

# Geschichte und Gedächtnis im Roman: Beispiele aus Frankreich, Italien und Lateinamerika 1970-2000

Susanne Kleinert



*universaar*

Universitätsverlag des Saarlandes  
Saarland University Press  
Presses Universitaires de la Sarre

Susanne Kleinert

**Geschichte und Gedächtnis im Roman:  
Beispiele aus Frankreich, Italien und  
Lateinamerika 1970-2000**



***universaar***

Universitätsverlag des Saarlandes  
Saarland University Press  
Presses Universitaires de la Sarre

© 2020 *universaar*  
Universitätsverlag des Saarlandes  
Saarland University Press  
Presses Universitaires de la Sarre  
Postfach 151141, 66041 Saarbrücken



ISBN 978-3-86223-086-0 gedruckte Ausgabe  
ISBN 978-3-86223-087-7 Onlineausgabe  
URN urn:nbn:de:bsz:291-universaar-1870

Satz: Johanna Gassen  
Umschlaggestaltung: Julian Wichert

Abbildung auf dem Umschlag: „Traumruinen“ von Susanne Kleinert

Erweiterte und aktualisierte Fassung der Habilitationsschrift „Die Fiktion der Geschichte: Zur Konstruktion und Kritik des Historischen in zeitgenössischen italienischen und hispanoamerikanischen Romanen“, Universität des Saarlandes, 1994

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier durch readbox unipress

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b>	7
<b>Einleitung</b>	9
<b>1. Geschichte und Literatur. Zeitgenössische Geschichtsmetaphern, Theorien der Geschichtserzählung und der Geschichtsroman der Postmoderne</b>	25
1.1 Historisches Bewusstsein und Geschichtsmetaphern: Berührungspunkte im Zeitbewusstsein von Posthistoire und zeitgenössischen literarischen Texten	25
1.2 Die Thematisierung des Gedächtnisses als Berührungspunkt zwischen Kulturwissenschaften und Literatur	37
1.3 Die narrativistische Theorie der Geschichtsschreibung: Geschichte und Literatur	40
1.4 Literaturwissenschaftliche Studien zum Verhältnis von Literatur und Historik	47
1.5 Rehistorisierung und Uchronie im postmodernen Roman	50
<b>2. Historischer Roman, „nueva novela histórica“, „romanzo antistorico“, „romanzo neostorico“, „historiographic metafiction“: Zum Problem des Gattungsbegriffs</b>	63
2.1 Einleitende Bemerkungen zur Gattungsproblematik des historischen Romans	63
2.2 Die Diskussion über den historischen Roman in Italien und Lateinamerika	66
2.3 Kriterien der Gattungszuordnung in der Diskussion um den historischen Roman im anglistisch-amerikanistischen, komparatistischen und germanistischen Bereich	74
2.4 Untersuchungen zu Geschichtsbildern im historischen Roman	84
2.5 Zum Problem der narrativen Kohärenzbildung und der Hybridität neuerer Geschichtsromane	89
2.6 Zur Vorgeschichte postmoderner Geschichtsromane	94
2.6.1 Vom modernen Roman zum Nouveau roman	94
2.6.2 Der Beitrag hispanoamerikanischer Romane des „Boom“ zur „Wiederkehr der Geschichte“ im zeitgenössischen Roman	95
2.6.3 Beispiele eines innovativen Geschichtsromans in Italien	99

<b>3.</b>	<b>Claude Simons <i>Le Jardin des Plantes</i>: Der Roman als Arbeit an traumatischen Gedächtnisbildern</b>	103
3.1	Zur Diskussion um das Referenzproblem und Simons Rückbezug auf den Nouveau roman in <i>Le Jardin des Plantes</i>	105
3.2	Narrative Kernpunkte: Kriegsbilder	109
3.3	Der Blick des Überlebenden	115
3.4	Simons Kriegsbeschreibungen als Trauma-Erinnerungen: „flashbulb memories“ und Derealisierung	118
3.5	Trauma, Künstlerbiographie und fragmentarisches Erzählen: Novelli als Double	126
3.6	Zeitwahrnehmung im Krieg und narrative Konstruktion von Simultaneität	132
3.7	Von der Wahrnehmung zur Diskurskritik	136
3.8	Zu Simons Konzeptualisierung des Gedächtnisses und zur Bedeutung seiner Texte für die Geschichtsdarstellung im Roman	145
<b>4.</b>	<b>Elsa Morante, <i>La Storia</i>: Geschichte als Einbruch der Irrealität in den Alltag</b>	155
4.1	Die Polemik um <i>La Storia</i> und das Problem des realistischen Populärromans	155
4.2	Zur Rezeption von <i>La Storia</i> seit den 1980er Jahren	166
4.2.1	Umberto Ecos vorsichtig positive Wertung von <i>La Storia</i>	166
4.2.2	Elsa Morantes Rezeption in den 1990er Jahren und die Genderforschung	167
4.2.3	Studien zur Thematik der Judenverfolgung in <i>La Storia</i>	169
4.3	Romanpoetik und Geschichtsbild: Zum Gegensatz von Realität und Irrealität in Morantes Essays und in <i>La Storia</i>	171
4.4	<i>La Storia</i> und die manzonianische Tradition	181
4.5	Episodenstruktur, Plot und psychologische Modelle in <i>La Storia</i>	183
4.6	Die Perspektivierung der Geschichte: Traumwissen, kindliche Wahrnehmung, Verdrängung	186
4.7	Die Funktion der literarischen Klischees und das Problem der Gegenläufigkeit von realistischen Erzählkonventionen und Vision der „irrealità“	191
4.8	<i>La Storia</i> und die Erweiterung der Möglichkeiten des realistischen Geschichtsromans: zusammenfassende Wertung und Ausblick	195

<b>5.</b>	<b>Vargas Llosa, <i>La guerra del fin del mundo</i>: Geschichte als ‚self-fulfilling prophecy‘ und der Rückgriff auf den historischen Roman</b>	201
5.1	Poetik und Essays Vargas Llosas und die Forschungsrezeption seines Gesamtwerkes im Überblick	201
5.2	Die Position von <i>La guerra del fin del mundo</i> im Gesamtwerk Vargas Llosas	215
5.3	Historische Referenz und intertextuelle Bezüge	218
5.4	Die essayistische Flankierung der fiktionalen Geschichtsdarstellung	226
5.5	Die Irrealisierung der Geschichtsbilder	230
5.6	Der Gegenpol des „effet de réel“ und der Bezug auf den historischen Roman	241
5.7	Die populäre Erzählung und die metafiktionale Selbstreflexion als Ausweg aus den Sackgassen der Geschichte	250
<b>6.</b>	<b>Guido Morselli <i>Contro-passato prossimo</i>: Die Ironie alternativer Geschichtsverläufe</b>	263
6.1	Zum Forschungsstand der Morselli-Rezeption	263
6.2	Geschichtsbezüge im Romanwerk Morsellis	267
6.3	Philosophische Grundlagen von Morsellis Geschichtsdarstellung	271
6.4	Die kontrafaktische Geschichtskonstruktion: Die Uchronie zwischen Wissenschaft und Fiktion	275
6.5	<i>Contro-passato prossimo</i> zwischen Uchronie, Geschichtskritik und Kritik des historischen Romans	278
6.6	Die Gegengeschichte des <i>Contro-passato prossimo</i>	288
6.7	Die „Naht zwischen Gegengeschichte und Historie“	292
6.8	Der historische Anachronismus als kombinatorisches Prinzip	297
6.9	Hypothese und Ironie	301
6.10	Zur Irrealisierung der Geschichte	304
6.11	Verschwundene Geschichte im Anspielungsmodus: Morselli, Sciascia und das Problem der Postmodernität von <i>Contro-passato prossimo</i>	306
<b>7.</b>	<b>Carlos Fuentes, <i>Terra nostra</i>: Literatur als kombinatorisches Gedächtnis einer vielstimmigen Geschichte</b>	311
7.1	Zum Thema der lateinamerikanischen Geschichte als Produkt des Imaginären	312

7.2	<i>Tiempo mexicano</i> und <i>Valiente mundo nuevo</i> : die essayistische Fundierung von Fuentes' Geschichtskonstruktion	318
7.3	<i>Terra nostra</i> : der narrative Rahmen – Multiplikation der historischen Zeiten und metanarrativer Kommentar	328
7.4	Die intertextuelle Basis des Prinzips der „segunda oportunidad“	338
7.5	Irrealisierung der Geschichte und ihre Neu-Konstruktion	343
7.6	Möglichkeitsdimension und Grotteske	362
7.7	Das Motiv der Spiegelungen und die imaginäre Begegnung von Spanien und Hispanoamerika	367
7.8	Die Literatur als Gegen-Geschichte	380
<b>8.</b>	<b>Umberto Eco, <i>Il pendolo di Foucault</i>: Geschichte im Labyrinth der Texte</b>	<b>393</b>
8.1	Ecos Bezug zur Postmoderne und zur Historiographie	393
8.2	Zur Rezeption von <i>Il pendolo di Foucault</i>	395
8.3	Zum Verhältnis von <i>Il nome della rosa</i> und <i>Il pendolo di Foucault</i>	398
8.4	Zur Gesamtkonstruktion von <i>Il pendolo di Foucault</i>	401
8.5	Die Intellektuellen und das Problem der Grenzen der Interpretation	403
8.6	Zeitgeschichtliche Referenzen und ihre literarische Verarbeitung	411
8.7	Die Verschwörungstheorien: Fiktion, Denkmuster, „Self-fulfilling prophecy“	419
8.8	Geschichte und Narration	429
8.9	Ecos Bezug auf Jorge Luis Borges	432
8.10	Der Bezug auf die Populärliteratur: ein Aspekt der Historiographie des Imaginären	436
8.11	Mögliche Welten und die Historiographie	439
8.12	Die labyrinthische Enzyklopädie und die Postmoderne	440
	<b>Schlussbemerkungen</b>	<b>451</b>
	<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>461</b>
	Primärliteratur	461
	Sekundärliteratur	466
	<b>Personenregister</b>	<b>517</b>

## Vorwort

¿Fue todo una ilusión, un engaño, una comedia de larvas errantes y de lémures chocarreros? La historia verdadera quizás no es historia de hechos o indagación de principios, sino farsa de espectros, ilusión que procrea ilusiones, espejismo que cree en su propia sustancia. (Carlos Fuentes, *Terra nostra*, S. 703)

Die vorliegende Studie ist die aktualisierte und erweiterte Fassung meiner Habilitationsschrift, die unter dem Titel „Die Fiktion der Geschichte: Zur Konstruktion und Kritik des Historischen in zeitgenössischen italienischen und hispanoamerikanischen Romanen“ 1994 von der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes angenommen wurde; das Habilitationsverfahren wurde mit der Erteilung der *Venia legendi* in Romanischer Philologie abgeschlossen. Die Publikation der Arbeit verzögerte sich zunächst durch die üblichen Bewerbungs- und Einarbeitungsprozesse in die Aufgaben eines Lehrstuhls, und dadurch, dass ich ihre romanistische Breite unbedingt durch ein Kapitel zu Claude Simon erweitern wollte. Da ich mich auf meinem Lehrstuhl an der Universität des Saarlandes aufgrund lokaler Besonderheiten des Lehrangebots immer stärker auf die Italianistik und Lateinamerikanistik konzentrierte, war mir eine Beschäftigung mit Claude Simon nur noch in der immer viel zu knappen Freizeit möglich. Als das Claude-Simon-Kapitel endlich abgeschlossen war, hatte sich inzwischen auch zu den anderen behandelten Romanen die Notwendigkeit einer deutlichen Aktualisierung ergeben. Der wachsende Eindruck, es mit einer möglicherweise unendlichen Geschichte zu tun zu haben, erschwerte die weitere Beschäftigung mit der Überarbeitung.

Neue Themen und Gebiete der Forschung waren einfach verlockender als die mühsame Aktualisierung der alten Erkenntnisse. Hinzu kamen immer umfangreichere Ämter in der akademischen Selbstverwaltung, deren Übernahme mir in der Universität eines finanziell eher darbenenden Bundeslandes notwendig erschien. So gingen die Jahre dahin, mit dann und wann in Angriff genommenen und durch neue Arbeitsgebiete wieder verdrängten Aktualisierungsphasen.

Wenn ich mich nun schließlich zur nochmaligen Aktualisierung und Publikation der Arbeit entschlossen habe, liegt dies nicht nur an einem persönlichen Bedürfnis, einmal Begonnenes abzuschließen, sondern auch an meiner Überzeugung, dass die von mir behandelten Autoren in ihrer Beschäftigung mit Geschichte nicht an Faszination und Aussagekraft verloren haben. Das seit einigen Jahren z.B. in Italien zu beobachtende Interesse am Thema der literarischen Repräsentation des Realen kann auch ein neues Interesse an Geschichtsromanen mit sich bringen, an einem Romantypus, der

bereits in der Postmoderne florierte, wie die inzwischen erfolgten Studien zu verschiedenen Nationalliteraturen belegen.

Der gedankliche Duktus der vorliegenden Studie wurde nach Möglichkeit erhalten, weshalb eine eingehende argumentative Auseinandersetzung mit neueren Studien nicht immer sinnvoll oder machbar war; ich habe mich bemüht, möglichst viele neuere Arbeiten aber auf jeden Fall im Literaturverzeichnis anzuführen, damit interessierte Leserinnen und Leser einen Ansatzpunkt für weitere Recherchen erhalten.

Danken möchte ich zuallererst Helene Harth, deren Assistentin ich für mehrere Jahre in Saarbrücken war. Die Gespräche mit ihr gaben mir sehr viele Anregungen: Ihre Aufsätze zu Leonardo Sciascia haben mir gezeigt, wie lohnend es ist, die literarische Geschichtsverarbeitung mit der Frage nach der Intertextualität zu verbinden. Helene Harth sei dieses Buch gewidmet. Als sehr hilfreich erwies sich auch ihre energische Aufforderung, zu einem bestimmten Zeitpunkt die Kapitel zur italienischen und hispanoamerikanischen Literatur als Habilitationsschrift einzureichen. Ebenso sei den Gutachtern der Universität des Saarlandes und den späteren Kolleginnen und Kollegen der Fachrichtung Romanistik gedankt, in deren Kreis ich mich viele Jahre wohlgeföhlt habe.

Dank eines Feodor-Lynen-Stipendiums der Alexander von Humboldt-Stiftung konnte ich 1991/92 ein Jahr an der Universität Pisa auf Einladung des Philosophen Remo Bodei verbringen. Das Stipendium gab mir die Möglichkeit, 1991 ein Interview mit Umberto Eco zu führen und Lina Bolzoni kennenzulernen; der Kontakt mit ihr besteht bis heute weiter.

Gedankt sei allen studentischen und wissenschaftlichen Hilfskräften, die mich in der Aktualisierung und Druckvorbereitung unterstützt haben, vor allem Jessica Schwingel für das Korrekturlesen sowie Stephanie Schmidt, Dr. Romina Linardi und Linda Hammann für ihre Mithilfe bei der Recherche, der Eingabe von Korrekturen und bei anderen Vorbereitungsstätigkeiten, Linda Hammann zusätzlich für ihr engagiertes organisatorisches Mitdenken.

Die Formatierung und Erstellung der Druckvorlage war in den kompetenten Händen von Johanna Gassen bestens aufgehoben, der ich für ihre unerschöpfliche Geduld in den verschiedenen Phasen der Aktualisierung zu größtem Dank verpflichtet bin.

Schließlich danke ich meinem Mann Gilbert Brockmann für sein Verständnis und seine Ermutigung, meiner Tendenz zur Prokrastination zu widerstehen, und außerdem für seine Mithilfe in der Erstellung des Personenregisters.

## Einleitung

„La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar“ (Piglia 2001: 19). Dieser Satz aus Ricardo Piglias *Respiración artificial* (1980) spielt auf Joyces bekannten Vergleich der Geschichte mit einem Alptraum an: „History [...] is a nightmare from which I am trying to awake“ (Joyce 1969: 40). Am Schluss seines Romans verdeutlicht der Erzähler anhand der Ausführungen von Tardewski, einer dem Schriftsteller Witold Gombrowicz nachempfundenen Figur, dass er sich nicht von der Beschreibung der Geschichte als Alptraum distanzieren, sondern von Joyces Vorstellung, dass es möglich sei, daraus zu erwachen. Ihr wird als Gegenbild Kafkas Schreiben aus dem Inneren des Alptraums entgegengesetzt:

¿Joyce? Trataba de despertarse de la pesadilla de la historia para poder hacer bellos juegos malabares con las palabras. Kafka, en cambio, se despertaba, todos los días, para *entrar* en esa pesadilla y trataba de escribir sobre ella. (Piglia 2001: 215)

Piglias Replik auf Joyce weist auf doppelte Weise darauf hin, dass die Geschichte nicht hintergebar ist. Seine eigene Distanzierung von der Gegenwart der argentinischen Militärdiktatur (1976-83) führt erstens zur Imagination einer rekursiven Zeitschleife, nämlich zur Fiktion eines in der Rosas-Diktatur 1850 geschriebenen Briefromans über das Jahr 1979. Zweitens ist das Bild der Geschichte als Alptraum selbst schon Geschichte, ein Stück Kulturgeschichte, deren Verflechtung mit der allgemeinen Geschichte Piglia am Beispiel der Figur Tardewski expliziert. Auch wenn für den Schriftsteller die aktuelle Alptraum-Geschichte nicht darstellbar ist, so bleibt immerhin rekonstruierbar, wie frühere Schriftsteller auf vergleichbare Anforderungen reagierten. Die Figur Tardewski wird dabei als Konstrukt aus Zitaten bezeichnet, ein Hinweis darauf, dass die textuelle Dimension die Priorität gegenüber der biographischen Ebene hat. Die Tatsache, dass Piglia als Bezugspunkte seiner Reflexion Joyce, Kafka und Gombrowicz angibt, lässt bereits erkennen, dass es ihm nicht um eine Geschichtsdarstellung in den Konventionen des realistischen Romans geht.<sup>1</sup>

Das Beispiel Ricardo Piglias verdeutlicht ein Dilemma des fiktionalen Schreibens über Geschichte im 20. Jahrhundert. Mit dem „Zivilisationsbruch“ (Dan Diner) des Holocaust verschärfte sich das Problem, ob und wie

---

<sup>1</sup> Der Rückgang auf das Problem der Darstellbarkeit von Auschwitz – „¿Qué diríamos hoy que es lo indecible? El mundo de Auschwitz“ (Piglia 2001: 215) – wirft generell das Problem der literarischen Erfassbarkeit geschichtlicher Extremerfahrungen auf. In seinen Spiralbewegungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Argentinien und Europa gelingt Piglia die Anspielung auf etwas Nicht-Darstellbares.

