

Werner Altmann

Der kolumbianische Roman

1 Einführung

Der kolumbianische Roman zeigt seit seiner Entstehung in der Mitte des 19. Jahrhunderts eine ungebrochene Kontinuität und eine bemerkenswerte Vitalität. Obwohl die Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen in Kolumbien bis in die fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts hinein ein Anwachsen der Romanliteratur eher hemmten als beförderten, erreichte dennoch eine Reihe von Texten eine weit über die nationalen Grenzen hinausreichende Verbreitung und Vorbildfunktion: Jorge Isaacs (1837-1895) schreibt mit *María* (1867) den ersten romantischen Bestseller, José Asunción Silva (1865-1896) mit *De sobremesa* (1896) den ersten modernistischen Roman der hispanoamerikanischen Literatur; José María Vargas Vilas' (1860-1933) Romane sind für ihre Zeit unerhört mutige und kämpferische Dokumente für Freiheit und soziale Gerechtigkeit; José Eustasio Rivera (1888-1928) bereichert mit seinem einzigen Roman *La vorágine* (1924) die hispanoamerikanische *Selva*-Literatur der zwanziger und dreißiger Jahre; mit Tomás Carrasquilla (1858-1940) und César Uribe Piedrahita (1897-1951) treten stärker die peripheren Regionen Antioquia und das Cauca-Tal mit ihren schnell wachsenden Metropolen Medellín und Cali in das literarische Blickfeld. Ihr Streben nach kultureller Eigenständigkeit und ihr wachsendes Bedürfnis nach sprachlicher Artikulation machen die kolumbianische Romanliteratur erst zu dem, was sie heute ist: eine regional stark differenzierte sowie thematisch und stilistisch vielfältige moderne Nationalliteratur.

Daß es dazu kommen konnte, bedurfte es allerdings tiefgreifender politischer und sozioökonomischer Veränderungen, die in der Folge dann auch die literarische Landschaft des Landes grundlegend veränderten. Die verstärkte Kapitalakkumulation und partielle Industrialisierung Kolumbiens seit den zwanziger Jahren sowie der forcierte Ausbau einer die bis dahin vielfach isolierten Regionen des Landes miteinander verbindenden Infrastruktur in den fünfziger und sechziger Jahren schufen erst die notwendigen Marktbedingungen für die Herstellung und Verbreitung belletristischer Literatur; der Aufbau nationaler Verlage (früher wurden die Bücher in Argentinien oder Spanien gedruckt) und die Ausschreibung anerkannter Literaturpreise stärkten nicht nur die Stellung der Autoren, sondern ließen das Buch zu einer

preiswerten, überall im Lande verfügbaren Handelsware werden. Mit der rasanten Urbanisierung des Landes und den Verbesserungen im Bildungswesen entstand eine städtische Mittelschicht, die als zahlungskräftiges Lesepublikum den Buchumsatz steigen ließ. Als dann noch mit dem Bürgerkrieg der vierziger und fünfziger Jahre ein breite Schichten der kolumbianischen Bevölkerung betreffendes nationales Thema gefunden ist, entfaltet sich der Roman in einem bis dahin nicht erwarteten Umfang.

2 Bürgerkrieg und Gewalt: die politische und gesellschaftliche Realität im *Violencia*-Roman

Obwohl der *Violencia*-Roman in der Literaturwissenschaft und -kritik bis heute nicht die Aufmerksamkeit gefunden hat, die seinem Umfang und seiner Bedeutung entsprechen, ist er ohne Zweifel eine eigenständige Gattung, die aufgrund ihrer differenzierten inhaltlichen Darstellungsformen und komplexen strukturellen und stilistischen Vielfalt einen gebührenden Platz innerhalb der modernen kolumbianischen Literatur beanspruchen darf. Vom Ende der vierziger bis Ende der siebziger Jahre entstehen über hundert kürzere und längere Prosatexte, welche die unterschiedlichen Formen und Auswirkungen politisch motivierter Gewalt literarisch zu verarbeiten suchen. Es ist dabei eine inhaltliche und formale Entwicklung festzustellen, die von einfachen deskriptiven Beschreibungen zu differenzierten psychoanalytischen Analysen fortschreitet, sowie die zirkulare Textstruktur und den auktorialen Erzählstil zugunsten einer Öffnung und Fragmentierung der erzählten Handlung und einem polyphonen Diskurs unterschiedlicher Erzählinstanzen verändert.

Am Anfang dieser Entwicklung steht eine Gruppe von realistisch, bzw. naturalistisch erzählten Romanen, die grausame und gewalttätige Episoden und nur lose miteinander verknüpfte Handlungssequenzen aneinanderreihen, die einen inneren Zusammenhang und eine argumentative Erzählstruktur größtenteils vermissen lassen. Die Autoren dieser frühen *Violencia*-Romane sind durchweg unmittelbare Augenzeugen in einem der schlimmsten Bürgerkriege Kolumbiens und schreiben ihre Texte als am Konflikt selbst Beteiligte oder zumindest Betroffene unter dem allgegenwärtigen Eindruck der schrecklichen Ereignisse, die sie tagtäglich erleben und erleiden. In dieser Situation versuchen sie, das Grauen dadurch zu bannen, daß sie es zu allererst beim Namen nennen. Das schier Unfaßbare zu begreifen oder gar zu analysieren, ist ihnen nicht möglich; und so häufen sie Greuel an Greuel, ohne Kommentar und Reflexion. Gewalt erscheint in ihren Texten als Naturkatastrophe, die plötzlich und unerklärbar in eine als idyllisch angesehene Dorfwelt einbricht. Warum aber bis dahin friedliche Bauern zu gewalttätigen Mördern werden, feste Familienstrukturen

und langjährige Freundschaften auseinanderbrechen, einfache Polizisten in blindem Gehorsam ihre nächsten Nachbarn töten, warum der Bürgerkrieg als ganzes die Grenzen jedes konventionellen Kampfes überschreitet und die Beteiligten sich nicht damit begnügen, den Gegner physisch zu liquidieren, sondern ihn in einer Orgie kollektiven Blutrausches bestialisch foltern und noch nach seinem Tode verstümmeln müssen, kommt hier nicht zur Sprache. Der bekannteste Text in dieser Reihe dürfte Daniel Caicedos kurzer Roman *Viento seco* (1953) sein. Der Protagonist Antonio Gallardo erleidet alle Formen der *violencia* vom Überfall der *chulavitas* auf sein Dorf Ceylán bis zur grausamen Folter in einem Gefängnis in Cali; letztendlich schließt er sich der Guerilla an und entwickelt sich vom Opfer zum Täter, bis er irgendwo in den Llanos Orientales einen sinnlosen Tod stirbt.

