleift, scheint selbst ein *recién venido* zu sein, wenn er das Konjugationsmuster dergleichen handhabt. Dem *criollo*-Register wird somit ein Janusgesicht verliehen: Zum einen macht es Teodoro lächerlich, insofern er zunächst von seiner Semantik ausgeschlossen bleibt; zum anderen erhebt es aber die eingeweihten Sprecher nicht automatisch in den Rang erhabener Sprachkünstler, sondern zeigt ausgleichend, daß auch diese Verursacher von Mißverständnissen aufgrund mangelnder oder borniert anmaßender Sprachkompetenz sein können — nicht zuletzt war dem Passanten das spanische Äquivalent *llegado* sogleich parat.

Teodoro erlernt das *criollo* in der Folge nicht nur auf passive Weise —zur Vermeidung künftiger Mißverständnisse—, sondern wird dazu auch von don Silvestre Ruano aktiv aufgefordert, wobei sich die Lektion nicht nur auf das Vokabular, sondern auch auf die Aussprache erstreckt:

- Si señor. No me dormiré; no tenga usted cuidau.
- Se dice cuidado. Es necesario que empieces á aprender á hablar, porque aquí todos hablamos macanudamente.

Die Lektion kann deutlicher nicht sein: ‘Du hast hier so zu sprechen wie *wir alle*’, gibt ihm der Landsmann Teodoros zu verstehen. Und warum? Kraft welcher Autorität? Der Erzähler deutet die Antwort an:

Teodoro, entre avergonzado por la observación y sorprendido por el último término de ella, quedóse callado, la vista baja, las manos metidas en los bolsillos de la chaqueta, y cerrándola disimuladamente para que no se viera la camisa por la falta de botones en el chaleco. (I: 34)

Es ist die Moral des armen Schluckers, der die *allgemeine* Überlegenheit seines Gegenübers hinzunehmen hat, dem also nicht einmal auf sprachlichem Felde ein Bonus zukommt, zumal der Kontrahent vom gleichen Schlage ist. Wer kann sich schon erlauben, sich an Vokabeln wie „macanudamente“ zu irritieren, wenn ihm die Knöpfe an der Weste fehlen? Doch selbst *diese* Lektion ist doppelschneidig: Aufgrund der Ähnlichkeit mit der *habla gauchesca* von Añahualpa wird sich Teodoro mit seiner vulgär markierten Aussprache „cuidau“ (I: 97) mehr als nur die fehlenden Knöpfe verdienen.

Die sprachliche Lektion unmittelbar bei Ankunft des *recién venido* wird in einer Erzählung aus *Los inmigrantes prósperos* (1933) noch zugespitzt: Paco Fernández, der *indiano* in Buenos Aires bzw. ‚reiche Onkel in Amerika‘, holt die aus seinem spanischen Heimatdorf stammende *recién venida* Petrilla vom Hafen ab:

- Bueno, ¿y qué piensas hacer aquí?
- Servir.
- ¿Quieres ser mucama?...
- ¿Qué...?
- En Buenos Aires se llama mucamas a las criadas.
- ¿No se habla aquí como en España?...
- Casi igual. En toda América se habla español, porque todo esto fué de España. Los grévanos y los bachichas...
- ¿Quiénes son esos?
- Los italianos. Les da mucha rabia que les llamen así. [...] Pues los italianos dicen que todo se debió a Colón. Pero ¿qué hubiera hecho Colón sin España? [...] Digan lo que quieran los grévanos—¡nos tienen una tierra!—, nunca podrán negar que en los dominios de España no se ponía el sol. ¡Eso no hay grévano que pueda desmentirlo!...
- No se pondría el sol; pero el lenguaje, Paquito, se va poniendo bueno. En fin, lo que me importa ahora es hallar colocación en una buena casa. (86f.)

Die berechtigte und zugleich naive Frage Petrillas „¿No se habla aquí como en España?“ macht nur dann Sinn, wenn man unterstellt, daß sie der kastilischen Norm gilt, als ob diese in *ganz* Spanien gesprochen würde. Da Petrilla hier, im Gegensatz zu Teodoro, ein *castellano* ohne Regionalismen spricht, führt Grandmontagne ihre Ignoranz keineswegs auf den beschränkten Horizont einer *aldeana* zurück, sondern verhandelt hier den Status des *castellano* in Buenos Aires. Entsprechend signalisiert die Antwort Fernández', daß die Differenz zwischen *castellano* und *criollo* nicht substantiell sei, wohl aber die Differenz zwischen spanischen und italienischen Einwanderern, da letztere bei ihrer

sprachlichen Assimilation Probleme hätten und die Spanier sogar wegen ihrer historischen Verdienste beneiden müßten. Doch Petrilla kümmern die historischen Privilegien der spanischen Einwanderer wenig gegenüber der drohenden ‘Verdunkelung des Sprachimperiums’. In allererster Linie sorgt sie jedoch —im Moment wenigstens!— ihr ökonomisches Anliegen, eine Anstellung zu finden.

Wie anders stellt sich da noch die drei Jahrzehnte früher konzipierte Konfrontation in *Teodoro Foronda* dar, bei der beide, der provinzielle Spanierjüngling ebenso wie der argentinische Zollbeamte, ihren Regionalstandard besitzen. Im Unterschied zu Teodoro beherrscht der Beamte —neben dem ortsüblichen Voseo— auch den der spanischen Norm entsprechenden Tuteo: “—¿Y de dónde sós vos? ¿De Galicia? ¿Eres gayego?” (I: 22). Nicht nur wegen dieser Flexibilität des Zollbeamten, sondern auch wegen der vielen Vulgarismen von Teodoro (“cafeses”, I: 21, “*nesecitaba*”, I: 24, usw.) erscheint die Sprache des letztgenannten sogar als die vergleichsweise vulgäre Variante. Dem Leser wird somit die gekoppelte Werteskala vermittelt, daß ein solcher Einwanderer keinen Anlaß dazu habe, sich wegen seines Sprachbesitzes über den Porteño zu erheben, auch wenn paradoxerweise in ihm Fähigkeiten schlummerten, die den Zollbeamten zur Prophezeiung veranlassen: “Este muchacho hará carrera” (I: 25).⁸⁴

Relativiert werden aber nicht nur die logozentrischen Positionen der *recién venidos* und *criollos*, sondern auch die Orthographiekennntnisse seines erfolgreichen spanischen Landsmannes don Silvestre Ruano, der Teodoro bei seiner Ankunft in Buenos Aires einer Rechtschreibprüfung unterzieht:

—Escribeme en ese papel estas palabras: ‘Hoy he visto lo que ayer oí.’

El muchacho cogió prontamente el lápiz, [...] y después de un penoso esfuerzo para perfilar todos los rasgos de las letras y de un escudriñamiento mental en busca de sus escasos conocimientos gramaticales, escribió en esta forma: ‘Hoy he visto lo que hayer oí.’

‘Muy bien, —dijo don Silvestre— No creí que hubieras acertado con la *h* de ayer. La única falta que encuentro es otra *h* entre *oí*.’

Don Silvestre había oído el ejemplito; pero como ya se ha visto, tampoco sabía escribirlo. Aquél exámen fué, por lo tanto, una farolada suya, un deseo pueril de pasar por sabio ante el pobre muchacho. (I: 36f.)

⁸⁴ Die Prognose stützt sich auf ein ganzes Bündel positiv bewerteter Eigenschaften, vor allem aber auf seine baskische Abstammung als feuriger ‘Bergspanier’ mit eisernem Willen, die ihn zum idealen Protagonisten des *hacer la América* macht (vgl. I: 17). In *Los inmigrantes prósperos* singt Grandmontagne, der selbst baskischer Abstammung ist, ein wahres Loblied auf den Basken: “El no saber castellano, o saberlo muy mal, puso al vasco en el mejor camino para erigirse en rey de las Pampas [...]” (1933: 31).

Die mangelhaften Kenntnisse der Orthographie, die don Silvestre hier unter Beweis stellt, hindern ihn jedoch nicht daran, Jahre später, als er von Teodoros Teilhaberschaft an der *Babilonia* erfährt, in bestem Schriftspanisch einen Brief an Teodoro zu richten, um ihm zu seinem Erfolg zu gratulieren (vgl. I: 249). Der nunmehr zwar fehlerfreie, aber Katachresen aufweisende Briefstil⁸⁵ wird vom Erzähler obendrein noch mit der höchst ironischen Bemerkung kommentiert: “Si don Silvestre Ruano hubiera sido literato, pertenecería á la escuela simbolista, dada su marcada afición á emitir las ideas con el ropaje de las imágenes” (I: 249). Das ist freilich ein gewaltiger Sprung vom beinahe *iletrado* zum beinahe *simbolista*, selbst unter der Annahme, daß der blumige Briefstil neben der verschrobenen Persönlichkeit auch die Denkweise eines *semiculto* darstellen sollte. Die Diskrepanz läßt sich jedoch erklären, wenn man den anekdotisch-humoresken Charakter der Orthographie-Prüfung zugrundelegt: Im Roman *Royal Circo* (1925) von Leónidas Barletta findet rund ein Vierteljahrhundert später eine Szene im Armenmilieu statt, welche die strukturelle Zugehörigkeit zum Genre erkennen läßt. Die Pointe ist jedoch völlig anders gelagert:

[Sardina] Pidió en la fonda una hoja de papel y escribió:

*Yevar hoy sin falta
el equipaje ala estación.*

Noemí le dijo:

—Llevar se escribe con *elle* y con *be* larga.

—No importa —replicó Sardina— lo que quiere decir se entiende. (95f.)

In beiden Fällen geht die Korrektur mit einer Hyperkorrektur einher, doch bei Barletta ist sie mit der Einforderung einer Orthographie-unabhängigen kommunikativen Performance verbunden. Anders hingegen bei Grandmontagne: Für ihn besteht deshalb keine Inkohärenz in der Anlage der Figur des don Silvestre Ruano, da die Prüfung dem Aufzeigen der Ebenbürtigkeit der beiden Schrift-Kontrahenten dient. Sie läßt gar noch —bezieht man den Altersunterschied mit ein— auf Teodoros zukünftige Überlegenheit schließen, wie sie sich dann auch konsequent im späteren Briefwechsel erweist. Die Orthographie-Prüfung wendet sich somit gegen das Vorurteil, von mangelhaften Orthographiekenntnissen auf fehlendes Urteilsvermögen schließen zu können: “la mala ortografía no es obstáculo a un juicio claro” urteilt Grandmontagne Jahre später in *Los inmigrantes prósperos* (1933: 22).

⁸⁵ Vgl. I: 249: “eres el principal arquitecto en los muros y cornisamentos de esa Babilonia, asentándose la torre de sus negocios sobre los sólidos cimientos de tu inteligencia comercial, con cuyo auxilio te vas gateando por las empinadas tapias de la fortuna.”

Wenn Teodoro daher schon im Magazin seines keineswegs uneigennütigen Gönners don Silvestre Ruano einen ersten Eindruck bekommen hat, wie kaufmännischer Erfolg an einen eigenen Code gebunden ist, so bestätigt sich dieser Eindruck erst recht auf der "pulpería" *La Babilonia*, deren biblischer Name nicht von ungefähr kommt. Teodoro, der sich im Handumdrehen beliebt macht, wird zu einem besonders erfolgreichen Schankwirt, da er sich die *habla gauchesca* und die dazugehörige *viveza criolla* seiner Gaucho-Kunden zur zweiten Natur macht. Daß er dabei nicht zimperlich vorgeht und sogar beim Brotverkauf einen französischen (!) Konkurrenten per Rufmord auszustecken versteht, das wird vom Erzähler mit einem Augenzwinkern quittiert und im Rückblick als Jugendsünde bezeichnet.⁸⁶ Wenngleich daher im Namen der "pulpería" *La Babilonia* das göttliche Strafgericht über die Menschen evoziert wird, das bekanntlich in der Verwirrung der Sprachen bestand,⁸⁷ so hält Grandmontagne keineswegs Strafpredigt über die Hybris der karrieresüchtigen spanischen Einwanderer. Im Gegenteil: Die geschäftsfördernde Durchdringung von Sprache und Kommerz ist das architektonische Grundmuster des Romans.

2.5 Die Mestizierung als Folge einer Überassimilierung

Die 'Überassimilierung' an das gaucheske Milieu durch die Heirat mit der *gaucha* María, die weit unter seinen gesellschaftlichen Möglichkeiten steht, belastet Teodoros Karriere nachhaltig. Die Thematik der verführten Unschuld vom Lande, die zum Störfaktor oder Auslöser von Konflikten wird, ist ein beliebtes Thema des argentinischen Romans. Schon in Cambaceres' *Sin rumbo* (1885) spielt die Verführung einer *Gaucha* —allerdings durch den *patrón*— eine zentrale Rolle. In Benito Lynchs *El inglés de los güesos* (1932) ist es der europäische Wissenschaftler, dem der Vorwurf gemacht wird, aus Karrieregründen die Liebe der *Gaucha Negra* zu verschmähen. Und selbst noch in *Don Segundo Sombra* (1927) geht es um die Folgen einer verheimlichten Beziehung zwischen *patrón* und *gaucha*, aus der der Protagonist Fabio hervorgegangen ist.

Bei Grandmontagne unterliegt die *Liaison* einer doppelten Dichotomie: Mann vs. Frau und Europa vs. Amerika, oder genauer noch: europäische Halbbildung vs. amerikanische Unbildung. Warum bleibt der *Gaucha* das *hacer la América* verwehrt? Besitzt sie etwa die sprachliche Adaptationsfähigkeit Teodoros nicht? Der Grund für die Unfähigkeit zur Anpassung wird —in karikaturesk über-

⁸⁶ Vgl. II: 321: "aquellos de la panadería del francés, fueron cosas de muchacho." — Auffallend ist die Parallele zu Payróns *El casamiento de Laucha* (1906), was auf einen literarischen Topos mit anekdotischer Basis schließen läßt (vgl. Wild 1994).

⁸⁷ Vgl. Eco 1994: 21ff., sowie zur Neubewertung Babels seit dem 18. Jh. ebda., 342 ff.

steigerter Form— von den Romanfiguren selbst gegeben; in der Art und Weise nämlich, wie Miguel Guriezo die Gaucha als Rousseausches Naturwesen⁸⁸ charakterisiert: “La gaucha [...] vive feliz sin religión ni leyes, igual que viven los pájaros. Como éstos y la mariposa, funda la gaucha su nido cuando las aptitudes naturales, traídas por la edad, lo requieren” (I: 203). Findet sich ein Gaucho als Freier, so etabliere sich die Verbindung auf natürlichem, wenn auch gesetzlosem Wege: “Este ayuntamiento, desautorizado por las leyes divinas y humanas, tiene, sin embargo, la consistencia que se deriva de la similitud de los elementos asociados, de la feliz y armónica ignorancia de las partes” (I: 203). Teodoro hat jedoch diese naturgemäße Ebenbürtigkeit der Partner durchbrochen, indem er sich als “intruso” und “conquistador de gauchas” (I: 204) verhielt. Guriezo sieht nun zwei Möglichkeiten, wie Teodoro an der Seite Marías leben könne:

A mi juicio dos caminos te quedan á seguir: ó asimilarte á ella, convirtiéndote en gaucho y no saliendo nunca de esa esfera, ó de lo contrario identificártela, puliéndola con paciencia, civilizándola é instruyéndola para que pueda actuar en la sociedad al lado tuyo. (I: 204)

Guriezos Alternativen des Auf- oder Abstiegs beschränken sich auf eine rigorose Assimilation in der einen oder anderen Richtung — *tertium non datur*. Teodoro wählt den Aufstieg, d.h. María an sich zu assimilieren, doch der Verlauf der Ehe zeigt, daß er darin scheitert. Zwar beginnt der Assimilationsprozeß bei der Sprache, ebenso wie Teodoro als *recién venido* seine ersten Lektionen in sprachlicher Hinsicht erhalten hat; doch der Übergang zur gehobenen familiären Umgangssprache wird als Sprung dargestellt, als ob María mit einem Male ihre *habla gauchesca* ablegen könnte und es dazu keinerlei sprachlicher Unterweisung bedürft hätte,⁸⁹ während die Erlernung der grundlegendsten häuslichen Fertigkeiten daran scheitert, daß ihr niemand das Wissen vermittelt, mit dem sie das nötige Selbstbewußtsein erringen könnte, um gegenüber Teodoro bestehen zu können.⁹⁰ Teodoro gelangt

⁸⁸ Daß die Lektion auf fruchtbaren Boden fällt, sich aber hinter dem schönen Schein rousseauistischer Naturphilosophie manifeſte Vorurteile verbergen, verrät Teodoro im Streit, wenn er den mütterlichen Namen Bolívar als reine Spekulation abtut. Schließlich sei die Großmutter ein perfektes Exemplar eines “*bagualismo humano*” gewesen, “y como buena hija de la naturaleza, obedeció á los instintos de la animalidad, siendo un pedazo de desgraciada materia á la disposición de todo el mundo” (II: 249).

⁸⁹ Grandmontagne trägt diese Schwachstelle des Romans in sprachlicher Hinsicht Rechnung, indem er María als Ehefrau praktisch zum Schweigen verurteilt.

⁹⁰ In seiner Besprechung des Romans kritisiert der spanische Schriftsteller und Literaturkritiker Juan Valera die Figur von María, da sie ihm *inverosímil* erscheint: “Aunque yo no he estado nunca en la República Argentina, supongo que por allí sucederá sobre poco más ó menos lo que sucede en España: una mujer, cuando alcanza buena posición social y tiene dinero á mano para adornarse y acicalarse, pierde como por encanto

aber nicht nur wegen seines wachsenden Erfolges, sondern auch wegen des anhaltenden Geredes zur Einsicht, daß die soziale Kluft zwischen ihm und seiner Frau immer größer werde (vgl. I: 240). Das völlige Scheitern des Assimilationsprojektes geht schließlich aus den Worten der bereits todkranken María hervor: Sie fleht Teodoro an, die Kinder nicht in die Stadt zu schicken, sondern 'zurück in die Natur' (vgl. I: 265). Doch ihr Wunsch findet kein Gehör — die fatale 'Verirrung' der Kinder nimmt ihren Lauf.

Genausowenig wie Teodoro Anstrengungen unternimmt, um Marias 'Eingliederung in die Gesellschaft' aktiv zu fördern, gelingt es ihm, sich von der rigorosen Verurteilung der 'Unzivilisierten' durch die Gesellschaft frei zu machen, obwohl er selbst gerade erst dabei ist, gesellschaftlich zu arrivieren — so perfekt funktioniert offenbar die Verdrängung der eigenen Herkunft. In der Debatte zwischen Teodoro und Ruperto über Maria und ihre Kinder waren sich beide jedenfalls noch einig, die Ursache für die Lockerung der Sitten in Marias "condición semi-indígena" und im "estado semi-incivil de la inmigración" (I: 169) zu sehen.

Für seine Kinder setzt Teodoro hingegen alle Mittel ein, um ihnen Bildung zukommen zu lassen. Doch erneut scheitert Teodoro — diesmal jedoch, da die Kinder über das gesteckte Ziel hinausschießen und sich nun ihres Vaters schämen, den sie weit unter sich wähen. Es kommt somit auch bei Teodoros Kindern unter umgekehrten Vorzeichen zu einer 'Überassimilierung', was Teodoro aber nicht daran hindert, seine undankbaren Kinder als Wilde zu verfluchen: "que no son un par de gauchos salvajes por milagro de Dios... y por un poco de honradez mía, que no me canso de maldecir" (II: 226). Ein Gotteswunder und ein bißchen Anstand waren seiner Ansicht nach vonnöten, daß aus den Kindern anstelle von 'wilden Gauchos' zivilisierte Menschen werden konnten. Doch die Geister die er rief, sie sind dem Zuberlehrerling der Zivilisation nun nicht mehr genehm. In einem Wutanfall benennt er sie "¡Hijos malditos de amores ilícitos! ¡Maldecida casta de indígenas...!" (II: 253).

Grandmontagne stellt auf diese Weise eine Analogie zwischen Einzelschicksal und Gesellschaft her: Die 'Gauchisierung' des Einwanderers Teodoro infolge seines 'fleischlichen Sündenfalls' steht paradigmatisch für den kulturellen Sündenfall des populären Gauchokults der Jahrhundertwende, so wie der Hochmut der mestizischen Kinder für den Geist der sprachlich-kulturellen Unabhängigkeitsbestrebungen des *criollismo* steht.

la antigua rudeza, se vuelve fina como un coral en un abrir y cerrar los ojos y pronto se pule y se elegantiza". Gemäß seiner realistischen Prämissen vermißt Valera besagte soziale Anpassungsfähigkeit bei Grandmontagnes *gaucha*: "María Bolívar se queda tan cerril y tan *farota* como cuando vivía en su pocilga" (Valera 1901: 170f.).

2.6 Gaucho-Elend vs. populärer Gaucho-Kult

Bei aller Faszination für das *hacer la América* beschreibt Grandmontagne ohne Vorbehalt den entwürdigenden Zustand der Gaucho-Kultur, deren Nutznießer der *pulpero* sei, also der Beruf des provinziellen Handelsmonopolisten, auf dem auch Teodoros Karriere aufbaut: “Mientras el gauchaje siga en su estado degradante, (y según todos los indicios ha de seguir por muchos años,) el pulpero será su eterna sanguijuela [...]” (I: 99). Grandmontagnes naturalistische Beschreibung des Gaucho-Elends läßt daher keine Zweifel aufkommen: Die gesellschaftlich geächtete ‘Unkultur’ und ‘Unmoral’ der Gauchos kann keine Alternative zur Universalkultur darstellen. Mit der moralischen Konsolidierung Teodoros per Heirat und Adoption der Kinder erfolgt zwar auch ein Bildungsschub, der sich im Erwerb sakrosankter Bildungsgüter auszeichnet, doch ist deren Synkretismus auffallend: Neben einer Billigausgabe des *Don Quijote*, die noch vor der Bibel und anderen Büchern im Regal genannt wird, werden Bilder an der Wand aufgezählt, auf denen “los indígenas casi civilizados, Juan Moreira y Martin Fierro” (I: 188) zu sehen sind. Den Gaucho-Helden und ihren Werken, für die sie stehen, wird damit symbolisch die Kategorie ‘Literatur’ aberkannt — sie hängen lediglich als Ikone an der Wand, die Teodoros ‘Vorgeschichte’ kennzeichnen.

Eine Abwertung der Volkskultur vollzieht der Autor auch in der Schilderung der Volksmassen in Buenos Aires, die gerade aus einem *drama gauchesco* stürmen und nichts anderes im Kopf haben als Melodien und ominöse Tanzbewegungen, womit zweideutig bezeichnet wird, das Talent dieser Leute liege im Becken (vgl. II: 70 f.). Vorgezeichnet findet man darin schon die ‘afición al tema de los bajos fondos’ bzw. ‘de la vida alegre’, wie sie wenige Jahre später Gegenstand des Melodramas eines Manuel Gálvez sein wird. Bei Grandmontagne wird aber auch die Kohärenz dieser Entwicklung vom Gaucho zum Compadrito-Milieu als literarische Thematik entwickelt: Aufgrund des ersten Sündenfalls (*gaucha*) ergibt sich gemäß einer “ley de compensación” zwangsläufig der zweite (*pu[ri]ta*).

Der Gaucho-Kult wird aber nicht nur den ‘Volksmassen’ angelastet, sondern gerade auch der “Doktoraristokratie”⁹¹: Unter den Kommilitonen von Teodoros

⁹¹ Grandmontagne beschreibt eine ganze Reihe von Doktoren, die sich für die amerikanische Aristokratie halten und entsprechend gebärden — vgl. insbesondere “La irrupción de los doctores” (II: 140ff.) und sein Urteil über die “aristocracia doctoral”: “Socialmente, el doctorado viene á ser en la República Argentina y en toda América lo que en Europa es el título nobiliario” (II: 148). Vgl. außerdem Scobie 1977: 282: “El culto del ‘doctor’ —obtenido el título después de cinco años en la universidad— estaba vigente en los países latinoamericanos y, según la opinión general, significaba el coronamiento del trabajo intelectual. Además, la educación superior era el medio más importante por el cual la sangre nueva se mezclaba a veces con la de la gente decente.”

Sohn Simón sticht der *criollo* Sebastián Langredo, der im Folgeroman *La Maldonada* zu einem der Protagonisten werden wird, mit einem sprachlichen Nachahmungstalent sondergleichen hervor: “una facultad imitativa verdaderamente asombrosa” (II: 169). Neben ihm ist es vor allem sein künftiger Widersacher Julián Forcadell —mit Spitznamen *Sonajas*, ‘der Rasselnde’—, der ebenfalls durch seine Sprache auffällt, eine “oratoria germanesca y demoleadora, mezcla de balandronismo gauchesco y de un lenguaje semi-jurídico, dogmático, apabullante” (II: 161).⁹² Mit dem Charakter eines “criminal vulgar” (II: 160) ausgestattet, entspricht *Sonajas* der merkwürdigen Kombination eines pseudo-revolutionären *doctor compadrito*, der auf einem feierlichen Bankett die groteske Mischung eines Danton-Murat-Moreira verkörpert (vgl. II:179). In *La Maldonada* urteilt Teresa entsprechend, er besitze eine “naturaleza gauchesca ¿sabés? forrada en un frac bonaerense” (1998: 24). Grandmontagne stellt in diesem Zusammenhang die Bedeutung von Juan Moreira für die Inszenierung (!) der *habla gauchesca* im Alltag dar, denn Langredo verulkt *Sonajas* im Anschluß an das Bankett, indem er Moreira spielt:

Una vez en la calle, echóse Langredo la galera sobre la oreja, dió algunos pasos zarandeándose *moreiruscamente*, y en una forma que envidiaría el más bravucón de nuestros gauchos, se despidió del doctor *Sonajas*, diciéndole:
—Adiós, amigaso, que le vaiga bien.
—Adiós, compadre, —dijo Forcadell, haciendo con su cuerpo idénticas contorsiones que el protagonista del ingenioso drama de Eduardo Gutierrez [...] Todos celebraron el diálogo con alegres risas [...]. (II: 183)

Schließlich kritisiert Grandmontagne den idealisierenden Gaucho-Kult auch direkt und prangert ihm gegenüber das Elend der wirklichen Gaucho-Familien in naturalistischer Manier als gesellschaftliches Makel an (vgl. I: 114). Die Hütte einer Gaucho-Familie verursache selbst geringere Kosten noch als der Unterstand für das Vieh, für dessen Kultivierung weit mehr getan werde. Doch sobald der Bonaerenser aufs Land komme, bemühe er sich, die Errungenschaften der Zivilisation abzulegen, um als *criollo* zu gelten:

⁹² Vgl. auch die groteske Beschreibung seiner Physis mit den Attributen eines *indígena* bzw. *selvático*: “Al hablar, su cara osca, sajada, cetrina, con rasgos de energía indígena, hacía sospechar le hubiesen destetado con vinagre, y que su primer alimento, después de la lactancia, fueron esas guindillas de Chile conocidas con el popular nombre de... no se puede decir aquí. [...] El aliento que empujaba á las temerarias frases hasta los gruesos, ennegrecidos y costrosos lábios, tenía cierto tufo selvático, cierta reminiscencia de la respiración del chacal, acusando toda la supina barbarie que anidaba en el cacoquímico pecho de aquel pequeño Nerón” (II: 178).

Y es de notar que ahora mismo, cuando á los bonaerenses se nos ocurre ir á pasar alguna temporada en el campo, un amor propio que se distingue por lo estúpido, nos hace aceptar con valentía y hasta con cierto regocijo todas las incomodidades de una estancia, porque así como en las calles de Buenos Aires nos esforzamos en aparecer elegantes y finos, plagiando á parisienses y londonenses, creemos que tales hábitos nos despojarían en el campo de nuestro carácter exclusivamente criollo. (I: 115f.)

Am einen Extrem einer Skala, die von der Gaucho-Unkultur bis hin zur europäischen Raffinesse und von der Gauchohütte bis hin zum Konsumpalast reicht, steht daher bereits Ende des 19. Jh. die *calle Florida* als Inbegriff für europäischen Luxus. Derjenige, der nämlich das Leben auf der ärmlichen Estancia nicht ertragen könne, “no puede aspirar á estanciero, ni vale, en el concepto de nuestros gauchos, para maldita la cosa, como no sea para *cajetilla* de la calle Florida” (I: 115). Es ist eine Ironie des Schicksals, daß die *Sociedad Rural* —die Interessensvertretung der *estancieros*— ihren Sitz ausgerechnet in die *calle Florida* gelegt hat. Doch Teodoro Forondas Handelsregister ist in der unverdächtigen *calle Rivadavia* gelegen, deren solide Warenhäuser schon von Cambaceres in *Sin rumbo* (1885) registriert wurden.

2.7 Identitätsproblematik und scriptOralität

Das hohe Reflexionsniveau des Romans in bezug auf die ‘Sprachverwirrung’ kontrastiert auf eigentümliche Weise mit der Verdrängung der Identitätsproblematik, wie sie sich bei eingehender Analyse im Generationenkonflikt zwischen Teodoro und seinen Kindern darstellt. Es ist offensichtlich, daß Grandmontagne diesen Kontrast nicht empfunden hat, sondern die ‘sträfliche Sprachverwirrung’ als Ausgangspunkt wählt, um am Beispiel von Teodoro Foronda die Gesetzmäßigkeit aufzuzeigen, die der konstatierten gesellschaftlichen Fehlentwicklung in Richtung einer anmaßenden Schriftkultur zugrundeliegt. Das allegorische Modell, an dem er seine pessimistische Gesellschaftsprognose demonstriert, ist ausgerechnet die Familie eines überaus erfolgreichen Geschäftsmannes. Warum läßt Grandmontagne es dann angesichts der günstigen ökonomischen Rahmenbedingungen zum Scheitern der familiären Beziehungen kommen? In der Bibel folgt die Strafe der Sprachverwirrung auf die Hybris der Menschen, einen bis in den Himmel reichenden Turm bauen zu wollen. Sieht Grandmontagne in Argentinien —*la tierra prometida*— einen solchen Turmbau im *hacer la América* gegeben?

Eines steht zunächst einmal fest: Grandmontagne schreibt diesen Roman, anders als sein Spätwerk, für das argentinische Publikum. Dafür lassen sich verschiedene Anhaltspunkte finden. So tritt die Identifikation mit der Leserschaft

gleich zu Beginn des Romans in auffallender Weise in den Vordergrund: “*nuestro* hermoso río” (I: 6, m. Hvb.) heißt es dort und wenige Zeilen darunter: “los dilatados horizontes de *nuestras* pampas” (I: 6, m. Hvb.), sowie auf der Folgesseite erneut: “la respetable barbarie de *nuestros* padres queridísimos” und “*nuestra* policía” (I: 7, m. Hvb.), gerade so, als wolle der Erzähler von vorneherein klarstellen, daß er sich als Argentinier (oder aber Argentinien als Teil Spaniens) verstehe. Bezogen auf die Lincoln-Rinder der Pampa heißt es zwei Jahre später in *La Maldonada* gar: “nuestra mayor riqueza... quiero decir la riqueza de los que la poseen, porque ésto de *nuestra* es puramente una figura retórica” (38) — aber dies hindert ihn natürlich nicht daran, auf den ersten Seiten des Romans ebenso rhetorisch von “nuestra pampa” zu sprechen.

Im Spätwerk steht ‘nuestro’ hingegen eindeutig für die Identifikation mit der spanischen Leserschaft. So verzichtet Grandmontagne ostentativ auf die Erklärung der argentinischen Umgangssprache, wie er in einer Fußnote anmerkt, da sein Text sonst mit Fußnoten versehen werden müßte:

No explico los términos ni la construcción del lenguaje familiar porque tendría que llenar de notas el texto. Esta narración y la que va a seguir están escritas principalmente para los que conocen la República Argentina o han frecuentado el trato de los suramericanos y de *nuestros* indios con larga residencia en aquel admirable país. (Grandmontagne 1933: 146; m. Hvb.)

Abgesehen davon, daß Grandmontagne im Text, der auf die Anmerkung folgt, dann doch Erklärungen gibt,⁹³ spricht er mit “nuestros indios” — der spanischen Version von ‘unser reicher Onkel aus Amerika’ — ganz offensichtlich Spanier an, so wie er dies auch im Fall von “nuestros curas” (82) impliziert, die das *hacer la América* versuchen würden, oder in bezug auf die *colonias españolas* — nicht zu verwechseln mit den ehemaligen Kolonien —, deren Wohlstand auch der spanischen Halbinsel zugute käme: “*Nuestras* colonias de toda América envían anualmente a la Península entre seiscientos y setecientos millones de pesetas en pequeños giros familiares” (176, m. Hvb.).

Auch in *Teodoro Foronda* verrät Grandmontagne, wie bewußt er das Possessivpronomen ‘nuestro’ einsetzt, wenn sich Purita bei Ruperto Sobremonde beschwert, daß Teodoro nie ankündige, wenn er einen Gast mit nach Hause zu bringen gedenke, und daß, so unvorbereitet wie sie nun sei, Ruperto denken müsse: “Que le hemos tratado muy mal, que ha comido detestablemente, que no se puede volver a *nuestra* casa” (II: 25). Diesmal stammt die Kursivschrift vom

⁹³ So erklärt er, daß der “rematador, o martillero, como allí, indistintamente, se llama al subastador” in Argentinien eine Spezialsprache benötige, “una oratoria amplificadora y pintoresca, muy criolla, que sólo ellos dominan” (Grandmontagne 1933: 146f.).

Autor, der das Selbstbewußtsein Puritas unterstreichen möchte, ihr Verhältnis zu Teodoro demjenigen des Ehestandes gleichzustellen, als hätten sie in einem gemeinsamen Besitzstand 'Haus' und 'Heim'.

Erst auf diesem Hintergrund läßt sich der Generationenkonflikt zwischen Teodoro und seinen Kindern als ein Konflikt zwischen verschiedenen Identitäten postulieren, der aber vom Autor nicht als solcher zugelassen wird: Der Vater repräsentiert die spanische Tradition und kommt relativ spät erst zur Besinnung, daß es wünschenswert sei, daß seine Kinder auch ihre spanischen Großeltern ehren sollten; die Kinder zeigen hierfür aber keinerlei Verständnis, denn ihr einziges Interesse gilt dem Vorwärtskommen in der porteñischen Gesellschaft. Genau hierin liegt aber das geradezu biblische Modell einer scriptOralen Präfiguration *ante* und *post legem*, das Grandmontagne konstruiert, um die Entwicklung in Richtung einer falschen, weil nach kultureller Unabhängigkeit strebenden Schriftkultur zu kritisieren, die in Verkennung der wahren Tradition von ihren oralen Ursprüngen heimgesucht wird.

2.8 Die scriptOrale Präfiguration in den Initialen

Die Gaucha María ist als weiblich-emotionales Naturwesen ein hoffnungsloser Fall, da sie weder formulieren, noch aussprechen kann, was sie bewegt: "la lengua, ¡maldita lengua! no podía expresar" (I: 215f). Sie versteht weder das Gespräch der Männer im Haus, noch findet sie Worte für ihre Gefühle und Ideen. Stattdessen ist sie beredt mit Küssen, Liebkosungen und Gesten, die dem *code* der Mutterrolle entsprechen: "Es éste el idioma universal que hablan las madres" (I: 238). Für Grandmontagne ist es offensichtlich selbstverständlich, daß María als Naturwesen *ante legem* weder Lesen noch Schreiben kann — jedenfalls wird sie an keiner Stelle als Analphabetin bezeichnet. Ihr Analphabetentum ist jedoch ablesbar an ihrem rituellen Umgang mit dem Kopfkissen ihres Ehebettes, in dem die Initialen ihres Mannes eingestickt sind: über Nächte hinweg wagt sie es nicht, ihren Kopf auf die bestickte Stelle zu legen. Es ist daher nicht der Inhalt der Schriftsymbole, der ihre Hochachtung hervorruft, sondern die Stickerarbeit selbst (vgl. I: 232). Ihre naive bzw. 'oralkulturelle' Hochachtung gegenüber den Initialen ihres Mannes im ersten Teil des Romans dient jedoch als *Präfiguration* für die hochmütige Verachtung, die ihr Sohn Simon als Repräsentant der Schriftkultur im zweiten Teil des Romans der Initialen seiner väterlichen Linie entgegenbringen wird. Als Doktor der Rechte — und damit als Figur *post legem* — weist er nämlich auf seinem Kanzleischild den Namen seiner spanischen Vorfahren "Foronda" gegenüber demjenigen der mütterlichen Linie "Bolívar" für unbedeutend aus, indem er in goldenen Lettern "Doctor Simón F. Bolívar" anbringt.

läßt.⁹⁴ Mit dieser unüblichen Abkürzung des väterlichen Namens “F.” zugunsten des mütterlichen “Bolívar” diskreditiert er aber nicht nur die spanische Herkunft seines Vaters, sondern instrumentalisiert er zugleich auch den klangvollen Namen seiner bislang stets verachteten Gaucho-Vorfahren. Sein Vater verstößt ihn daraufhin und gebietet ihm, die Initiale seines Namens von dem pompösen Schild zu entfernen. Außerdem gibt er ihm den sarkastischen Rat, unter der so resultierenden Aufschrift “Doctor Simón Bolívar” den Hinweis anbringen zu lassen, daß er vom gleichnamigen Unabhängigkeitshelden abstamme (vgl. II: 255), obwohl dies der einfachen Herkunft der Gaucha Maria in keiner Weise gerecht wird. Dennoch steht der Name “Bolívar” wie kein anderer für die lateinamerikanische Unabhängigkeit — und das ist für den spanischen Einwanderer Grandmontagne offenbar ein neuralgischer Punkt.

2.9 scriptOralität als Warnung vor der verlockenden Stimme des Anderen

Für Grandmontagne stellt sich das Problem nicht als Konflikt zwischen verschiedenen Identitäten, sondern als Verlust einer allgemeingültigen Identität im Sinne eines *parricidio*.⁹⁵ Er fragt daher schon am Ende des ersten Teils nach einer Gesetzmäßigkeit, die dieses ‘Kapitalverbrechen’ als eine Artausgleichende Gerechtigkeit für erlittenes Unrecht in der Abfolge der Generationen erkennen ließe:

Serán los hijos inconscientes instrumentos vengadores de su madre? Existe en la vida alguna *ley de compensación*, reguladora de dolores y felicidades, que sustrayéndose á los hechos visibles, constituya la legislación de los sentimientos ocultos..? *La desvinculación doméstica, la falta de apego á la familia*, epidemia cancerosa de la juventud americana y causa latente de infinitos males públicos y privados, ¿serán el cuchillo que asesine las últimas ilusiones de Teodoro Foronda...? (I: 321f., m. HvbG)

⁹⁴ Da Simón und Teresa unter dem Stigma “*Hijos de inmigrante*” (II: 131) leiden, ist der Name *Bolívar* von erheblichem Vorteil für ihr Ansehen in der bonaerenser Gesellschaft. Vgl. hierzu Scobie 1977: 269: “Era mejor pertenecer a una familia de medios modestos pero de orgulloso abolengo que ser un don nadie que había hecho fortuna a través de alguna empresa exitosa.”

⁹⁵ II: 254. — Vgl. hierzu den tiefenpsychologischen Identitätsdiskurs des Martínez Estrada-Schülers Héctor A. Murena in *El pecado original de América* (1954), in dem das Argument des *parricidio* ins Positive gewendet wird: “los poetas gauchescos y martinfierristas que entre nosotros se empeñan en repetir la palabra de ‘Martín Fierro’ realizan una labor más que nada negativa. El parricidio sólo se puede cumplir inconscientemente, con fuerza vital y no con decisión intelectual, y su ejecución por simple resentimiento o por convicción mental no conduce más que a repetir los nacionalismos, políticos y literarios, que proliferan en esta tierras americanas y las detienen en lo negativo” (Murena 1954: 34-35).

Die psychologische Kausalität, die Grandmontagne konstruiert, verknüpft die Verachtung, die Teodoro schließlich von seinen Kindern erntet, mit derjenigen Verachtung, die er zuvor María entgegengebracht hat. Simón und Teresa werden durch ihre Ablösung von der Familie zu unbewußten Rächern oder Vollstreckern des Prinzips der ausgleichenden Gerechtigkeit, wie es dem ‘Gesetz der Kompensation’ zugrundeliegt. Die unglückliche Verkettung wird zur Existenzkrise, die der Erzähler in ihrer ganzen Tiefe auslotet, wenn er Teodoro die Liebe zur Familie als Religion empfinden läßt, zu deren Märtyrer er geworden sei: “Era en tales instantes la figura emblemática del mártir por amor á la familia, religión que en Buenos Aires se halla hoy amenazada de caducidad” (II: 302). Nicht einmal die Liebe Puritas kann die Verachtung der Kinder ausgleichen bzw. das ‘Gesetz der Kompensation’ durchbrechen:

La querida, ni tampoco la esposa, suponiendo que llegara á serlo, no llenaría aquel hueco, ni había de lograr, por intensa que fuera su pasión, cicatrizar con el anestésico del olvido la profunda herida abierta en el corazón paterno por el injustificable desdén de los hijos. (II: 304)

Der allegorische Wert der ebenso sentimental wie paternalistischen Argumentation des Erzählers wird in diesem Zusammenhang explizit, denn die Zerrüttung der Familie der Forondas ist für ihn kein Einzelfall, sondern die allgemeine Ursache für den monströsen Wettstreit der Disharmonien, der in Buenos Aires tobt:

El desgraciado padre se sintió vencido por el terrible *mónstruo* que se halla aposentado en la mayor parte de los hogares bonaerenses. Es un *mónstruo* altamente repulsivo, creado entre la soberbia, el orgullo y la despreocupación, extendiéndose su influencia maldita á todos los órdenes de la vida, y produciendo toda clase de *anarquias*, la doméstica, la política, la social, la populachera, la religiosa, la ideológica, una espantosa *desvinculación de la sangre*, una absoluta disensión en las vibraciones nerviosas, un *desconcierto general* y estrépito, muy semejante, aunque broma parezca, á una charanga de *instrumentos* de cobre, materia cencerril, soplados por *músicos dementes* á consecuencia de las insolaciones de nuestro cielo, que es para los cerebros y para los corazones una especie de insuperable calcinatorio. (II: 305f, m. Hvb.)

Hier sind bereits die *músicos dementes* und ihre *instrumentos* erkennbar, deren *desconcierto general* Grandmontagne im Jahr darauf in “Chistus y Gaitas” darstellen wird. Doch im Unterschied zur lakonischen Gelassenheit der Fassung von 1933 —“el mundo se concierta de desconciertos”— werden die Dissonanzen hier im Stil des *fin de siècle* dramatisiert, so daß Teodoro Ekel vor jener Monstruosität bekommt, die ihm nur Leiden einbringt und den Gedanken an den Tod als Erlösung eingibt, “el último escalón del sufrimiento” (II: 307). Ähnlich wie

Andrés in *Sin rumbo*⁹⁶ weist ihm sein Pessimismus à la Schopenhauer⁹⁷ das Ende der ‘Leidenstreppe’ im Freitod: “‘Así es’ —repuso otra idea que nació de improviso, y en la cual se reasume toda la filosofía de la vida” (II: 308). Eine allgemeine Ruhe bemächtigt sich seiner: “Cesó la lucha, se acallaron las pasiones, y en su espíritu penetró esa calma, ó más bien atrofiamiento que sigue a los grandes dolores” (II: 308). Im Abschiedsbrief an seinen Freund Ruperto Sobremonte kommt es schließlich zu einer Art Glaubensbekenntnis gegenüber der “ley de compensación”, die sich nunmehr als Gottesstrafe herausstellt:

Me quito la vida porque no puedo soportarla sin el cariño hondo y sincero de mis hijos. No culpo á ellos solamente de éste mi triste fin... Quizá soy el más responsable de mi propia desgracia... Creo en la misteriosa ley que lo nivela todo en el mundo... Yo me avergoncé de la madre de mis hijos; y éstos, inconscientemente, vengán su memoria avergonzándose de mí... El castigo proviene de Dios, y yo lo acato... Creo en Dios y en su misericordia infinita... El me perdonará... (II: 309)

Und so greift Teodoro, dessen spätes Eingeständnis der eigenen Mitschuld durch das Wörtchen ‘quizá’ relativiert wird, zum Revolver, dem “fiscal de mi vida” (II: 311) — da erscheint Purita und versucht ihn von seinem Vorhaben abzubringen. Der Leser erfährt Teodoros Entscheidung nicht mehr, doch eines sehr wohl: Ganz gleich, wie Teodoro sich entscheidet, die ‘Treppe des Leidens’ wird weitergehen, denn Purita ist schwanger.

Kann *Teodoro Foronda* somit als scriptOrale Variante des hispanoamerikanischen *fin de siècle*-Romans gelten? Zweifelsohne finden sich eine Reihe von Schlüsselbegriffen und typischen Elementen, wie Kulturpessimismus, Kritik des Materialismus, die Prostituierte als Gegenwelt, das Monströse, die Überreizung der Nerven, das Unbewußte, die Demenz und das Desinteresse am Reisen bzw. an der geplanten Rückkehr nach Spanien (vgl. Meyer-Minnemann 1979; Lloyd 1990). Auch das offene Ende mit einem “concierto de pitos” (II: 313), das anders

⁹⁶ Zur Schopenhauer-Lektüre im Roman des *fin de siècle* vgl. Meyer-Minnemann 1979: 133ff. — zu Cambaceres *Sin rumbo* vgl. ebda., 133: “Andrés Lieblingsautor ist Schopenhauer, den er an diesem Punkt der Bilanz seines Lebens wieder zur Hand nimmt. Der Satz, der für den Leser zitiert wird, stellt eine Vorausdeutung auf das Ende des Romans dar. Seine Essenz lautet: Die definitive Erlösung von der Lebenslast liegt im Tod (der, als ultima ratio, selbst herbeiführbar ist).”

⁹⁷ Grandmontagne erklärt in einem Brief, er sei infolge einer Krankheit zur Lektüre von Schopenhauer gekommen: “No sé quien me proporcionó, para matar el tedio, un tomito de Schopenhauer —*Parerga y Paralipomena*— la síntesis de su llamado pesimismo... Tal librejo me produjo una impresión enorme, naciéndome en mí una afición febril á la lectura, sobre todo á los libros filosóficos” (zit. nach Lasarte Dishmann 1988: 27). Man beachte ferner, wie er in einem Brief an Ortega y Gasset seinen philosophischen Pessimismus im Kontext der Familiengründung erwähnt (vgl. Anm. 55).

als der makabre Selbstmord von Andrés in *Sin rumbo* kein 'épater', sondern ein 'alarmer le bourgeois' intendiert, deutet immerhin einen möglichen Ausweg aus dem naturalistischen Determinismus der "ley de compensación" an — und sei es auch nur in einem neuen Zyklus. Doch ändert selbst dieser letzte Hoffnungsschimmer nichts daran, daß in der 'Sprachverwirrung' eine Gottesstrafe à la Babel gegeben ist, da die argentinische Gesellschaft nach dem Modell der biblischen Präfiguration dazu verdammt ist, die monströsen Folgen der Verachtung ihrer Ursprünge in einem scriptOralen 'desconcierto' zu erleiden. Eine Lösung sieht Grandmontagne weder in der Aufwertung der oralen Gaucho-Kultur gegeben, noch im leicht durchschaubaren Ziel, diese mit den akademischen Würden einer hochmütigen und zudem als amerikanisch ausgewiesenen Schriftkultur hinter sich zu lassen. Dabei bezieht sich der enorme Stellenwert, der den Familienbanden als Heilmittel gegen die kulturelle Abspaltung beigemessen wird, überaus tendenziös auf die väterliche Linie der spanischen Familientradition, während die Anerkennung der mütterlichen Gaucho-Linie stets ein Lippenbekenntnis bleibt.

Grandmontagne's finisekulare scriptOralität demonstriert die Gesetzmäßigkeit einer 'sprachlichen Evolution', die von den oralen Regionalismen des Einwanderers über die Sprache der Gauchos bis hin zur schriftkulturellen Doktorwürde des Sohnes führt. Sie warnt systematisch davor, daß die Verführung durch die verlockende 'Stimme des Anderen' vorübergehend zwar wirtschaftliche und soziale Vorteile mit sich bringen mag, aber auf Dauer die kulturelle Abspaltung im Sinne eines fatalen Identitätsverlustes nach sich ziehen wird.

Kapitel V

Avantgardistische scriptOralität zwischen Boedo und Florida

“Si por contagio, o por ese gusto de encanallarse que tienen los niños, yo hubiera soltado un *demelón* o un *voy de Pedro*, cuatro personas por lo menos me hubieran corregido el pucho [...]. Algo muy claro y muy profundo me dice que Roberto Arlt, hijo de inmigrantes alemanes y austriacos, no tuvo esa suerte, y que cuando empezó a devorar libros y llenar cuadernos de adolescente, múltiples formas viciadas, cursis o falsamente ‘cultas’ del habla se habían encarnado en él y sólo lo fueron abandonando progresivamente y nunca, creo, del todo.” (Julio Cortázar, “Apuntes de relectura”, 1981)

In der argentinischen Avantgarde der 20er Jahre wurde die sprachliche Grundlage des *criollismo* der Jahrhundertwende zunehmend in Frage gestellt, insbesondere was die Übertragung des scriptOralen Modells der *habla gauchesca* auf die *habla criolla* anbetraf. Doch in ihrem Versuch, die Sprache der Literatur von Grund auf zu erneuern, neigte auch die Avantgarde zur Konstruktion eines verbindlichen *denominador común*. Ihr programmatischer Anspruch, an vorderster Front des literarischen Wettstreits für eine ‘Neue Ästhetik’ zu kämpfen, erklärte all jene zu rückständigen oder gar reaktionären Literaten, die nach wie vor traditionellen Kunstströmungen anhängen. In das Visier der Avantgardisten gerieten deshalb vor allem etablierte Autoren und die von ihnen verkörperten publikumswirksamen literarischen Formen: Das waren in Argentinien vor allem der Modernismus von Leopoldo Lugones in der Poesie; der realistische Roman von Enrique Larreta, Hugo Wast und Manuel Gálvez in der Prosa; und im Bereich des literarischen Journalismus war es die von Giusti/Bianchi herausgegebene Zeitschrift *Nosotros*. Gegen deren exklusiven Alleinvertretungsanspruch in Fragen Literatur setzte sich die Avantgarde mit demonstrativen Alternativprojekten zur Wehr; zunächst mit dem nach zwei Nummern wieder eingestellten ‘Forum’ der Wandzeitschrift *Prisma*, “que ni las paredes leían”, wie Borges im Rückblick als einer ihrer Promotoren selbstironisch anmerkt,¹ und später mit der Gründung

¹ Zit. nach Orgambide/Yahni 1970:287. Vgl. die verständnislose Frage des Mitherausgebers von *Nosotros*, Roberto Giusti, in einem Interview von 1926 über die *artificios*

eigener Publikationsorgane, von der bedeutendsten Avantgardezeitschrift *Martín Fierro*, die *Nosotros* zeitweise ernsthafte und schmerzlich verzeichnete Konkurrenz machte, bis hin zur sagenumwobenen *Revista Oral*, mit der ironisch dem Umstand Rechnung getragen wurde, daß ein Großteil der avantgardistischen Produktion — so er nicht ohnehin als Zeitschriftenbeitrag endete — in Form von Banketten, *brindis* oder anderen *life performances* realisiert wurde.² Abgesehen davon, daß zwischen den Autoren der Avantgardezeitschriften ohnehin enge persönliche Bande bestanden, ist es kein Zufall, daß viele der Gründungsmitglieder der *Revista Oral* gleichzeitig zu den *martínfierristas* gehörten.³ Einer der Konflikte, mit dem die Avantgarde aufgrund ihres Anspruchs auf Innovation konfrontiert wurde, bestand nämlich in ihrer Haltung gegenüber der eigenen Tradition. Nur so ist zu verstehen, warum *Martín Fierro* einen Namen übernahm,⁴ der eher einer 'retaguardia campesina' entsprach, denn einer 'vanguardia urbana', als die sie sich verstand. Im Jahr 1924 entzündete sich just an diesem Punkt eine Auseinandersetzung, die nicht nur das Kräftefeld der argentinischen Avantgarde in der zweiten Hälfte der 20er Jahre prägte, sondern auch über Jahrzehnte hinweg die literarhistorische Darstellung der Epoche beeinflussen

der *nueva sensibilidad*: "¿Qué significa pegar revistas murales, como me dicen que van a hacer algunos jóvenes de Montevideo, a imitación de lo que hicieron algunos de Buenos Aires, supongo a imitación de algunos de París? ¿Pretenden hacer arte para el pueblo?" (*Nosotros*, Nr. 200-201, Februar 1926; zit. nach Prieto 1969a: 34).

² Die von Alberto Hidalgo herausgegebene *Revista Oral* (1926-1927) fand 14-tägig im *Royal Keller* statt, war für das Publikum offen und erreichte 16 'veröffentlichte Nummern', von denen lediglich die ersten 10 und die letzte in Buenos Aires stattfanden (vgl. Lafleur/Provenzano/Alonso 1968: 105 u. Foster 1990). Da die *Revista Oral* ihrem Namen weitgehend gerecht wurde, sind heute nur wenige literarische Zeugnisse erhalten. Einzelne Beiträge sind aber auch gedruckt erschienen, wie beispielsweise aus dem Deckblatt des "Suplemento gráfico" der *Revista Oral* hervorgeht, das in *Historia de la literatura argentina* 1986: 17 u. in Lafleur/Provenzano/Alonso 1968: 192e dokumentiert ist. Letztere ergänzen, daß zwei 'suplementos gráficos' mit Arbeiten von Hidalgo gedruckt worden seien (vgl. 106). Auch Reyes erwähnt "las hojas que aparecieron en Buenos Aires y luego en Montevideo abajo el título de *Revista Oral*" (zit. nach Schwartz 1991: 298). Eine besonders ergiebige Fundgrube sind Macedonio Fernández' *Papeles de Recienvenido* (1929), in denen verschiedene Beiträge für die *Revista Oral* kompiliert sind.

³ Zu den Gründungsmitgliedern der *Revista Oral* gehörten u.a. Macedonio Fernández, Nora Lange, Carlos Pérez Ruíz, Francisco Luis Bernárdez, Emilio Petorutti, Raúl Scalabrini Ortiz, Barandán Caraffa, Eduardo González Lanuza, Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges und ihr *inventor* Alberto Hidalgo (vgl. Lafleur/Provenzano/Alonso 1968: 105).

⁴ Ihren Namen übernahm *Martín Fierro* nicht nur vom gleichlautenden Gauchohelden des 19. Jh., sondern auch von zwei verschiedenen literarischen Zeitschriften, die bereits um 1900 und um 1919 —als sog. *primera época* von *Martín Fierro*— diesen Namen gewählt hatten (vgl. Lafleur/Provenzano/Alonso 1968).

sollte. Dabei ist übersehen worden, daß die Herausgeber von *Martín Fierro* die Namenswahl⁵ in ihrem “Manifiesto de ‘Martín Fierro’” (1924) in poetischer Weise begründet haben: Nun wird zwar in dem Manifest, das zu den bedeutendsten der lateinamerikanischen Avantgarden gehört, das gleichnamige ‘Nationalespos’ des *Centenario* mit keinem Wort erwähnt, ebensowenig wie José Hernández oder sein Titelheld, doch die Grundstruktur des Manifests stellt diesen Bezug auf intertextuelle Weise her. Das Manifest nimmt nämlich —unter weitgehendem Verzicht auf typographische Experimente⁶— die Antithetik des Apollinarieschen Manifests “L’antitradition futuriste” von 1913 auf, spielt darin aber auf die kontrapunktische Struktur der volkstümlich-traditionellen *payada de contrapunto* (‘Wettgesang’) an, wie sie am Ende des zweiten Teils von Hernández’ *Martín Fierro* zwischen dem Titelhelden und einem Schwarzen ausgetragen wird. Sechs elliptischen Negationen des Typs “Frente a ...” stehen im Manifest daher zehn Affirmationen gegenüber, die jeweils mit “MARTÍN FIERRO” beginnen. Während die Negationen gegenüber dem “anacronismo” und “mimetismo” des versteinerten argentinischen Literaturbetriebes und der Gleichgültigkeit des nationalen Publikums Front machen, affirmieren die mit *Martín Fierro* in Majuskelschrift beginnenden Passagen die ‘Neue Ästhetik’ (“NUEVA sensibilidad”) der *martinfierristas*. Die hervorstechende Eigenschaft des Manifests liegt jedoch trotz dieser antithetischen Grundstruktur in der Ironie, mit der es zwischen den Antithesen ‘Traditionalismus’ und ‘Futurismus’ zu vermitteln sucht, z.B. wenn die auf Marinettis futuristisches Manifest anspielenden Vergleiche zwischen Produkten moderner Technik und klassischer Kunst das Automobil zum weitaus ‘perfekteren Kunstwerk’ steigern. Die innovative ‘Warenästhetik’ dürfe nämlich den Blick ins traditionelle ‘Familienalbum’ zum Zweck der Selbstfindung wie der Parodie keineswegs ausschließen. Mit der Figur des *contrapunto* wird dabei an

⁵ Vgl. Sarlo 1983: 153: “Hay que preguntarse porqué la revista más importante de la vanguardia argentina se llamó *Martín Fierro* precisamente. La conservación del nombre alude, desde el cabezal del periódico, a la cuestión de la nacionalidad cultural. Adolfo Prieto señaló con inteligencia que el criollismo tuvo una vigencia sorprendente en el interior del movimiento martinfierrista.” Vgl. hingegen Schäffauer 1995b.

⁶ Die argentinische Avantgarde zeigte sich typographischen Experimenten gegenüber vergleichsweise zurückhaltend. Als symptomatisch hierfür mag das Urteil in Borges’ Rezension über das Avantgarde-Gedicht *Descripción del cielo* des aus Peru stammenden Begründers der *Revista Oral* gelten, das 1928 in *Síntesis* erschienen ist: “No silenciaré que las inspiraciones tipográficas de Alberto Hidalgo, hombre inteligentísimo, no me mueven ni a veneración, ni a lástima, ni a chacota. El hecho de que las páginas de su libro se presenten plegados y desmesuradamente se desdoblen, a imitación de las crecientes hojas de un atlas, es foráneo a la poesía y toca solamente a su transmisión. Prefiero interesarme en los versos, no en las incidencias de su viabilidad o de su escritura” (Borges 1928: 128).

das Publikum als Schiedsrichterinstanz appelliert. Es soll den spezifisch argentinischen Universalismus der moderaten Martinfierristen von den hohlen Technizismen und fatalen Dichotomien des italienischen Futurismus unterscheiden.⁷ Die vorletzte Affirmation weist mit dem für unstatthaft erklärten Vergleich zwischen einer 'Lokomotive' (Technik) und einem 'Apfel' (Natur) —den nichtsdestoweniger alle Welt zu gunsten des Apfels entscheiden würde— zugleich auch das dichotomische Paradigma der sarmientinischen Formel *civilización y barbarie* zurück. Alle (Poeten), die zu dieser ästhetischen Differenzierung nicht imstande seien, insofern sie Metaphern für bare Münze nehmen, werden zu 'Negern' erklärt — also im Kontext des genannten 'Nationalepos' zu 'im Dichterstreit Unterlegenen'.

Für die ironische Inszenierung des scriptOralen Konstrukts eines ursprünglichen, weil oralen 'Dichterstreits' in der argentinischen Avantgarde ergeben sich hieraus in zweierlei Hinsicht Anhaltspunkte: Zum einen wurde nämlich die Grundstruktur des Manifests im Stile einer *payada de contrapunto* in der *Revista Oral* institutionalisiert. Für jede 'Nummer' wurde das Werk eines anderen Autors ausgewählt und in einem öffentlichen 'Wettstreit' mit verteilten Rollen *pro* und *contra* diskutiert.⁸ In der 'inquisitorischen' Kontroverse wurden nicht nur ästhetische und humoristische Gesichtspunkte, sondern auch Argumente für *publicity* berücksichtigt, wie aus einem der wenigen historischen Zeugnisse über die *Revista Oral* hervorgeht, nämlich aus einem Brief von Macedonio Fernández an einen der Organisatoren. Macedonio äußert sich darin zur Planung derjenigen 'Nummer', die niemandem geringeren als Leopoldo Lugones gewidmet sein sollte:

Opino que de llevarse a efecto la 'controversia Lugones' convendría que el alegato de su defensa fuera vigoroso, haciendopie en lo que usted mismo suele aducir acerca del volumen de la personalidad agitada intelectual de Lugones, que importa la mayor reclame que tuvo el Arte en América ibera en los últimos 20 años. A mí, ninguna obra

⁷ Zu Ehren des Besuchs von F.T. Marinetti in Buenos Aires im Jahr 1925 organisierte die Zeitschrift *Martín Fierro* ein Bankett; Marinetti nahm außerdem an einer der Sitzungen der *Revista Oral* teil, deren 'Herausgeber' ihn ohne besondere Ehrerbietung behandelten (vgl. Mastronardi 1986: 8 u. 12).

⁸ Vgl. Lafleur/Provenzano/Alonso 1968: 105: "Hubo noches memorables, verdaderos números extraordinarios, como aquellas en que se 'enjuició' a Lugones y a Gerchunoff. La 'acusación' corría siempre por cuenta de Alberto Hidalgo; y para la defensa se elegía a alguien no muy convencido de la inocencia de su apadrinado: verbigracia, el 'caso' Gerchunoff, defendido por Borges. Pero la 'gran noche' de la *Revista Oral* fue la que dedicó a Marinetti. Según la tradición, que de boca en boca ha llegado hasta nosotros, el público cubrió la entonces angosta calzada de la calle Corrientes."

particular de Lugones me gusta. Nada absolutamente nada de las piezas concretas producidas por él puede interesar el gusto y el pensamiento de un artista real.⁹

Auch der Name der *Revista Oral* war somit weit mehr als nur ein Etikett, das der 'Medialität' des mündlich inszenierten Literaturspektakels Rechnung trug, sondern ein weiteres Strukturelement im Balanceakt zwischen argentinischer Tradition und ästhetischer Innovation, das sich perfekt in die Serie provokativer Gegeninszenierungen des *martinfierrismo* eingliederte.

Zum anderen wird deutlich, daß die 'phonologischen' Implikationen des Manifests im Kontext einer Debatte über Oralität stehen, die sich des scriptOralen Konstrukts des *payador* bedient. Im Eröffnungssartik el der ersten Nummer zitiert das Herausgeberkomitee nicht umsonst die Verse von Martín Fierro: "De naides sigo el ejemplo,/ Naide a dirigirme viene;/ Yo digo lo que conviene;/ Y, el que en tal gueya [sic] se planta;/ Debe cantar, cuando canta,/ Con toda la voz que tiene" (*Martín Fierro*, Nr. 1, 1924). Die Martinfierristen sind Martín Fierro auf der Spur ('*güeya*'), indem sie seine kreolische Perspektive annehmen, nicht aber den Inhalt des Werks. Doch wie sieht es mit der sprachlichen Form der *voz gauchesca* aus? Folgen die *martinfierristas* auch in diesem Punkt der Spur ihres *tocayo*, von dem es heißt, er singe "con toda la voz que tiene"?¹⁰

Obwohl die Polemik über den Verlauf des sprachlich-kulturellen Meridians erst drei Jahre später von Guillermo de Torre mit dem Essay "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica" (*La Gaceta Literaria*, 1927) ausgelöst wurde, legt das Manifest nahe, daß die Martinfierristen ihn schon längst für sich reklamierten, "instruido [...] del meridiano en que camina", wie eine der ersten Affirmationen des Manifests lautet. Doch wenige Monate zuvor noch hatte Oliverio Girondo —dem die Autorschaft des Manifests zugeschrieben wird (vgl. Schwartz 1991: 101)— Bedenken gegenüber einer 'amerikanischen Aussprache' geäußert:

⁹ Noch deutlicher wird Macedonio Fernández im *posdata* desselben Briefes: "N. — Yo no encuentro, leyendo a Lugones, encanto de artista ni en mí, lector, ni en él, autor. Ha cometido un crimen perpetuo con su poderío mental. Cuidémonos, con este experimento sombrío" (Fernández OC II: 81).

¹⁰ In der von Alberto Ghirardo herausgegebenen Vorgänger-Zeitschrift *Martín Fierro* erschien 1904 zusammen mit den in *jerga gauchesca* geschriebenen "Diálogos criollos" und einer "Crónica gaucha" nebst einem Gedicht von Rubén Darío der kurze Artikel "Literatura nacional" von Roberto Payró, der von Prieto geschildert wird als "verdadero manifiesto sobre la libertad con que el escritor debía situarse frente al uso de la lengua superando el prejuicio de que una obra nacional debía estar necesariamente escrita en jerga vulgar" (Prieto 1988: 166). Damit wird *toda la voz que tiene* allerdings schon in der Tradition der Zeitschrift des gleichen Namens relativiert. — Zu Payró vgl. Wild 1994.