Geschichte überhaupt noch literarisch erfasst werden kann. Zwar formulierte beispielsweise ein Autor der Moderne wie Hermann Broch sein Konzept des „polyhistorischen Romans“ bereits 1933 im Gefühl eines drohenden Verstümmens der Literatur, doch sah er im Rückgriff auf den Mythos noch eine Lösung (Broch 1976: 114-117, 177-211). Nach Auschwitz aber erscheint die gesamte Kultur als diskreditiert, da sie den Holocaust nicht verhindern konnte. Auch die engagierte Literatur fiel unter den von Adorno zugespitzt formulierten Verdacht, dass der Kultur eine Mitschuld an der Historie zuzuschreiben sei: „Indem noch der Völkermord in engagierter Literatur zum Kulturbesitz wird, fällt es leichter, weiter mitzuspielen in der Kultur, die den Mord gebar“ (Adorno 1973: 22).

Das Schweigen zu wählen ist für Schriftsteller in der Regel kein akzeptabler Weg.<sup>2</sup> Dem Dilemma, etwas eigentlich Nicht-Darstellbares beschreiben zu wollen, begegnet Ricardo Piglias Roman, indem er es an die Figur Tardewski delegiert und damit erzählbar werden lässt, allerdings nicht als Erzählung eines Geschehens, sondern als Erzählung eines Problems. Tardewski nämlich erinnert als jüdischer Emigrant nicht nur an den Holocaust, sondern als ehemaliger Schüler Wittgensteins auch an die Möglichkeit des kommunikativen Scheiterns gemäß Wittgensteins vielzitiertem Satz aus dem Vorwort des *Tractatus logico-philosophicus* „[...] und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen“ (Wittgenstein 1963: 7). Tardewskis Stimme ist daher als Instanz nicht nur der schriftstellerischen Selbstreflexion, sondern auch der Auseinandersetzung mit der Geschichte zu lesen. Die Verlagerung des Blicks von der Gegenwart in die Vergangenheit erlaubt es, das von Adorno konstatierte Dilemma zu umgehen. Indem Piglia von Tardewskis bewusster Wahl für eine Position des Scheiterns erzählt, spielt er gleichzeitig auch auf die Schwierigkeit der Darstellung seiner eigenen geschichtlichen Situation an. Der Rekurs auf das Schicksal der europäischen emigrierten Schriftsteller ermöglicht es, einen kreativen Ausweg aus der von der Diktatur ausgehenden Lähmung zu finden.

Das Beispiel Ricardo Piglias soll einen ersten Einblick in den Gegenstandsbereich der vorliegenden Studie vermitteln. Sie behandelt ausgewählte Romane aus Frankreich, Italien und Lateinamerika, in denen das Schreiben über Geschichte in unterschiedlicher Weise problematisiert wird. So wie bei Piglia der Bezug auf die argentinische Geschichte in einem größeren, universellen Problemzusammenhang steht, erschöpft sich auch bei den im

---

<sup>2</sup> Das Beispiel Primo Levis zeigt, dass die in Adornos Position nahe liegende Tendenz des Verstümmens angesichts des Alptraums der Geschichte nur **eine** mögliche Wahl war. In der Entscheidung, trotzdem zu sprechen, obwohl die Erfahrung der enthumanisierten Welt der Lager die Sprache als fragwürdiges Instrument erscheinen ließ, folgte Levi auch einem ethischen Impuls: Das Schreiben hatte als Akt der Erinnerung von vornherein eine Dimension der Verantwortung gegenüber den Ermordeten.

Folgenden analysierten Autoren der Prozess der literarischen Sinnbildung oder -dekonstruktion nicht im Bezug auf Nationalgeschichte. Dies erklärt von der Gegenstandsseite her die Auswahl von Romanen aus verschiedenen Nationalliteraturen. Außerdem stellt sich die vorliegende Arbeit damit bewusst in den komparatistischen Traditionszusammenhang der deutschen Romanistik.

Gegenstand der Studie ist nicht die Darstellung eines größeren stofflichen Gebietes, z.B. der historischen Romane einer Nationalliteratur in einem gegebenen Zeitraum oder aller Romane über eine bestimmte historische Epoche. Die Auswahl der Romane richtete sich vielmehr nach dem in ihnen erkennbaren Problembewusstsein. Von einem Anspruch auf Exhaustivität kann angesichts der begrenzten Anzahl der analysierten Romane nicht die Rede sein. Der Schwerpunkt wurde stattdessen auf ausführliche Einzelanalysen gelegt,<sup>3</sup> um beispielsweise die Relation von essayistischer Reflexion und erzählerischer Form detailliert untersuchen und den Kontext des Gesamtwerkes der behandelten Schriftsteller berücksichtigen zu können.

Die ausgewählten Romane wurden zwischen Anfang der 70er und Ende der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts publiziert. Sie gehören damit einem Zeitraum an, in dem innovative Formen des Geschichtsromans, der „neue historische Roman“ und die *historiographic metafiction* (Hutcheon), auf ein neues Interesse der Literatur an der Geschichte schließen lassen. In der Anglistik und Amerikanistik ist dieser Gegenstandsbereich in der Forschung systematischer erschlossen worden als in der Romanistik. Vor allem ist hier die umfangreiche Studie von Ansgar Nünning über den englischen Roman *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiction* (1995) zu nennen, die auf der Basis eines breiten Korpus eine Typologie enthält, die den dokumentarischen, den realistischen, den revisionistischen historischen Roman, den metahistorischen Roman und die historiographische Metafiction umfasst (vgl. ausführlicher Kap. 2). Nünning zufolge sind seit Ende der 1960er Jahre interessante neue Verfahren der Verarbeitung von Geschichte im Roman zu beobachten:

Seit Ende der sechziger Jahre wenden sich englische Schriftsteller zwar wieder verstärkt der Geschichte zu, aber sie verbinden diese thematische Orientierung zunehmend mit experimentellen Erzählverfahren, metafictionalen Elementen und mit Reflexionen über Geschichte und Historiographie. (Nünning 1995 Bd. I: 2)

---

<sup>3</sup> Einzelanalysen erlauben es auch, die unterschiedliche Gewichtung der Faktoren der Erzählstruktur (Makrostrukturen in Figurenkonstellation, Handlung, Raum-Zeit-Gefüge, Verfahren der Perspektivierung, Fokussierung, der Modalisierung oder des Aufbaus mikrostruktureller Metaphernnetze, intertextuelle Anspielungsmodi, metanarrative Spiegelungseffekte) zu berücksichtigen.

Dass die neuen historischen Romane bzw. die historiographische Metafiktion in der anglistischen und amerikanistischen Forschung stärker beachtet wurden als in der Romanistik, dürfte mehrere Ursachen haben. So scheint im angelsächsischen Bereich ein generell stärkeres Interesse an historischen Fiktionen zu bestehen, was sich auch in der älteren einschlägigen Forschung zum historischen Roman erkennen lässt. Außerdem spielt das Konzept der Postmoderne, das im angelsächsischen Bereich früher und positiver formuliert und rezipiert wurde als in den romanischen Ländern, in der Wahrnehmung dieser Romane eine wichtige Rolle. Von einer generellen Abkehr der postmodernen Literatur von der Geschichte kann nämlich nicht die Rede sein. Gerade in Deutschland wurde die Postmoderne gerne mit dem Etikett der Unverbindlichkeit und Geschichtsfeindlichkeit versehen. Über feuilletonistischen Schlagwörtern hat man dabei hierzulande geflissentlich übersehen, dass ein postmoderner Autor wie Thomas Pynchon sich ausgesprochen stark mit Geschichte, in *Gravity's Rainbow* im Übrigen auch mit deutscher Geschichte auseinandergesetzt hat. Die Eingrenzung des Korpus auf Romane der letzten 30 Jahre des 20. Jahrhunderts folgt den Beobachtungen Umberto Ecos in *Postille a „Il nome della rosa“*.<sup>4</sup> Ende der 1960er / Anfang der 70er Jahre sei – so Eco – zum einen die Erschöpfung der (Neo)Avantgarde-Ästhetiken sichtbar gewesen, zum anderen habe sich die Wiedergewinnung früherer literarischer Formen in der Praxis ironischen Zitierens als eine Möglichkeit abgezeichnet, die aus der Sackgasse des Verstumens oder des reinen Meta-Diskurses führen konnte, einer Sackgasse, die sich aus der (neo)avantgardistischen Ästhetik konsequent ergeben hatte. Die von Eco Anfang der 1980er Jahre nur sehr knapp formulierten Äußerungen zur Postmoderne wurden in den 1980er und 90er Jahren in literaturwissenschaftlichen Schriften zur postmodernen Literatur ausdifferenziert.

Unter diesen Studien war Linda Hutcheons Konzept der *historiographic metafiction* in postmoderner Literatur für die vorliegende Arbeit anregend, doch beschränkt sich die Auswahl nicht auf postmoderne Romane, sondern es werden auch Texte untersucht, die stärker der realistischen Tradition verpflichtet sind. Damit ist intendiert, exemplarisch verschiedene Möglichkeiten des Geschichtsbezugs im Roman vorzustellen. Das kognitive Problembewusstsein gegenüber der Geschichte und ihrer Darstellung und die Komplexität der narrativen Formen stehen nicht in einem 1:1-Verhältnis zueinander. Auch ein traditionell erzählter Roman kann einen neuen Blick auf die Geschichte implizieren und innovative Vorstellungen generieren. Eine Reihe von postmodernen Romanen überwindet den Gegensatz zwischen realistischer Erzähltradition und (neo)avantgardistischem Experiment

---

<sup>4</sup> Eco, *Postille a „Il nome della rosa“*, in: ders., *Il nome della rosa* (1990: 528-531), im Folgenden abgekürzt NR.

und ist dadurch auch literaturgeschichtlich von großem Reiz. Die Postmoderne hat so eine dritte Option zwischen der traditionellen realistischen Erzählweise herkömmlicher historischer Romane und der geschichtsdestruierenden Intention (neo)avantgardistischer Texte und Programmatiken eröffnet. Postmoderne Geschichtsromane ironisieren die Realitätsillusion traditioneller historischer Romane, gehen aber in ihrem Spiel mit Gattungsformen populärer Genres wie Kriminalroman oder Science-Fiction auch über die avantgardistischen Versuche hinweg, die erzählerischen Apriori und die Makrostrukturen des Romans außer Kraft zu setzen. Die „Wiederkehr der Geschichte“ im Roman impliziert allerdings keineswegs von vornherein eine Rücknahme der Komplexität und der im experimentellen Roman erreichten Reflexionsleistung. Die Beibehaltung oder ironische Wiederaufnahme narrativer Makrostrukturen in Personenkonstellation, Plot und Chronotopos<sup>5</sup> kann beispielsweise dazu genutzt werden, den Leser in ein Labyrinth uneindeutiger Zeichen, unheimlicher „Self-fulfilling prophecies“, verwirrender Zeitsprünge und paranoider Konjekturen über Geschichte eintreten zu lassen, in dem die Grenzen zwischen Phantasma und historischem Faktum, Texten und realen und möglichen Welten verschwimmen. Der Verdacht, dass die „res gestae“ von Fiktionen durchzogen sind und dass das historische Gedächtnis, die „historia rerum gestarum“ aus Konstruktionen, Konjekturen oder gar Fälschungen besteht, findet sich in mehr oder weniger deutlicher Form in den ausgewählten Romanen.

Claude Simons *Le Jardin des Plantes* (1997) kombiniert experimentelle Montageverfahren des Nouveau roman mit einer reichen Intertextualität, die frühere eigene und fremde Texte über den 2. Weltkrieg verarbeitet und mit der Erzählung von Kriegserfahrungen zu einer Gesamtkomposition verbindet, die man als Modellierung eines durch traumatische Erfahrungen geprägten Gedächtnisses interpretieren kann. In ihm bilden die intensiv erinnerten Momente geschichtlicher Gewalt eine Mikroebene historischer Erfahrung, der gegenüber die Diskurse über Geschichte alle Glaubwürdigkeit verlieren. Die beiden danach behandelten Romane, Elsa Morantes *La Storia* (1974) und Mario Vargas Llosas *La guerra del fin del mundo* (1981), sind noch stark einer ideologiekritischen Linie verpflichtet und beleuchten daher den gewählten Geschichtsausschnitt (Italien während des 2. Weltkriegs bzw. die Niederschlagung eines Aufstandes im brasilianischen Hinterland Ende des 19. Jahrhunderts) in einem realistisch-kritischen Duktus, der die Tradition der realistischen Illusionskritik (Balzac, Flaubert) aufgreift und neu belebt.

Die folgenden Kapitel analysieren Romane, die – mit der nötigen Differenzierung – der Postmoderne zugeordnet werden können: Guido Morsellis

---

<sup>5</sup> Der Terminus Chronotopos ist aus Bachtins Literaturtheorie übernommen, die auch von Carlos Fuentes und Umberto Eco rezipiert wurde. Vgl. auch Smethurst (2000).

*Contro-passato prossimo* (1975), Carlos Fuentes' Romantrilogie *Terra nostra* (1975) und Umberto Eco's *Il pendolo di Foucault* (1988). Diese drei Romane konstruieren, in unterschiedlichen Formen und mit unterschiedlichen Intentionen, Geschichte neu. Sie modellieren Geschichte als einen Text, der umgeschrieben werden kann. Auch in diesen Texten lässt sich eine kritische Perspektive immer wieder erschließen, doch äußert sie sich in der narrativen Gestaltung nur indirekt und im Rahmen einer spielerisch-konstruktivistischen Haltung. In den Romanen, die stärker in der realistischen Romantradition verortet sind, tritt das ethisch-politische Anliegen zu Tage, Geschichte aus dem Blickwinkel ihrer Opfer zu perspektivieren, die von der Historiographie normalerweise – auch aus Gründen fehlender Dokumentation – ausgeklammert werden. In *Contro-passato prossimo* und *Il pendolo di Foucault* steht dagegen die kognitive Dimension im Vordergrund, nämlich die Frage, ob und wie hypothetische andere Geschichtsverläufe denkbar sind. Bei *Terra nostra* kann man von einem Gleichgewicht zwischen kritischer, konjekturaler und poetologischer Dimension sprechen. Die intertextuelle Dimension ist bei allen Romanen zu berücksichtigen, in den ausgewählten Romanen von Fuentes und Eco wird sie sogar zu einem unmittelbar thematischen Element. Bei vier der behandelten Autoren (Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Guido Morselli und Umberto Eco) ist außerdem die Rezeption des Werkes von Jorge Luis Borges, eines der „Väter“ der Postmoderne, als ein intertextuelles Bindeglied nachweisbar. Für alle analysierten Romane haben zudem die essayistischen Äußerungen der Autoren große Bedeutung, die von teilweise noch unveröffentlichten Materialien und Tagebucheinträgen (Morselli) bis zur politischen und literaturkritischen Essayistik (Elsa Morante, Vargas Llosa und Fuentes) und zur wissenschaftlichen Theoriebildung (Umberto Eco) reichen und daher in der vorliegenden Arbeit ebenfalls untersucht werden.

Durch die Orientierung an postmodernen Romanen ergibt sich das Problem einer doppelten Abgrenzung. Die postmoderne Rehistorisierung des Romans ist weder mit dem klassischen Instrumentarium der Gattungstheorie des historischen Romans noch mit einer Poetik des avantgardistischen Experiments hinreichend erfassbar. Erstere kann die postmodernen Spiele mit der Realitätsillusion in der Praxis des Um-Schreibens der Geschichte nicht abdecken, letztere ist aufgrund ihrer Gleichgültigkeit gegenüber Fragen der Referenz und aufgrund ihrer Betonung der Autonomie der Form nicht in der Lage, dem hybriden Charakter postmoderner Geschichtsromane gerecht zu werden. Hinzu kommt ein weiteres Problem. Eine klare Unterscheidung zwischen traditionell realistischer Schreibweise und dem postmodernen Zitieren realistischer Schreibweise lässt sich nicht apriorisch festlegen, da die sogenannte postmoderne ebenso wie jede andere Ironie nicht definiert, sondern nur kontextuell erschlossen werden kann.

Als wichtiges Auswahlkriterium wurde daher nicht ein formales Kriterium herangezogen, sondern ein zentrales Element, das gleichzeitig die Ebene der *histoire* und des narrativen *discours* berührt, da es textuelle Strategien der Deformation und Verfremdung der historischen Referenzen impliziert: die Irrealisierung bzw. Derealisierung<sup>6</sup> von Geschichte. Das Muster der Irrealisierung von Geschichte erlaubt eine Begrenzung eines prinzipiell nicht abschließbaren Korpus. Die (rhetorische) Frage, welche Romane sich überhaupt *nicht* auf Geschichte beziehen, ist kaum beantwortbar, da „Geschichte“ keinen abgeschlossenen Gegenstandsbereich bildet, denn alle menschlichen Aktivitäten und alle Ereignisse sind im Prinzip unter dem Begriff Geschichte subsumierbar – es hängt nur von dem Erkenntnisinteresse, den Dokumenten und, wie der Historiker Paul Veyne (1990: 36-39, 69-84) formuliert, von der „Fabel“ ab: Da alles historisch sei, – so Veyne – sei Geschichte das, was wir auswählen (Veyne 1990: 44).