Ein anderer früh entwickelter Romantypus verzichtet auf eine allzu genaue Beschreibung konkreter geschichtlicher Ereignisse und die Schilderung detaillierter Grausamkeiten und stilisiert die handelnden Personen zu universellen Charakteren, die in moralischen Konfliktsituationen vorgeführt werden. Diese Romane huldigen einem verspäteten Romantizismus, indem sie die als entartet angesehene Gegenwart mit dem verklärten Blick auf eine angeblich bessere Vergangenheit kritisieren. In Eduardo Caballero Calderóns Roman *El cristo de espadlas* (1952) wird der neue Pfarrer des Dorfes in einen Mordfall um den lokalen konservativen Kaziken Don Roque Piragua verwickelt. Der Heuchelei und den Intrigen des Bürgermeisters und Notars, die vor keiner Gewalttätigkeit gegen die Liberalen zurückscheuen, ist der humanistisch denkende junge Intellektuelle völlig hilflos ausgeliefert; im Bewußtsein seiner Ohnmacht gesteht er sein Scheitern, etwas gegen die herrschende Gewalt im Dorf unternehmen zu können, ein und verläßt es schließlich wieder. Caballero Calderón sieht aus der Sicht seines christlich-liberalen Denkens den Menschen im Konfliktfall als ein auf sich allein gestelltes Individuum, nicht als Angehörigen einer sozialen Gruppe oder Klasse. Es ist daher auch nicht verwunderlich, wenn sein Romanheld die rohe politische Gewalt als teuflischen Einbruch in eine gottgewollte harmonische Ordnung interpretiert, deren Ursachen ihm unverständlich bleiben und deren Auswirkungen er in resignativer Demut hinzunehmen bereit ist.

Diese frühen *Violencia*-Romane weisen eine streng zyklische Kreisstruktur auf. Die Handlung bewegt sich in einem relativ geschlossenen System und kehrt am Ende zu ihrem Ausgangspunkt zurück. Auf der Ebene der Personenkonstellation verdichtet sich diese Zirkularität in der Gestalt eines individuellen Helden, der vergeblich gegen die festgefahrenen Strukturen eines statischen Gesellschaftssystems aufbegehrt. Diese Erzählstruktur hat auch Auswirkungen auf den Leser und seinen Interpretationsspielraum. Der auktoriale Erzähler, der die Situation fest im Griff hat, reduziert die Phantasie des Lesers auf ein Minimum, überläßt ihm kaum jemals die Initiative und

verhindert somit, daß der Leser eigene Lebenserfahrungen in das Werk einbringen und damit selbst kreativ tätig werden kann. Beides aber, das Scheitern des Helden und die Bevormundung des Lesers, spiegelt einerseits nur allzu deutlich die Situation eines autoritären hierarchischen Machtssystems, das sozialen Fortschritt mit allen Mitteln zu unterbinden versucht, und zeigt andererseits die als subjektiv und kollektiv empfundene Ausweglosigkeit aus einem hermetisch abgeschlossenen Sozialsystem. *El cristo de espaldas* ist ein Paradebeispiel einer solch geschlossenen Form. Der durch die Ankunft des neuen Pfarrers ins Rollen gebrachte Prozeß wird durch seinen Abschied am Ende wieder rückgängig gemacht. Im Dorf selbst kommt es zu keinen dauerhaften Veränderungen. Die Gewalt terrorisiert die Dorfbewohner am Anfang wie am Ende gleichermaßen. Die Ermordung des Kaziken hat zunächst eine vage Hoffnung auf Veränderung und Verbesserung aufkeimen lassen; die Einsetzung des neuen Kaziken, der sich zugleich als Auftraggeber des Mordes erwiesen hat, macht jede Hoffnung wieder zunichte. Der Kreislauf der Gewalt bleibt bestehen.

In den sechziger Jahren wendet sich eine Gruppe von Autoren ganz entschieden gegen die Darstellung von Gewalt als Naturkatastrophe oder Gottesgericht und betont zum erstenmal den sozioökonomischen Aspekt der *Violencia*. Diese Schriftsteller begreifen ihre Gegenwart als fundamentalen Wandel von jahrhundertalten starren Gesellschaftsstrukturen und nicht bloß als traditionellen Machtkampf zweier politischer Parteien. Dementsprechend richten sie ihre Aufmerksamkeit auch stärker auf die Darstellung sozialer Transformationsprozesse und gesellschaftlicher Randgruppen. Ein repräsentatives Beispiel für den sozialkritischen *Violencia*-Roman ist *La calle 10* (1960) von Manuel Zapata Olivella. Der Roman zeigt in eindrucksvollen Bildern die Aktualisierung unterschwellig vorhandener struktureller Gewaltpotentiale am Beispiel des Bogotaner Lumpenproletariats nach der Ermordung des beim Volk beliebten liberalen Präsidentschaftskandidaten Jorge Eliécer Gaitán. Die Romanhandlung kreist um Hunger und Elend, Prostitution und Kriminalität und erfährt durch die Ermordung Mamatocos, des schwarzen Idols der eben erst aufkeimenden Rebellion, eine unvorhergesehene Radikalisierung; die seit langem gärende Unruhe kommt mit einem Male zum ungezügelten Ausbruch. Die empörte Menge greift zu den Waffen, und es kommt zur Konfrontation mit Polizei und Militär. Was ein erfolgreicher Volksaufstand hätte werden können, geht mangels Organisation in unkontrollierten Einzelaktionen unter und artet infolge völliger Ziel- und Planlosigkeit in anarchische Plünderi und Brandschatzung aus. Als der revolutionäre Spuk vorüber ist, kehrt alles wieder zur früheren Ordnung zurück. Der Autor macht deutlich, wie einerseits in den unterprivilegierten Schichten ein aufgestautes latentes Gewaltpotential zur plötzlichen Entladung kommen kann, und wie es andererseits trotz gemeinsamer Interessen das desintegrierte und wenig solidarisch handelnde städtische

Proletariat versäumt, den sogenannten *bogotazo*, den Aufstand vom 9.-10. April 1948, zu seinen Gunsten zu entscheiden.

Eine vierte Tendenz innerhalb der *Violencia*-Romane setzt sich mit Beginn der siebziger Jahre immer stärker durch, die die Darstellung des äußeren Geschehens zunehmend in den Hintergrund treten läßt und den innersubjektiven und seelischen Prozessen der Beteiligten und Betroffenen größeren Raum bietet. Ganz im Sinne von Gabriel García Márquez, der bereits Anfang der sechziger Jahre den damaligen *Violencia*-Roman scharf kritisierte, indem er seinen Schriftstellerkollegen den Vorwurf machte, sie hätten das erdrückende Material, das ihnen vorlag, allzu realistisch ausgeschlachtet und die für den Schriftsteller nötige Distanz zu den täglichen Grausamkeiten außer acht gelassen. Sie hätten ihre Romane angefüllt mit geköpften und kastrierten Männern, mit vergewaltigten Frauen, herausgerissenen Eingeweiden und verstümmelten Geschlechtsteilen; dabei hätten sie vergessen, daß das wirkliche Drama nicht die Toten, nicht die Tatsache des Schreckens und Blutvergießens sei, sondern die beklemmende Situation der Lebenden, die in ihren Verstecken Blut schwitzten und vor Angst zitterten, sie könnten möglicherweise zu denen gehören, denen die Eingeweide herausgerissen würden. In diesem Sinne betätigt sich García Márquez nicht nur selbst als *Violencia*-Autor, sondern beeinflußt auch seine Schriftstellerkollegen in ihrer Suche nach den psychologischen Ursachen und Auswirkungen der Gewalt. In Fernando Ponce de Leóns Roman *Cara o sello* (1966) steht der Protagonist vor der Alternative, ob er sein ererbtes Stück Land gegenüber den gewaltsamen Drohungen der *pájaros* um jeden Preis verteidigen solle oder nicht. Er kommt zu keinem Entschluß. Im Gegenteil: Seine Persönlichkeit leidet zunehmend unter den quälenden Obsessionen und Wahnvorstellungen, wobei auch der Leser bald nicht mehr weiß, was reale Wirklichkeit und krankhafte Phantasie ist. Der Roman ist eine äußerst gelungene Analyse der Tatsache, wie reale, aber auch eingebildete Gewalt auf das menschliche Bewußtsein zerstörerisch wirkt. Gustavo Alvarez Gardeazábal geht in seinem Roman *Cóndores no entierran todos los días* (1972) noch einen Schritt weiter, indem er die gesellschaftliche und individuelle Geschichte im Text zu integrieren sucht. Der Roman ist einerseits eine bestechend klare psychoanalytische Charakterstudie des *pájaro* María León Lozano, andererseits zeigt er die allmähliche Auflösung einer ländlichen Dorfgemeinschaft und den Massenexodus der bäuerlichen Bevölkerung in die benachbarten Städte als direkte Folge der Bürgerkriegskämpfe.