Y yo me ruborizo un poco al pensar que acaso tenga fe en nuestra fonética y que nuestra fonética, acaso sea tan mal educada como para desear tener siempre razón. Y me quedo pensando en nuestra patria, que tiene la imparcialidad de un cuarto de hotel y me ruborizo un poco al constatar mi incapacidad de apegarme a un cuarto de hotel.¹¹

Rund fünfzehn Monate später erklärt das Manifest scheinbar ohne Vorbehalte: “‘MARTÍN FIERRO’, tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación” (*Martín Fierro*, Nr. 4, 1924). Genau besehen blieb der Vorbehalt gegenüber den ausländischen Akzenten jedoch bestehen, ein wenig gemildert allerdings durch das Vertrauen auf eine kompensatorische Assimilation. Auch in anderer Hinsicht vertritt der *martinfierro* eine gemäßigte Position und hütet sich davor —zumindest im Manifest!—, sich der Debatte des *idioma nacional* der Jahrhundertwende anzuschließen oder Elemente der *habla gauchesca* bzw. *criolla* zu übernehmen:

‘MARTÍN FIERRO’, cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Darío, no significa, empero, que habremos de renunciar, ni mucho menos, finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas tohallas [sic] de Francia y de un jabón inglés. (*Martín Fierro*, Nr. 4, 1924)

So kommt es just in sprachlicher Hinsicht zum paradoxen Schulterschluss zwischen Modernismus und Avantgarde, aber eben nicht mit dem argentinischen Vertreter Leopoldo Lugones, sondern mit dem amerikanischen Protagonisten Rubén Darío, und nicht im Hinblick auf eine bereits existierende Nationalsprache, sondern auf eine gerade erst initiierte sprachliche Unabhängigkeitsbewegung. Der Modernismus war somit zugleich Motiv für sprachliche Anknüpfung und Absetzung. Francine Masiello bemerkt hierzu treffend, daß der avantgardistische Schriftsteller der 20er Jahre, “mientras escribía al margen del lenguaje oficial, sentía ansiedad por poseer un lenguaje que pudiera asegurarle el prestigio de su oficio” (Masiello 1986: 23). Niemand hat den Widerspruch, der sich aus dem ebenso anti-rhetorischen wie ikonoklastischen Absetzungsbedürfnis gegenüber der modernistischen Sprachgewalt ergab, früher und deutlicher diagnostiziert als der gerade mit ultraistischen Ideen aus Spanien zurückkehrende Jorge Luis Borges. Die Absetzung vom *rubenismo* mit seinen “palabras crepusculares,

¹¹ O. Gironde, “Carta abierta a ‘La Púa’” in *Martín Fierro*, Nr. 2, März 1924 [Paris, Dezember 1922] — Gironde spielt auf die eigens für Immigranten eingerichteten ‘Hotels’ an, die diesen als provisorische Bleibe dienten. In der überarbeiteten Fassung des Vorworts der zweiten Ausgabe von *Veinte poemas para ser leídos en tranvía* (1925) lautet das Ende des Zitats abgeschwächt: “me ruborizo un poco al constatar lo difícil que es apegarse a los cuartos de hotel...” (zit. nach Verani 1986: 271).

apuntaciones de colores y evocaciones versallescas o helénicas” habe nämlich vor dem spanischen *ultraísmo* schon der porteñische *sencilismo* versucht:

muchos poetas jóvenes que aseméjase inicialmente a los ultraístas en su tedio común ante la cerrazón rubeniana, han hecho bando aparte, intentando rejuvenecer la lírica mediante las anécdotas rimadas y el desaliño experto. Me refiero a los sencillistas que tienden a buscar poesía en lo común y corriente, y a tachar de su vocabulario toda palabra prestigiosa. Pero éstos se equivocan también. Desplazar al lenguaje cotidiano hacia la literatura, es un error. Sabido es que en la conversación hilvanamos de cualquier modo los vocablos y distribuimos los guarismos verbales con generosa vaguedad... El miedo a la retórica —miedo justificado y legítimo— empuja a los sencillistas a otra clase de retórica vergonzante, tan postiza y deliberada como la jerigonza académica, o las palabras en lunfardo que se desparraman por cualquier obra nacional, para crear el ambiente. (Borges 1921b: 104)

Borges sah in seiner ultraistischen Frühphase keine Möglichkeit, die Sprache der Poesie unter Umgehung der Rhetorik erneuern zu können, da auch die Übernahme der Alltagssprache zwangsläufig zu einer neuen Rhetorik führt. Aus der Perspektive der ‘Neuen Ästhetik’ des Ultraismus ist *lo común y corriente* daher ein ebensolcher Irrtum wie *lo prestigioso*, insofern es sich in beiden Fällen um eine unpoetische, weil rein konventionelle Rhetorik handelt.

Diese Einsicht war aber alles andere als unumstritten. Noch 1974 hat Elías Castelnuovo, der in den 20er Jahren neben Leónidas Barletta einer der ‘Köpfe’ der Avantgarde-Gruppe *Boedo* war, in seinem Essay “sobre el movimiento de boedo” einen ernstgemeinten Dekalog für angehende Schriftsteller aufgestellt, in dem er unter den zehn unverbrüchlichen schriftstellerischen Geboten die folgenden Anweisungen erteilt:

4 — Hay que escribir como se habla. Quien habla de una manera y escribe de otra diferente, revela que miente cuando escribe o que miente cuando habla incuestionablemente.

5 — Para llegar a las masas es menester emplear el lenguaje que usan las masas. Quien se niega a utilizar el vocabulario que utiliza todo el mundo en la vida diaria, se expone a no ser entendido a veces en primera y otras veces en ninguna instancia. Pues, lo esencial no es **cómo** se dice, sino **qué** es lo que se dice. (Castelnuovo 1974: 6)

Die Form des Dekalogs ist ostentativ als Beleg dafür gewählt, daß mit dem *cómo* nicht das Wesentliche gesagt sei — schließlich handelt es sich laut Titel um den “decálogo de un escritor” (6; m. Hvbgr.) und nicht um den *eines Gottes*. Doch dadurch, daß der Dekalog nicht auf einer poetologisch-deskriptiven Ebene bleibt, sondern zwangsläufig normativ *wirkt*, da sich das *qué* vom verschmähten *cómo* letztlich nicht trennen läßt, wird fraglich, ob sich Castelnuovo mit der Rolle eines

neuzeitlichen Moses beschieden oder nicht doch mit der eines Heilbringers oder literarischen Gesetzgebers geliebäugelt hat.¹²

Bevor ich mich, ausgehend von den soeben dargelegten Extrempositionen Borges' und Castelnuovos, der Frage der scriptOralität in der Polemik zwischen *Boedo* und *Florida* der 20er Jahre zuwende, sind einige Bemerkungen zur Opposition der beiden Schriftstellergruppen nötig.

1 *Boedo vs. Florida*

Auch wenn umstritten ist, auf wen die Idee der Straßennamen als 'Aushängeschilder' einer literarischen *querelle* letztlich zurückgeht, so ist es immerhin bezeichnend, daß ihr erster Einsatz anscheinend der Propaganda diene: Antonio Zamora, der Verleger der *Boedo*-Gruppe, ließ nämlich zu Werbezwecken, offenbar in Einvernehmen mit Castelnuovo, ein Schild "Boedo contra Florida" anfertigen (vgl. Giordano 1986: 28ff.). Auf einem anderen Plakat mit Manifest-Charakter wurde gemäß einer ähnlichen Strategie die Gretchenfrage gestellt "¿Con Gálvez o con Martínez Zuviría?", nicht ohne das Publikum dar über aufzuklären, daß es zugunsten von Manuel Gálvez und gegen den reaktionären Hugo Wast —alias Martínez Zuviría— zu entscheiden habe (vgl. ebda., 34). Für den propagandistischen Kunstgriff spricht ferner, daß die beiden Straßennamen nichts mit der sozialen Herkunft oder dem Wohnsitz der unter ihnen gruppierten Schriftsteller zu tun hatten,¹³ sondern sich auf die publizistischen Zentren und Treffpunkte der Gruppe bezogen, die dort angesiedelt waren (vgl. Salvador 1966: 42).

¹² Vgl. z.B. das Titelblatt der Castelnuovo gewidmeten Sondernummer von *Crisis* (1974), auf dem eine Karikatur von Castelnuovo mit Engelsflügeln zu sehen ist, sowie die Titelseite von *Tinieblas* (1923), auf der Prometheus den Göttern seine Faust entgegenstreckt. Entsprechend lautet auch der Kommentar von Orgambide/Yahni 1970: 130: "El protagonista de *Tinieblas* termina escuchando la voz de Jesucristo que le pregunta: ¿Que has hecho, hijo mío?; esa figura salvadora y juez, esos paradigmas a los cuales el hombre siempre debe responder aparecen en casi todas las obras de Castelnuovo. Es el gran efecto piadoso que constituye la apelación más directa que hace al lector, a sus 'buenos sentimientos'." Auch Beatriz Sarlo gelangt in ihrer Analyse von Castelnuovo zu einem ähnlichen Resultat: "Construye un mosaico ideológico con tópicos de diversa procedencia: manuales de materialismo dialéctico, adhesión a la Rusia soviética, anarquismo, populismo redentorista, imagería religiosa. Este patchwork no incluye a las vanguardias" (Sarlo 1988: 152).

¹³ In *Boedo y Florida. Una versión distinta* (1967) erwähnt Barletta diesen Umstand in einer Parenthese, die kurioserweise kursiv hervorgehoben ist, als handle es sich um eine Regieanweisung: "(y hay que hacer la salvedad de que ninguno de los que había levantado la bandera de Boedo por ser éste el barrio más populoso de los trabajadores, vivía en Boedo y alguno, como Barletta, provenían del barrio norte)" (Barletta 1967: 60).

Was nun die Symbolik der beiden Straßen selbst anbetrifft, so hat sie Álvaro Yunque —aus der Sicht von Boedo— auf den Punkt gebracht: “Florida tenía pasado, tradición porteña. Boedo era lo gringo, lo importado, lo actual [...] En suma: Boedo era la calle; Florida, la torre de marfil” (Yunque 1941: 325f.).¹⁴ Eine entsprechende Klischeevorstellung von beiden Gruppen, die insbesondere von den *boedistas* über Jahrzehnte hinweg gepflegt worden ist, kann wie folgt resümiert werden:

<i>Florida</i>	<i>Boedo</i>
Form	Inhalt
für Elite, Oligarchie	für Proletariat, Arbeiter
Einfluß französischer Avantgarden	Einfluß russischer Realisten
ästhetische Innovation, Avantgardisten	soziale Revolution, Revolutionäre
Schwerpunkt Kunst	Schwerpunkt Leben
<i>Martín Fierro</i> ; <i>Proa</i> ; u.a.	<i>Claridad</i> ; <i>Extrema Izquierda</i> ; u.a.
<i>poesía</i>	<i>cuento, novela, drama</i>
‘Gallionsfiguren’ und ‘Photos im Familienalbum’: <i>pro</i> : Macedonio Fernández <i>contra</i> : Lugones, Gálvez	‘Gretchenfrage’ und ‘Erzfeinde’: <i>pro</i> : Gálvez <i>contra</i> : Martínez Zuviría, Lugones
Metapher	Schockästhetik, sentimentaler Ultraturalismus
komplexe Kunstsprache	einfache Alltagssprache
= Ästhetizismus (“ <i>nueva sensibilidad</i> ”)	= Engagement (“ <i>estética archivada</i> ”)

Nicht nur die neuere Forschung tendiert dazu, diese strikte Opposition zwischen *Boedo* und *Florida* aufzubrechen — schon der Humorist Arturo Cancela hat

¹⁴ Vgl. auch die ausführlichere Charakterisierung von Yunque 1941: 324f.: “Florida era el centro de Buenos Aires, la vía de las grandes tiendas, la del lujo exquisito, la cantada por Darío con profusión de oros y palabras bellas, la calle donde está el Jockey Club y donde una clase social —y sus acólitos— exhibía su cotidiano ocio. [...] Boedo era el suburbio chato y gris, calle de boliches, de cafetines y teatros del dominical cansancio obrero, calle que nunca tuvo poeta suntuoso que la cantara, calle cosmopolita, ruidosa, de futbolistas, guaranga, amenazante...”.

scherzhaft vorgeschlagen, an ihrer statt von *Floredo* zu sprechen.¹⁵ Mit zu dieser Relativierungstendenz beigetragen haben zweifelsohne wiederholte Erklärungen von Jorge Luis Borges, wonach “esa broma de Florida y Boedo” nur von Universitätsprofessoren ernst genommen würde:

A mí me situaron en Florida, aunque yo habría preferido estar en Boedo. Pero me dijeron que ya estaba hecha la distribución [...] y yo, desde luego, no pude hacer nada, me resigné. Hubo otros, como Roberto Arlt o Nicolás Olivari, que pertenecieron a ambos grupos. Todos sabíamos que era una broma. Ahora hay profesores universitarios que estudian eso en serio. Si todo fue un invento para justificar la polémica. Ernesto Palacio argumentaba que en Francia había grupos literarios y entonces, para no ser menos, acá había que hacer lo mismo. Una broma que se convirtió en programa de la literatura argentina. (Barone 1976: 16f.)

Eine ähnliche Argumentation verfolgt Francine Masiello, die darauf hingewiesen hat, daß neben der Mehrzahl der Literaturhistoriker und Kritiker, die die Opposition ernst nehmen,¹⁶ nur die schwächsten Schriftsteller besonders nachhaltig auf ihr beharren würden, während “los participantes más fuertes y de más éxito son los primeros en alejarse del corral y declarar su independencia” (Masiello 1986: 59). Wie niemand zuvor ist Natalio Kisnerman 1962 der Opposition zu Leibe gerückt, obwohl er, gerade was die Frage des Avantgarde-Status von *Boedo* anbetrifft, zu einer entschiedenen Negation gelangt.¹⁷ Allerdings zählt Kisnerman über eine Kolumne hinweg Belege dafür auf, daß die Polemik weder die schriftstellerischen noch die persönlichen Kontakte zwischen beiden Gruppen abbrechen ließ, denn beide besuchten sich weiterhin in ihren jeweiligen Büros und schrieben nach wie vor Beiträge für die Zeitschriften der anderen Gruppe (vgl. Kisnerman 1962: 11, Punkt 7). Auch die Hauptakteure der Polemik versuchten, die Spaltung in zwei Gruppen im Rückblick als komplementäres Gesamtphänomen

¹⁵ Vgl. Schwartz 1991: 546.

¹⁶ Vgl. Masiello 1986: 24: “Mientras los historiadores de la literatura enfatizan en general las diferencias entre los poetas cosmopolitas y sus colegas del realismo social, sostengo en este libro que los escritores argentinos de la década de 1920 tenían un objeto unificado, destinado a identificar un yo soberano y a reclamar la legitimidad de la escritura”; sowie: “No es que los escritores de Boedo, como lo pretendió la mayoría de los críticos, sean los responsables únicos de introducir a la dase trabajadora en la ficción argentina, mientras los estetas de Florida se dedican a debatir los problemas formales de la literatura” (ebda., 193f.).

¹⁷ Vgl. Kisnerman 1962: 9: “César Fernández Moreno incluye a Boedo dentro de un movimiento de vanguardia. Ignoro de qué vanguardia, porque ya vimos que en lo literario nada nuevo aportó. En cuanto al lenguaje, a fin de lograr una mayor comunicación, apelaron a un sencillismo formal, que si en la novela ya usaron los del 80, en poesía, inauguró Baldomeró Fernández Moreno con *Las Iniciales del Misal* en 1915 e *Intermedio Provinciano* en 1916.”

zu begreifen, selbst wenn sie die polarisierenden Attribute beibehielten. So erklärte Leónidas Barletta 1967: “Si bien se mira, los dos movimientos se completaban como las mitades de un fruto deshicente: los de ‘Martín Fierro’ querían ‘la revolución para el arte’ y los de ‘Claridad’ ‘el arte para la revolución’.” (41). Und Álvaro Yunque war bereits 1941 zu einem ähnlich lautenden Schluß gelangt: “¿qué separaba a los jóvenes de esos bandos? Lo que ha separado siempre a todos los escritores: Que los de Boedo querían transformar el mundo y los de Florida se conformaban con transformar la literatura. Aquéllos eran ‘revolucionarios’. Estos, vanguardistas” (323). Doch wieder einmal einer der ersten, der sich mit bissiger Ironie von der *querelle* distanziert und die Nichtigkeit ihres Fundaments erklärt hat, war Jorge Luis Borges, und zwar in einer Satire von 1927, in der er auch seinen eigenen Part nicht gänzlich verschonte oder doch wenigstens zu erhellen suchte.¹⁸

Der Versuch, die Polemik zu bagatellisieren oder die Opponenten im Sinne einer ideologisch-historischen Komplementarität miteinander zu verbinden, enthüllt eine auf Einheit bedachte, historisierend-soziologische Perspektive, in der die Frage nach ästhetischen Differenzen vernachlässigt wird. Gewiß war die *querelle* auch eine ironische Inszenierung, deren Hintersinn eines publikumswirksamen Spektakels den Protagonisten nur zu bewußt war. Zutreffend ist auch die Einschätzung von Gilman, daß es sich bei der eigentlichen Polemik von 1924 um einen “diálogo de sordos” (Gilman 1989: 58) handelt, bei der keine der Seiten ernsthaft gewillt war, Verständnis für die andere aufzubringen (wie das bei Polemiken genre-mäßig der Fall ist). Daraus jedoch den Umkehrschluß zu ziehen, es hätte keine ernsthafte Grundlage für einen Dissens gegeben, scheint mir problematisch. Die Frage muß allerdings dem Fundament der Auseinandersetzung gelten: Mißt man nämlich

¹⁸ Die Satire stammt aus den *Postdata* eines Essays, der 1927 in *Nosotros* erschienen ist: “Demasiado se conversó de Boedo y Florida, escuelas inexistentes. Creo, sin embargo, en la correlación de la parroquia, de la sección electoral, del barrio, con la literatura. Añado, sin ningún etcétera de confianza, el siguiente borrador de clasificación: // a) *Escuela de la indefinida apetencia o de los antiguos barrios del Sur*. María Alicia Domínguez, Susana Calandelli, González Carbalho. b) *Escuela del malhumor obrerista y del bellaquear o de los barrios nuevos del Sur*. Alvaro Yunque, Aristóbulo Echegaray, Juan Guijarro. c) *Escuela de la fina cursilería o de Flores*. Atilio García y Mellid, Bartolomé Galíndez. d) *Escuela de la rima a más no poder o de las tertulias del Centro*. Luis Cané, Conrado Nalé Roxlo, Ernesto Palacio. e) *Escuela de las palabras abstractas y definitivas o de Belgrano*. Carlos Maestronardi, Ulises Petit de Murat, Pondal Ríos. f) *Escuela de lo aventurero, del agua o del Paseo de Julio y la Boca*. Raúl González Tuñón, Héctor Pedro Blomberg, Pedro Herreros. g) *Escuela de las bien practicadas puestas de sol o de las caminatas por el Noroeste*. Norah Lange, Ricardo E. Molinari, Paco Luis Bemárdez, J. L. B. // Esta localización, como se ve, no conduce a nada” (Borges 1927a; zit. nach: Osorio 1988:264-265).

beiden Gruppen einen gleichberechtigten Avantgarde-Status zu —was durchaus zu rechtfertigen ist, wenn man einen entsprechend auf künstlerische ‘Lebenspraxis’ ausgerichteten Avantgarde-Begriff im Stil der *Revista Oral* zugrundelegt—, so geraten die Konturen sehr schnell ins Schwimmen, denkt man beispielsweise an Schriftsteller wie Roberto Arlt und die Gebrüder González Tuñón, die auf die eine oder andere Weise von beiden Gruppen beansprucht wurden, oder an diejenigen, die wie Nicolás Olivari, wenn es opportun war, mit wehenden Fahnen zum Gegner überlaufen konnten,¹⁹ ganz zu schweigen von den feierlich-tumultuösen Banketten, auf denen alle einmütig erscheinen, oder der relativ homogenen bürgerlichen Abstammung der Kombattanten, die wenig oder nichts mit der Zugehörigkeit zur einen oder anderen Gruppe zu tun hatte. Fragt man jedoch nüchtern danach, worin sich die vanguardistische ‘Lebenskunst’ bis zum Ausbruch der Polemik literarisch niedergeschlagen hat, so gelangt man zu relativ krassen Gegensätzen, die zunächst einmal die Vorliebe für bestimmte Gattungen betreffen: Während von den *boedistas* bis 1924 —dem Jahr der Polemik— überwiegend Prosa erschienen ist, und hierbei vor allem *cuentos*,²⁰ haben sich die *floridistas* ausschließlich der Poesie zugewandt.²¹ Der Einwand, daß die frühe Avantgarde, wenn überhaupt an schriftlicher Produktion, dann nicht an ihren monographischen Druckerzeugnissen, sondern an ihren Zeitschriftenbeiträgen bewertet werden müßte, kann dadurch entkräftet werden, daß die ersten selbständigen Publikationen vielfach aus Rekompilationen bereits

¹⁹ Nicolás Olivaris erster Gedichtband von 1924, “titulado *La Amada Infiel*, en contraste irónico con *La Amada Fiel*, de Amado Nervo”, fiel im Direktorium von *Boedo* in Ungnade: “¿Por qué? Me había atrevido a decir en un poema: ‘mi loco cardumen que anda en parranda — con Theodore de Bainville’, y esto otro: ... ‘el son sonoro del viejo piano’. Se indignaron, y en cierto modo me consideraron traidor al movimiento y me expulsaron sin más. Me dolió; tenía la ingenuidad de los poco más de veinte años y admiraba ciegamente a mis censores. Como en el tango, salí a la calle desconcertado, y dio la casualidad que me encontré en la puerta de la librería con Raúl González Tuñón, quien había leído mi libro y le gustaba. Me abrazó, y al saber de mi cuita, ya tuteándome, me dijo: ‘No importa. Te llevo a Florida’... Y así fue” (Olivari 1966: 15).

²⁰ Folgende Werke der namhaftesten Autoren von *Boedo* liegen bis einschließlich 1924 vor: Barletta: *Cuentos realistas* (1923); *Canciones agrias* (1923 - poemas); *Vientres trágicos* (1924 - novela); *Las fraguas del amor* (1924); *María Fernanda* (1924 - novela); Castelnuovo: *Tinieblas* (1923 - cuentos); *Notas de un literato naturalista* (1923 - cuentos); *Malditos* (1924 - cuentos); Olivari: *Manuel Gálvez; ensayo sobre su obra* (zusammen mit Lorenzo Stanchina) (1924); Yunque: *Versos de la calle* (1924 - poemas).

²¹ Von den namhaftesten Autoren von *Florida* sind bis einschließlich 1924 erschienen: Gironde: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922); Marechal: *Los aguiluchos* (1922); Bernárdez: *Orto* (poemas) (1922); *Bogar* (1922); Kindergarten (poemas ingenuos) (1923); Borges: *Fervor de Buenos Aires* (1923); González Lanuza: *Prismas* (1924).

erschienenener Texte bestanden — eine Praxis, die sich z.T. sogar auf Vorabdrucke von einzelnen Romankapiteln erstreckt, wie z.B. im Fall von *El juguete rabioso* von Roberto Arlt. Außerdem wurden die mit Argus-Augen verfolgten Neuererscheinungen der Kollegen meist unmittelbar nach Erscheinen rezensiert, so daß an diese frühen Werke gerade wegen der avantgardistischen Praxis besondere Ansprüche gestellt wurden.²²

Besonders deutlich werden die Gegensätze zwischen *Boedo* und *Florida* jedoch hinsichtlich der übersteigerten naturalistischen Schock-Ästhetik, mit der sich einige der *boedistas* beispielsweise dem Thema der 'käuflichen Liebe' zuwandten. Das literarische Interesse an der Prostitution, das freilich schon bei Grandmontagne und Fray Mocho vorhanden war, geht —was seinen argentinischen Zug anbelangt— auf einen Traditionsstrang zurück, der von Evaristo Carriegos berühmten Versen "La costurerita que dio aquel mal paso..." (1912)²³ herrührt und über die 'gefallenen Frauen' und den gescheiterten *Bohème*-Dichter Carlos Riga bei Manuel Gálvez²⁴ bis hin zur Prosa der *boedistas* und ihrer *musa de la mala pata* führt.²⁵ Ein besonders illustratives Beispiel für die Ästhetik von

²² Dies geht beispielsweise aus der Rechtfertigung hervor, die den demonstrativ 'beiläufigen' *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* vorangestellt ist, "donde Gironde expone sus razones para consagrarse a las letras" — so der Kommentar in der Kurzrezension der Nr. 2 von *Martín Fierro*. *Martín Fierro*, 1924; vgl. hierzu auch die rhetorische Gegenfrage, mit der Gironde in der "Carta abierta, a La Púa" auf die Frage eines imaginären Freundes antwortet: "¿Para qué publicar? Uds. no lo necesitan para estimarme y los demás... [...]" (ebda.).

²³ Vgl. die erste Strophe des wohl bekanntesten aller Gedichte von Carriego: "La costurerita que dio aquel mal paso.../ —y lo peor de todo, sin necesidad—/ con el sinvergüenza que no la hizo caso/ después... —según dicen en la vecindad—// [...]" (zit. nach *Versos de Carriego*, hrsg. v. J.L. Borges 1963: 47).

²⁴ Gálvez hatte seine Doktorarbeit als Anwalt über das Thema *La trata de blancas* vorgelegt und war somit in professioneller Hinsicht ein Experte über Prostitution in Argentinien (vgl. Smetan 1994: 64). Was seine Prosa anbetrifft, so ist das Thema der 'gefallenen Frau' auch noch in *Historia de arrabal* (1922) präsent, doch nirgendwo ist der Zusammenhang mit Carriego deutlicher nachzuweisen wie in seinen Romanen *El mal metafísico* (1916) und *Nacha Regules* (1919), in denen Gálvez einen *Bohème*-Dichter des *suburbio* namens Carlos Riga auftreten läßt, für den Evaristo Carriego, wie unschwer am Namen erkennbar ist, Pate gestanden hat (vgl. Masiello 1986: 174).— Zum Thema der Prostitution in *Nacha Regules* und *Historia de arrabal* vgl. Guitiérrez Girardot 1990, sowie Masiello 1986: 129: "No sólo Gironde, sino los poetas del realismo social: Olivari, Tiempo y Yunque, recortaron a la mujer moderna para deformarla en el arte. La prostituta es la fuente particular de su violento humor."

²⁵ Vgl. das mit dem bekannten Carriego-Vers beginnende Sonett von Nicolás Olivari: "La costurerita que dió aquel mal paso/ y lo peor de todo sin necesidad.../ bueno, lo cierto del caso/ es que no le ha ido del todo mal...// [...]/ ¡Pobre la costurerita que dió el paso malvado!/ Pobre si no lo daba... que aún estaría,/ si no tísica del todo, poco le

Boedo, das zudem im unmittelbaren Kontext der Polemik steht, gibt Leónidas Barletta im Prolog zu seinem Roman *Vientres trágicos* (1924), in dem er, wie schon der Titel andeutet, die ‘gefallene Frau’ als Opfer der Gesellschaft darstellt und den Mißstand der ‘käuflichen Liebe’ als Folge der bürgerlichen Doppelmoral anprangert:

De manera que el hombre que ha conocido varias docenas de mujeres, en un momento dado, pasa por sobre el tendal de hembras que sedujo y se casa con una que pretende honrada porque la reservó para hacerla esposa. Esto aceptan tácitamente las mujeres, demostrando una falta de solidaridad bien amarga. No hay para la que cayó, para la que tiene un hijo sin padre, sino la humillación y el desprecio. La lógica burguesa entiende que ese amor es punible, porque le falta un número de orden y porque ha prescindido del catálogo civil. Condenadas a esa hipocresía extrema, las mujeres, en nombre de un pudor puramente literario, aguardan el instante legal —¡oh! ridículo— en que la Iglesia y el Estado les den su venia para que, de acuerdo con las leyes, el hombre pueda llenarles el útero. Otras hacen de esa misteriosa herida del bajo vientre, el recipiente público, y mientras separan maquinalmente las rodillas, tienden hacia los bolsillos los cuencos de las manos. ¡Tienen el sexo como la ranura de una alcancía, llena por partes iguales de dinero y de envilecimiento! (Barletta 1933: 8)

Die ostentativ zur Schau getragene ‘vulgäre’ Wortwahl (“llenarles el útero”; “misteriosa herida del bajo vientre”; “separan maquinalmente las rodillas”) und der obszöne Vergleich der Vulva mit dem Schlitz einer Sparbüchse (“la ranura de una alcancía”) kontrastieren auf bemerkenswerte Weise mit dem Gedicht “Eche veinte centavos en la ranura” (1922) des ‘Carriego-Nachfolgers’ Raúl González Tuñón,²⁶ der mit der Metapher “ranura”²⁷ ebenfalls sexuelle Konnotationen verbindet, dies aber mittels einer vergleichsweise zurückhaltenden und weniger auf Effekte hin kalkulierten Sprache zum Ausdruck bringt: “si quiere ver la vida color de rosa/ eche veinte centavos en la ranura./ Y no ponga los ojos en esa hermosa/ que frunce de promesas la boca impura/ si quiere ver la vida color de rosa”.²⁸

faltaría./ Ríete de los sermones de las solteras viejas;/ en la vida, muchacha, no sirven esas consejas,/ porque, piensa ¿si te hubieras quedado” (Olvari 1956: 20). *La musa de la mala pata* (1926) ist offenbar nachträglich auch als Titel für die Anthologie gewählt worden, das Gedicht stammt aber ursprünglich aus *La amada infiel* (1924).

²⁶ Luis Emilio Soto urteilte 1923: “Raúl González Tuñón es un digno sucesor de Carriego” (zit. nach Orgambide/Yahni 1970: 291); auch Borges bezeichnete ihn im Vorwort der Erstausgabe von *Luna de enfrente* (1925) als “el otro poeta del suburbio” neben Carriego (vgl. Domínguez 1986: 128).

²⁷ Zu “ranura” vgl. Orgambide/Yahni 1970: 291: “Por aquel tiempo, en los quinetoscopios de la Recova, bastaba echar veinte centavos en la ranura, para encontrar la magia”.

²⁸ Zit. nach *Boedo y Florida* 1987: 157. — Das Erscheinungsdatum des Gedichts ist nicht eindeutig: In der soeben zitierten Anthologie wird 1922 angegeben, aber als Quelle *El violín del diablo* genannt, obwohl dieses erste Buch des Autors erst 1926

Außerdem rückversichert sich González Tuñón gegenüber allzu 'dunklen' Tonlagen und der Schockästhetik des 'Widerwärtigen',²⁹ indem er die Metapher nicht nur auf die 'käufliche Liebe' bezieht, sondern auch auf die bunte Welt des Zirkus, der "kermesse", der "vida miliunanochesca" und schließlich auch auf Baudelaire: "¡Qué lindo es ir a ver/ la mujer/ la mujer más gorda del mundo!/ Entrar con un miedo profundo pensando en la gigante de Baudelaire...".³⁰ Anders als Raúl González Tuñón, der wegen seiner Thematik des 'Marginalen' und der Überformung derselben für *Boedo* und *Florida* zugleich reklamiert wurde, wählt Leónidas Barletta —als *boedista* der ersten Stunde, "el más agresivo" (Olivari 1966: 14)— das Thema der Prostitution, um die bürgerliche Doppelmoral als Hauptschuldigen der (femininen) Ausbeutung anzuklagen.³¹ Seine Vorliebe für vulgäre Ausdrücke, mißgebildete Gestalten und drastisch ausgemalte Körperdetails hat ihm den Spott der Martinfierristen eingetragen, die ihm in ihrem "Parnaso satírico" von 1925 den Nachruf gaben: "L. Barletta, según/ Todos los datos que tengo,/ Murió pisado por un/ Espermatozoide rengo".³²

erschienen ist. Vermutlich dürfte das Gedicht —zusammen mit anderen— 1922 in *Caras y Caretas*, *Inicial* oder *Proa* erschienen sein (vgl. Domínguez 1986: 123), da Soto 1923 und Borges 1925 ihn schon als Nachfolger von Carriego einschätzen. In seinem Roman *Op Oloop* (1934) hat bereits Juan Filloy eine Verbindung aus beiden "ranura"-Metaphern hergestellt, die insbesondere eine Poetik der bewußten Verwendung von Vulgarismen einschließt: "En efecto: para mí toda mujer se sintetiza en una ranura. 'Si quiere ver la vida color de rosa... eche veinte centavos en la ranura.' La mujer es semejante a esas máquinas de ilusión que se estilan en los parques de atracciones: una ranura..." (Filloy 1967: 177).

²⁹ Vgl. Sarlo 1969: 162: "Boedo se coloca en la derecha estética porque al proponerse restaurar el naturalismo, ha producido, en cambio, una literatura ultranaturalista, 'en su aspecto más crudo y sórdido, tratando de suscitar en el lector no ya la emoción simple sino el espanto y la repugnancia'."

³⁰ Zit. nach *Boedo y Florida* 1987: 158. — Barletta hat wenig später in seinem Roman *Royal Circo* (1925) ebenfalls eine *giganta* als Zirkusattraktion auftreten lassen.

³¹ Vgl. Sarlo 1989: 181: "En Enrique González Tuñón, por ejemplo, la caída de la mujer o el delito del hombre no son objeto de juicio moral; en Castelnovo, la explotación social o la conmiseración de matriz cristiano-anarquista reemplazan ese juicio; en Riccio o en Yunque, se condena la indiferencia de quienes son moralmente responsables de la caída de los hermanos y hermanas de la calle; en Stanchina y Olivari, la representación de la miseria utiliza procedimientos que, por la exageración, la parodia o el recurso a la locura, producen una perspectiva nueva sobre el margen social y sus desgracias."

³² Im gleichen *Parnaso Satírico* bekam auch die *Boedo*-Gruppe als Ganze ihren Nachruf in Anspielung auf ihre Vorliebe für den 'erhobenen Zeigefinger': "Aquí yacen, 'allo spiedo',/ Los siniestros pensadores/ Que eran genios en Boedo./ Ahora ¿en qué... ventiladores/ Van a introducir el dedo? (*Martín Fierro*, Nr. 22, 1925). Vgl. außerdem den *epitafio* auf Barletta in *Martín Fierro*, Nr. 19, 1925: "En este frasco de alcohol/ Yace Leonidas Barletta/ Lo mató un espiroqueta/ Su musa tani-poeta/ Traducida al español".

Was den thematischen Gegensatz zwischen *Boedo* und *Florida* anbetrifft, so ist die Lage komplizierter, auch wenn sich ein vergleichbares Interesse für Prostitution in den frühen Werken von *Florida* nicht nachweisen läßt. Dagegen ist beispielsweise das Thema der ‘Straße’ von beiden Gruppen okkupiert worden und beide nahmen Carriego als *poeta del suburbio* für sich in Anspruch und verschmähten in Lugones den reaktionären Ideologen, wenn auch aus jeweils anderen Motiven.³³ Wenn sich die Martinierristen daher in erster Linie von Leopoldo Lugones’ gereimter Poesie des “*Nulario sentimental*” absetzten — wie Borges den Titel von *Lunario sentimental* verballhornt hat³⁴ —, so brachte sie diese Kritik keineswegs von der Poesie ab, denn ihre metaphernzentrierte Ästhetik war in einem solchen Maße gegen realistische Verfahren ‘allergisch’, daß ihnen der Roman — als Gattung des Realismus *par excellence* — in höchstem Maße und nachhaltig suspekt wurde.³⁵ Geriet die avantgardistische Bewegung mit Beginn der 30er Jahre zunächst in Vergessenheit, so entdeckte sie sich Mitte des Jahrhunderts selbst wieder — um nunmehr als späte Frucht bezeichnenderweise Romane hervorzubringen. Den besten Beleg hierfür liefern die nur scheinbar geschwisterhaften, aber einander bestimmt nicht gänzlich unbekannt *Adriana Buenos Ayres* von Macedonio Fernández und *Adán Buenosaires* von Leopoldo Marechal, die — beide in den 20er und 30er Jahren begonnen — erst um die Jahrhundertmitte erschienen sind.³⁶ Für die Frage nach der scriptOralität in

³³ Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß der ‘sentimentale’ Carriego von Borges in die Nähe von *Boedo* gerückt wird: “Carriego se estableció en esos temas [orilleros], pero su exigencia de conmover lo indujo a una lacrimosa estética socialista, cuya inconsciente reducción al absurdo efectuarían mucho después los de Boedo” (Borges OC I: 142).

³⁴ Vgl. Osorio 1988: 152. — In *Nosotros* erklärt Borges in einem offenen Brief an Bianchi: “Yo, Bianchi, soy más o menos una cuarta parte de *Proa* y voy a defenderme llanamente de los dos cargos de fascismo y de lugonería. Entrambos son absurdos. [...]. En cuanto al solemnismo patrioterico de fascistas e imperialistas, yo jamás he incurrido en semejantes tropezones intelectuales. Me siento más porteño que argentino, y más del barrio de Palermo que de los otros barrios. ¡Y hasta esa patria chica — que fue la de Evanisto Carriego — se está volviendo centro y he de buscarla en Villa Alvear! Soy hombre inapto para las exaltaciones patrióticas y la lugonería: me aburren las comparaciones visuales y a la audición del Himno Nacional prefiero la del tango *Loca*. Le estrecha muy cordialmente la mano, *Jorge Luis Borges*” (*Nosotros*, XIX, 191, 1925, pp. 546-547; zit. nach Osorio 1988: 154-55). — Den Ausdruck *Nulario sentimental* gebrauchte allerdings auch schon Guillermo Juan in der Umfrage von *Nosotros* von 1923 (vgl. Engelhardt 1991: 204).

³⁵ Vgl. die “Proclama” in *Prisma* (Nr. 1, 1921): “(Desde ya puede asegurarse que la novela, esa cosa maciza engendrada por la superstición del yo va a desaparecer, como ha sucedido con la epopeya i otras categorías dilatadas)” (zit. nach Schwartz 1989: 110).

³⁶ Zu M. Fernández “Doctrina Estética de la Novela” (1928/29) vgl. Schäffauer 1995c: 109.

der Polemik zwischen *Boedo* und *Florida* muß daher beachtet werden, daß sich die beiden Gruppen nicht nur in der Wahl der Ästhetik, sondern auch in ihren bevorzugten Gattungen radikal unterscheiden.

Es stünde nun zu erwarten, daß sich die *Boedo*-Autoren aufgrund ihres sozialen Engagements für Marginalisierte und Unterdrückte auch für deren an den Rand gedrängte oder unterdrückte Sprache engagierten, um ihr auf diese Weise zu Anerkennung zu verhelfen, oder sei es auch nur, um den bislang Unerhörten das Wort zu erteilen. Diese Erwartung bestätigt sich aber nur in eingeschränktem Maße: Die *boedistas* glaubten offenbar daran, daß eine möglichst einfache und alltägliche Sprache die angemessenste sei, um von der 'Masse' der entsprechend 'einfachen' und 'alltäglichen' Menschen verstanden zu werden — ein Dogma, das Elías Castelnuovo, wie eingangs dieses Kapitels zu sehen war, noch 1974 vertrat. Die Autoren von *Boedo* setzten zwar die folletineske und schockierende Melodramatik von Gálvez' *Historia de arrabal* fort, versuchten aber keineswegs, Gálvez in der Verwendung des *lunfardo* zu folgen oder gar durch konsequente sprachliche Zugeständnisse weiterzuführen. So kam es zu einem weiteren Gegensatz zwischen Autoren von *Boedo* und *Florida*, der ihre Beziehung zur Oralität betrifft: Wider Erwarten haben weder die *boedistas* aus Gründen ihres sozialen Engagements orale Register verwendet, noch haben die *floridistas* diese wegen ihres literarischen Ästhetizismus' völlig gemieden.

2 Roberto Mariani und die Allianz zwischen sozialem Engagement und einfacher Sprache

Es war ein Artikel von Roberto Mariani, der 1924 die Polemik zwischen *Boedo* und *Florida* in der Zeitschrift *Martín Fierro* auslöste, zwei Monate, nachdem in deren "Manifiesto de 'Martín Fierro'" behauptet worden war: "MARTÍN FIERRO', tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído". Mariani bestreitet dieses *credo* in seinem Anti-Manifest "MARTÍN FIERRO Y YO", indem er die Frage aufwirft, warum die Herausgeber der Zeitschrift sich unter den Schutzmantel von *Martín Fierro* gestellt hätten, "si precisamente tienen todos una cultura europea, un lenguaje literario complicado y sutil, y una elegancia francesa?" (*Martín Fierro*, Nr. 7, 1924). Mariani erscheint es paradox, daß eine kosmopolitische Avantgarde das Symbol des argentinischen *criollismo*, "Símbolo por el sentimiento, el lenguaje y la filosofía" (ebda.), für sich in Anspruch nimmt, ohne ihm im mindesten eine thematische, sprachliche oder philosophische *homenaje* zukommen zu lassen. Da Mariani, wie bereits aus dem Titel "MARTÍN FIERRO Y YO" hervorgeht, demonstrativ im Ton eines *desafío de contrapunto* zu schreiben versucht, dem gleichen nämlich, den er dem kritisierten Manifest abspricht, scheint er dessen subtile *contrapunto*-Struktur

bewußt zu ignorieren, ganz zu schweigen von der Ironie des Manifests. Außerdem wirft Mariani den Martinfierristas vor, sie würden Leopoldo Lugones, den er als Faschisten bezeichnet, in jeder Hinsicht als Idol verehren. Er empfiehlt ihnen, Lugones stattdessen die Stirn zu bieten, “gritándole groseramente esta guisa: —¡Maestro: su adhesión al fascismo es una porquería!” (ebda.). In ihrer Antwort “SUPLEMENTO EXPLICATIVO DE NUESTRO ‘MANIFIESTO’” weist die Redaktion von *Martín Fierro* diese Geste entschieden zurück:

En primer lugar, porque hemos tenido una educación doméstica lo suficientemente esmerada para impedirnos perder hasta tal extremo nuestra compostura, y luego, porque poseemos medios de expresión un poco más complicadas pero igualmente eficaces. (*Martín Fierro*, Nr. 8-9, 1924)

Unter den Strategien, mit denen die Martinfierristen die Autoren von *Boedo* der Lächerlichkeit preiszugeben versuchen, dienen Italianismen dazu, die *boedistas* als traditionsfremde italienische Einwanderer zu ‘entlarven’, wozu allein schon die Nachnamen von Barletta, Castelnuovo, Mariani, Riccio oder Stanchina einluden. Eine andere Strategie besteht darin, den Realismus der *boedistas* mit dem der “subliteratura” der *folletos criollos* auf eine Stufe zu stellen und dabei die eigene elitäre Kunstauffassung gegen die Italianismen jener ‘Trivialliteratur’ auszuspielen:

Cuando por curiosidad ha caído en nuestras manos una de esas ediciones, nos hemos encontrado con la consabida anécdota de conventillo, ya clásica, relatada en una jerga abominablemente ramplona, plagada de italianismos, cosa que provocaba en nos otros más risa que indignación pues la existencia de tales engendros se justifica de sobra por el público a que están destinados: no hay que echar margaritas a puercos. Nunca imaginamos que pudieran aspirar sus autores a la consagración literaria. La reclamamos, sin embargo, por boca del señor Mariani, quien llega a afirmar seriamente que ese grupo de fabricantes de novelas entronca mejor que nosotros con la tradición argentina encarnada en el poema de Hemández... (*Martín Fierro*, Nr. 8-9, 1924)³⁷

Die ungewöhnlich heftige Attacke der Martinfierristen³⁸ erwidert Mariani durch eine kurze Gegendarstellung in der Folge Nummer von *Martín Fierro* (Nr. 10-11,

³⁷ Ein weiteres Verfahren beruht auf der Unterstellung, die Orientierung an Gálvez bestätige das exklusiv kommerzielle Interesse von *Boedo*: “En los últimos tiempos hemos visto que han elegido como patrono, regalándolo con burdo incienso, a Manuel Gálvez, novelista de éxito, lo que confirma nuestra opinión sobre los fines exclusivamente comerciales de los famosos ‘realistas’ italo-criollos” (*Martín Fierro*, Nr. 8-9, 1924) Vgl. auch die in der Nummer zuvor erschienene Kurzrezension des umstrittenen Essays *Manuel Gálvez, ensayo sobre su obra* von Nicolás Olivari und Lorenzo Stanchina.

³⁸ Vgl. Sarlo 1983: 150: “La violencia del ataque no es típica de *Martín Fierro*, que discute poco por cuestiones de principio, y, si lo hace, suele preferir la parodia o cualquier otra forma de la distancia humorística. Esta violencia es síntoma de que lo que está en debate es una cuestión fundamental, más desde el punto de vista ideológico que desde el estético.”

1924). Er stellt darin klar, daß die Polemik allein auf seine Rechnung gehe; im übrigen ziehe er es vor, die Polemik aus Gründen des guten Geschmacks zu beenden.

Um nun die scriptOrale Allianz zwischen ‘sozialem Engagement’ und ‘einfacher Sprache’ im Werk von Mariani aufzuzeigen, gibt es keinen geeigneteren Text als das kurze Lese-Drama “Ficción”, das wenige Monate nach dem Ausbruch der Polemik in den *Cuentos de la oficina* (1925) erschienen ist. Mit seinem Titel “Ficción” weist es bereits innerhalb der Erzählsammlung auf seine programmatische Funktion hin. Darüber hinaus kommt ihm die Funktion einer indirekten Antwort auf die Polemik zu — einer Fortsetzung mit ‘anderen’ Mitteln freilich.

Der Erzählband *Cuentos de la oficina* selbst besteht aus 8 Erzählungen und besagtem Lese-Drama in fünf Szenen. Das zentrale Thema der Erzählungen ist der einfache Angestellte, der für einen miserablen Lohn arbeitet, mit dem er kaum seinen Lebensunterhalt verdienen kann. Krankheiten, Irrtümer oder grausame Vorgesetzte werden schnell zu einer bedrohlichen Gefahr fürs Überleben, da die Arbeit ohne jede Rücksicht auf persönliche Umstände getan werden muß. Zwischen Scheitern, Erniedrigung und Elend versuchen die Erzählungen, eine Atmosphäre der Solidarität zu erzeugen und sie dem Leser anhand einer einfachen Sprache, die bisweilen in den Berufsjargon übergeht, bewußt zu machen.

In diesem Kontext ist die Handlung des Lese-Dramas nun die folgende: Zwei Geschwister —ein Mädchen und ein Junge im Alter von etwa sieben Jahren— versuchen einen anderen Jungen gleichen Alters mit einem kindlichen Rollenspiel zu beeindrucken. Im Unterschied zu den Akteuren ist der Zuschauer elegant mit einem Matrosenanzug gekleidet. Gespielt wird ‘Vater und Mutter am Lohtag’:

LA HERMANITA: ¿Cobraste?
 EL HERMANITO: Sí. (*Entran.*)... Sí cobré... (*Se sientan, marido y mujer.*)... La canaleta... el agua entra, la llena... y se va...
 EL MARINERITO: ¿La canaleta?... ¿Qué quiere decir?
 EL HERMANITO: No sé. Papá lo dice siempre, cuando viene a casa el día que cobra. ¡Pero no cortes! Sigamos. [...] (Mariani 1925: 108f.)

Der kleine Matrose mit der besseren Erziehung und —den Regieanweisungen zufolge— “*trajado con casi femenina complicación a pesar de su sencillo traje marinero*” (103) kennt den blumigen Ausdruck nicht. Offensichtlich deshalb, weil er auch das Unglück nicht kennt, das damit bezeichnet wird, nämlich daß den armen Angestellten das Geld wie Sand aus den Fingern rinnt. Auch die unschuldigen Geschwister kennen die präzise Bedeutung der Redewendung nicht, dafür aber um so besser ihren Kontext. Sie zählen Schulden auf, die sie auf absurde Weise verrechnen, doch auch so lautet das Resultat, daß der Lohn nicht einmal zur Tilgung der Schulden reicht. An diesem kritischen Punkt der Darstel-

lung angelangt, ruft der 'Vater' mit dem Pathos der Verzweiflung aus: "¡Qué cosa bárbara!... ¡Gran puta, carajo!..." (110). Der kleine Matrose vergnügt sich wie ein König über die 'malas palabras' des jungen Schauspielers, doch die 'Mutter' weigert sich weiterzuspielen: "No juego más... (*Ya se sabe: es por las malas palabras.*)" (110). Der kleine Matrose, dem eben noch die Darstellung bodenloser Armut un wahrscheinlich schien, insistiert nun in sprachlich-formaler Hinsicht auf die vorbehaltlose Wahrheit: "¡Pero hay que jugar de verdad!" Angesichts seines Insistierens wird die Szene wiederholt, jedoch unter der komplizierten Selbstzensur des 'Vaters': "¡Nunca alcanza, carajo!..." (111), wiederholt dieser. Nun bricht der kleine Zuschauer erst recht in Gelächter aus, diesmal nämlich, weil er weiß, "que esa palabra es una mala palabra; en cambio, la hermanita no hace cuestión, porque ignora el contenido del vocablo" (111). Hinzu kommt, daß wenig später der 'Vater' im Eifer des Gefechts seine Selbstzensur vergißt und vom "patrón" spricht "que se gasta la plata en París con putas arrastradas..." (112), woraufhin seine Schwester sich erneut weigert, die Rolle der Mutter weiterzuspielen. Die Regieanweisungen enthüllen uns jedoch, daß der 'Vater' keineswegs seine Partnerin beleidigen wollte, sondern schlicht und ergreifend zu Tabuwörtern greift, da er sich nicht anders zu helfen weiß: "se apresura a acumular dispersos gestos y blasfemias, es decir, lo más exterior, simplista y primario de la realidad" (110). Demzufolge ist es die Aufgabe des Schriftstellers, zwischen der inneren und der äußeren Realität zu vermitteln, indem er die Ineffizienz der ausdrucksarmen Sprache mittels der effizienteren Sprache der Regieanweisungen ergänzt. Trotzdem bleibt es bei der Verwendung einer einfachen Sprache, bis hin zum Eingeständnis der eigenen Beschränkung, die Kindersprache adäquat erfassen zu können: "(Continúa la nena desvariando fantásticamente en una jerga pintarrajeada que el autor ignora [...])" (113).

Es handelt sich um ein modellhaftes Lese-Drama, das die Frage danach stellt, wie man wirkungsvoll jemandem die Bedeutung der Armut mitteilen kann, der sie nicht selbst kennt. Die Armut zu übermitteln ist schließlich auch eine Frage der zu wählenden (Armut der) Sprache — das ist die unmittelbare Botschaft des Stücks. Doch hierbei überrascht zunächst einmal, daß nicht nur gegenüber der unbekanntem *jerga*, sondern auch gegenüber den "palabras malsonantes" Distanz eingenommen wird. Der kleine Matrose nimmt nämlich nicht die Verzweiflung wahr, die mit ihnen ausgedrückt werden soll, sondern vergnügt sich an der Verletzung des Tabus. Da ist nichts von einem Glauben an die eigene Phonetik zu verspüren, geschweige denn von einem nietzscheanischen Vertrauen auf die Kraft der Transgression — wie z.B. bei Roberto Arlt oder später bei Juan Filloy —, aber sehr wohl Vergnügung auf Kosten der Schamhaftigkeit des Mädchens. "¡Hay que jugar de verdad!", fordert der kleine Matrose in bezug auf die Sprache, aber am

Ende bezeichnet er das Rollenspiel als Lügengespinnt: “No saben jugar. El día que el papá cobra, todos deben estar contentos, porque trae regalos” (114f.).

Im Kontext von *Boedo-Florida* kann das Lese-Drama auch als allegorische Antwort auf die Polemik zwischen Mariani und *Martín Fierro* gelesen werden:

Der kleine Matrose stellt auf diesem Hintergrund eine simplifizierte Allegorie der *martinfierristas* dar, denn diese besitzen —gemäß der Polemik— “todos una cultura europea, un lenguaje literario complicado y sutil, y una elegancia francesa”, gerade so, wie sein Matrosenanzug eine aus Europa importierte Mode repräsentiert, die ihn “*trajeado con casi femenina complicación*” erscheinen läßt. Das infantile Rollenspiel —die Darstellung des Dramas ‘Alltag’— steht entsprechend für die Arbeit des Realisten (Mariani), der für seine Unflätigkeit getadelt wird, zu empfehlen, man möge dem ungeliebten Meister Lugones das Wort *porquería* entgegenschleudern.

Aus diesem Grund ergibt sich auf einer zweiten Ebene —im Text repräsentiert durch die Ebene der ausführlichen Regieanweisungen— eine Funktion der “malas palabras”, die über die unmittelbare Niederlage hinausgeht, denn für den kleinen Schauspieler bedeutet selbst das Lachen noch einen ersten Anerkennungserfolg:

(Para éste, ya es un triunfo haber arrancado a su difícil amiguito, primero atención, y después risa. Aunque esperaba precisamente —en vez de risa—, temor, pavor, miedo, algo así. Quiere entonces continuar su triunfal representación, y para ello sacrifica su estética teatral, sus principios estéticos, transigiendo con la hermanita que no quiere malas palabras.) (111)

Der Teilerfolg mittels der verbalen Provokation entspricht daher dem ‘agravio a Lugones’, so wie das Scheitern der ‘estética comprometida’ mit dem Umstand korreliert, daß die Hoffnung auf literarische Weihen von den Martinfierristen kompromißlos zerschlagen wurde. Das Gelächter des kleinen Matrosen gibt sodann die arrogante Haltung wieder, mit der Mariani in der Antwort “una jerga abominablemente ramplona, plagada de italianismos” und “cierta deformidad de pronunciación...” (54) unterstellt wurde, ganz im Gegensatz zu den *martin-*



“FLORIDA” Y “BOEDO”

Por LINO PALACIO

Testigo, Nr. 3, 1966

fierristas, die sich selbst als “argentinos sin esfuerzo” bezeichnen, “porque no tenemos que disimular ninguna ‘pronunzia’ exótica...” (55).³⁹ Mariani reflektiert diese arrogante Haltung in seiner Allegorie des Gelächters, die der kleine Schauspieler jedoch nicht in ihrer ganzen Tiefe erfassen kann, auch wenn sie ihn instinktiv dazu bewegt, die realistische ‘Wirkungsästhetik’ der “malas palabras” aufzugeben. Nicht so Mariani, der in der *Extrema Izquierda* fortfährt, “malas palabras” zu verwenden, wie ihm die Martinfierristen unerbittlich bescheinigen:

Apareció ‘Extrema Izquierda’. ¡Salutte! Muy realista, muy, muy humana. Sobre todo esto: hay en sus páginas un realismo exuberante; el léxico que zarandean sus redactores es de un extremado realismo: **masturbación, prostitución, placas sifilíticas, piojos, pelandrunas, que lo parió**, etc., etc... ¡Muy, muy realista! El compañero Mariani estará ahora orgulloso, regocijado, contento. (*Martín Fierro*, Nr. 8-9, 1924)

Die gleichen von den Martinfierristen hier beanstandeten Wörter⁴⁰ sind auch in Roberto Arlts *Los siete locos* (1929) an exponierten Stellen zu beobachten, sowie im Roman *Op Oloop* (1934) von Juan Filloy, in dem sie als poetologischer Schlüssel dienen (vgl. Anm. 28). Auch in Roberto Marianis erstem Roman *En la penumbra* (1932) spielen sie weiterhin eine wesentliche Rolle, wenngleich die erzählerische Distanz zunimmt.⁴¹ Marianis Bemühungen um die ‘Oralität’ sind daher konstant, wenn auch weniger intensiv als vergleichsweise bei Roberto Arlt. Vor allem wagt er es genausowenig wie Manuel Gálvez in *Historia de arrabal*,

³⁹ Vgl. auch die Verse, die Roberto Mariani im “Cementerio de ‘Martín Fierro’” gewidmet wurden: “Debajo de este ciprés/ Purga Roberto Mariani/ Su esfuerzo por castellani-/ zar su estilo genovés” und “Yace en ‘queste lindo niche’/ por temor de que se pierda/ Roberto Mariani, chiche/ Y honor de ‘La extrema izquierda’/ él mismo se ahogó en la cuerda/ de su estilo cocoliche” (*Martín Fierro*, Nr. 8-9, 1924).

⁴⁰ Auch Oliverio Girondo’s *Veinte poemas para ser leídos en tranvía* verletzt den ‘guten Geschmack’ der Zeit, doch sind seine Obszönitäten an ‘kühne Metaphern’ gebunden, wie z.B. “de miedo de que el sexo se les caiga en la vereda”, “los hombres les eyaculan palabras al oído, y sus pezones fosforescentes se enciendan y se apaguen como luciérnagas” (vgl. Salas 1995: xi).

⁴¹ Der Protagonist bittet beispielsweise einen weiblichen Zuhörerkreis um Erlaubnis für eine Erzählung, die “palabras fatigosas, chocantes y sucias” mit sich bringe: “necesito tener la certeza de no molestarlas con ciertas palabras fatigosas, chocantes y sucias. Aunque, por otra parte, ustedes son muchachas modernas, valientes... ¿no es así?... [...] ¿Y ustedes no rezan todas las noches la dulce oración que dice: ‘Y bendito es el fruto de tu vientre...?’” (Mariani 1932: 24). Mit dem biblischen Zitat versucht Aníbal unter Berufung auf eine indiskutable Autorität seine ‘uverblünte’ Wortwahl zu legitimieren — nicht von ungefähr betrifft die Rechtfertigung just die gleichen “palabras chocantes y sucias”, die Barletta in seinem ersten Roman *Vientres trágicos* verwendete. Der Erzähler ergänzt zudem: “estaba atacando la hipocresía social con su lenguaje clarísimo y afilado. Eso creía él, por lo menos en ese momento” (24).

den Diskurs des Erzählers mit dem “lenguaje *realísimo*” zu kontaminieren, ja, nicht einmal seinen Figuren gesteht er ihn zu, ohne sich gezwungen zu sehen, dies zu begründen oder zu zensieren.⁴² Zwischen ‘mal-decir’ und ‘bien-escribir’ bleibt Mariani selbst noch hinter dem arrabalesken Modell des populären Meisters Gálvez zurück, insofern er die Funktion der Oralität auf die Bekämpfung der bürgerlichen Scheinmoral und eine Frage von mehr oder weniger Erziehung reduziert.

3 Arlt zwischen Boedo und Florida: “escribir mal” und “malas palabras” — ¿con qué nadie le ha pisado el poncho a Arlt?

Wie kein anderer argentinischer Schriftsteller ist Roberto Arlt über Jahrzehnte hinweg wegen seiner sprachlichen Eigenheiten als ‘Semianalphabet’ oder schriftstellerischer ‘Autodidakt’ kritisiert worden. Man unterstellte ihm mit diesen fragwürdigen Attributen, daß er ‘Bildung’ und ‘Kultur’, sofern überhaupt, nur aus zweiter oder dritter Hand erhalten habe, und radikaler noch, daß er als Sohn von Einwanderern nicht einmal die ‘Sprache’ —das eigentliche Handwerkszeug eines Schriftstellers— richtig erlernt habe. Arlt —so die gängige Vorstellung— wuchs in einem Elternhaus auf, in dem er vom deutsch-polnischen Vater ein mit Deutsch und von der südtirolischen Mutter ein mit Italienisch durchsetztes Mischspanisch zu hören bekam. Sein ‘Kulturdefizit’⁴³ resultiere weiter aus der sozialen ‘Deprivation’ der Familie und der fehlenden höheren ‘Bildung’. Der ‘Autodidaktismus’ und die Lektüre schlechter spanischer Übersetzungen (z.B. von Dostojewski) und zweifelhafter Trivialliteratur (z.B. von Ponson du Terrail) ergänzen das Bild eines *semiculto*, der den Zugang zur Schriftkultur nur mangelhaft erworben hat.⁴⁴ Entsprechend kursieren Anekdoten, daß Arlt bei jedem Wort, das er schrieb, wenigstens zwei Rechtschreibfehler begangen haben soll (vgl. Gnutzmann 1984: 187), oder daß ihm bei seiner journalistischen Tätigkeit nicht nur ein eigenes Büro zugeordnet war —was schon ein großes Zugeständnis an den Erfolgsautor der *aguafuertes* bedeutete—, sondern auch ein persönlicher *nègre*, der Fehler auszumerken hatte, “que horrorizaron a más de un corrector”.⁴⁵

⁴² Vgl. das Urteil von Leónidas Barletta über den Stil von Roberto Mariani: “Artífice de su hermosa prosa descarnada, pura, sin embargo fue a él a quien los de Florida le gastaron bromas sobre el estilo. Nunca pude hallar explicación a este fenómeno, pues Roberto Mariani fue el más correcto, el más minucioso, el más sabio, el más paciente, el más sensible y artista cultor de su prosa” (Barletta 1966: 21).

⁴³ Vgl. José Bianco in *Casa de las Américas* (1961): “Le faltaba, no sólo cultura, sino sentido poético, gusto literario” (zit. nach Gutzmann 1984: 222).

⁴⁴ Zum Gebrauch des Begriffs *semiculto* vgl. Oesterreicher 1994.

⁴⁵ Orgambide/Yahni 197: 47; vgl. Onetti 1981: 8.

Der “‘leyenda negra’ de Arlt”⁴⁶ steht jedoch der literarhistorische Rang gegenüber, der Arlt mittlerweile zuerkannt wird: Nach einer frühen Phase der Anerkennung durch die Avantgarde in den 20er Jahren und einem enormen Publikumserfolg in den 30ern, der begleitet war vom Schweigen der Kritik bis zu seinem überraschenden Tod im Jahr 1942, hielt sich die Arlt-Rezeption in den folgenden Jahren auf einem niedrigen *level*, um von den 60er Jahren an deutlich zuzunehmen.⁴⁷ Das besondere Interesse an Arlt spiegelt sich auch in der heftig geführten Debatte wieder, ob Arlt seinerzeit *Boedo* oder *Florida* angehört habe — eine Streitfrage, die nie entschieden werden konnte.⁴⁸ Als symptomatisch für die derzeitige Aufwertung Arlts kann der 1989 erschienene Band VII der von David Viñas herausgegebenen *Historia social de la literatura argentina* angesehen werden, der den bezeichnenden Titel *Yrigoyen, entre Borges y Arlt. (1916-30)* trägt. Um den literarischen Rahmen der Epoche abzustecken wird Arlt bewußt neben Borges gestellt, in dessen Schatten er gestanden haben soll.⁴⁹

Es kann daher im folgenden nicht darum gehen, Arlt vor einer “leyenda negra” in Schutz zu nehmen, über die die Literaturgeschichte längst hinweggegangen zu sein scheint. In diesem Sinne hat Paul Verdevoye schon 1980 eingeräumt, es sei denkbar, daß Arlts “deslices idiomáticos [...] hasta cierto punto eran voluntarios” (Verdevoye 1980: 137). Rita Gnutzmann bemerkte dann wenige Jahre später, die gegenwärtige Arlt-Kritik tendiere sogar zu einer “defensa incondicional de la obra arltiana, explicando los supuestos ‘errores’, detectados por la crítica anterior, como elementos narrativos premeditados” (Gnutzmann 1984: 226). Erstaunlicherweise hat aber auch Gnutzmann auf einen entscheidenden Punkt hinzuweisen versäumt: Bis heute steht eine textkritische Edition des

⁴⁶ Zur “leyenda negra” vgl. Gregorich 1986: 165f.

⁴⁷ Allein in den 60er und 70er Jahren verzeichnet die *MLA*-Bibliographie über 50 Titel; seit 1980 sind fast doppelt so viel neue Titel hinzugekommen. — Zur Arlt-Rezeption vgl. Gnutzmann 1984: 215ff.

⁴⁸ Immerhin konzidiert selbst Barletta, daß “Roberto ARLT, en el área de Boedo, permaneció neutral hasta 1929, año en el que se radicó definitivamente en Boedo [...]” (Barletta 1967: 48). Interessant ist die Frage aber vor allem unter dem Gesichtspunkt, daß Arlt der einzige Prosa-Autor ist, der im Umfeld der historischen Avantgarde dezidiert Romane verfaßte und auch publizierte. Zur Frage, ob Arlt überhaupt zur Avantgarde gezählt werden kann, vgl. Masiello 1986: 23: “Arlt sintetiza los proyectos más importantes de la vanguardia [...]”

⁴⁹ Vgl. Gregorich “Borges y Arlt” (1977) in Gregorich 1986: 160: “El esplendor de Borges implica el oscurecimiento de Arlt.” — Nach dem Index der *MLA* ergibt sich jedoch ein etwas anderes Bild: demnach standen während der 70er Jahre sowohl Borges als auch Arlt im Schatten von Julio Cortázar; erst in den 80er Jahren beginnt die Borges-Kurve steil anzusteigen, während Cortázar immer mehr zurückfällt und Arlt auf einem vergleichsweise niedrigen Niveau stagniert.

Arltschen Werks aus,⁵⁰ ja, es werden in den einschlägigen Arbeiten zu Arlt nicht einmal Informationen über die Existenz von Manuskripten, geschweige denn über deren Beschaffenheit gegeben. Unter Berücksichtigung des Verlagswesens der 20er Jahre kann daher niemand ernsthaft behaupten, daß Fehlerzuschreibungen auf einer solchen Grundlage mehr denn spekulativen Charakter hätten. Ausgerechnet Julio Cortázar, der sonst nicht verlegen ist, wenn es darum geht, Arlts Werk als paradoxes Produkt eines persönlichen Defizits darzustellen, erwähnt die Unzulänglichkeit der “ediciones originales y horrendas de *Claridad*, y las subsiguientes y no menos horrendas de *Futuro*” (Cortázar OC III: 250).⁵¹

Entsprechend ist Arlts Sprachkompetenz gegenüber Autoren wie Borges oder Cortázar stets als Defizit gesehen worden, während Bilingualität in den Werken von Roa Bastos oder Arguedas umgekehrt als Zeichen einer bereichernden oder wenigstens *besonderen* Sprachkompetenz gewertet wird. Nun ist Arlt weder in einer traditionsreichen *indígena*-Gemeinschaft aufgewachsen, noch kann er für sich in Anspruch nehmen, Erbe einer ‘schrift- und literaturlosen Oralkultur’ zu sein. Ganz im Gegenteil, zu Last gelegt wird ihm ja gerade nicht —oder nur am Rande⁵²— seine ‘Oralität’, sondern die Lektüre von zweit- und drittklassigen ‘Schundroman-Heftchen’, die ihn in sprachlich-literarischer Hinsicht korrumpiert hätten.⁵³ Solche und andere Vorstellungen führten jedoch zu widersprüchlichen Urteilen, wie z.B. zur negativen Einschätzung seiner ‘Spracharmut’ (die offensichtlich von Konzepten der Trivilliteratur und der Umgangssprache abgeleitet ist): “El lenguaje de Arlt, finalmente, es pobre, y no sólo en la cantidad de vocablos. Es un lenguaje vulgar, material, salpicado (por lo menos) de lunfardo. Curiosamente Arlt parece haberse avergonzado de esa pobreza” (I. Viñas 1954: 3; m. Hvbgr.). Dem steht nicht nur das Urteil neuerer Studien entgegen, in denen

⁵⁰ In nächster Zeit wird dieses Manko von einer Edition behoben werden, die Mario Goloboff für die *Colección Archivos* vorbereitet. Es ist leicht abzusehen, daß ihr Erscheinen einiges Licht in die bis dato fragwürdigen Spekulationen bringen wird.