Das Auswahlkriterium war also eine bestimmte, doch mit durchaus unterschiedlichen narrativen Mitteln realisierte literarische Gestaltung historischer Referenzen. Die Irrealisierung von Geschichte kann auf verschiedenen Wegen erfolgen, z.B. als Aufdecken und Interpretation der in der Geschichte wirksamen Fiktionen und Illusionen oder als Veränderung, als Um-Schreiben der Geschichte in alternativen, hypothetischen Geschichtsversionen oder als Modellierung einer Trauma-Erfahrung. In diesen Beispielen, die sich gegen eine vermeintliche Stabilität und Realitätsdichte der Geschichte wenden oder die Vorstellung historischer Faktizität direkt außer Kraft zu setzen suchen, setzt die schriftstellerische Operation auf einer thematischen Ebene an. Sie kann den Leser, je nach den schriftstellerischen Kapazitäten des Autors, in einen Prozess der Ambiguisierung und der Hinterfragung historischen Wissens hineinziehen, der als eine eher unheimliche Auflösung von Referenzpunkten oder als ein befreiendes Spiel der Auflösung fixierter Wissensbestände erfahrbar ist. Eine Irrealisierung von Geschichte kann aber auch erzielt werden durch spezifisch literarische Verfahren, wie die Gestaltung der Referenz mit den Mitteln der Groteske, der Parodie, der Hyperbolisierung, der Paradoxie, der Verfahren der phantastischen Literatur und der metafiktionalen „mise en abyme“.<sup>7</sup>

Für das vorliegende Korpus wurden sowohl Texte der Isotopie zu üblichen Wirklichkeitsmodellen als auch der Allotopie ausgesucht, die ich – in Anlehnung an Fügner (1984) – als in wesentlichen Punkten abweichend von

---

<sup>6</sup> „Irrealisierung“ soll im Folgenden ein allgemein gefasstes Konzept von „Entwirklichung“ bedeuten, während „Derealisierung“ als psychologisch-psychoanalytischer *terminus technicus* eher im Kontext der Verarbeitung von Trauma-Erfahrungen verwendet wird, um die wissenschaftliche Spezifität des Begriffs zu erhalten.

<sup>7</sup> Vgl. zu den Verfahren der Spiegelung des Romans im Roman das bekannte Buch von Dällenbach, *Le récit spéculaire* (1977) und Waugh, *Metafiction* (1984).

üblichen Wirklichkeitsmodellen bezeichnen möchte. Die gewählten isotopischen Texte zeigen eine Nähe zum realistischen, speziell zum realistischen historischen Roman, passen jedoch die literarischen Vorgaben an eine Geschichtserfahrung an, die den Glauben an die totalisierenden Geschichtsentwürfe des 19. Jahrhunderts verloren hat. Die ganz oder teilweise allotopischen Texte dagegen zielen in sehr viel direkterer Weise darauf ab, eine der Grundannahmen üblicher Wirklichkeitsmodelle außer Kraft zu setzen, nämlich die Annahme einer Irreversibilität der Zeit und damit auch der Geschichte, indem sie eine mögliche andere als die faktisch belegte Geschichte konstruieren.

Irrealisierungsstrategien sind in ihrer Intention und ihrem Sinn nicht von vornherein deutbar. Sie können auf ein Konkurrenzverhältnis des Romans zur Geschichte hinweisen. In diesem Fall wäre das Bemühen, die Faktizität von Geschichte abzuschwächen, im Rahmen einer Autonomieästhetik der Literatur interpretierbar. Mit der Kraft der Fiktion, bestehende Texte umzuschreiben, würde der Roman dann vor allem den Anspruch verbinden, eine autonome, selbstreflexive Welt des Spiels zu eröffnen. Irrealisierungsstrategien können aber auch als Modellierung von Wirklichkeit verstanden werden, wenn man in ihnen ein Geschichtsverständnis entdecken kann, das von der prinzipiellen diskursiven Verfasstheit von Geschichte ausgeht, also von einem Verständnis, das nicht auf die Erfassung eines Geschehens, sondern auf die textuelle oder allgemein mediale Konstitution des historischen Gedächtnisses abzielt. Irrealisierungsstrategien können allerdings auch die Dimension historischer Erfahrung literarisch gestalten, und zwar insbesondere das Erleben von Traumata. Die Differenz zwischen literarischer und wissenschaftlicher Verarbeitung von Geschichte liegt sicher nach wie vor darin, dass literarische Texte Geschichte über subjektive Wahrnehmungen und Reflexionen zu modellieren suchen, dass sie die Exemplarität der dargestellten Erfahrungen und Reflexionen beanspruchen und dass Literatur dafür im Prinzip durchaus die Zustimmung des Publikums erhält.

Die Repräsentation von Geschichte wird vor allem dann zum Problem, wenn eine direkte Traumatisierung vorliegt und diese der Erinnerung eine Bewegung zwischen plötzlicher Präsenz und Verdrängung aufzwingt, wie vor allem die psychologische Gedächtnisforschung und die Holocaustliteratur aufgezeigt haben. Die Erfahrung des Sprachverlustes berührt dabei vielfach nicht nur die „*memoria*“, sondern auch die Primärerfahrung. Als Auschwitz-Überlebender beschreibt Primo Levi die Erinnerung an die sowohl konkret kommunikationsfeindliche als auch allgemein als sinnlos erfahrene Welt der Konzentrationslager in folgenden Worten:

Nella memoria di tutti noi superstiti, e scarsamente poliglotti, i primi giorni di Lager sono rimasti impressi nella forma di un film sfuocato e frenetico, pieno di

fracasso e di furia e privo di significato: un tramestio di personaggi senza nome né volto annegati in un continuo assordante rumore di fondo, su cui tuttavia la parola umana non affiorava. Un film in grigio e nero, sonoro ma non parlato. (Levi 1986: 72)

Die Texte der Überlebenden traumatischer geschichtlicher Erfahrungen drücken häufig die Empfindung aus, einem irrealen Geschehen beigezogen zu haben, welches das Gedächtnis überfordere. Psychologie, Psychoanalyse und Gedächtnisforschung haben dem Phänomen der Derealisierung viel Aufmerksamkeit gewidmet, und auch die Holocaustliteratur und andere literarische Verarbeitungen haben dazu beigetragen, dass das Motiv einer unwirklich gewordenen Geschichte inzwischen nicht mehr an eine individuelle historische Erfahrung gebunden ist, sondern als ein Element eines umfassenden Diskurses über Trauma-Erfahrungen auch für Schriftsteller nachvollziehbar ist, die die großen Katastrophen des 20. Jahrhunderts nicht mehr persönlich erlebt haben.<sup>8</sup>

Auf einer lebensweltlichen Ebene muss man wohl zunächst unterscheiden zwischen einer Derealisierung aufgrund eines Traumas, das ein Subjekt erleidet, und der Entwirklichung als erkenntnistheoretischer Position oder künstlerischer Strategie, d.h. einer Haltung, die eine freiwillige, bewusste Wahl impliziert.<sup>9</sup> In der Postmoderne-Diskussion wurde der spielerische Charakter vieler postmoderner Texte häufig als Beleg eines Aussagedefizits der gesamten postmodernen Kultur polemisch moniert, doch kann man gerade am Beispiel der Derealisierung aufzeigen, dass die alltagssprachliche Opposition von Spiel und Ernst in der Analyse literarischer Texte schnell an ihre Grenzen stößt. Sie kann so komplexe Texte wie etwa die von Raymond Federman nicht erfassen, in denen sich Erinnerungsfragmente an seine persönliche Verfolgung durch die Nazis mit spielerisch-experimentellen Montageverfahren mischen. Trauma-Erfahrung und postmodernes Spiel gehen hier eine so enge Verbindung ein, dass man sie nicht auseinander dividieren kann.

Der literarische Text konstituiert historisches Gedächtnis nicht in derselben Weise wie Wissensdiskurse; oft bewegt er sich an ihren Rändern, vermischt sie, konterkariert sie durch Erfahrungsdimensionen, die sich der begrifflichen Abstraktion entziehen. Diese Resistenz gegenüber den Diskursen führt allerdings auch dazu, dass viele literarische Texte das Verfallsdatum der intellektuellen

<sup>8</sup> Als Beispiel aus der deutschen Literatur ist hier W. G. Sebalds Roman *Austerlitz* (2001) anzuführen.

<sup>9</sup> In der psychologischen Forschung wird allerdings auch berichtet, dass Künstler, die von der postmodernen Erkenntnisposition der Konstruktivität des eigenen künstlerischen Tuns ausgehen, aufgrund der damit verbundenen Derealisierung in psychische Schwierigkeiten gerieten, denn die Derealisierung erstreckte sich auch auf die eigene Kunst und das eigene Identitätsgefühl (Freeman 2000: 116-140).

Moden überleben. Dies bedeutet jedoch nicht, dass Literaturwissenschaft auf die Perspektive der Wissensdiskurse verzichten kann. Eine Berücksichtigung des diskursiven Feldes kann die Wahrnehmung in der Lektüre schärfen und für die Interpretation literarischer Phänomene anregende Fragestellungen liefern. Die vorliegende Arbeit sucht einen Mittelweg zu finden und zwei Arten der Verkürzung möglichst zu vermeiden, nämlich entweder die Texte auf die Funktion zu reduzieren, diskursiven Kontexten als bloßer Beleg zu dienen, oder der Illusion einer völligen Autonomie der Texte zu erliegen, die oft nur dazu führt, dass Textaussagen in der literaturwissenschaftlichen Diktion sozusagen verdoppelt werden. Daher werden Anregungen aus verschiedenen Wissensdiskursen herangezogen, um eine Kontextualisierung wenigstens teilweise zu skizzieren – da es sich um zeitgenössische Texte handelt, bleibt der diskursive Horizont unvermeidlicherweise offen – und es wird gleichzeitig der Besonderheit der einzelnen Texte möglichst viel Rechnung getragen. Um beide Intentionen verfolgen zu können, wird eine Einteilung in zwei Überblickskapitel und die darauf folgenden Einzelanalysen gewählt.

Das erste Kapitel versucht die behandelten Romane in einen zeitgenössischen diskursiven Kontext zu stellen. Literaturwissenschaftliche Arbeiten zur Postmoderne und kulturwissenschaftliche Studien zum Thema des historischen Gedächtnisses bilden den Hauptbezugspunkt. Es wird allerdings auch nach zeitgenössischen Metaphern der Geschichtserfahrung gefragt, z.B. in Arbeiten, die auf Veränderungen des Zeit- und Geschichtsbewusstseins durch gesellschaftliche Beschleunigungsprozesse oder durch zunehmende Mediatisierung von Erfahrungen hinweisen. Geht es dabei um Ansatzpunkte, die das auf Geschichte bezogene Imaginäre des behandelten Zeitraums wenigstens partiell behandeln, kommt der ebenfalls aufgenommenen Diskussion um die Narration in der Geschichtserzählung und in der Literatur ein anderer Stellenwert zu. Als Ergebnis sei hier vorab festgehalten, dass das Modell der Narration in dieser Diskussion teilweise zu einfach oder – bei Ricoeur (1983-86) – zu sehr mimesisorientiert ist, als dass es auf die komplexen postmodernen Geschichtsromane mit Gewinn applizierbar wäre. Daher wird vorgeschlagen, im Interesse der historischen Differenzierung auf spezifisch literaturwissenschaftliche Argumentationen aus dem Umkreis der Postmoderne-Theorie und der „possible-worlds“-Theorie, aber auch aus der deutschen Forschung zurückzugreifen, die aufgrund der starken Position der Hermeneutik das Geschichtsthema nie so weit aus den Augen verloren hat wie formalistisch orientierte Literaturtheorien. Das erste Kapitel sucht so ein zum Untersuchungsgegenstand synchrones diskursives Umfeld zu (re-)konstruieren, das gleichzeitig für die vorliegende Arbeit wichtige Anregungen vermittelt hat. Der Horizont der Fragestellungen, die im ersten Kapitel diskutiert werden, umfasst damit philosophisch-essayistische Argumentationen, die auch in der Negation noch einen Bezug zu den

geschichtsphilosophischen Kohärenzbildungen, zu den „großen Erzählungen“ (Lyotard 1979: passim) erkennen lassen, sowie historiographische und literaturwissenschaftliche Argumentationen.

Das zweite Kapitel geht von diesem Horizont verschiedener Diskurse zu der literaturwissenschaftlichen und -geschichtlichen Frage nach dem Gattungsbegriff des historischen Romans und zu neueren Forschungen über, die die Geschichtsbilder historischer Romane des 19. und 20. Jahrhunderts untersuchen. Dabei werden neuere Forschungsansätze der Italianistik, Lateinamerikanistik, Anglistik, Germanistik und Komparatistik vorgestellt. Außerdem wird die Frage der Anwendbarkeit traditioneller Definitionskriterien des historischen Romans, vor allem des Kriteriums der Zeitdifferenz zwischen der Lebenszeit des Autors und der dargestellten Epoche, auf das vorliegende Korpus diskutiert. Neuere Forschungen lassen in diesem Bereich klar das Bemühen erkennen, sich von einer nur aus stofflichen Kriterien gewonnenen Gattungsdefinition zu entfernen, da diese in keiner Weise die *differentia specifica* neuerer Geschichtsromane zu erfassen in der Lage ist. In einem weiteren Abschnitt des Kapitels wird außerdem genauer nach den Möglichkeiten narrativer Kohärenzbildung in zeitgenössischen Geschichtsromanen gefragt. Dies begründet sich nicht nur aus der inzwischen selbstverständlichen Interpretationspraxis, zeitgenössische Romane von ihren textuellen Verfahren her zu analysieren, sondern auch aus der Hypothese, dass die narrative Dimension nicht nur vorgegebene Wirklichkeits- und Geschichtsbilder destruieren, sondern auch konstruktiv Erfahrungen und Erkenntnisse modellieren kann. Das Kapitel geht abschließend auf Beispiele neuerer Geschichtsromane in Italien und Lateinamerika ein, die in der vorliegenden Arbeit nicht näher analysiert werden. Damit soll dem weiteren literarischen Kontext Rechnung getragen werden, in dem die in den folgenden Kapiteln detailliert untersuchten Texte stehen.

Die Anordnung der den Einzelanalysen gewidmeten Kapitel erfolgt nicht nach der Zugehörigkeit zu einer Nationalliteratur – für die hispanoamerikanische Literatur des Boom ist dies sowieso wenig sinnvoll –, sondern nach impliziten typologischen Kriterien. Das dritte Kapitel über Claude Simon behandelt den Autor, der sich innerhalb des Nouveau roman am stärksten mit Geschichte und den Diskursen über Geschichte beschäftigt hat. *Le Jardin des Plantes* stellt ein Beispiel der Arbeit Claude Simons an der Konstruktion eines textuellen Gedächtnisses dar, das gleichzeitig traumatische Geschichtsspuren erfahrbar macht. In der Analyse wird auch auf Ergebnisse der Gedächtnisforschung zurückgegriffen.

Elsa Morantes Roman *La Storia* (viertes Kapitel) repräsentiert den traditionellen Typus des Geschichtsfreskos mit totalisierenden Ambitionen, realistischer Schreibweise und dem Ziel emotionaler Beteiligung eines größeren Publikums. Der Versuch, Geschichte gleichzeitig aus der Perspektive ihrer

Opfer darzustellen und zu irrealisieren, folgt hier einer im weitesten Sinn mimetischen Intention, nämlich der Vermittlung einer Geschichtserfahrung der Irrealität, die auf eine traumatische, jedes menschliche Maß übersteigende Erfahrung von Gewalt – die Massenvernichtung des 2. Weltkriegs – reagiert. Die Zeiterfahrung des Schocks und die Einwirkung der Geschichte auf das Unbewusste versucht Elsa Morante dabei – gemäß meiner Hypothese – auch im erzählerischen Diskurs selbst, also nicht nur auf einer thematischen Ebene, zu gestalten, doch erweist sich die Anlage als realistischer, populärer Geschichtsroman hier immer wieder als inkongruent mit dem Anliegen, den traumatischen Charakter der Kriegserfahrung auszudrücken. Um diese These zu veranschaulichen, wird am Ende des vierten Kapitels kontrastiv auf die narrative Gestaltung traumatischer Kriegserlebnisse bei Raymond Federman, einem nordamerikanischen, teils der Postmoderne, teils dem Spät-Modernismus zugeordneten Autor, eingegangen.

Das fünfte Kapitel behandelt den Roman *La guerra del fin del mundo* (1981) des peruanischen Autors Mario Vargas Llosa. Die Irrealisierung von Geschichte wird dort eher durch eine ideologiekritische Kontrastierung von Geschichts- und Realitätsbildern, des Fortschritts- und des Apokalypsemodells, erreicht. In der Relativierung dieser auf Zeitvorstellungen beruhenden Geschichtsmetaphern modelliert der Roman den Zusammenhang von Illusion und Gewalt als einen Mechanismus der „Self-fulfilling prophecy“. Ebenso wie in *La Storia* ist dabei der Anspruch erkennbar, Lücken der Historiographie zu kompensieren. Die Ebene der historischen Faktizität wird nicht in Frage gestellt, in beiden Romanen liegt die Intention eher darin, zu einer anderen Interpretation der Geschichte zu gelangen. Trotz des Einsatzes einer modernen Fragmentierungstechnik ist Vargas Llosas Roman sichtlich der Tradition des realistischen Romans, insbesondere des großen historischen Romans (z.B. Tolstoi, *Krieg und Frieden*) verpflichtet; er entwickelt diese Vorgaben vor allem mit den Mitteln der Groteske weiter. Im Unterschied zu *La Storia* wird in *La guerra del fin del mundo* die Ebene der Intertextualität zu einer tragenden Komponente, da es sich um eine *Ré-écriture* eines Basistextes der brasilianischen Literatur handelt. Sie tritt allerdings nicht so sichtbar an die Oberfläche wie bei Fuentes und Eco. Der Roman nimmt innerhalb des vorliegenden Korpus eine Position zwischen der traditionell realistischen Schreibweise historischer Romane und den postmodernen „Geschichtsfälschungen“ ein.

In den folgenden drei Kapiteln werden dagegen Romane analysiert, die Geschichte umschreiben und dabei das historische Wissen nicht respektieren, sondern „fälschen“, parodieren und ironisieren. Die Attacke gegen die historische Faktizität bewegt sich dabei zwischen ironischem Spiel, hypothetischer Konstruktion und dem Wunsch, die Literatur über die Historiographie oder gar die Geschichte selbst triumphieren zu lassen. Die Irrealisierung

entsteht hier zunächst durch die systematische Deformation historischen Wissens, ein Verfahren, das die Aufmerksamkeit auf die Textualität von Geschichte lenkt. Dem realistischen historischen Roman wird in diesen Beispielen sozusagen die kognitive Basis entzogen, indem seine Orientierung an historiographischen Objektivitätsvorstellungen an der Wurzel, nämlich der Vorstellung historischer Faktizität, untergraben wird. Auch hier kam es mir in der Textauswahl darauf an, die Variationsbreite aufzuzeigen, die in der narrativen Dimension dieses antirealistischen Romantyps möglich ist.

Guido Morsellis im sechsten Kapitel untersuchter Text *Contro-passato prossimo* (1975) gehört zum Genre alternativer, hypothetischer Geschichtsverläufe, das in der Forschung als Uchronie (Eco 1985: 174 f., Rodiek 1987), als „alternate history“ (Füger 1984) oder als parahistorischer Roman (Helbig 1988) definiert wird. Dieser konstruktivistisch-ironische Text gibt übliche Makrostrukturen des Romans zugunsten eines Pastiche der Form historiographischer Ereignisgeschichte weitgehend auf.