García Márquez war einer der ersten *Violencia*-Autoren, der schon recht früh für die Gewaltdarstellung im Roman eine Abwendung vom gängigen *tremendismo* postulierte (vgl. García Márquez 1978) und in seinem eigenen frühen *Violencia*-Roman *La mala hora* (1962) auch bereits andere stilistische und ästhetische

Verfahrensweisen erprobte. In diesem kurzen Prosatext gibt es keinen individuellen Helden mehr, sondern nur noch einzelne Dorfbewohner, die mehr oder weniger stark in verschiedene gewalttätige Aktionen verstrickt sind. Die wie in einer Wellenbewegung strukturierte Handlungsführung tendiert am Ende nicht mehr zum Ausgangspunkt zurück. Die Tatsache, daß viele Männer des Dorfes am Ende des Romans in die Berge aufbrechen, zeigt den fortschreitenden Bewußtseinswandel, den die *Violencia* im Dorf bewirkt hat. Auch der Leser wird geradezu herausgefordert, die einzelnen Geschehnisse im Dorf, vom Mord an dem Musiker Pastor bis zur Folterung Pepe Amadors wegen des Verteilens subversiver Flugblätter, aufgrund eigener Erfahrung sinnvoll miteinander zu verknüpfen und den absichtlich vage gehaltenen Schluß in seiner eigenen Phantasie fortzuspinnen. Das Aufbrechen der bis dahin üblichen geschlossenen Kreisstruktur durch eine stärkere Fragmentierung der Erzählhandlung sowie eine Ablösung des allwissenden Erzählers durch einen polyphonen Chor unterschiedlicher Stimmen wird Anfang der siebziger Jahre von einer Reihe anderer Autoren aufgegriffen und führt bei ihnen zu den letzten komplexen Auseinandersetzungen mit der *Violencia* (vgl. Albalucía Angel: *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* [1975]).

Gabriel García Márquez' berühmtester Roman *Cien años de soledad* (1967) kann in seinen thematischen Bezügen und seiner sprachlich-stilistischen Vielfalt auch nicht annähernd in diesem knappen Überblick besprochen werden, darf aber andererseits hinsichtlich seiner enormen Bedeutung für die zeitgenössische kolumbianische Literatur und seiner weltweiten Rezeption nicht unerwähnt bleiben. Eine fast dreißigjährige ununterbrochene literaturkritische Beschäftigung mit diesem Text hat an ihm die unterschiedlichsten Analyseverfahren und Interpretationsmethoden erprobt: Werkimmanente Deutungen (Arnau 1971; Castro 1972; Bellini 1973 u. a.) sehen in dem Roman eine Universalparabel mit der Bibel als Referenzmythos, eine allegorische Erzählung der Schöpfungsgeschichte oder eine mythische Menschheits- und Weltmetapher. Literatursoziologische Ansätze (Cueva 1974; Botond 1976; Qual 1989 u. a.) betonen wichtige Einzelaspekte wie Gruppenzugehörigkeit und Bewußtseinsstand des Autors oder das Criollo-Problem zwischen privilegiertem Sozialstatus und politischer Ohnmacht. Besondere Beachtung verdienen auch sprachlich-stilistische Detailuntersuchungen, von denen eine der frühesten und bedeutendsten die Dissertation Mario Vargas Llosas ist, in der der peruanische Schriftsteller über eine minutiöse Analyse der Zeitproblematik, der Erzählstruktur und der verschiedenen Erzählstrategien in *Cien años de soledad* einen in sich kohärenten Ansatz zu einer umfassenderen Literaturtheorie darlegt. Daß dieser Roman von der Intention seines Autors her und vom Verständnis seiner kolumbianischen Leser aus betrachtet aber in erster Linie eine Auseinandersetzung mit der kolumbianischen Realität des 19. und

20. Jahrhunderts widerspiegelt und daher in das Kapitel über die *Violencia*-Literatur gehört, dürfte kaum bestritten werden, ist aber in der deutschen Rezeption nicht immer gebührend herausgestellt worden. Lucila Inés Mena hat in drei Aufsätzen (vgl. Bibliographie) einige wesentliche historische und politische Aspekte dieses Romans herausgearbeitet: die *violencia* als das beherrschende Thema des Romans, General Rafael Uribe Uribe als historisches Vorbild für Aureliano Buendía sowie den Streik der Bananenarbeiter (zu letzterem vgl. auch Altmann 1995). Die Bedeutung von *Cien años de soledad* liegt gerade auch darin, daß hier die jahrzehntelange Beschäftigung eines Autors von der karibischen Peripherie mit der gewaltsamen Realität Kolumbiens die bis dahin geltende vermeintliche Überlegenheit des Zentrums über die Provinz überwunden und gleichzeitig die *Violencia*-Thematik als nationales Thema einem internationalen Publikum bekannt gemacht hat.

3 Individuum und Großstadt: das Ringen um eine menschenwürdige Existenz in der *novela urbana*

Der *Violencia*-Roman vermischt sich in den siebziger Jahren immer stärker mit der sogenannten *novela urbana*, die teilweise sogar als dessen Nachfolger bezeichnet werden kann. Nach dem Rückgang der heißen Bürgerkriegsphase in der Zeit des *Frente Nacional* und nach einer immer stärker beschleunigten Urbanisierung des Landes infolge einer massenhaften ländlichen Abwanderung richtet sich die Aufmerksamkeit der kolumbianischen Intellektuellen und ihrer Leser mehr und mehr auf die verheerenden sozialökonomischen und psychologischen Auswirkungen, die der Bürgerkrieg in der neu zugewanderten städtischen Mittel- und Unterschicht hinterlassen hat. Die Überlebensprozesse und Bewältigungsstrategien dieser entwurzelten Familien und Individuen in der Großstadt werden zum aktuellen Thema der *novela urbana*. Ihr Erscheinungsbild ist dementsprechend umfassend und heterogen und kann deshalb hier nur in einigen groben Grundzügen skizziert werden.

Schon eine flüchtige Durchsicht und selektive Lektüre zeigt einen auffallend andersartigen Umgang zwischen den Generationen mit den drängenden Problemen des modernen Lebens. Während die Älteren sich im ungewohnten Ambiente oft nicht mehr zurechtfinden, keine Arbeit finden und deshalb immer mehr vereinsamen und im Alkohol einen vermeintlichen Trost suchen, stürzen sich die Jüngeren in den Taumel einer allnächtlichen Musik- und Drogenszene, die sie wenigstens vorübergehend ihre Alltagsprobleme vergessen läßt.