⁵¹ Auch Gnutzmann² 1992: 74ff. weist auf eine längere Liste von Fehlern und Differenzen hin, die sich allein beim Vergleich zweier Ausgaben ergeben, die ihrerseits auf Ausgaben zurückgehen, von denen nicht klar ist, inwieweit sie die Originalausgabe berücksichtigen.

⁵² Vgl. Onetti 1981: 9: “Jorge Luis Borges [...] dijo en una entrevista reciente que Roberto Arlt pronunciaba el español con un fuerte acento germano o prusiano, heredado del padre. Es cierto que el padre era austriaco y un redomado hijo de perra; pero yo creo que la prosodia arltiana era la sublimación del hablar porteño: escatimaba las eses finales y las multiplicaba en mitad de las palabras como un tributo al espíritu de equilibrio que él nunca tuvo.” Entsprechend markiert Onetti die Aussprache von Arlt: “—Assí que usted escribió una novela [...]” (10).

⁵³ Diese Auffassung prononciert vor allem Cortázar 1981 (vgl. OC III: 254), aber auch Borello ist der Ansicht: “Aquí es donde se delatan las fallas culturales de un escritor nato [...]” (Borello 1974: 54).

die "riqueza de su léxico" (Gnutzmann 1984: 187) hervorgehoben wird, sondern auch schon das zeitgenössische Urteil von Alberto Hidalgo in *La literatura argentina* (1929), in dem Roberto Arlt bescheinigt wird: "la falta de una gramática correcta, por un lado, y la imaginación y un léxico exuberante, por otro" (zit. nach Gnutzmann 1984: 218). Ganz abgesehen davon, daß niemand das Lexikon von Arlt wirklich ausgezählt hat, um es etwa mit dem Wortschatz eines Goethe oder eines Lugones zu vergleichen, ist es sowieso unsinnig, allein vom quantitativen Umfang des Vokabulars auf den künstlerischen Wert eines Textes zurückschließen zu wollen. Dann befände sich Roberto Arlt womöglich in bester Gesellschaft mit Franz Kafka — oder eben auch nicht.

Doch es geht mir, wie bereits erwähnt, nicht darum, Roberto Arlt von allen Vorwürfen 'freizusprechen', sondern darum, aufzuzeigen, wie sein Werk zu einer idealen Projektionsfläche für scriptOrale Prämissen geworden ist. Eine der interessantesten Möglichkeiten, dieser Projektion auf den Grund zu gehen, bietet sich im Jahr 1981, in dem unabhängig voneinander Juan Carlos Onetti und Julio Cortázar einen Arlt-Prolog verfassen: Onetti für die spanische Ausgabe von *El juguete rabioso* (Ed. Bruguera 1981) und Cortázar für die argentinische *Obra completa* (Ed. Lohlé 1981). Beiden Prologen ist gemein, daß sie sich nicht als 'estudio preliminar' verstanden wissen wollen. Ihr Unterschied wird jedoch schon in der Art und Weise erkennbar, wie beide *prologuistas* sich selbst mit Arlt in Beziehung setzen. So beschreibt Onetti ironisch die Genialität Arlts, die sich einschließlich des physiognomischen Beweises einer vorgewölbten Stirn manifestiert habe: "En Roberto Arlt el rasgo era muy notable; yo no lo tengo" (Onetti 1981: 14). Cortázar hingegen stellt mit mehr ernsthaften als humoristischen Anteilen eine Rechnung auf, die den Vergleich mit sich selbst als Verzerrung erkennen läßt, bei der nicht die Gemeinsamkeiten, sondern die 'Überstände' zählten: "pienso que Arlt me precedió en la vida por catorce años, y que yo lo he sucedido a lo largo de treinta y ocho" (Cortázar 1981: 251). Doch der Prolog von Onetti unterscheidet sich neben seinem Humor und seiner Ironie vor allem auch durch seine anekdotisch-erzählerische Grundhaltung: Onetti berichtet, wie Arlt einen seiner ersten Romane durch bloßes Durchblättern als besten Roman des Jahres befunden habe: "Y no necesito hacer más que esto, hojear, para estar seguro de si una novela es buena o no" (Onetti 1981: 11). Nur scheinbar lobt Onetti Arlts ästhetische 'Spürnase', denn das damit verbundene Eigenlob legt er im folgenden mit dem Hinweis blank, daß es stets Arlts Strategie gewesen sei (wie er erst im Nachhinein erfahren habe), junge Autoren zu ermuntern, da er sie auf diese Weise am schnellsten zur Erkenntnis der eigenen Unfähigkeit brächte. Allerdings insistiert Onetti entschieden darauf, daß Arlt die Sprache sehr wohl beherrscht habe, auch wenn er die herrschende Sprache (die natürlich die der Herrschenden ist) geringschätzte:

Todo Buenos Aires, por lo menos, leyó este libro. Los intelectuales interrumpieron los dray martinis para encoger los hombros y rezongar piadosamente que Arlt no sabía escribir. No sabía, es cierto, y desdeñaba el idioma de los mandarines; pero sí dominaba la lengua y los problemas de millones de argentinos, incapaces de comentarlo en artículos literarios [...]. (14)

Und mit einem Wortspiel verkehrt er den Vorwurf, Arlt sei ein Semianalphabet gewesen, wenn nicht in sein Gegenteil, so doch in eine literarische Metapher: “Era, *literariamente*, un asombroso semianalfabeto. Nunca plagió a nadie; robó sin darse cuenta” (14, m. Hvb.). Keinen Zweifel läßt Onetti daran aufkommen, daß ihm der Arltsche Stil —“enemigo personal de la gramática” (15)— sympatischer ist als der Gestus der sprachversierten Besserwisser:

Dedicado a catequizar, distribuí libros de Roberto Arlt. Alguno fue devuelto después de haber señalado con lápiz, sin distracciones, todos los errores ortográficos, todos los torbellinos de la sintaxis. Quien cumplió la tarea tenía razón. Pero siempre hay compensaciones; no nos escribirá nunca nada equivalente a *La agonía del rufián melancólico*, a *El humillado* o a *Haffner cae*. (16)

Im Gegensatz zum (selbst)ironischen Anekdotenschatz Onettis, liegt der ästhetischen Argumentation von Julio Cortázar’s “Apuntes de relectura” —überspitzt formuliert— das bürgerlich-kaufmännische Schema von Soll und Haben zugrunde: Bei Arlt verzeichnet er überwiegend das Soll, bei sich selbst das Haben, “y en todo caso yo me siento injustamente afortunado por haber vivido todo ese tiempo que le faltó a Arlt, sin hablar de tantas otras cosas que también le faltaron” (Cortázar OC III: 251). Er selbst stamme zwar auch nicht aus vermögenden Familienverhältnissen, aber habe doch eine ausgezeichnete Privatbibliothek besessen und eine vorzüglich familiäre Erziehung genossen, zumal ihn vier (!) Erwachsene über den rechten Sprachgebrauch unterwiesen hätten.⁵⁴

Was nun die Arltsche Ästhetik anbetrifft, so weist Cortázar auf die schwierige Evolution hin, die Arlts Werk von *El juguete rabioso* bis *Los lanzallamas* genommen habe. Die Prosa, die auf den letztgenannten Roman folge, sei “perceptiblemente inferior a los precedentes” (254). Die Erklärung gibt Cortázar im Paradox einer Prosa, die nun, da sie praktisch keine formalen Defekte mehr aufweise, im Dienst mittelmäßiger exotischer Erzählungen stehe. Seine elegante Schlußfolgerung lautet: “Ahora que Arlt escribe ‘bien’, poco queda de la terrible fuerza de escribir ‘mal’ [...]” (254).⁵⁵ Zweifellos spielt Cortázar hier mit den Worten Arlts, der sich im Vorwort zu *Los lanzallamas* verteidigt: “Se dice de mí que escribo mal. Es

⁵⁴ Vgl. die Präambel dieses Kapitels.

⁵⁵ Vgl. Orgambide/Yahni 1970: 51, die in der Frage des “escribir bien” zu einem ähnlichen Schluß gelangen.

posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de sus familias” (Arlt OC I: 309). Arlt beschwert sich, daß dieselben Kritiker, die in seinem Werk Obszönitäten monieren, den “*Ulises*” hochloben (von dem Arlt äquivalente ‘Geschmacklosigkeiten’ zu berichten weiß), aber nur deshalb, weil sie in Joyce einen elitären Autor sehen, “quien no leerán sino media docena de iniciados”.⁵⁶ Die Vermutung liegt daher nahe, daß Cortázars “terrible fuerza de escribir ‘mal’” auf eine beschränkte ästhetische Funktion zielt, die unter bestimmten Bedingungen gut ‘funktioniert’ —beispielsweise im Sinne einer Desautomatisierung von sprachlichen Verfahren oder einer Opposition gegenüber geltenden Normen—, die aber an Effizienz verliert, sobald die Bedingungen —bzw. die Normen und Automatismen— an Geltung verlieren. Was aber meint Cortázar konkret mit “la terrible fuerza de escribir ‘mal’”? Um dieser Frage nachgehen zu können, ist es erforderlich, zuvor zu klären, was er mit “escribir mal” in Arlts Frühwerk gemeint haben kann. Anders als die negative Bewertung des “escribir mal” scheint Cortázar die positive mit Arlt zu teilen, etwa, wenn damit eine Kritik des Sprachpurismus gemeint ist — man denke z.B. an das Spiel des ‘diccionario-cementerio’ in *Rayuela* (vgl. Kap. 41) oder an Cortázars Bekenntnis: “Es muy fácil advertir que cada vez escribo menos bien, y ésa es precisamente mi manera de buscar un estilo... ¡Es tan fácil escribir bien!” (zit. nach Rosenblatt 1969: 94). Doch in diesen beiden Aspekten erschöpft sich das “escribir mal” bei Arlt keineswegs. Im folgenden soll es daher in drei Schritten auf der sprachlichen, erzählerischen und diskursiven Ebene —vor allem anhand von *El juguete rabioso* (1926)— beleuchtet werden.

3.1 “escribir mal” auf sprachlicher Ebene

Elías Castelnuovo rechtfertigt sich in seinen *Memorias*, die Veröffentlichung des Erstlingswerks von Arlt *El juguete rabioso* abgelehnt zu haben. Das Manuskript, das damals noch den auf Anraten von Güiraldes verworfenen Titel “Vida puerca” trug (vgl. Gilman 1989: 66f), kommentiert Castelnuovo im Rückblick: “Sin incluir los errores de ortografía y de redacción, le señalé hasta doce palabras de alto voltaje etimológico, mal colocadas, de las cuales no supo aclarar su significado. Había, asimismo, en su contexto, dos estilos antagónicos...” (zit. nach Gnutzmann²1992: 65). Zweifelsohne bezog sich der zeitgenössische Vorwurf des “escribir mal” —selbst noch bei befreundeten Kollegen— auf Arlts hybride

⁵⁶ Arlt OC I: 310. — Hierzu mußte Arlt zweifelsohne auch Jorge Luis Borges zählen, der 1925 in *Proa* die erste Rezension des gerade erst erschienenen *Ulises* in der spanisch-sprachigen Welt veröffentlicht hatte (vgl. Kap. V. 4).

Konzeption der Sprache: Arlt betrachtete die Sprache nicht als Einheit, sondern als Wettstreit von Kodes, aus dem er ein durch und durch heterogenes Syntagma konstruierte.⁵⁷ In dem *aguafuerte porteño* “El idioma de los argentinos” begründet Arlt seine vorbehaltlose ‘Wirkungsästhetik’ analog mit der Metapher des Boxkampfes, bei dem Schläge “de todos los ángulos” wirksamer seien als europäisches Salonboxen (vgl. OC II: 486). Auch deshalb —und nicht nur wegen der verheerenden Editionsfrage— ist es überaus problematisch, einzelnen Worten oder grammatikalischen Konstruktionen das Attribut “mal” zu geben. Wie irreführend diese Qualifizierung sein kann, zeigt selbst Rita Gnutzmann in einer Fußnote ihrer Arbeit von 1984, in der sie behauptet: “Donde más se notan los *errores gráficos* es en las palabras extranjeras, casi siempre italianas” (187; m. Hvb.). Im Anschluß bemerkt sie aber, daß Arlt in diesen Fällen eine “transcripción fonética española” verwen­de —wie z.B. in “folia” (anstelle von ‘foglia’)—, um dies kurz darauf jedoch wieder als “error ortográfico” zu bezeichnen — eine Wortwahl, die demnach nicht nur unangebracht, sondern ihrer eigenen Aussage zufolge falsch ist. Wie problematisch diese Zuordnung selbst da noch ist, wo zwar keine Orthographieabweichung, dafür aber ein Grammatikverstoß vorzuliegen scheint, zeigt folgendes Syntagma: “[...] se localizaba su doble, pensativo, enigmático, auténticamente misterioso, preparando *quizá* qué coartadas que luego lo sorprenderían al hombre inteligente” (Arlt OC I: 279; m. Hvb.). Erst die eingehende Analyse der Editionsfrage kann Licht in die Frage bringen, ob Arlt hier bewußt *quizá* für das Italienische ‘qui sà’ gewählt hat oder ob die Worte nicht doch bei der Drucklegung diktiert und ‘hispanisiert’ wurden: ‘preparando *quien sabe* qué coartadas’ dürfte vermutlich das zugrundeliegende Syntagma lauten.⁵⁸ Wenn man einen Brief hinzuzieht, in dem Arlt seine Tochter Mirta über eine durchgefallene Prüfung zu trösten sucht, so wird deutlich, daß er —zumindest zum Zwecke der Tröstung— das Image der Rechtschreibschwäche auch kultivierte: “Parti del principio que nosotros los Arlts nunca hemos sido fuertes en gramática y ortografía. Yo todavía no se a ciencia cierta que diferencia existe entre un verbo y un adverbio” (zit. nach Gnutzmann²1992: 25). Beatriz

⁵⁷ Piglia hat hierauf schon 1973 mit Nachdruck hingewiesen: “No entiende el lenguaje como una unidad, como algo coherente y liso, sino como un conglomerado, una marea de jergas y de voces... No hay nada igual al estilo de Arlt; no hay nada tan transgresivo como el estilo de Roberto Arlt” (zit. nach Gnutzmann²1992: 70).

⁵⁸ Im übrigen entspricht dem ja auch der etymologische Wert von *quizá*, der auf “qui sab[e]” zurückgeht. Ein vergleichbares Beispiel gibt Paul Verdevoye: “Gracias a una colaboradora argentina de origen italiano me enteré de que *era grasa que colaba* es un giro italiano que quiere decir, más o menos: ‘sería milagro si...’” (Verdevoye 1980: 141). In diesem Zusammenhang möchte ich mich bei Flavio Bessi bedanken, von dem ich den Hinweis zu ‘qui sà’ erhalten habe. Zum italienischen Register vgl. Ulla 1990: 73ff. mit weiteren Beispielen.

Sarlo hat die Ironie dieser widersprüchlichen Bewegung in Arlts Werk treffend charakterisiert als “exhibición de cultura y exhibición de incultura: el discurso doble de la ironía niega y afirma, al mismo tiempo, la necesidad y la futilidad de la cultura. Niega y afirma, también, las ventajas de la privación” (Sarlo 1988: 52).

Kein anderes Charakteristikum des “escribir mal” ist aber so umstritten, wie die Frage der irregulären Anführungszeichen. Sie betrifft insbesondere die ‘malas palabras’, von denen sich Autoren zu Zeiten von Arlt noch zu distanzieren hatten, da sie als ‘primitiv’, ‘schmutzig’ oder ‘anti-literarisch’ galten. Die prominenteste Kritik stammt von David Viñas, der in einem Vorwort zu einer Arlt-Anthologie kritisiert, daß Arlt die Umgangssprache mit einem gewissen Wankelmut verwende, “*para que no lo confundan* en su condición de pequeño burgués”. Dabei stützt sich Viñas vor allem auf die Irregularität der Anführungszeichen: “Arlt reconoce el lenguaje popular que lo seduce, pero del que se distancia con cierta cautela al poner los vocablos y los giros populares entre comillas como si con ese procedimiento tipográfico los tomase con las puntas de los dedos o los conjurase” (zit. nach Verdevoye 1980: 142). Paul Verdevoye bestreitet demgegenüber, daß sich der kuriosen Distribution von Anführungszeichen eine durchgehende Regel abgewinnen lasse, geschweige denn, daß man wissen könne, auf wen sie letztlich zurückgehe:

Ante todo, habría que saber a ciencia cierta si tal uso de comillas pertenece a Roberto Arlt o al impresor. Suponiendo que se hubiese respetado la voluntad del escritor, notamos una anarquía pertinaz en todas las obras estudiadas [...]. Arlt no entrecomilla nunca las formas verbales del *voseo*, por lo tanto, en este caso, no vacila en utilizar una forma repudiada por la mayoría de los novelistas de su tiempo. No he podido sacar otra ley general. No solamente impera la irregularidad de una novela a otra, sino también dentro de la misma. En un primer examen, creí que venían entre comillas las palabras del lunfardo; luego comprendí que el entrecomillado servía lo mismo para el lunfardo que para vocablos o giros de origen española empleados con un sentido especial; o que faltaban las comillas cuando parecían necesarias. (Verdevoye 1980: 142f.)

Doch selbst der von Verdevoye beobachteten Minimalregel, daß Arlt niemals die Formen des verbalen Voseo in Anführungszeichen setze, ließe sich widersprechen, je nachdem, von welcher Textgrundlage man ausgeht. Das vermeintliche ‘Gegenbeispiel’ stammt aus *El juguete rabioso*. Der Protagonist Silvio fragt im vierten Kapitel nach dem zwielichtigen Marktaufseher Rengo, der sogleich von den Marktverkäufern gerufen wird: “—Rengo, vení, Rengo” — so lautet ihr Ruf jedenfalls *das erste Mal* in der Ausgabe der *Obra completa* (OC I: 97). Beim *zweiten* Rufen heißt es hingegen: “—Rengo... che, Rengo... ‘bení’” — hier hätten wir eine Voseo-Form in Anführungszeichen, die Verdevoye scheinbar widerspricht. Tatsächlich liegt aber gar kein Widerspruch —und nicht einmal eine Irrationalität vor—, insofern hier gar nicht der Voseo, sondern die

phonetische Transkription ‘b’ anstelle von ‘v’ markiert ist. Mit ihr soll die Normabweichung zunächst von einem Druckfehler unterschieden werden, da die Verwechslung von *v* und *b* im Spanischen auf einer der am weitesten verbreiteten Rechtschreibschwächen beruht.⁵⁹ Ist der wahrscheinlichere Druckfehler somit ausgeschlossen, wird mit dem Anführungszeichen weiterhin indiziert, daß der Reibelaut von ‘vení’ nicht labiodental, sondern bilabial ausgesprochen wurde, obwohl im Spanischen die Buchstaben *b* und *v* einunddenselben labiodentalen Reibelaut repräsentieren, weshalb *baca* (‘Verdeck’) und *vaca* (‘Kuh’) homophon, nicht aber synonym sind. Da *vení* und *bení* im Kontext jedoch eindeutig synonym gebraucht werden, machen die Anführungszeichen eine phonetische Differenz geltend, die der graphologischen Indifferenz radikal widerspricht, da, wie erwähnt, in der Graphie des Spanischen mit der Teilopposition *v/b* lediglich eine semantische, aber keine phonetische Differenz angezeigt werden kann. Im weiteren Verlauf des Textes in der *Obra completa* wird die einmal eingeführte Normabweichung ebenso wieder rückgängig gemacht als auch normalisiert, denn beim dritten Rufen heißt es wieder “—Rengo... vení, Rengo” (97) und beim vierten Mal sogar: “—Rengo... bení, Rengo” (98). In weiteren vier Fällen — von denen nur noch einer auf das Konto der Marktverkäufer geht — heißt es dann einheitlich “—Vení” (vgl. 100f.).⁶⁰ Ein völlig anderes Bild erhält man jedoch, wenn man den Vorabdruck des Kapitels in *Proa* (Nr. 8, 1925) zugrundelegt. Dort heißt es konsequent in den ersten vier Fällen “bení” ohne irgendwelche Anführungszeichen und sogar der weitere Fall, in dem Rengo von den Marktverkäufern gerufen wird, lautet folgerichtig: “—Bení Rengo, tomá” (33), während Rengo zu Silvio stets “—Vení” sagt. Aber nicht nur für *bení*, sondern auch für sämtliche anderen sprachlichen Eigentümlichkeiten entfallen in *Proa* die Anführungszeichen, während in der *Obra completa* die Lunfardismen der Figurenrede allesamt in Anführungszeichen gesetzt sind, nebst ““macró”” im Erzählerkommentar und ““shofica”” (die *vesre*-Form für ‘cafísho’) sogar in einem zitierten Liedtext.

Nun wird man einwenden können, daß sich in der vereinheitlichten Version von *Proa* bereits die ‘Hand’ der Korrektoren ausgewirkt habe, was allem An-

⁵⁹ Vgl. Kapitel IV, sowie Macedonio Fernández satirische Beschreibung der Sorgen der Sprachwissenschaftler: “los gramáticos, esos prósperos de la nada [...], que corren adonde alguien ya parece que va a acertar belleza [...] para salvar una *b* o una *v* [...]” (Fernández OC IV: 109).

⁶⁰ Analog wird im vorhergehenden Kapitel zuerst die vulgär-animalische Form “quedarme preñada” in der Rede eines Homosexuellen ohne Anführungszeichen gebraucht und daraufhin zweimal hintereinander von Silvio in Gedanken mit Anführungszeichen zitiert. Abschließend wiederholt sie der Homosexuelle nochmals in direkter Rede ohne Anführungszeichen: “¿Quién era ese pobre ser humano que pronunciaba palabras tan terribles y nuevas? [...] Quedarse ‘preñada’. ¡Cuán suave se hacía esa palabra en sus labios! —Quedarse preñada” (OC I 81f).

schein nach der Fall gewesen ist,⁶¹ doch würde dies nur bestätigen, daß verschiedene Instanzen mit unterschiedlichen Kriterien am Werk waren, nicht aber notwendig widerlegen, “que no fuera el propio Arlt quien puso las comillas (a pesar del desorden con que se hizo), sino que sus ‘nègres’ y amigos intentasen suavizar los términos que chocaban contra el ‘buen’ gusto” (Gnutzmann 1992: 57). Dafür spricht z.B. auch, daß Arlt nicht nur die Figuren, sondern z.T. auch den Erzähler das von den *martínfierristas* beanstandete Tabu-Vokabular ohne Anführungszeichen benutzen läßt, wie z.B. “masturbarse”, “joder” oder “hijo de gran puta”, sowie auch umgangssprachliche Wendungen wie “antiyer” (OC I: 104) oder das andalusische Register “—Ezte chaval, hijo...” (11) bzw. “la roza ez un hecho” (256). Hinzu kommt, daß Arlt im ersten Kapitel von *El juguete rabioso* sogar vier in Anführungszeichen gesetzte Lunfardismen in Fußnoten übersetzt (obwohl sie aus dem Kontext mehr oder weniger erschlossen werden können): “jetra” wird mit *traje*, “yuta” mit *policía secreta*, “bondi” mit *tranvía* und “cana” mit *agente de policía* übersetzt. Diese pseudo-wissenschaftliche Übersetzergeste ist einzigartig im Werk Arlts, obschon die gleichen Vokabeln und andere Typen von Anmerkungen auch in den folgenden Romanen vorkommen. Arlt —oder der ominöse ‘Korrektor’— scheint der Annahme gewesen zu sein, daß seine Leser in die ‘Geheimsprache’ des *lunfardo* eingeführt werden müßten. Höchstwahrscheinlich dienen die Fußnoten aber gar nicht diesem Zweck, sondern setzten stattdessen ein Signal für die sprachliche Kompetenz des Autors.⁶² Auch wenn er damit keine Zweisprachigkeit im engeren Sinne reklamieren würde, so könnte er über die Fußnoten geltend machen, daß seine besondere Kompetenz im Bereich der Redevielfalt liegt und daher nicht an den Beschränkungen eines einzelnen Kodes ermessen werden kann.⁶³ Der implizite

⁶¹ Vgl. Elías Castelnuovo in seinen *Memorias* von 1974: “Le dije (a Arlt) que así como estaba, *De la Vida Puerca*, no se podía publicar. Que era menester arreglar y pasar en limpio los originales. El le llevó la obra a Ricardo Güiraldes, quien se encargó de proceder a su profilaxis con tal rigor que *hasta le cambió un título claro y contundente, de proyección social por otro bastante turbio, carente por completo de claridad y de contundencia*” (zit. nach Gilman 1989: 67).

⁶² Paul Verdevoye stellt die in diesem Zusammenhang entscheidende Frage: “Creo que hoy cualquier porteño entiende casi todos los porteñismos de Arlt. ¿Era así cuando escribía?” (Verdevoye 1980: 144). Wenn man davon ausgeht, daß die literarischsprachliche Mode des *lunfardo* bereits um die Jahrhundertwende eingesetzt hat, so ist zumindest für die Vokabel *cana* wahrscheinlich, daß sie nach über einem Vierteljahrhundert dem porteñischen Publikum nicht mehr übersetzt werden mußte. Zur Frage der Fußnoten vgl. Ulla 1990: 68.

⁶³ Vgl. Lavandera 1984: 59: “Mi hipótesis es que, dado que la capacidad comunicati va de los hablantes que emplean a diario dos o más lenguas o dialectos incluye, además de la posibilidad de servirse de cada uno de estos códigos, la habilidad de mezclarlos

Vorwurf in Cortázers "Apuntes de relectura" geht aber dahin, Arlt die Fähigkeit abzusprechen, diese Rede Vielfalt bewußt bzw. kunstvoll einsetzen zu können, da er in ihnen "múltiples formas viciadas, cursis o falsamente 'cultas' del habla" sieht, "que se habían *encarnado* en él" (Cortázar OC III: 252; m. Hvbgl.).

3.2 "escribir mal" auf narrativer Ebene

Auf narrativer Ebene stellt sich die Frage des "escribir mal" demnach bei der Distribution der Rede Vielfalt, die bei Arlt auf einer mangelhaften Beherrschung der gewählten Stile und Register beruhen soll. Just in diesem Sinne ist Arlt von Rodolfo Borello vorgeworfen worden, er zeige eine "extraña incapacidad de captar las diferencias de niveles y tonos entre el lenguaje escrito-literario, el habla coloquial y los términos que había aprendido en las traducciones españolas de obras extranjeras". Paradoxerweise fügt Borello an, daß sich hierin die "fallas culturales de un escritor nato" verraten würden, der trotzdem ein Werk hervorgebracht habe, das von Interesse sei (Borello 1973: 54). Der Verdacht drängt sich auf, daß sich auch Cortázers abschätziger Anteil der Formulierung "la terrible fuerza de escribir 'mal'" aus dieser paradoxen Quelle speist. Bei Borello liegen die Karten allerdings offen auf dem Tisch, denn im Anschluß zählt er eine Reihe von Autoren auf, die Arlt in der kritisierten Hinsicht über- oder unterlegen seien:

Benito Lynch supo establecer la exacta diferencia entre la lengua del narrador y el habla de sus personajes. Un escritor que no ha logrado resolver satisfactoriamente el problema es Mallea. Su sistemático rehuir del diálogo (aun en momentos en que el diálogo sería fundamental para la acción) supone un rechazo conciente de todo nivel oral. (Borello 1973: 54)

In der Tat kann Mallea just als der Prototyp eines Schriftstellers des "escribir bien" gelten, der in der *Historia de una pasión argentina* seine vorbildhafte Geistesgesinnung mit enormer Wortgewalt ausbreitet, aber dessen oberflächliche

y de alternar entre ellos, si se toma la estructura de cada código separadamente, ésta aparece en general reducida en alguna de sus dimensiones. Por lo tanto, cuando se intenta evaluar la capacidad verbal de un hablante bilingüe en una situación en la que se encuentra obligado a permanecer dentro de un único código, tal como sucede en todos los contactos que mantiene con la comunidad monolingüe, su competencia comunicativa puede aparentar ser menos rica de lo que realmente es. La contraparte de esa hipótesis es que el hablante bilingüe aprovecha totalmente su repertorio en aquellas situaciones bilingües o multilingües en las que puede recurrir a cada uno de los códigos disponibles y a las estrategias de alternar entre ellos."

Rhetorik heute kaum noch die Literaturhistoriker interessiert.⁶⁴ Wenn das negative Urteil über Mallea daher nicht weiter verwundert, so befremdet das positive über Benito Lynch um so mehr. Abgesehen davon, daß die von Borello postulierten ‘exakten Differenzen’ in sprachlicher Hinsicht ohnehin argwöhnisch machen, entspricht die Erzählhaltung der gauchesken Narrativik Lynchs in *Los caranchos de La Florida* (1916), *El pozo* (1920) und *El inglés de los güesos* (1924) — nicht anders als in den städtischen Liebesaffären von *Las mal calladas* (1923) — einer modellhaften Trennung in Erzähler- und Figurensprache, wie man sie zur gleichen Zeit bei Manuel Gálvez antrifft.⁶⁵ Demgegenüber ist es widersinnig, Arlt in seinem ersten Roman *El juguete rabioso* zum Vorwurf zu machen, daß er die Stilebenen miteinander verwechsle, da von einer exakten Trennung zwischen Erzähler und Figur überhaupt nicht die Rede sein kann, stimmen doch in der Ich-Erzählung von Silvio Astier Protagonist und Erzähler weitgehend überein — aber eben auch nur weitgehend, denn es läßt sich im Rahmen dieser Übereinstimmung zeigen, daß selbst der Stil des Ich-Erzählers sich noch von demjenigen, den das erzählte Ich in den Dialogen mit den übrigen Figuren wählt, sehr wohl unterscheidet.⁶⁶

Die Redevielfalt reduziert sich aber nicht nur auf die Dialoge, in denen Italianismen, jiddische und umgangssprachliche Wendungen nebst den auffälligen Lunfardismen vorkommen,⁶⁷ sondern es kommt auch auf Erzählerebene zu einer ‘Stilmischung’.⁶⁸ Woran hätten sich dann aber die Kritiker gestört, die Arlt

⁶⁴ Dem Index der *MLA* nach zu schließen ist das Interesse an Mallea und Arlt vor 1980 mit ca. 50 erfaßten Titeln in etwa gleichauf gelegen, aber seither hat sich die Zahl der registrierten Veröffentlichungen zu Mallea halbiert (25) und zu Arlt verdoppelt (95). Zu einer kritischen Lektüre von Mallea vgl. Sarlo 1988: 228ff.

⁶⁵ Kurioserweise trifft diese Trennung jedoch nicht für Lynchs letzten Roman *El romance de un gaucho* (1933) zu, der durchgehend in *habla gauchesca* abgefaßt ist. Vgl. hierzu Reichardt 1992: 78, der die “fehlende Differenzierung der Sprachebenen und eine umständliche, scheinbar naive Erzählweise” hervorhebt. Zur Trennung von Erzähler- und Figurensprache vgl. Sarlo 1997: 232.

⁶⁶ Abgesehen davon, daß Silvio selbst kaum spricht, sondern meistens die anderen den Dialog führen, sind seine Sätze stets sehr kurz, stakkato-artig abgebrochen und von einem einfachen, eher neutralen Vokabular. Eine Ausnahme ist das Gespräch mit Rengo, in dem Silvio die Anweisungen zum Einbruch mit Versatzstücken des *lunfardo* gibt (vgl. OC I: 105f.), sowie der Schlußdialog mit Arsenio Vitri, in dem Silvio ‘intuitiv’ eine ebenso philosophische wie metaphorische Sprache entwickelt (vgl. OC I: 114ff.).

⁶⁷ Vgl. z.B. italienisch: “— Estate buono” (OC I: 45f.) oder jiddisch: “*frau*” (63ff.).

⁶⁸ Zwar herrscht in der Regel der erzählerisch-deskriptive Stil vor, doch gibt es auch Syntagmen mit dominant lyrischem Ton (z.B. “Diría una salpicadura de agua trémula en una grieta de porcelana azul”; “como una gota de rocío en la ascención de un talló” - 109), mit Aneinanderreihung wissenschaftlicher Termini (z.B. “se podría escribir

unterstellen, er könne die verschiedenen Stilebenen nicht auseinanderhalten? Die Erklärung dürfte relativ einfach sein: Arlt beschränkt die Erzählersprache nicht in realistischer Manier auf eine einheitlich-konsistente Stilebene, die einer beschränkten Weltsicht entspricht —gemäß der Prämisse, daß der Gaucho die Welt nur vom Sattel seines Pferdes aus und der Intellektuelle nur durch seine Brille hindurch sehen könne—, sondern er sprengt diese regelhafte Stilbeschränkung eines eindimensionalen Realismus nach allen Seiten hin, eben so, wie er anhand der Metapher eines Boxkämpfers, der sich nicht nach den Regeln der Kunst richtet, zu verstehen gibt: “Es decir, que, como es inteligente, se le escapa por una tangente a la escolástica gramatical del boxeo” (OC II: 486). Wenn man dies zur Kenntnis nimmt, dann kann man sich freilich immer noch an der Mischung aus *casticismo* und *lunfardismos* stören, die nicht miteinander harmonieren wollen —beispielsweise wenn Rengo vom Erzähler zunächst ironisch als “pelafustán digno de todo aprecio” und anschließend nicht weniger ironisch als “‘macró’ de afición” bezeichnet wird⁶⁹—, aber man wird schwerlich weiterhin behaupten können, daß Arlt sich des stilistischen Werts dieser Wendungen nicht bewußt gewesen wäre.⁷⁰ Bei aller Ironie zeigt Borges in dieser Hinsicht weniger

una filogenia y psicología del comerciante al por menor - 95) oder gar mit einer Kombination aus poetischer und technischer Sprache, die teilweise Verfahren der abstrakten Kunst —insbesondere des Kubismus— nahekommt, insofern sie die Wahrnehmung in geometrische Figuren auflöst (z.B. “cristalinas esfericidades”, “un fúlgido tetragrama de plata”, “el triángulo de cabello negro recortando la nuca”; “una mirada de abanico que corta con una oblicua el cuerpo de un hombre de pies a cabeza”, zit. nach Gnutzmann ²1992: 65f.). Zur technischen Imagination bzw. Provokation Arlts vgl. Sarlo 1992: 46: “Lo que Arlt ve en Buenos Aires es, casi exactamente, lo que Borges no ve. A los rosa pastel del primer Borges, Arlt opone una coloración pura, sin blancos, expresionista y contrastada; a un paisaje amable (el borgeano *locus amoenus* de las orillas y los barrios), una escenografía de trincheras abiertas y erecciones agresivas [...]. Ve una ciudad en construcción, donde otros escritores, sus contemporáneos, ven una ciudad que se está perdiendo [...].”

⁶⁹ Vgl. OC I: 98; *pelafustán* —laut DRAE synonym mit *pelagatos* (‘Taugenichts’ bzw. ‘armer Schlucker’)— steht in Widerspruch zu “digno de todo aprecio”; vgl. folgende Verse von Torres Villarroel bei Borges: “Pasa en un coche un pobre Ganapán /[...] se nos vuelve a quedar Pelafustán” (zit. nach Borges 1925: 10; vgl. auch Ulla 1990: 95); ebenso enthält “macró de afición” eine Ironisierung, da Rengo sich zwar als ‘Volksheld’ inszeniert, aber letztlich doch nur ein Amateur und kein Profi ist.

⁷⁰ Ein typisches Vorurteil in diesem Sinne betrifft die Verbformen mit enklitischen Pronomen, die Arlt häufig als stilistische Unsicherheit angekreidet wurden (vgl. Gnutzmann 1992: 63). Vgl. hingegen das Urteil von Borges in der Rezension zu R. Saenz Hayes, *Los amigos dilectos* (Buenos Aires, Gleizer 1927): “El libro está compuesto con limpidez. Su español —pulcramente internacional— no está fechado en región alguna, si bien el uso de los pronombres analíticos (desde temprano *púsose* a la tarea; Sócrates *déjase* persuadir; el bastón, el cuaderno y luego tú... *escribete*

Vorbehalte als Cortázar: “Recuerdo a este propósito que a Roberto Arlt le echaron en cara su desconocimiento del lunfardo y que replicó: ‘Me he criado en Villa Luro, entre gente pobre y malevos, y realmente no he tenido tiempo de estudiar esas cosas’” (OC II: 400).

Aber wenn Arlt fähig war, die diversen Stile und sprachlichen Wendungen in seinem ersten Roman kunstfertig —wenn auch nicht regelgerecht— zu distribuieren und zu ‘mischen’, warum sollte er diese Fähigkeit auf einmal in seinen folgenden Romanen verloren haben? Das Gegenteil ist der Fall: Ebenso wie die Erzählstruktur in *Los siete locos* und *Los lanzallamas* an Komplexität zunimmt, wird auch die Distribution der Stimmen komplizierter. Die narrative Spannung geht nicht mehr aus der tendenziellen Trennung zwischen erzählendem und erzähltem Ich hervor, sondern ergibt sich aus dem Syntagma von inkohärenten Sequenzen, die kaum noch durch einen Erzähler vermittelt werden. Es ist daher in diesen beiden Romanen die bewußt in Kauf genommene bzw. elaborierte Inkohärenz (vgl. “Incoherencias” - OC I: 185-88), die in hohem Maße zu dem Eindruck des “escribir mal” beiträgt. Die Inkohärenz ergibt sich nicht einfach aus der Arltschen Unfähigkeit, das ihm zu Verfügung stehende Material zu ordnen, sondern besitzt die ästhetische Funktion, den Leser mit einer Welt zu konfrontieren, in der scheinbar das Chaos herrscht, weil die Logik des Realismus —insbesondere was die psychologische Innenwelt der Figuren anbetrifft— ständig unterlaufen wird.⁷¹ Dennoch gelangen Orgambide/Yahni zum Schluß: “no siempre la organización del caos se cumple con acierto. En *Los lanzallamas*, éste desborda la estructura, debilita lo que era rigor y fuerza en *Los siete locos*” (1970: 50). Über das Urteil läßt sich streiten, aber das Prinzip der Inkohärenz bleibt dasselbe. Gegen einen rational geordneten Diskurs gerichtet, stellt es

desde El Cairo) le dan atmósfera de Castilla” (*Síntesis*, Año I, Nr. 2, 1927: 122) — Zu den verschiedenen Sprachebenen vgl. außerdem Gnutzmann 1984: 187ff. u. ²1992: 50ff., sowie Ulla 1990: 70ff.

⁷¹ Vgl. Arlt über sein Verfahren, die Romanfiguren beim Schreiben zu entwerfen: “Como uno no puede hacer de su vida un laboratorio de ensayo por falta de tiempo, dinero y cultura, desdoble mis deseos en personajes imaginarios que trato de novelar. Al novelar estos personajes comprendo si yo, Roberto Arlt, viviendo del modo A, B o C, sería o no feliz. Para realizar esto no sigo ninguna técnica ni ellas me interesan. Mariani, mi buen amigo, me ha aconsejado siempre el uso de un plan, pero cuando he intentado hacerlo, he comprobado que, a la media hora, me aparto por completo de lo que proyecté” (zit. nach Orgambide/Yahni 1970: 48). In einem Interview von 1929 ergänzt Arlt diese Perspektive: “La felicidad del hombre y de la humanidad no me interesan un pepino. Pero en cambio el problema de mi felicidad me interesa tan enormemente, que siempre que lance una novela, los otros, aunque no quieran, tendrán que interesarse en la forma como resuelven sus problemas mis personajes, que son pedazos de mí mismo” (zit. nach Gregorich 1986: 159).

permanent die Aufgabe neu, wie sich ein Subjekt außerhalb der realistischen Logik konstituieren läßt.

3.3 “escribir mal” auf diskursiver Ebene

Auf diskursiver Ebene stimmt “escribir mal” deshalb mit dem Problem überein, das Korsett der Kausalität zu sprengen. Eine Logik zu überschreiten bedeutet aber immer auch, eine Sprache zu transgredieren. Im Fall der Arltschen Romane geht es dabei in erster Linie um die Transgression der sozialen Moral, insofern dieser ein Wertesystem zugrundeliegt, das im Alltag durch die *lengua del bien y del mal* begründet wird.

Im folgenden analysiere ich zwei exemplarische Szenen aus *El juguete rabioso*, die sich gemeinsam dadurch vom Rest des Romans absetzen, daß in ihnen jeweils auf einem Schild mit großgeschriebenen Lettern ein Haus angekündigt wird. Das erste Haus gehört hierbei dem Pol des *mal* an: “PIEZAS AMUEBLADAS POR UN PESO” (OC I: 75); das zweite dem entgegengesetzten Pol des *bien*: “ARSENIO VITRI - Ingeniero” (OC I: 109).

Im ersten Haus —einer billigen Absteige— trifft Silvio Astier auf einen befremdlichen Jungen, mit dem er das Zimmer zu teilen hat. Zweifelsohne begreift Silvio nicht, daß er in ein Etablissement ‘de mala vida’ geraten ist —einem “grito suplicante de mujer” (79) ist er versucht zu Hilfe zu eilen—, doch sehr schnell realisiert er, daß der andere ein noch tiefer gesunkenes Wesen ist als er selbst: “Andate bestia. ¿Qué hiciste de tu vida?” (79). Angesichts der Verachtung, die Silvio den homosexuellen Neigungen seines Zimmergenossen entgegenbringt, wirft ihm dieser vor: “Sos un malo” (80). Am anderen Morgen, als Silvio die Absteige verläßt, blickt er mit Ressentiment auf die mit Gittern geschützten Geschäfte, hinter deren Türen er viel Geld und mit ruhigem Gewissen schlafende Eigentümer vermutet, während er selbst wie ein Hund durch die Gassen gejagt wird: “Estremecido de odio, encendí un cigarillo y malignamente arrojé la cerrilla encendida encima de un bulto humano que dormía acurrucado en un pórtico” (82).

So wie die Absteige für das “mal” in seinen diversen Facetten steht, verkörpert das Haus des Ingenieurs Arsenio Vitri das “bien” in mannigfacher Hinsicht: Der Eigentümer ist ein ‘hombre distinguido’, der ebenso materielle wie geistige ‘bienes’ besitzt. Doch just an diesem Ort begeht Silvio einen desinteressierten Verrat an Rengo, und damit an dem Einzigen, den er bewundert. Dieser ostentative Akt der ‘maldad’, inintelligibel aus dem Blickwinkel der kausalen Logik, bewegt aber den einzigen Zeugen des Verrats, den Ingenieur Vitri, dergestalt, daß dieser seine anfängliche Verachtung für den Verräter in aufmunternde Bestätigung verwandelt: “Todo está muy bien, pero hay que trabajar” (116).

Die Analyse zeigt, daß die Konzepte “mal” und “bien” in Frage stehen als Werte, die die Gesellschaft bestimmten Zeichen zuordnet: Nicht die Realität ist ‘gut’ oder ‘böse’, sondern der Mensch bestimmt Zeichen, die diese Werte auf Dinge oder Personen übertragen: “Sos un malo” sagt der Homosexuelle zu Silvio, weil dieser ihn sprachlich behandelt, als sei er das Böse in Person. Aber dieser ‘maltrato’ scheint Silvio einen gesunden Respekt vor sich selbst einzuflößen: Weder hat er Mitleid mit dem armen Teufel, der auf der Straße schläft, noch zeigt er wenig später Mitleid mit dem *pelafustán* Rengo, den er kaltschnäuzig verraten wird. Ein unbändiger Wille zum Leben kommt in ihm auf und treibt ihn, da ihm der Weg zunächst versperrt scheint, zu einem Selbstmordversuch, und erst dann, als dieser scheitert, zum Verrat an seinem einzigen Freund. Daß dieser Verrat ‘jenseits von Gut und Böse’ steht, wird nicht nur im Kapiteltitel “JUDAS ISCARIOTE” angedeutet, sondern auch im Gespräch zwischen Vitri und Astier wiederaufgenommen, da Silvio von Vitri gefragt wird, ob er bedacht habe, daß er durch seine Handlung zu einem Judas geworden sei — was Silvio zwar verneint, aber auch nicht von sich weist. Stattdessen bekennt er, ein “curioso de esta fuerza enorme que está en mí...” zu sein und eine ungeheure Freude am Leben zu verspüren. Es ist somit die Rebellion gegenüber der *conditio humana* und die Negation der Moral des gewöhnlichen Menschen — des gutgläubigen Christen! —, die aus dem jungen Astier spricht, was dem hellhörigen Zuhörer Vitri keineswegs entgeht: “Es así. Se cumple con una ley brutal que está dentro de uno. [...] pero ¿quién le dijo a usted que es una ley?, ¿donde aprendió eso?” (115). Silvio nennt keinen Namen, aber es ist unschwer zu erkennen, daß Nietzsches ‘Jenseits von Gut und Böse’ in Silvio Spuren hinterlassen hat.⁷² Die egoistische Aktion, die aus einer menschlich-allzumenschlichen Quelle desinteressierter Lebenskraft hervorgeht, und der Wille zur Macht, der ihn eine scheinbar sinnlose Übeltat begehen läßt, der Wunsch, schließlich, gegen eine Logik aufzubegehren, die den Menschen zum *juguete* des ‘bien’ oder ‘mal metafísico’ macht, all dies entpuppt sich am Ende als lebensbejahende *rabia* — und zugleich als das Oxymoron eines *juguete rabioso*.

Erst auf dem Hintergrund dieser exemplarischen Analyse von “escribir mal” im Frühwerk von Arlt wird eine *estética del mal*⁷³ deutlich, die jene “terrible fuerza del escribir ‘mal’”, die ihm Cortázar bescheinigt, als nietzscheanisch

⁷² Im Text wird zumindest Nietzsches “Anticristo” erwähnt, der sich in synkretistischer Gesellschaft mit einem mehrere tausend Seiten umfassenden Roman “Virgen y Madre” von Luis de Val und einem Handbuch über Elektrotechnik befindet (vgl. OC I: 63).

⁷³ Der spanische Terminus läßt sich im Deutschen nicht wiedergeben, da *mal* — unter anderem — eine moralische (‘böse’) ebenso wie eine qualitative (‘schlecht’) Aussage enthalten kann.

angehauchten Lebenswillen und Willen zur Macht erkennen läßt. Zweifelsohne hat Cortázar diesen Zusammenhang mehr oder weniger intuitiv erfaßt,⁷⁴ doch unterstellt er dem ganzen ein zwar einleuchtendes, aber allzu billiges Motiv, wenn er behauptet: “La perceptible falta de humor en la obra de Arlt traduce un resentimiento que él no alcanzó a superar dentro de condiciones de vida y de trabajo” (Cortázar OC III: 257, m. Hvb.). In der Argumentation von Cortázar fällt das ‘Übel’, nicht den gleichen Zugang zur Kultur gehabt zu haben wie andere Autoren seiner Epoche,⁷⁵ in aller Schärfe auf Arlt zurück, so daß dem “escribir mal” sein voller semantischer Umfang aufgebürdet wird, von den “carencias idiomáticas” (252) bis hin zu jener “incertidumbre en materia de gusto, de niveles estéticos, que es uno de los rasgos de mucha de la literatura tercermundista y que proviene de las circunstancias, de la atmósfera que rodea a un niño como los que conocí en mi infancia” (252f.). Die Argumentation erinnert an die Polemik, in der Cortázar seinem peruanischen Schriftstellerkollegen José María Arguedas ebenfalls ein Ressentiment aus regionalistischen Komplexen vorwirft, ohne seine kulturellen und sprachlichen Bemühungen zu würdigen.⁷⁶ Ist es am Ende gar so, daß Cortázar jeglicher *carencia idiomática* entbehrt und für sich nur auf der *Haben*-Seite verbuchen kann, weil er die Sprache(n) von frühester Kindheit an gepachtet hat? Ich würde darauf antworten, daß Cortázar seinerseits ein gesundes Maß an Malignität gegenüber Arlt an den Tag legt, denn er hat sich offenbar vorgenommen, den Respekt vor einem Autor, den er als

⁷⁴ Vgl. Cortázar OC III: 259: “Supongo que la crítica habrá ahondado en el ‘ideario’ —como se decía en estos años— de Roberto Arlt, y no seré yo quien intente ver más claro en sus motivaciones y sus intenciones. De esa inextricable madeja de misantropía, megalomanía, miserabilismo, masoquismo, impulso fáustico, negatividad schopenhaueriana, salto bergsoniano a un dinamismo dionisiaco (y Nietzsche, claro), de ese infierno voluntario en permanente rebelión, empapado de nostalgia de cielos abiertos, [...], de ese rechazo de la doble mugre proletaria y burguesa, no creo que quede nada históricamente aprovechable, salvo la denuncia de un orden social que hace igualmente posibles el horror de lo más bajo y de lo más alto [...].”

⁷⁵ Vgl. die rhetorische Frage “¿Qué leíamos Jorge Luis Borges y yo a los catorce años?” (Cortázar OC: 253), die offenbar keiner Antwort bedarf (da ja Borges sprichwörtlich für ‘Universalliteratur’ steht). Borges pflegt sich jedoch bei ähnlicher Gelegenheit etwas genauer als Cortázar daran zu erinnern, in seiner Kindheit mit glühenden Ohren —und verbotenerweise (!)— *folletines* von Eduardo Gutiérrez gelesen zu haben: “Sospecho que los novelones policiales de Eduardo Gutiérrez y una mitología griega y el *Estudiante de Salamanca* y las tan razonables y tan nada fantásticas fantasías de Julio Verne y los grandiosos folletines de Stevenson y la primer novela por entregas del mundo: las 1001 Noches, son los mejores goces literarios que he practicado. La lista es heterogénea y no puede confesar otra unidad que la consentida por la edad temprana en que los leí” (Borges 1928: 101).

⁷⁶ Vgl. Berg 1990: 139f. u. 1991b: 127-133.

Jugendlicher mit Gewinn (und vermutlich Bewunderung) gelesen hat, abzubauen, um der beinahe schon sakralen Popularität Arlts zu Leibe zu rücken: “sentí que ya no podía seguir siendo cobarde frente a un escritor tan querido, y que a riesgo de romperme los dientes que me quedan tenía que hincarlos de una vez por todas en estos ocho o nueve volúmenes” (250). In *Rayuela* gibt Cortázar einen zusätzlichen Hinweis in Kapitel 127, in dem Oliveira und seine Freunde entdecken, daß Remorino —der selbst verrückte Pfleger von Verrückten— “era un gran entendido en Roberto Arlt, y eso les produjo una conmoción considerable, por lo cual durante una semana no se habló más que de Arlt y de cómo nadie le había pisado el poncho en un país donde se preferían las alfombras”. Cortázar kombiniert in diesem Sprachspiel die Redewendung gauchesker Herkunft *nadie le pisa el poncho* mit der sarkastischen Ergänzung *en un país donde se preferían las alfombras*. Das resultierende Sprachspiel mit einem kulturspezifischen Idiom⁷⁷ setzt dem Poncho als Symbol der autochthonen Gaucho-Kultur die Importware Teppich als Symbol bürgerlicher Wohnkultur entgegen. Die Desautomatisierung der Redewendung zu ihrer bildhaft-wörtlichen Bedeutung —so auf den Poncho treten, wie man einen Teppich betritt— spielt mit multiplen Bedeutungen: Wenn die gaucheske Redewendung besagt, daß niemand Arlt das Wasser reichen kann,⁷⁸ so erlaubt die wörtliche Bedeutung auch die Version, daß sich niemand mit ihm anzulegen wagt, da der Poncho gemäß einer gauchesken Sitte als Zeichen der Herausforderung eingesetzt worden sein soll, vergleichbar dem europäischen Fehde-Handschuh.⁷⁹ Die Verwunderung gilt demnach dem literarischen Erfolg Arlts, dem sich niemand entgegenzustellen wagt — auch kein anderer Autor, der es mit ihm aufnehmen wollte.⁸⁰ Da nun der zweite Teil des Sprachspiels den Teppich als bevorzugtes Objekt aus gibt, führt

⁷⁷ Zu (kulturspezifischen) Sprachspielen mit Idiomen vgl. Segura García 1997.

⁷⁸ Saubidet 1962 gibt in seinem *Vocabulario y refranero criollo* für: “no hay quien le pise el poncho” an: “no hay mejor, no hay quien lo iguale”; vgl. außerdem: “Se emplea en el campo: Arg. (‘¡A mi nadie me pisa el poncho!’)” (Meo-Zilio/Mejía 1980: 108); vgl. etwa “Ningún rematador le pisaba el poncho” (Grandmontagne 1933: 148). Zu *niemand kann ihm das Wasser reichen* vgl. Röhrich 1994.

⁷⁹ Das zugrundeliegende Bild ist der Gaucho, der durch eine Gruppe geht, “arrastrando con descuido los extremos de su poncho sobre la tierra como para limpiar las botas o las espuelas de los que ahí estaban y así invitar a una pelea a cuchillo y muerte” (Scobie 1977: 292). “El desafiante tira su ruana (o poncho, o saco) al suelo y el interlocutor, si acepta el desafío, lo pisa” (Meo-Zilio/Mejía 1980: 108).

⁸⁰ Vgl. die Verwendung des Idioms in bezug auf einen literarischen Wettstreit in der folgenden *payada de contrapunto*: “Porque usted ha sido el primero/ Que á mi me ha pisao el poncho/ Y pa quedarse rechoncho/ tuvo razon aparcerero.” (*Truco y retruco. Primera parte. Segunda payada de los célebres payadores Leon Robles y Pedro Gonzalez*, Ed. Llambías, Buenos Aires 1896: 3).

dies zu einer Reihe von unauflösbaren Widersprüchen: So bliebe trotz des humorvollen Effekts der buchstäblich genommenen Redewendung unklar, warum ausgerechnet ein Autor, der Sohn von Einwanderern ist und mit den Gauchos so gut wie gar nichts am Hut hatte, den Poncho umgehängt bekommt. Schließlich fehlte es Arlt am 'Poncho' ebenso wie an 'Teppichen', während sich in der argentinischen Geschichte des 20. Jh. Wohlstand und Gauchosymbolik keineswegs ausschlossen. So bliebe die ironische Verwunderung übrig, wie Arlts Werk in einem Land, das völlig andere Werte verfolgt, literarischen Erfolg haben konnte, ohne daß ihm jemand auf die Füße trat, wäre da nicht noch die sarkastische Ressentiment-Hypothese,⁸¹ derzufolge Arlt wie kein anderer nach den Teppichen des Wohlstands geschickt habe, weshalb sein Erfolg in einem Land, in dem diese Perspektive bevorzugt wird, auch nicht weiter verwundert.

Das humorvolle Sprachspiel, das sich Cortázar an dieser Stelle von *Rayuela* mit Arlt erlaubt, legt im Sarkasmus der vermeintlichen Bewunderung sprachliche Schichten frei, die nahelegen, daß Cortázar an scriptOralen Prämissen partizipiert, ohne es womöglich selbst wahrzunehmen. Im Sprachspiel bestätigt sich schließlich die scriptOrale Projektionsfläche Arlt als doppeltes Defizit des Ressentiments: Weder kann Arlt die Redewendung aus dem Bereich der gauchesken Oralität für sich verbuchen, noch gehört ihm das importierte Wort der Schriftlichkeit an, mit dem das unangenehme Geräusch, das der eine wie andere Fuß beim Kontakt mit dem nackten Boden erzeugt, gedämpft werden kann.

4 Jorge Luis Borges zwischen *criollo, español* und *arrabalero*: "El arrabalero es un arroyo Maldonado de la lingüística"

Wenn das Werk von Roberto Mariani ein gutes Beispiel für die Vorbehalte der *boedistas* gegenüber der Exhibition von Literatur ist und das Werk von Roberto Arlt zwischen Exhibition von Kultur und Unkultur hin und hergerissen ist, dann zeichnet sich das Frühwerk von Jorge Luis Borges durch das andere Extrem einer ostentativen Zurschaustellung eines literarischen Universums aus. Zugleich ist aber auch Borges auf Abstand bedacht, insofern er der von ihm zitierten Literatur mit einer bemerkenswerten *irreverencia* begegnet, und insbesondere solcher europäischer Herkunft. Seine literarische Respektlosigkeit ist in der Tat der Schlüssel zum Verständnis des scriptOralen Modells, das seiner kreolistischen Phase zugrundeliegt.

⁸¹ Larra 1971 und Ulla 1990: 67 erwähnen ein Interview von Cortázar in *Panorama* (Nr. 187, 1970), in dem sich dieser anscheinend negativ über Arlt und Castelnuevo äußert. Ulla wertet deshalb die "Apuntes de relectura" (1981) als eine Revision dieser Position.

Nun will Borges wegen seines *criollismo urbano de vanguardia* (Sarlo 1983: 159) nicht recht in das Schema *Boedo* versus *Florida* passen. Borges scheint auch kein besonders engagierter —und schon gar kein exklusiver— Martinfierrist gewesen zu sein.⁸² Doch wenn er behauptet, er hätte es vorgezogen, zu *Boedo* zu gehören, so ist das zum einen nicht ganz ernst gemeint und zum anderen eine Spitze gegen *Boedo*, weil gerade der von Borges demonstrativ zur Schau gestellte *criollismo* den *Boedo*-Autoren ein Dorn im Auge war.⁸³ Hinzu kommt, daß Borges in der Frage der Gattung sehr wohl in das Schema von *Florida* paßt, da er zum Zeitpunkt, als die Polemik ausbricht, in Buchform lediglich den Poesieband *Fervor de Buenos Aires* (1923) veröffentlicht hatte und auch seine bis dahin erschienenen literaturkritischen Essays sich schwerpunktmäßig mit Poesie auseinandersetzen. Aber noch in ganz anderer Hinsicht ist Borges ein ausgewiesener ‘Martinfierrist’, der seine Kollegen sogar noch überflügelt: Wie kein anderer hat er den kreolistischen Anteil des martinfierristischen Manifests in der literarischen Praxis umzusetzen versucht, gerade was das auf *Martín Fierro* gestützte Selbstbewußtsein und die von Mariani bestrittene “fe en nuestra fonética” anbetrifft. Zusammen mit Eduardo González Lanuza, Guillermo de Torre und anderen hatte Borges schon 1921 in *Prisma* eine leicht modifizierte ‘vltraistische’ Schreibweise praktiziert.⁸⁴ Doch da die arbiträre Modifikation lediglich *i* gegenüber *y* im An- bzw. Auslaut betrifft und das Manifest auch im übrigen weit davon entfernt ist, sich von der *spanischen* Rhetorik

⁸² Vgl. wie Borges seine Abkehr von der europäischen Avantgarde im Rückblick auch auf *Martín Fierro* bezieht: “Me disgustaba todo lo que *Martín Fierro* representaba, la idea francesa de que la literatura está continuamente renovándose, que Adán renace todas las mañanas, así como la idea de que, ya que París tenía grupitos literarios que se empeñaban en su autopromoción y en disputas, nosotros deberíamos estar actualizados y hacer lo mismo” (zit. nach Schwartz 1991: 48).

⁸³ Vgl. beispielsweise, wie Leónidas Barletta sich gegen den falschen *criollismo* von *Florida* wendet: “Empecemos por decir que fue Boedo quien abrió el fuego contra Florida y los floridenses, escritores del ‘asfalto’, poetas de gabinete, pintores de ‘atelier’ que jamás se habían asomado al suburbio y que sólo valoraban a la gente del arrabal por su pintoresquismo” (Barletta 1967: 9). Unschwer ist zu erkennen, daß Barletta bei diesem ‘Auftakt’ vor allem an Borges gedacht hat — seine Version von *Boedo* y *Florida* endet entsprechend mit einer Verunglimpfung der “obra mediocre y extranjerizante” des blinden Nationalbibliothekars (vgl. 87f.). Gegen den Vorwurf der Inauthentizität hat sich Borges schon während des Höhepunkts seines *criollismo* abgesichert: “Pienso que las palabras hay que conquistarlas, viviéndolas, y que la aparente publicidad que el diccionario les regala es una falsía. Que nadie se anime a escribir *suburbio* sin haber cominoteado largamente por sus veredas altas; [...]” (Borges 1926: 153).

⁸⁴ Vgl. das Manifest des spanischen *vltraísmo*, in dem *v* für *u* steht.

des Ultraismus abzusetzen⁸⁵ (oder gar an die sarmientini sche Orthographiereform von 1835 anzuknüpfen), sieht es eher danach aus, daß zu diesem frühen Zeitpunkt noch anhand eines i-Tüpfelchens demonstriert werden sollte, daß die Konvention der Schriftnorm prinzipiell antastbar ist.⁸⁶

Die *ortografía aporteñada*, die Borges in seiner Poesie und seinen Essays um 1925 benutzt, ist etwas völlig anderes, auch wenn sie von demselben Prinzip der Perfektionierbarkeit der Sprache ausgeht: “Lo grandioso es amillonar el idioma, es instigar una política del idioma” (Borges 1926: 38). Der ‘sprachpolitische’ Unterschied zwischen dem zaghaften ‘Graphoklasmus’⁸⁷ von 1921 und dem späteren Verfahren der *ortografía aporteñada* basiert im wesentlichen auf einem poetologischen Bewußtseinswandel, den Borges in den Jahren unmittelbar nach 1921 vollzogen hat. Niemand hat dies empfindlicher registriert als sein spanischer Kollege und Mitherausgeber von *Prisma* Guillermo de Torre, der noch Jahrzehnte später an die Verstimmung erinnert, die *Fervor de Buenos Aires* (1923) in ultraistischen Kreisen ausgelöst habe, “no tanto por lo que incluía como por lo que omitía”.⁸⁸ Borges hat nämlich die Gedichte, die er in Spanien verfaßt und in dortigen Avantgarde-Zeitschriften publiziert hatte (vgl. Meneses 1978), mit einer Ausnahme ausgesondert. Den Grund für diese Distanzierung von Spanien sah nicht nur Guillermo de Torre im “reencuentro con su ciudad nativa, Buenos Aires, tras varios años de permanencia en Europa”, sondern auch Borges selbst deutete ihn in seinem “Autobiographical Essay” in diesem Sinne: “Si yo nunca hubiese viajado al extranjero, me pregunto si alguna vez habría percibido a la ciudad con la intensidad y el encanto peculiar que ella me dio” (zit. nach Schwartz 1989: 48). Mit zu dieser Kehrtwende beigetragen hat auf der einen Seite die Erfahrung des ersten Weltkriegs nebst der These von der ‘Dekadenz des Abendlandes’⁸⁹ und auf der anderen Seite das gewachsen e argentinische Selbstbewußtsein, das Borges

⁸⁵ Vgl. *Prisma*, Nr. 2, 1922: “Mirad lo que os damos sin fijaros en cómo” (zit. nach Schwartz 1991: 112).

⁸⁶ Sarlos Behauptung, “el manifiesto-proclama de *Prisma* fue escrito según las nuevas pautas que Borges emplea en sus primeros libros”, ist daher sicherlich irreführend. Dafür wird um sodeutlicher, daß der späteren “ortografía aporteñada” von Borges und González Lanuza eine orthographische Variante vorausging, die keinerlei “esfuerzo de mimetismo respecto de la oralidad” implizierte (vgl. Sarlo 1989: 117f.).

⁸⁷ ‘Graphoklasmus’ ist hier entsprechend zu *Ikonoklasmus* gebildet und meint einen Anschlag auf einzelne Schriftzeichen bzw. auf das Schriftbild insgesamt.

⁸⁸ G. de Torre, “Para la prehistoria ultraísta de Borges” (1964), zit. nach Alazraki 1976: 82.

⁸⁹ Borges hat Spengler während seines Besuchs in Spanien von 1923-24 in der Übersetzung von Ortega y Gasset entdeckt und sich daraufhin das Original besorgt (vgl. Rodríguez Monegal 1987: 166). In *El tamaño de mi esperanza* nennt Borges Spengler in einem Atemzug mit Goethe und Hegel, wenngleich sich das Verdikt des ‘Zentral-europäers’ auch auf Spengler erstreckt (vgl. Borges 1926: 31).

vor allem durch die “influencia socrática” von Macedonio Fernández vermittelt bekam, als dessen ‘Plato’ er sich verstand.⁹⁰ Nirgendwo zeigt sich dies so deutlich, wie in den Essays von *Inquisiciones* (1925), in denen Borges mit seinen literarischen Ziehv Vätern aus Madrid abrechnet und der europäischen Literatur bescheinigt, sie zerfalle in unnütze Krawalle.⁹¹

Ein hervorragendes Beispiel, um sein neu gewonnenes Selbstbewußtsein als Schriftsteller der Peripherie zu illustrieren, ist die Rezension “El ‘Ulises’ de Joyce”, in der Borges demonstrativ jene ‘cursorisch-intuitive’ Lektürestategie anwendet, die er in späteren Jahren Macedonio Fernández zuschreiben wird:

Pienso en Macedonio como lector de poco más de una página, luego espoleando así a sus pensamientos. [...] Antes de Macedonio yo había sido siempre un lector crédulo. Su principal don fue hacerme leer escépticamente. (zit. nach Rodríguez Monegal 1987: 155f.).