Bei Fuentes (siebtes Kapitel) sind dagegen eher literarische Texte als Quellen für das Um-Schreiben der Geschichte anzusetzen, vor allem die Erzählungen von Jorge Luis Borges, deren Konstruktion paradoxaler Zeitstrukturen von Fuentes auf die Geschichte übertragen wird. Von den drei Autoren antirealistischer Geschichtsromane erreicht Fuentes die größte literarische Komplexität, u.a. durch den Einsatz von Elementen der phantastischen Literatur, durch eine kontinuierliche Ambiguisierung der Makrostruktur und durch ein reiches Netz intertextueller Bezüge. Die Vergleichbarkeit zwischen Fuentes und Eco ist im Hinblick auf die kombinatorische Intertextualität, den weiten Rahmen der Referenzen und das in beiden Romanen thematisierte Motiv des Gedächtnisses gewährleistet.

Im Unterschied zu Fuentes verfolgt der im achten Kapitel behandelte Autor Umberto Eco jedoch auch eine im weitesten Sinn wissenschaftliche Fragestellung: Er widmet sich dem Problem der Begrenzbarkeit von Interpretation angesichts einer labyrinthischen Enzyklopädie. Dies affiziert auch die historischen Bezüge. Ecos Roman *Il pendolo di Foucault* baut mit korrekten historischen Referenzen eine Fiktion auf, die dem Plot der Verschwörung folgend in paranoider Weise die europäische Geschichte umschreibt. Auch hier verschwimmen übliche Vorstellungen bezüglich der Grenze von Fiktion und Realität, doch anders als Fuentes operiert Eco sozusagen mit historiographischen Mitteln.

Wie aus dem hier kurz dargestellten Gegenstand der einzelnen Kapitel der vorliegenden Arbeit hervorgeht, spielten stoffliche Kriterien für die Auswahl der Romane keine Rolle. Der Ausgangspunkt war weder ein bestimmtes historisches Ereignis, dessen literarische Darstellung zu kommentieren sei, noch ein bestimmtes Geschichtsbild, d.h. die Vorstellung von Geschichte als Fortschritt, Dekadenz u.ä. Allerdings zeigt sich ein gewisser

thematischer Zusammenhang der behandelten Romane darin, dass alle Autoren sich direkt oder indirekt auf traumatische geschichtliche Gewaltsituationen beziehen: Claude Simon und Elsa Morante auf den 2. Weltkrieg, den beide als Zeitzeugen erlebt haben, Vargas Llosa auf die blutige Zerschlagung eines Aufstandes der Armen in den ersten Jahren der brasilianischen Republik, wobei indirekt auf die Permanenz der Gewalt in Lateinamerika auch in der Gegenwart angespielt wird; Guido Morselli auf den 1. Weltkrieg, wobei in der Um-Schrift der Ereignisse, die auf eine Vereitelung des 2. Weltkriegs hinausläuft, dieser in dem Umkehrverfahren doch in paradoxaler Weise präsent gehalten wird. Carlos Fuentes stellt das Trauma der gewalttätigen Eroberung Mexikos durch die Spanier in das Zentrum seiner Romantrilogie, auch hier in dem Umkehrverfahren der Suche nach einer alternativen Möglichkeit der Geschichte. Umberto Eco fügt in das Spektrum der historischen Referenzen, die von den Templern bis zum Nahostkonflikt reichen, zeitgeschichtliche Bezüge ein, die das Bewusstsein der Protagonisten entscheidend prägen, nämlich die Resistenza und den Terrorismus der 1970er Jahre.<sup>10</sup>

Während in den ersten vier Fällen die historischen Referenzen einen begrenzten Zeitraum umfassen, der allerdings als bedeutsam auch im Hinblick auf Nachwirkungen in die Gegenwart hinein zu interpretieren ist, umspannen die beiden zuletzt erwähnten Romane einen Zeitraum von mehreren Jahrhunderten und reichen in die Gegenwart hinein. Carlos Fuentes' furiose Collage der verschiedensten historischen Referenzen und Zeitebenen von der Epoche des römischen Kaisers Tiberius bis zum 31.12.1999 und Ecos Konstruktion der europäischen Geschichte als Plot einer jahrhundertealten Verschwörung, die von der Gnosis bis zu den „Protokollen der Weisen von Zion“ die verschiedensten Versatzstücke europäischer Kultur und Unkultur kombiniert, lassen im Übrigen die verschiedenen Versuche, die Zeitdifferenz als Gattungskriterium des historischen Romans zu fixieren, als dem Gegenstand unangemessen erscheinen. Mit Kriterien, die aus Beispielen des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts gewonnen sind, kann man weder dem modernen noch dem postmodernen Roman gerecht werden.

Noch nicht ausreichend beachtet wurden bisher im romanistischen Bereich typisch postmoderne Verfahren wie das Um-Schreiben der Geschichte<sup>11</sup> oder die Modellierung der Geschichte in den Bildern der „Self-fulfilling prophecy“, des Komplotts, des labyrinthischen Textes und der Fälschung. In diesen Konstruktionen verlagert sich teilweise die Akzentuierung der

<sup>10</sup> Am Anfang des Kapitels zu Umberto Eco gehe ich auf die Gründe ein, die mich bewegen haben, *Il pendolo di Foucault* und nicht *Il nome della rosa* auszuwählen.

<sup>11</sup> In der Forschung zum angelsächsischen Roman wurde auf die Häufung von Beispielen dieses Genres in den letzten Jahrzehnten hingewiesen, vgl. Füger (1984) und Helbig (1988). Einzelne Beispiele, etwa Renouvierts *Uchronie* (1876), sind allerdings schon für das 19. Jahrhundert nachweisbar. Vgl. auch die Studie von Rodiek (1997).

Geschichte von der Ebene der Ereignisse und Handlungen auf die Ebene des Gedächtnisses (z.B. bei Fuentes) und der Interpretation von Texten (bei Eco).

Vielleicht wird man diese Romane eines Tages als neue Form der Mimesis rezipieren. An Komplot-Theorien und realen Komploten sowie an Geschichtsfälschungen besteht in der Geschichte des 20. Jahrhunderts schließlich kein Mangel. Fredric Jamesons Formulierung, in postmodernen Texten verschwinde die historische Referenz,<sup>12</sup> erscheint mir jedenfalls zu kurz gegriffen. Auch wenn in postmodernen Texten auf Geschichte häufig im Modus der Anspielung Bezug genommen wird, bedeutet dies noch lange nicht, dass der Leser daraus keine sinnvollen historischen Bezüge für sich selbst konstituiert. Gerade die Ambiguität und Indirektheit der Bezugnahme kann als ein bedeutungsvolles Verfahren erscheinen, z.B. dort, wo offizielle Geschichtsversionen angezweifelt werden, die „tatsächliche“ Geschichte aber nicht erkennbar ist, wie bei Komploten, Verschwörungstheorien und unzugänglichen oder gefälschten Archiven. Mit dieser Spekulation über mögliche Rezeptionswege möchte ich vor allem auch dafür plädieren, sich von Schlagwörtern wie dem der postmodernen „Unverbindlichkeit“ nicht den Weg zur Lektüre der Romane verstellen zu lassen; weder Thomas Pynchon noch Eco und schon gar nicht die lateinamerikanischen Autoren sind als Produzenten von „Unverbindlichkeit“ klassifizierbar.

---

<sup>12</sup> Vgl. Jameson: „In faithful conformity to poststructuralist linguistic theory, the past as ‚referent‘ finds itself gradually bracketed, and then effaced altogether, leaving us with nothing but texts“ (1984: 66). Im Gegensatz dazu steht die Position von Eco, der betont, dass uns geschichtliche Vergangenheit immer nur in Form von Texten zugänglich ist (vgl. Interview Eco 1994).



# 1. Geschichte und Literatur. Zeitgenössische Geschichtsmetaphern, Theorien der Geschichtserzählung und der Geschichtsroman der Postmoderne

## 1.1 Historisches Bewusstsein und Geschichtsmetaphern: Berührungspunkte im Zeitbewusstsein von Posthistoire und zeitgenössischen literarischen Texten

Der Begriff der Postmoderne hat die Wahrnehmung des Zeitraums, in dem die hier behandelten Romane erschienen sind, deutlich geprägt. Seine Konjunktur über eine längere Zeitspanne hinweg<sup>13</sup> dürfte sich zum einen der Tatsache verdanken, dass er ausgehend von der Architektur auf viele Wissensgebiete – Philosophie, Soziologie, Psychologie, Kunst-, Literatur- und Kulturgeschichte – appliziert wurde, also auf einen großen Gegenstandsbe- reich übertragbar war,<sup>14</sup> zum anderen aber scheint Lyotards These vom Ende der „großen Erzählungen“ (1979) auch inhaltlich einen Zeitgeist berührt zu haben, der sich in der „Zerstreueung“ von Sinn und der Pluralität von Sprach- spielen eher erkennt als in Totalitätskonstruktionen von großen philosophi- schen Systemen, von Utopien oder Ideologien. Man kann von einer geistigen Strömung, die die Differenzierung, das Uneindeutige und die Ironie den Sys- temen vorzieht, nicht erwarten, dass die alten Schemata der Unterscheidung von „konservativ“ und „progressiv“ noch greifen.<sup>15</sup> Der Sozialwissenschaft- ler Zygmunt Bauman beschreibt den Unterschied von Moderne und Postmo- derne als Abschwächung und Enthierarchisierung sinn- und grenzenbilden- der Ordnungskategorien:

The typically post-modern view of the world is, in principle, one of an unlimited number of models of order, each one generated by a relatively autonomous set

---

<sup>13</sup> Sieht man vom hispanistischen Gebrauch des Terminus zur Kennzeichnung der literarischen Strömung nach dem „modernismo“ ab und bezieht sich auf die von den USA ausgehende Dis- kussion, beginnt die Charakterisierung der Literatur der eigenen Epoche als postmodern in den 1960er Jahren (vgl. Köhler 1977, Welsch 1988: 12-17), etwa durch den bekannten Aufsatz von Fiedler (1969) zur Relation von „Elite-“ und Massenkultur. Trotz wiederkehrender Nach- rufe auf die Postmoderne, z.B. in der Zeitschrift *Merkur* 52, 1998, erscheinen weiterhin litera- turwissenschaftliche Werke, die den Begriff im Titel führen, z.B. Harbers (2000), Jansen (2002) u.a. In Europa hat der Rodopi-Verlag in Amsterdam wichtige Titel zur Verbreitung des Begriffs in der literaturwissenschaftlichen Diskussion geliefert.

<sup>14</sup> Als Überblick über die Diskussion in den verschiedenen Disziplinen vgl. besonders Taylor / Winquist (1998).

<sup>15</sup> Deswegen wirkte auch Habermas' wenig begründete Subsumtion des Poststrukturalismus unter den Neokonservatismus-Vorwurf, den er gegen Daniel Bell vorbrachte (1985: 54), kurz- schlüssig.

of practices. [...] If, from a modern point of view, relativism of knowledge was a problem to be struggled against and eventually overcome in theory and in practice, from the post-modern point of view relativity of knowledge (that is, its ‚embeddedness‘ in its own communally supported tradition) is a lasting feature of the world. (Bauman 1987: 4)<sup>16</sup>

Der allgemein konstatierte Relativismus der Postmoderne, positiv ausgedrückt: ihre Toleranz, erschwert Zukunftsvisionen und affiziert generell die Funktion des Intellektuellen, die Bauman in der Gegenüberstellung von „Gesetzgeber“ (Moderne) und Interpret (Postmoderne) bildlich zu erfassen sucht (Bauman 1987 und Bauman 1991). Bauman verbindet mit der Postmoderne außerdem eine spezifische Zeitwahrnehmung: Sei die Moderne noch von der Vorstellung des Aufbaus längerfristiger Identitäten geprägt, gelte es in der Postmoderne, allzu verbindliche Konstruktionen zu umgehen. Bauman fasst diesen Gedanken in folgendem Satz zusammen: „*Der Angelpunkt der post-modernen Lebensstrategie ist nicht, eine Identität zu fundieren, sondern eine Festlegung zu vermeiden*“ (Bauman 1999: 160, kursiv im Original).

Der Verlust an normativer Kraft der „großen Erzählungen“ (Lyotard) berührt auch die grundsätzlichen Vorstellungsmöglichkeiten geschichtlicher Prozesse. Die Frage ist nicht mehr, ob die Geschichte als Fortschritt oder Rückschritt imaginiert wird, sondern wie ihre Aufsplitterung in eine Vielzahl von Geschichten konzeptuell verarbeitet werden kann. Eine Strategie, die die Literatur im Umgang mit diesem Problem einschlägt, ist die des ironischen Zitats. John Barth beantwortet in seinem Roman *The Sot Weed Factor* die Frage, wie Geschichte vorstellbar sei, durch einen Katalog möglicher Bilder. Gerade die Häufung der Metaphern verweist ironisch auf ihre fehlende Verbindlichkeit:

The Poet Wonders Whether the Course of Human History Is a Progress, a Drama, a Retrogression, a Cycle, an Undulation, a Vortex, a Right- or Left-Handed Spiral, a Mere Continuum, or What Have You. Certain Evidence is Brought Forward, but of an Ambiguous and Inconclusive Nature.<sup>17</sup>

Die Ironie des obigen Zitats richtet sich nicht gegen eine bestimmte Position des Nachdenkens über Geschichte, sondern wirkt positiv gewendet eher wie ein Appell an den Leser, die angesprochene Ambiguität der Ergebnisse der Geschichtsreflexion auszuhalten.

Peter Bürger sieht die Postmoderne-Diskussion selbst als ein Symptom einer paradoxalen Orientierungssuche in einer Zeit an, die Gegenwart immer schneller in Vergangenheit überführt:

<sup>16</sup> Zur Diskussion von Bauman vgl. Bertens in Taylor/Winquist 1998, Bd. III: 605-611.

<sup>17</sup> John Barth, *The Sot-Weed Factor*, Überschrift von Kap.18, zit.n. Schabert (1981: 82).

Wenn wir uns nun die Frage vorlegen, ob wir gegenwärtig einen Epochenbruch erleben, dann verbinden wir zwei einander ausschließende Perspektiven miteinander; die Erlebnisperspektive des Beteiligten und die Ordnung stiftende des Erzählers, der ein vergangenes Geschehen überblickt. Wir wollen in der Gegenwart leben und diese zugleich mit dem vereinfachenden Blick des Historikers sehen, wobei diesem die Aufgabe zufällt, die Intensität unseres Erlebens zu erhöhen. [...] Die Frage nach dem Epochenbruch, die unüberhörbar im Begriff Postmoderne mitschwingt, pathetisiert unser Bedürfnis nach Orientierung in einer Gegenwart, als deren auffälligstes Merkmal wir die Geschwindigkeit empfinden, mit der sie sich in Vergangenheit verwandelt. (Bürger 2001: 176)

Gerade wenn sich die Postmoderne durch eine Pluralität von Interpretationen der Welt auszeichnet, wäre es irreführend, ihr ein einheitliches Modell von Zeitwahrnehmung zuzuschreiben, doch können bestimmte Merkmale benannt werden, die sich aus der Aufgabe des Geltungsanspruchs der „großen Erzählungen“ ergeben. Lützelers spricht von Tendenzen postmodernen Denkens in verschiedenen Bereichen und nennt als Charakteristika beispielsweise die Abschwächung der Unterscheidung von Fortschritts- und Reaktionsmodellen im politisch-gesellschaftlichen Bereich, die Akzeptanz der Heterogenität und des Perspektivismus verschiedenster Subjekt-Positionen, die Betonung des Historischen statt utopischer Entwürfe.<sup>18</sup> Im zeitgenössischen Imaginären reduziert sich mit dem Verlust teleologischer Geschichtsentwürfe der Ideologien des 19. und 20. Jahrhunderts auch die Vorstellung eines gerichteten Zeitpfeils. Dies schlug sich im Zweifel nieder, ob etwa gar ein Ende der Geschichte erreicht sei. In der vorliegenden Arbeit steht die Plausibilität derartiger Ideen nicht zur Debatte, denn in wissenschaftlicher Hinsicht dürften sie unergiebig sein. Ob nun die Rede vom Ende der Geschichte ist oder von einer Wiederkehr des Historischen, es handelt sich um Konstruktionen von begrenzter, wenn nicht zweifelhafter Aussagekraft.

Als metaphorische Konstruktionen und Diskurselemente aber können sie einen Beitrag zur Kontextualisierung der zu behandelnden Romane leisten, wie im Folgenden skizziert werden soll. Eine Relationierung von einzelnen historischen Ereignissen und der Geschichtsverarbeitung im Roman wird dagegen nicht vorgenommen. Zum einen sind dafür methodische Gründe anzuführen, weil die Romane bei einem direkten Vergleich mit historischen

---

<sup>18</sup> Für Lützeler ist die Postmoderne noch nicht abgeschlossen (Lützeler 2000: 15). Das Erscheinen von dickleibigen Überblicksdarstellungen zum Postmodernismus wie z.B. die von Taylor und Winquist herausgegebenen Bände *Postmodernism. Critical Concepts* (1998) könnte allerdings einen Abschluss der Postmoderne-Diskussion signalisieren. Der Terminus hat sich eingebürgert und kann daher zur kontextualisierenden Rahmung der hier vorgelegten Einzelanalysen herangezogen werden.