In *Todo o nada* (1982) von Oscar Collazos ist es Alejandro Sáenz, der Sohn eines Rechtsanwalts aus der Provinz, der in die Hauptstadt kommt, um hier sein Medizinstudium zu absolvieren. Zwar erlaubt es die finanzielle Unterstützung seines Vaters, ein Haus im Zentrum Bogotás mit bescheidenem Konfort zu bewohnen, auch mangelt es nicht an Freunden und intellektuellen Diskussionspartnern, trotzdem ist Alejandro unzufrieden mit seinem Leben: Er überwirft sich mit seinem Vater, der in die Stadt gekommen ist, um als Politiker reich zu werden und sich immer mehr als Betrüger und Falschspieler entpuppt, und wendet sich gegen das sinnentleerte Bohemienleben seiner Umgebung. Aber auch die medizinische Praxis frustriert ihn: die schlechte Ausstattung des Krankenhauses sowie die offensichtliche Indifferenz seiner Kollegen gegenüber den sozialen Problemen ihrer armen Patientenklientel. Aber weder seine kurzzeitige Flucht nach Bahía Solano an der Pazifikküste, wo er die Schönheit der Natur und das einfache Leben der rückständigen Bevölkerung als Katharsis erlebt, noch sein revolutionäres Engagement im subversiven Untergrund nach seiner Rückkehr in die Hauptstadt können ihn vor dem sozialen Abstieg bewahren: Im Beruf und in der Liebe endgültig gescheitert, arm und vereinsamt fristet er ein kärgliches Dasein in einer schäbigen Pension. Alonso Aristizábal beschreibt in einer direkten und schnörkellosen Sprache und mit dokumentarischer Genauigkeit in seinem Roman *Una y muchas guerras* (1985) den sozialen Abstieg einer Familie, die infolge der Gewalt in ihrem Heimatdorf in Caldas nach Bogotá emigrieren muß. Der Vater Rubelio findet aufgrund einer fehlenden Berufsausbildung und trotz oder vielmehr gerade wegen seines konservativen Fürsprechers Javier Ramírez in der von Liberalen dominierten Hauptstadt keine Arbeit. Die Familie verliert nach und nach ihre früheren Bindungen und Traditionen und kann den ökonomischen Niedergang und die soziale Deklassierung nicht mehr aufhalten. Dem Universitätsprofessor Octavio Sarria in Jorge Eliécer Pardo's Roman *Irene* (1986) ergeht es nach seiner Übersiedlung vom Land in die Stadt nicht viel besser. Von Erinnerungen an seine Mutter, die ihn als Kind verließ, und seine tyrannische Großmutter, bei der er aufwuchs, gequält, findet er auch bei seiner Freundin Irene keinen Halt und Zuspruch, hält sie ihm doch ständig seine Liebesunfähigkeit vor Augen. Hinzu kommen die albraumartigen äußeren Vorgänge in einer hektischen Großstadt, die ihn fast um den Verstand bringen: die flüchtigen Besuche eines Guerilleros bei seiner Pförtnerin, die nächtlichen Schritte eines Rechtsanwalts im benachbarten Appartement, die immer gleichen einförmigen Wiederholungen eines jungen Violinspielers führen zu Schlaflosigkeit und endlosen zermürenden Selbstgesprächen, die Octavio langsam aber sicher an den Rand des Wahnsinns bringen.

In einigen Romanen der siebziger und achtziger Jahre wird die Musik zum Auffangbecken für die familiär entwurzelten und gesellschaftlich marginalisierten

Jugendlichen, besonders in Medellín und Cali, den von den sozioökonomischen Umwälzungen am stärksten betroffenen Städten. In *Aire de tango* (1973) von Manuel Mejía Vallejo ist es die Leidenschaft des jungen Jairo für den legendären argentinischen Tango-Interpreten Carlos Gardel, die ihm Kraft und Energie verleiht, im Medellínener Vergnügungsviertel Guayaquil, zwischen Taschendieben und Messerstechern, Drogenhändlern und Prostituierten, ein Leben ohne Sinn und Zukunftshoffnung zu führen. Der Rhythmus des Romans atmet den Rhythmus des Tanzes: fragmentarisch und abgehackt wie die Tanzfiguren sind die Erlebnisse des Romanhelden; die latente Gewalt und die Aura der Einsamkeit verbinden die Lieder mit dem Leben Jairos. Mit seiner kaum verhohlenen Kritik an den falschen Traditionen und Werten der Vergangenheit, zu der trotz der als negativ dargestellten Gegenwart kein Weg zurückführt, und aufgrund seiner experimentellen Sprache gehört der Roman zu den besten seiner Gattung. Der Roman *Reina Rumba Celia Cruz* (1981) von Umberto Valverde verknüpft das Leben der kubanischen Sängerin Celia Cruz mit den nostalgischen Erinnerungen eines Mannes, der seine Jugendjahre im Cali der sechziger Jahre wiederaufleben läßt. Musik, Drogen und Sex sind die immer wiederkehrenden Motive im Roman. Die Einsamkeit einer solch leeren Existenz faßt der seiner früheren Illusionen beraubte Erzähler in dem Satz zusammen: *Si quieres ser feliz nunca salgas de tu barrio*. Laureano Albas Roman *Los duros de la salsa también bailan bolero* (1987) beschreibt die Kindheit und Jugend Mauricio Camargos, der im ärmlichen Stadtviertel *El Porvenir* in Cali aufwächst. Obwohl er später als Medizinstudent aus seinem früheren Ambiente herauswächst, erschöpft sich seine Existenz in Musik und Tanz, das für ihn zum einzigen Lebensinhalt wird: *Qué me falta? Sólo una larga música que todo lo envuelva, que lo conmocione todo, que todo lo perturbe*.

Der Roman *Los parientes de Ester* (1978) von Luis Fayad fällt aus dem Rahmen der bisher besprochenen Romane heraus. Der alltägliche Überlebenskampf des Witwers Gregorio Camero, der mit einem kärglichen Lohn sich und seine drei Kinder über Wasser halten muß, wird von den ununterbrochenen Sticheleien und Intrigen seitens der Verwandtschaft seiner verstorbenen Frau Ester zusätzlich belastet. Träume auf eine bessere Zukunft werden immer wieder geschürt: Angel Callejas, ein unverheirateter Onkel Esters, versucht ihn zu überreden, mit ihm zusammen ein kleines Restaurant zu eröffnen; Hortensia, die älteste Tochter Gregorios, will in einem Kaufhaus als Angestellte arbeiten, um das Familieneinkommen zu erhöhen; gewisse Hoffnungen richten sich auf Honorio, einen Bruder Angels, der als reich gilt, oder die Absichten anderer Familienmitglieder, ins große Exportgeschäft mit Textilien einzusteigen. Alle Ansätze scheitern am Ende und zwingen Gregorio zu der illusionslosen Feststellung: «Tenemos que estar siempre diciéndonos mentiras para

mantenernos en pie». («Wir sind dazu gezwungen, uns immer wieder selbst etwas vorzumachen, um uns aufrecht halten zu können».) Weder Alkoholismus noch Drogen- und Sexexzesse kennzeichnen das Leben dieser Bogotaner Mittelschichtfamilie. Auch treten weder Gewalt im herkömmlichen Sinne noch existenzielle Bedrohung durch Hunger und Arbeitslosigkeit offen zu Tage. Es sind vielmehr die tägliche Routine, die Monotonie und Langeweile einer kleinbürgerlichen Existenz, die Hoffnungs- und Perspektivlosigkeit eines ereignislosen Lebens, die den Roman zu einer der eindringlichsten und erschreckendsten Studien über das kolumbianische Großstadtleben machen.