In der besagten Rezension des *Ulysses*, die zunächst in *Proa* (Nr. 6, 1925) erschienen war, bekennt Borges entsprechend freimütig, er habe nicht einmal alle 700 Seiten des Romans aufgebrochen (vgl. Borges 1925: 20). Mit dieser spektakulären Geste, die Lesern wie Arlt als vollendete Form der Arroganz erschienen sein mag, verbindet Borges jedoch die metaphorische Umkehrung der klassischen Kulturbeziehung zwischen Alter und Neuer Welt: Der Rezensent macht für sich die Perspektive des “primer aventurero hispánico”⁹² geltend, der

⁹⁰ Borges 1970; zit. nach Rodríguez Monegal 1987: 156. — Als Borges nach Buenos Aires zurückkehrte, ‘erbte’ er von seinem Vater die Freundschaft mit Macedonio Fernández, der ein Mitschüler seines Vaters gewesen war. In seinem “Autobiographical Essay” erinnert sich Borges: “Quizás el mayor acontecimiento de mi vuelta haya sido Macedonio Fernández. De toda la gente que he conocido —y he conocido algunos hombre notables— nadie me hizo una impresión tan profunda y perdurable como Macedonio” (ebda., 155). In *El tamaño de mi esperanza* betont Borges ferner “criolledá” und “descreimiento” von Fernández: “Macedonio Fernández, detrás de un cigarillo y en tren afable de semidiós acriollado, sabe inventar entre dos amargos un mundo y desinflarlo en seguidita” (Borges 1926: 86). Fernández selbst hat in seiner *Continuación de la nada* dieses Verhältnis in einer autobiographischen *pose* charakterisiert, die 1941 in *Sur* erschienen ist: “Nací porteño y en un año muy 1874. No entonces enseguida, pero sí apenas después, ya empecé a ser citado por Jorge Luis Borges, con tan poca timidez de encomios que por el terrible riesgo a que se expuso con esta vehemencia comencé a ser yo el autor de lo mejor que él había producido” (Fernández OC IV: 90).

⁹¹ Vgl. Borges 1925: 18f: “No hablaré de culturas que se pierden. [...] Europa nos ha dado sus clásicos, que asimismo son de nosotros. Grandioso y manirroto es el don; no sé si podemos pedirle más.”

⁹² In der Tat ist Borges nicht der erste Lateinamerikaner, höchstwahrscheinlich aber der erste Hispanoamerikaner, der den Roman besprochen hat: Niemand geringerer als Gilberto Freyre ist ihm nämlich mit seiner Besprechung “James Joyce. O criador de

schicksalhaft an den Gestaden des *Ulysses* gestrandet sei, weshalb er das unbekannte Werk mit der gleichen ‘Lizenz’ beschreibe, wie die “viajadores antiguos, al describir la tierra que era nueva frente a su asombro errante” (20). Es handelt sich demnach um die ironische Entdeckung und Eroberung eines ‘Uferstreifens’ europäischer Kultur, bei der Borges symbolisch mit der gleichen Mischung aus Arroganz und Ignoranz vorgeht, mit der die Entdecker und Eroberer Lateinamerikas seit Christoph Kolumbus, Juan de Solís und Vasco da Gama auf fatale Weise zu Werke gingen. Diese Strategie wird allerdings dadurch gemildert, daß Borges seine eigene Kondition als peripherer Schriftsteller im Autor des besprochenen Werks wiederfindet, weshalb er diesen als Beleg für die literarische Fruchtbarkeit der Peripherie im Verhältnis zum Zentrum anführt: “James Joyce es irlandés. Siempre los irlandeses fueron agitadores de la literatura de Inglaterra” (21) — eine Behauptung, die Borges mit den zusätzlichen Namen von Jonathan Swift, Laurence Sterne und George Bernard Shaw abzustützen sucht.⁹³

Erst auf dem Hintergrund dieses Selbstbewußtseins als Schriftsteller der Peripherie ist Borges’ kreolistische *política del idioma* zu verstehen, innerhalb derer die orthographische Modifizierung zwar nur ein kleiner, dafür aber besonders augenfälliger Bestandteil ist, der eher zur Provokation denn zur sprachlichen Perfektionierung diene. Die weitaus schwierigere Aufgabe lag hingegen im Bereich des Lexikons und — vor allem — in der Syntax (vgl. Barrenechea 1976). Dennoch kann man gerade anhand der Orthographie die Funktionsweise des *criollismo* besonders anschaulich demonstrieren.

4.1 Die Funktionsweise des *criollismo* anhand der orthographischen Modifikationen in *El tamaño de mi esperanza* (1926)

Im Vergleich zu den Essays von *Inquisiciones* (1925) hat Borges in den Essays von *El tamaño de mi esperanza* die Indizien für seinen *criollismo urbano de vanguardia* akzentuiert. Schon Pedro Henríquez Ureña verwunderte sich in seiner enthusiastischen Rezension “Sobre *Inquisiciones*” (1926), daß sich Borges bei solchen “minucias gráficas” aufhalte wie “*verdá, criolledá* (grafías que corresponden a una realidad fonética francamente limitada, en el Río de la Plata como

um novo ritmo para o romance” (*Diário de Pernambuco*, Recife, 11. Dez. 1924) um wenige Tage zuvorgekommen. Für diesen Hinweis danke ich dem Freyre-Spezialisten Guillermo Giucci.

⁹³ Dieselben Autoren führt Borges auch in Zusammenhang mit der Begründung seines produktiven Skeptizismus an: “Nuestra famosa incredulidad no me desanima. El descreimiento, si es intenso, también es fe y puede ser manantial de obras. Díganlo Luciano y Swift y Lorenzo Sterne y Jorge Bernardo Shaw. Una incredulidad grandiosa, vehemente, puede ser nuestra hazaña” (Borges 1926: 10).

en España [...]”.⁹⁴ Tatsächlich wird die Elision von endständigem *-d* auch heute noch als eines der Charakteristika des gesprochenen Spanisch am Río de la Plata und mancher Regionen Spaniens angesehen. Borges reproduziert diese Eigentümlichkeit in einigen Essay graphisch, wenn er z.B. *ciudad*, *voluntá* oder *usté* schreibt, aber in anderen Essays —und z.T. noch in denselben— schreibt er in Folge wieder *ciudad* oder *voluntad*, so daß sich das Bild einer inkonsistent-arbiträren Distribution ergibt, nicht nur was dieses eine Merkmal betrifft, sondern auch im Hinblick auf eine Reihe von begleitenden Normabweichungen, die aber im Rahmen der vorliegenden Analyse nicht weiter relevant sind. Für sich genommen stellt die orthographische Variante des elidierten *-d* in der Literatur ganz und gar nichts Außergewöhnliches dar: Man findet sie u.a. sowohl in der Gaucho-Poesie als auch in den *escenas dialogadas* von Fray Mocho. Außergewöhnlich sind allerdings die Gattung und das abstrakte und teilweise gar neologistische Wortmaterial, in denen sie auftaucht, sowie die Inkonsequenz, mit der sie verwendet wird. Dies bestätigt im übrigen eine Polemik in *Nosotros* aus dem Jahr 1928, deren Initiator —der linguistisch bewanderte Schriftsteller Tobías Bonesatti aus Bahía Blanca— den Essays von Borges vor allem die Inkonsequenz in der Verwendung dieser kreolistischen Merkmale vorwarf. Seine Kritik kulminiert in der Frage: “puesto a hacer concesiones al habla común, ¿por qué el señor Borges no escribe —respetando en toda nuestra fonación—, ‘crioyedá’, en vez de ‘criolledá’? En ‘criolledá’ es usted, señor Borges, mitad criollo y mitad español. En ‘crioyedá’ lo sería usted todo de una pieza” (zit. nach Ulla 1969: 220). Borges antwortet den polemischen Vorwürfen seines Kollegen in einem betont freundschaftlichen Ton: “Doy por justa la primera de ellas, la inconstancia en mi apocopación de las *des* finales, aunque entiendo que estamos todavía en la indecisión de ambas formas: vale decir que unas veces pronunciamos esa *de* final y otras no y que la eufonía general de la frase es la que decide” (221). Was die beiden anderen Rechtfertigungen anbetrifft, so beschränken auch diese sich im wesentlichen auf das Argument, daß er die entsprechende Schreibweise seiner eigenen Aussprache abgelauscht habe: “escribo *estendido* y *esplicable* por pronunciarlo así, y *examen* y *excelencia* por esa misma todojustificadora razón. No hay argentino culto que pronuncie la equis de *explicación* o que la silencie en examen” (zit. nach Ulla 1969: 221). Das gleiche gelte auch in bezug auf *y* anstelle von *ll*: “no disponiendo el alfabeto de un signo preciso para el sonido en

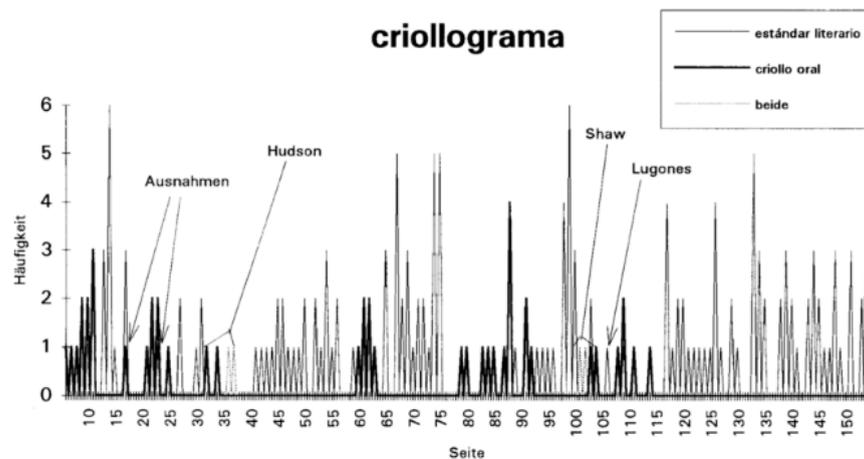
⁹⁴ Zit. nach Alazraki 1976: 29. Die Orthographie von *Inquisiciones* (1925) hat Borges auch den spöttischen *epitafio* seiner Kollegen eingetragen: “Jorge Luis Borges al fin murió/ Y contra todas las revisiones/ Sólo logró/ Hacer algunas ‘inquisiciones’./ Donde nos dijo con claridá/ Sus intenciones novo-genéticas/ Introduciendo la novedá/ de ortografías ultra-fonéticas./ Dejó una herencia pobre y ligera:/ Un montoncito de letras d/ Que a las palabras cortando fué/ Con la tijera” (*Martín Fierro*, Nr. 23, 1925).

que traducimos con imparcialidad la elle y la i griega, tan to da el empleo de una de esas dos letras aproximativas o de la otra” (222).

Eine detaillierte Analyse des Phänomens sowohl im Hinblick auf seine Häufigkeit als auch auf seine Distribution erlaubt andere Einsichten. Die Häufigkeit, mit der die beiden Normen auftreten, die ich im folgenden mit *criollo oral* (für *ciudad*) und *estándar literario* (für *ciudad*) bezeichne, ergibt folgende Werte:

Norm	<i>estándar literario</i>			<i>criollo oral</i>		
Typ	—dad	—tad	—ted	—dá	—tá	—té
Anzahl	147	16	Ø	49	4	1

Die Werte zeigen, daß die Häufigkeit des dominanten *estándar literario* in etwa dreimal so hoch ist wie die des *criollo oral* — ein Ergebnis, mit dem allein noch nicht viel anzufangen ist. Anders sieht es hingegen aus, wenn die Distribution obiger Daten anhand eines *criollograma* dargestellt wird, vergleichbar einem Elektrokardiogramm, das den Verlauf von menschlichen Herzschlägen aufzeichnet:



Im großen und ganzen betrachtet ist die Distribution fast als exklusiv zu bezeichnen: Es gibt Seitenbereiche entweder der einen oder aber der anderen Schreibweise und nur ausnahmsweise kommt ein Fall des anderen Typs hinzu (S. 16 u. 22). Lediglich in zwei Seitenbereichen treten beide Schreibweisen simultan auf. Die voneinander unterscheidbaren Seitenbereiche erlauben zumeist die Rekonstruktion der Essay-Grenzen auf die Seite genau, auf der ein Essay endet und der nächste beginnt. Obendrein zeigt die Graphik die Kulminationpunkte der kreolistischen Graphie: Ein erster Höhepunkt findet sich im Essay, der *El tamaño*

de mi esperanza den Namen gegeben hat, gleich zu Beginn des Essaybandes (S. 5-10), und ein zweiter, der absolute Höhepunkt des *criollismo*, im ‘Abschiedsbrief’ an die Kollegen von *Proa*, mit dem Borges ‘seinen Hut nahm’, um eigene Wege zu gehen (S. 85-87). Bemerkenswert ist an derer seits, daß seine “*In vectiva contra el arrabalero*” (S. 136-144) ausnahmslos im *estándar literario* verfaßt ist. Am interessantesten sind jedoch die beiden Zonen, in denen beide Schreibweisen simultan auftreten: Wenn die Seitenbereiche mit *criollo oral* im allgemeinen mit Essays übereinstimmen, in denen die kreolische Thematik vorherrscht, und diejenigen mit *estándar literario* entsprechend mit Essays, in denen eher universelle Themen behandelt werden, wie kann man dann die beiden Bereiche erklären, in denen beide Schreibweisen simultan auftreten? Die Erklärung ist die folgende: So wie dem Essay über Lugones das *criollo oral* vorenthalten wird, so wird es zumindest *halbwegs* den Essays zugestanden, die “Guillermo Enrique Hudson, muy criollo y nacido y criado en nuestra provincia” (21), und dem Iren “Jorge Bernardo Shaw” (99) gewidmet sind — getreu der Auffassung, daß die literarische Peripherie der irischen Autoren derjenigen der kreolischen Autoren affin ist.⁹⁵

Demnach kommt dem *criollo oral* in den frühen Essays die Funktion zu, das Vorhandensein eines unabhängigen *espíritu criollo* zu signalisieren: Dem nationalen Dichter Lugones wird er aberkannt, geistesverwandten nicht-nationalen Autoren hingegen zugesprochen. Hieraus ergibt sich zweierlei: Zum einen ist die scriptOralität im Frühwerk von Borges nicht *exklusiv* nationalistisch, insofern sie eine universelle ‘Ästhetik der Peripherie’ postuliert; zum anderen verfolgt sie die *infame* Strategie einer ‘Kreolisierung der Universalliteratur’ — infam deshalb, weil sie ein dominantes Verfahren des exklusiven Nationalismus, das darin besteht, den *boedistas* Italianismen anzuhängen, aber die eigene *carta de ciudadanía* mit Argentinismen auszuweisen, zu einer universellen Kategorie ausweitet.⁹⁶

⁹⁵ Das gleiche Argument führt Borges schon in seiner Rezension “El ‘Ulises’ de Joyce” an: “James Joyce es irlandés. Siempre los irlandeses fueron agitadores famosos de la literatura de Inglaterra” — neben Joyce belegt er dies mit Jonathan Swift, Laurence Sterne und George Bernard Shaw (cf. Borges 1925: 21). Die damit implizierte ‘Ästhetik der Peripherie’ wird von Borges auch noch 1951 in “El escritor argentino y la tradición” affirmiert: “muchos de los irlandeses ilustres (Shaw, Berkeley, Swift) fueron descendientes de ingleses, fueron personas que no tenían sangre celta; sin embargo, les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar la cultura inglesa. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, *estamos en una situación análoga*; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una *irreverencia* que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (OC I: 272f; m. Hvb.).

⁹⁶ In ihrer Zeitschrift *Los pensadores* verspotteten die *boedistas* anlässlich der Auflösung von *Proa* im Jahr 1926 den durchsichtigen Versuch von Borges, sich anhand der Graphie des *criollo oral* der Tradition der *payadores* zu versichern: “Por lo menos no había

4.2 Die scriptOrale Kontinuität in Borges' Frühwerk von *Martín Fierro* zu "Hombre de la esquina rosada"

Im Frühwerk von Jorge Luis Borges führt eine bislang unbeachtete Linie von Hernández' *El gaucho Martín Fierro* über die Zeitschrift *Martín Fierro* und die Biographie *Evaristo Carriego* hin zum 'krönenden' Abschluß seines *criollismo* in der Erzählung "Hombre de la esquina rosada". Der Kern dieser Anknüpfung an das argentinische 'Nationalepos' des 19. Jh. ist ein narratives Projekt — das erste, das Borges skizziert und umzusetzen versucht hat. Dieses Projekt, das sich bis auf die scriptOralen 'Ursprünge' seiner Essayistik zurückverfolgen läßt, ist mit dem Ziel verknüpft, ein *Martín Fierro* gleichwertiges Werk zu schaffen, das zu einem Inbegriff für Buenos Aires werden sollte, so wie das Werk von Hernández es für die Pampa geworden ist. Nicht immer war Borges nämlich so pro-sarmientinisch und anti-hermandinisch eingestellt, wie es zu Zeiten des Peronismus den Anschein erwecken mochte, als er beteuerte, die argentinische Geschichte hätte einen anderen und besseren Lauf genommen, wenn anstelle des *Martín Fierro* von Hernández der *Facundo* von Sarmiento in den Rang eines für Argentinien exemplarischen Buches erhoben worden wäre.⁹⁷ Auf dem Höhepunkt seines *criollismo urbano de vanguardia* setzte Borges den Akzent noch zugunsten des *Martín Fierro*. Sein Versuch, den traditionellen *criollismo* zu erweitern, bezog sich zwar auch auf *Martín Fierro*, aber vor allem richtete er sich gegen den fortschrittsgläubigen *progresismo*, für den die sarmientinische Formel *civilización y barbarie* steht.⁹⁸ Borges' *irreverencia* erstreckt sich nämlich nicht

allí nadie que se vanagloriara de haberle descubierto un agujero al mate, como acontecía con el payador J. L. Borges, que no otra cosa quiere probarnos este mozo que escribe *espaciosidad y falsiada* para hacerse el criollo y a lo mejor, con tanto verso y tanta macana, no sabe ni montar a caballo" (zit. nach: Giordano 1986: 39). Borges' *criollo oral* verweist jedoch nicht auf die Oralität der *payadores* —wie die *boedistas* in polemischer Absicht unterstellen—, sondern auf die scriptOrale Utopie, "que es posible captar una nacionalidad semántica en el tono y en la connotación de la voz oral y que, en el siglo XIX, hubo escritores (Echeverría, Sarmiento, Vicente Fidel López, Lucio Mancilla, Eduardo Wilde) que escribieron siguiendo esa voz" (Sarlo 1997: 35).

⁹⁷ Waissbein 1984: 64f. wertet diese Äußerungen von 1974, mit denen Borges Einfluß auf den Kanon der argentinischen Literatur zu nehmen versuche, als antagonistische Reaktion auf die zweite Phase des Peronismus, bescheinigt Borges hierin aber *wishful thinking*, da er die Autonomie der Literatur ignoriere; Berg 1995: 120 liest das Zitat als Indiz für eine lediglich partielle Rezeption des *Facundo* im Sinne eines alternativen 'Identitätszeichens'. Zu 'anti-*Facundo*' gemäß J.P. Feinmann vgl. Berg 1995: 138f.

⁹⁸ Borges definiert seinen *criollismo* im Essay "El tamaño de mi esperanza": "No quiero ni progresismo ni criollismo en la acepción corriente de esas palabras. El primero es un someternos a ser casi norteamericanos o casi europeos, un tesoro ser casi otros;

nur auf die europäische Literatur, sondern ebenso auch auf die nationale Literatur — ein Aspekt, der für seine *Martín Fierro*-Rezeption von nicht unerheblicher Bedeutung ist.⁹⁹ In seinen frühen Essays ist *Martín Fierro* für Borges in erster Linie ein Versprechen für die Zukunft und gleichzeitig aber auch ein Indiz dafür, daß der argentinischen Literatur nach wie vor ein gleichrangiges Werk fehlt, das die Aufgabe eines städtischen 'Identitätszeichens'¹⁰⁰ übernehmen könnte. Um diesen Mangel zu unterstreichen, invertiert Borges das historische Verhältnis zwischen *pampa* und *ciudad*, indem er das Hinterland mit Santos Vega und Martín Fierro bevölkert, die Stadt aber als menschenleere *terra incognita* beschreibt, deren paradieshafter Zustand nach wie vor eines Poeten harre, der zunächst die Dinge beim Namen zu nennen und späterhin den Menschen neu zu erschaffen hätte:

En la pampa, un gaucho y el diablo payaron juntos; en Buenos Aires no ha sucedido aun nada y no acredita su grandeza ni un símbolo ni una asombrosa fábula ni siquiera un destino individual equiparable al Martín Fierro. Ignoro si una voluntad divina se realiza en el mundo, pero si existe fueron pensados en Ella el *almacén rosado* y esta primavera tupida y el gasómetro rojo. (Borges 1925: 29; m. Hvbgr)

Während die *pampa* bereits poetisch in Obligados Versen über die Legende von Santos Vega und prosaisch in Hernández' Fabulierung des Einzelschicksals von Martín Fierro vertreten ist,¹⁰¹ hat sich Borges die noch ausstehende Aufgabe einer städtischen Poesie selbst zu eigen gemacht, wie das urbane Symbol des *almacén rosado* verrät, das er bereits in *Fervor de Buenos Aires* (1923) elaboriert

el segundo, que antes fué palabra de acción (burla del jinete a los chapetones, pifia de los muy de caballo a los muy de a pie), hoy es palabra de nostalgia (apetencia floja del campo, viaraza de sentirse un poco Moreira). No cabe gran fervor en ninguno de ellos y lo siento por el criollismo" (Borges 1926: 10). Daß besagter *progresismo* für Sarmiento stand, geht im gleichen Essay aus folgenden Worten hervor: "Sarmiento (norteamericanizado indio bravo, gran odiador y desentendedor de lo criollo) nos europeizó con su fe de hombre recién venido a la cultura y que espera milagros de ella" (6). In diesem Zusammenhang ist auch die anti-dichotomische Tendenz im "Manifiesto de 'Martín Fierro'" zu sehen (vgl. Schäffauer 1995b: 228f.).

⁹⁹ Zu Borges' *Martín Fierro*-Rezeption vgl. Berveiller 1973 u. Corbatta 1990.

¹⁰⁰ Zu 'Identitätszeichen' vgl. Berg 1995, insbesondere S. 111, 139 u. 149.

¹⁰¹ In *El tamaño de mi esperanza* präzisiert er die Inversion: "La provincia sí está poblada: allí están Santos Vega y el gaucho Cruz y Martín Fierro, posibilidades de dioses. La ciudad sigue a la espera de una poetización" (Borges 1926: 144). — Es ist unwahrscheinlich, daß Borges an den *Santos Vega* von Ascasubi denkt, dem er "segura boste zabilidá" nachsagt (vgl. Borges 1926: 60), zumal er die Komponente der *payada de contrapunto* mit dem Teufel betont, die bei Ascasubi vernachlässigt ist. Hierin liegt freilich eine ironische Note, da sich der Poet der Pampa mit dem Teufel, der Poet der Stadt aber mit Gott mißt.

hat. In der Prosa verzeichnet er lediglich zwei Versuche anderer Autoren, die ihm in dieser Hinsicht erwähnenswert scheinen:

Quiero memorar dos intentos de fabulización: uno el poema que en trelazan los tangos —totalidad precaria, ruin, que contradice el pueblo en parodias y que no sabe de otros personajes que el compadrito nostálgico, ni de otras incidencias que la prostitución—, otro el genial y soslayado Reciénvenido de Macedonio Fernández. (Borges 1925: 29)

Zum einen bezieht sich Borges auf den Tango als ‘kollektives Kunstwerk’ —und genauer noch: auf Gálvez’ *Historia de arrabal*, die er an anderer Stelle als eine “paráfrasis de la letra de cualquier tango, muy prosificada y deshecha” bezeichnet¹⁰²—; zum anderen auf Macedonio Fernández’ *Reciénvenido*, dessen ‘Aufzeichnungen’ zwischen 1922 und 1926 auszugsweise in *Proa*, *Martín Fierro* und *Revista Oral* erschienen sind.¹⁰³ Es ist aber nicht nur der Stellenwert des *Martín Fierro* als nationales ‘Identitätszeichen’, nach dessen urbanem Äquivalent hier vergebens Ausschau gehalten wird — im Vergleich zur ‘Oralität’ des Gauchos habe auch das urbane *arrabalero* des *compadrito* bislang keine äquivalente Literarisierung im Sinne einer *habla arrabalesca*¹⁰⁴ erfahren:

Sólo hay un camino de eternidad para el arrabalero, sólo hay un medio de que a sus quinientas palabras el diccionario las legisle. *La receta es demasiado sencillo. Basta que otro don José Hernández nos escriba la epopeya del compadraje y plasme la diversidad de sus individuos en uno solo.* Es una fiesta literaria que se puede crear. ¿No están prelujiéndola acaso el teatro nacional y los tangos y el enternecimiento nuestro ante la visión desgarrada de los suburbios? Cualquier paisano es un pedazo de Martín Fierro; cualquier compadre ya es un jirón posible del arquetípico personaje de esa novela. Novela, ¿novela escrita en prosa suelta o en las décimas que inventó el andaluz Vicente Espinel para mayor gloria de criollos? (Borges 1926: 143; m. Hvb.)

Spätestens mit dieser durchsichtigen und allzu einfachen ‘Rezeptur’ zum literarischen Erfolg —‘man nehme 500 unregistrierte Wörter und strebe das Ziel an, sie

¹⁰² Borges 1926: 23. Vgl. den *epitafio*, der Manuel Gálvez wegen seines Interesses am “gotán” (= ‘tango’) gewidmet wurde: “Los huesos aquí en montón/ de Manuel Gálvez están/ Murió al dar un tropezón/ cuando aprendía el gotán” (*Martín Fierro*, Nr. 26, 1926).

¹⁰³ Die *Papeles de Reciénvenido* wurden als zusammenhängender Text erstmals 1929 in den von Alfonso Reyes herausgegebenen *Cuadernos del Plata* veröffentlicht.

¹⁰⁴ Die Bezeichnung *habla arrabalesca* habe ich in Analogie zu *habla gauchesca* gebildet; Borges wählt an entsprechender Stelle den Terminus *arrabalero*, den er zwar als artifizielles Konstrukt vom seinerseits schon artifiziiellen *lunfardo* absetzt, aber nicht von der poetischen Verwendung (entsprechend der Unterscheidung *habla gaucha* vs. *gauchesca*): “El lunfardo es una jerga artificiosa de los ladrones; el arrabalero es la simulación de esa jerga, es la coquetería del compadrón que quiere hacerse forajido y el malo” (Borges 1926: 136).

im Wörterbuch zu verewigen’— wird neben dem ironischen auch der parodistische Anteil des Projektes deutlich. Die Parodie ist in erster Linie gegen das ‘lexikographische’ Verfahren der *Historia de arrabal* des beinahe Bestseller-Autors Manuel Gálvez gerichtet.¹⁰⁵ Borges scheint sich aber auch selbst ins Visier zu nehmen, denn wenige Monate zuvor hatte er noch im Prolog von *Luna de enfrente* zugleich mit der Heterogenität der einheimischen “charla porteña” das in den Wörterbüchern registrierte ‘ewige Spanisch’ für seine Poesie in Anspruch genommen:

Muchas composiciones de este libro hay habladas en criollo; no en gauchesco ni arrabalero, sino en la heterogénea lengua vernácula de la charla porteña. Otras asumen ese intemporal, eterno español (ni de Castilla ni del Plata) que los diccionarios registran. (*Martín Fierro*, Nr. 25, 1925)¹⁰⁶

Borges’ “charla porteña” ist aber eher “vernácula” denn “heterogénea” ausgefallen, zumal in seiner nostalgischen Vision von Buenos Aires weder für Macedonio Fernández’ humoristischen *Reciénvenido* Platz ist, noch für Roberto Arlt’s ‘Redeviefalt’.¹⁰⁷ Der weitergehende Vorwurf, Borges hätte sich in den 20er

¹⁰⁵ Auch wenn Gálvez bei weitem nicht die enormen Auflagen von Hugo Wast erreichte, so war er nach diesem der mit Abstand am meisten gelesene argentinische Autor der 20er und 30er Jahre (vgl. Szmétan 1994: 32ff.).

¹⁰⁶ Am weitesten ist ihm in dieser Vorgabe sein martinfierristischer Kollege Leopoldo Marechal in der Rezension von *Luna de enfrente* gefolgt: “Ahora consideraré el otro aspecto de Borges, quizás el más interesante y promisor; es un criollismo nuevo y personal, un modo de sentir que ya estaba en nosotros y que nadie había tratado [...]. Todo en un lenguaje que nos es querido porque es el que hablamos de verdad, sin enaguas de retórica” (*Martín Fierro*, Nr. 26, 1925). Anders sah dies Francisco Luis Bernárdez, dessen vordergründiges Lob von *El tamaño de mi esperanza* vermengt ist mit kritischen Untertönen: “libro de una hermosura carnal y peligrosa construído con el castellano más adinerado que se haya oído por aquí” (*Martín Fierro*, Nr. 3, 1926).

¹⁰⁷ Die scriptOralen Prämissen seiner Bewunderung für die “honest a habla criolla de los mayores” (Borges 1926: 137) hindern ihn allerdings an der Anerkennung der ‘Redeviefalt’ der *recién venidos*: “Mejor lo hicieron nuestros mayores. El tono de su escritura fué el de su voz; su boca no fué la contradicción de su mano. Fueron argentinos con dignidad: su decirse criollos no fué una arrogancia orillera ni un mal-humor. Escribieron el dialecto usual de sus días: ni recaer en españoles ni degenerar en malevos fué su apetencia. Pienso en Esteban Echeverría, en Domingo Faustino Sarmiento, en Vicente Fidel López, en Lucio V. Mansilla, en Eduardo Wilde. Dijeron bien en argentino: cosa en desuso. No precisaron disfrazarse de otros ni dragonear de recién venidos, para escribir” (Borges 1928: 176f.). — Sarlo charakterisiert diese Position als martinfierristische: “La proximidad con la lengua oral, su adquisición ‘natural’ funcionaría como condición y garantía de una escritura argentina” (Sarlo 1983: 155; vgl. auch Sarlo 1997: 35f.).

Jahren allen Ernstes als *the last creole* aufzuspielen versucht, übersieht jedoch den parodistisch-ironischen Anteil des ‘neo-kreolistischen Projektes’.¹⁰⁸

Mit der Parodie ist der poetologische Gegenstand der ‘Rezeptur’ eines argentinischen Klassikers im Stil des *Martín Fierro* aber keineswegs abgetan, denn Borges fragt auch ernsthaft nach den Möglichkeiten, einen Roman ausschließlich *en porteño* zu verfassen:

Pero esa novela o epopeya aquí barruntada, podría escribirse toda en porteño? Lo juzgo muy difícil. Hay las trabas lingüísticas que señalé; hay otra emocional. El idioma, en intensidad de cualquier pasión, se acuerda de Castilla y habla con boca sentenciosa, como buscándola. (Borges 1926: 144)

Doch wenn er es schon für äußerst schwer hält, einen Roman völlig *en porteño* zu schreiben, so verschmäht Borges entschieden das *arrabalero* als einen “arroyo Maldonado de la lingüística” (139), mithin als einen gleichermaßen poetisch minderbemittelten wie zur Kloake verkommen sprachlichen ‘Zufluß’, der allerdings gegenüber dem Hauptstrom des Río de la Plata völlig harmlos sei.¹⁰⁹

Im gleichen Jahr veröffentlichte Borges in *Martín Fierro* (Nr. 38, 1927) seinen ersten Prosatext, eine Erzählung mit dem Titel “Leyenda policial”.¹¹⁰ Um sich von der populären Gattung der *crónica policial* abzusetzen, hat Borges im Titel die Gattungsbezeichnung *leyenda* vorgezogen, womit er offenbar die moderne Variante einer ironischen ‘Anti-Heldenlegende’ anvisierte, deren Sinn nur Gott kenne: “Dios sabrá su justificación”.¹¹¹ An ihrem Inhalt und ihrer Symbolik

¹⁰⁸ In der von Julio Noé herausgegebenen *Antología de la poesía argentina moderna* (1926) gibt Borges als autobiographische Notiz an: “He nacido en agosto de 1900, en Buenos Aires. Soy de pura raigambre criolla”. Da Borges am 24. August 1899 geboren ist, konterkariert er (für diejenigen, die ihn besser kennen) seine englisch-kreolische Abstammung. Man beachte in diesem Zusammenhang die humoristische Formulierung, mit der Borges zur gleichen Zeit “Las coplas acriolladas” ‘hispanisiert’: “no son de raíz hispana: son de raíz, tronco, leña, corteza, ramas, ramitas, hojarasca, frutos y hasta nidos hispánicos” (Borges 1926: 75). — Zu einer ausschließlich ideologiekritischen Lektüre von “linaje” und “herencia” in Borges vgl. hingegen Piglia 1979.

¹⁰⁹ Mit seiner ‘Schmähchrift wider das *arrabalero*’ antizipiert Borges seine Vorbehalte gegenüber den literarischen Möglichkeiten des *lunfardo*, die er 1927 mit ähnlichen Argumenten in “El idioma de los argentinos” vor Publikum vortragen wird (vgl. Borges 1928).

¹¹⁰ “Leyenda policial” ist im Folgejahr unter dem Titel “Hombres pelearon” in *El idioma de los argentinos* (1928) erschienen und bildet zusammen mit der metaphysischen Todeserfahrung von “Sentirse en muerte” ein Paradigma, dem Borges den übergeordneten Titel “Dos esquinas” gegeben hat.

¹¹¹ Die Travestie einer ‘Heiligenlegende’ im Gauchomilieu hat Borges schon bei Carriego gefunden: “Evaristo Carriego. Hombre de clara y vieja cepa entrerriana, sentía la nostalgia del destino valoroso de sus mayores y buscaba una suerte de compensación

ist die kurze Legende unschwer als eine erste Version der wahrscheinlich populärsten Erzählung von Borges zu erkennen, “Hombre de la esquina rosada”, die lange Zeit als seine erste *ficción* überhaupt galt¹¹² — ein Irrtum, den Beatriz Sarlo schon 1983 zu korrigieren versucht hat: “‘Leyenda policial’, de 1927, sería su primer texto de ficción. *Evaristo Carriego*, su teoría” (Sarlo 1983: 159). Daß es sich tatsächlich um einen ‘Prätex’ von “Hombre de la esquina rosada” handelt, läßt sich, abgesehen von der ähnlichen Handlung, an mehreren Konvergenzpunkten belegen:

1. Die von Borges in jenen Jahren bevorzugte Symbolfarbe *rosado* wird zwar weder der “esquina” zugeordnet¹¹³ noch dem “almacén”, wie in *Fervor de Buenos Aires*, dafür aber dem “arrabal, rosado de tapias”. Sie hat weniger mit González Tuñóns “la vida color de rosa” zu tun als mit der auf die argentinische Geschichte verweisenden Farbsymbolik der *Casa Rosada*.
2. Das in der Erzählung verwendete Symbol der Trauerweide gehört zum festen Bestandteil der “esquinas rosaditas de los suburbios”¹¹⁴. Sie dient Borges als das arrabaleske Äquivalent des *ombú*, also jenes vermeintlichen Baums der *pampa*, dessen ausladenden Ästen *gauchos* wie *payadores* Schatten verdanken und nachfolgende Generationen ein argentinisches ‘Identitätszeichen’.
3. Erzähler und Figuren verwenden das *criollo oral* (vgl. “con humildá de forastero”). Es gibt allerdings nur zwei kurze Sätze im *estilo directo*, die von *inquit*-Formeln angezeigt werden, nebst einem im *estilo indirecto*. Bei letzterem handelt es sich um den syntaktisch unvermittelten Ausruf “¡vaya usted a saber con

en las románticas ficciones de Dumas, en la leyenda napoleónica y en el culto idolátrico del gaucho y del orillero. Así, un poco *pour épater le bourgeois*, un poco por influjo de los Podestá o de Eduardo Gutiérrez, dedicó una poesía a la memoria de San Juan Moreira” (Borges 1963: 5).

¹¹² Vgl. Rodríguez Monegal 1987: 229: “El cuento fue el primero de Borges, pero no se atrevió a reconocer su paternidad. [...] ‘Hombre de la esquina rosada’ se convirtió en uno de los cuentos más populares de Borges, pero pronto él mismo se cansó del éxito.” — Borges erinnert die Entstehungsgeschichte in seinem “Autobiographical Essay”: “Me llevó seis años, de 1927 a 1933, pasar desde aquel boceto demasiado deliberado a mi primer cuento corto y directo, ‘Hombre de la esquina rosada’. [...] Con el título inicial de ‘Hombres de las orillas’ el cuento apareció en el suplemento de los sábados, que yo dirigía, de un diario de la prensa de escándalo que se llamó *Crítica*. Pero por timidez y quizás por la sensación de que el cuento estaba un poco distante de mí, lo firmé con un seudónimo, Francisco Bustos” (zit. nach Rodríguez Monegal 1987: 229).

¹¹³ Vgl.: “Cien hamacados pasos más y arribó a una esquina ambanderada de taitas y con su mucha luz de almacén, como si empezara a incendiarse por una punta.” — Vgl. “Dos esquinas” in Borges 1928.

¹¹⁴ Vgl. “Ascendencias del Tango, por J.L. Borges” (*Martin Fierro*, Nr. 37, 1927): “El tango no es campero: es porteño. Su patria son las esquinas rosaditas de los suburbios, no el campo; su ambiente, el Bajo; su símbolo, el sauce llorón de las orillas, nunca el ombú.”

quienes!”, der in der Schwebeläufigkeit, ob er vom *compadrito* El Chileno stammt oder vom Erzähler (was einen Zuhörer implizieren würde); bei ersterem handelt es sich hingegen um ein grammatikalisches Sprachspiel mit der Bedeutung ‘sich auf der Straße duellieren’ (“le dije en seguida: Si quiere, lo vamos a buscar a la calle”)¹¹⁵ sowie um eine Redewendung mit der Bedeutung ‘tot’ bzw. ‘wertlos’, die beinahe wörtlich in “Hombre de la esquina rosada” erhalten geblieben ist (“No sirve sino pa juntar moscas, dijo uno que, al final, lo palpó”).

Die “Leyenda policial” kann daher als Borges’ erster Versuch gelten, ein urbanes, *Martín Fierro* äquivalentes ‘Identitätszeichen’ zu schaffen, das den kreolischen Geist nicht dem sarmientinischen Fortschrittsglauben opfern sollte. Dafür spricht zunächst einmal, daß Borges parallel zu seinem ersten Schritt in der Prosa die Tradition einer *poesía de arrabal* zu begründen sucht, wie beispielsweise aus der Widmung von *La luna de enfrente* (1925) hervorgeht, in der er seinen Kollegen Raúl González Tuñón mit “el otro poeta suburbano” bezeichnet (zit. nach Domínguez 1986: 128). Borges schmuggelt sich damit nicht nur selbst als Kandidaten ein, der für “el otro” in Betracht kommt, sondern in erster Linie erinnert er an den von ihm geschätzten Evaristo Carriego, den er —analog zu Bartolomé Hidalgo (auf den die Gaucho-Poesie zurückgeführt wird)— als Begründer der *poesía de arrabal* benötigt. Schließlich sind Werke vom Rang eines *Martín Fierro* oder *Don Quijote* —und das hat Borges vielfach thematisiert— ohne Vorläufer und literarische Traditionen undenkbar.

Vor allem aber spricht für eine erste Umsetzung des Projekts in “Leyenda policial”, daß Borges entgegen der oben erwähnten billigen ‘Rezeptur’ nicht völlig *en porteño* geschrieben hat, sondern maßvoll mit einigen wenigen Argentinismen und lexikalischen Eigentümlichkeiten des Río de la Plata (wie z.B. *zafaduría*, *batuque* oder *boliche*) und unter Vermeidung von Lunfardismen, mit Ausnahme allerdings des Verbs *atorrar*, welches er auch in seiner Poesie ursprünglich verwendet und erst im Nachhinein durch ein neutrales Verb ersetzt hat.¹¹⁶

¹¹⁵ Aufgrund des *loísmo* wird das Objekt ‘idiomatisiert’: Es ist nur vordergründig El Mentao, den sie auf der Straße suchen gehen, in Wirklichkeit aber der Nachweis, wer mehr Mann ist als der andere, im Sinne von ‘lo vamos a arreglar en la calle’.

¹¹⁶ Im Vorwort von *La luna de enfrente* von 1969 ironisiert Borges dieses Verfahren, ohne jedoch zu erwähnen, daß er die größten Spuren seines *criollismo* bereits beseitigt hat: “Olvidadizo de que ya lo era, quise también ser argentino. Incurrí en la arriesgada adquisición de uno o dos diccionarios de argentinismos, que me suministraron palabras que hoy puedo apenas descifrar: *madrejón*, *espadaña*, *estaca pampa*...” (Borges OCI: 55). Beispielsweise lauteten die Verse der definitiven Ausgabe von 1969 “El *madrejón* desnudo ya sin una sed de agua/ y una luna perdida en el frío del alba” in der Erstausgabe “El *madrejón* desnudo ya sin una sé de agua/ y la luna *atorrando* por el frío del alba” (zit. nach Borello 1974: 40). Zur Zurücknahme seines *criollismo* vgl. Schöffauer 1995a: 179f. u. 1997a: 108ff.

Obwohl Borges die gleichen sprachlichen Verfahren auch in “Hombre de esquina rosada” verwendet, ist der Unterschied zu “Leyenda policial” beachtlich: Er beruht im wesentlichen auf der Einführung eines Ich-Erzählers, der die Vorfälle jener Nacht, in der es zum Duell mit tödlichem Ausgang kommt, aus der Perspektive eines *compadrito* berichtet, weshalb das *criollo oral* intensiviert und mit einer größeren Bandbreite an ‘phonographischen Indizien’ und im wesentlichen mit Gauchismen erweitert ist. Noemí Ulla hat hierzu eine detaillierte Untersuchung vorgelegt, in der sie nicht nur auf die Entstehungsgeschichte und die frühe Rezension von Amado Alonso eingeht (vgl. Ulla 1990: 112ff.), sondern auch die wesentlichen Charakteristika seines “registro oral rioplatense” (113) bestimmt: den Verlust von auslautendem und intervokalischem *d*, konsonantische und vokalische Transformationen, die Inkorporierung von *arcaísmos*, *gauchismos* und *criollismos* —zu denen ein einzelner *italianismo* hinzukommt (vgl. 126)—, sowie Redewendungen wie das erwähnte “no sirve más que pa juntar moscas” (vgl. 150). Besonders relevant für meine Argumentation ist ihr Hinweis auf den Perspektivenwechsel des Erzählers von der 3. zur 1. Person sowie die Andeutung eines parodistischen Moments, insofern eine “*mimesis de un habla ingenua en parodia de un habla ingenua*” (130) vorliege. Meine Hypothese lautet gestützt auf diesen Kontext, daß Borges in “Hombre de la esquina rosada” das scriptOrale Projekt eines städtischen *Martín Fierro* zu einem ‘krönenden’ (wenn auch vorläufigen) Abschluß zu bringen versucht hat: Gerade im Perspektivenwechsel lag der entscheidende Schritt, der Borges bislang gefehlt hatte, um der hernandinen Fiktion eines *gaucho-payador*, der seine ‘Heldentaten’ in der ihm eigenen Sprache vorträgt, analog ein städtisches Subjekt gegenüberstellen zu können.¹¹⁷ Doch wer sollte dieses ‘poetische’ Subjekt verkörpern, wenn nicht der *poeta de las orillas* Evaristo Carriego? Diese Antwort drängt sich zwar auf, bringt aber ein psychologisches Problem mit sich, das Borges dazu bewogen haben mag, die einfache Analogie *Hernández/Martín Fierro = Borges/Evaristo Carriego* zu verwerfen: Carriego mag immerhin noch als städtisches Äquivalent eines *payador* plausibel sein, aber für die Rolle eines “*mozo acreditado para el cuchillo*” (OC I: 329) gibt er nur ein fragwürdiges Modell ab. Dennoch fand Borges eine Lösung, die darin bestand, die Heldentat des Ich-Erzählers von der direkten Erzählung auszusparen. Ins Rampenlicht rückte er stattdessen den schmachvollen Abgang des ‘Platzhirsches’ Rosendo Juárez und seines großspurigen Herausforderers Francisco Real, die beide bezeichnenderweise im *Maldonado* enden.¹¹⁸

¹¹⁷ Vgl. Ulla 1990: 125: “El relator cuenta su historia como lo hizo Martín Fierro [...]”

¹¹⁸ Rosendo Juárez wirft seine Waffe in besagte ‘Kloake’ und wird vom Erzähler zum letzten Mal in Richtung *Maldonado* gesehen (vgl. OC I: 331f.); Francisco Real endet als Kadaver im *Maldonado* (vgl. 334).

Es ist daher der Ich-Erzähler, der insgeheim den Lorbeerkrantz errungen hat, auch wenn er nicht viel Aufhebens davon macht, da er sich mit der Belohnung im Stillen begnügt. Mit anderen Worten: Borges ist aus der Aufgabe, einen urbanen *Martín Fierro* zu verfassen, 'siegreich' hervorgegangen, da er sich erfolgreich gegen seine letztlich 'minder bemittelten' Konkurrenten geschlagen hat. Bei aller *sorna criolla* — "mientras yo viva, no me faltará quien me alabe" (Borges 1926: 22)— hütet sich Borges aber davor, diese Meriten explizit einzuklagen, obschon er es nicht lassen kann, ihren parodistischen Anteil aufzudecken: Die Erzählung wird nicht von ungefähr in das Paradigma der *Historia universal de la infamia* aufgenommen — zweifelsohne als Schlußlicht und Höhepunkt einer 'infamen' *contraconquista* ebenso fremder wie marginaler literarischer Traditionen,¹¹⁹ zu der auf diese Weise die Relativierung der eigenen Tradition hinzukommt. Infam ist schließlich auch die Präntention, die argentinische Tradition als verdeckte Parodie seines eigenen Projekts eines städtischen *Martín Fierro*-Äquivalents umzuschreiben. Dieses auto-parodistische Element von "Hombre de la esquina rosada" halte ich für überaus wichtig: Borges ist 1933 auf dem besten Wege, dem oberflächlichen *criollismo* und seinen Implikationen abzuschwören. Sein unterschwelliges Motiv, die 'ewige Wiederkehr' *Martín Fierro*s zu unterbinden, ist besonders deutlich in der Erzählung "El fin" (1944) abzusehen, zu der Josefina Ludmer scharfsinnig bemerkt hat: "Hernández dio vuelta y puso fin al género gauchesco y Borges dio vuelta y puso 'El fin' a *La vuelta de Hernández*".¹²⁰ Auch in seinem "Autobiographical Essay" von 1970 betont Borges, er habe "Hombre de la esquina rosada" niemals als einen "punto de partida" angesehen (zit. nach Rodríguez Monegal 1987: 229) — im gleichen Jahr erschien in *Informe de Brodie* die "Historia de Rosendo Juárez" mit einer 'Gegendarstellung' (vgl. Gramuglio 1985: 118), in der Rosendo seinen Ekel vor Francisco Real bekennt: "En ese botarate provocador me vi como en un espejo y me dio vergüenza" (OC II: 415). Und wenige Jahre später sollte Borges sein eingangs erwähntes Bedauern bekunden, daß in Argentinien Hernández' *Martín Fierro* und nicht Sarmientos *Facundo* in den Rang eines archetypischen Identitätszeichens erhoben worden sei: "Hernández [...] hacía del gaucho un desertor y un traidor; Lugones exaltó ese desventurado a paladín y lo propuso como arquetipo. Ahora padecemos las consecuencias".¹²¹

¹¹⁹ Vgl. Sarlo 1989: 9: "Dentro de la cultura occidental y sus versiones del Oriente, Borges va buscando historias marginales, ajenas a las grandes tradiciones literarias [...]. Sus fuentes son libros menores o poco conocidos (excepto *Vida en el Misisipi* de Mark Twain) en los que entra con la libertad de un marginal que se sabe trabajando en los márgenes."

¹²⁰ Ludmer 1988: 228; vgl. Sarlo 1993: 39ff.

¹²¹ Aus: "Posdata de 1974" des "Prólogo a *Martín Fierro*" (1968); zit. nach Borges 1975: 99.

Kapitel VI

Post-avantgardistische scriptOralität bei Jorge Luis Borges und Julio Cortázar

“Los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad estaban censurados y relegados por la estructura racionalista y burguesa de occidente. Tenían razón, como lo sabe cualquier poeta, pero eso no era más que un momento en la complicada peladura de la banana. Resultado, más de uno se la comió con la cáscara. Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de despegarse brutalmente de ellas, como quisiera hacer Morelli desde la palabra misma. Fanáticos del verbo en estado puro, pitonisos frenéticos, aceptaron cualquier cosa mientras no pareciera excesivamente gramatical. No sospecharon bastante que la creación de todo un lenguaje, aunque termine traicionando su sentido, muestra irrefutablemente la estructura humana, sea la de un chino o la de un piel roja. Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad.”

(Julio Cortázar, *Rayuela*, 1963)

Während die *martinferristas* der 20er Jahre im Selbstbewußtsein der *eigenen* (Aus-)Sprache die Voraussetzung sahen, um eine eigenständige Literatur(sprache) konstruieren zu können, wich diese scriptOrale Zuversicht von den 30er Jahren an zunehmend der Skepsis, der Selbst-Parodie und schließlich dem Versuch, eine voraussetzungslose Sprachvielfalt zu organisieren, die zugleich mit dem *Telos* einer heilsbringenden Schrift auch den Glauben an ein Jenseits der Sprache erschüttern sollte.

Die Skepsis gegenüber metaphysischem Ursprungsdenken, insbesondere gegenüber dem pseudo-hegelianischen Sendungsbewußtsein eines “logos planetario en la carne de las Naciones” (Rojas 1980 I: 95), demzufolge sich die entfesselten Antagonismen in Argentinien notwendig zu einem homogenen Ganzen fügen würden, führte bei Jorge Luis Borges zunächst zu einer Selbst-Parodie seines *criollismo de vanguardia*. Als Folge dieser Distanzierung läßt sich in seinen post-avantgardistischen Essays eine ‘Akzentverschiebung’ beobachten, mit der

die *oralidad* zu einem im Labyrinth des Logoentrismus verirrten Problem der *otredad* wird.

1 Borges' Ausweg aus dem Labyrinth des Logoentrismus: Die Fortschreibung der Differenz in der scriptOralen Heterotopie des *Anderen*

Gegen Ende der 30er Jahre zeichnet sich im post-avantgardistischen Werk von Jorge Luis Borges eine neue Dimension der Oralität ab: Der Diskurs der literarischen Oralität tritt in Dialog mit dem modernen Wissenschaftsdiskurs der *orality/literacy*-Forschung. Borges nimmt hierbei sowohl von philologischer als auch von ethnologischer Seite Anregungen auf. Seine essayistisch-narrativen Reflexionen gehen vor allem von zwei 'Grenzphänomenen' des abendländischen Schriftdiskurses aus, nämlich von Homer und China.

1.1 Borges, Homer und die Schrift *avant la voix*

Die Serie von Essays, in denen sich Borges mit Homer beschäftigt, beginnt 1932 mit "Las versiones homéricas". Von diesem Zeitpunkt an läßt sich sein kontinuierliches Interesse an Homer nachweisen. Für die mit Homer verbundene Frage der Oralität ist eine Rezension aus dem Jahr 1939 des damals gerade erschienenen Homer-Handbuches von William H. D. Rouse von besonderer Bedeutung. In ihr hebt Borges vor allem Kapitel VI hervor, das dem Archäologen Heinrich Schliemann und dessen Entdeckung von Troja gewidmet ist, sowie Kapitel II, in dem sich Rouse gegen die Wolfsche These vom Kollektivauteur Homer wendet und stattdessen seinen 'orthodoxen' Glauben an einen "Homero tradicional, uno e indivisible" beteuert.¹ Zur Widerlegung der These von Wolf stützt sich Rouse interessanterweise auf Argumente der *orality/literacy*-Debatte:

In A.D. 1795 F. A. Wolf, a German, wrote his *Prolegomena* to show that the *Iliad* existed only as epic lays, containing separate episodes, and that Peisistratos first united them into a complete poem. He says writing was unknown in Greece when they were composed, and we know that this is not true; he says they were too long to remember, and that is not true either. (Rouse 1939: 52)

Das Handbuch von Rouse bietet demnach zweierlei Hinweise zur Debatte über die vermeintliche Oralität der homerischen Epen: 1. "writing was known in Homer's day" (Rouse 1939: 50) und 2. "in our own day there are Indians who know their sacred poems by heart, for the priestly schools transmit them by oral tradition" (Rouse 1939: 50). Borges konnte somit bei Rouse lesen, daß weder die

¹ Zit. nach Sacerio-Gari/Rodríguez Monegal 1990: 333.

griechische Kultur sich im Zustand einer sogenannten “primary orality” befinden hat, noch die Gegenwart dessen entbehrt, was Ethnologen mit “oral tradition” bezeichnen. Seine daran anknüpfende Auseinandersetzung mit Schriftlichkeit und Mündlichkeit läßt sich anhand dreier literarischer Modelle zeigen, die explizit die Frage der Oralität thematisieren.

1.1.1 Die Relativierung des Schrift-Telos in “Del culto de los libros”

Wie nirgendwo sonst bringt Borges in “Del culto de los libros” (1951) die scriptOralen Prämissen der abendländischen Kultur ‘auf den Punkt’:

En el octavo libro de la *Odisea* se lee que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar; la declaración de Mallarmé: *El mundo existe para llegar a un libro*, parece repetir, unos treinta siglos después, el mismo concepto de una justificación estética de los males. Las dos teleologías, sin embargo, no coinciden integralmente; la del griego corresponde a la época de la palabra oral, y la del francés, a una época de la palabra escrita. (Borges [1951] OC II: 91)

Das zugrundeliegende Modell geht davon aus, die Epoche des ‘gesprochenen Wortes’, die der Antike entspricht, sei von einer Epoche des ‘geschriebenen Wortes’, zu der die Moderne zählt, abgelöst worden. Dazwischen habe es eine 30 Jahrhunderte währende Phase gegeben, die durch einen Übergang vom gesprochenen zum geschriebenen Wort gekennzeichnet ist. Dieses Modell entspricht dem traditionellen teleologischen Modell, wie es impliziert ist, wenn man z.B. mit Ong vom Übergang der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit spricht als ob das *Telos* der Welt in der Scripturalität und ihr *Origo* in der Oralität liege. Es geht mir aber weniger um eine Falsifizierung des Modells als um die Möglichkeit, hiermit zeigen zu können, daß Borges diese Teleologie nicht (mehr) teilt: der Text ist vielmehr gegen das graphozentrische *Telos* des Modells gerichtet. Obwohl seine Argumentation von Sentenzen Homers und Mallarmés ausgeht, die für die Vorstellungen einer ‘oralen Antike’ und einer ‘scripturalen Moderne’ stehen, dient ihre teleologische Opposition auf der Zeitachse dazu, um eine andere—eine zeitlose—Finalität aufzudecken, die der traditionellen Vorstellung entgegengesetzt ist: diejenige nämlich, derzufolge die Welt existiere, um sich in Poesie zu verwandeln, ganz gleich, ob in orale oder scripturale Poesie.

Demnach wird das teleologische Moment der scriptOralität, wie es Todorov am Beispiel von Schriftgeschichten kritisiert, die im Namen einer ominösen ‘Effizienz’ die evolutive Höherentwicklung der Schriften hin zur Alphabetschrift postulieren, von Borges nicht nur thematisiert, sondern sogar ironisch gebrochen, indem er den Ästhetizismus-Vorwurf des *l’art pour l’art* vom Buchkult des 20. Jh. auf die orale Epentradition der Antike zurückprojiziert.

1.1.2 Die Inversion des Modells im ethnologischen Diskurs von “El informe de Brodie”

“El informe de Brodie” (1970) stellt eine Inversion des vorhergehenden Modells dar: Es handelt sich um einen Auszug aus dem ethnologischen Bericht eines unbekanntes schottischen Missionars namens David Brodie, welcher bei Indianerstämmen “en ciertas regiones selváticas del Brasil” predigte (Borges OC II: 451). In seinem Bericht beschreibt Brodie vor allem seine Erfahrungen mit dem Stamm der Yahoos, deren ehemalige Schriftkultur zu einer exklusiven Oralkultur degeneriert bzw. re-oralisiert² sei:

los Yahoos, pese a su barbarie, no son una nación primitiva sino degenerada. Confirman esta conjetura las inscripciones que he descubierto en la cumbre de la meseta y cuyos caracteres, que asemejan a las runas que nuestros mayores grababan, ya no se dejan descifrar por la tribu. Es como si ésta hubiera olvidado el lenguaje escrito y sólo se quedara el oral. (Borges OC II: 455)

Borges konstruiert somit ein kulturelles Gegenmodell, das erlaubt, von einer ‘escritura previa a la tradición oral’ zu sprechen — mithin von einer Schrift *avant la voix*.

1.1.3 Das anti-teleologische Modell von “El inmortal”

In “El inmortal” (1949) erzählt der Ich-Erzähler, ein römischer Tribun des 3. Jh., seine Suche nach dem Fluß der Unsterblichkeit: Sie führt ihn eines Tages in ein Land, das von Höhlenmenschen bewohnt wird, “el país de los trogloditas, que devoran serpientes y carecen del comercio de la palabra” (Borges OC I: 534). Einer dieser rätselhaften Höhlenmenschen, die ihm in ihrer “barbarie” infantil vorkommen,³ folgt ihm auf den Fuß, “como un perro podría seguirme” (538). Da der Tribun davon ausgeht, daß die Höhlenmenschen keine Sprache besitzen, betrachtet er sie als tiergleiche Wesen. Er wird jedoch Zeuge eines Verhaltens, das ihn an seiner Annahme zweifeln läßt, daß besagter ‘hombre-perro’ einer Kultur angehört, die noch unterhalb der primären Oralität steht:

Estaba tirado en la arena, donde trazaba torpemente y borraba una hilera de signos, que eran como las letras de los sueños, que uno está a punto de entender y luego se juntan. Al principio, creí que se trataba de una escritura bárbara; después vi que es

² Vgl. den von Tristram 1996 geprägten Begriff der (Re)Oralisierung.

³ Vgl. Borges OC I: 536, sowie Mignolo 1992: 432: “La oposición entre oralidad y escritura [...] jugó un papel fundamental en la conceptualización de los *bárbaros* sin escritura que habitaban los espacios a colonizar”.

absurdo imaginar que hombres que no llegaron a la palabra lleguen a la escritura. (Borges OC I:538)

Die Überraschung ist daher groß, als der Tribun eines Tages entdeckt, daß derselbe Höhlenmensch, dem er nach der "Schreibstunde"⁴ im Sand den Namen Argos gegeben hat —also den Namen des "viejo perro moribundo de la Odisea" (539)—, plötzlich ein paar Wörter zu stammeln beginnt, "como si descubriera una cosa perdida y olvidada hace mucho tiempo [...]: *Argos, perro de Ulises*. [...] *Este perro tirado en el estiércol*" (539). Auf die Frage, was er denn von der Odyssee wisse, antwortet Argos mit großer Mühe: "*Muy poco* [...]. *Menos que el rapsoda más pobre. Ya habrán pasado mil cien años desde que la inventé*" (540). Argos behauptet demnach von sich, der unsterbliche Homer zu sein, auch wenn er im Laufe der Jahrhunderte beinahe vergessen habe, aus welchem Stoff das von ihm erfundene Epos sei: nämlich aus Poesie und Sprache. Die Kultur von Argos alias Homer kann demnach weder als a-orale Kultur noch als primäre Oralkultur bezeichnet werden; aber auch nicht als Schriftkultur, denn Homer ist, wie wir aus dem ersten Modell wissen, der Dichter der Epoche des gesprochenen Worts. Dem Epitheton eines ausschließlich oralkulturellen Homers widerspricht jedoch die in der Nähe der Höhlenmenschen gelegene Ruine der "Ciudad de los Inmortales", die der römische Tribun gleich einem Heinrich Schliemann *avant la lettre* entdeckt und in ihrer Unermeßlichkeit mit folgenden Überlegungen kommentiert:

Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. (Borges 1989 I:537)

Die heterogene Architektur des Gebäudes, das entfernt an die Bibliothek von Babel erinnert, jedoch leerstehend und ohne Symmetrien im Bauplan, entbehrt jeglicher Finalität und verweigert sich jedweder Teleologie. Wenn daher den Höhlenbewohnern die Fähigkeit zu oralen wie graphischen Sprachäußerungen abgesprochen wird, so darf nicht vergessen werden, daß dieses Urteil von einem römischen Tribun stammt, der angesichts der "Ciudad de los Inmortales" scheitert, in ihrer heterogenen Architektur eine Sprache zu erkennen, der aber in der 'Schreibstunde' im Sand das Argument anführt, daß es sich in diesem Fall aufgrund der Heterogenität nicht um eine Schrift handeln könne: "nín guna de las

⁴ Ich beziehe mich hiermit auf die entsprechende "*Leçon d'écriture*" von Lévy-Strauss und ihre Kritik in Derridas *Grammatologie* (vgl. Derrida 1974: 157ff.). In historischen bzw. ethnologischen Quellen wird immer wieder berichtet, daß Indios im Sand schreiben würden. Vgl. z.B. Koch-Grünberg, der einen jungen Indianer beschreibt, der das Flußsystem des Amazonas aus dem Gedächtnis im Sand skizzieren konnte, obwohl er, um alle Flüsse befahren haben zu können, wesentlich älter hätte sein müssen.

formas era igual a otra, lo cual excluía o alejaba la posibilidad de que fueran simbólicas” (ibid., 538).

In der Rezension des Homer-Handbuches von Rouse bezieht sich Borges im entgegengesetzten Sinne auf die Ausgrabungen von Schliemann mit dem Hinweis, daß sie nicht Ruinen sondern gleichsam Schichten verschiedener Schriften freigelegt hätten: “[Schliemann] inició en el cerro de Jissarlik las excavaciones de Troya y exhumó, no las ruinas de una ciudad, sino de ocho ciudades superpuestas como escrituras o como los recuerdos de un hombre”.⁵ In diesem Zusammenhang ist schließlich an die Worte zu erinnern, mit denen Borges in “Pierre Menard, autor del Quijote” den Begriff des *palimpsesto* mit dem einer *escritura previa* verbindet:

He reflexionado que es lícito ver en el Quijote “final” una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros —tenues pero no indescifrables— de la “previa” escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas... (Borges 1990: 450)

Im folgenden werde ich zeigen, daß sich die Verbindung zwischen der Kritik des Schriftdiskurses und der Erzählung “Pierre Menard, autor del Quijote” auch im Hinblick auf das Grenzphänomen China bestätigt.

1.2 Borges, China und der scriptOrale Kontext der Foucaultschen Heterotopie

Es liegt ein gewisser Widerspruch darin, wenn Foucault einerseits behauptet, *Les mots et les choses* verdanke seine Entstehung einem “Text von Borges”, durch den sein Vertrauen in unsere tausendjährige Handhabung *du Même et de l’Autre* erschüttert worden sei, und er andererseits aber die durch den Text ausgelöste Frage nach dem Denken des Anderen nicht auf den Ausgangspunkt seiner Reflexion zurückbezieht. Die chinesische Enzyklopädie, die er bei Borges vorgefunden hat, dient ihm offenbar als ‘Aufhänger’ für die Unterscheidung zwischen *Utopie* und *Heterotopie*; dagegen schenkt er dem “texte de Borges” keinerlei Beachtung als Schrift eines *Anderen* über das schlechthin *Andere* in der abendländischen Tradition: “cette distorsion du classement qui nous empêche de le penser, ce tableau sans espace cohérent, Borges leur donne pour patrie mythique une région précise dont le nom seul constitue pour l’Occident une grande réserve d’utopies” (Foucault 1966: 10; m. Hvbgl.). Diese Region ist also China, der privilegierte Ort des Anderen allein für diejenigen, die nicht selbst dem Morgenland angehören. Foucault übersieht hierbei, daß China aus der Perspektive des abendländischen

⁵ Zit. nach Sacerio-Garí/Rodríguez Monegal 1990: 333.

Zentrums einen anderen Stellenwert hat als aus der Warte der Peripherie, die selbst —wie Todorov am Beispiel der *conquête de l'Amérique* gezeigt hat— aus einer fundamentalen Erfahrung des Eigenen als eines Anderen hervorgegangen ist.

Welche Konsequenzen ergeben sich nun für die Frage des Anderen, wenn man Borges' post-avantgardistische Heterotopien nicht nur als Schrift *über* das Andere, sondern auch *als* Schrift ein es Anderen, oder genauer: als andere Schrift zu lesen versucht?