Ereignissen leicht als bloße Illustrationen erscheinen, was dem Literaturverständnis der vorliegenden Arbeit widerspräche, zum anderen sollte sich eine Kontextualisierung mit der Ereignisgeschichte sinnvollerweise auf eine Nationalgeschichte und -literatur beschränken, um verschiedene literarische Überformungen geschichtlichen Geschehens miteinander vergleichen zu können. Nimmt man dagegen als kontextbildende Größe ein zunächst nur vage bestimmbares „historisches Bewusstsein“ an, das sich aus Elementen verschiedener Diskursformen in heterogener Weise zusammensetzt, können fruchtbarere Ansätze für die Textanalyse gewonnen werden, da der Bezug der zu behandelnden Texte auf andere Diskurse für die Sinnkonstitution oft wichtiger ist als der (dokumentarische) Bezug auf historische Ereignisse. Eine literarhistorische Periodisierung mit einem Geltungsanspruch über das ausgewählte Korpus hinaus wird nicht intendiert, nicht zuletzt deshalb, weil der literarhistorische Epochenbegriff zumindest für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts unklar geworden ist.<sup>19</sup> Dies zeigt sich in der bisher noch un abgeschlossenen Periodisierung von Moderne und Postmoderne. Wenn im vorliegenden Kapitel darauf geachtet wird, dass die Beispiele kontextbildender Diskurse ebenfalls hauptsächlich aus den 1970er und 80er Jahren genommen werden, so ist hier ein Modell historischer Synchronizität impliziert, das zwar nicht inhaltlich apriorisch formuliert werden kann, aber davon ausgeht, dass die Konfrontation und Vernetzung von Beispielen unterschiedlicher Diskurse nicht nur für das Verständnis der Literatur förderlich, sondern auch in stande ist, partielle Konkretisierungen von so vagen Formulierungen wie der des „Geschichtsbildes“ oder „historischen Bewusstseins“ zeitgenössischer Kultur zu leisten.

Wo im Folgenden auch auf die Diskussion über die narrativistischen Fundamente der Geschichtswissenschaft eingegangen wird, wird in einem zweiten Schritt zu fragen sein, welche Anregungen aus dieser in den 1970er und 80er Jahren von verschiedenen methodischen Positionen aus geführten Diskussion für die Analyse zeitgenössischer Texte gezogen werden können.

Wenn Foucault in *Les mots et les choses* 1966 schreibt, dass die Geschichte als Paradigma der Humanwissenschaften ausgedient habe, so diagnostiziert er gleichzeitig den Erfolg des Strukturalismus als neuen dominanten Modells. Für die Postmoderne-Diskussion kann ein vergleichbar eindeutiges Statement nicht getroffen werden. Eine Richtung geht von einem Ende der Geschichte aus: Baudrillard sieht das Ende der Geschichte mit dem Verschwinden der Ereignisse in einem posthistorischen Zustand allseitiger medialer Simulation erreicht, und auch Gianni Vattimo verknüpft die Definition

---

<sup>19</sup> H. U. Gumbrecht (1985) argumentierte beispielsweise im Sammelband *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie* explizit mit der Posthistoire-Kategorie.

der Postmoderne mit den meist sehr metaphorisch formulierten Konzepten der Posthistoire. Eine andere Richtung der Postmoderne-Debatte betont dagegen die Aspekte der Rehistorisierung in der Postmoderne und grenzt diese von der Ablehnung der Geschichte in der Moderne ab; sie stützt sich dabei auf Phänomene postmoderner Architektur und Literatur. Hierzu sind Eco (1983) im Anschluss an den nordamerikanischen postmodernen Autor John Barth (1980) und besonders Hutcheon (1988 und 1989) zu zählen. Vor allem aber scheinen das große Interesse eines breiteren Publikums an Geschichte und die Innovationskraft der Historiographie als Einzelwissenschaft Foucaults Prognose zu widersprechen.

Auf den ersten Blick könnte man die philosophische und publizistische Geschichtsdiskussion der 1970er und 80er Jahre durch die gleichzeitige Präsenz der Schlagwörter vom Ende der Geschichte und ihrer Wiederkehr charakterisieren – ein schillernder, mehrdeutiger Umgang mit dem Begriff der Geschichte. Stärker als die Linie, die den Aspekt der Rehistorisierung in der Postmoderne hervorhebt, ist dabei das Posthistoire-Konzept negativ gebunden an die Tradition der geschichtsphilosophischen Systeme im Sinne von Hegel und Marx. Baudrillard geht dabei über Adornos und Horkheimers kulturkritische Skizzen der „Dialektik der Aufklärung“ insofern hinaus, als er die Dialektik selbst zu einem nicht mehr tauglichen Instrument der Analyse deklariert. Seine Verwurzelung im Horizont der 1968er Bewegung mit ihren gescheiterten Versuchen einer Neubelebung utopischen Denkens zeigt sich bei Baudrillard etwa daran, dass er nur den Pariser Mai '68 aus seiner Diagnose eines allgemeinen, durch die Mediengesellschaft hervorgebrachten Zustandes der Simulation von Ereignissen und Geschichte ausnimmt und ihm eine sozusagen allerletzte Spur von Authentizität zugesteht. Akademischen Forderungen nach einer intersubjektiv überprüfbarer Sprache entzieht sich diese Art von Theorie durch einen stark metaphorischen Stil, der den Unterschied zwischen Aussagen über Theorien und Aussagen über Realität permanent verwischt. Den Historiker Lutz Niethammer hat die Hartnäckigkeit der Rede über das Ende seines eigenen Untersuchungsgegenstandes (trotz der offenkundigen Konjunktur historischen Interesses) dazu veranlasst, seinerseits die Theorie der Posthistoire in einer Studie über ihre Ursprünge und Kontexte zu historisieren. Er weist darauf hin, dass der metaphorische Stil eine Gemeinsamkeit aller posthistorischen Entwürfe von Cournot und Adams bis zu Jünger, Gehlen und Baudrillard darstellt.<sup>20</sup>

Eine direkte Beeinflussung durch Posthistoire-Konzepte lässt sich zwar bei den Autoren des hier ausgewählten Korpus an Romanen nicht beobachten, allerdings scheint mir eine indirekte Parallelität in der Enttäuschung über den Verlust von Gewissheiten zu bestehen. Die Skepsis gegenüber der

---

<sup>20</sup> Vgl. Niethammer (1989: 10), zu Baudrillard S. 38 f.

Theoriebildung des Marxismus prägt die ideologiekritisch orientierten Romane meines Korpus wie Elsa Morantes *La Storia* und Vargas Llosas *La guerra del fin del mundo*: In den philosophisch-essayistischen Texten ebenso wie in den Romanen dieser Autoren werden die geschichtsphilosophischen Modelle des Fortschritts und der Revolution angesichts konträrer historischer Erfahrungen verworfen, ohne dass jedoch die Faszination globaler Geschichtsbilder gänzlich getilgt wird. Die Metaphern der Leere, des Todes, der Illusion füllen den Raum der negierten globalen Interpretationen der Geschichte aus. Auch in Claude Simons Werken finden sich immer wieder Reflexionen über den Verlust historischer und ideologischer Gewissheiten. Dies geschieht allerdings in gedanklich und stilistisch ganz anderer Weise als in den Gedankensplittern des philosophisch-essayistischen Denkens der Posthistoire.

Folgt man Niethammers Analysen, lassen sich folgende wesentliche Elemente der Posthistoire-Theorie festhalten: 1. die Kritik der Industriegesellschaft, des Fortschrittsoptimismus und der Idee eines Telos der Geschichte, 2. die Übertragung naturwissenschaftlicher Theorien wie der Thermodynamik auf geschichtliche Prozesse, womit die Warnung vor einer Erschöpfung natürlicher Ressourcen verbunden wird, 3. in ihrer neueren Version wie bei Baudrillard eine Kritik an der Mediengesellschaft gemäß der These, dass den Menschen nur noch Sekundärerfahrungen, d.h. über Medien vermittelte Erfahrungen zugänglich wären. Auch die italienische philosophische Richtung des „pensiero debole“ argumentiert mit der Vorstellung eines Endes der Geschichte – in Verbindung mit der Vorstellung des Endes des Subjekts. Der Kollektivsingular „Geschichte“ – bekanntlich erst seit Mitte bis Ende des 18. Jahrhunderts gebräuchlich<sup>21</sup> – wäre demnach aufzulösen in eine Vielzahl von Einzelgeschichten. In Gianni Vattimos *La fine della modernità* wird das philosophische Denken der Postmoderne dabei auch direkt auf reale geschichtliche Prozesse bezogen: Nicht nur die Bedrohung durch eine atomare Katastrophe, sondern das zerstörerische Potential der Technik und die Medien zwingen der Geschichte einen Zustand der Unbeweglichkeit auf. Anders als die Moderne sei die Postmoderne daher nicht durch eine Neuformulierung der Fortschrittsidee oder geschichtlicher Teleologie-Modelle zu charakterisieren, sondern durch die Schwächung oder Auflösung der Begriffe des Neuen, des Ereignisses und der Geschichte insgesamt. Vattimo rekurriert in diesem Zusammenhang explizit auf Arnold Gehlen und

---

<sup>21</sup> Vgl. Koselleck (1989 [1979]: 50-65). Zur semantischen Auffüllung des Geschichtsbegriffs mit Zeitvorstellungen vgl. im selben Band den Aufsatz von Koselleck über „Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen“ (130-143).

verbindet so seine Idee der Postmoderne mit der Richtung der Posthistoire (Vattimo 1990: 8-13).<sup>22</sup>

Die Metaphorisierung der Resultate der Thermodynamik in ihrer Übertragung auf geschichtlich-gesellschaftliche Prozesse bringt häufig einen Bedeutungsüberschuss oder eine Bedeutungsveränderung mit sich, die in der naturwissenschaftlichen Theorie nicht intendiert und enthalten ist. Auf jeden Fall geht das Konzept einer kristallisierten, stillstehenden Zeit über das Entropiemodell hinaus, das nur die Beobachtung der Irreversibilität energetischer Prozesse und damit den Gedanken einer Zeit der Natur formuliert. Im Bezug auf naturwissenschaftliche Modelle gegen die dem Fortschrittsoptimismus innewohnende Geschichtsteleologie liegt allerdings eine Gemeinsamkeit zwischen der Posthistoire-Theorie in der Nachfolge von Henry Adams und repräsentativen Beispielen eines neuen Geschichtsromans vor: Für die USA sind hier Thomas Pynchons postmoderne Romane *Gravity's Rainbow* und *V* zu nennen, für Italien Morsellis stark essayistische Romane, die einerseits das Entropiemodell für eine in nicht-apokalyptischer Endzeitstimmung gehaltene Kritik an den ökologischen Verwüstungen der Konsumgesellschaft nutzen, andererseits teleologische Geschichtstheorien wie den Marxismus in ironischer Konfrontation mit naturwissenschaftlichen Denkmodellen – besonders in *Il comunista* – unterlaufen. Wenn in Morsellis Roman-Essay *Dissipatio H. G.* der letzte Überlebende einer sang- und klanglos verschwundenen, sozusagen verflüchtigten Menschheit die großen Diskurse über das Subjekt und die Geschichte herbeizitiert, um experimentell für sich die Frage durchzuspielen, ob man dem großen Übel des Anthropozentrismus überhaupt ausweichen könne, so lassen sich hier durchaus Berührungspunkte mit Fragestellungen zeitgenössischer Philosophie erkennen. Ebenso wie die Philosophie kann die Literatur dabei auf einen Fundus von Geschichtsbildern zurückgreifen. So fehlt in dem oben erwähnten Roman-Essay Morsellis zwar jedes apokalyptische Pathos, da der Protagonist über das Verschwinden der Menschheit froh ist, das Bild der apokalyptischen Reiter wird gleichwohl zitiert.

---

<sup>22</sup> Wichtiger bei Vattimo ist allerdings die Philosophie Heideggers. Vgl. zu Vattimo Jansen (2002: 97-110). Kritik an der Rezeption konservativer Philosophen in der Postmoderne übt auf italienischer Seite der bekannte Epistemologe Paolo Rossi in *Paragone degli ingegni moderni e postmoderni* (1989, passim). Als Semiotiker steht Eco der analytischen Philosophie näher als dem Poststrukturalismus und der postmodernen Philosophie Vattimos, vgl. Eco, *I limiti dell'interpretazione* (1990) und zur poststrukturalistischen Vernunftkritik den Aufsatz „Sulla crisi della crisi della ragione“, in: *Sette anni di desiderio* (1990 [1983]: 34-39). Aufschlussreich für die Diskussion über den Zusammenhang zwischen naturwissenschaftlichen Zeitvorstellungen der Irreversibilität und Entropie einerseits und Geschichtsmetaphern wie der Dekadenz oder der Kristallisierung der Zeit andererseits sind die Aufsätze in dem Sammelband *Die sterbende Zeit* (Kamper / Wulf 1987).

Die Muster, Geschichte in globalen Metaphern zu denken, scheinen im Übrigen beschränkt zu sein; so erinnert etwa manches posthistorische Bild an die Tradition des Dekadenzgedankens. Folgt man Alexander Demandts materialreicher Untersuchung *Metaphern für Geschichte* (1978),<sup>23</sup> fallen neben der großen Gruppe der auf Zeitvorstellungen basierenden Metaphern (linearer Fortschritt, zyklische Wiederkehr in Analogie zum organischen Wachstum, Dekadenz) die aus dem Bereich der Literatur gewählten Bildfelder auf: Geschichte als Theater, Grotteske, Tragödie, Farce. Auf der Ebene der Metaphern für Geschichte lassen sich keine prinzipiellen Unterschiede zwischen historiographischem und literarischem Diskurs ermitteln. Siegfried Kracauer hat bereits in *Geschichte – Vor den letzten Dingen* in kritischer Absicht darauf hingewiesen, dass historiographische Untersuchungen sich umso stärker in – teils undurchschauten – Metaphern und Abstraktionen bewegen, je größere Ambitionen sie in Richtung einer Universalgeschichte haben (Kracauer 1971: 189-207). Mit zunehmender Spezialisierung innerhalb der historischen Disziplinen oder einer grundlegenden methodischen Neuorientierung wie im Falle der *Nouvelle Histoire* nimmt allerdings der Umfang kritischer Reflexion über die impliziten Konstrukte im wissenschaftlichen Diskurs zu und es wächst der Fiktionsverdacht gegenüber den globalen Entwürfen. Nicht zufällig nennt Demandt seinen Streifzug durch die Geschichtstheorien „*Metaphern für Geschichte*“ und wählt damit einen Begriff, der literarisch konnotiert ist.

In seinem vieldiskutierten Buch *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (1973) interpretiert Hayden White geschichtsphilosophische Konzepte des 19. Jahrhunderts auf der Basis der strukturalistischen Rehabilitierung der Rhetorik, indem er als Kernpunkte geschichtsphilosophischer Sinnkonstitution rhetorische Muster und literarische Gattungen wie Komödie, Tragödie etc. begreift.<sup>24</sup> Globale Geschichtsbilder oder Geschichtsdarstellungen, die von globalen Thesen und Werturteilen geprägt sind, wirken nach White sinnbildend, gerade weil sie auf literarische Gestaltungsmittel rekurren. Solange ihr bildlicher Charakter transparent ist und sie nicht für getreue Abbilder historischer Wirklichkeit gehalten werden, sei dies kein Anlass zu negativer Wertung.

Wenn hier auf Posthistoire-Konzepte näher eingegangen wird als auf gleichfalls in den 1970er und 80er Jahren formulierte Fortschritts-, Utopie- und Apokalypse-Modelle, so keineswegs aus der Annahme heraus, sie träfen „richtigere“ Aussagen über Geschichte als etwa die Aussage, dass das

<sup>23</sup> Zur Metapher der zyklischen Bewegung der Geschichte von der Renaissance zur Frühaufklärung in Frankreich vgl. Schlobach (1980).

<sup>24</sup> Vgl. den kurzen Aufsatz von Lüsebrink (1993), dessen Kritik (1993: 357) an den Kategorien der Narrationsanalyse in *Metahistory*, v.a. an deren Verknüpfung mit politischen Kategorien wie „konservativ“ oder „anarchistisch“, ich mich anschließe.

Projekt der Moderne noch einzulösen, Fortschritt also noch möglich sei (so, grob zusammengefasst, Habermas). Es geht vielmehr um die Frage, ob die eigenartig paradoxe Zeitwahrnehmung in Posthistoire-Modellen sich auch in literarischen Texten beobachten lässt, zumal eine direkte Parallele im Rückgriff auf naturwissenschaftliche Entropie-Konzepte in den angegebenen Texten Pynchons und Morsellis nachweisbar ist. Im Unterschied zu einfachen apokalyptischen Geschichtsentwürfen wird im Umkreis von Posthistoire-Modellen der Ereignischarakter von zeitgenössischer Geschichte in Frage gestellt. Ohne die Differenzqualität, die ein Ereignis von anderen abhebt und Voraussetzung dafür ist, dass es als historisch bedeutsam erfahren wird, droht sich auch der Sinn für Epochenunterschiede aufzulösen. Trennschärfe in der Unterscheidung von Epochen zu gewinnen, werde damit immer schwieriger. D. Kamper notiert, dass zu den Fragen, die die Posthistoire-Theorie seit den 1930er Jahren aufwerfe, die Wahrnehmung einer „antagonistischen Doppelbewegung von Beschleunigung und Verlangsamung [...], von Mobilisierung und Stillstellung“ gehöre (Kamper 1988: 168). Die Reflexion über Beschleunigungsprozesse als sozusagen einzigem fixen Merkmal spätindustrieller Gesellschaften prägt auch die Arbeiten Paul Virilios, des eigenwilligen Begründers der „Dromologie“ (Geschwindigkeitsforschung), der die destruktiven Aspekte permanenter Beschleunigung, d.h. den „Abfall“ in der Bewegung sich ständig selbst überbietender Innovation, hervorgehoben hat.

Im Hinblick auf die Konsequenzen beschleunigter gesellschaftlich-technischer Evolutionsprozesse für die Zeitwahrnehmung des „historischen Bewusstseins“ gibt H. Lübke (1990: 40-49) prägnante Beispiele: Während etwa für Machiavelli die Lektüre römischer Klassiker politische Handlungsrelevanz hatte, also zu dem von der Gegenwart aus integrierbaren Zeithorizont gehörte, rückt in beschleunigten dynamischen Gesellschaften die Vergangenheit im Sinn nicht mehr praxisrelevanter, veralteter Kenntnisse und Objekte immer näher an die Gegenwart heran und lässt diese in ihrer erfahrenen zeitlichen Ausdehnung schrumpfen. Um dennoch Identitätskonstitution zu sichern und die durch permanente Innovation dem Einzelnen abgeforderten Anpassungsleistungen zu kompensieren, werde andererseits immer mehr Vergangenheit verfügbar gehalten. Lübke erklärt die zunehmenden Phänomene der Musealisierung nicht nur der Prämoderne, sondern auch rezenter technischer Entwicklungen und alltagsweltlicher Objekte dabei als eine Ausweitung des historischen Bewusstseins, die die beschleunigte Dynamisierung der Gesellschaft begleitet. Mediale und museale Verfügbarkeit über Vergangenheit stellt demnach sekundär und institutionell eine Präsenz her, die in lebensweltlichen Zusammenhängen schwindet. Das Übergreifen der Musealisierung auf die gegenwärtigen Lebenswelten ist das zentrale Thema von Jeudy, *Die Welt als Museum* (1987) und einer der wichtigsten Diskussionspunkte des 1990

von W. Zacharias herausgegebenen Sammelbandes *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung* – bis hin zu konkreten Darstellungen der Probleme „vorausiegender Archivierung“, d.h. des musealen Sammelns von Exponaten in der Gegenwart im Hinblick auf ihre mögliche Historisierung.