4 Mythologie und Geschichte: die Suche nach der nationalen und kulturellen Identität im historischen Roman

Als Gabriel García Márquez' Roman *El general en su laberinto* 1989 in Kolumbien erschien, löste er eine heftige publizistische Debatte aus, die über mehrere Wochen hinweg in allen Medien kontroverse Stellungnahmen über die Rolle und Bedeutung Simón Bolívars hervorbrachte. Besonders konservative Historiker warfen dem Schriftsteller vor, die geschichtliche Gestalt des Staatsgründers und Nationalhelden verzerrt und einseitig dargestellt zu haben. Ohne auf diese Polemik an dieser Stelle näher eingehen zu wollen, ist sie doch ein klares Indiz dafür, daß die Gattung des historischen Romans auch am Ende des 20. Jahrhunderts noch nicht tot ist. Im Gegenteil: Gerade in den achtziger Jahren erlebte sie in Kolumbien eine neue Renaissance. Die thematischen Bezüge auf einzelne historische Epochen sind dabei ebenso vielfältig und variantenreich wie die benutzten formalen und stilistischen Techniken.

Manuel Zapata Olivella beschäftigt sich in seinem umfangreichen Roman *Changó el gran putas* (1983) mit der verdrängten Geschichte der schwarzen Bevölkerung Südamerikas und der Karibik, einer Geschichte, die fünf Jahrhunderte lang unterdrückt wurde und in wesentlichen Teilen verlorengegangen ist. In fünf groß angelegten Kapiteln führt uns der Autor vom Afrika des 15. Jahrhunderts bis zur Black-Power-Bewegung in den heutigen USA. Er beschreibt in einer poetischen und ritualisierten Sprache die Kosmogonie der schwarzen Rasse auf dem afrikanischen Kontinent bis hin zur Ankunft der *Weißten Wölfin* (*La loba blanca*), mit der die portugiesischen Händler und Kaufleute symbolisch bezeichnet werden, den Sklavenhandel und die ersten kulturellen Kontakte derer, die Gefangennahme und Transport überlebt haben, mit den Bewohnern der Neuen Welt, den großen Sklavenaufstand auf Haiti, die Rassen- und Kulturmischung (*mestizaje*) in Südamerika und Mexiko und

schließlich die prekäre Situation der Schwarzen in den Vereinigten Staaten zwischen Resignation und Auflehnung. Historische und mythische Gestalten, tote und lebendige, treten nacheinander auf, von Simón Bolívar (wegen seines Einsatzes zur Abschaffung der Sklaverei), über Prudencio Padilla, José María Morelos, Benkos Biojo (dem Anführer der Cimarrón-Revolution von San Basilio de Palenque), Toussaint L'Ouverture, Henri Christophe, Mackandal, bis Nat Turner und Malcolm X, mit dessen Tod der Roman endet. Der Roman gehört zu den wichtigsten literarischen Beiträgen, die historischen Wurzeln des kolumbianischen Volkes freizulegen.

Die spanische Kolonialherrschaft bildet gleich in zwei bedeutenden Romanen der achtziger Jahre den historischen Hintergrund, in *La tejedora de coronas* (1982) von Germán Espinoza und in *Los pecados de Inés de Hinojosa* (1986) von Próspero Morales Pradilla. Beide Romane bedienen sich jedoch unterschiedlicher literarischer Schreibtechniken und sind daher auch in ästhetischer Hinsicht gegensätzlich zu bewerten.

Die Hauptfigur und Ich-Erzählerin Genoveva Alcocer in *La tejedora de coronas* entstammt einer altspanischen Familie und wächst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Cartagena de Indias auf. Als nach der Zerstörung der Stadt im April 1697 durch die französische Flotte alle Freunde und Verwandten Genovevas den Tod gefunden haben, geht sie mit Pascal de Bignon und Guido Aldrovandi, zwei europäischen Wissenschaftlern, die in Amerika Messungen am Äquator vorgenommen hatten, nach Europa. Ob in Paris oder Rom, in den Niederlanden oder Madrid, überall begegnet sie berühmten Gestalten der europäischen Geschichte und stürzt sich in eine Serie erotischer Abenteuer. Schließlich kehrt sie, weit über hundert Jahre alt, nach einer abenteuerlichen Reise über New York, wo sie mit Benjamin Franklin und George Washington zusammentrifft, nach Cartagena zurück, um hier eine Freimaurerloge zu gründen. Sie wird von der Inquisition der Hexerei angeklagt und zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt.

Die Protagonistin in *Los pecados de Inés de Hinojosa* stammt aus Carora, einem Dorf im heutigen Venezuela. Sie ist mit Pedro de Avila verheiratet, der sie im Glücksspiel gewonnen hat. Als Jorge Voto, ein andalusischer Tanzlehrer, der auf der Flucht vor einer Schar spanischer Ehemänner, deren Frauen er verführt hat, nach Carora kommt und Inés bei einem Fest kennenlernt, beginnt zwischen beiden eine leidenschaftliche Affäre. Gemeinsam verlassen sie Carora und gelangen über Barquisimeto und Pamplona nach Tunja, der Hauptstadt der Provinz Boyacá. Nach der Schilderung weiterer ausschweifender Liebesszenen — das Schlafzimmer ist der bevorzugte Schauplatz im Roman —, der Entdeckung des geheimen Tunnels, der Inés' Schlafzimmer mit dem des Grundbesitzers Pedro Bravo de Rivera verbindet, und der Ermordung Jorge Votos endet der Roman mit Inés' Tod im Jahre 1571.

Die amourösen Abenteuer der Inés de Hinojosa und vor allem der Mord an Jorge Voto sind historisch verbürgt und bereits in Juan Rodríguez Freyles Chronik *El Carnero* (geschrieben zwischen 1636 und 1638, erstmals veröffentlicht 1859) geschildert worden. Morales Pradillas Text steht am Ende einer Reihe von traditionellen und ästhetisch wenig anspruchsvollen Bearbeitungen dieses beliebten Historienstoffes. Er verwendet inhaltlich und stilistisch die bekannten Techniken des *costumbrismo*: Sitten und Gebräuche aus der spanischen Kolonialzeit werden detailliert beschrieben, archaische Ausdrücke und Redewendungen aus dem 16. Jahrhundert finden reichlich Eingang in die Sprache des Romans. Der Roman ist ein «lebenspralles Sittengemälde», der eine historische Anekdote zu einem 450 Seiten langen Softporno auswälzt. Die Lebensgeschichte Genoveva Alcocers ist dagegen thematisch und inhaltlich breiter angelegt, sie entfaltet eine tiefere Symbolik und weist sprachlich-stilistisch weitaus modernere Techniken auf. Hier geht es ähnlich wie in Alejo Carpentiers *El siglo de las luces* um das europäisch-amerikanische Verhältnis im 18. Jahrhundert, genauer gesagt um das Eindringen der Aufklärung in die Neue Welt. Während der Kubaner Carpentier die Errungenschaften der Französischen Revolution jedoch überwiegend kritisch und im Hinblick auf Amerika pessimistisch beurteilt, bewahrt Espinoza in der Gestalt Genovevas einen ungebrochenen wissenschaftlichen Idealismus. Der Autor wendet dabei als durchgängiges Stilmittel den «Inneren Monolog» an; dabei verliert Genovevas Stimme im Verlauf des Romans zunehmend ihren individuellen Charakter und verwandelt sich in ein überpersönliches und allwissendes Sprachrohr des Autors. Schließlich baut Espinoza eine Vielzahl intertextueller Bezüge (Diego de Torres Villarroel, Sor Juana Inés de la Cruz, José Cadalso und andere) ein, die den Roman zu einem sehr dichten und intellektuellen Gang durch die europäisch-amerikanische Geistesgeschichte der Aufklärung machen.