Die in *Otras Inquisiciones* (1952) veröffentlichten Essays, unter denen sich der von Foucault zitierte "El idioma analítico de John Wilkins" befindet, sind um 1950 entstanden. Sie gehören somit jener Schaffensperiode an, in der Borges den Vortrag "El escritor argentino y la tradición" (1951) gehalten hat. Auf diesen Entstehungskontext hinzuweisen ist deshalb wichtig, weil in einigen der Essays das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit explizit thematisiert wird, insbesondere mit Blick auf China. Die Heterotopie der chinesischen Enzyklopädie, die Foucault beunruhigt hat, evoziert Borges nämlich nicht nur in "El idioma analítico de John Wilkins" — schon in dem mit "La muralla y los libros" (1950) betitelten ersten Essay des Bandes thematisiert Borges die chinesische Mauer, die auch Foucault in *Les mots et les choses* mit der Grenzerfahrung 'China' verbindet. In der Tat rückt Borges den Mauerbau in einen heterotopen Zusammenhang mit der von Kaiser Huan Ti parallel angeordneten Bücherverbrennung:

Que las dos vastas operaciones —las quinientas a seiscientas leguas de piedra opuestas a los bárbaros, la rigurosa abolición de la historia, es decir del pasado— procedieran de una persona y fueran de algún modo sus atributos, inexplicablemente me satisfizo y, a la vez, me inquietó. (Borges OC II: 11; m. Hvbgr.)

Die Beunruhigung, die von China ausgeht, hat also nicht nur Foucault verspürt. Daß Borges die Heterotopie in "Del culto de los libros" mit der Unterscheidung in 'Oral-' und 'Buchkultur' noch weiter zuspitzt, wurde schon im vorigen Abschnitt zu Homer dargestellt. Wichtig ist mir in diesem Zusammenhang aber vor allem der Beleg dafür, daß Borges in der Essaysammlung *Otras Inquisiciones* —und damit im Kontext von "El idioma analítico de John Wilkins"— ausdrücklich jenen "proceso mental" hinterfragt, "que, a la vuelta de muchas generaciones, culminaría en el predominio de la palabra escrita sobre la hablada, de la pluma sobre la voz" (Borges OC II: 92).

Die Verknüpfung der *question de l'autre* mit 'Oralität' ist bei Borges nicht erst durch die Theorie-Debatte der *orality/literacy*-Forschung ausgelöst worden, sondern geht unmittelbar aus der ästhetischen Erfahrung der argentinischen Avantgarde hervor. Die meisten Essays aus *Otras Inquisiciones* sind zwar erst um 1950 publiziert worden, doch ihre Entstehung läßt sich bis in die zweite

Hälfte der 30er Jahre zurückverfolgen, also bis zur Publikation von *Historia universal de la infamia*. Von 1936 bis 1939 arbeitete Borges als freier Mitarbeiter der Zeitschrift *El Hogar*, in der er unter der Rubrik “Libros y autores extranjeros — Guía de lecturas” eine eigene Literaturseite herausgab, die zweimal im Monat erschien. Aus diesen Buchbesprechungen, Lektüreempfehlungen und Autorenbiographien stammt der relativ heterogene Fundus, auf den Borges Jahre später z.T. bis auf wörtliche Übernahme ganzer Passagen in *Otras Inquisiciones* zurückgreift. Was sein Interesse für den fernen Orient anbelangt, so manifestierte sich dieses bereits in der *Historia universal de la infamia*, in der zwei von acht Erzählungen in China bzw. Japan handeln. Auch was die Beiträge für *El Hogar* anbetrifft, erwähnt Borges schon in einer der ersten Rezensionen von 1936 “cierta encyclopedia china que abarca mil seiscientos veintiocho tomos de doscientas páginas en octavo cada uno”.⁶ Eine andere Rezension von 1937 läßt besonders deutlich erkennen, was den argentinischen Autor an der chinesischen Literatur fasziniert:

Hacia 1645 —año de la muerte de Quevedo— el Imperio Chino fue conquistado por los manchúes, *hombres analfabetos y ecuestres*. Aconteció lo que inexorablemente acontece en tales catástrofes: los rudos vencedores se enamoran de la cultura del vencido y fomentaron con generoso esplendor las artes y las letras. Aparecieron muchos libros hoy clásicos: entre ellos, la eminente novela que ha traducido al alemán el doctor Franz Kuhn. Tiene que interesarnos: es la primera versión occidental (las otras son un mero resumen) de la novela más famosa de una literatura casi tres veces milenaria.⁷

Durch den in Parenthese eingefügten Verweis auf das Todesjahr Quevedos scheint Borges auf eine Analogie der chinesischen Geschichte zur spanischen Conquista hinzudeuten, zumal er im Plural von ‘solchen Katastrophen’ spricht, bei denen sich die ungebildeten Sieger in die Kultur des Besiegten verlieben und zu ihrer Bereicherung beitragen würden. Das Paradox einer Katastrophe, die zur kulturellen Bereicherung führt, würde sich demnach auch auf die Eroberung der Reiche der Inkas, Azteken und Mayas übertragen lassen, obgleich die weithin verbreitete Version der Conquista genau umgekehrt lautet, nämlich daß berittene Spanier kulturell unterlegene ‘Analphabetenvölker’ erobert hätten. Unweigerlich wird der argentinische Leser mit der Frage konfrontiert, inwiefern sich das

⁶ *El Hogar* vom 16. Oktober 1936; zit. nach Sacerio-Garí/Rodríguez Monegal²1990: 37; vgl. Kuhn 1947: 5: “Wer hätte nicht von jener berühmten Enzyklopädie des Kaisers Kang Hsi (1661-1722) gehört, die mit ihren Schränke füllenden 6109 Bänden den Anspruch erheben darf, das größte Buch der Welt genannt zu werden?”

⁷ *El Hogar* vom 19. November 1937; zit. nach Sacerio-Garí/Rodríguez Monegal²1990: 187; m. Hvbgl.

Paradox aus Katastrophe und Bereicherung auch auf die eigene Geschichte beziehen läßt. Stellt man in Rechnung, daß Borges spätestens seit seiner Joyce-Rezension die Conquista mit literarischen Argumenten gegen die vermeintlichen Sieger im Sinne einer *contraconquista* zu wenden versucht, so läßt sich das Paradox auch dahingehend auflösen, daß in Argentinien die berittenen Gauchos zur Bereicherung der sich im Niedergang befindlichen spanischsprachigen Literatur beigetragen haben. Der Bezugspunkt 'Todesjahr von Quevedo' korrigiert daher den Analogieschluß, insofern er nicht auf die spanischen Eroberer, sondern auf das zu Ende gehende *siglo de oro* verweist — ein Indiz, durch das die These vom Gaucho als Bereicherung für die dekadente spanischsprachige Literatur auf argentinischem Boden nachgerade gestützt wird. Außerdem fügt Borges ausdrücklich hinzu, daß das Interesse, das seine (argentinischen) Leser dieser bibliographischen Notiz entgegenbringen sollten, darin bestehe, daß ein berühmter Roman, der beinahe drei Jahrtausende chinesischer Literatur repräsentiere, dem Abendland erstmals zugänglich geworden sei. Auch der Übersetzer des fraglichen Romans, der deutsche Orientalist und Privatgelehrte Franz Kuhn (Frankenberg, 1884 - Freiburg, 1961) —derselbe nämlich, auf den sich Borges in "El idioma analítico de John Wilkins" als Gewährsmann für die (von Foucault zitierte) chinesische Enzyklopädie berufen wird— weist ausdrücklich auf die Pionierleistung seiner literarischen Übersetzung hin:

Wenn meine Übertragung also auch nicht vollständig ist, so darf sie doch in Anspruch nehmen, als erster Europäer den Hauptgipfel [...] bezwungen zu haben [...]. Wie ist es möglich, daß das geistige, das kulturell interessierte Europa, das sonst über jedes noch so belanglose Zeugnis einer versunkenen Kultur glücklich ist, [...], wie ist es möglich, daß das gleiche Europa ein gewaltiges und noch dazu völlig intakt erhaltenes Kunstwerk und Kulturdenkmal wie das Hung Ioh mong ein Jahrhundert lang übersehen [...] konnte? Des Rätsels Lösung ist wohl die herkömmliche europäische große Scheu vor der chinesischen Schriftsprache. Es ist natürlich viel bequemer, eine unterhaltsame Reise durchs Land zu machen, die längst bekannte Fassade zum hundertsten Male in die Kameralinse einzufangen, [...] als sich durch das stachelige Dickicht eines chinesischen Riesentextes hindurchzukämpfen und den in die krausen Schnörkel der Urschrift gebannten *Geist* aus seiner Haft zu befreien und für uns lebendig zu machen. (Kuhn 1951: 825f.)

In Franz Kuhns Pionierleistung bot sich Borges bereits in den 30er Jahren ein Modell dafür, wie der abendländische Logozentrismus ausgehend von der utopischen Vorstellung einer chinesischen 'Urschrift' dezentriert und als arbiträre Katalogisierung des Universums sichtbar gemacht werden konnte. Doch anders als die Jahrzehnte später von Derrida unter Berufung auf Ernest Fenollosa und Ezra Pound postulierte Möglichkeit, die Grenzen des abendländischen Denkens ausgehend von der andersartigen *écriture* des Morgenlandes tatsächlich über-

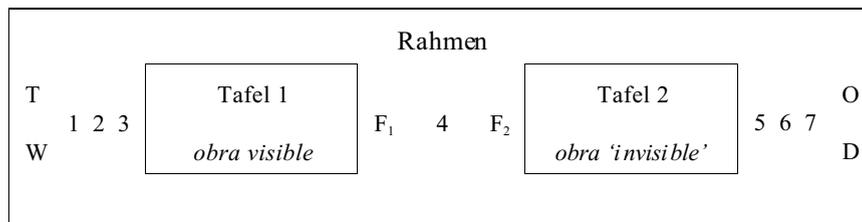
schreiten zu können, scheint Borges der utopischen Vision größeres Gewicht beizumessen als ihrer poetischen Realisierung. Dies zeigt sich jedenfalls im weiteren Verlauf seiner Rezensententätigkeit, bei der es im Jahr 1939 zu einem Höhepunkt kommt, der für die weitere Argumentation relevant wird: Im März erscheint in *El Hogar* eine Rezension, in der Borges die bekannteste aller Kunstsprachen anführt, deren Ziel in einer Klassifikation des Universums bestanden habe: “El más ilustre de esos catálogos es, sin duda, el de Wilkins, que data de 1668”.⁸ Und im Juli, in einem der letzten Beiträge der Serie, kommt Borges auf die Biographie von Wilkins zurück. Von beiden Beiträgen über Wilkins sozusagen ‘eingerahmt’ hat Borges im Mai 1939 zwei Texte veröffentlicht, die das Foucaultsche Lachen über die chinesische Enzyklopädie in einem anderen Licht erscheinen lassen: in *El Hogar* “Un museo de literatura oriental” —die letzte Rezension, in der es um chinesische Literatur geht— und in *Sur* “Pierre Menard, autor del Quijote”.⁹ Doch bevor ich auf den Zusammenhang zwischen den angeführten Texten, der *question de l’autre* und der mit ihr einhergehenden Distanzierung von der scriptOralität eingehen kann, bedarf es einer entsprechenden Analyse der letztgenannten Veröffentlichung.

1.3 “Pierre Menard, autor del Quijote” — die Heterotopie des Foucaultschen Lachens

“Pierre Menard, autor del Quijote” stellt eine literarische ‘Rezension’ dar, die sich allein schon durch ihre Länge und ihren pathetischen Stil von den Beiträgen für *El Hogar* abhebt. Ihr Gegenstand ist die Hinterlassenschaft eines jüngst verstorbenen französischen Symbolisten namens Pierre Menard. Der ‘Rezensent’ weist einen bereits erstellten Katalog des Menardschen Werks wegen seiner unautorisierten Hinzufügungen und Auslassungen zurück und präsentiert stattdessen einen eigenen Katalog, in dem er das ‘sichtbare Werk’ von Menard in chronologischer Reihenfolge auflistet. Dieser “obra visible” stellt er das eigentliche und womöglich bedeutsamste Werk unserer Zeit gegenüber, das aus drei Fragmenten des *Don Quijote* bestehe. Zusammen mit dem Rahmen, der sich aus Titel, Widmung, Kommentaren des Rezensenten, Fußnoten und Orts- und Datumsangaben zusammensetzt, ergibt sich ein symmetrisches, im wesentlichen zweiteiliges Gebilde, das mit einem Diptychon verglichen werden kann:

⁸ *El Hogar* vom 10. März 1939; zit. nach Sacerio-Garí/Rodríguez Monegal²1990: 306.

⁹ *El Hogar* vom 19. Mai 1939; *Sur* vom Mai 1939 (Año IX, Nr. 56).

Die Diptychon-Struktur von "Pierre Menard, autor del Quijote"

T = Titel

1-7 = Absätze 1-7

Ort = O

W = Widmung

F₁ / F₂ = Fußnoten 1 u. 2

Datum = D

Bei 'Tafel 1' handelt es sich um einen Katalog, der die "*obra visible*" darstellt. Er setzt sich aus den Katalogpunkten a) bis s) und den korrespondierenden Werken zusammen, die auf diese Weise in Form einer chronologischen, teilweise kommentierten Bibliographie angeordnet sind. Unter den aufgezählten Werken findet sich eine Reihe von Indizien, die eher gegen das Werk eines Symbolisten sprechen und für dasjenige von Borges, insofern sie auf seine Rezensententätigkeit, sein avantgardistisches Frühwerk oder das martinfierristische Umfeld verweisen. Beispielsweise stammt Katalogpunkt a) aus Borges' Geburtsjahr 1899; Katalogpunkt b) beinhaltet eine Monographie, in der Menard das Bestreben des *ultraísmo* teilt, sich von der "lenguaje común" mittels einer eigens geschaffenen poetischen Sprache abzusetzen; Katalogpunkt c) führt eine Monographie über Descartes, Leibniz und John Wilkins an — allesamt Autoren, mit denen sich Borges in den Rezensionen und Essays der letzten Jahre intensiv beschäftigt hat; u.s. f.

'Tafel 2' begründet das eigentliche Werk von Menard, das in der ebenso geheimen wie unvollendeten Arbeit bestanden hat, den *Quijote* Wort für Wort neu zu schreiben. Für die Authentizität der drei gelungenen Fragmente, von denen keine einzige Manuskriptseite, ja, nicht einmal eine Skizze erhalten geblieben ist, bürgt der Rezensent, indem er sich auf Gespräche mit Menard beruft und aus einem an ihn gerichteten Brief zitiert.

Soweit zu Inhalt und Struktur von "Pierre Menard, autor del Quijote". Was seine Rezeption anbelangt, so handelt es sich um eines der berühmtesten und wahrscheinlich meistzitierten Werke von Borges, das geradezu zu einem Klassiker der Postmoderne geworden ist. Zu seiner Bekanntheit beigetragen haben, neben der spezifischen Borges-Rezeption und der 'Originalität' des Textes, wenigstens zwei Gesichtspunkte: Erstens handelt der Text seinerseits von dem berühmtesten Buch des Abendlandes gleich nach der Bibel, dem *Don Quijote*, und zweitens bietet der Text eine ausdrückliche Interpretation seiner

literarischen Strategie an, den *Palimpsest*. Entsprechend konzentriert sich der Großteil der Studien auf eines der beiden Zentren, die der Text selbst offeriert: Entweder überwiegt das rezeptionstheoretische Interesse an einer Theorie des Lesens oder aber das postmoderne Interesse an der Intertextualität. Die Studien zu “Pierre Menard, autor del Quijote” unterscheiden sich jedoch noch in anderer Hinsicht: Sie reproduzieren nämlich die ‘Zweiteilung’ des Werks von Pierre Menard in ein sichtbares und ein unsichtbares Werk selbst dann noch, wenn ausnahmsweise sein ‘Gesamtwerk’ berücksichtigt wird, insofern sie stets dem einen oder anderen Teil des Werkes den Vorzug geben. Diejenigen Studien, die sich für die Theorie des Lesens oder die Intertextualität mit dem *Quijote* interessieren, übergehen in der Regel das ‘sichtbare Werk’, während das ‘unsichtbare Werk’ zumeist von denjenigen Studien vernachlässigt wird, die nach den zentralen Themen im Werk von Borges suchen, da das ‘unsichtbare Werk’ nur ein Thema unter anderen bietet, das ‘sichtbare Werk’ hingegen eine bunte Palette derselben. Und schließlich kann man für “Pierre Menard, autor del Quijote” noch einen weiteren Superlativ geltend machen: Es ist wohl derjenige Text von Borges, der am wenigsten als *argentinischer* Text gelesen worden ist. Stattdessen wurde er von der Mehrheit der Kritiker mit aller Selbstverständlichkeit als äußerstes Paradigma des literarischen Kosmopolitismus, als Spiel mit allgemeingültigen philologischen Ideen oder gar als Beleg für Borges’ ästhetizistischen Universalismus vereinnahmt.

Meine These lautet demgegenüber, daß Borges in “Pierre Menard, autor del Quijote” eine durch und durch argentinische Parodie ersonnen hat: Unter der Oberfläche der philologischen Theoriebildung im Stile eines *cosmopolitismo afrancesado* parodiert Borges die scriptOralen Prämissen seines *criollismo urbano de vanguardia*. Was den erzählerischen ‘Rahmen’ anbelangt, so wurde bereits angedeutet, daß er die Parodie einer Rezension darstellt — mithin auch der Rezensionen, die Borges für *El Hogar* schrieb. Der Schwerpunkt der Selbst-Parodie ruht jedoch auf den *beiden* ‘Tafeln’, und genauer noch, auf ihrer dichotomischen Anordnung: Während die “*obra visible*” eine ‘positive’ (wenn auch verdeckte) Bilanz des Martinfierrismus zieht, parodiert die insgeheime Arbeit am *Quijote* das anachronistische Projekt eines städtischen *Martín Fierro* des 20. Jh., wie ich es in Kapitel V dargelegt habe.¹⁰ Daß es sich hierbei keineswegs um bloße Spekulation — oder gar um eine ‘Verleumdung’¹¹ — handelt, sondern nachweislich um ein auto-parodistisches Verfahren, läßt sich bis in den

¹⁰ Für die autobiographische Komponente spricht auch die Anekdote, die Borges in seinem “Autobiographical Essay” erzählt, wonach er als Kind in seiner ersten schriftlich verfaßten Erzählung *Don Quijote* imitiert habe (vgl. Rodríguez Monegal 1987: 88ff.).

¹¹ Vgl. Borges OC I: 446: “Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un Quijote contemporáneo, calumnian su clara memoria.”

Wortlaut hinein belegen. Dies gilt insbesondere im Hinblick auf die Biographie von *Evaristo Carriego* (1930), mit der sich Borges von konventionellen Darstellungen des Typs ‘Leben und Werk des Schriftstellers N.N.’ abzusetzen versucht. Unter der bezeichnenden Kapitelüberschrift “Una vida de Evaristo Carriego” beginnt Borges den eigentlich biographischen Teil mit einem Hinweis auf die Paradoxie biographischer Darstellungen, die darauf beruhten, daß ein Individuum in einem anderen Erinnerungen zu wecken beabsichtige, die allein von einem dritten stammten. Etwas von dieser Paradoxie klingt schon auf den ersten Seiten der Biographie an, wenn Borges erklärt, der Name Evaristo Carriegos gehöre sowohl einer “*ecclesia visibilis* de nuestras letras” als auch einer “más verdadera y reservada *ecclesia invisible*” an (OC I: 103) — analog zur Zweiteilung des Menardschen Werks in eine “obra visible” und eine ‘obra invisible’ (OC I: 446). Zum Pol des ‘Sichtbaren’ zählt Borges in beiden Fällen die Chronologie der ‘positiven’ Lebens- und Werkdaten:

Los hechos de su vida, con ser infinitos e incalculables, son de fácil aparente dicción y los enumera servicialmente Gabriel en su libro del noveciento veintinueve.
(*Evaristo Carriego* - OC I: 115)

La obra visible que ha dejado este novelista es de fácil y breve enumeración. Son, por lo tanto, imperdonables las omisiones y adiciones perpetradas por Madame Henri Bachelier en un catálogo falaz [...].
(“Pierre Menard” - OC I: 444)

Der Wert chronologischer Datenreihen wird aber für Carriego ebenso wie für Pierre Menard bestritten: “Yo pienso que la sucesión cronológica es inaplicable a Carriego [...]. Enumerarlo, seguir el orden de sus días, me parece imposible; mejor buscar su eternidad, sus repeticiones” (OC I: 115). Das Prinzip der bedeutungsstiftenden poetischen Rekurrenz, auf das hier angespielt wird, hat Menard freilich wörtlich genommen. Entsprechend wird dem Pol des ‘Sichtbaren’ bei beiden Autoren der wahrhaft poetische Pol des ‘Unsichtbaren’ entgegengesetzt:

Hecha esa restricción —cuyo decente fin es robustecer y curtir la fama de Carriego, probando que no le hace falta el socorro de esas quejas páginas— quiero confesar con alacridad las verdaderas virtudes de su obra póstuma.
(*Evaristo Carriego* - OC I: 136)

Hasta aquí (sin otra omisión que unos vagos sonetos circunstanciales [...]) la obra *visible* de Menard, en su orden cronológico. Paso ahora a la otra: la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También ¡ay de las posibilidades del hombre! la inconclusa. (“Pierre Menard” - OC I: 446)

Der explizite Hinweis auf die scriptOrale Konfiguration dieser ‘Invisibilität’ geht lediglich aus *Evaristo Carriego* hervor: “Escribía poco, lo que significa que sus borradores eran orales” (OC I: 116). Bei Pierre Menard wird das Fehlen von schriftlichen Dokumenten nicht mehr ausdrücklich an Oralität gekoppelt: “En efecto, no queda un solo borrador que atestigüe ese trabajo de años” (OC I: 447).

Dafür beruft sich jedoch auch der Rezensent auf die mündlich verbürgte Authentizität seiner Ausführungen: “Menard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos —decía— para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo” (OC I: 446). Außerdem weist er in Fußnote Nr. 1 einen Katalogpunkt seiner Vorgängerin zurück, bei dem es sich um eine “broma de nuestro amigo, mal escuchada” handle; in Fußnote Nr. 2 verzichtet er auf ein Portrait von Pierre Menard, da er nicht mit anderen Autoritäten wetteifern wolle — so wie Borges auch auf ein Portrait von Evaristo Carriego verzichtet, um stattdessen auf die Grundregel des Genres zu verweisen (vgl. OC I: 113). Seine Freundschaft zu Menard belegt der Rezensent des weiteren durch ein Zitat aus einem persönlichen Brief. Entsprechend beruft sich Borges auf die Freundschaft zu Carriego als Bestandteil der “tradición oral de mi casa”.¹² Seine ebenso intimen wie intuitiven Kenntnisse über die dunklen —sprich: ‘unsichtbaren’— Seiten von Carriego autorisiert Borges ebenfalls mittels eines Zitats, nämlich einer schriftlichen Widmung in *criollo oral*, mit der ihm Carriego seine Freundschaft erwiesen habe: “*A usted, compañero Borges, Lo saludo enteramente*” (OC I: 117).

Mit dieser Parodie von *Evaristo Carriego* relativiert Borges seine *fase criollista*, in der er sich wie kein anderer mit der Kondition des argentinischen Schriftstellers als eines Schriftstellers der Peripherie auseinandergesetzt hat.¹³ Aus diesem Grund ist “Pierre Menard, autor del Quijote” zugleich auch eine Parodie auf die Kondition des argentinischen Schriftstellers, insofern er die Rahmenbedingungen invertiert und einen Schriftsteller des Zentrums in der literarischen Tradition der Peripherie schreiben läßt.¹⁴ Die auf ‘Oralität’ gestützte

¹² OC I: 152. — Carriego war ebenso wie M. Fernández ein Freund von Jorge Borges, dem Vater von Jorge Luis Borges (vgl. OC I: 117); seiner Mutter Leonor Acevedo de Borges hat Carriego ebenfalls ein Gedicht gewidmet (vgl. Carriego 1990).

¹³ Im Epilog der *Obras completas* wird auf eine gewisse *Enciclopedia Sudamericana* verwiesen, welche im Jahr 2074 erscheinen werde. Der entsprechende Beitrag über Borges spielt auf *Evaristo Carriego* und die fatale Mitschuld an der *barbarie* an: “Redactó una piadosa biografía de cierto poeta menor, cuya única proeza fue descubrir las posibilidades retóricas del conventillo. Los saineteros ya habían armado un mundo que era esencialmente el de Borges, pero la gente culta no podía gozar de sus espectáculos con la conciencia tranquila. Es perdonable que aplaudieran a quien les autorizaba ese gusto. Su secreto y acaso inconsciente afán fue tramar la mitología de un Buenos Aires, que jamás existió. Así, a lo largo de los años, contribuyó sin saberlo y sin sospecharlo a esa exaltación de la barbarie que culminó en el culto del gaicho, de Artigas y de Rosas” (OC III: 506).

¹⁴ Für diese Inversion hat offenbar der Mitbegründer des französischen Symbolismus Rémy de Gourmont Pate gestanden, der Enrique Rodríguez Larettas *La gloria de don Ramiro* ins Französische übersetzt hat und diese abwegige Wahl in seinen *Promenades littéraires* mit einem logozentrischen Kommentar begründet: “He traducido ese libro tan literalmente como era compatible con la elegancia que nuestro idioma exige;

Intuition, mit der sich Borges in 'unsichtbare' Dimensionen der Biographie Evaristo Carriegos hinein zudenken vermag, deckt in umgekehrter Richtung die unterschwellige Nostalgie des peripheren Autors gegenüber dem fernen Zentrum auf: "La vida estaba en Francia, pensó, [...], pero a mí me ha tocado el siglo XX, el tardío siglo XX, y un mediocre arrabal sudamericano..." (OC I: 157). Obschon Borges das ästhetische Verfahren der Inversion schon in seiner Joyce-Rezension, also noch auf dem Höhepunkt der historischen Avantgarde verwendet hat, legt er ihre theoretischen Grundlagen erst Jahre später in seinem bereits mehrfach erwähnten Essay "El escritor argentino y la tradición" dar. Dort weist er auch auf die Selbstverständlichkeit hin, mit der europäische Autoren —beinahe wie Menard— mit abendländischer Tradition umzugehen verstünden: "Racine ni siquiera hubiera entendido a una persona que le hubiese negado su derecho al título de poeta francés por haber buscado temas griegos y latinos" (OC I: 270).

Ausgehend von *Evaristo Carriego* und *Don Segundo Sombra* gelangt Beatriz Sarlo in ihrem Essay "Borges y la Literatura Argentina" zu Ergebnissen, die mit den meinigen konvergieren: "Sin duda, Borges se planteó el problema de cómo escribir en la Argentina y no sólo de cómo escribir" (Sarlo 1989: 9). Auch sie kommt zum Schluß, daß man die von Borges problematisierte Kondition des argentinischen Schriftstellers mit dem Paradox von Pierre Menard beschreiben könne: "Esta encrucijada en que se producen los textos de la literatura argentina podría plantearse, en términos teóricos, con la paradoja de Pierre Menard" (Sarlo 1989: 10; m. Hvbgl.). Doch ihre anschließende Charakterisierung der *zentralen* Strategien von "Pierre Menard, autor del Quijote" bleibt auf theoretischem Niveau und folgt der —zweifellos interessanten— postmodernen Lektüre, obwohl ihr Essay darauf ausgerichtet ist, die *zentrale* Bedeutung der argentinischen Literatur

puede estarse seguro de que nada hay allí de la redundancia española" (zit. nach Rodríguez Monegal 1987: 111). In entsprechender Weise rechtfertigt der Rezensent (Borges), daß die Wahl des Franzosen Pierre Menard ausgerechnet auf den *Quijote* gefallen sei: "Menard elige como 'realidad' la tierra de Carmen durante el siglo de Lepanto y de Lope. ¡Qué españolas no habría aconsejado esa elección a Maurice Barrès o al doctor Rodríguez Larreta! Menard, con toda naturalidad las elude" (OC I: 448). Gourmont hat aber noch in anderer Hinsicht entscheidenden Einfluß auf "Pierre Menard, autor del Quijote" gehabt, insofern er in der gleichen Serie eine satirische Glosse über den französischen Universalkünstler und Erfinder Louis Ménard veröffentlicht hat. In dessen literarischen Projekten sei immer das hellenistische Denken zum Durchbruch gekommen, beispielsweise wenn er mit dem Gedanken gespielt habe, die verlorenen Werke der großen Tragiker zu rekonstruieren: "il composa un *Prométhée délivré*, que, pour la commodité des lecteurs, il rédigea en français, mais qu'il lui aurait peut-être été plus agréable d'écrire dans la langue d'Eschyle" (Gourmont 1928: 163); vgl. Rodríguez Monegal 1987: 112 u. Peyre 1973 [1932]).

in Borges' Werk zu demonstrieren.¹⁵ Mit einem Wortspiel würde ich dem entgegenhalten, daß die argentinische Literatur gerade wegen ihrer *marginalen* Rolle in "Pierre Menard, autor del Quijote" auch nur 'am Rande' aufscheint. Tatsächlich läßt sich zeigen, daß sie —um im Bild des Diptychon zu bleiben— lediglich den 'Rahmen' bildet: Im Unterschied nämlich zu *Evaristo Carriego*, in dem "invisible" noch an die flüchtige *oralidad criolla* gekoppelt ist (die ihrerseits als Indiz seines *criollismo* dienen soll),¹⁶ kommt das Wort *invisible* in "Pierre Menard, autor del Quijote" überhaupt nicht vor — das Wort *ist* tatsächlich, was es bedeutet, obschon es keine Graphie hat, selbst nichts 'Buchstäbliches' evoziert, aber immer schon 'Schrift' verkörpert — *l'écriture avant la lettre*, wenn man so will. An seiner Stelle stehen lediglich die Umschreibungen und Metaphern "la subterránea, la interminablemente heroica, la impar" und "la inconclusa", die einen 'Ersatz' für das 'Unsichtbare' schaffen. In der Tat ist dieser scheinbar marginale Kunstgriff bislang völlig übersehen worden, und das, obwohl Borges in "El jardín de senderos que se bifurcan" eine Theorie der 'poetischen Auslassung' andeutet (die nur entfernt mit der Irserschen Appellstruktur zu tun hat): "En una adivinanza cuyo tema es el ajedrez ¿cuál es la única palabra prohibida? [...] —La palabra *ajedrez*" (OC I: 479). Dieser 'Poetik der Auslassung' entspricht die paradigmatische Kamel-Probe, die Borges in "El escritor argentino y la tradición" vorschlägt:

Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. [...] Creo que los argentinos podemos pareceros a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local. (Borges OC I: 270)

Mit anderen Worten: die Abwesenheit von Gauchos ist unter gewissen Umständen ein Beleg für die Argentinität eines Textes, oder genauer: Die poetisch aufgeladene Auslassung des Wörtchens *invisible* bewirkt in "Pierre Menard, autor del Quijote" erst recht, daß das 'Unsichtbare' gesehen wird — dies bestätigt jedenfalls die Ausschließlichkeit, mit der in Studien zu Pierre Menard dessen 'obra invisible' zitiert wird, obwohl der Text dies gar nicht hergibt.¹⁷

¹⁵ Vgl. Sarlo 1989: 10: "Demostrar que en sus textos el problema de la literatura argentina es una cuestión central parece un esfuerzo casi innecesario, desaparecidas o atenuadas las olas de nacionalismo que lo denunciaron. Es, sin embargo, una de las formas posibles de releerlo hoy, [...]."

¹⁶ Borges zählt Belege für Carriegos gelungene Version der *orillas* auf: "alguna de buen estilo trágico [...], otra de sentir delicado [...], pero en general invisibles" (Borges OC I: 142).

¹⁷ Vgl. z.B. den Titel der Studie von Incedon 1977 oder die Kapitelüberschrift "*L'œuvre invisible. Pierre Ménard, auteur du Quichotte*" von Lellouche 1989.

‘Unsichtbar’ geworden ist aber auch die von der Graphie abweichende argentinische Aussprache, die *eigentliche* ‘Oralität’ im Sinne der “fe en nuestra fonética”, während die Bedeutung des nicht-graphischen (also auch oralen) Anteils sprachlicher Zeichen —die mentale Spur— bis zum Extrem ‘buchstäblicher’ Unsichtbarkeit zugespitzt wird, bis hin nämlich zur Negierung der ‘Originalität’ eines Textes. In deren Folge kommt es zum Verlust textueller ‘Identität’, da die authentische Bedeutung unmöglich ‘buchstabengetreu’ konserviert bzw. rekonstruiert werden kann, wiewohl die Überlegenheit der Schrift über die Rede gerade auf dieser Fähigkeit beruhen soll. Die daraus notwendig resultierende Verfälschung des ‘Ursprungs’ bzw. ‘originalen Wortlauts’ affiziert allerdings auch die vermeintlich authentische ‘Oralität’, deren *testimonio* auch schon in *Evaristo Carriego* für unzureichend erachtet wird, um das paradoxe Vorhaben einer Biographie rechtfertigen zu können:

Creo también que el haberlo conocido a Carriego no rectifica en este caso particular la dificultad del propósito. Poseo recuerdos de Carriego: recuerdos de recuerdos de otros recuerdos, cuyas mínimas desviaciones originales habrán oscuramente crecido, en cada nuevo ensayo. Conservan, lo sé, el idiosincrásico sabor que llamo Carriego y que nos permite identificar un rostro en una muchedumbre. Es innegable, pero ese liviano archivo mnemónico —intención de la voz, costumbres de su andar y de su quietud, empleo de los ojos— es, por escrito, la menos comunicable de mis noticias acerca de él. (OC I: 113)

Doch trotz der unsichtbar angewachsenen Abweichungen von der ‘or(igin)alen Spur’ —deren Varianten später Pierre Menard zugunsten des “texto ‘original’” (OC I: 448) verwerfen wird— bleibt in *Evaristo Carriego* ein Kernbereich inkommunikabler (also unübertragbarer) oraler Identität erhalten, nämlich “ese liviano archivo mnemónico”, das zur Identifikation des Originals, zur Traditionsbildung und als Garant einer genuinen Intuition dient.

Pierre Menard indiziert daher eine wesentliche Akzentverschiebung im Werk Borges’: An die Stelle der phonographischen scriptOralität, die seine Identität als argentinischer Schriftsteller auszuweisen hatte, ist deren Hinterfragung getreten — die Frage nämlich nach der Kondition des Selbst als eines Anderen bzw. die grundsätzliche Frage nach dem Anderen.¹⁸ Hierfür spricht die bewußte Konstruktion einer poetischen Heterotopie, wie sie Foucault in *Les mots et les choses* verzeichnet, womit ich auf die eingangs aufgestellte Behauptung zurückkomme, daß “Pierre Menard, autor del Quijote” —zusammen mit der Rezension “Un museo de literatura oriental”— das Foucaultsche Lachen über die chinesische Enzyklopädie in einem anderen Lichte erscheinen läßt. Der “obra visible” von

¹⁸ Vgl. den signifikanten Titel *El otro, el mismo* (1964).

Menard ist nämlich zusammen mit der chinesischen Enzyklopädie der einzigartige Kunstgriff einer 'heterotopen Alphabetordnung' zu eigen — in den *Obras completas* findet sich jedenfalls kein weiterer Text, der eine derart markante, mit alphabetischen Zeichen gegliederte Ordnung aufstellte. Aufgrund der strikten Alphabetordnung entsteht auch bei Lektüre der "obra visible" der Eindruck einer heterotopen, das Foucaultsche Lachen provozierenden Unordnung, da die disparaten Titel, die auf Philosophie, Kombinatorik, Logik, Poetik und Gelegenheitslyrik verweisen, mit einem so geringen Abstand angeordnet sind, daß die chronologische Verbindung, die zwischen ihnen bestehen soll, rätselhaft bleibt. Ihr 'Exzentrizität' tritt sogar in einen eklatanten Widerspruch zur strikten Abfolge der Alphabetordnung, wie Foucault im Fall der Enzyklopädie bemerkt: "Disparition masquée ou plutôt dérisoirement indiquée par la série abécédaire de notre alphabet, qui est censée servir de fil directeur (le seul visible) aux énumérations d'une encyclopédie chinoise..." (Foucault 1966: 9; m. Hvb.). Daß es sich in beiden Fällen um den gleichen Kunstgriff handelt (und nicht einfach um eine zufällige Übereinstimmung), läßt sich anhand der parallel entstandenen Rezension "Un museo de literatura oriental" belegen, in der Borges eine Anthologie der chinesischen Literatur bespricht. Deren "Nociones de una zoología monstruosa, que recuerda los bestiarios de la Edad Media" (Borges 1990: 323) bringt Borges nicht nur mit einem 'Museum orientaler Literatur', sondern auch mit einer poetologischen Bemerkung in Verbindung, die in Richtung der Heterotopien weist: "Novalis, memorablemente, ha observado: 'Na da más poético que las mutaciones y las mezclas heterogéneas'" (322).¹⁹ Demnach könnte man argumentieren, daß die "obra visible" Züge eines entsprechend heterogenen 'Museums okzidentaler Literatur' trägt, wie es sich einem orientalen Betrachter darbieten könnte.

Die beiden Modelle von Heterotopie unterscheiden sich jedoch in einem wesentlichen Punkt: Dasjenige in "El idioma analítico de John Wilkins" wird von weiteren Beispielen gestützt, beispielsweise durch den Katalog des Bibliographischen Instituts von Brüssel, von welchem es heißt: "también ejerce el caos" (OC II: 86). Den gemeinsamen Grund für die "arbitrariedades de Wilkins, del desconocido (o apócrifo) enciclopedista chino y del Instituto Bibliográfico de Bruselas" gibt Borges als allgemeines Problem jedweder Klassifikation an:

¹⁹ In "Pierre Menard, autor del Quijote" wird ebenfalls ein Kunstfragment von Novalis erwähnt, "que esboza la total identificación con un autor determinado" (OC I: 446). Sacerio-Garí zitiert das Original wie folgt: "Nur dann zeig ich, daß ich einen Schriftsteller verstanden habe, wenn ich in seinem Geiste handeln kann; wenn ich ihn, ohne seine Individualität zu schmälern, übersetzen und mannigfach verändern kann." (Sacerio-Garí 1980: 460). Zum Novalis-Fragment vgl. Moser 1981.

“notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo” (86).

Die ‘Enyklopädie’ der “obra *visible*” wird hingegen nicht einfach durch ein ‘Supplement’ ergänzt oder von einer anderen, nicht weniger arbiträren Klassifizierung relativiert. Denn das vermeintlich ‘unsichtbare Werk’ läßt sich anscheinend nicht mit der “obra *visible*” vereinbaren — schließlich gibt es keinen Gliederungspunkt *t*), der lautete: ‘Drei Fragmente eines unsichtbaren Werkes’. Stattdessen wird die Geltung der zugrundeliegenden Alphabetordnung negiert und durch die einer anderen bestritten: Die Rechtfertigung der absonderlichen Kategorie der ‘Unsichtbarkeit’ ersetzt die Alphabetordnung nicht nur, sie provoziert gegenüber dem Foucaultschen Lachen auch einen anderen Typ des Lachens, den Alicia Borinsky als Komplizität zwischen dem gebildeten Leser und der Aristokratie der argentinischen Intelligenz deutet: “It is laughter *with* the owner of the library of good literature and correct language” (Borinsky 1986: 156). Es sei demnach die unfreiwillige Komplizenschaft, die bewirke, daß sich Leser über die unmögliche Wiederholung des *Quijote* belustigen, ohne zu bemerken, daß das, was ihr Lachen hervorruft, im Grunde einen eurozentrischen Topos verunmöglicht, demzu folge die argentinische Literatur bis ins 20. Jh. hinein als eine Imitation der europäischen —und vor allem der französischen— Literatur galt.²⁰

Zur heterotopen “obra *visible*” kommt daher über die scheinbar dichotomische Anordnung der Topos der ‘unsichtbaren Differenz’ noch hinzu, so daß auf der einen Seite eine literarische Produktion im Geiste der nationalen Tradition, auf der anderen die einer fremden Tradition gelten soll. Borges hat diesen Widerspruch in “El escritor argentino y la tradición” mit folgenden Worten bezeichnet:

Quiero señalar otra contradicción: los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente argentina pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo.

Pasemos a otra solución. Se dice que hay una tradición a la que debemos acogernos los escritores argentinos, y que esa tradición es la literatura española. (OC I: 271)

Doch “Pierre Menard, autor del Quijote” reproduziert die klassische Dichotomie *visible/invisible* nicht einfach,²¹ denn mit ihr steht und fällt nicht nur *die* argentinische Dichotomie *civilización y barbarie* —die streng genommen keine sein

²⁰ Á. Rama charakterisiert bspw. die argentinische Literatursprache des 19. Jh. wie folgt: “la lengua culta, que era la propia de la literatura con un rigor y un exclusivismo impensables hoy día y que en la época [...] era simple copia de la escritura artística vigente en España” (Rama 1977: XXIV), “a la que suman algún afrancesamiento superficial” (XXVI).

²¹ Vgl. Torres Villarroels *Anatomía de lo visible e invisible* (1738), die Borges in *Inquisiciones* (1925: 10) zitiert

sollte²²—, sondern auch noch Eduardo Malleas wenige Jahre zuvor in *Historia de una pasión argentina* getroffene Unterscheidung in ein sichtbares und ein unsichtbares Argentinien: Auf der Suche nach dem “sentido de la argentinidad” prallt Mallea mit einer “ficción de refinamiento y aristocracia” zusammen, die er *la Argentina visible* nennt. Mallea entlarvt sie als ‘civilización falsa’, da sie sich den Anschein von Bildung gibt, in Wirklichkeit aber nur ein oberflächliches Theaterstück repräsentiert, dessen Substanz auf einer “intrínseca barbarie” beruhe. Dieses sichtbare, oberflächliche und falsche “país ficticio” “había operado la substitución de otro, verdadero”, welches Mallea im “hinterland” entdeckt. Dort, in der ländlichen Bevölkerung —mit der er nicht automatisch die Gauchos verbindet—, nimmt Mallea das Identitätszeichen eines “hombre sumergido en el secreto de su labor” wahr, welches er beim Städter vermisst:

Ese signo argentino, esa exaltación severa de la vida que llevaban en sí como un sacramento estos hombres interiores [...] la veía venir [...] como un río, pasando a través del cauce de cosas y tiempos, de hombre en hombre: desde aquél que ganó América con sus manos [...] hasta el Santo Esquiú, no sin contar a otros —incluso *Martín Fierro*, el moralista— cuya enumeración patronímica no haría sino *cortar* aquí la *unidad* de esta corriente, de este caudal activo, *subterráneo*, de esta marcha no turbada, de esta flúida corriente espiritual a lo largo del tiempo argentino. (Mallea 1945: 88f.; mHvbg)

Malleas exemplarische ‘Assimilation’ von Unamunos *sentimiento trágico de la vida* zu einer argentinischen *exaltación severa de la vida* bedient sich einer ebenfalls modifizierten Metapher der *intrahistoria* —des unterirdischen Stromes hispanischer Einheit²³—, um *la Argentina visible* wegen ihres Traditionsbruchs und ihrer unregelmäßigen Assimilation von Kultur zu kritisieren, jener “intrínseca barbarie [...] que era una mezcla de instinto y nebulosas ambiciones desarrolladas en el mayor desorden” (72). Diese ‘scholastisch’ anmutende Aufteilung in ein sichtbares und ein unsichtbares Argentinien ist für die argentinische Literatur von nachhaltiger Wirkung gewesen: Beispielsweise wird sie von Julio Cortázar in *Los premios* und *Rayuela* aufgegriffen (vgl. Kap. VI. 2) oder in Leopoldo Marechals *Adán Buenosayres* von dem Astrologen Schultze für Buenos Aires in

²² Dies geht aus ihrem genauen Wortlaut, sowie einer anderen Formulierung Sarmientos ausdrücklich hervor: “La República Argentina es una e in/di/visible” (*Facundo* I.1; meine ‘Divisionen’)

²³ Unamuno wählt das Bild des Meeres, das unter der von Wellen bewegten Oberfläche —der *Historia*— eine kontinuierliche Strömung —die *intrahistoria*— wahr (vgl. Blanco Aguinaga 1975: 231). Bei Ricardo Rojas heißt es entsprechend in *Eurindia* (1980 II: 92f): “El río de la tradición autóctona ha caído en un abismo hacia el siglo XVI, pero seguirá su curso subterráneo, para reaparecer más tarde. Es un misterio de la intrahistoria popular, la que persiste, más esencial que la historia externa.”

Anspruch genommen: “las dos ciudades se unen para formar una sola. O mejor dicho, son dos aspectos de una misma ciudad. Y esa Urbe, sólo visible para los ojos del intelecto, es una contrafigura de la Buenos Aires visible” (Marechal 1981: 473).

In “Pierre Menard, autor del Quijote” wird von den beiden klassischen argentinischen Dichotomien *civilización/barbarie* und *visible/invisible* jeweils nur eine der opponierenden Kategorien beim Namen genannt: Der “obra visible” steht lediglich “la otra: la subterránea” gegenüber (446); der “barbarie” (450) jene präventive Akkumulation von Werken ‘in der größten Unordnung’, die den Gegenbegriff der *civilización* nicht verdient. Im vorletzten Abschnitt der Rezension zeigt sich dann in einem —die Struktur des Rahmens durchbrechenden— Zitat von Menard, daß dieser für die Utopie einer Universalisierung plädiert, bei der sich die Gegensätze nicht dichotomisch ausschließen müssen, sondern als Widersprüche mitenthalten sind: “recordar con incrédulo estupor lo que el *doctor universalis* pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será” (450).

Das radikal Andere bietet Borges sowohl in der ‘chinesischen’ als auch in der ‘französischen’ Variante nur zum Schein. Pierre Menards “obra visible” legt vielmehr nahe, daß auch die chinesische Heterotopie eine einseitige Konstruktion des anderen Denkens ist, ein poetischer Kunstgriff, der nicht einmal eine arbiträre Klassifikation des Universums, wie im Fall von Wilkins Kunstsprache, sondern die Klassifikation einer anderen Klassifikation darstellt. Was Foucaults Lachen übergeht oder zumindest —trotz aller Beunruhigung— nicht deutlich werden läßt, ist nämlich, daß es sich *buchstäblich* um eine Demaskierung des Logozentrismus der *Alten Welt* handelt: “Las palabras del idioma analítico de John Wilkins no son torpes símbolos arbitrarios; cada una de las letras que las integran es significativa, como lo fueron la de la Sagrada Escritura para los cabalistas” (OC II: 85). Die Ironie, mit der Borges die Buchstabenkombinatorik der Kunstsprache von Wilkins als ebenso(wenig) arbiträr bezeichnet wie das Schriftverständnis der Kabbala, wird dadurch unterstützt, daß Wilkins “ambigüedades, redundancias y deficiencias” denjenigen entsprechen würden, “que el doctor Franz Kuhn *atribuye* a cierta enciclopedia china” (OC II: 86, m. Hvbg.). Foucault erwähnt aber mit keinem Wort, daß Borges die *Heterotopie* des alphabetisch geordneten Auszugs aus der chinesischen Enzyklopädie dem deutschen Sinologen Franz Kuhn zuschreibt. Und obschon Foucault darauf hinweist, daß dieser Auszug dem Genre nach ein Bestiarium darstellt, so geht er doch mit keinem Wort darauf ein, daß dem Bestiarium ein entsprechendes Lapidarium gegenübersteht, in das Borges seinerseits einen Auszug aus der arbiträren Klassifikation des Engländers John Wilkins verwandelt hat. Mit anderen Worten: Die von Franz Kuhn erstellte Heterotopie *made in Germany* ist

nicht mehr und nicht weniger arbiträr als die von Borges hausgemachte. Am Ende bekommt Foucault somit doch noch Recht: Das in Argentinien fabrizierte englische Lapidarium ist nicht wesentlich anders als das chinesische Bestiarium europäischer Provenienz; aber die Geltung der beiden Konstrukte ist eine andere, denn phantastisch ist in der abendländischen Tradition seit jeher der *andere* — Borges scheint hingegen davon auszugehen, daß das *eigene* Denken auf phantastische Weise das des *Anderen* ist.

1.4 Die ‘Zerr-Spiegelung’ der scriptOralität als Fortschreibung der Differenz

Der Auszug aus der chinesischen Enzyklopädie stellt daher zugleich mit der Utopie eines anderen Denkens die Möglichkeit dar, die sprachlichen Prämissen des Logozentrismus auch da noch als dieselben zu entlarven, wo sie durch Raum und Zeit getrennt scheinen. Diese Skepsis gegenüber der Frage nach dem Anderen rührt schließlich daher, daß die *Neue Welt* ein Produkt logozentrischer Utopien vom Anderen ist, weshalb sie für deren Geltung ein besonderes Gespür entwickelt hat. Letzteres ist denn auch der einzige Unterschied, den der post-avantgardistische Borges in “El escritor argentino y la tradición” für die Kondition des argentinischen Schriftstellers aufrecht erhält: “Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental” (OC I: 272). Borges behauptet daher keineswegs, daß die Neue Welt eine bessere sei, aber er weist mit Selbstbewußtsein auf ihre Chance hin, mit größerer Distanz über die in der Alten Welt geltenden Diskurse verfügen zu können. Der Utopie einer Neuen Welt öffnet er daher nur bedingt eine Möglichkeit als diskursive Praxis, wie Walter Bruno Berg am Beispiel der Utopie des Planeten *Tlön* zeigt:

Borges optiert am Ende —daran besteht kein Zweifel— ‘für die Erde’, nicht für den monologisch und diktatorisch verfaßten Planeten ‘Tlön’; nicht für die ‘neue Welt’, aber auch nicht für die ‘alte’, denn die alte Welt ist die neue — befangen in der Macht des logozentrischen Diskurses. Borges verzichtet auf die Metaphysik der Eigentlichkeit — sowohl des Eigenen als auch des Anderen. [...] Tlön ist mithin das Utopia der Neuen Welt im emphatischen Sinne des Wortes, denn die ‘neue’ Welt ist in Tlön ebenso unauffindbar wie der Buchstabe ‘ö’ im spanischen Alphabet. Utopie also als Dekonstruktion der Geltung herrschender Diskurse, Utopie jedoch vielleicht auch als Modell einer neuen diskursiven Praxis, einer Praxis bestimmbar als die Gleichzeitigkeit —*Gleichwertigkeit*— des Heterogenen. (Berg 1992a: 96)

Der im spanischen Alphabet nicht vorgesehene Umlaut *ö* erinnert schließlich wie ein invertierender ‘Zerrspiegel’ an die *fase criollista*, in der sich Borges mit den orthographischen Abweichungen des *criollo oral* seiner Zugehörigkeit zu einer

neuen Welt versichern wollte. Dies legt jedenfalls ein Dialog zwischen Borges und Sábato nahe, in dem Sábato besagten Umlaut als Bestandteil des *neocriollo* von Xul Solar erwähnt:

Sabato [sic]: Xul era muy universalista, y de una vasta cultura. Me daba la impresión de una gran alegría de vivir. Irradiaba simpatía, se divertía locamente con sus inventos y juegos. Y era un gran amigo. **Borges:** Era astrólogo. **Sabato:** Claro. [...]. Es el astrólogo de la gran novela de Marechal. **Borges:** (*Que parece no haber oído el nombre que acaba de pronunciar Sabato*). Sí, era astrólogo, pero sabía muchas cosas más. Yo recuerdo uno o dos diálogos sobre filología con Amado Alonso y con Henríquez Ureña. Al rato nos dimos cuenta que sabía mucho más que ellos. **Sabato:** Era divertidísimo. Recuerdo alguno de los tantos inventos lingüísticos de Xul: el uso de la diéresis para transformar semánticamente ciertas palabras. Un ‘profesor’, por ejemplo, era una forma irónica de decir que era un mal profesor. **Borges:** Sí, algo así como un espejo deformante. (Barone 1976: 121f.)

Die von Xul Solar im *neocriollo* demonstrierte Arbitrarität der Sprache²⁴ wird aber nicht nur in “El idioma analítico de John Wilkins” als Ausgangspunkt der Debatte über Kunstsprachen genommen,²⁵ sondern dient auch in “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” als Grundlage der Sprache von Tlön:

Por ejemplo: no hay palabra que corresponda a la palabra *luna*, pero hay un verbo que sería en español *lunecer* o *lunar*. *Surgió la luna sobre el río se dice hlör u fang axaxaxas mlö* o sea en su orden: hacia arriba (*upward*) detrás duradero-fluir luneció. (Xul Solar traduce con brevedad: *upa tras perfluye lunó. Upward, behind the on-streaming it mooned.*) (OC I: 435)

Auch der Kommentar, den Borges gegenüber Sábato gibt, es handle sich bei dem Umlaut um einen “espejo deformante”, kann als Indiz dafür gewertet werden, daß die entstellende Wirkung des *ö* auch für den Planeten *Tlön* gilt. Dessen zentrale

²⁴ In der von Bartolomé J. Ronco und Pablo Rojas Paz herausgegebenen Zeitschrift *Azul* (Nr. 11, Año 2, Agosto 1931, S. 201-205) ist eine Erzählung von *Xul Solá* erschienen, die den Titel “Apuntes de neocriollo” trägt und ein Glossar aufweist, das zur Lektüre notwendig ist. Xul Solar gilt neben Macedonio Fernández als einer der ansprachtheoretischen Fragen interessiertesten Avantgardisten: “reclamó a viva voz las delicias de un ‘lenguaje diferente’. Amigo íntimo de Borges y del clan *martinferrista*, Solar urdió estratégicamente una lógica literaria que ridiculizaría al lenguaje cotidiano. *Pan lengua, pan ajedrez y pan criollo* designan tres de sus sistemas de lenguaje: [...] El disparate de los juegos de Xul Solar apunta a las infinitas posibilidades con que puede manipularse al lenguaje común” (Masiello 1986: 149f.).

²⁵ Vgl. Borgers OC II: 84: “Todos, alguna vez, hemos padecido esos debates inapelables en que una dama [...] jura que la palabra *luna* es más (o menos) expresiva que la palabra *moon*.”

Motiv lautet nämlich: “Mirrors and fatherhood are abominable” (vgl. Berg 1992a: 94). In der Tat treibt Borges den in “Pierre Menard, autor del Quijote” entwickelten Topos vom Autor als Kopist²⁶ in *Tlön* auf die Spitze, da es dort nur noch eine kollektive Autorschaft gebe: “No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo” (OC I: 439). Das ‘anonyme Kollektivkunstwerk’ der *oral literature* wird in der Utopie von *Tlön* auf die Literatur übertragen, indem das Menardsche Verfahren, ein und dasselbe Werk zwei grundverschiedenen Autoren zuzuschreiben, so gewendet wird, daß nunmehr auf *Tlön* zwei willkürlich ausgewählte Bücher ein und demselben ‘Anonymus’ zugerechnet werden, einem *homme de lettres* freilich (vgl. 439). Von den orthographischen Indizien des *criollo oral* sind somit die arbiträren Lettern eines phantastischen *neocriollo* übriggeblieben — aber auch das ist nur noch eine ‘Zerr-Spiegelung’ des oralen Ursprungs abendländischer Kultur in ihrem scripturalen *Telos*.

2 Julio Cortázar und die scriptOrale Figur des *Logos*

Mit der selbstironischen Distanzierung von den scriptOralen Prämissen des *martinfierrismo* und ihrer Verschiebung in Richtung eines utopischen *Orbis tertius* bzw. eines phantastischen *neocriollo* ist das Problem der Oralität in der argentinischen Literatur mitnichten aus der Welt geschafft. Der Skepsis gegenüber dem Durchbruch zu einem anderen Denken bei Borges und seine Kritik totalitärer Utopien, die auf sprachliche Einheit und Symmetrie ausgerichtet sind, steht die auf Humboldt zurückgehende sprachliche Relativitätshypothese gegenüber, derzufolge jede Sprache einen ihr relativen Zugang zur Welt bedeutet — eine Hypothese, die von Wittgensteins Aphorismus “Die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt” noch weiter eingegrenzt wird. Die sprachliche Relativitätshypothese scheint eine Vielheit der Sprachen und Welten zu implizieren, sagt aber nichts aus über die Kommunikation zwischen den Sprachen bzw. über die Überwindbarkeit der Grenzen zwischen ihnen. Nun hat die Sprachvielfalt unter dem Namen der *confusio linguarum* die abendländische Kultur seit dem Alten Testament beschäftigt, doch stets ist sie dem *Logos* im Sinne eines ursprünglichen Weltgesetzes untergeordnet worden, jenem faustischen “Geschrieben steht: ‘Im Anfang war das Wort’/ Hier stock ich schon! Wer hilft mir weiter fort?/ Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen/ [...] / Mir hilft der Geist! Auf einmal seh’ ich Rat/ Und schreibe getrost: Im Anfang war die Tat!” (*Faust*, 1224ff.).

²⁶ Vgl. Raible 1972.

Wenn Borges daher den abendländischen Diskurs selbst da noch des Logozentrismus überführt, wo er mit dem Anspruch auftritt, sich selbst aus seiner Logozentrik zu befreien,²⁷ so geht Julio Cortázar noch einen Schritt weiter als Borges, da er den poetischen Versuch unternimmt, eine voraussetzungslose Sprachvielfalt zu organisieren, zu der ihm Borges zweifelsohne den Weg gewiesen hat. In der Tat ist es bislang niemandem in den Sinn gekommen, Borges als 'Vorkämpfer' für literarische Oralität zu betrachten, wiewohl er immer wieder als geistiger Vater der lateinamerikanischen Literatur bezeichnet wird. Nun ist aber Julio Cortázar —obwohl er sich zeitlebens dem Anspruch unterstellt hat, "Borges fortzuschreiben" (Berg 1991b: 80)— wegen seiner "búsqueda de lenguaje" von Carlos Fuentes in die Nähe eines "Bolívar de la novela latinoamericana" gerückt worden: "Es un hombre que nos ha liberado, que nos ha dicho que se puede hacer todo".²⁸ Cortázars sprachliches Engagement ist allerdings nicht unumstritten, denn gerade seine Vorliebe für Oralität hat ihm auch heftige Kritik eingetragen. In der Einleitung wurde bereits auf den von seinem argentinischen Kollegen Juan José Saer offenbar anlässlich des 10. Todestages von Cortázar verfaßten Brief eingegangen, in dem Cortázar von Saer —bei aller Wertschätzung— vorgeworfen wird, er habe es mit der Umgangssprache übertrieben, vor allem in seinen späteren Romanen, ja, er habe sie sogar mißbraucht. Auch aus den Worten, mit denen der peruanische Schriftsteller Alfredo Bryce Echenique seinen argentinischen Kollegen in Schutz nimmt, ist zu ersehen, daß Cortázar von anderer Seite ein inauthentischer Gebrauch der Umgangssprache zu Last gelegt wurde: "Es una tontería, si Cortázar *inventaba* un lunfardo, inventaba una oralidad argentina, él estaba inventando la Argentina en el fondo" (Bryce Echenique 1988: 72). Der Begriff *lunfardo* —von Bryce Echenique hier offenbar gleichwertig mit Umgangssprache bzw. Argot im weiteren Sinne gebraucht²⁹— setzt allerdings an ganz anderer Stelle des Funktionsgefüges der scriptOralität an als der Vorwurf des Mißbrauchs bei Saer.

²⁷ In diesem Sinne ist bezeichnend, wie Hegels titanische Bemühungen "para escalar el cielo" von Miguel de Unamuno eines quijotesken Idealismus bezichtigt werden: "Este sueño del Quijote de la filosofía ha dado alma a muchas almas, aunque le pasó lo que al barón de Münchhausen, que quería sacarse del pozo tirándose de las orejas. Tenía que hablar una lengua, lengua nacional, y el lenguaje humano es pobre para tal empresa" (Unamuno OC I: 790).

²⁸ Carlos Fuentes in einem Interview mit E. Rodríguez Monegal (*Mundo Nuevo*, julio 1966); zit. nach Rosenblat 1969: 93.

²⁹ Vgl. hierzu die umstrittene These von José Gobello, daß das *lunfardo* heute mit der rioplatensischen Umgangssprache gleichbedeutend sei: "La definición que presenta al lunfardo como una tecnología de ladrones ya ha perdido validez. Ahora se advierte y se admite que el lunfardo es el lenguaje popular de Buenos Aires, de Montevideo y de Rosario" (Gobello in Soler Cañas 1965: 9).

Während nämlich Bryce Echenique die kreativ-poietische Funktion der Umgangssprache anspricht, mit der Cortázar eine Dimension von Realität ('Oralität') überhaupt erst erschaffen hat, wendet sich Saer ideologiekritisch gegen die Instrumentalisierung ihrer identitätsstiftenden Funktion.

Was nun Cortázars ersten Roman *Los premios* (1960) anbelangt —auf dessen Analyse ich mich im folgenden beschränken möchte—, ist der Vorwurf von Saer sicherlich unbegründet: Die Umgangssprache der *porteños* ist zwar ein wesentlicher Bestandteil des Romans, doch dient sie gewiß nicht dazu, diejenigen, die sie sprechen —oder mit Vergnügen lesen— aufzuwerten. Als unverkennbar post-avantgardistischer Roman unterscheidet sich *Los premios* von der literarischen Produktion der Avantgarde nämlich nicht nur durch seine Gattung, sondern auch dadurch, daß er der Versuchung widersteht, die Legitimation für poetische Innovation an die Wahrung einer originär argentinischen Sprachform im Sinne eines "denominador común" zu binden.³⁰ Der Roman hebt sich aber auch von Borges' post-avantgardistischen *Ficciones* ab, insofern er zum Großteil auf 'traditionellen' Dialogpassagen des realistischen Romans basiert. Und gegenüber den Romanen von Roberto Arlt und Leopoldo Marechals *Adán Buenosayres* fällt gar auf, daß er in makrostruktureller Hinsicht nach stilistischer und kompositorischer Kohärenz strebt, was ebenfalls ein Kennzeichen realistischer Ästhetik ist. Von dem eher des Populismus verdächtigen *Adán Buenosayres* trennt ihn in diesem Sinne bereits der erste Satz kategorisch, obwohl oder gerade weil beide Romane mit einem Zitat beginnen: Bei Marechal sind es die von einer Achtzehnjährigen gesungenen Verse einer volkstümlichen *copla*, ein 'Volkslied', mit dem das 'metaphysische Erwachen' des Protagonisten Adán in den sozialhistorischen Rahmen eingebettet wird (vgl. Berg 1992d: 225). Gleichzeitig entsteht ein sprachlicher Kontrast zwischen der lyrischen Ursprünglichkeit jener unmittelbaren 'Oralität' des Volkslieds und der allmächtigen 'Schrift' der distanzierenden "estilográfica" des epischen Erzählers. Das sentimentale Lied der jungen Frau verwandelt sich jedoch in den betörenden Gesang einer Sirene des *arrabal*, die den Helden in die 'orale Realität' zurückholt: "despertó como si regresara: la canción de Irma, pescándolo en las honduras del sueño".³¹ Sie

³⁰ Weder in der *Teoría del túnel* noch in *Los premios* zeigt sich Cortázar als Verfechter eines *idioma nacional*. Dennoch bestärkte ihm die Lektüre von Marechals *Adán Buenosayres* in der Auffassung: "Estamos haciendo un idioma, mal que les pese a los necrófagos y a los profesores normales en letras que creen en su título" (Cortázar OC II: 173). Marechal habe vor allem begriffen, "que la plural dispersión en que lucharon él y sus amigos de 'Martín Fierro' no podía subsumirse a un denominador común, a un *estilo*" (172).

³¹ Hier handelt es sich um eine intertextuelle Anspielung auf die ironischen Verse von Leopoldo Lugones' "Pescador de sirenas": "Lo malo es que una noche de ideas más

bewegt ihn also zur ‘Heimkehr’ aus einer phantasmagorischen Odyssee, deren Ithaka der Leser in der Volkspoesie des Stadtviertels Villa Crespo —in der *Canción de mi barrio* von Evaristo Carriego— und nicht in der hochfliegenden Heldenepik eines prosperierenden Buenos Aires zu suchen habe:

refrena tu lirismo, encabritado lector, y descolgándote de la región excelsa en que te puso mi estilográfica descendiendo conmigo al barrio de Villa Crespo, frente al número 303 de la calle Egmont: allá, barriendo a grandes trazos la vereda, Irma gritaba los versos iniciales de ‘El Pañuelito’. [...] ¡Y sobre todo vosotras, muchachas de mi barrio, [...], musas del arrabal con la tos o sin la tos de Carriego el poeta! [...] Desgraciadamente, la calle Monte Egmont lo ignoraba todo; e Irma, que a trueque de cantar hubiera despertado al mismo Ulises, atacó briosamente la segunda copla [...]. (Marechal 1981: 16f.)

Im Gegensatz zu diesem ironischen Romananfang per Zitat beginnt *Los premios* mit einem Zitat, das zwar auch ins Bewußtsein eines Protagonisten dringt, aber es stammt weder von einem anderen noch von einem kollektiven Bewußtsein, sondern aus dem Unterbewußtsein:

”La marquesa salió a las cinco“, pensó Carlos López. ”¿Dónde diablos he leído eso?“
Era en el *London* de Perú y Avenida; eran las cinco y diez. ¿La marquesa salió a las cinco? López movió la cabeza para desechar el recuerdo incompleto, y probó su Quilmes Cristal. (15)³²

Der Leser wird über die Herkunft des Zitats im Dunkeln gelassen (auch wenn er sich seine Herkunft aus einem realistischen Roman à la Courts-Mahler vorstellen mag), nicht anders als López, der seiner eigenen Assoziation nicht auf die Spur kommt und sich schließlich mit dem Summen eines ‘Volksliedes’ begnügt, über dessen Herkunft er sich nicht den Kopf zu zerbrechen braucht, zumal ihm die ‘oralen’ *letras* eines Tangos in seine ‘vulgären’ *argot*- und *vesre*-Formen eingeschrieben sind: “—*Justo a los catorce abriles te entregastes a la farra y las delicias del gotán*” (17). Beide Assoziationen kennzeichnen schließlich das ‘Unterbewußtsein’ von López als dasjenige eines Dozenten für Literatur, dessen ‘vulgäre’ Vorliebe für “las muchachas y las carreras” (17) offenbar das Interesse an surrealistischer Ästhetik übertrifft — dies legt jedenfalls die Kombination aus Erzählerkommentar und Figurenrede nahe: Da einerseits der Erzähler den Hinweis gibt, daß es kurz nach fünf ist, und andererseits Carlos López kurz darauf

perpléjas,/ Se destapa de pronto las orejas./ Oye, naturalmente, el canto maldito/
Arrójase —homérica— al agua sinfónica,/ Y como dirá la crónica,/ *Pone fin a sus días sin dejar nada escrito*” (Lugones 1988: 146).