Sieht man einmal von der Kompensationsfunktion „änderungstempo-bedingten Vertrautheitsschwundes“ (Lübbe 1990: 43) ab, bedeuten die ständig zunehmenden Phänomene der Musealisierung und überhaupt die enorm gestiegenen medialen Speicher- und Archivkapazitäten, dass immer mehr Dokumente, Objekte, Zeichen von Vergangenheit sekundär und institutionell (also jenseits der lebensweltlichen Erfahrungsdimension) vorgehalten werden. Die Beschleunigungsprozesse erfassen allerdings auch die Datenträger selbst, die immer schneller veralten und Datenmigrationen erforderlich machen. Aleida Assmann fasst die dadurch nötige Dynamisierung von Archiven folgendermaßen: „Das Archiv wird damit zu einem selbstregulierenden, d.h. sich selbst lesenden und schreibenden Gedächtnis“ (Assmann <sup>5</sup>2010: 355).

Wenn sich die Perspektive des Blicks auf Geschichte von der Vorstellung einer auf- oder absteigenden Linie, einer Stufenfolge, einer zirkulären oder spiralförmigen Bewegung (wie in den traditionellen Geschichtsmetaphern von der Renaissance bis zu Marx und Spengler) auf die potentielle Gleichzeitigkeit aller historischen Zeiten in der „memoria“ verlagert, lassen sich nicht nur die posthistorischen Bilder einer Gleichzeitigkeit von Stillstand und Beschleunigung erklären, sondern auch Besonderheiten einiger zeitgenössischer Romane. Hier wären zunächst die auffallenden Anachronismen in verschiedenen neueren Romanen zu nennen. So verwischen etwa Romane wie *Los perros del paraíso* (1983) des argentinischen Schriftstellers Abel Posse und Beispiele der postmodernen „historiographic metafiction“ (Hutcheon 1988) wie John Fowles' *A Maggot* (1985), teilweise auch Fuentes' *Terra nostra* (1975), Morsellis *Contro-passato prossimo* (1975) und Ecos *Il pendolo di Foucault* (1988) die historischen Epochengrenzen, indem sie identifizierbare Zeichen und Signaturen distinkter historischer Zeiten in ironischer oder parodistischer Absicht mischen, vertauschen und neu kombinieren. Diese Anachronismen würden sich, wenn man Definitionen des historischen Romans folgt, die das Bewusstsein der Zeitdifferenz als eines seiner wesentlichen Merkmale betrachten,<sup>25</sup> nur als Kunstfehler begreifen lassen. Berücksichtigt man aber die gleichzeitigen Phänomene des künstlichen Gedächtnisses der neuen Medien, die dazugehörige feuilletonistische Diskussion, die philosophisch-spekulativen Metaphern zur gegenwärtigen Zeiterfahrung und nicht zuletzt auch die Tatsache, dass die Modellierung

---

<sup>25</sup> Vgl. Kap. 2 der vorliegenden Arbeit.

von Zeit zu den großen Themen der klassischen literarischen Moderne bis hin zum Nouveau roman zählt, so lässt sich das kombinatorische Spiel mit den verschiedenen historischen Zeiten interpretieren als literarische Gestaltung der Erfahrung einer „Krise der Linearität“ (Flusser 1988) und der Unklarheit der Abgrenzung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Historisierung setzt schneller ein als früher, aber ebenso die Wiederaufgreifbarkeit, die eher spielerische Wiederholbarkeit von äußeren Zeichen und (sub)kulturellen Mustern früherer historischer Momente.

Ein Symptom der Verwischung von Epochengrenzen ist auch das Problem der Abgrenzung von Moderne und Postmoderne: Ist die Postmoderne Fortführung oder Überwindung oder – wie Gianni Vattimo mit einem Terminus Heideggers formuliert, um eine dritte Option zu signalisieren – „Verwindung“ der Moderne? Allein für den literarischen Bereich stehen den Periodisierungsversuchen, die sich an der nordamerikanischen Postmoderne der 1960er und vor allem 1970er Jahre orientieren, metahistorische Definitionen gegenüber, in denen die Postmoderne in der Literatur eher als eine Art von Manierismus, als ironisches Zitieren der Vergangenheit, vor allem literarischer Texte, aufgefasst wird (Eco 1990[1983]: 530).

Eine Grenzziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, d.h. das historische Bewusstsein der Alterität einer vergangenen Epoche – oder auch nur der vergangenen zehn Jahre – im Vergleich zur eigenen Gegenwart setzt eine Konstanz der Eigen- und Fremdwahrnehmung voraus und impliziert ein gewisses Maß von Glauben an die Realitätsadäquatheit der vorgenommenen Zuschreibung. Unter der Bedingung gesellschaftlicher Änderungsbeschleunigung sei jedoch – so Marquard (1983) – schon Handlungskonstanz nur unter Absehung von Veränderungen gegenüber der Ausgangssituation aufrechtzuerhalten. Marquard bezieht sich hier etwa auf das Großplanungen inhärente Problem, ab einem gewissen Zeitpunkt Veränderungen in den Orientierungsdaten nicht mehr zur Kenntnis zu nehmen, um überhaupt das Projekt realisieren zu können, selbst wenn dadurch Risiken ungewollter Nebenfolgen entstehen: „Wo alles fließt, zwingt jedes Durchhalten einer Handlungslinie zu Fiktionen“ (Marquard 1983: 47). Wenn diese Annahmen reale Probleme abbilden, hat diese Situation auch Konsequenzen für die Position von Literatur im gesellschaftlichen Raum, wie ein Vergleich mit dem Roman des 19. Jahrhunderts veranschaulichen kann. Der Anspruch des realistischen und naturalistischen Romans des 19. Jahrhunderts (Balzac, Zola), in Anlehnung an naturwissenschaftliche Modelle die versteckten Bewegungsgesetze der Wirklichkeit und der Gesellschaft aufzudecken, mutet heute allein schon deshalb historisch an, weil er die Vorstellung suggeriert, es könnte dabei eine fixierbare Beobachtungsposition des Schriftstellers gegenüber einem relativ konstanten, da in seiner Veränderung noch analysierbaren Gesellschaftszustand geben.

In den bisher referierten Positionen waren Arbeiten von Historikern kaum vertreten. Zeitdiagnosen über den Gang der Geschichte scheinen eher zum Metier von Publizisten, Philosophen oder Soziologen zu gehören. Der Befund eines veränderten Geschichtsdenkens in der Gegenwart aufgrund veränderter Zeitwahrnehmung mag einem Historiker entweder als nicht zu seinem Gegenstand gehörig, da die Aktualität betreffend, als nicht belegbar oder banal erscheinen oder – im Fall der *Posthistoire* – als Produkt eines Geschichtsbildes, das seine eigene Disziplin schon längst hinter sich gelassen hat. So diagnostiziert Niethammer: „Die Geschichte, die im *Posthistoire* aufhört, ist eine sinnhafte Gedankenkonstruktion über das Weltgeschehen im ganzen“ (Niethammer 1989: 157), und wendet kritisch ein, dass der hypothetische Charakter dieses Geschichtsbildes nicht transparent gemacht werde. Als Zeitdiagnose haben für ihn nur die posthistorischen Analysen zu Ästhetik und Medien Bestand (1989: 170). Diese methodische Schwäche, die wohl auch dadurch erklärbar ist, dass die *Posthistoire*-Vorstellung hauptsächlich auf die 1930er und 40er Jahre (Jünger, Hendrik de Man, Kojève) zurückgeht, besteht also zuallererst darin, dass sie die eigene Konjunkturalität nicht aufdeckt. In wissenschaftlicher Hinsicht sind Globalentwürfe über *die* Geschichte, die stets daran krankt, dass sie ein außerhalb der Geschichte stehendes Erkenntnissubjekt voraussetzen, heute kaum noch interessant. In *Faire de l'histoire*, einer Präsentation der Perspektiven, Methoden und Gegenstände der „Nouvelle Histoire“, weisen Jacques Le Goff und Pierre Nora jede Verbindung mit der Geschichtsphilosophie strikt von sich (1974 Bd. I: 11). Entsprechend ist auch die philosophische Behauptung, dass Geschichte stets nur Rückprojektion von Gegenwart und Zukunftsvision (Heidegger) bzw. dass alle Geschichte zeitgenössisch sei (Croce), von Historikerseite kritisiert worden (Le Goff 1988: 186-194). Der Umgang mit Dokumenten und Daten dürfte Historiker davor bewahren, in der Vergangenheit nur eine dunkle Folie für Rückprojektionen zu sehen, auch wenn die Probleme, die die eigene Zeitgebundenheit des Historikers im Hinblick auf Objektivitäts- und Unparteilichkeitsansprüche stellt, zu den Konstanten historiographischer Selbstreflexion zählen (vgl. Le Goff 1988: 194-218). Zu unterscheiden ist also zwischen den referierten philosophisch-soziologisch-publizistischen Diagnosen und den Stellungnahmen von Historikern zur (Zeit-)Geschichte. Interessant ist dabei allerdings, dass auch die Historiographie sich mit den unter dem Stichwort Musealisierung angesprochenen Möglichkeiten größerer Verfügbarkeit von Vergangenheit beschäftigt. Die Historiographie ist von der Ausweitung der „Gedächtnis“-Kapazitäten unmittelbar in ihrem Arbeitsinstrumentarium betroffen. Le Goff spricht in diesem Zusammenhang von einer „véritable révolution documentaire“ der Historiographie durch die Einführung von Datenbanken (Le Goff 1988: 165, 337).

## 1.2 Die Thematisierung des Gedächtnisses als Berührungspunkt zwischen Kulturwissenschaften und Literatur

Historiographie und Kulturwissenschaften im weiteren Sinn berühren sich mit einer Reihe von Romanen in der Thematisierung des historischen Gedächtnisses, der „*memoria*“. Dass das Thema des Gedächtnisses in den letzten Jahrzehnten das Interesse auch einer breiteren Öffentlichkeit gefunden hat, verwundert kaum angesichts der Bedeutung, die künstliche Gedächtnissysteme in Wirtschaft, Wissenschaft und Alltag gewonnen haben.<sup>26</sup> Der wissenschaftliche Diskurs hat eine Vielzahl von Publikationen zu diesem Gegenstand hervorgebracht:

Die nachhaltige Faszination des Gedächtnisthemas scheint ein Indiz dafür zu sein, dass sich hier unterschiedliche Fragen und Interessen kreuzen, stimulieren und verdichten: kulturwissenschaftliche, naturwissenschaftliche und informationstechnische. (Assmann <sup>5</sup>2010: 16)

Von historischer Seite ist hier vor allem Pierre Noras Forschung *Les lieux de mémoire* (1984-92) zu nennen, Studien, die einerseits die nicht-sprachlichen Elemente in der Konstitution des historischen Gedächtnisses, z.B. Denkmäler, andererseits dessen institutionalisierte Formen und im kollektiven Gedächtnis verankerte Erinnerungen an historische Ereignisse und Prozesse untersuchen.<sup>27</sup> Niethammer hat das Thema der Geschichte als Gedächtnis – allerdings ohne direkten Bezug auf die internationale Diskussion – in einem 1993 erschienenen Aufsatz mit dem Titel „Die postmoderne Herausforderung. Geschichte als Gedächtnis im Zeitalter der Wissenschaft“ aufgenommen und in einen Konnex mit dem Niedergang geschichtsphilosophischer Entwürfe gebracht:

Die Umformulierung von Geschichte in die Metapher des Gedächtnisses entsteht aus dem Fortfall ihrer geschichtsphilosophischen Fundierung und zugleich aus der Einsicht, daß dadurch der Bedarf an historischem Erfahrungshaushalt, an orientierenden Perspektiven und Alternativen nicht entfällt, sondern wächst. (Niethammer 1993: 46)

In wissenschaftlicher Hinsicht ist vor allem der von dem italienischen Spezialisten für Geschichtsphilosophie Pietro Rossi herausgegebene Band

---

<sup>26</sup> Ein Beispiel dafür war der Erfolg der Ausstellung „*La fabrique de la pensée*“ in der Pariser *Cité des Sciences et des Arts* (1990/91), die ca. 600.000 Besucher sahen. Ihre Exponate reichten von einem von Lina Bolzoni erstellten Überblick über die mnemotechnischen Systeme im Mittelalter und Renaissance bis zu den neuesten Resultaten der Gehirnforschung, vgl. Katalog *La fabrique de la pensée*. Für nähere Informationen danke ich Lina Bolzoni.

<sup>27</sup> Vgl. auch Le Goff's Artikel „*Mémoire*“ in *Histoire et mémoire* (1988: 105-177), einer Sammlung von vier Artikeln, die Le Goff für die *Enciclopedia Einaudi* verfasst hat.

*La memoria del sapere. Forme di conservazione e strutture organizzative dall'antichità a oggi* (1990) interessant; er behandelt Mnemotechniken und Organisationsstrukturen des Wissens von der Relation zwischen Schrift und Wissen in der Antike bis zur Computertechnologie. Im Band *Il passato, la memoria, l'oblio* (1991) verfolgt der Epistemologe Paolo Rossi grundlegende Fragestellungen seines bekannten Standardwerks zu den Mnemotechniken *Clavis universalis: arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz* (1960, <sup>2</sup>1983). Paul Ricoeur erweiterte seine Reflexion über Geschichte und Narration um die Gedächtnisthematik in seinem umfassenden Werk *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), das aus philosophischer Perspektive u.a. auch auf neuere Ansätze der Historiographie eingeht.

Auch in Deutschland beschäftigt sich die literatur- und kulturwissenschaftliche Forschung stark mit dem Thema des Gedächtnisses.<sup>28</sup> Neben den viel rezipierten Werken von Jan und Aleida Assmann sind beispielsweise die Studien zum kulturellen Gedächtnis von Ansgar Nünning und Astrid Erll anzuführen. Aleida Assmanns Habilitationsschrift *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (1999)<sup>29</sup> verfolgt die Gedächtnisthematik entlang einer Untersuchung von Funktionen, Medien und Speichern des kulturellen Gedächtnisses.<sup>30</sup> Im Hinblick auf die in der vorliegenden Arbeit analysierten Texte sind ihre Ausführungen zu Gedächtnis und Trauma und zu den Gedächtnismetaphern interessant. Erlls Handbuch *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen* (<sup>2</sup>2011) ist aus Arbeiten des Gießener Sonderforschungsbereichs „Erinnerungskulturen“ hervorgegangen und bietet einen Überblick über Ansätze der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung. Kap. 6 der Studie behandelt die Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses (Erll 2011: 173-199). Ausgehend von der Frage, wodurch literarische Texte eine Funktion als Gedächtnismedien erreichen können, entwirft Erll eine „Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses“, die sie

---

<sup>28</sup> Vgl. Lachmanns Studie Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Literatur der Moderne (1990), die Sammelbände Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik (Haverkamp / Lachmann 1991), Mnemosyne – Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung (A. Assmann / D. Harth 1991), Memoria: Vergessen und Erinnern (Haverkamp 1993). Vgl. auch die Anthologie Die Erfindung des Gedächtnisses (D. Harth 1991) mit Texten zum Thema von der Antike bis zur Gegenwart. Für die Literaturwissenschaft sind vor allem Aleida Assmann (1999) und Erll (2011) sowie der Sammelband von Erll und Nünning (2005) interessant.

<sup>29</sup> Ich zitiere aus der 5. Auflage des Werkes von 2010.

<sup>30</sup> Aleida Assmanns Argumentationen können hier nicht zusammengefasst werden. Dies liegt nicht nur in der Breite des von ihr verarbeiteten Materials begründet, sondern auch an der Beweglichkeit ihrer Reflexion, die stets beide Aspekte der Gedächtnisthematik, den Aspekt des Aufbewahrens und den des Vergessens berücksichtigt und dabei Paradoxe benennt und analysiert, wie z.B. das Paradox, dass heute viele Bild- und Filmdokumente wegen Veränderungen der Speichermedien dem Vergessen anheim fallen (Assmann <sup>5</sup>2010: 348-358).

in fünf Modi ausdifferenziert: in den erfahrungshaftern Modus mit seinem Bezug zum alltagsweltlichen kommunikativen Gedächtnis, in den monumentalen Modus mit seiner Integration des Dargestellten in einen übergreifenden kulturellen Sinnhorizont, in den historisierenden Modus mit seinem Bezug zur Geschichtsschreibung, in den antagonistischen Modus der Aushandlung von Erinnerungskonkurrenzen und in den reflexiven Modus, der Erll zufolge vorliegt, wenn das literarische Werk eine erinnerungskulturelle Selbstbeobachtung ermöglicht (Erll 2011: 202).

Probleme des historischen Gedächtnisses werden in repräsentativen Romanen der letzten beiden Jahrzehnte in verschiedener Weise thematisiert: entweder als Problem der historischen Realität unter den Bedingungen von Zensur, Ideologie oder sonstiger diktatorialer Eingriffe in die spontane und institutionelle Konstitution des historischen Gedächtnisses oder als intertextuelles Spiel, wobei in zwei der hier behandelten Romane (Carlos Fuentes' *Terra nostra* und *Ecos Il pendolo di Foucault*, anzuführen wäre aber auch Sciascias *Il teatro della memoria*) auf Giulio Camillos Konzept des Gedächtnistheaters, d.h. auf die 1550 veröffentlichte *Idea del teatro*<sup>31</sup> und damit auf die von Frances Yates zuerst in *The Art of Memory* (Yates 1966) aufgearbeitete Tradition der Mnemotechnik explizit hingewiesen wird. Die Verbindung zwischen der Modellierung des Geschichtsthemas, der Romanästhetik und dem Bezug auf die Mnemotechnik der Renaissance wird in diesen Fällen über die Kombinatorik gezogen. Bei Eco wird die Kombinatorik gleichzeitig mit einer religionsgeschichtlichen Reflexion über die Kabbala und Esoterik und mit dem Thema des Computers verknüpft, bei Fuentes steht im Hintergrund das Modell der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“, der gleichzeitigen Präsenz verschiedener Kultur- und Geschichtsmodelle in Mexiko und Lateinamerika. Das Gedächtnis-Thema ist hier – wie auch in anderen Romanen, etwa Juan Goytisolos *Señas de identidad* (1966) – mit einem räumlichen Modell im Sinne einer Überlagerung historischer Schichten verbunden, das sich auch auf die Prozesse der Selbstreflexivität und Zeitgestaltung im Roman ausdehnen lässt.