Die Dichotomie von *civilización* und *barbarie*, die im 19. Jahrhundert die lateinamerikanischen Intellektuellen so sehr beschäftigt hat, erhält in Pedro Gómez Valderramas Roman *La otra raya del tigre* (1976) einen neuen literarischen Ausdruck. Im Mittelpunkt der Erzählhandlung steht das bewegte Leben des deutschen Einwanderers Geo von Lengerke: seine Ankunft in Santa Marta und seine erste Reise auf dem Magdalena; die Begegnung mit der für ihn fremden, aber faszinierenden tropischen Umwelt; der Bau seines Herrensitzes Montebello in der Provinz Santander, von wo aus er seinen erworbenen Grundbesitz verwaltet und, unterstützt von der santandereanischen Regierung, ständig erweitert; und schließlich der ökonomische Niedergang und geistige Verfall des Deutschen, nachdem die nationale Regierung jetzt die profitableren Geschäfte seiner Gegner, die mit Chinarinde das große Geld machen, unterstützt. Der Roman ist nicht nur wegen seiner einfühlsamen Beschreibung der politischen und kulturellen Situation Kolumbiens in der zweiten Hälfte des

19. Jahrhunderts sowie der kunstvollen Verknüpfung von individuellem Schicksal und allgemeiner Geschichte von Bedeutung, sondern auch aufgrund seiner stilistischen Konzeption. In den weitgehend traditionellen Erzählduktus sind einige moderne narrative Erzählelemente eingeflochten: Trotz eines «allwissenden Erzählers» läßt Gómez Valderrama auch andere Personen und damit unterschiedliche Perspektiven zu Wort kommen; auch das reichlich im Roman verwandte authentische Quellenmaterial vermittelt ein ziemlich originalgetreues Bild Kolumbiens im 19. Jahrhundert.

Schließlich findet eine erneute Beschäftigung und Auseinandersetzung mit Simón Bolívar in zwei Romanen der achtziger Jahre statt. Fernando Cruz Kronfly erzählt in seinem Roman *La ceniza del Libertador* (1985) die letzten Tage Simón Bolívars; seine Reise von Bogotá auf dem Río Magdalena nach Santa Marta, wo der «Befreier» und erste Präsident Kolumbiens am 17. Dezember 1830 in der Quinta San Pedro Alejandrino stirbt. Der in 51 kurze Kapitel unterteilte Text besteht aus einer ständigen, fast formelhaften Wiederholung von Verfallsmotiven, seien es das Fieber, die Appetitlosigkeit oder der Brechreiz des Protagonisten, die monotone, gespenstische Sumpflandschaft oder die mysteriösen Schatten am Tag und die Irrlichter bei Nacht. Anachronistische Motive werden eingefügt; die Kleidungsstücke, welche die Romanfiguren tragen, scheinen mehr in unsere Zeit als in das 19. Jahrhundert zu passen; in einer Vision Bolívars erscheint ein Bild von Renoir, das erst 1841 entstanden ist. Auch ist der Autor selbst im Text anwesend, als komischer Kauz mit dicker Brille und zusammengepreßten Lidern, der Bier aus Dosen trinkt. Die Botschaft scheint klar zu sein: Die Ideen Bolívars, die in ihrer Zeit an den vorherrschenden Machtverhältnissen gescheitert sind, haben dennoch heutzutage ihre Bedeutung und Berechtigung nicht verloren. Warum dies aber so ist oder so sein soll, was für ein Mensch und Politiker Bolívar wirklich war, das bleibt weitgehend verborgen. Was bleibt, ist eine düstere Meditation über den Tod und die Vergänglichkeit menschlichen Ruhms. Das Buch ist nur ein weiterer Versuch, die Heroisierung und Mystifizierung des Nationalhelden in modernisiertem Gewande fortzuschreiben.

Die fragmentarische Erzählung *El último rostro* (1978) von Alvaro Mutis verdient hier eine kurze Erwähnung, nicht nur weil sie sehr viel prägnanter und deutlicher als Cruz Kronfly die Widersprüchlichkeit in der Person Bolívars, sein Schwanken zwischen träger Larmoyanz und bitterböser Galligkeit herausstreicht, sondern auch weil García Márquez sich in seinem Roman ausdrücklich auf sie beruft und als Vorbild benennt. Dieser Roman mit dem zweideutigen Titel *El general en su laberinto* (1989) — hat Bolívar selbst ein Labyrinth um sich herum aufgebaut, aus dem es kein Entrinnen mehr gab, oder bestand das Labyrinth aus den vorgegebenen politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, aus denen er sich trotz aller Anstrengung nicht zu befreien vermochte? — zeigt einen widersprüchlichen

Menschen und gescheiterten Politiker. Zwischen zornigem Aufbrausen und wehmütiger Nachdenklichkeit, zwischen praller Lebenslust und intellektuellem Scharfsinn, zeichnet García Márquez das Bild eines Aufklärers und Europakenners, der aber nicht frei von Aberglauben ist und an der Alten Welt oft kein gutes Haar läßt. Als Politiker hält sich Bolívar selbst für einen Versager, da es ihm nicht gelungen ist, seinen panamerikanischen Traum zu verwirklichen. Hier unterscheidet sich auch der Romantext von seiner Vorlage: Während García Márquez' Bolívar den Grund seines Scheiterns ganz personalistisch in den Intrigen und politischen Winkelzügen seines unversöhnlichen Gegenspielers Francisco Paula de Santander sieht, zeigt Mutis ihn als Opfer einer Clique materialistisch eingestellter kreolischer Familien, durch deren Machtanspruch und Profitgier seine idealistischen Visionen zunichte gemacht wurden. Obwohl García Márquez seinen Helden vom Sockel der ihm zu Ehren überall im Land aufgestellten Denkmäler herunterholt und ihn ziemlich nackt und hilflos auf die Erde stellt, findet dennoch keine echte Entmythisierung Bolívars statt. Der schwerkranke General wird vom Schriftsteller mit unverhohlener Sympathie gezeichnet; je mehr Details wir über den Menschen und Staatsmann Bolívar erfahren, desto undurchsichtiger und rätselhafter wird sein Charakter. Und Rätselhaftigkeit nährt den Mythos eher, als daß sie ihn zerstört.