³² Die folgenden Seitenangaben zu *Los premios* beziehen sich auf die Ausgabe von Alfaguara 1983.

kommentiert, wie eine attraktive Frau den Schacht der *subte* verläßt, erklärt sich auch das literarische Zitat als eine konditionierte Assoziation eines eher professionellen denn engagierten Literaten. Andernfalls wäre ihm womöglich in den Sinn gekommen, daß es André Breton war, der in seinem “Manifeste du surréalisme” mit jenem Satz Paul Valéry seinen Rückfall in die Routine des realistischen Romans vorwarf: “m’assurait qu’en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire: *La marquise sortit à cinq heures*. Mais a-t-il tenu parole?” (Breton 1962: 19). Das ‘surrealistische Zitat’ signalisiert daher nicht nur die Ironie einer ins ‘Unterbewußtsein’ abgesunkenen Lektüre des surrealistischen Manifests (die gleichsam einer oralen *écriture automatique* wieder zum Vorschein kommt), sondern offenbart dem surrealistisch bewanderten Leser, daß sich Cortázar in *Los premios* bewußt dem Vorwurf aussetzt, seinerseits in die ‘realistische Routine’ zurückgefallen zu sein. Dieser Zusammenhang ist von zeitgenössischen Lesern und Kritikern jedoch verkannt worden, insofern *Los premios* der traditionellen Gattung des Gesellschaftsromans zugeordnet wurde (vgl. Berg 1991b: 98). Dafür spricht auch, daß Cortázar dem Leser bewußt die Möglichkeit der Allegorese offen läßt und lediglich in der *nota*, die den Roman abschließend kommentiert, darauf hinweist, daß *ihn selbst* keine allegorische Absicht dazu bewogen habe, der Romanhandlung eine bestimmte Wendung zu geben: “no me movieron intenciones alegóricas y mucho menos éticas” (469). Der Ausgang des Romans sollte von keiner ‘Weltanschauung’ vorbestimmt sein, sondern sich gleich den “ju egos día lécticos cotidianos” ein stellen, “sin pensar por ello en darles trascendencia” (469).³³ Dennoch konnte der Roman auch mit so

³³ Ähnlich argumentiert Cortázar schon in einer Rezension von 1947, in der er einer Erzählung von Heinrich Wernicke eine “caída en un simbolismo alegórico” bescheinigt, “donde la hermosura de las escenas no rescata la ya gastada trascendencia” (Cortázar OC II: 82). Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß Todorov in der Allegorie ein der Phantastik zuwiderlaufendes rhetorisches Verfahren sieht und just mit einem Beispiel erläutert, welches die pseudo-allegorische Strategie von *Los premios* deutlich macht: “Wenn jemand z.B. zunächst vom Staat als einem Schiff spricht und dann das Staatsoberhaupt als Kapitän bezeichnet, dann können wir sagen, daß die maritime Bildwelt eine Allegorie des Staates bietet” (Todorov 1972: 59). Dies ist aber in *Los premios* entschieden nicht der Fall, auch wenn Rodríguez Chicharro nichtsdesotweniger allegorische Schlüsse zieht: “El buque, el ‘Malcolm’, es la Argentina [...] la clase obrera y media como la burguesía, los partidos progresistas [...] se conforman con lo alcanzado, [...] por la vía pacífica, cuando a la fuerza —el clan militar— sólo será posible derribarla con la fuerza. [...] Los intelectuales [...] no han logrado atraer a su causa a la clase obrera ni podido socavar las bases militaristas” (1972: 15f.). Nun räumt Todorov allerdings auch eine abgeschwächte Form der Allegorie ein, “wo der Leser den beiden Möglichkeiten, der allegorischen Interpretation und der wörtlichen Lektüre, schließlich sogar *unschlüssig* gegenübersteht” (64). Damit bliebe der “Grenzcharakter des Fantastischen” (27) weitgehend erhalten,

ungleichen Romanen wie Franz Kafkas *Schloß*³⁴ oder Thomas Manns *Zauberberg* in Zusammenhang gebracht werden. Der teilweise verbitterten und konservativ ausgerichteten Satire des Zerfalls der europäischen Vorkriegsordnung bei Thomas Mann würde demnach die humoristische und transgressiv-revolutionäre Satire des bonaerenser Peronismus in *Los premios* entsprochen haben?³⁵ In der Tat findet sich auch in *Los premios* eine bunt zusammengewürfelte Gesellschaft in einem hermetisch abgeschlossenen Raum zusammen, allerdings nicht unmittelbar aus denselben Gründen der Krankheit bzw. Dekadenz wie im *Zauberberg*, sondern zunächst um die Abwechslung und Ablenkungen auszukosten, welche ein staatlicher Lotteriegewinn in Form einer Vergnügungsreise auf einem vermeintlichen Luxuskreuzer verspricht.³⁶ Aber schon dem Mannschen Protagonisten Hans Castorp steht bei Cortázar keine vergleichbar zentrale Figur gegen über, die ein en am Wesen der Krankheit entfesselten fieberhaften Prozeß gesteigerter Erkenntnis³⁷

obwohl ihn sowohl die Allegorie als auch die Poesie gefährdeten, da deren *conditio sine qua non* in der 'Unschlüssigkeit' liege: "Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Grenzen kennt und sich einem Ereignis gegenüber sieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat" (26). Todorov sieht dem Phantastischen allerdings durch die Psychologie ein Ende gesetzt, da diese es überflüssig gemacht habe, "auf den Teufel zurück zugreifen, um über eine exzessive sexuelle Begierde sprechen zu können" (143). Fraglich ist daher, inwieweit Todorovs Begriff einer phantastischen Literatur dem lateinamerikanischen "neofantástico" gerecht zu werden vermag, wenschon er abschließend mit Sartre eine neue Form des Phantastischen bei Kafka und Blanchot andeutet, bei welchen der 'normale' Mensch das eigentlich fantastische Wesen sei: "das Fantastische ist nicht länger die Ausnahme, es wird zur Regel" (154). — Zur Frage des Phantastischen im Werk Cortázars als Form der 'Entgrenzung' und zu "neofantástico" vgl. Berg 1991b: 90ff.

³⁴ Diese Verbindung stellt jedenfalls César Rodríguez Chicharro rund ein Jahrzehnt nach Erscheinen des Romans her: "El leit motiv de la novela es similar al de *El Castillo* de Kafka: el agrimensor morirá antes de hablar con el castellano, e ignorando para que había sido contratado" (Rodríguez Chicharro 1972: 15). In *Teoría del túnel* erwähnt Cortázar den Roman als Beispiel dafür, daß der Surrealismus in den Händen von Nicht-Surrealisten effizienter sei: "Der *Prozess* supone otro enfoque; nada de poético en el lenguaje pero sí en la situación total, concebida simbólicamente como una gigantesca, oscura imagen necesitada de millares de formas consecutivas para proponerse" (Cortázar OC I: 110).

³⁵ Vgl. hierzu das kurze Urteil Cortázars in "Situación de la novela" (1950) über den *Zauberberg*, den er als Beleg für die Atmosphäre bzw. Absicht der Irrationalität in europäischen Romanen zwischen 1910 und 1930 anführt: "Thomas Mann, que pone su dialéctica al servicio de una danza macabra, *La Montaña Mágica*, indagación de la muerte desde la muerte misma" (Cortázar OC II: 230).

³⁶ In der gesellschaftlichen Zerstreung liegt allerdings auch die Absicht mancher Patienten des Sanatoriums des Mannschen *Zauberberg*.

³⁷ Zwar könnte man bei Gabriel Medrano eine solche Bewußtseins-Steigerung in der Reflexion-Aktion kurz vor seinem Tod sehen —zu diesem Schluß gelangt jedenfalls

durchlaufen würde. Allenfalls Persio — dem poetischen Einzelgänger auf dem ‘Narrenschiff’ — kommt eine erhöhte Aufmerksamkeit seitens des Erzählers zu, insofern seine Gedankengänge den Erzählfluß mehrfach unterbrechen bzw. aus der dezidiert ‘kubistischen’ Perspektive der poetischen Kontemplation — oder “supervisión”, wie es in der *nota* heißt — die verschiedenen Fäden der Handlung zusammenführen,³⁸ aber Protagonist genannt zu werden — im Sinne von Handlungsträger — verdient er keineswegs. Dazu ist er viel zu wenig (um nicht zu sagen: gar nicht) in die spärliche Handlung verstrickt, um die es folgende Bewandnis hat: Die Gruppe der Lotteriegewinner — ein ebenso zufälliger wie repräsentativer Querschnitt der bonaerenser Gesellschaft — schiffet sich mit unbestimmtem Reiseziel auf einem nur behelfsmäßig eingerichteten ‘Luxuskreuzer’ ein. Die ebenso banalen wie mysteriösen Begleitumstände des Reiseantritts verdichten sich jedoch allmählich zu offenem Argwohn einiger Reisetilnehmer, insbesondere infolge der hermetischen Abriegelung der Passagiere von Kapitän, Brücke und Heck.³⁹ Die fadenscheinige Begründung eines Offiziers, es handle sich um eine Quarantänemaßnahme aufgrund des Ausbruchs einer Typhusepidemie unter dem Schiffspersonal, spitzt die gespannte Lage nur noch zu, zumal sie die Passagiere in zwei Lager spaltet: In eine überwiegende Mehrheit, die sich mit der Einschränkung der Bewegungs- und Kommunikationsfreiheit arrangiert, und eine Minderheit, die dagegen aufbegehrt. Bereits am dritten Reisetag der auf mehrere Monate veranschlagten Kreuzfahrt kommt es zur Eskalation, als es einem kleinen Trupp der ‘rebellischen’ Minderheit gelingt, die hermetische Abriegelung von der Außenwelt in einem Handstreich zu durchbrechen. Das primäre Ziel der Aktion, per Funk einen Notruf nach Buenos Aires zu senden, wird zwar erreicht, doch einer der ‘Rebellen’ wird dabei vom Schiffspersonal erschossen. So dramatisch sich die Situation urplötzlich zugespitzt hat, so harmlos geht die Reisegruppe dann auf Willen der Veranstalter auseinander, als die Reise angeblich wegen des bedauerlichen Zwischenfalls abgebrochen werden muß. Der offiziellen Version allerdings, der Tote sei der Typhusepidemie zum Opfer gefallen, da er die Quarantänemaßnahmen mißachtet habe, ver-

Callan 1981: 374, der in Medrano den wahren Helden sieht: “he dies a winner” —, aber sowohl er als auch Persio sind schon zum Zeitpunkt des Reiseantritts ‘gestandene’ Intellektuelle; den Grünschnäbeln Lucio und Atilio (“el Pelusa”) fehlt es hingegen sowohl an ‘Selbst-Bewußtsein’, als auch an einer ‘Steigerung’ desselben.

³⁸ In der *Nota* heißt es entsprechend: “Los soliloquios de Persio [...] me fueron impuestos a lo largo del libro y en el orden en que aparecen, como una suerte de supervisión de lo que se iba urdiendo o desatando a bordo. Su lenguaje insinúa otra dimensión o, menos pedantescamente, apunta a otros blancos” (469f.).

³⁹ Bezeichnenderweise ist es die *popa* — und nicht die *proa* der Avantgarde —, von der die Passagiere ausgeschlossen werden. Persios Versuche der ‘Supervision’ gehen jedoch z.T. von der *proa* aus.

weigern sich diejenigen unter den Passagieren, die auf die eine oder andere Weise in die Befreiungsaktion involviert waren.

2.1 *Los premios* zwischen ‘surrealistischem Existentialismus’ und ‘anti-peronistischer Allegorie’

Was nun die Ästhetik des Romans anbelangt, so bietet sich an, diese mit den jüngst rekompilierten Essays von Cortázar aus den 40er und 50er Jahren zu kontrastieren. Selbst schon Literaturtheorie und Kritik, verführen die Essays allerdings auch zur Projektion von Literaturtheorie auf Literatur, als wäre der Autor der beste Analytiker seiner selbst. Der in diesem Sinne zweifellos verführerischste Text im Hinblick auf das Frühwerk, *Teoría del túnel*,⁴⁰ wird von

⁴⁰ Die dem Vernehmen der Herausgeber nach bislang unveröffentlichte *Teoría del túnel*, die demnach erst 1994 einem breiteren Publikum zugänglich wurde, ist zwischen Sommer und Frühjahr 1947 in Buenos Aires entstanden, während Cortázar als Sekretär der ‘Cámara Argentina del Libro’ tätig war und einen Großteil der Erzählungen verfaßte, die in *Bestiario* (1951) erschienen sind (vgl. Yurkievich 1994: 15). Wie aus dem Untertitel *Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo* treffend hervorgeht, verfolgt Cortázar das Ziel, die genannten Ismen zu verorten, und zwar in ihren jeweiligen philosophischen bzw. literarischen Daseinsformen. Während er sie insgesamt als komplementäre Strömungen voneinander abgrenzt, unterscheidet er im Einzelnen zwischen philosophischem und literarischem Existentialismus auf der einen, sowie zwischen anti-literarischem und literarischem Surrealismus auf der anderen Seite. Der literarische Surrealismus entspreche dabei lediglich einem literarischen Verfahren, das aus einer Synthese der verschiedenen Avantgarden hervorgegangen sei (vgl. Cortázar OC I: 102 ff). Aus beiden Verortungen spricht allerdings die Distanz des Literaten gegenüber philosophischen Denkrichtungen und ästhetischen Sehweisen, sowie des Dichters gegenüber dem Kritiker, der weniger an ihren theoretischen Implikationen als an der literarischen Praxis interessiert ist. Das Ziel mithin ist Reflexion über Literatur um zur Literatur selbst zu kommen, aber einer grundsätzlich *anderen* Literatur. Auf den veränderten Status dieser Literatur, die kaum noch ihren Namen verdient, weist eine Fußnote gleich zu Beginn des Essays hin, derzufolge man unter “*literatura y obra literaria, la actitud y consecuencia que resultan de la intencionada utilización del lenguaje*” zu verstehen habe (Cortázar OC I: 36). Im Mittelpunkt der *Teoría del túnel* steht somit eine Reflexion über den intentionalen Gebrauch von Sprache — eine Reflexion über Sprache freilich, die sich mit Existentialismus und Surrealismus auf intensive Weise auseinandersetzt. Dennoch ist festzustellen, daß sich Cortázar bereits zu diesem frühen Zeitpunkt als Literat und Kritiker vom *mainstream* des Existentialismus und Surrealismus entfernt hat, und sei es auch nur um jenes Quäntchen intentionaler Distanz, das ihn zum Romancier werden läßt. Das von Picon Garfield 1975 ‘hinterrücks’ gefällte Urteil “*Julio Cortázar es surrealista a pesar de si mismo*” (250) kann somit auf der Grundlage der *Teoría del túnel* in Zweifel gezogen werden — vgl. hier zu auch Berg 1991a u. 1991b: 17ff.

seinem Herausgeber Saúl Yurkievich gar als Matrix bezeichnet, aus der das gesamte Romanwerk Cortázars hervorgehe — ein Urteil, das für sich genommen bereits apodiktisch erscheint, aber noch vom Schlußwort übertroffen wird, es handle sich um einen “texto preliminar que lo explica y justifica” (Cortázar OC I: 30).

Die im folgenden unternommene Analyse von *Los premios* in Hinblick auf scriptOralität versucht zwar auch, die ‘Tunneltheorie’ für ihre Zwecke einzu-beziehen. Sie verfolgt aber weder die Erklärung —oder gar Rechtfertigung— des Romans durch besagten literaturkritischen Essay, noch postuliert sie eine wie auch immer geartete Gleichwertigkeit der beiden. Stattdessen erscheint es notwendig, Essay und Roman auf ihre gattungsmäßige wie zeitliche Distanz hin zu befragen. Nicht zuletzt liegen andere literarische ‘Dokumente’ aus der Zeit vor, die bereits Eingang in die literaturwissenschaftliche Diskussion gefunden haben,⁴¹ weshalb die Gleichsetzung des Romans mit einer Umsetzung der ‘Tunneltheorie’ als reduktionistisch einzustufen ist.⁴²

Los premios ist in erster Linie ein *poetischer* Roman. Damit ist mehr und anderes gemeint als die Konzession einer Mittelstellung zwischen Poesie und Prosa, wie sie beispielsweise dem Roman des klassischen französischen Realismus zugesprochen wurde.⁴³ Gemeint ist vielmehr eine bewußte Durchdringung von Prosa und Poesie — eine radikale Aktualisierung der Romansprache, die ohne die Sprache der modernen Lyrik undenkbar wäre. Gemeint ist außerdem eine auf den Roman ausgreifende *poetische* ‘Theorie des Romans’, die aus den Experimenten der historischen Avantgarden Schlüsse zieht, sie weiterdenkt und

⁴¹ Vgl. hierzu Berg 1990, sowie 1991b: 80ff.

⁴² Dagegen sprechen aber schon die literaturkritischen Dokumente, die nach *Teoría del túnel* entstanden sind, wie z. B. die Rezension “*Coronación de la espera*, por Alberto Girri” (1948), in der die Tunnelmetaphorik wiederaufgenommen wird, insbesondere aber die nachfolgenden Essays “Notas sobre la novela contemporánea” (1948), “Un cadáver viviente” (1949), “Irracionalismo y eficacia” (1949), “Situación de la novela” (1950), “Para una poética” (1954) und “Vida de Edgar Allan Poe” (1956) (alle in: Cortázar, *Obras críticas*, Bd. II). Die Auseinandersetzung mit Existentialismus und Surrealismus tritt in ihnen zunehmend in den Hintergrund, während die Konzentration auf die Verbindung von Poesie und Aktion zunimmt. Die Distanzierung nimmt zu, selbst wenn der surrealistische Anspruch weiterhin aufrechterhalten wird (vgl. “Un cadáver viviente”). Nicht zuletzt trennen *Teoría del túnel* und *Los premios* auch die in der Zwischenzeit entstandenen, aber erst posthum veröffentlichten Romane *Divertimento* und *Examen* (vgl. Berg 1991a).

⁴³ Beispielsweise sieht Hugo Friedrich in seiner Einleitung zum französischen Roman den poetischen Anteil in der Erschaffung von Gestalten und Situationen, die dem inneren Auge der Phantasie zugeführt würden, während der Anteil der Prosa in der Möglichkeit bestünde, diese in ein System von Begriffen (‘Weltanschauung’) zu bringen (vgl.: Friedrich 1961: 12).

den Roman von seinem geschichts- wie gesellschaftsphilosophischen Ballast zu befreien versucht — eine post-avantgardistische Romankonzeption *par excellence*. Diese dem Werk zum Teil auch vorausgreifende poetische Reflexion hat *Los premios* ebenfalls mit der modernen Lyrik gemeinsam, die seit Edgar Allan Poe und Charles Baudelaire “eine ihren Werken ebenbürtige dichtungstheoretische Reflexion” entwickelt, worauf Hugo Friedrich hingewiesen hat, indem er mit Bedacht das Attribut ‘ebenbürtig’ —also von gleicher Geburt, aus der Feder des gleichen Autors entsprungen—, nicht aber ‘gleichwertig’ wählt (vgl. Friedrich ⁴⁴1971: 146). In der Tat ist *Los premios* der zuvor essayistisch entwickelten Romantheorie zwar ebenbürtig, aber dennoch ungleichwertig, und unter anderem auch deshalb, weil es im ‘realistischen Teil’ des Romans zu einer ‘oralen Redevielfalt’ kommt, die in der essayistischen Theorie lediglich am Rande erwähnt wird.⁴⁴ Um dies zu zeigen, gehe ich zunächst von der Arbeitshypothese aus, daß sich jede der drei zuvor angesprochenen Ebenen —Gattung, Erzähltechnik und Handlung— dominant einer Ebene im Dreischritt der *Teoría del túnel* zuordnen läßt. Daraus ergibt sich folgendes Schema:

- a) Gesellschaftssatire > Existentialismus (These)
- b) Kontemplation Persios > Surrealismus (Anti-These)
-
- c) Handlung > Aktion = “paso a la acción” (Synthese)⁴⁵

Die Zuordnung legt nahe, daß nicht mehr länger von der Gattung eines Gesellschaftsromans die Rede sein kann, sondern von einem existentialistischen Roman ausgegangen werden müßte, der allerdings, was Erzähltechnik und Handlung betrifft, surrealistische Poesie und den *plot* eines *action-thrillers* miteinander verbindet.⁴⁶

⁴⁴ Im Kontext der von Rimbaud mit “terrible lucidez” erkannten “incapacidad del lenguaje regular para mentar, nombrar los contenidos de estados de conciencia en que el poeta, entregado a cierto conocimiento que se autorrevela en su intuición, adhiere a una *inocencia esencial*” (Cortázar OC I: 98) bezeichnet Cortázar die in der sprachlichen Soziogenese obligatorisch erworbene Sprache —einschließlich des “saber oral”— für ungeeignet, die poetische Intuition auszudrücken (vgl. Cortázar OC I: 56f.).

⁴⁵ In *Teoría del túnel* definiert Cortázar die Synthese wie folgt: “el paso a la acción es *la síntesis misma*, la liquidación del hiato por el puente del hombre que no es ya subjetividad, y la realidad exterior a él que no es ya objetividad, sino superrealidad que involucra ambas instancias en el acto por el cual hombre y mundo *se integran* [...]. La lectura de todo libro existencialista comunica, por adhesión poética, el sentimiento de ser ya *una forma de la acción*; [...]. (Cortázar OC I: 123f.).

⁴⁶ Renato Barilli hat —Umberto Eco zufolge— auf einem Kongreß von 1965 den “wiederentdeckten Roussel” zitiert und darauf hingewiesen, daß “man bisher die ‘Abkehr von der Intrige’ privilegiert habe und den ‘Stillstand der Handlung im Aufschein und Rausch der Materie’ [...]. Aber daß nun eine ‘neue Phase der erzählenden Kunst’ beginne mit einer ‘Wiederwertung der Handlung’, wenn auch

Was die surrealistischen Elemente anbelangt, so weist Cortázar bereits in seiner *Teoría del túnel* daraufhin, daß die Erfahrung der letzten drei Jahrzehnte gelehrt habe, “que la influencia surrealista ha sido más fecunda cuando el ‘hombre de letras’ se vale tímidamente de su técnica que cuando el surrealista cumple una actividad y realización directas” (OC I: 107). In den Essays, die zwischen *Teoría del túnel* und *Los premios* entstanden sind, läßt sich obige Zuordnung weitgehend bestätigen. So begründet Cortázar in “Situación de la novela” (1950) seine Abwendung vom Gesellschaftsroman mit dessen Hinterherhinken hinter dem Status Quo der Gesellschaftsdynamik (vgl. OC II: 235). Der entscheidende —und das obige Schema relativierende— Satz lautet jedoch: “La novela social marcha detrás de la avanzada teórica. La novela existencial (*pido perdón por estos términos tan equívocos*) entraña su propia teoría, de alguna medida la crea y la anula a la vez porque sus intenciones son su acción y presentación puras” (OC II: 235f.; m. Hvb.). In zweierlei Hinsicht geht hieraus hervor, weshalb obige Zuordnung problematisch ist: Erstens bezeichnet Cortázar die gewählten Begriffe *social*, *teórica* und *existencial* als irreführend (ohne jedoch auf die Gründe hierfür einzugehen) und zweitens faßt er die Theorie des existenzialistischen Romans weitgehend als Produkt des Romans auf. Beides relativiert demnach die Anwendbarkeit des pseudo-dialektischen Dreischritts der ‘Tunneltheorie’. Die Arbeitshypothese muß also dahingehend korrigiert werden, daß die *Teoría del túnel* zwar Hinweise für eine formal wie inhaltlich *programmatische* Vielschichtigkeit des Romans erlaubt, aber nur als Kontrastfolie, der gegenüber die Besonderheit des Romans im besten Fall *gegengelesen* werden kann. Hierfür spricht vor allem auch der paratextuelle Rahmen aus Präambel und *nota*, auf den sich meine These vom programmatischen Versuch Cortázars, eine voraussetzungslose Sprachvielfalt zu organisieren, stützt: Während das Dostojewskij-Zitat der Präambel vermeintlich auf einen realistischen Gesellschaftsroman vorausweist, der sich in Beweisnot sieht, welches literarische Interesse die Darstellung des *vulgus* und seiner *sermo vulgaris* rechtfertigen kann —das Kriterium der Wahrscheinlichkeit nämlich, ohne das es Aristoteles zufolge keine poetische Wahrheit geben kann—, nimmt die *nota* Beweisnot und Wahrscheinlichkeitskriterium ironisch wieder auf:

Esta novela fue comenzada con la esperanza de alzar una especie de biombo que me aislara lo más posible de la afabilidad que aquejaba a los pasajeros de tercera clase del *Claude Bernard* (ida) y del *Conte Grande* (vuelta). Como probablemente el lector la escogerá con intenciones análogas, puesto que los libros van siendo el único lugar

einer strukturell anderen (einer ‘*action autre*’))” (Eco 1984: 72). Roussel wird auch von Cortázar angeführt, allerdings nicht in bezug auf die Handlung, sondern auf die Monologe von Persio (vgl. Berg 1990: 137; bzw. 1991b: 101).

de la casa donde todavía se puede estar tranquilo, me parece justo señalarle tan fraternal coincidencia en el arte de la fuga. (Cortázar 1983:469)

Einerseits soll der Roman, in dem eben noch das Sprengen einer Barriere erzählt wurde, zur Errichtung einer neuen Barriere herhalten —nämlich der einer spanischen Wand zwischen dem ‘Autor’ und den Schiffsreisenden der 3. Klasse—, andererseits dient das Wahrscheinlichkeitskriterium zur Annahme einer Komplizenschaft zwischen der impliziten Autorfiktion und dem expliziten Leser, die darin besteht, dem ‘Vulgären’ —aber damit auch der Dostojewskischen “probabilidad de verdad” (11)— zu entrinnen: “probablemente el lector la escogerá con intenciones análogas [...] me parece justo señalarle tan fraternal coincidencia en el arte de la fuga” (469). Die fragwürdige Ironie dieser Zeilen basiert auf einer durch und durch ambivalenten Kodierung, die im Motiv der “fuga” gipfelt. Die Ambivalenz entsteht dadurch, daß die Ironiesignale letztlich nicht eindeutig zugeordnet werden können. Zum Beispiel wird der Roman als letzter Zufluchtsort im Haus bezeichnet, der Ruhe verspricht. Der Cortázar-Kenner wird unweigerlich an die Erzählung “Casa tomada” denken müssen, mit der diese Behauptung —das Buch als Pol der Ruhe und das Haus als Pol der Störung und Störenfriede— als Ironiesignal erkannt werden kann.⁴⁷ Hierfür genügt aber auch die Romanlektüre, aus der hervorgeht, daß der Horror der intellektuellen Minderheit —“sentirse en casa”— in gewendetem Sinne auch der Horror der traditionellen Mehrheit ist: “no ser tratados de manera por demás especial” (99). Die Desambiguierung zieht jedoch Konsequenzen für die gesamte Schlußbemerkung nach sich: Der Roman wäre demnach nicht ernsthaft als Instrument der Flucht oder zur Errichtung von Barrieren konzipiert, was wiederum auf den Anteil verweist, den Autor und Leser an der Reise, an den Reisenden und am Spiel der Bedeutungen haben. Autor wie Leser wären demnach Mitspieler und Mitreisende in der “fraternal coincidencia en el arte de la fuga”, im Doppelsinn der Worte, nämlich als brüderlich Übereinstimmende nicht nur in der Kunst der Flucht, sondern auch in derjenigen der Fuge, also jener Gattung des kontrapunktischen ‘Wechselgesanges’, die sich aus der kunstvollen Verschränkung mehrerer Stimmen von *sujeto* bzw. *antecedente*, *respuesta*, *contrasujeto*, *divertimento*, *contraexposición*, *stretto* und der verlängerten *nota final* zu einer komplizierten Architektur —eben einer unendlichen ‘Flucht’— zusammenfügt.⁴⁸

⁴⁷ Schließlich ist es die Erzählung “Casa tomada”, in der besagtes Verhältnis von Ruhe und Ruhestörung auf den Kopf gestellt wird: Die ‘Fiktion’ —mithin das Buch— entwickelt in aller Ruhe, wie die ‘Realität’ —die Alltagsroutine im Haus— bis zur fluchtartigen Aufgabe des Hauses gestört wird.

⁴⁸ Vgl. hierzu den ‘Fluchtpunkt’ der Perspektivierung in der Bildenden Kunst bzw. in der Architektur die ‘Flucht’ eines Gebäudes, sowie Hofstadters *Goedel*, *Escher*, *Bach*,

Im gleichen Maße, wie die Komplizenschaft zwischen Autor und Leser auf der einen, sowie zwischen Autor und Figuren auf der anderen Seite als existentielle Grundbedingung in den Vordergrund tritt—nämlich als Angst des auf sich selbst gestellten Menschen und seine Flucht vor dieser Erkenntnis⁴⁹—, tritt allerdings die satirische Funktion im Sinne einer von Peronismus und Populismus distanzierenden Trennwand zurück.

Der *nota* ist aber noch eine weitere wichtige Aussage zu entnehmen, derzufolge der Roman das Ergebnis eines weitgehend ungeplanten Schreibprozesses sei, weshalb die Entwicklung der Helden und der Verlauf der Handlung den Autor selbst überrascht habe, “*aparte de que cosas parecidas ya le sucedieron a Cervantes y les suceden a todos los que escriben sin demasiado plan*” (470, m. Hvb.). Die letzten Worte deuten bereits an, daß Cortázar keineswegs eine *écriture automatique* praktiziert hat oder den ‘Zufall’ hat walten lassen, wie Don Quijote im zweiten Teil dies seinem Autor vorwirft: “*sin más discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere*” (*Don Quijote*, II. 3). Walter Bruno Berg weist allerdings darauf hin, daß die Bemerkung, selbst wenn man sich davor hüten müsse, sie als exaktes Protokoll des tatsächlichen Schreibprozesses zu verstehen, zumindest in zwei wesentlichen Punkten zutreffe: Zum einen, was die Zurückweisung der allegorischen Interpretation anbelangt, und zum anderen, was die Monologe Persios betrifft. Letztere seien nämlich an der surrealistisch beeinflussten Schreibtechnik von Raymond Roussel orientiert, wie Cortázar gegenüber Berg in einem Interview erklärt: “*fueron escritos partiendo de ese principio de Roussel de escribir una frase y después dejarse hipnotizar un poco por ciertas palabras de la frase y salir de esa frase y escribir la segunda que es una especie de*

in dem das Flucht-Moment der Bachschen Fuge dargestellt wird. An die Technik der Fuge erinnert außerdem die Grundstruktur des Romans aus 45 Kapiteln und 9 Monologen Persios (A-I), die im Grunde noch komplizierter ist als es ohnehin schon den Anschein erweckt, insofern die Kapitelgrenzen nicht mit den Erzählsequenzen identisch sind: *Präambel* — *Prólogo*: I-IX, A, X-XI, B, XII-XIII, C, XIV-XVIII, D — *Primer día*: XIX-XXX, E, XXXI, F — *Segundo día*: XXXII-XXXVII, G, XXXVIII-XXXIX, H — *Tercer día*: XL-XLIII, I — *Epílogo*: XLIV, XLV — *Nota*.

⁴⁹ Cortázar gibt in diesem Sinne eine Definition des in der Kontemplation verharrenden Existentialismus: “*Ante esta comprobación, toda Weltanschauung ingeniosa se hace pedazos, y el novelista, inclinado sobre sí mismo, comprende que está solo con su riqueza interior; que no posee nada fuera de él porque no conoce nada, y lo desconocido es una falsa posesión. Está solo y angustiado; angustiado porque solo, angustiado porque la condición humana no es la soledad; angustiado porque lo acomete el horror del círculo vicioso, y después de descubrir que la realidad continúa desconocida, se pregunta si su experiencia gnoseológica no será una contraparte igualmente falsa, igualmente mal conocida*” (Cortázar OC I: 122).

espejo de la primera, y así ir avanzando por un camino de escritura”.⁵⁰ Ausgehend von diesem Bekenntnis Cortázars zu einer dem Surrealismus affinen Schreibweise stellt sich Berg die Frage, “ob sich Spuren von Roussels Prinzip des ‘gesteuerten Zufalls’ [...] auch auf der Ebene der Romanhandlung selbst nachweisen lassen” (Berg 1991b: 101), eine Frage, die er zumindest im Hinblick auf das Fehlen einer übergeordneten, allwissenden Erzählerinstanz bejaht, da sich die Leser auf der gleichen Wissensstufe wie die Protagonisten der Handlung befinden und ebenso wie diese die Absperrung vom Heck des Schiffes “als phantastischen *Text*, als der Entzifferung bedürftiges *Zeichen*” (101) erfahren würden. So gesehen ist fraglich, ob die von Shirley A. Williams aufgestellte These einer dichotomischen narrativen Struktur mit “at least two distinctly different views of the same reality” noch länger haltbar ist:

The main body of the novel, Cortázar’s straightforward narration of the action and his characters’ reactions to this actions, forms one perspective. Persio’s soliloquios, which Cortázar continually interpolates into this main action, form the second perspective. [...] In writing the main body of his novel, Cortázar has on the whole utilized the techniques of the realistic novelist. [...] In writing Persio’s interpolations, Cortázar abandons the chronological and rational ordering characteristic of realism and employs instead what Livingston calls ‘nonnovelistic techniques’ [sic] which he seems to borrow from modern art, especially modern painting. (Williams 1978: 252f.)

Wenn man stattdessen die ‘kubistische Polyperspektive’ der mit Kursivschrift ausgegrenzten ‘Supervision’ von Persio auch auf den *main body* des Schiffes bezieht, welche Konsequenzen ergeben sich daraus für die ‘realistische Oralität’ der Dialoge? Gibt es in der ‘Redevielfalt’ der Dialoge ein Pendant zur ‘Supervision’? Oder kommt es gar zu einer gegenseitigen Kontamination der ‘realistischen’ und ‘surrealistischen’ Sequenzen des Romans?

2.2 Polyphonie versus Supervision

Die Gruppe der Lotteriegewinner stellt nicht nur in sozialer Hinsicht einen Querschnitt durch die bonaerenser Gesellschaft dar, sondern auch in sprachlicher Hinsicht — die bis in die 20er Jahre bei Fray Mocho, Gálvez oder Borges favorisierten Randgruppen der *pampa* bzw. *orilla*, die *gauchos*, *atorrantes*, *lunfardos*, *compadritos*, *cocoliches*, *cafiñeros* oder *minas*, sind allerdings nicht mehr vertreten. Dennoch kann man einen geradezu idealtypischen synchronen

⁵⁰ Berg 1990: 137; bzw. 1991b: 101. Auch gegenüber Luis Harss äußerte sich Cortázar, er habe die Monologe Persios geschrieben im Sinne einer “escritura precisamente automática, a una enorme velocidad y sin el control que mantuve deliberadamente en el resto de la novela” (zit. nach Musselwhite 1976: 533).

Schnitt durch den bonaerenser Varietätenraum erkennen, wie ihn Rodolfo Borello mit Saussurescher Terminologie beschreibt:

La intención de transcribir y explorar las posibilidades estéticas y dramáticas de los diferentes niveles sociales a través de su lenguaje se da de manera acabada en *Los Premios*, de Cortázar, corte horizontal y vertical, mostración sincrónica del habla de muy diferentes estratos de la sociedad del Buenos Aires de los años 1940 a 1950. (Borello 1972: 145)

Auf die querschnittsmäßige *soziale* Zusammensetzung der Passagiere⁵¹ weisen allerdings auch schon die Romanfiguren hin, wie z.B. Gabriel Medrano, der unter den Reisenden nur ‘gewöhnliche Sterbliche’ ausmachen kann (wiewohl er selbst es ist, der den ‘Heldentod’ sterben wird):

Todo el que sube por primera vez a un barco cree que va a encontrar una humanidad diferente, que a bordo se va a operar una especie de transfiguración. Yo soy menos optimista y opino con usted que no hay ningún héroe, ningún atormentado en gran escala, ningún caso interesante. (256f)

Entsprechend macht der Intellektuelle Raúl Costa gegenüber seiner Reisegefährtin Paula Lavalle —dem ‘schwarzen Schaf’ einer ebenso namhaften wie begüterten bonaerenser Familie— eine abfällige Bemerkung über die Zusammensetzung der Reisegruppe: “—Te habrás fijado en algunos compañeros —dijo Raúl al oído de Paula—. El país está bastante bien representado. La surgencia y la decadencia en sus formas más conspicuas... Me pregunto qué diablos hacemos aquí” (64). Es ist bezeichnend, daß diese Relation zwischen der Zusammensetzung der Reisegruppe und der argentinischen Bevölkerung nur von der intellektuellen Minderheit hergestellt wird, während die traditionelle Mehrheit der Passagiere, die im wesentlichen (sieht man vom einen oder anderen gemischten Dialog ab) durch das Paar Lucio/Nora sowie Felipe und Atilio repräsentiert wird, zu sehr mit sich selbst beschäftigt ist, als daß sie zu einer solchen Analyse fähig wäre. Die besagte Aufspaltung der Reisegesellschaft in ‘Traditionelle’ und ‘Avantgardisten’ wird ebenfalls von Gabriel Medrano vorhergesehen: “se forma-

⁵¹ Das Romanpersonal verteilt sich wie folgt: 1.) *freiberufliche Oberschicht*: a) don Galo Porruño (reicher Ladenkettenbesitzer); b) Gabriel Medrano (Zahnarzt); c) Claudia Lewbaum (Witwe) mit Sohn Jorge; d) Raúl Costa (Architekt); e) Paula Lavalle (Tochter aus gutem Hause); f) Persio (Lektor bei Kraft); — 2.) *etablierter Beamtenstand*: a) doctor Restelli (Lehrer); b) Carlos López (Lehrer); c) Inspektor (Staatsbeamter?); — 3.) *Kleinbürger*: a) los Trejo (‘recién venidos’) (Felipe, Beba, Eltern); b) Lucio u. Nora; — 4.) *Angestellte*: a) Chauffeur; b) Barmann; c) Schiffsmanschaft (incl. Orf, Bob, Offizier u. Funker); d) Wachmann u. Polizisten; e) Lucio; — 5.) *proletarische Unterschicht*: a) Atilio Presutti ‘el Pelusa’; b) seine Braut Nelly u. Familie.

rán dos asociaciones cordiales, en una de las cuales brillaría el pelirrojo de los tangos mientras en la otra tendría patronos al estilo de Krének” (89). Auch das Paradigma *Boedo/Florida* kommt hierbei zum Zuge: Im Gespräch mit Atilio erwähnt Nelly “el Boedo” (309), in dem sie den letzten Hollywood-Film über einen Boxer sah; das Tango-Spektakel im *London* wird entsprechend von der *calle Florida* aus argwöhnisch beäugt —“Un vigilante miraba desde Florida con evidente desconcierto” (54)—; und “Paula y Raúl entraron por la puerta de Florida” (45), während sich López später im Beisein der beiden ausmalt, was sie miteinander erlebt haben mochten, “cuando Carlos López dictaba una clase en Cuarto B, o paseaba por Florida, o hacía el amor con Rosalía” (332).

Während demnach bereits von einigen Romanfiguren eine allegorische Lektüre des sozialen Querschnitts als eines *scaled-down* Modells (vgl. Gold 1993: 12f.) der argentinischen Realität suggeriert wird —eine Lektüre, die z.T. auch von Seite des Erzählers unterstützt wird—, bleibt die Repräsentativität des *sprachlichen* Querschnitts im Roman vergleichsweise dunkel, da es zu keiner expliziten Auslegung durch die Protagonisten kommt. Nun ist das von Borello gezollte Lob des *gelungenen* synchronen Schnitts für einen Roman eine fragwürdige Auszeichnung, da sie ästhetische Erfahrung und wissenschaftliche Modellbildung in eins setzt, als ob es ein künstlerisches Verdienst wäre, das ästhetische Modell auf den Stand der Wissenschaft gebracht zu haben,⁵² so daß der Leser endlich wiederfindet, was der Wissenschaftler längst schon weiß und der *sensus communis* immer schon geahnt hat.⁵³ Nun ist es aber so, daß sich Cortázar in *Los premios* mit den Zitaten von Dostojewskij (‘Realismus’) und Breton (‘Anti-Realismus’) selbst die Frage stellt, welche ästhetische Funktion es rechtfertige, “gente vulgar” darzustellen bzw. auf die konventionelle Sprache des Realismus zurückzugreifen. Aus der *nota* geht des weiteren hervor, daß der ‘Autor’ allegorische und ethische ‘Vorsätze’ ausschließt —der Roman soll selbst Grundlage und Ausgangspunkt seiner Theorie sein.

Was den realistischen Hauptstrang des Romans anbelangt, so beruht sein Verfahren auf der Verschachtelung von Erzählsequenzen, wie man dies ähnlich

⁵² Dieser These vom ‘goldenen Schnitt’ liegt ein stilistisches Modell zugrunde, für das Borello eine an Ferdinand de Saussure und Charles Bally orientierte Unterscheidung in *oral* und *escrito* trifft (vgl. Borello 1974: 14f.). Borello geht hierbei von einer ununterbrochenen Kette scriptOralen Stilwandels aus: “Después de Marechal, los textos citados de Cortázar asumen su concreta dimensión [i.e. la aportación i diomática de Marechal] y se unen a una extensa cadena —jamás interrumpida— que va desde nuestros gauchescos hasta la actualidad” (56). — Zur Dreiteilung des Romanpersonals auch in sprachlicher Hinsicht vgl. Imo 1981: 112ff.

⁵³ In diesem Sinne wendet sich auch Musselwhite 1976: 534 gegen die “fatuidad de una evaluación de la obra basada en la ‘verdad’ que contiene.”

bei Mario Vargas Llosa —besonders ausgeprägt in *La casa verde* (1966)— findet.⁵⁴ Dieses Verfahren, das dazu dient, in der linear angeordneten und vornehmlich sukzessiv lesbaren Alphabetschrift Simultaneität zu erzeugen, wird durch polyphone Dialoge und Erzählpassagen im indirekten freien Stil ergänzt.⁵⁵ Der zentrale Punkt ist hierbei, daß die ‘Oralität’ zwar durchgehender Bestandteil der ‘Redevielalt’ ist, aber keine selbständige, sondern lediglich eine unterstützende Funktion ausübt.

2.2.1 Oralität als untergeordneter Bestandteil der Polyphonie:

someone else's voice

Als Paula Lavalle von Carlos López in provokativer Absicht und im Beisein von Raúl Costa als “señorita” angeredet wird, da sie ihre Kabine mit einem Mann teilt, mit dem sie —ihrem Nachnamen nach zu schließen— nicht verheiratet ist, verzeichnet der Erzähler lediglich, daß der besondere Tonfall, den López in die Anrede gelegt hat, der Angeredeten mitnichten entgangen ist: “Paula escuchó el ‘señorita’ con un oído porteño habituado a todos los matices de la palabra” (80). Die Prosodie der Anrede bliebe dem Leser freilich auch weiterhin verschlossen, wäre da nicht die Reaktion Paulas, die eine der möglichen Bedeutungen aktiviert. Sie antwortet nämlich mit ostentativer Herblassung: “—Llámeme Paula nomás —dijo con el tono exacto para que López supiera que había entendido, y se diera cuenta de que ahora le tomaba un poco el pelo” (80). Nach wie vor bleibt der genaue Tonfall des “señorita” ein Spielball der möglichen Bedeutungen, doch mit der Antwort Paulas läßt sich der rätselhafte Schlagabtausch etwas erhellen: *señorita* wurde gleichzeitig in zwei seiner Bedeutungen aktiviert, nämlich zum einen in der Bedeutung von ‘unverheiratete junge Dame’ —im Kontext mit erotischem Hintersinn— und zum anderen mit der Bedeutung ‘Fräulein’ als höfliche oder ironische Anrede an eine Höhergestellte. Paula greift zwar letztere Bedeutung auf, wenn sie López mit der Nonchalance einer Herrin gegenüber ihrem Diener behandelt, aber sie gibt ihm durch die bewußte Verkennung seiner

⁵⁴ César Rodríguez Chicharro hat dies anhand eines abstrahierten Beispiels wie folgt beschrieben: “Apunta [Cortázar] por ejemplo, qué se dicen en cubierta B y C a las 4:20 p.m.; quienes, en un momento dado, advierten que A se dirige a la piscina mientras D, E y F conversan viendo el mar desde sus reposeras. Abandona Cortázar a B y C, aproximándose a D, E y F, cuya plática (que tiene lugar a las 4:20), gira en torno de la ‘pecaminosa’ conducta de B y C que se dicen en ese momento lo que sabemos que se dijeron, y a propósito de lo quemado que está A (quien, incansable, nada en la pileta). Dirige luego el novelista el foco de su atención hacia A, que bracea en el agua a las 4:20, mientras piensa en F, el cual se baña en su cabina” (Rodríguez Chicharro 1972: 14).

⁵⁵ Zu *estilo indirecto libre* vgl. Rivarola/Reisz de Rivarola 1984.

spöttischen Anspielung auf ihr 'Konkubinat' zu verstehen, daß sie auf diese Weise diejenige Anrede pariert, die *nicht* die seinige war, die er aber verdiene. Was dem Leser einige Aufmerksamkeit abverlangt, Raúl kommentiert es lakonisch für sich: "—*So soon* —dijo como para sí—. *So, so soon*" (80). Er, der Paula aus einer langjährigen Freundschaft kennt, interpretiert die Szene als ersten Flirt, noch ehe die Reise begonnen hat, oder genauer noch: als Ausdruck eines Begehrens, das er nicht etwa aus Gründen der Eifersucht mißbilligt, sondern als 'Außenstehender' (aufgrund seiner homosexuellen Veranlagung) durchschaut als eine 'vorprogrammierte Handlung', die sich früher als erwartet einstellt. Aus Paulas Sicht erfahren wir wenig später, daß ihr im Grunde "señorita" lieber war als "señora", auch wenn sie dabei eine das Begehren des Anderen steigernde Unwahrheit in Kauf nehmen muß: "su 'hasta luego, señorita' había sido una tomada de pelo, pero mucho peor le hubiera resultado a ella un 'señora'. Quién, a bordo del *Malcolm*, podría creer que no se acostara con Raúl" (82). Und schließlich wird auch López' Sichtweise seines Schlagabtausches mit Paula ergänzt, insofern dieser die Distanz in der Beziehung zwischen Paula und Raúl, die ihn auf ein erotisches Abenteuer hoffen läßt, nicht in den gefallenen Worten, sondern im Tonfall zu ergründen sucht: "La voz de Paula al hablarle había sido una voz al margen de la presunta situación" (111).

Die umständliche Konstruktion des minimalen Wortwechsels zwischen Paula und López ist nur zum Teil darauf zurückzuführen, daß sie dem Leser jenen Bereich der Kommunikation erschließt, der oral vonstatten geht. Die orale Komponente —hier der Tonfall— verleiht dem Wort "señorita" keine grundsätzlich *andere* Bedeutung, so wie an die Präsenz der Stimme auch nicht die *eigentliche* Bedeutung gebunden ist. Das Wort wird erst dadurch lebendig, daß es jeweils als Zeichenkörper des eigenen Begehrens ausgelegt wird: Für López verkörpert "señorita" die Möglichkeit zu einem erotischen Abenteuer; für Paula eine Fortsetzung ihrer Befreiung vom Elternhaus; für Raúl die Natürlichkeit des Begehrens der anderen. Die sich aus dieser polyphonen Konstellation ergebende doppelte 'Dreiecksbeziehung' López-Paula-Raúl und Raúl-Paula-Felipe kommt in Kapitel XXXVIII in einem intimen Gespräch zwischen Raúl und Paula zur Sprache:

—Lo que es tener mala reputación —dijo Paula. Para vos, yo no necesito más de cuarenta y ocho horas para acostarme con un tipo.

—Es un buen plazo. Da tiempo a los exámenes de conciencia, a cepillarse los dientes...

—Resentido, eso es lo que sos. Ni arte ni parte, pero resentido lo mismo.

—De ninguna manera. No confundas celos con envidia, y en mi caso es pura envidia. (360f.)

Raúl bekennt daraufhin sein unglückliches Vorgehen gegenüber Felipe, weshalb ihm Paula vorhält, er habe sich wie ein Idiot benommen, ihm aber auch 'sekundiert', es bestehe nach wie vor Hoffnung, bei Felipe zum Ziel zu kommen: "Es Dionisos adolescente, estúpido. No tiene la menor firmeza, ataca porque está muerto de miedo, y a la vez ansioso, siente el amor como algo que vuela sobre él, es un hombre y una mujer y los dos juntos, y mucho más que eso" (363). Felipe ist das Begehren pur, weil er nieman des anderen Begehren ist außer seinem eigenen. Es ist daher Paulas Intuition des dionysisch-androgynen Charakters von Felipe, die Raúl in seinem Begehren bestärkt (Felipe von demjenigen der anderen fernzuhalten — was ihm im Laufe des Romans mißlingt): "Nada de lo que le había dicho lo tomaba de sorpresa, pero ahora lo sentía objetivamente, propuesto desde un segundo observador. El *triángulo* se cerraba, la mediación se establecía sobre bases seguras. 'Pobre intelectual, necesitado de pruebas', pensó sin amargura" (363; m. Hvbgl.).

Der orale Anteil des auch in der Schrift 'lebendigen Wortes' "señorita" spielt demnach keine wesentliche Rolle im Netz seiner polyphonen Bedeutungen. Anders hingegen das 'Dreiecksverhältnis', das bereits wesentliche Momente der ästhetischen Figur enthält, die Walter Bruno Berg in einer Analyse des Kapitels 41 von *Rayuela* bestimmt:

Was zählt, ist lediglich die Figur; sie erscheint im Text bereits mit klaren —archetypischen— Konturen: Der Akt die Frau zu besitzen, ist niemals 'einfach'. Er vollzieht sich immer unter —bzw. 'trotz'— der Anwesenheit des 'Anderen'. Genauer: er wird vollzogen an seiner Stelle. [...] Die Liebe zwischen zweien hat zur Voraussetzung das virtuelle Netz zwischen dreien. So findet die ambivalente Funktion des Netzes eine Erklärung: Notwendige Voraussetzung, um die Befriedigung des (mimetischen) Besitztriebs zu realisieren, ist es gleichzeitig Mittel, dem Anderen die Befriedigung zu wehren. (Berg 1992b: 586)

Auch wenn dem doppelten 'Dreieck' in *Los premios* vor allem das spielerische Moment der Dreierbeziehung Oliveira-Talita-Traveler fehlt, so ist doch zu erkennen, daß die Konfiguration des 'Dia-logs' bereits ansatzweise zu einem "diálogo rápidamente ascendido a tetrálogo, exálogo y dodecálogo" geworden ist, wie es —unter Anspielung auf das alttestamentliche Gebot, die Frau des Nächsten nicht zu begehren— im Schlußkapitel von "Del lado de acá" heißt (*Rayuela*, Kap. 56). Entsprechend der Bachtinschen Kritik an der oralen Auffassung des *skaz* wäre es daher auch im vorliegenden Fall verfehlt, die polyphone Figur lediglich auf Oralität zurückführen zu wollen. Stattdessen dient die Oralität auch hier als Teil der Polyphonie "for the sake of someone else's voice" (Bachtin 1984: 191) — nur daß es das eigene Begehren ist, das die Stimme des Anderen ersetzt, im Sinne jenes surrealistischen *Car Je est un autre*, das Cortázar in seinem Rimbaud-Essay von 1941 formuliert:

‘*Car Je est un autre*’, frase que, sometida a todos los malentendidos posibles, encontrará una explicación en el surrealismo, cuyo único punto de contacto con el poeta es la creencia de que órdenes inconscientes, categorías abisales del ser, rigen y condicionan la Poesía; creencia cuya aceptación basta para invalidar toda poética basada en preceptos retóricos, analogías meditadas y procedimientos de oficio. Los surrealistas —pragmáticos— convirtieron esa hipótesis en un método; algunos poetas afiliados dijeron bellos versos nacidos de un semisueño o de una escritura automática. Pero a Rimbaud le interesaba poco o nada todo aquello; él no prosiguió un propósito de liberación y sublimación del ‘*autre*’, sino del ‘*Je*’. (Ciertamente que todavía no estaba allí Freud para aconsejarlo; eso quedó para nuestro siglo.) (Cortázar OC II: 19)

Allerdings deuten die großen Erwartungen, die Cortázar damals noch in Surrealismus und Tiefenpsychologie setzt, darauf hin, daß der Essay lediglich als Ausgangspunkt seiner Beschäftigung mit Rimbaud zu sehen ist:

La aventura de Rimbaud es un punto de partida para la desgarrada poesía de nuestro tiempo, que supera en conciencia de sí mismo a cualquier momento de la historia espiritual; ahora, siendo más modestos, somos a la vez más ambiciosos; ahora sabemos la grandeza y la miseria de esta Poesía, intuimos sus fuentes y buscamos sus napas. Somos, en ese sentido, los ‘*voyants*’ que él reclamaba. (Cortázar OC II: 22)

Unter allen Romanfiguren scheint Persio am ehesten der Rolle eines solchen *voyant* gerecht zu werden — doch diese Annahme wird sich in der Analyse seiner ‘*Supervision*’ noch als fragwürdig erweisen. Zuvor bleibt allerdings zu zeigen, daß trotz der scheinbar voraussetzungslosen und der Polyphonie untergeordneten Funktion der ‘*Oralität*’ dennoch die Überreste einer scriptOralen Konstruktion bestehen bleiben.

2.2.2 scriptOralität als poetische Figur: der *Logos* in Aktion

Überraschend ist, daß zwar die unterschiedlichen Perspektiven, die auf polyphone Weise dargestellt werden, die inneren Widersprüche der Protagonisten zeigen und ihre kleinen und großen Lügen des (außerordentlichen) Alltags aufdecken, daß aber der scriptOralität bei alledem die beinahe ausschließliche Funktion zukommt, die Kohärenz der Handlung zu verstärken. Die sprachliche Lebenswelt der Figuren bedingt ihre Bereitschaft zu Handeln bzw. ist ihr Handeln selbst. Umgekehrt ist der Grad des Engagements zugleich ein Maßstab für kulturelle und sprachliche Bildung. Wenn man eine Hierarchie aufstellt, bei der das Engagement in Sachen Heck ausschlaggebend ist, so erhält man zu Beginn und zu Ende der Reise folgende Relation der Männer:

BEGINN	Aktivität	Sprache	ENDE
Medrano	aktiv	<i>elaborated code</i> / gebildet	[Medrano]
Raúl			Raúl
López			<i>Atilio</i>
Felipe	passiv bzw. kontemplativ	phantastisch neologistisch	López
-----			Persio
Persio			Jorge
Jorge	inaktiv	<i>restricted code</i> / ungebildet	-----
Lucio			<i>Felipe</i>
Atilio			Lucio

Die Frauen werden nicht aktiv, sondern bleiben den Männern zugeordnet: Paula zu Raúl und López; Claudia zu Persio und Medrano; Nora zu Lucio; und Nelly zu Atilio. Persio und Jorge fallen aus dem Schema heraus, sowohl was die Aktivität als auch was die Sprache anbetrifft (insofern sie lediglich mit ihrer Sprache bzw. poetischen Vision handeln); Atilio und Felipe durchkreuzen das Schema: Felipe scheint zu Beginn einer der aktivsten zu sein, doch seine übermäßige Aktivität gilt nicht eigentlich dem Ziel, wird durch leichtsinnige Rauschzustände mehr als relativiert und mündet am Ende in Verdrängung der erlittenen Schande; Atilio und Lucio hingegen sind die eigentlichen Überraschungen —der *nota* nach zu schließen auch für den Autor—: Atilio deshalb, weil er in die Reihen der Aktivisten aufrückt, als es gilt, Farbe zu bekennen; Lucio, der zuvor mit von der Partie zu sein schien, enttäuscht hingegen durch den Rückzug seiner Offerte. Der Überraschungseffekt bezieht sich demnach nur auf die Jugend, um die es in der Figur offenbar geht, während die übrigen Erwachsenen in ihrer grundsätzlichen Orientierung feststehen und für das Abenteuer erst gar nicht in Betracht kommen, zumal sie auch keinen Sinn —und genauer: keine Sprache— dafür haben.

Das Schema gibt allerdings nur eine vage Orientierung, welche Figuren —gemessen an einer abstrakten ‘Schriftnorm’— mehr oder weniger ‘oral’ sprechen, denn Merkmale hierfür finden sich bei allen Figuren und in unterschiedlichem Maße, je nach Situation, in der gesprochen wird. Was das Schema hingegen mit den Polen ‘*elaborated code/restricted code*’ und ‘gebildet/ungebildet’ anzuzeigen vermag, das ist die jeweils andere Qualität bzw. Wertung (!) der Oralität, die sich diesen Polen zuordnen läßt. Dabei verhält es sich wie folgt: Die aktivste Gruppe, bestehend aus Persio, Claudia, Medrano, López, Raúl und Paula, zeichnet sich durch ihr selbstbewußtes kulturelles wie metaphysisches Interesse aus. López, dessen ‘Unterbewußtsein’, wie gesehen, eher auf das andere Geschlecht denn auf eine avantgardistische Lebenskunst ausgerichtet ist, bleibt beim entscheidenden Vorstoß lädiert zurück und gibt sich selbst angeschlagen

noch seiner Leidenschaft für Paula hin.⁵⁶ Auch Raúl zeigt —im Vergleich zur selbstverständlichen “charla metafísica” (55) zwischen Claudia und Persio— eine gewisse Unsicherheit gegenüber Medrano, als er die merkwürdigen Vorgänge an Bord des Schiffes kommentiert:

Nada que se parezca a las estafas comunes, por supuesto; algo más... metafísico, si me permiten la mala palabra.

—¿Por qué mala palabra? —dijo Medrano—. Ya salió el intelectual porteño, temeroso de las grandes palabras. (167)

Medrano deckt die Kehrseite der Zensur der ‘malas palabras’ auf, wie sie zwischen *Boedo* und *Florida* debattiert wurde, da Intellektuelle die vermeintlichen ‘buenas’ oder ‘grandes palabras’ ebenfalls einer prophylaktischen Selbstzensur aussetzen, um nicht zum Gespött der anderen zu werden. Am anderen Pol zeigen Lucio, Felipe und Atilio einen regelrechten Anti-Intellektualismus, der ursächlich mit der soeben erwähnten Prophylaxe zusammenhängt, wenn Raúl eine Redewendung als orientale Weisheit verkauft und Lucio die Ironie verkennt:

—López, muy juiciosamente, duda de la excesiva claridad —dijo Raúl—. Como lo afirmó un día el poeta bengalí de Santiniketán, no hay como la excesiva claridad para dejarlo a uno ciego.

—Bueno, esas son frases de poetas.

—Por eso la cito, incluso incurriendo en la modestia de adjudicársela a un poeta que no la dijo jamás. (240)

In seiner verkrampften (weil interessierten) Konversation mit Paula verrät Lucio außerdem seine Unsicherheit im Wortschatz und eine beschränkte bzw. oberflächliche Bildung (*restricted code*). Beispielsweise kennt er als Sozialist offenbar das griechische Wort *polis* nicht oder kann es im Kontext zumindest nicht einordnen (245). Auf der Suche nach einer treffenden Charakterisierung für seine *novia* ringt Lucio außerdem um Worte:

Es un poco.. hay una palabra... No es timorata, pero se parece.

—Pacata.

—Eso. Culpa de la educación que recibió en su casa [...]. Me imagino que usted no es católica. (245)

Nun sind “timorata” und “pacata” weitgehend synonyme Bezeichnungen für einen schüchternen bzw. übertrieben gottesfürchtigen Menschen, aber man mag Lucio ja noch zugestehen, daß er mit dem gesuchten Wort eine persönliche

⁵⁶ Vgl. Raúl über Paula, von der er annimmt, daß sie mit López zusammen ist: “estoy seguro de que a esta hora Paula está siendo todo lo feliz que puede serlo en esta vida” (415).

Nuance verbindet, weshalb es ihm das angemessenere scheint; doch wird man daran zweifeln müssen, wenn man weiter verfolgt, wie er wenig später Paula gegenüber versichert: “No que sea un ateo, pero eso sí, religioso no soy” (246).⁵⁷

Auch Felipes Ignoranz wird von Paula entlarvt: Er erklärt ihr zwar, er gehe in die Kabine, um zu lesen, doch als Paula nachhakt, was er denn lese, entpuppt sich seine Lektüre als eine Auswahl der “obras más famosas sintetizadas” (176). Felipe brüstet sich obendrein mit dieser Lektüre: “Con la vida moderna uno no tiene tiempo de leer novelas largas” (176). Und in *estilo indirecto libre* wird ergänzt: “Eso sí, él no era como algunos compañeros del nacional que ya andaban con anteojos por todo lo que leían” (177). Paula registriert sein anti-intellektuelles Gehabe genau: “Sólo callado alcanzaba un cierto equilibrio [...]. Pero si hablaba, si quería mentir (y hablar a los dieciséis años era mentir) la gracia se venía al suelo y no quedaba más que una torpe pretensión de suficiencia” (176).

Mit Abstand am stärksten durch Attribute des ‘Vulgären’ gekennzeichnet ist Atilio —“el Pelusa”—, da er ausschließlich mit Tango-Kultur (45ff.), Hollywood-Kino und Boxkampf (309) in Verbindung gebracht⁵⁸ und im übrigen als weniger behende mit dem Kopf denn mit dem Körper bezeichnet wird: “¿Te acordás Atilio? El Pelusa, que se acordaba poco, empezó a correr las reposeras [...]” (310). Dem entspricht in sprachlicher Hinsicht, daß er lediglich stereotype Meinungen und Redewendungen wiedergibt: “—Los pitucos no son muy trigo limpio —dijo el Pelusa, que se tenía bien discutido el asunto con los muchachos del café—. Es la educación que reciben, qué le vas a hacer” (311). Diese abfällige Bemerkung des “Pelusa” wird von Medrano als sprachliche Aggression gewertet: “—es como si nos metieran un tiro entre los ojos. [...] —Sobre todo —dijo Medrano— cuando sacan a relucir el tesoro tradicional de los lugares comunes y las ideas recibidas” (127).

Zur Anrede untereinander gebrauchen alle Figuren, insofern sie ‘per Du’ sind, den Voseo, und zwar ohne Ansehen des sozialen Standes. Nimmt man Oscar Masottas literarische Voseo-Polemik von 1954, Ernesto Sábatos in den 50er Jahren von Tuteo zu Voseo umgearbeitete Fassung von *El túnel*, sowie Sábatos Voseo-Polemik Anfang der 60er Jahre als Marksteine eines Bewußtseinswandels unter argentinischen Literaten, so ist es keineswegs selbstverständlich, daß *Los premios* im Jahr 1960 mit Voseo erscheint.⁵⁹ Dennoch wird der Voseo

⁵⁷ Vgl. die von Felipes Mutter vorgebrachte Wendung “ya no tienen religión” (311) —für ‘keinen Respekt mehr haben’ bzw. ‘eine schlechte Erziehung haben’—, die sich aber just auf Paula bezieht.

⁵⁸ Die Mutter Presutti lobt die Begabung von Humberto Roland —also Atilios Bruder— als Tango-Sänger: “—Siempre fue así [...]. A él no le hablan de estudiar ni nada. El arte solamente” (56).

⁵⁹ Vgl. Masotta 1954: 14; Sábato 1970: 948-79; sowie Schäffauer 1995: 176 u. 180.

im Roman nur dann thematisiert, wenn ein Wechsel von symmetrischer zu asymmetrischer Anrede die Einseitigkeit des Verhaltens zwischen den Beteiligten anzeigt — das ist in der homoerotischen Freundschaft zwischen Raúl und Felipe der Fall (“—¿Izquierda o derecha? —dijo Raúl—. Eligió vos. A Felipe le cayó raro el tuteo. Señaló la izquierda, sin animarse a devolver el tratamiento a Raúl” - 151) und vorübergehend in der Szene, in der Lucio Paula zu verführen sucht (“—Vamos, tontita —dijo él, ciénen dole la cintura—. Abrígueme, que tengo frío. —Ah, el estilo de novela norteamericana. ¿Así conquistó a su mujer?—” (247). Ebenfalls erwähnt wird der Voseo, wenn die Gegenseitigkeit einer Beziehung anhand einer symmetrischen Anrede unterstrichen werden soll, etwa in der ungleichen, aber herzlichen Freundschaft zwischen Jorge und Persio (“—Por fin llegás —dijo Jorge [a Persio], que lo tuteaba con toda naturalidad” - 286), aber auch im akzeptierten Anredewechsel zwischen López und Paula (“Vos... Sí, dejame que te tutee. Dejame, querés. —Por supuesto. Te salvaste por poco de que yo empezara” - 324). Der Voseo ist somit bloßes Mittel zum Aufzeigen der dem Pronomen eigenen Dimensionen *power*, wenn das Pronomen als sprachlicher Zugriff auf das Objekt der Begierde dienen soll, und *solidarity*, wenn es die Intimität einer Freundschaft besiegelt.⁶⁰ Die dem argentinischen Anredesystem eigene Opposition zwischen *vos* und *tú* wird allerdings auch aktiviert, jedoch nicht in der Figurenrede, sondern in der poetisch-metaphysischen Reflexion Persios: “Ese antiyó y ese antitú están ahí” (350). Dies ist jedoch weder das traditionelle poetische *yo*, noch jenes *tú*, das in Argentinien bis heute dem Schulunterricht, der Poesie und pathetischem bzw. affektiertem Reden vorbehalten bleibt.