Statt einer linearen Modellierung von geschichtlicher Zeit im Sinne des Fortschritts- oder Dekadenzgedankens zu folgen, beziehen die Romane, die die Probleme des historischen Gedächtnisses thematisieren, ihre selbstreflexiven Metaphern eher aus dem Bereich der Archäologie (im Bild der Zeitschichtung) oder der Architektur. Die Abfolge von Ereignissen wird nicht mehr durch die auf- oder absteigende Linie metaphorisch wiedergegeben, sondern eher durch serielle und räumliche Konstruktionen. In *Terra nostra*

---

<sup>31</sup> Vgl. die von Lina Bolzoni 1991 besorgte Ausgabe. Außer Yates (1966) sind zum Thema „Gedächtniskunst“ besonders die Werke von Paolo Rossi (1960) und Bolzoni (1984) zu konsultieren.

wird beispielsweise sowohl auf einer metaphorischen Ebene als auch unmittelbar im narrativen „discours“ Geschichte als Zusammenspiel von Varianz und Invarianz, von Irreversibilität und Wiederholung modelliert.

Rekapitulieren wir die vorläufig anhand verschiedener Beispiele skizzierten Merkmale eines stark selbstreflexiven Geschichtsromans: Thematisierung des historischen Gedächtnisses als Meta-Ebene gegenüber der Erzählung von Ereignisfolgen, Verwendung räumlicher Metaphern für Geschichte, Konstruktion von Handlungsabfolgen nach dem Muster der Serialität. Es stellt sich die Frage, inwieweit diese Aspekte vermittelbar sind mit den seit Ende der 1960er Jahre geführten Diskussionen um die narrativistische Theorie der Geschichtsschreibung und mit deren Konzepten der Geschichtserzählung.

### 1.3 Die narrativistische Theorie der Geschichtsschreibung: Geschichte und Literatur

Eine Gegenüberstellung von historischer und fiktionaler Erzählung ergibt holzschnittartig vereinfacht a) als Differenzkriterium den Unterschied zwischen einem Wahrheitsanspruch im Sinne der wissenschaftlichen Überprüfbarkeit tatsächlicher, vergangener Ereignisse und einem Wahrheitsanspruch metaphorischer Sinnbildung, die dem Kriterium der Überprüfbarkeit nicht unterliegt – d.h. letztlich die alte Unterscheidung zwischen „res factae“ und „res fictae“ –, b) als Kriterium der Gemeinsamkeit die diskursive Organisation als Erzählung. In der Diskussion um das Verhältnis zwischen Literatur und Historiographie werden unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt, wobei der „narrative turn“, d.h. die Wahrnehmung der Erzählung als grundlegende Gemeinsamkeit unterschiedlicher Texte neue Akzente setzte. Die Unterschiede in den Argumentationen hängen u.a. damit zusammen, dass die Beteiligten aus verschiedenen Disziplinen der Humanwissenschaften, nämlich Philosophie, Geschichts- und Literaturwissenschaft kommen.

H. White, der in *Metahistory* selbst entscheidende Impulse für die Debatte gegeben hatte, unterscheidet in *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation* (1987) vier Richtungen innerhalb der Diskussion um die narrativistische Geschichtstheorie: 1. die anglo-amerikanische analytische Philosophie (u.a. Danto, von Wright und Mink), die das Verhältnis von Narration und historischer Erklärung untersucht und erzählende Verfahren als prinzipiell dem Gegenstand angemessene Darstellungsform behandelt, 2. die gegen die erzählende Historiographie polemisierende französische Annales-Schule, 3. semiotisch orientierte Literaturwissenschaftler wie Barthes, Kristeva, Eco und Philosophen wie Foucault und Derrida, die auf historische Erzählungen nur im Rahmen einer allgemeinen Diskurstheorie eingehen, wobei die Unterscheidung zwischen „res factae“

und „res fictae“ als Differenzkriterium zwischen historischen Analysen und Fiktionen weitgehend ausgeklammert wird, 4. bestimmte hermeneutisch orientierte Philosophen wie Gadamer und insbesondere Paul Ricoeur in seinem breit angelegten Werk *Temps et récit*, in dem Erzählungen als Manifestationen und Modellierungen des Zeitbewusstseins behandelt werden – womit eher die Gemeinsamkeiten zwischen historischer Erzählung und Literatur betont werden als die Unterschiede. Eine fünfte Gruppe, die der Historiker, die aus handwerklichen Gründen die Narration verteidigen, berücksichtigt H. White in seiner Darstellung nicht weiter, da ihn nur die theoretischen Begründungen der vorgetragenen Positionen interessieren.<sup>32</sup>

White untersucht die Unterschiede zwischen Annalen und Chroniken einerseits und der historischen Erzählung andererseits, wobei er auf die literaturwissenschaftliche Unterscheidung von „story“ und „plot“ zurückgreift. Annalen und Chroniken wären demnach wegen ihrer chronologisch geordneten Sequenzen von Ereignissen an dem Pol der „story“, der Organisation entsprechend der zeitlichen Abfolge anzusiedeln, die Geschichtsphilosophie à la Hegel dagegen würde das Prinzip des „plot“ verkörpern, das die logische Verknüpfung zwischen Ereignissen, die Bedeutung der einzelnen Elemente innerhalb eines kohärenten Ganzen hervorbringt (White 1987: 9-21). Die Notation von Ereignissen, die dominant dem „story“-Prinzip folgt, tendiert zu offenen Serien, die Dominanz des „plot“ dagegen führt zu geschlossenen historischen Erzählungen mit stark markiertem Anfang, Mitte und Ende. Die Kohärenz erscheint White nun gerade nicht als ein Charakteristikum historischer Realität, wenn er die rhetorische Frage stellt: „Does the world really present itself to perception in the form of well-made stories, with central subjects, proper beginnings, middles, and ends, and a coherence that permits us to see ‚the end‘ in every beginning?“ (1987: 24). Auch wenn White der allgemeinen Ablehnung der Historiker gegenüber den großen geschichtsphilosophischen Systemen Rechnung trägt, charakterisiert er doch die historische Erzählung insgesamt durch das Vorhandensein von Plot-Strukturen. Die Historiker selbst – so White (1987:24) – hätten schließlich die Narrativität zum Differenzkriterium ihrer Forschung gegenüber früheren Formen des historischen Gedächtnisses wie Annalen und Chroniken erhoben. Objektivität und Narrativität seien gerade von der Historikerkunft in eins gesetzt worden – um den Preis der Projektion narrativer Kohärenzbildung in die Realität selbst und damit der Verdunkelung der Besonderheiten des eigenen Diskurses. Bereits 1967 hatte Roland Barthes in seinem Aufsatz „Le discours de l’histoire“ die Objektivitätsillusion der Geschichtswissenschaft an ihrer undurchschauten narrativen Diskursivität festgemacht:

---

<sup>32</sup> Vgl. zum Begriff der „Fabel“ in der Historiographie auch Veyne (1971), besonders Teil I.

Au niveau du discours, l'objectivité – ou carence des signes de l'énonçant – apparaît ainsi comme une forme particulière d'imaginaire, le produit de ce que l'on pourrait appeler l'illusion référentielle, puisque ici l'historien prétend laisser le référent parler tout seul. (Barthes 1982: 16)

Barthes sieht eine Parallele zwischen Historiographie und dem historischen Roman des 19. Jahrhunderts im Mangel an Selbstreflexivität und der Projektion eines narrativen Sinnes in die Tatsachen selbst, in die referentielle Ebene. Dieser nur negativ bestimmten Narrativität, die auf einer Verschleierung des eigenen diskursiven und konstruktiven Charakters beruhe, spricht Barthes – mit Bezug auf die französische Richtung der Strukturgeschichte – jede wissenschaftliche Zukunft ab: „[...] la narration historique meurt parce que le signe de l'Histoire est désormais moins le réel que l'intelligible“ (Barthes 1982: 21). In einem engen Zusammenhang mit dieser Argumentation steht Barthes' bekannter Artikel „L'Effet de Réel“ (1968), in dem er die Ablösung des Realismus von der klassischen Ästhetik der Wahrscheinlichkeit analysiert; er verweist hier auf die Tatsache, dass „objektive“ Historiographie und literarischer Realismus nahezu zeitgleich auftreten (Barthes 1968: 87). Sowohl in der Historiographie des 19. Jahrhunderts als auch in der realistischen Literatur lokalisiert Barthes somit das Phänomen, dass sich die antike und klassische Unterscheidung von Realität und Diskurs auflöst. Auch wenn Barthes hier Aristoteles nicht direkt angibt, ist der Bezug auf dessen Poetik unverkennbar. Aristoteles unterscheidet bekanntlich zwischen Historiographie und Dichtung gemäß einer Opposition zwischen dem realen, singulären Ereignis als Gegenstand der Historiographie und dem aus den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit folgenden Bereich des Möglichen als Gegenstand der Dichtung, die aus diesem Grunde allgemeiner und philosophischer sei als die Historiographie (*Poetik*, Kap. 9). An anderer Stelle (Kap. 23) differenziert Aristoteles zwischen der geschlossenen Handlungslogik der Dichtung und den Darstellungsprinzipien der Historiographie, die dem zufälligen Neben- und Nacheinander von realen Ereignissen Rechnung tragen muss. Mit der Auflösung der klassischen Ästhetik habe – so Barthes – die Literatur nach neuen Legitimationen gesucht und diese nach dem Modell des historischen Diskurses als direkten Bezug auf Realität, d.h. ohne Rücksicht auf ästhetische Gattungsnormen, formuliert. Die antike und klassische Höherbewertung der Dichtung aufgrund der Betonung ihrer besonderen Diskursivität konnte in dem Moment nicht mehr aufrechterhalten werden, in dem die Referentialität zum wichtigsten begründenden Faktor jeder Art von Diskurs wurde. Barthes sieht in dieser kritisierten „illusion référentielle“ die Grundlage sowohl der deskriptiven Verfahren des literarischen Realismus als auch der narrativen Strukturen der Historiographie des 19. Jahrhunderts, die er konsequent ablehnt. Ihnen stellt er die Strukturgeschichte (Barthes 1982: 21) und eine Literatur gegenüber, die das Zeichen

von seiner Referentialität entleeren wolle (Barthes 1968: 89); gemeint ist hier der Nouveau roman. Narrativität und Selbstreflexivität scheinen bei Barthes in einem Ausschließungsverhältnis zu stehen: Die Narrativität und die Beschreibung des realistischen Details werden dem 19. Jahrhundert und seinen epigonalen Überresten in der historischen Erzählung zugeordnet, die Selbstreflexivität dem modernen Roman, speziell dem Nouveau roman, und neuen Formen der Historiographie. Hayden White versucht nun, gegen Barthes' pauschale Kritik an der historischen Erzählung Narrativität positiv zu besetzen: Ohne Narrativität sei eine Überwindung einer nur chronikalischen Ordnung von Ereignissen nicht möglich.

Er weist dabei darauf hin, dass die Crux der Diskussion über die historische Erzählung in der Frage liege, wie Narration bzw. Narrativität konzipiert und welcher Stellenwert dem Imaginären in der Konstitution von Diskursen über faktische Ereignisse überhaupt eingeräumt werde. White selbst verwendet den Begriff Narration meist im Sinne eines Diskurses mit Anfang, Mitte, Ende und Plot-Struktur; was Aristoteles als Handlungsstruktur der Tragödie und des Epos *im Unterschied* zur Geschichtsschreibung definiert hat, erscheint hier als eine übergeordnete Struktur von Sinnbildungsprozessen im Allgemeinen, die sowohl in der Historiographie als auch in der Literatur vorhanden ist. Dies gilt im Übrigen auch für Ricoeurs Aristoteles-Lektüre in *Temps et récit Bd. I*.

Problematisch für die Zwecke der vorliegenden Arbeit ist die Tatsache, dass diese Definition von Narration sich auf die Literatur des 20. Jahrhunderts in vielen und wohl den repräsentativsten Fällen nicht anwenden lässt oder nur um den Preis starker Komplexitätsreduktion. So bezieht White das Verhältnis von Narration und Selbstreflexion, ein wichtiges Problem moderner und postmoderner Romane, nicht in seine Argumentation ein. D. Harth (1982) hat in ähnlicher Form bereits auf diesen Schwachpunkt der Diskussion hingewiesen und vor einer allzu undifferenzierten Übertragung des literaturwissenschaftlichen Begriffs der Erzählung auf die Historiographie gewarnt; leider nimmt White die deutsche Diskussion über die narrativistische Geschichtstheorie in den 1970er und 80er Jahren in seinem Überblick (White 1987: 26-57) nicht auf. Es würde zu weit führen, diese Positionen hier im Einzelnen nachzuvollziehen, doch auf einige wichtige Argumente soll im Folgenden eingegangen werden.

Der interdisziplinäre Dialog zwischen Historikern, Philosophen und Literaturwissenschaftlern wurde in Deutschland – anders als in Frankreich – stark von der Hermeneutik geprägt. Der Sammelband *Geschichte – Ereignis und Erzählung* (hg. von Koselleck und Stempel) von 1973 zeigt einerseits bereits mehrere Beispiele der Auseinandersetzung mit einer narrativistischen Begründung historischer Forschung, andererseits wird die Diskussion noch von der Frage nach dem Erbe der Geschichtsphilosophie des 19. Jahrhunderts

und dem Problem der Supposition eines Subjekts im Geschichtsprozess dominiert, sobald Geschichte im neuzeitlichen Begriff als Kollektivsingular gedacht wird. So lassen sich neben den historisch orientierten Arbeiten zum antiken und neuzeitlichen Geschichtsbegriff zwei wichtige argumentative Linien in der Debatte verfolgen: erstens die von philosophischer und theologischer Seite geführte Auseinandersetzung über die Begründbarkeit eines geschichtsphilosophischen Subjektbegriffs<sup>33</sup> und das von Historikerseite (Koselleck) vorgestellte Konzept, die in den Geschichtsphilosophien implizierten Modelle formaler Zeitstrukturen transparent zu machen, zweitens die vor allem auf Danto zurückgreifende Diskussion über die Konstitution von „Geschichte“ durch Narration, die die literaturwissenschaftlichen Beiträge von Jauß, Lämmert, Stempel, Stierle zur genaueren Darstellung der Berührungspunkte und Unterschiede zwischen Literatur (besonders historischem Roman oder in früheren Jahrhunderten den Exempla) und Geschichtsschreibung heranziehen. Danto (1974: 371) begründet die Verknüpfung von historischer Erklärung und Erzählung vor allem aus dem Aspekt der Veränderung zwischen zwei zeitlich getrennten historischen Ereignissen oder Zuständen, die das Explanandum darstelle.<sup>34</sup> Demgegenüber setzt Baumgartner (1972: 295 f.) den Aspekt der Kontinuität als wichtigsten Grund der historischen Erzählung an. Aufgabe der Geschichtsschreibung sei es demnach, eine Kontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart herzustellen. Danto wendet sich gegen eine substantialistische Geschichtsphilosophie, die ihren im Kollektivsingular „Geschichte“ konzipierten Gegenstand in die Zukunft verlängere, wogegen er das schon von Popper in *The poverty of historicism* vorgebrachte Argument ins Feld führt, dass die Zukunft prinzipiell nicht zum Bereich des Wissbaren gehöre, da die zukünftige Entwicklung des Wissens nicht antizipiert werden könne. Es geht ihm bei der angeführten These darum, analytisch die Arbeit des Historikers zu beschreiben, der eine erzählende und erklärende Verknüpfung zwischen zwei Punkten sucht, die beide der Vergangenheit angehören. Baumgartner, der stärker auf die Tradition der Geschichtsphilosophie bezogen ist, zielt mit dem Aspekt der Kontinuitätsvergegenwärtigung und Identitätskonstitution auch auf die pragmatische Funktion von Historiographie und Geschichtsphilosophie in der Gesellschaft ab. Diese Fragestellung wird von Angehrn in *Geschichte und Identität*

---

<sup>33</sup> Vgl. die Vorlagen von Lübke (S. 223-240) und Marquard (S. 241-250) und die Kurzbeiträge von Marquard, Habermas, Kambartel, Weinrich im Abschnitt über „Geschichte, Geschichtsphilosophie und ihr Subjekt“.

<sup>34</sup> Zu Danto vgl. die prägnanten, kritischen Anmerkungen von Jauß, „Geschichte der Kunst und Historie“, in: Koselleck / Stempel (1973: 192), sowie Baumgartner (1972: 269-294), Schiffer (1980: 23-30), Ricoeur (1983 Bd. I: 203-211).

(1985) weiterverfolgt. Auf die Literatur lässt sich keine der beiden Positionen in ausschließlicher Weise beziehen.<sup>35</sup>

Paul Ricoeur bestimmt in *Temps et récit Bd. I* (1983) in einer kritischen Lektüre der aristotelischen Poetik das Zusammenspiel von Kontinuität und Diskontinuität als fundierendes zeitliches Moment von Narrativität im Allgemeinen. Aristoteles habe das Moment der Zeitlichkeit in der Erzählung nicht berücksichtigt – der Anfang einer Erzählung enthalte ihren Fortgang nämlich nicht im Sinne einer logischen Inklusion, die von Aristoteles für jeden Moment der Handlung unterstellte Kohärenz stelle sich vielmehr erst im Rückblick her. Die Erzählung ist von ihrer zeitlichen Organisation nicht abstrahierbar und dies bewirke, dass sich das generelle Paradox der Zeitlichkeit zwischen Kontinuität und Diskontinuität (das Ricoeur aus einer Lektüre von Augustinus' *Confessiones* und der aristotelischen Poetik entwickelt) auf die Erzählung übertrage. In seinem Modell der dreifachen Mimesis, die mit den Ebenen der Referenz, der „écriture“ und der Lektüre korreliert wird, sucht Ricoeur eine gemeinsame Fundierung von historischer und literarischer Erzählung im Bezug auf die Kategorien Zeitlichkeit und Handlung. Die Entwicklung von Plot-Strukturen in der Erzählung ist Ricoeur zufolge als Mimesis von Handlungen im Sinne Aristoteles' möglich, da die Handlungen selbst bereits symbolisch strukturiert sind und eine prä-narrative zeitliche Struktur besitzen; Ricoeur zieht hier Heideggers Begriff der „Innerzeitigkeit“ heran (1983 Bd. I: 85-100). Ricoeur sieht nicht nur das Problem, dass sein Modell der dreifachen Mimesis einen Zirkelschluss impliziert (1983: 87), sondern auch die Tatsache, dass es vom modernen Roman und der zeitgenössischen nicht-narrativen Geschichtswissenschaft in Frage gestellt werde (1983: 56). Aus seiner Analyse neuerer Studien zur Frage der Narrativität in der Geschichtswissenschaft (Annales-Schule, Dray, von Wright, Danto, Veyne) im ersten Band von *Temps et récit* und seiner Untersuchung der Zeitdarstellung im modernen Roman (Woolf, Proust, Thomas Mann) im zweiten Band zieht Ricoeur die Konsequenz, das nach Aristoteles formulierte Modell der dreifachen Mimesis zwar in manchen Punkten zu relativieren, seine grundlegenden Aspekte wie den des Zusammenspiels von Kontinuität und Diskontinuität, der „synthèse temporelle de l'hétérogène“ (Ricoeur 1984 Bd. II: 230) jedoch beizubehalten.<sup>36</sup> Ricoeurs Werk ist auf

<sup>35</sup> Als Beispiel einer psychologischen Studie zur Narration und ihrer Funktion für Sinnbildungsprozesse sei hier ergänzend auf Jerome Bruners *Acts of Meaning* (1991) verwiesen.