5 Gescheiterte Helden und verschwundene Erzähler: die Reflexion der Moderne im postmodernen Roman der achtziger Jahre

Schon seit den siebziger Jahren ist in der kolumbianischen Literatur eine Tendenz feststellbar, die eine stärkere Hinwendung zum *postmodernen* Diskurs Europas und Nordamerikas erkennen läßt. Die thematischen, inhaltlichen und stilistischen Veränderungen, die in den Texten einiger Autoren zunächst noch zaghaft, in den achtziger Jahren aber verstärkt erkennbar werden, müssen auch im Zusammenhang mit einer zunehmenden Abgrenzung der jüngeren Generation vor dem «Übervater» und späteren Nobelpreisträger García Márquez gesehen werden. Seit dem Erscheinen von *Cien años de soledad* (1967) gilt sein Verfasser als der Vertreter der *modernen* Literatur Kolumbiens. Die Darstellung und Beschreibung der historischen und gesellschaftlichen Realität seines Landes, seine politische und geschichtsphilosophische Interpretation kolumbianischer Wirklichkeit, seine verwandten Erzähl- und Schreibtechniken und nicht zuletzt seine von ihm immer wieder selbst eingestandene Abhängigkeit von seinen europäischen und nordamerikanischen Vorbildern (Kafka, Faulkner und andere) machen ihn in der Tat nicht nur zu dem herausragendsten Schriftsteller Kolumbiens, sondern auch (zusammen mit

Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa und anderen) zu einem der wichtigsten Vertreter der europäisch-lateinamerikanischen Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Als Hauptvertreter der kolumbianischen Postmoderne gilt Rafael Humberto Moreno-Durán. Schon in seiner frühen Romantrilogie *Femina Suite*, die aus den Romanen *Juego de damas* (1977), *El toque de Diana* (1981) und *Finale capriccioso con Madonna* (1983) besteht, werden die historischen Geschehnisse und die gesellschaftliche Realität durch eine Vielzahl von geistreichen Wortspielen, ironischen und sarkastischen Parodien und offenherzigen Anzüglichkeiten überlagert; auch der intertextuelle Bezug auf andere Werke (in diesem Fall auf Dantes *Göttliche Komödie*) spielt hier bereits eine gewisse Rolle. In seinem späteren Roman *Los felinos del canciller* (1987) erzählt Moreno-Durán die Geschichte einer aristokratischen Familie, die über drei Generationen hinweg eine herausragende Rolle in der kolumbianischen Diplomatie gespielt hat. Äußerlich betrachtet handelt es sich um eine Familiengeschichte, in die zahlreiche historische Ereignisse aus der Geschichte Kolumbiens verwoben sind: der Panamá-Konflikt, die anschließende Neufixierung der Grenzen ebenso wie der Abschluß von Handels- und Schiffahrtsabkommen oder das Konkordat mit dem Vatikan. Aber von der Welt Macondos und der Familia Buendía ist dieser Roman weit entfernt. Denn nicht die Geschichte selbst und ihre Interpretation sind bedeutsam, nicht Inhalt und Aussage stehen im Vordergrund, sondern die Sprache ist es, die im Zentrum des Autorinteresses steht. Der politische und gesellschaftliche Diskurs der kolumbianischen *regeneración* zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird parodiert und damit dekonstruiert, indem seine sprachlichen Grundlagen analysiert und die darunter liegenden Erzählstrategien und Redeabsichten aufgedeckt werden.

Alvaro Mutis, der ebenfalls häufig als postmoderner Erzähler interpretiert wird, ist im Gegensatz zu Moreno-Durán ein auch international bekannter und angesehener Autor. Seine weltweiten Reisen und zahlreichen Interviews in europäischen Zeitungen und Zeitschriften, die Tatsache, daß seine Romane in viele Sprachen übersetzt sind und sein Werk bereits mehrfach mit wichtigen Literaturpreisen ausgezeichnet worden ist, machen ihn neben García Márquez zum wohl bekanntesten kolumbianischen Schriftsteller außerhalb Kolumbiens. In Bogotá 1923 geboren, in Brüssel aufgewachsen und zur Schule gegangen, lebt er heute in Mexiko-Stadt; er schrieb sowohl für den *Espectador* als auch für amerikanische Film- und Fernsehgesellschaften; lange Zeit ausschließlich als Lyriker bekannt, machte er sich erst mit seinem Maqroll-Zyklus einen Namen als Romanautor. Die Trilogie beginnt mit *La nieve del almirante* (1986), wird mit *Ilona llega con la lluvia* (1988) fortgesetzt und mit *Un bel morir* (1989) abgeschlossen. Hier wie auch in anderen Romanen und

Erzählungen — *La última escala del Tramp Steamer* (1988), *Amirbar* (1990), *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991) — steht Maqroll, ein zwischen den Kontinenten vagabundierender Seefahrer und heimatloser Abenteurer, im Mittelpunkt der Handlung. Seine nostalgischen Erinnerungen an eine längst verblichene Vergangenheit sowie sein pessimistischer Blick auf die Gegenwart und seine immer wieder zum Scheitern verurteilten Handlungen verweisen auf die prinzipielle Hoffnungslosigkeit der menschlichen Existenz. Mutis' Romane sind eine aktionsarme Mischung aus unbedeutenden Ereignissen und Begebenheiten, halluzinatorischen Träumen und reflektierenden Lektüreerfahrungen des Protagonisten. Die Bedeutung seines Werkes basiert daher auch weniger auf den erzählten Inhalten als vielmehr auf dem hohen Grad an Intertextualität und der Dekonstruktion tropischer Paradiesmythen.

Der häufige Bezug auf Autoren und Werke der westlichen klassischen und modernen Literatur ist eine auffällige Konstante in Mutis' Romanen. Ob Joseph Conrad oder Herman Melville, Marcel Proust oder die französischen Surrealisten, sie alle treten wiederholt in den Romanen auf; die Rezeption von Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé und der belgischen Symbolisten wird bereits in Mutis' frühen Gedicht-Sammlungen deutlich; besonders verbunden fühlt er sich seinen seelenverwandten Schriftstellerkollegen André Malraux oder Fernando Pessoa. Ebenso bedeutsam wie der *intertextuelle* Umgang mit den Werken der Weltliteratur ist der *intratextuelle* Bezug innerhalb von Mutis' eigenem Werk. Zwischen seinen Texten herrscht ein ständiger Austausch: Frühe Texte werden in späteren wieder aufgenommen und aktualisiert, andere wiederum bilden in einem neuen Kontext den Ausgangspunkt einer zweiten Geschichte; in der Figur Maqrolls treffen sich über die Texte verstreute Handlungselemente, die neu kombiniert werden; isolierte und unverständliche Einzelepisoden werden im Zusammenhang gesehen erst verständlich. Als weiteres hervorstechendes Merkmal seines literarischen Schaffens ist die konsequente Dekonstruktion einer im 20. Jahrhundert nicht nur in Europa, sondern auch in Lateinamerika selbst wirksamen Idealisierung und Mythifizierung der tropischen Landschaft als Regressions- und Fluchtopos einer zivilisationsmüden Gesellschaft zu nennen. Ob Urwaldgebiete oder städtische Zentren, Gebirgsregionen oder Küstenabschnitte, bei Mutis werden sie nicht exotisch im herkömmlichen Sinne beschrieben. Im Gegenteil: Die schlüpfrige Vegetation des Urwalds und die Trostlosigkeit des feucht-heißen Klimas entbehren jeden Zaubers. Eine solch konsequent betriebene Desillusionierung des Lesers und die oben dargestellte autoreferentielle Verweisstruktur eines sich immer weiter verzweigenden Textsystems machen Mutis' Prosawerk zu einem zweiten Höhepunkt der kolumbianischen Postmoderne.