Doch abgesehen vom Voseo, der von allen Figuren verwendet wird, finden sich Vulgarismen und Markierungen der Aussprache lediglich bei der ‘vulgären’ Mehrheit.⁶¹ Schimpfworte benutzen vor allem Atilio (u.a. “—Hijos de puta, cabrones” - 423) und ausnahmsweise auch einmal López (“hijos de puta” - 423 u. 449)⁶² und Raúl (“cabrones” - 241), doch bei Medrano sucht man ebenso wie bei den restlichen Figuren vergebens. Lediglich Persio spielt einmal mit einem ‘unfeinen Wort’, wobei er aber ausdrücklich auf seine ‘pedestrische’ Bedeutung hinweist: “¿No le parece, Claudia, [...] que somos [...] un ciempiés en el que

⁶⁰ Vgl. Brown/Gilman 1960 u. Zimmermann 1990.

⁶¹ Die einzige Markierung der porteñischen Aussprache bei einem Passagier stellt —neben denjenigen von Atilio— der *yeísmo* Felipes dar, der einmal “piya” für ‘pilla’ (177) bzw. im *estilo indirecto libre* ein “apolioyo” (128) für ‘apolillar’ (‘schlafen’) verwendet.

⁶² Vgl. außerdem: “López aguantó con esfuerzo su porteño deseo de decirle: ‘Vea, amigo, váyase al carajo’” (146). López recht fertigt sich auch vor Raúl, die Frage eines Schülers zugelassen zu haben “¿qué carajo pasa hoy? Hago notar que a algunos alumnos les doy bastante confianza, y que la pregunta me fue formulada en un Paulista a las doce del día” (330).

seremos apenas un anillo y un par de pedos, en el sentido locomotor del término? —¡Dijo pedo! —gritó entusiasmado Jorge. —Lo dijo, pero no es lo que te figurás” (49f.). Dabei handelt es sich nicht um das einzige Mal, daß Jorge von seiner Mutter verbessert wird. In einer anderen Situation fragt Jorge “¿Qué tiene de raro, a la final?”, worauf ihn Claudia korrigiert: “—No se dice a la final. —A la que tanto, entonces. —Tampoco se dice a la que tanto —dijo Claudia, riéndose” (300). Genau dieselben Vulgarismen bekommt Atilio von niemandem korrigiert, obwohl auch er “a la qué tanto” (436) und “a la final” benutzt: “Hace bien en tirarse el lance, cuantimás que a la final la que le da calce es ella” (311). Dieser auffällige Gegensatz zwischen Jorge und Atilio nimmt nicht nur Cortázars spätere Kontrastierung der eigenen sprachlichen Soziogenese mit der von Roberto Arlt vorweg (vgl. Kap. V. 3), er ist zugleich einer der griffigsten Belege dafür, daß die asymmetrische Verteilung der Merkmale bewußt konstruiert ist, um die Bedeutung der Erziehungsmaßnahme zu unterstreichen. Die Korrektur eines Erwachsenen wäre allerdings ein Affront, wie er dem Schönredner Restelli widerfährt, als er angesichts des Todes von Medrano unverblümt die Rückkehr zur Normalität empfiehlt: “natural es regresar en seguida a Buenos Aires y reintegrarnos en... en... —A —dijo Raúl—. Reintegrarnos a” (452).

Die auffälligste Entwicklung im Rahmen der scriptOralen Figur machen Atilio und Felipe durch, insofern sie als einzige das Schema durchkreuzen. Während sich bei Felipe eine negative Entwicklung ergibt, die ihn von der intellektuellen Minderheit zur vulgären Mehrheit wechseln läßt, kommt es bei Atilio zum umgekehrten Prozeß, bei dem ihm bezeichnenderweise seine *novia* Nelly nicht folgen kann. Sie verkörpert nämlich just einen femininen Typus des Sprachpurismus, den López seinem Kollegen Restelli am Beispiel der eigenen Schwester skizziert:

—[...] le aseguro que es de las que dicen:”¿Lo qué?” y piensan que ”vomitar“ es una mala palabra.
 —En realidad el término es un poco fuerte. Yo prefiero ”arrojar“.
 —Ella, en cambio, es proclive a ”devolver“ o ”lanzar“. (18)⁶³

Besonders interessant ist Atilios sprachliche Entwicklung deshalb, weil er in der Café-Szene zu Beginn des Romans —von der “raviolada fenómeno” (42) und einem zweimaligen “mama mía” (43 u. 54) abgesehen— reine *jerga porteña* spricht, ohne daß dabei seine Aussprache als Sohn einer italienischen Einwandererfamilie in irgendeiner Weise betont würde.⁶⁴ Dies ändert sich jedoch im

⁶³ Auf Nelly könnte diese Beschreibung zutreffen, da sie ebenfalls “Lo qué?” fragt (vgl. 57); dasselbe gilt allerdings auch für Atilio (vgl. 119).

⁶⁴ Auf die italienische Abstammung läßt auch der Nachname Presutti schließen, sowie die besonders ‘vulgär’ gezeichnete Gruppe um Atilio —“Que se tenemo de ir [...] jus-

Laufe des Romans, obwohl der Erzähler von Anfang an keinen Zweifel darüber aufkommen läßt, daß Atilio zur Gruppe der vulgären Passagiere gehört: Die orangefarbene Bluse der rothaarigen Nelly wird nicht wegen der Farbe, sondern wegen der freien Schultern abgelehnt; dagegen traut sich die Familie von Nelly nicht, auf hoher See Mate zu trinken, weil sie fürchtet, daß dies als vulgär angesehen werden könnte (wiewohl Atilio sich heimlich darüber hinwegsetzt - 138ff.). Den auffälligsten 'Verstoß' gegen die Norm begeht dann auch Atilio, als er am ersten Morgen im Pyjama auf Deck erscheint, was tadelnde, aber z. T. auch verständnisvolle Kommentare von Seiten der Minderheit auslöst:

"Que buen muchacho —pensó López—. ¿Cómo explicarle que el pijama tiene que dejarlo en la cabina?" Se lo dijo a Medrano en voz baja, de mesa a mesa.

—Ese es el lío de siempre, che —dijo Medrano—. Uno no puede ofenderse por la ignorancia o la grosería de esa gente cuando en el fondo ni usted ni yo hemos hecho nunca nada para ayudar a suprimirla. [...] A su manera son extraordinarios, como un boxeador en el ring o un trapeceista, pero uno no se ve viajando todo el tiempo con atletas y acróbatas.

—No se pongan melancólicos —dijo Claudia, ofreciéndoles cigarillos— y sobre todo no afichen tan pronto sus prejuicios burgueses. (126f.)

In sprachlicher Hinsicht fallen zudem Atilios Vulgarismen auf, wie z.B. "Digamén" (119), "cuantimás" (121) und vor allem sein ständiger Kommentar mit "fenómeno". Im Gespräch mit Persio ist Atilio zudem sichtlich bemüht, ein gefälliges Konversationsspanisch zu sprechen, doch dabei kommen Vulgarismen wie "tuninas", "a la larga" und "haiga" (174) erst recht zum Vorschein. Diese Charakteristika —Spezialausdrücke der *jerga*, einige wenige italienische Interjektionen und Vulgarismen— bleiben zwar bis zum Ende des Romans konstant,⁶⁵ doch von dem Moment an, wo Jorge krank wird und die Situation ernst zu werden beginnt, setzt sich Atilio nicht nur aktiv zugunsten des Kranken ein —womit er sich unweigerlich der Minderheit anschließt—, sondern kurioserweise beginnt er auch erstmals *a la cocoliche* zu sprechen, selbst wenn es sich dabei um kaum mehr als einen plötzlich erwachten 'Sprachtick' der Empörung handelt: "—Ma qué, ma qué —se condolía lúgubrementemente el Pelusa" (379) und "—Ma qué capricho" (379); "—Ma déjemepasar, doña" (424); "—Ma sí, ma sí" (436); "Ma si lo único que querían era escorchar la paciencia" (437); "Ma sí" (437); und schließlich "Ma qué historia" (454).

to cuando los estábamo divirtiendó más" (57)—, die mit dem *barrio* bzw. *equipo* der Boca sympathisiert: "¡Viva Boca!" (58).

⁶⁵ Vgl.: "atenti" (339); "sofocientes" (339); "atorrante" (408); "Callesén" (425); "Mejor acabelá" (437); "manga de cagones" (437); "Manga de atorrantes" (437); "pa que lo sepa" (437); "al coso de la popa" (455); "¿Cuántas veces te tengo de decir lo que pasó, papanata?" (463).

Zusammen mit Felipes Anpassung an die Mehrheitsmeinung stellt Atilio aufgrund seines sozialen Engagements sowie seines erwachenden sprachlichen Selbstbewußtseins die berühmte Ausnahme von der Regel dar, während Lucio und die ‘traditionelle Mehrheit’ die Regel verkörpern. Die scriptOrale Figur der Sprache als Aktion wäre demnach einschließlich der gegenläufigen Entwicklungen von Felipe und Atilio und bis in die Details hinein symmetrisch und kohärent konstruiert. Die Mehrheit wird sprachlich erst aktiv, als die Reise abgebrochen werden soll, also eine unmittelbar den eigenen Interessen konträre Entwicklung sich abzeichnen beginnt: “—¡Deberían haber los matado a todos! —gritó la señora de Trejo” (438). Sie enthüllt somit jene enorme sprachliche Aggression, die von Medrano nicht nur diagnostiziert worden war, sondern auch zu seinem Tode geführt hat. Ihre Sprachwahl verrät außerdem, daß sie die *historia oficial*, die von der Mehrheit übernommen wird, nur aus Zweckrationalität teilt. Persio kommentiert daher den plötzlichen Gesinnungswandel des bislang friedfertigen *vulgus* mit den biblischen Worten: “Los corderos se han vuelto lobos, el partido de la paz es ahora el partido de la guerra” (438). Das Bibelwort vom Wolf im Schafspelz liefert somit ein Muster, wie die scriptOrale Figur der Sprache als Aktion allegorisch ausgelegt werden kann. Aus dem Mittelalter ist die entsprechende allegorische Darstellung des Wolfes überliefert, der nicht studieren möchte, sondern sich nach dem grasenden Lamm umdreht: “ez ist verlorn/ swaz man dem wolf sagen mach/ [...] wan er sprichet doh anders niht/ niwan lamp”.⁶⁶ In diesem Sinne scheint der *vulgus* —mit Ausnahme Atilios— in der allegorischen Rolle der *bestia* des mittelalterlichen *illitteratus* verharret zu sein. Wie sieht es daher mit der Rolle des ‘Bibelexegeten’ Persio aus? Welche Bedeutung wird der scriptOralen Figur aus seiner Perspektive verliehen?

2.2.3 Supervision als poetische Suche: der *Logos* hängt am Wort

Persio nimmt von Anfang an die Perspektive des Poeten ein, der —wie Cortázar in seinem Essay über Keats von 1946 formuliert— eine zugleich bewundernswürdige und angsteinflößende Eigenschaft besitzt: “la de ser otro, estar siempre en y desde otra cosa. Su conciencia de esa ubicuidad disolvente [...] abre al poeta los accesos del ser y le permite retornar con el poema a modo de diario de viaje” (Cortázar OC II: 47). In diesem Sinne bietet sich an, Persios Monologe in *Los premios* als eine Art Reisetagebuch zu betrachten, ohne daß man das Produkt jedoch einem festen Genre zuschreiben könnte, da die Sprache zwischen Poesie, Semiotik, Essayistik und Metaphysik oszilliert — in einem ‘Bewußtseinsstrom’

⁶⁶ Thomasin von Zerclaere, *Der Welsche Gast*, Vers. 14712ff., zitiert nach: Kästner et al. ²1986: 82.

schließlich, der jenseits scriptOraler Konditionen vor sich zu gehen scheint, weder in Form scripturaler noch oraler Sprache, sondern in Form des “Logos” selbst, also jener “*presencia*”, von der aus eine “hauchdünne Spur” zum Faden gesponnen wird, aus dem der Stoff der ‘Textur’ gewebt ist (vgl. 48): der Stoff nämlich, aus dem die Träume sind; oder ein Wollknäuel, das zu entwirren sich der Poet anschickt; ein Spinnennetz, in dem er sich verfängt; ein Pullover, in dem er beim Anziehen seine Hände und Arme verheddert und beim Versuch, sie zu befreien, den Pullover samt darin befindlichen Körpers zum Fenster hinaus stürzt..., um nur einige der charakteristischen ‘Textur’-Metaphern von Cortázar anzuführen. Der Gegenstand dieser ‘Textur’ ist allerdings nicht das ‘Präsente’ im gegenständlichen Sinne, sondern die Frage nach dessen zeichenhafter Anordnung im Sinne einer *figura*, wie Persio auch metaphorisch gegenüber Claudia formuliert:

Es bien sabido que un grupo es más y a la vez menos que la suma de sus componentes. Lo que me gustaría averiguar, si pudiera colocarme dentro y fuera de este grupo —y creo que se puede— es si el ciempiés humano responde a algo más que al azar en su constitución y su disolución; si es una figura, en un sentido mágico, y si esa figura es capaz de moverse bajo ciertas circunstancias en planos más esenciales que los de sus miembros aislados. Uf. (50)

Diese subtile Figur zu erkennen bedürfe es einer poetischen Vision:

No es que me oponga a la ciencia, pero pienso que sólo una visión poética puede abarcar el sentido de las figuras que escriben y conciertan los ángeles. [...] Fijese, Claudia, nada hay de pragmático ni de funcional en la ordenación de la figura. No somos la gran rosa de la catedral gótica sino la instantánea y efímera petrificación de la rosa del calidoscopio. (51)

Das Ziel der poetischen Vision besteht demnach darin, die kosmische Anordnung der Dinge zu erkennen, ihre geheimnisvollen Beziehungen untereinander — mithin die Figur.⁶⁷ Doch worin kommen die Gesetzmäßigkeit der Anordnung und die Regeln des Zusammen-Spiels zum Ausdruck? Woran lassen sie sich erkennen? Wann bilden sie sich heraus? Persio selbst stellt sich diese Fragen zu Beginn der Reise im Sinne eines poetischen Initiationsritus:

Una vez más siente Persio que en esa hora de iniciación lo que cada viajero llama mañana puede instaurarse sobre bases decididas esta noche. Su única ansiedad es lo magno de la elección posible: ¿guiarse por las estrellas, por el compás, por la cibernética, por la casualidad, por los principios de la lógica, por las razones oscuras, por las tablas del piso, [...], por una guía de ferrocarriles portugueses, [...],

⁶⁷ Zum Begriff der Figur bei Cortázar vgl. Berg 1994c, sowie Imo 1981: 128ff.

o, simplemente ajustando la conducta marítima a las alentadoras instrucciones que contiene todo paquete de pastillas Valda? (74)

Persio sucht nach Anhaltspunkten, nach möglichen Grundlagen zur Ermittlung der Figur — nach einem teleologischen Prinzip mithin. Ginge es allein nach Wahrscheinlichkeitskriterien, so wäre es auch bei Persio durch das sanfte Hängematte-Schaukeln des Schiffes zu dem unausweichlichen Sich-Einnichten in den Bequemlichkeiten der holzverkleideten Kabine gekommen (vgl. 75). Doch es kommt anders, der Zufall waltet, da Persio noch in der Nacht zum Fahrplan der portugiesischen Eisenbahn greift und sich nach bester surrealistischer Manier von dem Gebrauchstext inspirieren läßt. Das Ergebnis seiner Berechnungen diskutiert er am nächsten Tag mit Claudia und Medrano:

—Pero ustedes captaron, ¿verdad? El ejercicio...

—Oh, sí —dijo Medrano—. Me sentí un poco como si desde muy arriba pudiese ver casi al mismo tiempo todos los trenes de Portugal. ¿No era ese el sentido del ejercicio?

—Se trata de imaginar que uno ve —dijo Persio, cerrando los ojos—. Borrar las palabras, [...] Bueno, el ejercicio sirve para otras cosas —concedió Persio—. Finalidades mágicas sobre todo. [...] Así empezaré a abrazar la creación desde su verdadera base analógica, romperé el tiempo-espacio que es un invento plagado de defectos. (104ff)

Warum magische Zwecke? Warum gerade die Rekonstruktion des portugiesischen Eisenbahnnetzes? Nun, die letztere Frage stellte schon der Rezensent in Borges' Pierre Menard: Warum gerade die Rekonstruktion des spanischen Meisterwerks? Während die Antwort bei Borges poetisch verschlüsselt mit einem Ausruf von Poe gegeben wird, "*Ah, bear in mind this garden was enchanted!*" (ohne den sich der Rezensent das Universum nicht vorstellen könne), weicht Persio mit seiner Antwort aus:

—¿El mundo es mágico entonces? —preguntó Medrano.

—Vea, hasta la magia está contagiada de prejuicios occidentales —dijo Persio con amargura—. Antes de llegar a una formulación de la realidad cósmica se precisaría estar jubilado y tener más tiempo para estudiar la farmacopea sideral y palpar la materia sutil. Qué quiere con el horario de siete horas. (106)

Die ausweichende Antwort enthält eine Kritik an die Adresse des abendländischen Logozentrismus: Mit 'bitterem Stolz' weist Persio die Unterstellung zurück, daß die Transzendenz jenseits der Präsenz zu suchen und ihr *Telos* nicht durch ein normales Arbeitsethos zu erreichen sei — bitter deshalb, weil der Poet Persio dies mit seiner surrealistisch-existentialistischen Übung gerade vorführen wollte. Dafür spricht die Formulierung, mit der Cortázar seine *Teoría del túnel* beschließt: "surrealistas y existencialistas —poetistas— reafirman *con amargo*

orgullo que el paraíso está aquí abajo, aunque no coinciden en el dónde ni en el cómo, y rechazan la promesa trascendente, como rechaza el héroe el corcel para la fuga” (OC I: 137, m. Hvb.).⁶⁸

In seinen Monologen besitzt Persio die *“oscura certidumbre de que existe un punto central donde cada elemento discordante puede llegar a ser visto como un rayo de rueda”* und er vertraut auf einen *“genio desembotado que lo oriente en el ovillo de los hechos”* (112). Die Vision des Kapitäns —eine dunkle Silhouette, die nur Persio im Fenster der Brücke für einen Augenblick zu sehen bekommt— bestätigt ihm die Präsenz einer transzendentalen Ordnung: *“Tenemos capitán —piensa Persio estremecido—, tenemos capitán.”* Y es como si en el desorden del pensamiento rápido y fluctuante de su sangre, coagulara lentamente la ley, madre del futuro, la ley comienzo de una ruta inexorable” (113). Die Figur des Schiffes nimmt langsam Gestalt an; leitmotivisch kehrt der Gitarrenspieler von Picasso wieder, der jener von Apollinaire sei; und Persio, der sich in der *proa* —im Vorfeld der Avantgarde— installiert hat, richtet seine poetische Vision auf die *popa* zurück, in der er Käfige voll wilder Tiere —ein Bestiarium— zu erkennen meint, doch alles vergebens, denn nur seiner unvollkommenen Vision der *popa* *“pueda atribuirse ese momentáneo deslizamiento de figuras escatológicas”* (253). Mit fortschreitender Reise zeigt sich Persio in seinen Monologen immer skeptischer, da sich ihm die poetische Vision zusehends vom *Logos* der Alltagssprache verstellt erweist: *“con el hablar de todos los días sólo se llega a una mesa cargada de vituallas, a un encuentro con el shampoo o la navaja”* (275). Außerdem verknüpft Persio seine Sorge um den kranken Jorge und den Kurs des Schiffes mit seiner Sorge um das Schicksal Argentiniens:

algo infinitamente desconcertante que hay en la levadura del pan argentino, [...] metafísica sin rumbo, de problemas inexistentes, de supuestas invisibilidades que cómodamente cortinan de humo el hueco central, [...]. Oh, Argentina, ¿por qué ese miedo al miedo, ese vacío para disimular el vacío? (278, m. Hvb.)⁶⁹

Auf der Flucht vor den großen Worten, den Worten, die wie ein mit Mast ausgestatteter hohler Schiffskörper mit Majuskel beginnen,⁷⁰ gelangt Persio zur kate-

⁶⁸ Pegasus —das Streitross des Dichters und in Cortázar's *Teoría del túnel* nicht nur “el corcel de la fuga” (Cortázar OC I: 137), sondern bisweilen auch “un nuevo caballo de Troya” (60)— erscheint im Mythos von Perseus, weshalb sich der Verweis auf den Namen von Persio und seine Rolle als surrealistisch-existentialistischer *voyant* stützen kann.

⁶⁹ Cortázar spielt anscheinend auf Eduardo Malleas *Historia de una pasión argentina* an. In Kap. 41 von *Rayuela* ist dies allerdings noch deutlicher, da dort “la Argentina visible e invisible” erwähnt wird.

⁷⁰ Vgl.: *“Se complica por un irresistible calidoscopio de vocabulario, palabras como mástiles, con mayúsculas que son velámenes furiosos”* (273 u. 279).

gorischen Negation dieser Begriffe, bis hin zur Hypostasierung einer “*anti-argentinidad*”: “*destino de no querer un destino, ¿no escupimos a cada palabra hinchada, a cada ensayo filosófico, a cada campeonato clamoroso, [...]?*” (353). Und schließlich erkennt Persio den fundamentalen Irrtum seiner poetischen ‘Supervision’, nämlich an ein transzendieren des ‘Absolutes’⁷¹ geglaubt zu haben: “*En un momento de tibia vanidad se creyó omnimodo, vidente, llamado a las revelaciones, y lo ganó la oscura certidumbre de que existía un punto central desde donde cada elemento discordante podía llegar a ser visto como un rayo de la rueda...*” (392). Der Versuch, die Figur von einer übergeordneten Warte aus auf einen absoluten Punkt hin zu zentrieren — sie zu transzendieren — ist gescheitert.

2.3 Poetische Lebenskunst als Schwundtelos der scriptOralität

Wenn das Ziel der Handlung und mit ihm auch das der scriptOralen Figur am Ende des Romans wie eine Seifenblase zerplatzt, welche Rückschlüsse erlaubt dies auf den Roman als Ganzes und insbesondere auf den Romanbeginn? Im vorangestellten Dostojewskij-Zitat sowie in der Anspielung auf das surrealistische Manifest des Romananfangs wird ja die Frage aufgeworfen, mit welcher Rechtfertigung sich die Kunst dem Gewöhnlichen zuwenden bzw. auf die konventionellen Verfahren des realistischen Romans zurückgreifen darf. Doch für Cortázar macht es nach Baudelaire und Rimbaud keinen Sinn mehr, nach einer prinzipiellen poetischen Lizenz für das Nationale, Alltägliche, Banale, Gewöhnliche, Vulgäre oder auch Obszöne zu fragen. Sein Fragen gilt auch nicht der Wahrheit, die in der Effizienz eines Modells von Realität (*verosimilitud*) begründet liegt. Die Auseinandersetzung mit dem Realen und Gewöhnlichen — also auch mit der ‘realen’ und ‘gewöhnlichen’ Sprache der ‘Oralität’ — wird zu einem “*punto de partida*”⁷² auf der Suche nach unbekanntem Ufern der Sprache, zu einer ungewissen Reise auf dem trunkenen Schiff der Lettern, “*Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau!*”⁷³ Doch von der Suche nach einem Jenseits der

⁷¹ Zum surrealistischen Absoluten im Werk von Cortázar vgl. Picon Garfield 1975: 73ff.

⁷² Vgl. Cortázar OC II: 21f.: “Precisamente por ello, por haber jugado la Poesía como la carta más alta en su lucha contra la realidad odiosa, la obra de Rimbaud nos llega anegada de existencialismo [...]. La aventura de Rimbaud es un punto de partida para la desgarrada poesía de nuestro tiempo [...].”

⁷³ Baudelaire 1993: 280. — Zum ‘trunkenen Schiff der Lettern’ und Rimbaud vgl. Cortázar OC II: 20: “Parece como si, aun en posesión de la llave, él [d.i. Rimbaud] se lanzara hacia afuera por la ventana. Los poemas, a partir de entonces, son diarios de viaje. ¡Y qué viaje! No me parece [...] que Rimbaud buscara un absoluto de Poesía. Siempre he pensado que su descenso a los infiernos [...] era una tentativa para encontrar la *Vida* que su naturaleza le reclamaba. La desesperación, el insulto, la amargura, todo lo que lo subleva ante la contemplación de la existencia burguesa que

Sprache kehren alle Passagiere zurück ohne den zentralen Punkt gesehen zu haben: “*muertos o vivos han regresado de allá abajo con los ojos turbios*” (442). Keinem von ihnen ist es gelungen, der Figur des Schiffes einen transzendentalen Sinn⁷⁴ abzurufen: Medrano, der in der Tat am weitesten vordrang, bezahlt die Erkenntnis einer ‘leeren Transzendenz’ (vgl. Friedrich 1971) mit seinem Leben; Persio, der am weitesten mit dem Worte kam, muß am Ende erkennen, daß er die Grenze mit Worten nicht hat überschreiten können; und schließlich Atilio findet zwar im Laufe des Romans zu sich und verändert sich im Laufe des Romans wie keine andere Romanfigur, aber auch er gelangt zu keiner Wahrheit: “*Mentira las verdades de los exploradores, mentiras las mentiras de los cobardes y los prudentes. [...] Sólo es cierta e inútil la gloria colérica de Atilio*” (441).

Der scriptOralen Figur ist somit genau das entzogen, was ihr in der Alten Welt seit dem Modellfall Homer, in Argentinien aber seit der Gaucho-Literatur unabdingbar unterstellt wurde: *Origo* und *Telos*. Mit der Verweisung auf eine leere Transzendenz fällt die Figur aber auf sich selbst zurück, so daß streng genommen gar nicht mehr von scriptOralität die Rede sein dürfte: Die Figur des *Logos* ist schließlich, da sie zu keinem *Telos* mehr führt, der außerhalb der Grenzen der eigenen Sprache festzumachen ist, in die Poesie zurückgekehrt, so wie die ethisch bedeutsame, aber nicht unproblematische Frage nach dem Andersdenken des Denkens des Anderen an den Fragenden zurückgegeben wird: *Car Je est un autre...* — ja, wäre da nicht jener scriptOrale Überrest, der in der Synthese aus poetischer Sprache und sozial verantwortlichem Handeln einen Schwundtelos suggerierte, demzufolge weder die vulgäre Oralität eines Atilio ein Hindernis, noch die poetische Vision eines Persio eine Garantie dafür ist, daß das insgeheime Ziel — ‘el paso a la acción’ — erreicht werden kann.

se ve obligado a soportar, es prueba de que en él hay un hombre ansioso de vivir”. Dieser Beschreibung Rimbauds — deren Kategorien in mancher Hinsicht an Persios Monologe erinnern — steht die negativ beladene Metaphorik des Schiffes gegenüber: “en el momento de la división de las aguas hay grupos que se incorporan a la ruta literaria por razones que no dimanan de la vocación sino de la conveniencia instrumental; [...]. Se embarcan en la nave de las letras sin ningún respeto hacia su bandera; la barrenarán y la hundirán si con ello pueden alcanzar un resultado que les interesa; y no es difícil sospechar entonces que este resultado nada tiene que ver con la literatura, y que un nuevo caballo de Troya entra en la fortaleza literaria con su carga solapada y sin cuartel” (Cortázar OCI: 60f.).

⁷⁴ Vgl. in diesem Sinne, wie Derrida 1974: 138 die Schiffsmetapher auf die chinesische Schrift bezieht: “comme une telos historique en vue duquel, tel un navire faisant route vers le port, l’écriture chinoise a quelque part échoué.”

Schlußbemerkungen

In der voraussetzungs- und ziellosen Konstruktion der Sprachvielfalt liegt eine Möglichkeit, dem Logoentrismus der scriptOralität zu entrinnen, ihn zu dezentrieren oder zumindest als widersprüchliches Kräftefeld in Bewegung zu setzen, gemäß jenem Wechselspiel aus zentripetalen und zentrifugalen Kräften, das Bachtin als das dialogische Prinzip der Sprache bezeichnet hat.

Eine andere Möglichkeit hat Julio Cortázar im Kapitel 68 von *Rayuela* (1963) gewählt, in dem eine Liebesszene in sprachlich verfremdeter Weise beschrieben wird:

Apenas se ent replumaban, algo como un ulucordio lo encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el dinón, la esterfuros a convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. (Cortázar ⁴1988: 533)

Es handelt sich um die von Cortázar erfundene Kunstsprache *gliclico*, die den Eindruck einer fremden *jerga* erweckt, da sie aus einem Spezialvokabular von morphologisch verfremdeten Substantiven, Adjektiven, Adverbien und Verben besteht, während die Konjunktionen, Präpositionen, Artikel und die gesamte grammatische Struktur unangetastet geblieben sind (vgl. Amorós in Cortázar ⁴1988: 59). Wie schon Alberto Xul Solar's *neocriollo* schlägt auch Cortázars *gliclico* einen dritten Weg ein, jenseits von schriftlichen oder oralen Registern, dafür aber um so mehr an das Diesseits der Grammatik gebunden. Und dennoch hat die Kunstsprache eine wesentliche Funktion mit der literarischen Oralität gemeinsam: Sie zwingt den Leser zur Rekodifizierung der automatisierten Zeichenzuordnung und bewegt ihn dazu, gegenüber der fremden Schrift eine analoge Position einzunehmen, wie er dies gegenüber der fremden Rede tun würde. Die Verfremdung geht allerdings über phonographische Modifikationen nach Art des *criollo oral* bei Borges oder des Folgekapitels von *Rayuela* bei Cortázar hinaus: "El desaparecido kreía en la vida futura. Si lo firmó, ke aya en eya la felisidad ke, aunke kon distintas karakterísticas, anelamos todos los humanos" (Cortázar ⁴1988: 535). Während hier lediglich die phonographische Konvention des Syntagmas berührt wird, erfordert die *gliclico*-Kunstsprache sowohl eine semantische Rekodierung auf der paradigmatischen Ebene als auch eine andere Pragmatik des Lesens, die weniger auf Referentialität denn auf Ikonizität ausgerichtet ist.

Was die Interdependenz von Oralität und Scripturalität anbelangt, so wird die Bedeutung, die der Literatur bei der Herausbildung, Bewertung und Veränderung der gesprochenen Sprache zukommt, im allgemeinen unterschätzt. Oralität wird auf ein abstraktes Protokoll graphisch oder phonisch aufgezeichneter Syntagmen reduziert, die nicht nur aus ihrem Kontext gelöst sind, sondern obendrein noch einer Metaphysik der Eigentlichkeit unterstellt werden. Zwar finden sich diese phonographischen 'Protokolle' auch in literarischen Texten, doch in ihnen erscheint zumeist auch ein Teil des Kontextes. Außerdem läßt sich im literarischen Diskurs eine stetige Verschiebung beobachten, die von der Konstruktion einzelner Register, ihrer Distribution, Ausdifferenzierung und Modifizierung bis hin zu ihrer Dekonstruktion führt. Insofern diese sprachlichen Konstrukte an der teleologischen Ordnung des abendländischen Logozentrismus partizipieren, habe ich sie mit scriptOralität bezeichnet, nicht zuletzt auch deshalb, weil sich Oralität als keine rein deskriptive Kategorie erwiesen hat, sondern stets auch als eine wertende, die dasjenige, was sie lediglich zu *beschreiben* vorgibt, durch die Sprache manipuliert.

Derridas *Grammatologie* kann als Zeichen dafür genommen werden, daß die scriptOralität im wissenschaftlichen Diskurs von der zweiten Hälfte des 20. Jh. an durch ein anderes Schriftverständnis abgelöst wird. In der argentinischen Literatur läßt sich dieser Ablösungsprozeß ebenfalls feststellen, mit dem Unterschied allerdings, daß er mit einigen Jahrzehnten Vorsprung vor dem wissenschaftlichen Diskurs von der *oralidad* zur *otredad* geführt hat. Die Möglichkeiten der Literatur, den direkten Zugriff auf Oralität im Sinne von Machtwissen zu verweigern und stattdessen zu einer Grenzerfahrung der eigenen Sprache im Sinne von Anerkennungswissen zu führen, zeigt Todorovs *historia ejemplar* in modellhafter Weise. Gleichzeitig lehrt sie aber auch, daß im Umgang mit anderen Kulturen Vorsicht angebracht ist, zumindest wenn man die *question de l'autre* ernst zu nehmen bereit ist und sie auch in der *écriture* weiterdenkt.

Literaturverzeichnis

1 Primärliteratur

- Alberdi, Juan Bautista ('Figarillo') (1986): *Escritos satíricos y de crítica literaria*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras
- Arlt, Roberto (1925): "El rengó" In: *Proa*, Nr. 8, S. 27-35
- (1991): *Obra completa*. Bd. I-III. Buenos Aires: Planeta Carlos Lohlé
- (1992): *El juguete rabioso*. Ed. de Rita Gnutzmann, Madrid: Cátedra
- Barletta, Leonidas (1927): *Royal Circa Novela*. Buenos Aires: Ed. Tor
- (1933): *Vientres trágicos*. Buenos Aires: Ed. Tor
- Borges, Jorge Luis (1920): "Al margen de la moderna lírica" In: Verani, Hugo J. (1990): *Las vanguardias literarias en hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: Fondo de Cultura Económica, S. 249 f. (erschienen in: *Grecia*, Sevilla)
- (1921a): "Apuntaciones críticas" In: Verani, Hugo J. (1990): *Las vanguardias literarias en hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: Fondo de Cultura Económica, S. 254-260 (erschienen in: *Cosmópolis*, Madrid)
- (1921b): "Ultraísmo" In: *Nosotros*, 15. Jg., Nr. 151, S. 466-471
- (1925): *Inquisiciones*. Buenos Aires: Ed. Proa
- (1926): *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Ed. Proa
- (1927a): "Página sobre la lírica de hoy" In: *Nosotros*, 21. Jg., Nr. 219-220, S. 75-77; zit. nach: Osorio T., Nelson (1988): *Manifiestos, problemas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, S. 264-265
- (1927b): "Leyenda policial" In: *Martín Fierro*, Nr. 38
- (1928): *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: M. Gleizer Ed.
- (1929a): "La crencha engrasada, por Carlos de la Púa" In: *Síntesis*, 2. Jg., Nr. 21, S. 356-357
- (1929b): "Sobre pronunciación argentina" [*Nosotros*, Nr. 227 (1929)] In: Ulla, Noemí: *La revista "Nosotros"*. Buenos Aires: Ed. Galerna, S. 221-222
- [1951]: "El escritor argentino y la tradición" in: *Obras completas* (1989), Bd. I: 267-274
- (1975): *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Torres Agüero Ed.
- (1989): *Obras completas*. Bd. I-III. Barcelona: Emecé Editores (= OC I-III)
- (1990): *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939)*. Ed. de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Madrid: Tusquets Ed.
- Borges, Jorge Luis (Hg.) (1963): *Versos de Carriego (Selección)*. Prólogo y selección de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Ed. Universitaria de Buenos Aires
- Borges, Jorge Luis; Bioy Casares, Adolfo (Hg.) (1984): *Poesía gauchesca*. Bd. I u. II. México: Fondo de Cultura Económica (primera reimpresión)
- Bosque, Horacio del (1899): *La vida del cafiflero*. Buenos Aires: A. Pérez
- Cervantes, Miguel de (1986): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Bd. I u. II, Ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid: Castalia
- Cortázar, Julio (1983): *Los premios*. Madrid: Alfaguara
- (1988a): *Rayuela*. Ed. de Andrés Amorós, Madrid: Cátedra
- (1988b) *Die Gewinner*. Übersetzt von Christa Wegen, Leipzig: Reclam
- (1994): *Obra crítica*, Bd. I. Ed. de Saúl Yurkievich. Madrid: Alfaguara (= OC I)
- (1994): *Obra crítica*, Bd. II. Ed. de Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara (= OC II)
- (1994): *Obra crítica*, Bd. III. Ed. de Saúl Sosnowski. Madrid: Alfaguara (= OC III)

- Filloy, Juan (1967): *Op Oloop*. Buenos Aires: Paidós
- Fray Mocho (1920): *Salero Criollo*. Buenos Aires: Schenone Hnos.
- (1954): *Obras Completas. Perfil de Luces para Fray Mocho*. Prólogo y notas por F. J. Solero. Buenos Aires: Ed. Schapire (= OC)
- (1979): *Fray Mocho desconocido*. Estudio y compilación por Pedro Luis Barcia. Buenos Aires: Ed. del Mar de Solis (= FMD)
- Galdós, Benito Pérez (1949): *Obras completas*. Bd. IV, Ed. de Federico Carlos y Sainz de Robles. Madrid: Aguilar (= OC IV)
- (1993): *Misericordia*. Ed. de Luciano García Lorenzo, Madrid: Cátedra
- Gálvez, Manuel [1917]: *El mal metafísico* In: *Obras escogidas*, con prólogo del autor y reproducción de una entrevista, por Juan Carlos Moreno, Madrid: Aguilar 1949
- [1919]: *Nacha Regules*. Buenos Aires: Ed. Tor (1933 ?)
- [1922]: *Historia de arrabal*. Prólogo y notas por Jorge Lafforgue, Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina 1980
- Grandmontagne, Francisco (1896): *Teodoro Foronda. (Evoluciones de la Sociedad Argentina)*. Bd. I u. II, Buenos Aires: La Vasconia
- (1898): *La Maldonada. Costumbres criollas*. Buenos Aires: Imprenta Artística
- (1901): *Vivos, tilingos y locos lindos*. Buenos Aires: Casa Ed. 'Revista Nacional'
- (1933): *Los inmigrantes prósperos*. Madrid: Aguilar
- (1943): *Una gran potencia en esbozo*. Buenos Aires: Casa Ed. 'Revista Nacional'
- Lima, Félix (1908): *Con los 'nueve'...* (*Algunas crónicas policiales*). Buenos Aires: Impr. Rota y Cía.
- (1923): *Pedrin. (Brochazos porteños)*. Buenos Aires: Librería Editorial Argentina
- Lugones, Leopoldo (1988): *Lunario Sentimental*. Ed. de Jesús Benítez, Madrid: Cátedra
- Lynch, Benito (1916): *Los caranchos de la Florida. Romance campero*. Buenos Aires: Impr. de la Nación
- (1920): *El pozo*. Buenos Aires: Dirección
- (1927): *Las mal calladas*. Buenos Aires: BABEL
- (1932): *El inglés de los güesos. (novela)*. Madrid: Calpe
- Mallea, Eduardo (1919): *Historia de una pasión argentina*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana
- Marechal, Leopoldo (1981): *Adán Buenosayres*. Barcelona: Edhasa
- Mariani, Roberto [1925]: *Cuentos de la oficina*. Buenos Aires: Ed. Universitaria Buenos Aires 1965
- (1932): *En la penumbra. Novela*. Buenos Aires: Claridad
- Olivari, Nicolás (1956): *la musa de la mala pata*. Buenos Aires: Ed. Deucalión
- Piaggio, Juan A. (1989): *Tipos y costumbres bonaerenses*. Buenos Aires: Félix Lajouane
- Sánchez, Florencio (1902): *Canillita. Sainete en un acto*. Buenos Aires: o.V.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1962): *Facundo. Civilización y Barbarie*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina

2 Sekundär literatur

- Abeille, Luciano (1900): *Idioma nacional de los argentinos*. Paris: Librairie Emile Bouillon Ed.
- Adorno, Rolena (1987): "Waman Puma: El autor y su obra" In: Guaman Poma de Ayala, Felipe: *Nueva crónica y buen gobierno*. Ed. de J.V. Murra, R. Adorno y J.L. Urioste. Madrid: historia 16, S. XVII-XLVII
- Ainsa, Fernando (1986): "América y Europa: Las dos orillas de la identidad en la obra de Julio Cortázar Significación del viaje iniciático" In: *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 23. Jg., S. 41-54
- Alazraki, Jaime (Hg.) (1976): *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus

- Alberdi, Juan Bautista (1924): *Obras selectas. Biografías y autobiografías*. Nueva ed. ordenada y revisada por el Dr. J. V. González. Buenos Aires: Juan Roldán y C.^a
- (1930): *Páginas de juventud*. Buenos Aires: El Ateneo
- (1942): *Fragmento preliminar al Estudio del Derecho*. Reedición facsimilar. Buenos Aires: Facultad de Derecho
- Alonso, Amado (1932): "El problema argentino de la lengua" In: *SUR*, 2. Jg., Nr. 6, S. 124-178; auch in: Ders. (1935): *El problema de la lengua en América*. Madrid: Espasa-Calpe, S. 9-121
- (1933): "El porvenir de nuestra lengua" In: *SUR*, 3. Jg., Nr. 8, S. 141-151
- Alonso, Amado; Henríquez Ureña, Pedro (¹1958): *Gramática Castellana. Primer y Segundo Curso. Manual adaptado a los programas vigentes en la enseñanza secundaria*, Buenos Aires: Ed. Losada, S.A.
- Altamirano, Carlos (1983): "La fundación de la literatura argentina" In: Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina, S. 107-115
- Altamirano, Carlos; Sarlo, Beatriz (1983): "La Argentina del Centenario: Campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos" In: Dies.: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina, S. 69-105
- Alvarez, Juan (1943): "¿A quién corresponde el gobierno de nuestro idioma?" In: *Boletín de la Academia Argentina de Letras* (BAAL), Nr. 45, S. 17-24
- Antelo, Raúl (1992): "Veredas de enfrente: Martínferri mo, ultraísmo, modernismo" In: *Revista Iberoamericana*, 58. Jg., Nr. 160, S. 853-876
- Ara, Guillermo (1963): *Fray Mocho. Estudio y Antología*. Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas
- Armbruster, Claudius (1989): "Mündlichkeit und Schriftlichkeit in den Literaturen des brasilianischen Nordostens" In: Scharlau, Birgit (Hg.): *Bild - Wort - Schrift*. Tübingen: Gunter Narr, S. 167-180
- Ascher, Marcia; Ascher, Robert (1981): *Code of the Quipu: a study in media, mathematics, and culture*. Ann Arbor: Univ. of Michigan
- Assmann, Aleida u. Jan (1983): "Schrift und Gedächtnis (Nachwort)" In: Assmann, J.; Hardmeier, Chr. (Hg.): *Schrift und Gedächtnis*. München: Fink, S. 265-284
- Assmann, Aleida u. Jan; Hardmeier, Christof (Hg.) (1985): *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*. München: Fink
- Assmann, Jan (1992): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck
- Azqueta, María Cristina (1981): "El voseo en la literatura gauchesca como índice de actitudes lingüísticas formalizadas" In: Elizaincin, A. (Hg.): *Estudios sobre el español del Uruguay*. Montevideo: Univ. de la República, S. 9-11
- Bachtin, Michail M. (1979): "Das Wort im Roman (1934-1940)" In: Rainer Grübel (Hg.): *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 154-300
- (1981): *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. Edited by Michael Holquist. Austin & London: Univ. of Texas Press
- (1984): *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. and Transl. by Caryl Emerson. Intr. by Wayne C. Booth. London: University of Minnesota Press
- Barletta, Leónidas (1967): *Boedo y Florida. Una versión distinta*. Buenos Aires: Ed. Metrópolis
- (1966): "Gente de Boedo" In: *Testigo. Revista de literatura y arte*, Nr. 2, S. 18-22
- Barone, Orlando (Hg.) (1976): *Diálogos. Borges Sábado*. Buenos Aires: Emecé
- Barreda, Pedro (1986): "El criollo arco largo de Paradiso: Lezama y la reescritura de la oralidad" In: *Texto Crítico*, 12. Jg., Nr. 34, S. 158-173
- Barrenechea, Ana María (1976): "Borges y el lenguaje" In: Alzarakí, Jaime (Hg.): *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, S. 215-236
- Baudelaire, Charles (1993): *Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen*. Stuttgart: Reclam

- Becco, Horacio Jorge (1966): "Microbibliografía sobre Boedo y Florida" In: *Testigo*, Nr. 2, S. 45-49
- Bendezú, Edmundo (1986): *La otra literatura peruana*. México: Fondo de Cultura Económica
- Berding, Helmut (Hg.) (1994): *Nationales Bewußtsein und kollektive Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit*. 2, Frankfurt /M.: Suhrkamp
- Berg, Walter Bruno (1990): "Entrevista con Julio Cortázar" In: *Iberoamericana*, 14. Jg., Nr. 2, S. 126-141
- (1991a): "Apocalipsis y divertimento: Escritura vanguardista en la primera novelística de Cortázar" In: Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hg.): *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext*. Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989. Frankfurt /M.: Vervuert, S. 229-240
- (1991b): *Grenz-Zeichen Cortázar. Leben und Werk eines argentinischen Schriftstellers der Gegenwart*. Frankfurt /M.: Vervuert
- (1992a): "Neue Welt und alter Buchstabe, oder: Ist Borges ein lateinamerikanischer Schriftsteller?" In: *Iberoromania*, Nr. 35, S. 84-97
- (1992b): "Brücken-Spiele und Doppelgänger. (Anmerkungen zu 'Rayuela', Kapitel 41, von Julio Cortázar)" In: Birken-Silverman, G.; Rössler, G. (Hg.): *Festschrift für Rupprecht Rohr zum 70. Geburtstag*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 584-592
- (1992c): "Die Vereinigten Staaten als Modell. Zur Frage der Aktualität des Nordamerikabildes bei Sarmiento und Martínez Estrada" In: Reinhard, Wolfgang; Waldmann, Peter (Hg.): *Nord und Süd in Amerika. Gegensätze. Europäischer Hintergrund*. Freiburg: Herder
- (1992d): "Leopoldo Marechal: 'Adán Buenosayres'" In: Roloff, Volker; Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hg.): *Der Hispanoamerikanische Roman*. Bd. 1: *Von den Anfängen bis Carpentier*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- (1994a): "Oralidad y diálogo en la nueva narrativa colombiana" In: Kohut, Karl (Hg.): *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie*. Frankfurt & Madrid: Vervuert, S. 207-216
- (1994b): "La fundamentación filosófica del debate argentino acerca de la identidad en Juan Bautista Alberdi" In: *Revista de Filosofía Latinoamericana y Ciencias Sociales*, 9. Jg., Nr. 19, S. 7-19
- (1994c): "Figura - modelo para armar outra história? (Reflexões acerca da utilização do conceito em Auerbach e Cortázar)" In: Barbieri, Ivo (Hg.): *Erich Auerbach - 5º Colóquio UERJ*. Rio de Janeiro: Imago, S. 15-26
- (1995): *Lateinamerika. Literatur - Geschichte - Kultur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- (1997): "Oralidad y Argentinidad: contornos de un proyecto de investigación" In: Berg, Walter Bruno; Schäffauer, Markus Klaus (Hg.): *Oralidad y Argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*. Tübingen: Gunter Narr 1997, S. 19-27
- Bermúdez-Gallegos, Marta (1993): "Oralidad y escritura: Atahualpa, ¿traidor o traicionado?" In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 19. Jg., Nr. 38, S. 331-344
- Berveiller, Michel (1973): *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*. Paris: Didier
- Blanco, Mercedes I. (1991): *Lengua e identidad: actitudes lingüísticas en Argentina (1800-1960)*. Bahía Blanca: Univ. Nacional del Sur
- Blanco Aguinaga, Carlos (1975): *El Unamuno contemplativo*. Barcelona: Ed. Laia
- Blengino, Vanni (1990): *Más allá del océano. Un proyecto de identidad: Los inmigrantes italianos en la Argentina*. Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina
- Boedo y Florida antología. Borges, Girondo, González Tuñón, Barletta y otros*. Buenos Aires: Centro Editor América Latina 1987

- Bonesatti, Tobías (1969): "Tobías Bonesatti versus Borges" [*Nosotros*, Nr. 225/6 (1928)]
In: Ulla, Noemí: *La revista "Nosotros"*. Buenos Aires: Ed. Galerna, S.219-221
- Bonfil Batalla, Guillermo (1993): *Identidad y pluralismo cultural en América Latina*.
Buenos Aires: Fondo Editorial del CEHASS
- Borello, Rodolfo (1973): "Habla y lengua literaria: balance y perspectivas en la narrativa hispanoamericana actual" In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nr. 274, S. 141-147
- (1974): *Habla y literatura en la Argentina*. (Sarmiento, Hernández, Mansilla, Cambaceres, Fray Mocho, Borges, Marechal, Cortázar). Tucumán: Univ. Nacional de Tucumán
- Borinsky, Alicia (1986): "Repetition, Museum, Libraries" en: Harold Bloom (ed.): *Jorge Luis Borges*. New York: Chelsea House Publishers, S. 149-160
- Borsche, Tilman (1986): "Der Herr der Situation verliert die Übersicht. Bemerkungen zu Platons Schriftkritik und Derridas Platonkritik" In: *Kodikas/Code/Ars semeiotica*, 9. Jg., Nr. 3, S. 317-330
- Borsò, Vittoria (1994): *Mexiko jenseits der Einsamkeit - Versuch einer interkulturellen Analyse. Kritischer Rückblick auf die Diskurse des Magischen Realismus*. Frankfurt /M.: Vervuert
- (1997): "De la ontología de la oralidad a la modulación oral de la escritura. Problemas de la oralidad en México: un análisis discursivo" In: Berg, Walter Bruno; Schäffauer, Markus Klaus (Hg.): *Oralidad y Argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*. Tübingen: Gunter Narr, S. 122-139
- Boyes Braem, Penny (²1992): *Einführung in die Gebärdensprache und ihre Erforschung*. Hamburg: Signum
- Breton, André (1962): *Manifestes du Surréalisme*. Paris: Ed. Jean-Jacques Pauvert
- Brooke Davis, Adam (1995): "Übergänge und Spannungsfelder zwischen deutschen und amerikanischen Studien zur Mündlichkeit" In: Raible, Wolfgang (Hg.): *Kulturelle Perspektiven auf Schrift und Schreibprozesse. Elf Aufsätze zum Thema 'Mündlichkeit und Schriftlichkeit'*. Tübingen: Gunter Narr, S. 215-232
- Brotherston, Gordon (1985): "Towards a Grammatology of America: Lévi-Strauss, Derrida, and the Native New World Text" In: Barker, F. et al. (Hg.): *Europe And Its Others*. Vol. II, Colchester: University of Essex, S. 61-77
- Brown, Roger; Gilman, Albert (1960): "The Pronouns of Power and Solidarity" In: Sebeok, T.A. (Hg.): *Style in Language*. Cambridge, Mass.: MIT Press, S. 253-276
- Brown, Steven T. (1993): "Zur Entstehungsgeschichte der japanischen Schrift" In: Gumbrecht/Pfeiffer (Hg.): *Schrift*. München: Fink, S. 183-190
- Bruckmann's Handbuch der Schrift* (⁴1992), hrsg. v. Erhard D. Stiebner u. Walter Leonhard, München: Bruckmann
- Bryce Echenique, Alfredo (1988): "'Instalar el humor en el corazón mismo de la tristeza'" In: *Nuevo Texto Crítico*, 8. Jg., Nr. 4, S. 55-72
- Bürger, Peter (1988): "Die Wiederkehr der Analogie. Ästhetik als Fluchtpunkt in Foucaults 'Die Ordnung der Dinge'" In: Fohrmann, Jürgen; Müller, Harro (Hg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt /M.: Suhrkamp, S.45-52
- Callan, Richard J. (1981): "Cortázar's 'Los premios': A Journey of Discovery" In: *Revista de Estudios Hispánicos*, 3. Jg., Nr. 3, S. 365-375
- Cambaceres, Eugenio (1993): *Sin rumbo*. Bilbao: Ed. de Rita Gnutzmann. Universidad del País Vasco
- Carella, Tulio (1957): *El sainete criollo (Antología)*. Selección, estudio preliminar y notas de Tulio Carella. Buenos Aires: Hachette
- Carriego, Evaristo (1908): *Misas herejes*. Buenos Aires: Establ. Gráfico de A. Monkes
- (1990): *La canción del Barrio. Homenaje de Arturo Capdevila*. Buenos Aires: Ed. de Aquí a la Vuelta
- Casalla, Mario C. (1992): *América en el pensamiento de Hegel. Admiración y Rechazo*. Buenos Aires: Catálogos Ed.

- Cascudo, Luís da Câmara (1984): *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Ed. Itatiaia
- Castelnuovo, Elías (1974): "Sobre el movimiento Boedo" In: *Crisis*, Nr. 12, S. 4-7
- Castro, Américo (¹1941): *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*. Buenos Aires: Losada
- (²1960): *La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico*. Segunda edición muy renovada. Madrid: Taurus
- Certeau, Michel de (1988): *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard
- Chapman, Arnold (1985): "Julio Cortázar's First Bow in English: 'The Winners' and the American Press" In: *Symposium*, 39. Jg., Nr. 1, S. 19-37
- Coe, Michael D. (1992): *Breaking the Maya code*. London: Thames and Hudson
- CONTORNO dedicado a Roberto Arlt. (1954), Nr. 2, S. 1-14
- Corbatta, Jorgelina (1990): "Jorge Luis Borges, autor del 'Martín Fierro'" In: *Hispanic Journal*, 11. Jg., Nr. 2, S. 107-118
- (1990): "El gaucho y el compadrito en Borges" In: Salmon, Russel O. (Hg.): *Gaucha Literature*. Bloomington, Indiana: Indiana University, S. 16-32
- Cornejo Polar, Antonio (1994): *escribir en el aire. ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: ed. horizonte
- Correa Luna, Carlos [1902]: "La cuestión del criollismo" In: Rubione, Alfredo V. E.: *En torno al criollismo. Textos y polémica*. Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina, 1983, S. 255-257 (erschienen in: *Caras y Caretas*, Nr. 213, 1. November 1902)
- Coulmas, Florian (1994): "Theorie der Schriftgeschichte" In: Günther, Hartmut; Ludwig, Otto (Hg.): *Schrift und Schriftlichkeit. Writing and Its Use*. Vol. I, Berlin & New York: Walter de Gruyter, S. 256-264
- Culler, Jonathan (1988): *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Hamburg: Rowohlt
- Dellepiane, Antonio (1894): *El idioma del delito. Contribución al estudio de la psicología criminal*. Buenos Aires: Arnaldo Moen
- Derrida, Jacques (1965): "De la grammatologie (I)" In: *Critique*, 16. Jg., Nr. 223, S. 1016-1042
- (1966): "De la grammatologie (II)" In: *Critique*, 17. Jg., Nr. 224, S. 23-53
- (1974): *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit
- (⁴1989): *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt /M.: Suhrkamp
- Díaz-Plaja, Guillermo (1957): *Historia general de las Literaturas Hispánicas*. Bd. IV., Barcelona: Ed. Barna
- Diringer, David (³1968): *The Alphabet. A Key to the History of Mankind*. 2 Bde., London: Hutchinson
- Domínguez, Nora (1986): "Raúl González Tuñón" In: *Historia de la literatura argentina*. Bd. 4. Buenos Aires: Centro Ed. América Latina, S. 121-144
- Donni de Mirande, Nélide Esther (1966): "Notas sobre la lengua de Cortázar" In: *Boletín de Literaturas Hispánicas*, Nr. 6, S. 71-83
- (1967): *La lengua coloquial y la lengua de la literatura argentina*. Santa Fe: Cuaderno del Instituto de Letras, Univ. Nacional del Litoral
- (1986): "Problemas y estado actual de la investigación del español de la Argentina hasta 1984" In: *Anuario de Letras*, Nr. 24, S. 179-236
- Ducrot, Oswald; Todorov, Tzvetan (⁹1983): *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Siglo XXI
- Eco, Umberto (1984): *Nachschrift zum 'Namen der Rose'*. München: Carl Hanser
- (²1994): *Die Suche nach der vollkommenen Sprache*. München: Beck
- jchenbaum, Boris (1988): "Die Illusion des 'skaz'" In: Strieter, J. (Hg.): *Russischer Formalismus*. München: Fink, S. 161-167
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Madrid: Espasa-Calpe 1925

- Engelhardt, Daniela (1991): *Die argentinische Zeitschrift "Nosotros". Die Sicht der nationalen Literatur und Kultur in der Zeit von 1918 - 1930. Con un resumen en español*. Frankfurt /M.: Peter Lang
- Fariás, Víctor (1992): *La metafísica del arrabal. "El tamaño de mi esperanza": un libro desconocido de Jorge Luis Borges*. Madrid: Anaya
- Febel, Gisela (1989): "Mündlichkeit und Schriftlichkeit als Strategie soziokultureller Affirmation am Bsp. der Chicano-Literatur" In: Scharlau, Birgit (Hg.): *Bild - Wort - Schrift*. Tübingen: Gunter Narr, S. 141-151
- Feijoo, Samuel (1984): "African Influence in Latin America: Oral and Written Literature" In: Moreno Fragnals, Manuel (Hg.): *Africa in Latin America. Essays on History, Culture, and Socialization*. New York: Holmes & Meier Publ., S. 145-169
- Feldbusch, Elisabeth (1985): *Geschriebene Sprache. Untersuchungen zu ihrer Herausbildung und Grundlegung ihrer Theorie*. Berlin & New York: Walter de Gruyter
- Fernández, Macedonio (1976): *Epistolario. Obras completas*. Bd. II, Buenos Aires: Corregidor
- (1981): *Papeles Antiguos. (Escritos 1892-1907). Datos para una biografía. Bibliografía completa. Obras completas*, Bd. I, Buenos Aires: Corregidor
- (1987): *Relato. Cuentos, Poemas y Misceláneas. Obras completas*, Bd. VII, Buenos Aires: Corregidor
- Février, James G. (1959): *Histoire de l'Écriture. Nouvelle édition*, Paris: Payot
- Finnegan, Ruth (1992): *Oral traditions and the verbal arts. A guide to research practices*. London & New York: Routledge
- Fishburn, Evelyn (1981): *The Portrayal of Immigration in the Nineteenth Century Argentine Fiction 1845-1902*. Berlin: Colloquium Verlag
- Fleischmann, Ulrich (1995): "Todorov, Moctezuma und die Zeichen" (Abstract des Vortrages für den XXIV Deutschen Romanistentag, 25. - 28. September 1995 in Münster) In: *Dominanz und Emanzipation: Romanistik zwischen Nord und Süd (Programmheft)*, Eigenverlag des DRV, S. 145-146
- Foley, John Miles (1985): *Oral-Formulaic Theory and Research. An Introduction and Annotated Bibliography*. New York & London: Garland Publ.
- Fontanella de Weinberg, María Beatriz (1986): "La 'Lengua gauchesca' a la luz de recientes estudios de lingüística histórica" In: *Filología. Homenaje a Frida Weber de Kurlat*, 21. Jg., Nr. 1, S. 7-23
- (1987): *El Español Bonaerense. Cuatro Siglos de Evolución Lingüística (1580-1980)*. Buenos Aires: Hachette
- Foucault, Michel (1966): *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard
- Friedrich, Hugo (¹1961): *Drei Klassiker des französischen Romans. Stendhal - Balzac - Flaubert*. Frankfurt /M.: Klostermann
- (¹1971): *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg Rowohlt
- Friedrich, Johannes (1966): *Geschichte der Schrift*. Heidelberg: Carl Winter
- García Canclini, Nestor (1984): "¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?" In: *Punto de vista*, 7. Jg., Nr. 20, S. 26-31
- (²1995): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana
- Garscha, Karsten (1989): "Zum Phänomen der (fingierten) Mündlichkeit in der lateinamerikanischen Erzählliteratur" In: Scharlau, Birgit (Hg.): *Wort - Bild - Schrift*. Tübingen: Gunter Narr, S. 121-130
- Gauger, Hans-Martin (1986): "'Schreibe, wie du redest!' Zu einer stilistischen Norm" In: *Sprachnormen in der Diskussion. Beiträge vorgelegt von Sprachfreunden*. Berlin & New York: Walter de Gruyter, S. 23-40
- Gazzolo, Ana María (1991): "Escritura y oralidad en 'Yo El Supremo'" In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nr. 493, S. 313-327

- Gelb, I.J. (1958): *Von der Keilschrift zum Alphabet. Grundlagen einer Schriftwissenschaft*. Stuttgart: Kohlhammer
- Gil, Alberto (1984): "Die Wiedergabe gesprochener Sprache im spanischen Roman der Gegenwart" In: *Iberoromania*, Nr. 20, S. 9-19; auch: Ders. (1984), "Literatura y situación. Hacia una poética de la reproducción literaria del lenguaje hablado en la novela española contemporánea" In: *Revista Literaria*, 46. Jg., Nr. 92, S. 93-103
- Gilman, Claudia (1989): "Polémica II" In: Montaldo, Graciela et al. (Hg.): *Yrigoyen, entre Borges y Arlt. (1916-1930)*. Buenos Aires: Ed. Contrapunto, S. 49-67
- Ginneken, Jacques van (1939): *La reconstruction typologique des langues archaïques de l'humanité*. Amsterdam: Noord-Hollandsche Uitgevers-Maatschappij
- Giordano, Carlos R. (1986): "Boedo y el tema social" In: *Historia de la literatura argentina*, Bd. 4, Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina, S. 25-48
- Glück, Helmut (1987): *Schrift und Schriftlichkeit*. Stuttgart: Metzler
- Gnutzmann, Rita (1984): *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*. Bilbao: Servicio Ed. Univ. País Vasco
- (1992): "Introducción" In: Arlt, Roberto: *El juguete rabioso*. Ed. de R. Gnutzmann. Madrid: Cátedra, S. 9-83
- Gobello, José (1978): *Diccionario lunfardo y de otros términos antiguos y modernos usuales en Buenos Aires*. Buenos Aires: Coed. Peña Lillo/Precurs./Nere
- (1990): *Nuevo Diccionario Lunfardo*. Buenos Aires: Corregidor
- (1992): *El lunfardo*. Buenos Aires: Academia Porteña del Lunfardo
- Goetsch, Paul (1985): "Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen" In: *Poetica*, 17. Jg., Nr. 3, S. 202-218
- (1990): "Die Rolle der mündlichen Tradition bei der literarischen Konstruktion sozialer Identität" In: Ders. (Hg.): *Mündliches Wissen in neuzeitlicher Literatur*. Tübingen: Gunter Narr, S. 289-302
- (1991): "Der Übergang von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit. Die kulturkritischen und ideologischen Implikationen der Theorien von McLuhan, Goody und Ong" In: Raible, Wolfgang (Hg.): *Symbolische Formen. Medien. Identität*. Tübingen: Gunter Narr, S. 118-129
- (1995): "Das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit: Bewertungsschemata und ihre Problematik" (unveröffentlichtes Typoskript eines Vortrags im Rahmen des SFB 321 vom Januar 1995)
- Goetsch, Paul (Hg.) (1987): *Dialekte und Fremdsprachen in der Literatur*. Tübingen: Gunter Narr
- Goic, Cedomil (1991): *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Bd. II: *Del romanticismo al modernismo*. Barcelona: Ed. Crítica
- Gold, Hazel (1993): *The Reframing of Realism. Galdós and the Discourses of the Nineteenth-Century Spanish Novel*. Durham & London: Duke University Press
- Goody, Jack; Watt, Ian (1968): "The Consequences of Literacy" In: Goody, Jack (Hg.): *Literacy in Traditional Societies*. Cambridge: Univ. Press, S. 27-68
- (1977): *The Domestication of the Savage Mind*. Cambridge: Cambridge Univ. Press
- (1987): *The interface between the written and the oral*. Cambridge: Cambridge University Press
- Gourmont, Rémy de (1912): "Louis Ménard, poète mystique" In: Ders., *Promenades littéraires*. Paris: Mercure de France, Quatrième série, S. 161-169
- Graff, Harvey J. (1987): *The Legacies of Literacy. Continuities and Contradictions in Western Culture and Society*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press
- Gramuglio, María Teresa (Hg.) (1985): *Cuentos regionales argentinos*. Buenos Aires. Buenos Aires: Ed. Colihue
- Gramuglio, María Teresa u. Beatriz Sarlo (Hg.) (1980): *Leumann, Borges, Martínez Estrada. Martín Fierro y su crítica. Antología*. Selección, prólogo y notas por las profesoras M.T. Gramuglio y B. Sarlo. Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina

- Gregorich, Luis (1986): "La novela moderna. Roberto Arlt" In: *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina, S.145-168
- Gregorio de Mac, María Isabel de (1967): *El voseo en la literatura argentina*. Santa Fe: Univ. Nacional del Litoral
- Grube, Nikolai (1994): "Mittelamerikanische Schriften" In: Günther, Hartmut; Ludwig, Otto (Hg.): *Schrift und Schriftlichkeit. Writing and Its Use*. Vol. I, Berlin & New York: Walter de Gruyter, S. 405-415
- Gruzinski, Serge (1988): *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol XVIe-XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard
- Günther, Hartmut; Ludwig, Otto (Hg.) (1994): *Schrift und Schriftlichkeit. Writing and Its Use*. Vol. I, Berlin & New York: Walter de Gruyter
- (1996): *Schrift und Schriftlichkeit. Writing and Its Use*. Vol. II, Berlin & New York: Walter de Gruyter
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1983): "Schriftlichkeit in mündlicher Kultur" In: Assmann, J.; Hardmeier, Chr. (Hg.): *Schrift und Gedächtnis*. München: Fink, S. 158-173
- Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.) (1993): *Schrift*. München: Fink
- Gutiérrez-Girardot, Bettina (1990): *Prostituete in der Lateinamerikanischen Literatur*. Frankfurt /M.: Peter Lang
- Haarmann, Harald (1991): *Universalgeschichte der Schrift*. Frankfurt & New York: Campus Verlag
- Haensch, Günther; Werner, Reinhold (1993): *Nuevo Diccionario de Americanismos*. Bd. II: *Nuevo Diccionario de Argentinismos*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo
- Halperin Donghi, Tullio (1985): *José Hernández y sus mundos*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana
- Hauge, Hans (1993): "De la Grammatologie' und die literarische Wende" In: Gumbrecht, H. U.; Pfeiffer, K. L. (Hg.): *Schrift*. München: Fink, S. 319-335
- Hayes, E. Nelson; Hayes, Tanya (Hg.) (1970): *Claude Lévi-Strauss. The Anthropologist as Hero*. Cambridge: M.I.T. Press
- Henríquez Ureña, Pedro [1926]: "Sobre Inquisiciones" In: Alazraki, Jaime (Hg.): *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, 1976, S. 29-31 (erschieden in: *Revista de Filología Española*, Madrid, Jg. XIII, 1926)
- Herrera, Francisco J. (1960): "El grupo de Boedo" In: *Gaceta literaria*, 4. Jg., Nr. 20, S. 11
- Hochbruck, Wolfgang (1991): *'I Have Spoken'. Die Darstellung und ideologische Funktion indianischer Mündlichkeit in der nordamerikanischen Literatur*. Tübingen: Gunter Narr
- Hofstadter, D.R. (1979): *Goedel, Escher, Bach. An eternal golden braid*. Sussex: Harvester Press
- Houston, Stephen D. (1993): *Hieroglyphs and History at Dos Pilas. Dynastic Politics of the Classic Maya*. Austin: University of Texas Press
- Imo, Wiltrud (1981): *Wirklichkeitsauffassung und Wirklichkeitsdarstellung im Erzählwerk Julio Cortázar*. Frankfurt /M.: Haag+Herchen
- Isaacson, José (Hg.) (1986): *Martín Fierro. Cien años de crítica*. Buenos Aires: Ed. Plus Ultra
- Iturburu, Córdova (1962): *La Revolución Martinfierrista*. Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas
- Jakobson, Roman (1989): *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Frankfurt /M.: Suhrkamp
- Jakobson, Roman; Bogatyrev, Petr [1929]: "Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens" In: Jakobson, Roman: *Poetik*. Frankfurt /M.: Suhrkamp, 1989, S. 140-157
- Johnston, G.K.W. (1970): "The Language of Australian Literature" In: Ramson, W. S. (Hg.): *English Transported. Essays on Australasian English*. Canberra: Austr. National Univ. Press, S. 188-202
- Jurt, Joseph (1995): *Das literarische Feld*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft

- Kästner, H. et al. (1986): *Aspekte Mittelhochdeutscher Literatur*. Teil I: *Quellen*, Freiburg: Albert-Ludwigs-Universität
- Kaiser-Lenoir, Claudia (1977): *El grotesco criollo: estilo de una época*. La Habana: Casa de las Américas
- Kiesler, Reinhard (1995): "Umgangssprache und Hochsprache im Französischen" In: Stauder, Thomas; Tischer, Peter (Hg.): *Grenzüberschreitungen. Beiträge zum 9. Nachwuchskolloquium der Romanistik*. Bonn: Romanistischer Verlag, S. 40-55
- Kindlers Neues Literaturlexikon* (1989), hg. v. Walter Jens. München: Kindler
- Kisnerman, Natalio (1962): "Consideraciones sobre Boedo-Florida" In: *El Buho. Revista literaria*, Nr. 2, S. 8-13
- Koch, Peter; Oesterreicher, Wulf (1986): "Sprache der Nähe - Sprache der Distanz Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte" In: *Romanistisches Jahrbuch 1985*, Nr. 36, S. 15-43
- (1990): *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*. Tübingen: Niemeyer
- Kuhn, Franz (1947) (Hg.): *Chinesische Staatsweisheit*. Ausgewählt und übertragen von Franz Kuhn, Bremen: J. Storm
- (1951): "Begleitwort" In: Tsao Hsüe Kin: *Der Traum der roten Kammer*. Ein Roman aus der frühen Tsing-Zeit. Aus dem Chinesischen übertragen von Franz Kuhn, Wiesbaden: Insel
- La Maga. Edición especial: Homenaje a Cortázar*. Nr. 5, Buenos Aires, Nov. 1994
- Lafleur, Héctor René (et al.) (1968): *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*. Ed. corregida y aumentada. Buenos Aires: Centro Ed. América Latina
- Lafon, Michel (1990): *Borges ou la réécriture*. Paris: Seuil
- Lasarte Dishman, Amalia C. (1988): *Francisco Grandmontagne, un noventaochentista olvidado; de Argentina a España*. Ann Arbor: DAI
- (1991): "El sonido de gaitas y chistus en las pampas argentinas" In: *Alba de América: Revista Literaria* (Westminster), Nr. 9, S. 93-97
- Lavandera, Beatriz R. (1984): *Variación y significado*. Buenos Aires: Hachette
- Leach, Edmund (1970): "Lévi-Strauss in the Garden of Eden: An Examination of Some Recent Developments in the Analysis of Myth" In: Hayes, Nelson E.; Hayes, Tanya (Hg.): *Claude Lévi-Strauss. The Anthropologist as Hero*. Cambridge: M.I.T. Press, S. 47-60
- Lechler, Jörg (1939): *Die Entdecker Amerikas vor Columbus*. Leipzig (Faksimile)
- Lehmann-Nitsche, Robert (1917): *Santos Vega*. Buenos Aires: Impr. Coni Hermanos
- Lellouche, Raphaël (1989): "L'œuvre invisible. Pierre Ménard, autor du Quichotte" In: Ders., *Borges ou L'Hypothèse de l'auteur*. Paris: Balland, S. 171-206
- Leroi-Gourhan, André (1964): *Le geste et la parole*. Vol. I, Paris: Albin Michel
- (1965): *Le geste et la parole*. Vol. II, Paris: Albin Michel
- Leumann, C.A. (1945): "La creación idiomática en el *Martín Fierro*" (aus: *Martín Fierro*, Ed. crítica de Carlos Alberto Leumann, Buenos Aires: Angel Estrada y Cía 1945, S. 175-180) In: Isaacson, José (Hg.) (1986): *Martín Fierro. Cien años de crítica*. Buenos Aires: Ed. Plus Ultra, S. 175-180
- Lévi-Strauss, Claude (1970): *Traurige Tropen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch
- (1989): *Das wilde Denken*. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Lida, Denah (1988): "Oralidad y Caracterización en Galdós" In: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36. Jg., Nr. 2, S. 1193-1206
- Lienhard, Martin (1989): "Die Utopie der mündlichen Gesellschaft in der Ethnofiktion" In: Scharlau, Birgit (Hg.): *Wort - Bild - Schrift*. Tübingen: Gunter Narr, S. 131-140
- (1990): *Cultura andina y forma novelesca. Zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Ed. Horizonte [1981]

- (1990): "Spielarten und Bedeutungen des Umgangs mit mündlichem Wissen in der lateinamerikanischen Erzählkunst" In: Goetsch, Paul (Hg.): *Mündliches Wissen in neuzeitlicher Literatur*. Tübingen: Gunter Narr, S. 273-286
- (1992): *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*. Lima: ed. horizonte
- Linder-Beroud, Waltraud (1989): *Von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit? Untersuchungen zur Interdependenz von Individualdichtung und Kollektivlied*. Frankfurt /M.: Peter Lang
- Lloyd, Christopher (1990): *J.-K. Huysmans and the fin-de-siècle novel*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press
- López-Baralt, Mercedes (1989): "La estridencia silente: oralidad, escritura e iconografía en la 'Nueva coronica' de Guamán Poma" In: *La Torre*, 3. Jg., Nr. 12, S. 609-649
- Lorenz, Günther W. (1983): "Am Anfang war das Wort... Anmerkungen zur oralen Literaturtradition Brasiliens und ihrer Wirkung" In: *Zeitschrift für Kulturaustausch*, Nr. 33, S. 7-16
- Lubbers, Klaus (1994): "Modelle nationaler Identität in amerikanischer Literatur und Kunst 1776-1893" In: Berding, Helmut (Hg.): *Nationales Bewußtsein und kollektive Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit*. 2, Frankfurt /M.: Suhrkamp, S. 82-111
- Ludmer, Jose fina (1988): *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana
- Lugones, Leopoldo (1979): *El payador. Antología de Poesía y Prosa*; Prólogo de Jorge Luis Borges; Selec., notas y cronología de Guillermo Ara. Caracas: Biblioteca Ayacucho
- Maas, Utz (1986) "'Die Schrift ist ein Zeichen für das, was in dem Gesprochenen ist'. Zur Frühgeschichte der sprachwissenschaftlichen Schriftauffassung: das aristotelische und nacharistotelische (phonographische) Schriftverständnis" In: *Kodikas/Code/Ars semeiotica*, 9. Jg., Nr. 3, S. 247-292
- Mace, Renate (1987): *Funktionen des Dialekts im regionalen Roman von Gaskell bis Lawrence*. Tübingen: Gunter Narr
- Machado, Antonio (1988): *Poesías y Prosa*. Bd. III: *Prosas completas (1893-1936)*, Ed. crítica de Oreste Macri, Madrid: Espasa-Calpe, Fundación Antonio Machado (= OC III)
- Mair, Christian (1992): "A Methodological Framework for Research on the Use of Nonstandard Language in Fiction" In: *AAA - Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 17. Jg., Nr. 1, S. 103-123
- Man, Paul de (1971): "The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading of Rousseau" In: Ders.: *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York & Oxford: Oxford University Press, S. 102-141
- Manzanares, Alejandro (1966): "En torno a Grandmontagne" In: *Boletín de la Institución Fernán González*, 45. Jg., Nr. 166, S. 198-202
- Mariátegui, José Carlos (1976): *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Barcelona: Ed. Crítica
- Marín, Marta (1967): *Fray Mocho*. Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina
- Marquard, Odo (1979): "Identität: Schwundtelos und Mini-Essenz - Bemerkungen zur Genealogie einer aktuellen Diskussion" In: Marquard, Odo; Stierle, Karlheinz (Hg.): *Identität*. München: Fink, S. 347-369
- Martin, Henri-Jean (1988): *Histoire et pouvoirs de l'écrit*. Paris: Librairie Académique Perrin
- Martin Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*. Buenos Aires, Segunda época, Nr. 1, Februar 1924 - Nr. 44/45, November 1927; auch: *Revista Martín Fierro. 1924-1927*. Edición Facsimilar. Estudio preliminar de Horacio Salas. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes 1995
- Masiello, Francine (1986): *Lenguaje e Ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette

- Masotta, Oscar (1954): "Denuncias sin testigo - Vocos, la lupa y el viejo mundo" In: *Contorno*, Nr. 3, S. 14
- Mastronardi, Carlos (1928): "Reflexión inocente sobre tipos literarios" In: *Síntesis*, 2. Jg., Nr. 18, S. 313-318
- Matzat, Wolfgang (1992): "Conquista und diskontinuierliche Geschichte. Alternative Identitätsentwürfe in der argentinischen Essayistik" In: Matzat, W.; Graf, M.; Rössner, M. (Hg.): *Kolumbus und die lateinamerikanische Identität*. Kassel: Edition Reichenberger, S.7-20
- (1996): *Lateinamerikanische Identitätsentwürfe. Essayistische Reflexion und narrative Inszenierung*. Tübingen: Gunter Narr
- Meneses, Carlos (1978): *Poesía juvenil de Jorge Luis Borges*. Barcelona: José J. de Olañeta
- Meneses, Georgina (1992): *La tradición oral en el imperio de los Incas*. San José, Costa Rica: Ed. DEI
- Meo-Zilio, Giovanni; Mejía, Silvia (1980): *Diccionario de Gestos. España e Hispanoamérica*. Bd. I, Bogotá: Impr. Instituto Caro y Cuervo
- Meyer-Koeken, Klaus (1991): *Die Illusion von Oralität im brasilianischen Roman: Zur Simulation realer Sprechsit. in drei 'mündlich erzählten Lebensgeschichten' com um resumo em português: 'A ilusão de oralidade no romance brasileiro'*. Köln: Gabriele Klein
- Meyer-Minnemann, Klaus (1979): *Der spanisch-amerikanische Roman des Fin de siècle*. Tübingen: Niemeyer
- Mignolo, Walter D. (1986a): "La historia de la escritura y la escritura de la historia" In: Forster, Merlin H.; Ortega, Julio (Hg.): *De la crónica a la nueva narrativa mexicana. Coloquio sobre literatura mexicana*. México: Ed. Oasis, S. 13-28
- (1986b): "La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales)" In: *Dispositio*, 9. Jg., Nr. 28, S. 137-160
- (1992): "Escribir la oralidad: la obra de Juan Rulfo en el contexto de las literaturas del 'tercer mundo'" In: Fell, Claude (Hg.): *Juan Rulfo: Toda la obra*. Madrid: Archivos (CSIC), S. 429-445
- Monsiváis, Carlos [1986]: "La cultura popular en el ámbito urbano: el caso de México" In: Herlinghaus, Hermann; Walter, Monika (Hg.): *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlin: Langer 1987, S. 134-158
- Montaldo, Graciela (1989a): "Borges: una vanguardia criolla" In: Montaldo, Graciela et al. (Hg.): *Yrigoyen, entre Borges y Arlt. (1916-1930)* (= Historia social de la literatura argentina, Bd. VII). Buenos Aires: Contrapunto
- (1989b): "Literatura de izquierda: Humanitarismo y pedagogía" In: Montaldo, Graciela et al. (Hg.): *Yrigoyen, entre Borges y Arlt. (1916-1930)* (= Historia social de la literatura argentina, Bd. VII). Buenos Aires: Contrapunto, S. 367-391
- (1993): *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario: Beatriz Viterbo Ed.
- Morales, Alejandro (1990): "... y no se lo tragó la tierra. La tradición oral como estructura en la cultura postmoderna" In: *Nuevo Texto Crítico*, 3. Jg., Nr. 1, S. 153-158
- Morales, Ernesto (1948): *Fray Mocho*. Buenos Aires: Emecé
- Morillas Ventura, Enriqueta (1984): "'Los premios' de Julio Cortázar" In: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 13. Jg., S. 129-138
- (1987): "Fray Mocho (1858-1903)" In: Iñigo Madrigal, Luis (Hg.): *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Bd. II: *Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid: Cátedra, S. 267-273
- Moser, Walter (1981): "Fragment and Encyclopedia: From Borges to Novalis" In: *New York Literary Forum*, Nr. 8-9, S. 111-128

- Müller, Karin (1990): *'Schreibe, wie du sprichst!' Eine Maxime im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Eine historische und systematische Untersuchung.* Frankfurt /M. & New York: Peter Lang
- Münzel, Mark (1994): "Geisterkultur: Sind nun auch noch die Mythen postmodern?" In: Scharlau, Birgit (Hg.): *Lateinamerika denken.* Tübingen: Gunter Narr, S. 266-277
- Murena, H.A. (1954): *El pecado original de América.* Buenos Aires: SUR
- Musselwhite, David E. (1976): "'Los premios' entre el todo y la nada" In: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nr. 313, S. 520-556
- Noé, Julio (Hg.) (1926): *Antología de la Poesía Argentina Moderna (1900 - 1925).* Con notas biográficas y bibliográficas ordenadas por Julio Noé. Buenos Aires: Ed. de "Nosotros"
- Oesterreicher, Wulf (1994): "El español en textos escritos por semicultos. Competencia escrita de impronta oral en la historiografía india" In: Lüdtker, Jens (Hg.): *El español de América en el siglo XVI.* Frankfurt /M.: Vervuert, S. 155-190
- (1997): "Pragmática del discurso oral" In: Berg, Walter Bruno; Schäffauer, Markus Klaus (Hg.): *Oralidad y Argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina.* Tübingen: Gunter Narr, S. 86-97
- Olivari, Nicolás (1966): "Mito y realidad del grupo 'Martín Fierro'" In: *Testigo. Revista de literatura y arte*, Nr. 2, S. 14-17
- Onetti, Juan Carlos (1981): "Roberto Arlt" In: Arlt, Roberto: *El juguete rabioso.* Barcelona: Bruguera, S. 7-16
- Ong, Walter J. (1987): *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word.* London & New York: Methuen
- Ordaz, Luis (1980): *El teatro. Desde Caseros hasta el zarzuelismo criollo.* Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina
- Orgambide, Pedro; Yahni, Roberto (Hg.) (1970): *Enciclopedia de la literatura argentina.* Buenos Aires: Ed. Sudamericana
- Ortega, Julio (1988): *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura.* México: Fondo de Cultura Económica
- (1991): *Reapropiaciones. Cultura y Nueva Escritura en Puerto Rico.* Puerto Rico: Est. de la Univ. de Puerto Rico
- Osorio T., Nelson (1988): *Manifiestos, problemas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana.* Caracas: Biblioteca Ayacucho
- Pacheco, Carlos (1992): *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea.* Caracas: Ed. La Casa de Bello
- Palacio, Lino (1966): "'Florida' y 'Boedo'" In: *Testigo*, Nr. 3 (Karikatur)
- Palumbo-Liu, David (1993): "Schrift und kulturelles Potential in China" In: Gumbrecht, H. U.; Pfeiffer, K. L.: *Schrift.* München: Fink, S. 159-167
- Papasprou, Chrissostomos (1990): *Gebärdensprache und universelle Sprachtheorie. Versuch einer vergleichenden generativ-transformationellen Interpretation von Gebärdensprache und Lautsprache sowie der Entwurf einer Gebärdenschrift.* Hamburg: Signum
- Payró, Roberto J. (1952): "Fray Mocho" In: *Evocaciones de un porteño viejo.* Buenos Aires: Quetzal, S. 81-92
- Peacock, John (1985): "Writing and Speech After Derrida: Application and Criticism" In: Barker, Francis et al. (Hg.): *Europe and Its Others.* Bd. II, Colchester: University of Essex, S. 78-90
- Pereda Valdés, Ildefonso (1966): "Memorial de 'Martín Fierro'" In: *Testigo*, Nr. 3, S. 18-24
- Petit de Murat, Ulyses (1966): "Final de Martín Fierro (Abril de 1966)" In: *Testigo. Revista de literatura y arte*, Nr. 2, S. 24-25
- Picon Garfield, Evelyn (1975): *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gre dos
- Piglia, Ricardo (1979): "Ideología y ficción en Borges" In: *Punto de vista*, Nr. 5, S. 3-6

- Poma de Ayala, Felipe Guamán (1987): *Nueva crónica y buen gobierno*. Ed. de John V. Murra, Rolena Adorno y Jorge L. Urioste. Bd. III. Madrid: historia 16
- Prieto, Adolfo (1964): *Antología de Boedo y Florida*. Córdoba: Univ. Nacional de Córdoba
- (1969a): “Boedo y Florida” In: Ders.: *Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, S. 29-55
- (1969b): “Gálvez Una peripecia del realismo” In: Ders.: *Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, S. 7-27
- (1988): *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana
- Prillwitz, Siegmund (1996): “Fingeralphabet, Manualsysteme und Gebärdensprachschriften” in: Günther, Hartmut; Ludwig, Otto (Hg.): *Schrift und Schriftlichkeit. Writing and Its Use*. Vol. II, Berlin & New York: Walter de Gruyter, S. 1623-1629
- Propp, Vladimir (1972): *Morphologie des Märchens*. hg. v. Karl Eimermacher. München: Hanser
- (1987): *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens*. München: Hanser
- Puccini, Dario (1984): “La doble oralidad y otras claves de lectura de Ricardo Palma” In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Nr. 20, S. 263-268
- Quesada, Ernesto [1902]: “El ‘criollismo’ en la literatura argentina” In: Rubione, Alfredo V. E. (1983): *En torno al criollismo. Textos y polémica*. Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina, S. 103-230
- Ragucci, Rodolfo M. (1967): *El habla de mi tierra. Lecciones prácticas de Lengua Española*. Buenos Aires: Ed. Don Bosco
- Raible, Wolfgang (1972): “Vom Autor als Kopist zum Leser als Autor. Literaturtheorie in der literarischen Praxis” In: *Poetica*, Nr. 5, S. 133-151
- (1994): “Allgemeine Aspekte von Schrift und Schriftlichkeit” in: Günther, Hartmut; Ludwig, Otto (Hg.): *Schrift und Schriftlichkeit. Writing and Its Use*. Vol. I, Berlin & New York: Walter de Gruyter, S. 1-17
- (1995): “Kulturelle Perspektiven auf Schrift und Schreibprozesse - eine Einführung” In: Ders. (Hg.): *Kulturelle Perspektiven auf Schrift und Schreibprozesse. Elf Aufsätze zum Thema Mündlichkeit und Schriftlichkeit*. Tübingen: Gunter Narr, S. vii-xxii
- Raible, Wolfgang (Hg.) (1991): *Symbolische Formen. Medien. Identität*. Tübingen: Gunter Narr
- Rama, Angel (1977): “Prólogo” In: *Poesía Gauchesca*. (Prólogo). Caracas: Biblioteca Ayacucho, S. ix-lviii
- (1982a): *Los gauchopolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina
- (1982b): *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI
- (1984): *La ciudad letrada*. Hanover: Ed. del Norte
- Ramos, Julio (1988): “Saber del otro: Escritura y oralidad en el ‘Facundo’ de D.F. Sarmiento” In: *Revista Iberoamericana*, 54. Jg., Nr. 143, S. 551-569
- Reichardt, Dieter (Hg.) (1992): *Autorenlexikon Lateinamerika*. Frankfurt /M.: Suhrkamp
- Rincón, Carlos (1997): “La oralidad— ¿un problema específico de la literatura latinoamericana?” In: Berg, Walter Bruno; Schäffauer, Markus Klaus (Hg.): *Oralidad y Argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*. Tübingen: Gunter Narr, S. 140-162
- Rivarola, José Luis (1985): *Lengua, comunicación e historia del Perú*. Lima: Ed. Lumen
- Rivarola, José Luis; Reisz de Rivarola, Susana (1984): “Semiótica del discurso referido” In: Schwartz Lerner, Lia et al. (Hg.): *Homenaje a Ana María Barrenechea*. Madrid: Castalia, S. 151-174
- Roa Bastos, Augusto (1987): “Cultura oral y literatura ausente” In: *Quimera: Revista de Literatura*, Nr. 61, S. 38-53 [= Ders. (1987), “Una cultura oral” In: *Hispanérica*, 16. Jg., Nr. 46, S. 85-112]

- Rock, David (1988): *Argentina 1516-1987. Desde la colonización española hasta Alfonsín*. Madrid: Alianza
- Rodríguez, Adolfo Enrique (1991): *Lexicón de 16.500 voces y locuciones lunfardas, populares, jergales y extranjeras*. Buenos Aires: Ed. La Llave
- Rodríguez Chicharro, César (1972): "Los premios, una interpretación" In: *La Palabra y el Hombre* (México), Nr. 4, S. 13-22
- Rodríguez Monegal, Emir (1987): *Borges. Una biografía literaria*. Ed. en español (Primera ed. en inglés 1978). México: Fondo de Cultura Económica
- Röhrich, Lutz (1988): "Erzählforschung" In: Brednich, Rolf W. (Hg.): *Grundriss der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie*. Berlin: Dietrich Reimer, S. 353-379
- (1994): *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*. 5 Bde., Freiburg: Herder
- Rojas, Ricardo (1909): "La obra de Fray Mocho" In: *Cosmópolis*, París: Garnier, S. 81-92
- (1909): *La restauración nacionalista. Informe sobre educación*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción pública
- (1912): *Blasón de Plata: Meditaciones y evocaciones de Ricardo Rojas sobre el abolengo de los argentinos*. Buenos Aires: Martín García
- (1924): *La Literatura Argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Segunda Ed., tomo I: *Los Gauchescos*, Buenos Aires: Juan Roldán y C.a.
- (1948): *Cervantes*. Buenos Aires: Ed. Losada
- (1980): *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. Bde. I u. II, Buenos Aires: Centro Ed. de América
- Romero, Eduardo (1980): "Fray Mocho. El costumbrismo hacia 1900" In: *Historia de la literatura argentina*, Bd. 2: *Del Romanticismo al Naturalismo*. Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina, S. 265-288
- Romero Tobar, Leonardo (1968/69): "Francisco Grandmontagne. Un noventayochista burgalés" In: *Boletín de la Institución Fernán González*, Nr. 18, S. 248-274
- Rona, José Pedro (1962): "La reproducción del lenguaje hablado en la literatura gauchesca" In: *Revista Iberoamericana de Literatura*, 4. Jg., Nr. 4, S. 107-119
- Rosenblat, Angel (1969): *Lengua literaria y lengua popular en América*. Caracas: Cuaderno del Instituto de Filología
- (1960): "Las generaciones argentinas del siglo XIX ante el problema de la lengua" In: *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 5. Jg., Nr. 4, S. 539-584
- Rouse, William H. D. [1939]: *Homer*. [Erstdruck: London: Th. Nelson and Sons, March 1939] Nachdruck (Facsimile): Pennsylvania: Folcroft Library Editions 1977
- Rubio Velasco, Cándido (1987): "Francisco Grandmontagne Nota biográfica" In: *Burgense. Collectanea Scientífica* (Burgos), 28. Jg., Nr. 2, S. 547-560
- Rubione, Alfredo V. E. (1983): *En torno al criollismo. Textos y polémica*. Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina
- Sábato, Ernesto (1970): "Sobre el 'voseo'. Apéndice, artículos periodísticos" In: *Obras. Ensayos*, Buenos Aires: Ed. Losada, S. 948-979
- Saer, Juan José (1994): "Me parece que cerró un camino" In: *La Maga*, Edición especial: *Homenaje a Cortázar*, Nr. 5, S. 16
- Salas, Horacio (1995): "El salto a la modernidad (Estudio Preliminar)" In: *Revista Martín Fierro. 1924-1927*. Edición Facsimilar. Estudio preliminar de Horacio Salas, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, S. viii-xv
- Salmon, Russell O. (Hg.) (1990): *Gaucha Literature*. Bloomington, Indiana: Indiana University
- Salvador, Nélida (1966): "Las revistas de una época literaria: 'Florida-Boedo'" In: *Testigo*, Nr. 3, S. 40-44
- Sánchez, Luis Alberto (1987): *Historia general de América*. Bde. I-III. Lima: EMI
- Sarlo, Beatriz S. (Hg.) (1969): *Martín Fierro (1924-1927)*. Antología y prólogo de Beatriz Sarlo Sabajanes. Buenos Aires: Carlos Pérez Ed.

- (1982): “Vanguardia y criollismo: La aventura de ‘Martín Fierro’” In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 15. Jg., Nr. 8, S. 39-69
- (1988): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión
- (1989): “Borges y la literatura argentina” In: *Punto de vista*, Nr. 34, S. 6-10
- (1992): *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión
- (1997): “Oralidad y lenguas extranjeras. El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX” In: Berg, Walter Bruno; Schäffauer, Markus Klaus (Hg.): *Oralidad y Argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*. Tübingen: Gunter Narr, S. 28-41
- Sarmiento, Domingo Faustino (1900): *Obras de D. F. Sarmiento*, publicado bajo los auspicios del gobierno Argentino. *Educación al Soberano*. Buenos Aires: Impr. “Mariano Moreno”
- Saubidet, Tito (1962): *Vocabulario y refranero criollo con textos y dibujos originales*. Buenos Aires: Guillermo Kraft
- Sava, Walter (1982): “Literary Criticism of Martín Fierro from 1873 to 1915” In: *Hispanofila*, 25. Jg., Nr. 75, S. 51-68
- Schäffauer, Markus Klaus (1993a): “Algunos aspectos de oralidad en la obra de Unamuno” In: *Iberoromania*, Nr. 37, S. 106-115
- (1993b): Rezension zu: Klaus Meyer-Koeken: *Die Illusion von Oralität im brasilianischen Roman: Zur Simulation realer Sprechsituationen in drei ‘mündlich erzählten Lebensgeschichten’ (con um resumo em português: “A ilusão de oralidade no romance brasileiro”)*. (= Kölner Schriften zur Literatur und Gesellschaft der portugiesischsprachigen Länder, 2), Köln: Gabriele Klein 1991, 449 pp.; In: *Iberoromania*, Nr. 38, S. 147-151
- (1994): Rezension zu: Víctor Fariás: *La metafísica del arrabal. “El tamaño de mi esperanza”, un libro desconocido de Jorge Luis Borges*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik 1992, 159 pp.; In: *Iberoamericana*, Nr. 1 (53), 18. Jg., S. 81-85
- (1995a): “Der Voseo als Indikator für die Akzeptanz von Mündlichkeit in der argentinischen Literatur— Grenzüberschreitungen und Ausgrenzungen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit” In: Stauder, Thomas; Tischer, Peter (Hg.): *Grenzüberschreitungen. Beiträge zum 9. Nachwuchskolloquium der Romanistik*. Bonn: Romanistischer Verlag, S. 170-182
- (1995b): “Mani fiesto Martín Fierro” In: *Lexikon literaturtheoretischer Werke*, hrsg. v. Rolf Günter Renner u. Engelbert Habekost, Stuttgart: Kröner, S. 228-230
- (1995c): “Doctrina Estética de la Novela” In: *Lexikon literaturtheoretischer Werke*, hrsg. v. Rolf Günter Renner u. Engelbert Habekost, Stuttgart: Kröner, S. 108-109
- (1995d): Graciela Montaldo: *De pronto: el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Rosario: Beatriz Viterbo Ed. 1993, 142 pp.; In: *Notas*, Nr. 1, Vol. 2, S. 104-106
- [1995e]: “‘La argentinidad’: El surgimiento de un concepto clave como consecuencia del diálogo argentino-europeo a comienzos del siglo XX” (erscheint voraussichtlich 1998 in: Berg, Walter Bruno; Schäffauer, Markus Klaus (Hg.): *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*. Tübingen: Gunter Narr)
- [1995f]: “escritOralidade na Vanguarda Latino-americana” (erscheint voraussichtlich 1998 in: Berg, Walter Bruno; Michael, Joachim; Schäffauer, Markus Klaus (Hg.): *As Américas do Sul: O Brasil no Contexto Latino-Americano*. Tübingen: Niemeyer)
- (1997a): “Modelos narrativos de escritOralidad en la literatura argentina 1900-1925: continuidad y ruptura” In: Berg, Walter Bruno; Schäffauer, Markus Klaus (Hg.): *Oralidad y Argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*. Tübingen: Gunter Narr, S. 98-113
- (1997b): “Glosando los debates (a modo de epílogo)” In: Berg, Walter Bruno; Schäffauer, Markus Klaus (Hg.): *Oralidad y Argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*. Tübingen: Gunter Narr, S. 228-237

- (1997c): Rezension zu: Víctor Farías: *Las actas secretas. "Inquisiciones" y "El idioma de los argentinos"*, los otros libros proscritos de Jorge Luis Borges. Madrid: Anaya & Mario Muchnik 1994, 356 S.; in: *Notas*, Nr. 10, Vol. 4, S. 115-118
- Scharlau, Birgit (Hg.) (1994): *Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Gunter Narr
- (1989): "Einleitung, Oralität, Literalität und der veränderte Blick auf Lateinamerika" In: Scharlau, Birgit: *Wort - Bild - Schrift*. Tübingen: Gunter Narr, S.9-25
- (1987): "Die Sprache in der Sprache: Quechua und Spanisch in den Romanen von José María Arguedas" In: Goetsch, Paul (Hg.): *Dialekte und Fremdsprachen in der Literatur*. Tübingen: Gunter Narr, S. 114-132
- Scharlau, Birgit; Münzel, Mark (1986): *Qellqay. Mündliche Kultur und Schrifttradition bei Indianern Lateinamerikas*. Frankfurt /M.: Campus
- Schlieben-Lange, Brigitte (1982): "Für eine Geschichte von Schriftlichkeit und Mündlichkeit" In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 12. Jg., Nr. 47, S. 104-118
- (1994): "Geschichte der Reflexion über Schrift und Schriftlichkeit" In: Günther, Hartmut; Ludwig Otto (Hg.): *Schrift und Schriftlichkeit. Writing and Its Use*. Vol. I, Berlin & New York: Walter de Gruyter, S. 102-121
- Schwartz, Jorge (1983): *Vanguardia e cosmopolitismo na década de 20. Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*. São Paulo: Ed. Perspectiva
- (1989): "Vanguardias enfrentadas: Oliverio Girondo y la poesía concreta" In: *Escitura*, 14. Jg., Nr. 27, S. 147-169
- (1991): *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra; auch: Ders. (1995): *Vanguardas Latino-americanas: Polémicas, Manifiestos e Textos Críticos*. São Paulo: Iluminuras, FAPESP
- (1993): "Negritud y negritud" In: Zea, Leopoldo (Hg.): *Historia y cultura en la conciencia brasileña*. México: Fondo de Cultura Económica, S. 65-78
- Scobie, James R. (1977): *Buenos Aires. Del centro a los barrios, 1870 - 1910*. Buenos Aires: Solar/Hachette
- Scott, Nina M. (1985): "Humor and Society in the Frontier Novels of the Americas: Wister, Guiraldes and Amado" In: Balakian, A. et al. (Hg.): *Proceedings of Xth International Congress of Comparative Literature Association*. Bd. III, New York: Garland, S. 20-27
- Sebreli, Juan José (1953): "Los mar tiniferrietas: su tiempo y el nuestro" In: *Contorno*, Nr. 1, S. 1-2
- Segura García, Blanca (1997): *Kontrastive Idiomatik: Deutsch - Spanisch. Eine textuelle Untersuchung von Idiomen anhand literarischer Werke und ihrer Übersetzungsprobleme*. Frankfurt /M.: Peter Lang
- Simpson, David (1986): *The Politics of American English, 1776-1850*. New York & Oxford: Oxford Univ. Press,
- Slatta, Richard W. (1985): *Los gauchos y el ocaso de la frontera*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana
- Solar, Xul (1931): "Apuntes de Neocriollo" In: *Azul. Revista de ciencias y letras*, 2. Jg., Nr. 11, S. 201-205
- Soler Cañas, Luis (1965): *Orígenes de la literatura lunfarda*. Prólogo de José Gobello. Buenos Aires: Ed. Siglo Veinte
- Sontag, Susan (1970): "The Anthropologist as Hero" In: Hayes, E. Nelson; Hayes, Tanya (Hg.): *Claude Lévi-Strauss. The Anthropologist as Hero*. Cambridge: M.I.T. Press, S. 184-196
- Stanley, Eric G. (1994): "Altenglische Dichtung: 'Aus dem warmen Munde des Volkes'" (unveröffentlichtes Typoskript eines Vortrags im Rahmen des SFB 321 vom Mai 1994)

- Stoll, Eva (1997): *Konquistadoren als Historiographen: diskurstraditionelle und text-pragmatische Aspekte in Texten von Francisco de Jerez, Diego de Trujillo, Pedro Pizarro und Alonso Borregán*. Tübingen: Gunter Narr
- Striedter, Junj (⁴1988): *Russischer Formalismus*. München: Fink
- Szilárd, Lena (1989): "Skaz' as a Form of Narration in Russian and Czech Literature" In: Bessiere, Jean (Hg.): *Fiction, texte, narratologie, genre*. New York: Peter Lang S. 181-191
- Szmetan, Ricardo (1994): *La situación del escritor en la obra de Manuel Gálvez (1916-1935)*. New York & Berlin: Peter Lang
- Sztrum, Marcelo (1992): "Algunas relaciones entre 'lengua gauchesca' e 'idioma nacional de los argentinos'" In: *Le gaucho dans la littérature argentine*. Paris: Press. de la Sorbonne Nouv., S. 67-77
- Tannen, Deborah (1980): "Implications of the Oral/Literate Continuum for Cross-Cultural Communication" In: Alatis, J. E. (Hg.): *Current Issues in Bilingual Education*. (Georgetown Univ. Round Table on Language and Linguistic 1980), Washington D.C., S. 326-347
- Tchang Tcheng-ming, B. (1937): *L'Écriture chinoise et le geste humain. Essai sur la formation de l'écriture chinoise*. Paris: Geuthner
- Tiscornia, Eleuterio F. (1930): *La Lengua de "Martín Fierro"*. Buenos Aires: Instituto de Filología
- Titunik, Irwin R. (1977): "Das Problem des 'skaz'. Kritik und Theorie" In: Haubrichs, Wolfgang (Hg.): *Erzählforschung*. Bd. 2. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 114-140
- Todorov, Tzvetan (1972): *Einführung in die fantastische Literatur*. München: Carl Hanser
- (1981): *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique. Écrits du cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil
- (1982): *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Paris: Seuil
- (²1989): *La Conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI
- Torres de Villarroel, Diego (1738): *Anatomía de lo visible e invisible*. Salamanca
- Trabant, Jürgen (1990): *Traditionen Humboldts*. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Tristram, Hildegard L. C. (Hg.) (1996): *(Re)Oralisierung*. Tübingen: Gunter Narr
- Uhlig, Claus (1994): "Europäische Nationalepik der Renaissance: Fortschreibung und Korrektur der Antike" In: Berding, Helmut (Hg.): *Nationales Bewußtsein und kollektive Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit*. 2, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 249-281
- Ulla, Noemí (Hg.) (1969): *La revista "Nosotros"*. Selección y prólogo de Noemí Ulla. Buenos Aires: Ed. Galerna
- (1988): "La recepción de la escritura coloquial rioplatense" In: *Nuevo Texto Crítico*, Nr. 2, S. 353-362
- (1990): *Identidad rioplatense, 1930. La escritura coloquial (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)*. Buenos Aires: Torres Agüero Editores
- Unamuno, Miguel de (1968): *Obras completas*. Bd. III, Ed. de M. García Blanco, Madrid: Escelicer (= OC III)
- (1969): *Obras completas*. Bd. VII, Ed. de M. García Blanco, Madrid: Escelicer (= OC VII)
- (1986): *El gaucho Martín Fierro*. [1894] Montevideo: Ed. "El Galeón"
- V.-David, Madeleine (1960): "Les nouvelles ouvrages français d'histoire de l'écriture" In: *Critique*, 26. Jg., Nr. 157, S. 553-567
- Vacarezza, Alberto [1920]: "Tu cuna fué un conventillo" In: *Antología del género chico criollo*. Selección realizada por Susana Marco, Abel Posadas, Marta Speroni y Griselda Vignolo. Buenos Aires: EUDEBA 1976
- Valera, Juan (1901): *Ecos argentinos. Apuntes para la historia literaria de España en los últimos años del siglo XIX*. Madrid: Librería Fernando Fé
- Verani, Hugo J. (1990): *Las vanguardias literarias en hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: Fondo de Cultura Económica

- Verdevoye, Paul (1980): "Aproximación al Lenguaje Porteño de Roberto Arlt" In: *Seminario sobre Roberto Arlt*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines, S. 133-149
- Verdevoye, Paul (Hg.) (1993): *Léxico argentino-español-francés. Lexique Argentin-Espagnol-Français*. Madrid: Colección Archivos
- Villalba, Ana F. (1966): "Acotaciones al problema de la lengua en el escritor argentino" In: *Revista de Literaturas Modernas*, Nr. 5, S. 143-150
- Vinogradov, Viktor (1988): "Das Problem des 'skaz' in der Stilistik" In: Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus*. München: Fink, S. 169-207
- Viñas, David (1983): *Indios, ejército y frontera*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Viñas, Ismael (1954): "Una expresión, un signo" In: *Contorno*, Nr. 2, S. 2-5
- Volek, Emil (1981): "Colloquial language in narrative structure: towards a nomothetic typology of styles and of narrative discourse" In: *Dispositio (Estudios)*, Nr. 16, S. 57-84
- Vossler, Karl (1935): "Martín Fierro" (aus: *La vida espiritual en Sudamérica*, Inst. de Filología, Fac. de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires, Buenos Aires 1935) In: Isaacson, José (Hg.) (1986): *Martín Fierro. Cien años de crítica*. Buenos Aires: Ed. Plus Ultra, S. 145-147
- (1946): "Poesía Épica y sentimiento nacional en Argentina" In: Ders.: *Estampas del mundo románico*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, S. 73-80
- Weissbein, Daniel V. (1984): "Cosmopolitismo e irreverencia: la tradición argentina según Borges" In: *Revista de Occidente*, 37. Jg., S. 59-73
- Waldenfels, Bernhard (1995): "Ferne und Nähe in Rede und Schrift" (unveröffentlichtes Typskript eines Vortrags im Rahmen des SFB 321 vom Mai 1995)
- Ward, Teresinha Souto (1984): *O Discurso Oral em Grande Sertao: Veredas*. São Paulo: Duas Cidades
- Wast, Hugo [= Gustavo Martínez Zuviría] (1956): *Obras completas de Hugo Wast*. Madrid: Ed. Fax
- Werheim, Monika (1989): "Oralität und Literalität in Europa, Afrika und Lateinamerika. Ein Vergleich" In: Scharlau, Birgit (Hg.): *Bild - Wort - Schrift*. Tübingen: Gunter Narr, S.181-185
- Wild, Gerd (1994): "'Wie eine Ratte schreiben'. Fingierte Mündlichkeit als diskursive Strategie in Roberto Payrós *El casamiento de Laucha*" In: *Iberoromania*, Nr. 40, S. 95-115
- Williams, Shirley A. (1978): "Julio Cortázar's 'Los premios': The Game is Life" In: *Estudios Ibero-Americanos*, Nr. 4, S. 249-256
- Winkels, Hubert (1993): "Die Vernichtung der Schrift" In: *Die Zeit*, vom 3. Dezember 1993, Nr. 49, S. 66
- Yunque, Alvaro (1941): "Boedo y Florida" In: Ders., *La Literatura Social en la Argentina. Historia de Movimientos literarios desde la emancipación*. Buenos Aires: Claridad
- Yurkievich, Saúl (Hg.) (1986): *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*. Madrid: Alhambra
- Zea, Leopoldo (1985): "Búsqueda de la identidad latinoamericana" In: Ders. (Hg.): *El problema de la identidad latinoamericana*. México: Imprenta Universitaria, S. 11-31
- Zimmer, Dieter E. (1995): "Spuren im Gedächtnis" In: *Die Zeit*, Nr. 8, S. 45
- Zimmermann, Klaus (1990): "Der semiotische Status der Anredepronomen" In: *Kodika / Code. Ars semiotica*, 13. Jg., Nr. 2, S. 89-106
- Zubieta, Ana María (1987): "La historia de la literatura: Dos historias diferentes" In: *Filología*, 22. Jg., Nr. 2, S. 191-213
- Zumthor, Paul (1983): *Introduction a la poésie orale*. Paris: Seuil
- (1987): *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*. Paris: Seuil
- (1990): *Einführung in die mündliche Dichtung*. Berlin: Akademie-Verlag

Namensregister

A

Abeille, L. 18
Acevedo de Borges, L. 296
Acosta, J. de 83
Adorno, R. 81
Alazraki, J. 267, 270
Alberdi, J.B. 16, 112-114,
126-127, 132, 133, 151-152, 186,
188, 190-191
Alonso, A. 18, 99-100,
112, 280, 305
Altamirano, C. 119, 121
Alvarez, J. 17
Alvarez, J.S. Fray Mocho
Amorós, A. 339
Apollinaire, G. 227, 335
Ara, G. 182, 187
Arguedas, J.M. 106, 249, 263
Aristoteles 29-30, 316
Arlt, R. 96, 103, 110,
149, 234, 236-237, 244, 246-265,
276, 308, 330
Arlt, M. 253
Armbruster, C. 98
Arrieta, R.A. 118
Artigas, J.G. 296
Ascasubi, H. 15, 101
Ascher, M. u. R. 21
Assmann, J. 111
Atahualpa 82
Austen, J. 93
Azqueta, M.C. 197

B

Bachtin, M. 23, 37, 39-40,
43, 71, 108, 324, 339
Bally, Ch. 321
Balzac, H. de 93
Barcía, P.L. 166-167, 171
Barilli, R. 315
Barletta, L. 231-232, 235-236,
238-239, 242, 247, 266
Barone, O. 234, 305
Barreda, P. 104
Barrenechea, A.M. 269
Barrès, M. 297

Battistessa, A.J. 118
Baudelaire, Ch. 93, 239,
315, 336
Behaghel, O. 36
Berg, W. B. 9, 14, 23,
44, 85, 87-89, 109, 110, 112, 114,
115, 263, 273-274, 304, 306-308,
310-311, 314, 316, 318-319, 324, 333
Berkeley, G. 272
Bermúdez-Gallegos, M. 82, 97
Bernárdez, F.L. 226, 235-236, 276
Berón, S.C. 120, 141-144
Berveiller, M. 274
Bessi, F. 253
Bianchi, A.A. 225, 240
Bianco, J. 247
Blanchot, M. 311
Blanco, M.I. 16, 131
Blanco Aguinaga, C. 302
Blengino, V. 166
Blomberg, H.P. 235
Bogatyrev, P. 41-42, 46
Bonesatti, T. 270
Bonfil Batalla, G. 104
Borello, R. 100, 103-104,
197, 249, 257, 279, 320-321
Borges, J.L. 15, 17-18, 70-73,
77, 91, 93, 96, 120-121, 123, 124,
129, 131-132, 139-141, 145-151,
153, 167, 181, 226-227, 230-232,
234-238, 240, 248, 252, 259, 263,
265-281, 283-298, 300-301, 303-
307, 319, 334, 339
Borinsky, A. 301
Borsche, T. 30
Borsò, V. 12, 23, 78,
84, 88, 110-111
Bosque, H. del 141-145,
162-165, 179
Boyes Braem, P. 57-58
Breton, A. 310, 321
Brotherston, G. 79
Brown, S.T. 73
Brown, R. 329
Bryce Echenique, A. 11, 307-308
Bunge, C.O. 119, 121,
138-139
Bürger, P. 78

C

- Callan, R.J. 312
 Cambaceres, E. 134, 154, 212,
 217, 222
 Campo, E. del 15, 86, 117,
 120, 124, 126, 135, 139
 Cancela, A. 233
 Cané, L. 235
 Caraffa, B. 226
 Carella, T. 16, 154
 Carriego, E. 147-151,
 237, 240, 273, 277, 279-280,
 295-299, 309
 Casalla, M.C. 12
 Cascudo, L. da C. 53
 Castelnuovo, E. 231-232, 236,
 239, 241-242, 252, 256, 265
 Castro, A. 17, 18, 100, 142
 Certeau, M. de 106
 Cervantes, M. de 32-34, 116, 318
 Champollion, J.F. 21, 68
 Chaponi, A. 118
 Cientofante, M.M. 141, 143, 162
 Cocoliche, A. 15, 17, 19,
 135, 137-138, 140-141, 165, 331
 Coe, E.A. 83, 85, 87
 Cohen, M. 59, 74-75
 Corbatta, J. 274
 Cornejo Polar, A. 82-83, 97-98
 Correa Luna, C. 18, 19, 162, 183
 Cortázar, J. 11, 100, 159,
 205, 225, 248-252, 257, 260, 262-
 265, 283, 302, 306-308, 310-311,
 313-322, 324-325, 332-337, 339
 Cortés, H. 81, 83-84, 88
 Coseriu, E. 101-102
 Coulmas, F. 43, 75
 Courts-Mahler, H. 309
 Culler, J. 109
 Cunha, E. da 132

D

- Daireux, E. 117
 Dante Alighieri 40, 133
 Dario, R. 117, 134,
 229-230, 233
 Dellepiane, A. 181
 Derrida, J. 24-30, 41-48,
 52, 56, 59-60, 62-64, 66, 69-70,
 73-79, 98, 105-106, 287, 291, 337
 Descartes, R. 75, 293
 Díaz, B. 84, 141

- Díaz-Plaja, G. 193
 Dickens, Ch. 93
 Domínguez, M.A. 238-239, 279
 Donni de Mirande, N.E. 98-99,
 104, 160
 Dostojevskij 247, 316, 321, 336
 Ducrot, O. 26
 Durán, D. de 84, 88

E

- Echeverría, E. 153, 273, 276
 Eco, U. 57, 61, 212,
 315-316
 Ejchenbaum, B. 37-38
 Endress, H.-P. 34
 Erasmus von Rotterdam 32
 Erzgräber, W. 12-13
 Espronceda, J. de 152, 263
 Ezeiza, G. 144

F

- Fariás, V. 16
 Faulmann, K. 24
 Favre de Vaugelas, C. 159
 Febel, G. 98, 107
 Feijoo, S. 94
 Feinmann, J.P. 273
 Feldbusch, E. 25-26, 43,
 47-50, 57, 66-67
 Fenollosa, E. 76, 291
 Fernández, M. 103, 226, 228-229,
 240, 255, 268, 275-276, 296, 305
 Fernández Moreno, B. 234
 Fernández Moreno, C. 234
 Février, J.G. 59, 74-75
 Fichte, J.G. 128
 Fidel López, V. 273, 276
 Figarillo 16, 152
 Filloy, J. 239, 244, 246
 Finnegan, J.M. 12, 30, 53, 105
 Fishburn, E. 189
 Fleischmann, U. 81
 Foley, J.M. 30, 41
 Fontanella de Weinberg, M.B. 58, 101
 Foucault, M. 66, 70-73,
 75-79, 84-85, 89, 92, 105, 288-289,
 291, 299-300, 303-304
 Fray Mocho 15, 17, 149-151,
 153-162, 165-188, 237, 270, 319
 Fréret, N. 75
 Freud, S. 56, 325
 Freyre, G. 268

Friedrich, H. 314-315, 337
 Fuentes, C. 307, 325

G

Galdós Pérez Galdós, B.
 Gálvez, M. 119, 121, 149,
 151, 215, 225, 232, 237, 241-242,
 246-247, 258, 275-276, 319
 Gama, V. da 269
 García Canclini, N. 150
 García Mérou, M. 117
 Garcilaso de la Vega "Inca" 80, 82, 87
 Garscha, K. 52, 94, 98
 Gauger, H.-M. 159
 Gazzolo, A.M. 97
 Gelb, I.J. 27, 75, 79
 Gerchunoff, A. 228
 Ghirardo, A. 229
 Gibbon, E. 298
 Gil, A. 12, 98
 Gilman, C. 235, 252
 Ginneken, J. van 58, 59
 Giordano, C.R. 232, 273
 Girondo, O. 229-230,
 236-237, 246
 Giucci, G. 269
 Giusti, R.F. 190, 225
 Glück, H. 43
 Gnutzmann, R. . . . 247-250, 252-253,
 256, 259-260
 Gobello, J. 307
 Goethe, J.W. von 35, 250, 267
 Goetsch, P. 26, 50-52, 98,
 104, 107, 123, 173
 Goic, C. 129
 Gold, H. 206, 321
 Goloboff, M. 249
 Gonzalez, J.V. 134
 González Tuñón, R. 235-236,
 238-239, 278-279
 González Lanuza, E. 226, 236,
 266-267
 Goody, J. 24, 37, 53,
 105, 107
 Gourmont, R. de 296-297
 Graça Aranha, J.P. da 18
 Graff, H.J. 34
 Gramuglio, M.T. 118, 281
 Grandmontagne, F. de 15, 109,
 188-223, 237, 264
 Gregorich, L. 248, 260
 Gregorio de Mac, M.I. 197
 Grimm, J. u. W. 34-35

Grube, N. 83
 Gruzinski, S. 91, 97
 Guimarães Rosa, J. 106
 Güiraldes, R. 252, 256
 Gumbrecht, H.U. 36, 43, 64
 Gutiérrez, E. 18, 135, 137-140,
 165, 173, 263, 278
 Gutiérrez Girardot, B. 237

H

Haarmann, H. 24-26, 65, 69
 Haensch, G. 196
 Halperin Donghi, T. 118, 120
 Hauge, H. 43, 73, 76, 77
 Havelock, E.A. 30, 105
 Hayes, E.N. u. T. 37
 Hegel, G.F.W. 31, 73, 78,
 126, 267
 Henríquez Ureña, P. . . . 18, 269, 305
 Herder, J.G. 34, 104
 Hernández, J. 15, 17, 102-103,
 117, 119-121, 123, 125, 142-143,
 181, 227, 273-274, 280-281
 Hidalgo, A. 226-227, 250
 Hidalgo, B. 15, 101, 123,
 133, 143-144, 153
 Hidalgo, F. 179
 Hochbruck, W. 94, 105
 Homer 30-31, 36, 123,
 284, 287-289, 337
 Houston, St.D. 87
 Hudson, W.H. 272
 Hugo, V. 203-204, 314, 315
 Humboldt, W. von 22, 59, 67,
 73, 306

I

Imo, W. 321, 333
 Incedon, J. 298
 Irellor, S. (*pseud.*: Roller, S.) . . . 141
 Isaacson, J. 118-120

J

Jakobson, J. . . . 33, 37, 41-43, 46, 150
 Jakubinskij, L.P. 39
 James, W. 13, 74, 132
 Jefferson, Th. 73
 Johnston, G.K.W. 94
 Jousse, M. 41
 Joyce, J. 13, 252, 268-269,
 272, 291, 297

Juan, G. 240
 Jurt, J. 70, 73

K

Kafka, F. 250, 311
 Kaiser-Lenoir, C. 16, 154
 Karad i , V.S. 35
 Kästner, E. 332
 Kenner, H. 71, 76, 317
 Kiesler, R. 12
 Kircher, A. 75
 Kisnerman, N. 234
 Koch, P. 12, 37, 49-52,
 64, 80, 98, 107, 287
 Koch-Grünberg, Th. 80, 287
 Kolumbus, Ch. 64-65, 83, 84,
 88, 269
 Kristeva, J. 73
 Kuhn, F. 290-291, 303

L

Lafleur, H.R. 226, 228
 Lamartine, A. de 187
 Lange, N. 18, 26, 28,
 31, 41, 43, 51, 55, 71, 116, 122, 226,
 235
 Larra, M.J. de 151-152, 188, 265
 Larreta, E. 225, 297
 Las Casas, B. de 83, 86, 89
 Lasarte Dishman, A. 189, 192,
 205, 222
 Lavandera, B. 256
 Leach, E. 37
 Lechler, J. 65
 Leguizamón, M. 101, 121, 155,
 174-176, 178, 187
 Lehmann-Nitsche, R. 100, 134-
 135, 141
 Leibniz G.W. 73-75, 293
 Lellouche, R. 298
 León Portilla, M. 96
 Leroi-Gourhan, A. 21, 27, 29,
 56, 59-63, 68
 Leumann, C.A. 101, 118, 132
 Lévi-Strauss, C. . . . 22, 37, 43, 52, 105
 Lida, D. 205
 Lienhard, M. 80, 94-98, 105, 111
 Lima, F. 149-150, 166
 Linder-Beroud, W. 34
 Lloyd, Ch. 222
 López F.J. 143, 162, 309,
 320-323, 326-327, 329, 330

López-Baralt, V.F. 97
 Lord, A. 22, 30-31, 35, 37, 105
 Lorenz, G. 53, 98
 Lotman, J.M. 38, 110
 Lubbers, K. 123
 Ludmer, J. 96, 103, 142,
 144, 154, 174, 281
 Lugones, L. 31, 112, 118-119,
 121-126, 131, 141, 145, 212, 225,
 228-230, 240, 242, 245, 272, 281,
 309
 Lynch, B. 212, 257-258
 Lyons, J. 63

M

Maas, U. 30, 36, 55, 64
 Mace, R. 173
 Machado, A. 191
 Machiavelli, N. 83
 Mair, Ch. 103
 Mallarmé, St. 76, 78, 285
 Mallea, E. 257-258, 302
 Man, P. de 45, 55, 77
 Mancilla, L.V. 273, 276
 Mann, Th. 311, 322
 Manzanares, A. 190
 Marechal, L. 226, 236, 240,
 276, 303, 305, 308-309, 321
 Mariani, R. 241-247, 260,
 265-266
 Mariátegui, J.C. 116
 Marín, M. 146, 187
 Marinetti, F.T. 228
 Marquard, O. 104
 Martínez Estrada, E. 220
 Martínez Zuviría, G. Wast, Hugo
 Mártir, P. 80
 Marx, K. 57, 65
 Masiello, F. 230, 234, 237,
 248, 305
 Masotta, O. 328
 Mastronardi, C. 134-135, 228
 Matzat, W. 85, 105, 117
 Mazo, M. del 149
 McLuhan, M. 105, 107
 Mejía, S. 264
 Menéndez Pidal, R. 36
 Menéndez y Pelayo, M. 118
 Meneses, C. 97, 267
 Meo-Zilio, G. 264
 Meyer-Koeken, K. 98
 Meyer-Minnemann, K. 222

Mignolo, W. 87, 94, 96, 286
 Mirbeau, O. 187
 Mitre, B. 123
 Moctezuma 82
 Moliner, M. 206
 Monsiváis, C. 111, 150
 Montague, Ch.E. 36
 Montaldo, G. 96, 119, 122,
 125-127, 134
 Morales, E. 90, 97, 155
 Moser, W. 300
 Müller, K. 30
 Münzel, M. 22, 53, 61, 83, 97
 Murena, H.A. 220
 Murko, M. 41
 Musselwhite, D.E. 319, 321

N

Nalé Roxlo, C. 235
 Naumann, H. 42
 Nietzsche, F. 76, 262-263
 Nitschack, H. 98
 Noé, J. 277
 Novalis 300
 Nuñez de Arce, G. 118-119, 190

O

Obligado, R. 122, 274, 337
 Oesterreicher, W. 12, 37, 49-52,
 64, 98, 107, 111, 247
 Olivari, N. 234, 236-239, 24
 Olivera, C. 121
 Onetti, J.C. 103, 249-251
 Ong, W.J. 29-31, 41, 45-47,
 51, 53, 55, 105, 107, 285
 Onís, F. de 120
 Ordaz, L. 16, 154, 175-176
 Orgambide, P. 18, 166, 188,
 225, 232, 238, 247, 251, 260
 Ortega, J. 87, 104-107, 159
 Ortega y Gasset, J. 99, 190,
 222, 267
 Ortiz, F. 105
 Osorio, N. 235, 240

P

Pacheco, C. 98, 105-106, 159
 Palacio, E. 235, 287
 Palma, R. 175
 Palumbo-Liu, D. 73
 Pasparyou, Ch. 57, 61

Paredes, N. 148
 Parry, M. 22, 30-31, 35-37,
 41, 105
 Paul, H. 36, 49
 Payró, R.J. 109, 212, 229
 Pellicer, E. 187
 Pereda, J.M. de 203
 Pérez Galdós, B. 151, 194,
 203-206
 Pérez Ruíz, C. 226
 Petit de Murat, U. 235
 Petorutti, E. 226
 Peyre, H. 297
 Piaggio, J.A. 171
 Picasso, P. 335
 Picon Garfield, E. 313, 336
 Piglia, R. 108, 253, 277
 Pizarro, F. 81, 83
 Platon 29, 30, 73, 105
 Podestá (-Scotti) 17, 154,
 175, 278
 Poe, E.A. 315, 334
 Poma de Ayala, F.G. 81, 87
 Ponson du Terrail, P.-A. 139, 247
 Pound, E. 73, 76-77, 291
 Prieto, A. 94, 118, 120-122,
 125, 134-136, 141, 143-144, 179,
 182, 226, 229
 Prillwitz, S. 57
 Propp, V. 37-38, 41
 Puccini, D. 98

Q

Quesada, E. 15, 16, 18, 102,
 118-119, 134-141, 167, 182-183

R

Rafael Sánchez, L. 106
 Raible, W. 9, 28, 306
 Rama, A. 18, 82-83, 98, 103,
 105-106, 132, 143, 145, 159, 301
 Ramos, J. 107-108, 114
 Ranke, L. von 87
 Reichardt, D. 258
 Reyes, A. 128, 159, 226, 275
 Riccio, G. 242
 Rimbaud, A. 315, 324-325, 336
 Rincón, C. 36, 110
 Ríos, P. 132
 Rivarola, J.L. 82, 119, 322
 Roa Bastos, A. 97-98, 106, 249
 Rodríguez, A.E. 114

Rodríguez Chicharro, C. 311, 322
 Rodríguez Larreta, E. 296-297
 Rodríguez Monegal, E. 268, 278,
 281, 284, 288, 290, 292, 294, 297,
 307
 Röhrich, L. 35, 264
 Rojas, R. 100-101, 112, 114,
 116-118, 121, 123, 126-131, 188,
 283, 302, 305
 Rojas Paz, P. 305
 Rolleri, S. 141
 Romero, E. 155, 161, 187
 Rona, P. 16, 100-102
 Ronco, B.J. 305
 Rosas, J.M. 129
 Rosenblat, A. 18, 95-96,
 113, 132-133, 152-153, 159-160,
 307
 Rossi, V. 103, 134
 Rouse, W.H.D. 284, 288
 Rousseau, J.-J. 44-45, 55,
 77, 199, 213
 Roussel, R. 316, 318
 Rubio Velasco, C. 189
 Rubione, A.V.E. 16, 18, 182
 Rulfo, J. 106, 159

S

Sábado, E. 305, 328
 Sacerio-Garí, E. 284, 288, 290,
 292, 300
 Saenz Hayes, R. 259
 Saer, J.J. 11, 307, 308
 Sahagún, B. de 88
 Salvador, N. 232
 San Ignacio de Loyola 199
 Sánchez, F. 162
 Sánchez, L.A. 81
 Sánchez, L.R. 106
 Sapir, E. 67
 Sarlo, B. 93, 96, 110,
 118-119, 149, 151, 227, 232, 239,
 242, 254, 258-259, 266-267, 273,
 276, 278, 281, 297-298
 Sarmiento, D.F. 107-108, 112-115,
 123, 128, 132, 138, 273-274, 276,
 281
 Sartre, J.-P. 78, 311
 Saubidet, T. 264
 Saussure, F. de 41, 49, 321
 Sava, W. 101, 118-121
 Scalabrini Ortiz, R. 226
 Schaefer, U. 49

Schäffauer, M.K. 15, 23, 36,
 98, 103, 107, 110, 116, 159, 197,
 227, 240, 274, 279, 328
 Scharlau, B. 83, 97
 Schlieben-Lange, B. 43, 51, 55
 Schopenhauer, A. 222
 Schwartz, J. 94, 103, 226,
 234, 240, 266-267
 Scobie, J.R. 138-139, 167,
 207, 215, 220
 Scott, N.M. 132
 Sébillot, P. 53
 Segura García, B. 264
 Serrano, J. 189
 Shaw, G.B. 269, 272
 Sievers, E. 38
 Sigal, G. 162
 Simpson, D. 94
 Slatta, R.W. 101
 Sokrates 259
 Solar, X. 305
 Soler Cañas, L. 171, 307
 Solís, J. de 269
 Söll, L. 49-50
 Sollers, Ph. 73
 Sontag, S. 37
 Soto, L.E. 238-239
 Soto y Calvo, F. 137
 Spengler, O. 49, 267
 Speranskij, M.N. 37, 41
 Spitzer, L. 39, 97
 Stanchina, L. 236, 239, 242
 Stanley, E. 35-36
 Sterne, L. 269, 272
 Stevenson, R.L. 263
 Stoll, E. 51
 Striedter, J. 38-39
 Subieta, P. 120
 Swift, J. 269, 272
 Szilárd, L. 38
 Szmetan, R. 121, 237, 276
 Sztrum, M. 16

T

Tannen, D. 12
 Tchang Tchong-ming, B. 58-59
 Tiempo, C. 196, 237
 Tiscomia, E. 101, 103, 142
 Titunik, I.R. 38, 40-41
 Todorov, T. 14, 21-23, 26,
 32, 40, 43, 46, 61, 66, 68, 70, 72,
 79-81, 83-92, 285, 289, 310-311
 Torre, G. de 229, 266-267

Torres Villarroel, D. de 259
Trabant, J. 12, 22, 59
Tristram, H.L.C. 286
Turgot, A.R.J. 73
Twain, M. 281

U

Uhlig, C. 31
Ulla, N. 103-104, 147, 253,
256, 259-260, 265, 270, 280
Unamuno, M. de ... 36, 112, 116-121,
131, 137, 159, 302, 307

V

V.-David, M. 27, 59, 74-75
Vacarezza, A. 18, 168
Val, L. de 263
Valdés, J. de 159
Valera, J. 117, 189, 205,
213-214
Valéry, P. 310
Valverde, V. 82
Vasconcelos, J. 129
Vazquez, P. 144
Verani, H. 230
Verdevoye, P. 16, 248,
253-254, 256
Verne, J. 263
Veselovskij, A.N. 37
Vico, G.B. 22
Villalba, A.F. 103
Vinogradov, V. 37-40
Viñas, D. 93, 248, 254
Viñas, I. 249
Viola, N. 134
Volek, E. 98, 103
Voltaire 73
Vossler, K. 101

W

Wahl, F. 26
Waldenfels, B. 49, 64
Ward, T. Souza 98
Wast, Hugo 225,
232, 276
Wendt, R. 9
Werheim, M. 94
Wernicke, H. 310
Wild, G. 52, 98, 109,
212, 229
Wilde, E. 273, 276
Wilkins, J. 75, 292-293,
300, 303
Williams, Sh. A. 319
Winkels, H. 68
Wittgenstein, L. 67
Wolf, F.A. 150, 284, 332
Wundt, W. 57, 61

Y

Yahni, R. 18, 166, 188,
225, 232, 238, 247, 251, 260
Yunque, A. 235-237, 239,
233, 235
Yurkievich, S. 104, 313, 314

Z

Zea, L. 104
Zimmer, D.E. 56
Zimmermann, K. 329
Zola, E. 203-205
Zorrilla, J. 152
Zubieta, A.M. 126
Zumthor, P. 14, 22, 34,
36, 53, 57, 64, 94, 97