6 Zusammenfassung

Obwohl die kolumbianische Romanliteratur, wie diese knappe und notwendigerweise unvollständige Übersicht doch gezeigt haben dürfte, in den letzten Jahrzehnten einen thematischen Umfang und eine sprachlich-stilistische Vielfalt an den Tag gebracht hat, die in der Literaturgeschichte dieses Landes nie zuvor erreicht worden ist, ist die internationale, speziell deutsche Rezeption nicht in gleicher Weise gewachsen. Die kolumbianische Literatur führt hier im Vergleich etwa zu Mexiko und Argentinien ein immer noch marginales Schattendasein. Selbst der einzige international anerkannte und weltweit gelesene kolumbianische Schriftsteller bestätigt dies in eindrucksvoller Weise: Der Bekanntheitsgrad und schriftstellerische Ruhm Gabriel García Márquez' in Deutschland beruht gerade darauf, daß er nicht als Chronist der kolumbianischen Wirklichkeit, sondern eher als Vertreter eines unklar definierten lateinamerikanischen magischen Realismus gelesen wird. Das Fehlen deutscher Übersetzungen von zentralen Texten der kolumbianischen Gegenwartsliteratur (neben den Romanen von García Márquez und Alvaro Mutis sind weniger als zehn Romane ins Deutsche übersetzt) sowie die weitgehende Abwesenheit des kolumbianischen Romans im Vorlesungs- und Seminarangebot deutscher Universitäten tragen in nicht unerheblicher Weise dazu bei, daß eine zum Bestand der Weltkultur zählende Nationalliteratur hierzulande zu wenig zur Kenntnis genommen wird.

7 Literaturverzeichnis

- Altmann, Werner (1994): «Der zeitgenössische historische Roman in Kolumbien», in: *Tranvía* 34, S. 14-16.
- Altmann, Werner (1995): «Die *United Fruit Company* und der Streik der kolumbianischen Bananenarbeiter zwischen historischer Realität und literarischer Fiktion», in: Guthunz, Ute / Fischer, Thomas (Hrsg.): *Lateinamerika zwischen Europa und den USA: Wechselwirkungen, Wahrnehmungen und Transformationsprozesse in Politik, Ökonomie und Kultur*, Frankfurt am Main: Vervuert, S. 205-228
- Arango, Manuel Antonio (1985): *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*, México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Arnau, Carmen (1971): *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*, Barcelona: Ediciones Península.
- Ayala Poveda, Fernando (1984): *Manual de literatura colombiana*, Bogotá: Educar.

- Bellini, Giuseppe (1973): «Il mondo fantastico e violento de 'Cien años de soledad'», in: ders.: *Il labirinto magico: studi sul «nuovo romanzo» ispano-americano*, Milano, S. 181-225.
- Briceño Jáuregui, Manuel (1983): *Estudio histórico-político de «El desierto prodigioso y prodigio del desierto» de Don Pedro de Solís y Valenzuela*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Castro, José Antonio (1972): «'Cien años de soledad' o la crisis de la utopía», in: Giacomán, Helmy F. (Hrsg.): *Homenaje a G. García Márquez: variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York, S. 267-277.
- Cobo Borda, Juan Gustavo (1990): *La narrativa colombiana después de García Márquez*, Bogotá: Tercer Mundo.
- Curcio Altmar, Antonio (1957): *La evolución de la novela en Colombia*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Escobar Mesa, Augusto (1990): «Reflexiones acerca de la literatura sobre la Violencia», in: *Lingüística y literatura* 17, S. 92-125.
- García Márquez, Gabriel (1978): «Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia», in: *Eco* 205, S. 104-108.
- Giraldo B., Luz Mery (Hrsg.) (1994): *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*, Cali: Editorial Facultad de Humanidades; Centro Editorial Javeriano CEJA.
- Giraldo B., Luz Mery (Hrsg.) (1995): *Fin de siglo: narrativa colombiana; lecturas y críticas*, Cali: Editorial Facultad de Humanidades; Centro Editorial Javeriano CEJA.
- Jaramillo, Eduardo (1988): «Alta tra(d)ición de la narrativa colombiana de los 80», in: *Boletín Cultural y Bibliográfico* 15.
- Jaramillo, María Mercedes / Robledo, Angela Inés / Rodríguez-Arenas, Flor María (1991): *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*, Medellín: Universidad de Antioquia.
- Kohut, Karl (Hrsg.) (1994): *Literatura colombiana hoy: imaginación y barbarie*, Frankfurt am Main; Madrid: Vervuert.
- Manual de literatura colombiana* (1988): 2 Bände, Bogotá: Planeta [ohne Hrsg.].
- Mena, Lucila Inés (1972): «La huelga de la compañía bananera como expresión de lo 'real maravilloso' americano en 'Cien años de soledad'», in: *Bulletin Hispanique* 74, S. 379-405.
- Mena, Lucila Inés (1975): «El general Rafael Uribe Uribe como modelo histórico del coronel Aureliano Buendía en 'Cien años de soledad'», in: *Revista interamericana de bibliografía* 25/2, S. 150-168.
- Mena, Lucila Inés (1976): «'Cien años de soledad': novela de 'La Violencia'», in: *Hispanamérica* 5, S. 3-23.

- Menton, Seymour (1978): *La novela colombiana: planetas y satélites*, Bogotá: Plaza y Janés.
- Moreno-Durán, Rafael Humberto (1988): *De la barbarie a la imaginación: la experiencia leída*, Bogotá: Tercer Mundo.
- Orjuela, Hector H. (1968): *Fuentes generales para el estudio de la literatura colombiana: guía bibliográfico*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Orjuela Héctor H. (1984): «*El desierto prodigioso y prodigio del desierto*» de Pedro de Solís y Valenzuela: *primera novela hispanoamericana*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Paschen, Hans (1991): *Narrative Technik im Romanwerk von Gustavo Alvarez Gardeazábal*, Frankfurt am Main: Vervuert.
- Paschen, Hans (1994): «La novela de la Violencia colombiana», in: Dill, Hans-Otto / Gründler, Carola / Gunia, Inke / Meyer-Minnemann, Klaus (Hrsg.): *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt am Main; Madrid: Vervuert, S. 369-381.
- Peña Gutiérrez, Isaías (1982): *La narrativa del Frente Nacional*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Pfeiffer, Erna (1984): *Literarische Struktur und Realitätsbezug im kolumbianischen Violencia-Roman*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Pineda Botero, Alvaro / Williams, Raymond L. (Hrsg.) (1989): *De ficciones y realidades: perspectivas sobre literatura e historia colombianas*, Bogotá: Tercer Mundo.
- Pineda Botero, Alvaro (1990): *Del mito a la posmodernidad: la novela colombiana de finales del siglo XX*, Bogotá: Tercer Mundo.
- Porras Collantes, Ernesto (1976): *Bibliografía de la novela colombiana*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Qual, Rose-Marie (1989): *Zu Gabriel García Márquez: «Cien años de soledad»: die Spiegelstadt als Utopie-Metapher — Versuch einer soziokulturellen Deutung*, Bonn: Romanistischer Verlag.
- Reichardt, Dieter (1992): *Autorenlexikon Lateinamerika*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Restrepo, Laura (1976): «Niveles de realidad en la literatura de la 'violencia' colombiana», in: *Ideología y Sociedad* 17/18, S. 7-35.
- Rössner, Michael (Hrsg.) (1995): *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*, Stuttgart; Weimar: Metzler.
- Tittler, Jonathan (1989): *Violencia y literatura en Colombia*, Madrid: Orígenes.
- Vélez Correa, Roberto (1986): *Gardeazábal*, Bogotá: Plaza y Janés.

-
- Williams, Raymond L. (1980): *Una década de la novela colombiana: la experiencia de los setenta*, Bogotá: Plaza y Janés.
- Williams, Raymond L. (1985): *Ensayos de literatura colombiana*, Bogotá: Plaza y Janés.
- Williams, Raymond L. (1991): *Novela y poder en Colombia 1844-1987*, Bogotá: Tercer Mundo.