<sup>36</sup> Als literarisches Pendant zu diesem Modell könnte man Tolstois *Krieg und Frieden* anführen. Tolstoi polemisiert gegen die Ideologie der großen historischen Persönlichkeit in der Historiographie seiner Zeit, indem er ein Kontinuitäts- / Diskontinuitätsmodell entwickelt. Historisches Handeln sei nach vorn in die Zukunft gerichtet und daher nicht planbar aus einer überlegenen Perspektive, während historisches Erkennen sich nach rückwärts richte und nur dadurch Kontinuitäten herstellen könne. Am eindrucksvollsten wird diese Dialektik bei Tolstoi narrativ

eine Synthese hin angelegt, die auch die Entwicklungen einer nicht-narrativen Geschichtswissenschaft und die neuen Formen der Zeitdarstellung im modernen Roman in ein überhistorisches, immer allgemeiner gefasstes Modell einschließt.

Die Systematik und die Weite der Perspektive lässt Ricoeurs Werk nach wie vor als einen Referenzpunkt der Diskussion erscheinen. In heuristischer Hinsicht zeigen sich allerdings gerade wegen diesem umfassenden Anspruch seiner Reflexion zwei Aspekte, die es für die konkrete Analyse des hier ausgewählten Korpus als nicht unmittelbar applizierbar erscheinen lassen. Zum einen wird ein Mimesis-Modell, auch wenn es stark erweitert ist, dem Anspruch moderner Literatur nicht gerecht, eigene Welten zu konstruieren. Zum anderen ist Ricoeurs Modell der dreifachen Mimesis so allgemein, dass es eine historische Differenzierung nicht erlaubt, und schließlich bleibt es von seinem aristotelischen Ausgangspunkt her zu stark auf die Handlungsdimension im Roman eingeschränkt.<sup>37</sup>

Der dritte Band von *Temps et récit* enthält einen Synthese-Versuch zwischen Geschichtswissenschaft und Literatur, der nicht mehr wie im Mimesis-Modell des ersten Bandes von den Unterschieden zwischen beiden Diskursformen abstrahiert. Nach seinem Durchgang durch die Konzepte der Zeitlichkeit und der Geschichtlichkeit bei Kant, Husserl, Heidegger und nach den ersten Abschnitten seiner eigenen „poétique du récit“ sieht Ricoeur hier die Möglichkeit einer Verbindung der Termini Geschichte und Fiktion, die er in den Stichworten „fictionalisation de l’histoire“ und „historicisation de la fiction“ zusammenfasst (Ricoeur 1985 Bd. III: 264-279). Da das Vergangene per se nicht mehr beobachtet werden kann, sei der Arbeit des Historikers in verschiedenen Graden immer ein Moment des Imaginären inhärent, vor allem dort, wo er Vergangenheitsspuren als Zeichen einer anderweitig nicht mehr belegbaren Welt interpretieren müsse. Umgekehrt erziele die Fiktion einen quasi-historischen Effekt, indem im Lektüre-Akt der Leser der Erzählerstimme glaube, dass die von ihr erzählten Ereignisse zu ihrer Vergangenheit gehörten:

Le récit de fiction est quasi historique dans la mesure où les événements irréels qu’il rapporte sont des faits passés pour la voix narrative qui s’adresse au lecteur; c’est ainsi qu’ils ressemblent à des événements passés et que la fiction ressemble à l’histoire. (Ricoeur 1985 Bd. III: 277)

---

in den Schlachtbeschreibungen umgesetzt, die in ihren Verfahren der Irrealisierung des historischen Ereignisses durch Perspektivierung und andere erzählerische Mittel wegweisend sind.

<sup>37</sup> Auf diese kritischen Punkte hat bereits Mecke (1990: 19, 23, 25) verwiesen; seine Analysen zur Zeitdarstellung bei Michel Butor und Claude Simon zeigen außerdem im Detail, dass Ricoeurs Anbindung der Zeitlichkeit an die Ebene der Handlung den tatsächlichen Möglichkeiten des Romans nicht gerecht wird.

Zwar ist diese Überlegung nicht auf die ganze Bandbreite narrativer Verfahren anwendbar, doch weist sie den Vorteil auf, die Verschränkung zwischen Historiographie und Literatur nicht aus thematischen Elementen zu begründen, sondern aus der Rezeption.

In den folgenden Analysen wird zu fragen sein, ob der im Akt der Lektüre der Erzählerstimme derart eingeräumte Kredit durch die referentielle Ebene abgesichert oder im Gegenteil unterminiert wird (eine Möglichkeit, die Ricoeur nicht ins Auge fasst), inwieweit die Erzählerstimme überhaupt als fiktionale Instanz gekennzeichnet wird und ob der Erzählmodus den nicht-fiktionalen Gattungen angenähert wird. Ricoeur schließt den Begriff der Quasi-Historizität der Literatur hier nicht in ein Referenz-Konzept der Imitation ein; sie hat für ihn vielmehr die Funktion, rückwirkend die nicht-realisierten Möglichkeiten der Vergangenheit aufzudecken: „*Le quasi-passé de la fiction devient ainsi le détecteur des possibles enfouis dans le passé effectif*“ (Ricoeur 1985 Bd. III: 278, kursiv im Original). Leider führt Ricoeur diesen Gedanken einer Referentialität des Romans, die nicht auf die Faktizität historischen Geschehens verpflichtet sei, nicht weiter. Sein Stellenwert innerhalb des Werkes bleibt unklar. Ricoeur sucht hier nach einer Erklärung für das Phänomen, dass im zeitlichen Rückblick oft die Romane am meisten über das historische Bewusstsein einer Epoche auszusagen scheinen, die jede Verpflichtung auf die Repräsentation einer vorgängig und anderweitig – z.B. historiographisch oder soziologisch – definierten Wirklichkeit ablehnen; zumindest gilt dies für die klassische Moderne. Systematisch wird der Gedanke, dass die Literatur mögliche Welten konstruiere, eher im Kontext der „possible-worlds“-Theorie entwickelt, auf die später noch kurz einzugehen sein wird.

#### 1.4 Literaturwissenschaftliche Studien zum Verhältnis von Literatur und Historik

Insgesamt kann man sagen, dass die narrativistische Geschichtstheorie den Begriff der Erzählung entweder so allgemein fasst, dass er zu deskriptiven Zwecken der Literaturanalyse untauglich wird, oder – im Rückgriff auf Aristoteles – sich auf die Fabel (als Nachahmung von Handlung) konzentriert und darunter einen linearen, kohärenten Aufbau der Makrostruktur im Sinne des Plots versteht. Übertragen auf den modernen und postmodernen Roman kann diese Konzeption von Narrativität nur deren *differentia specifica* verwischen. So nimmt es denn nicht wunder, dass die im Kontext dieser Diskussion entstandenen literaturwissenschaftlichen Studien sich häufig auf den historischen Roman des 19. Jahrhunderts oder auf literarische Beispiele früherer Jahrhunderte beziehen.

In den Arbeiten der Gruppe „Poetik und Hermeneutik“ wurde bereits in den 1970er Jahren der Universalitätsanspruch der auf aristotelische Quellen zurückgreifenden, strukturalistischen Definition der Erzählung relativiert, allerdings durch den Rekurs auf ältere Formen der Geschichtsschreibung und der Literatur, vor allem auf die literarischen Gattungen der sogenannten „einfachen Formen“ (Jolles). Stierle (1973) behandelt die Gattungen der Fabel und des Exemplum, die eine eindeutige pragmatische Funktion im Sinne des Satzes „*historia magistra vitae*“ haben und damit ihren Ort innerhalb des Zusammenhangs von Geschichte und Moralphilosophie finden. Er verfolgt die Problematisierung dieser pragmatischen Funktion in Boccaccios Novellen und Montaignes Essays. Jauß analysiert am Beispiel von J. P. Hebels Kalendergeschichte vom Brand von Moskau die sinnkonstituierende Leistung des „*memorable*“ (Jauß 1982: 351-359). Aus dem Bereich der Forschungen zum historischen Roman des 19. Jahrhunderts ist Mengel (1986) zu nennen. Er erstellt nach einem längeren Kapitel zur Diskussion über die narrativistische Theorie der Geschichtsschreibung eine Typologie des englischen historischen Romans (Scott, Thackeray, Conrad), die aus einer Parallelisierung von Plot-Strukturen und Kohärenz des Geschichtsbildes einerseits und von ironischer Selbstreflexion und Kontingenz des Geschichtsbildes andererseits entwickelt und in gradueller Abstufung in den Romanen analysiert wird. Scarano (1986) untersucht im italienischen historischen Roman der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts die textuellen Verfahren der Einbindung historischer Forschung in den Roman.<sup>38</sup> Die grundsätzliche Diskussion über das Verhältnis von Geschichtsschreibung und Narrativität hat so zu interessanten literaturwissenschaftlichen Vergleichen zwischen Literatur und Historiographie im 19. Jahrhundert geführt. Zu nennen sind hier etwa die Studie von J. Kahr über „Literarische Darstellungsschemata als Kompensation in der Geschichtsschreibung der Französischen Revolution“ (1982) und Jauß' Abschnitt über den „Gebrauch der Fiktion in der Anschauung und Darstellung von Geschichte“ in *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (Jauß 1982: 324-359).

Über das 19. Jahrhundert geht Lämmert in seinem sowohl historisch als auch systematisch argumentierenden Aufsatz „Geschichten von der Geschichte. Geschichtsschreibung und Geschichtsdarstellung im Roman“ (Lämmert 1985: 228-254) hinaus, allerdings nur für den Bereich der deutschen Literatur. Diese Studie erweitert den Ansatz seines Beitrags in *Geschichte – Ereignis und Erzählung* (1973). Lämmert erörtert Grundmuster des Verhältnisses von Historiographie und historischem bzw. zeitgeschichtlichem Roman von Rousseau bis zur Diskussion der Historiker in den 1970er Jahren und zu Uwe Johnsons Roman *Jahrestage. Aus dem Leben von*

---

<sup>38</sup> Vgl. auch die neuere Studie von Scarano (2006).

*Gesine Cresspahl* (1970-1983). Er analysiert dabei einerseits die Ebene programmatischer Äußerungen, andererseits strukturelle Ähnlichkeiten und deren Veränderungen und Ungleichzeitigkeiten in beiden Bereichen. Problematisierungen des Erzählens untersucht er als mögliche Anzeichen eines grundlegenden Paradigmenwechsels im Gesamtwissen. Die Annäherung von historischer Forschung und künstlerischer Produktion über den Begriff der „imagination“ bei Rousseau und der „Verknüpfungsgabe“ bei Wilhelm von Humboldt werde im Verlauf des 19. Jahrhunderts durch die zunehmende Einengung des Begriffs historischer Erkenntnis auf untersuchende Methoden wie die Quellenkritik aufgelöst. Für unsere Zwecke ist nun besonders interessant, dass Lämmert diese historische Linie weiter bis in die 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts verfolgt. Die Kritik der Strukturgeschichte an der Objektivitätsillusion traditioneller Ereignisgeschichte, die den Nachweis ihrer undurchschauten Narrativität erbringt, behandelt er als innerwissenschaftlichen Paradigmenwechsel und konstatiert gleichzeitig eine Parallelität zur Ablehnung traditioneller Erzählstrukturen durch den zeitgenössischen Roman. Lämmert interpretiert hier Johnsons *Jahrestage* – mit ihrer expliziten Thematisierung des hypothetischen Charakters von Geschichte („Geschichte ist ein Entwurf“) und ihren eher architektonisch als linear organisierten Sammlungen von Gesichtsspuren – als literarisches Gegenstück zur Strukturgeschichte. Lämmerts Interpretation seines reichen historischen Materials bestätigt also eher die von D. Harth (1982) vorgebrachte Skepsis gegenüber der Applikation eines auf Handlungsstrukturen gegründeten Erzählschemas auf die Historiographie oder Roland Barthes' massive Kritik an der „illusion référentielle“. <sup>39</sup>

Allerdings ist seine Analyse aufgrund des weiten zeitlichen Rahmens der behandelten Texte nicht unmittelbar als Interpretationsmuster auf die neuen Tendenzen einer Rehistorisierung des Romans und der Wiederkehr des Plots (Eco) applizierbar. Von dem Endpunkt der historischen Reihe aus gesehen, die Lämmert skizziert, und erst recht von Barthes' am Nouveau roman orientiertem Literaturkonzept aus kann jede Rehistorisierung, jede Rückkehr

---

<sup>39</sup> In wissenschaftsgeschichtlicher Hinsicht sind auch Lämmerts Bemerkungen interessant, dass ein Kolloquium zum Thema „Geschichte als Literatur“, das 1989 zu seinen Ehren organisiert wurde, in unterschiedlichen Jahrzehnten sehr verschiedenen methodischen Ansätzen gefolgt wäre: In den 1950er Jahren dem Studium des Quellenbezugs eines literarischen Textes und Erörterung der Gattungsmerkmale, in den 60er Jahren ideologiekritisch implizite reaktionäre oder progressive Positionen des Textes aufspürend, in den 70er Jahren Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Historiographie und Literatur diskutierend, in den 80er Jahren dagegen im Bewusstsein, dass die großen Perspektiven zu relativieren, die Polysemie des Textes und die Vielfalt der literaturwissenschaftlichen Methoden zu betonen sind, bis hin zur dekonstruktivistischen Verwischung des Unterschieds zwischen literarischem Gegenstand und wissenschaftlichem Geltungsanspruch bzw. Darstellungshabitus der Literaturwissenschaft. Vgl. Lämmert (1990: 415-423).

des Erzählens eigentlich nur als Rückschritt begriffen werden. In Parenthese sei hier nur kurz angemerkt, dass genau dieser Optik ausgerechnet zwei sonst kontrovers argumentierende Philosophen, Habermas (1981) und Lyotard (1982), folgen, die beide die Avantgarde-Kunst verteidigen, als sei dies eine Weltanschauungs-Frage und nicht zu allererst eine der freien Auswahl künstlerischer Gestaltungsmittel.<sup>40</sup>

### 1.5 Rehistorisierung und Uchronie im postmodernen Roman

Umberto Eco's *Il nome della rosa* (1980) stellt aufgrund seines enormen Publikums Erfolges wohl das in der Romania meistzitierte Beispiel einer Rehistorisierung im zeitgenössischen Roman dar. Repräsentativ erscheint Eco auch aus dem Grund, dass er seine eigene literaturgeschichtliche Position reflektiert. Wie er in *Postille a „Il nome della rosa“* schreibt, hat er an dem historischen Prozess des Übergangs von den Aporien der Neoavantgarde zur Rückkehr zum Erzählen teilgenommen. Programmatisch ist in diesem Sinn der Titel seines 1972 bei Bompiani herausgegebenen Almanachs *Il ritorno dell'intreccio*, einer ironischen Hommage an den französischen Populärroman des 19. Jahrhunderts.

Ecos Roman wurde nicht nur von Literaturwissenschaftlern beachtet. Gerade in Deutschland finden sich in den ersten Jahren der Rezeption von *Il nome della rosa* eine erstaunlich große Anzahl von Stellungnahmen und Aufsätzen von Historikern, die nicht nur Ecos mediävistische Kenntnisse honorieren, sondern den Roman sogar zum Korrektiv wissenschaftlicher Begrenzungen aufwerten. Die Diskussion über die narrativistische Vergleichbarkeit von Literatur und Historiographie hat vermutlich zur interdisziplinären Rezeption des Romans beigetragen. So wird *Il nome della rosa* nicht nur als Prototyp der Untergattung „postmoderner Roman“ dargestellt, sondern auch als Beispiel einer Geschichtserkenntnis, die Defizite der wissenschaftlichen Disziplin sichtbar macht und ausgleicht. Der Historiker

---

<sup>40</sup> Auch M. Legnani (1989) berücksichtigt die Tendenzen der Rehistorisierung in der postmodernen Literatur nicht, wenn er in seiner Darstellung der Diskussion um die Beziehungen zwischen Literatur und Historiographie konstatiert, dass die im 19. Jahrhundert fruchtbaren Beziehungen zwischen Roman und Historiographie von einem weitgehenden Auseinanderdriften der beiden Bereiche im 20. Jahrhundert abgelöst worden seien. Während der Roman der klassischen Moderne die Geschichte negiert und die innere Bewusstseinszeit zu erfassen versucht habe, habe die Historiographie weiterhin an einem überkommenen narrativen Modell festgehalten und sei auch in der Debatte um die narrativistische Geschichtstheorie am Erzählmodell des realistischen Romans des 19. Jahrhunderts orientiert. Legnani bleibt seinerseits beim Modell der klassischen Moderne stehen und hält einen künftigen Dialog zwischen Historiographie und Roman für unwahrscheinlich – eine Position, die man als überholt bezeichnen kann. Für die Historiographie kann beispielsweise der historische Roman als Träger historischen Gedächtnisses interessant sein.

Ernst Voltmer bemerkt in *Ecos Rosenroman* zu den Ähnlichkeiten von Geschichtswissenschaft und historischem Roman:

Geschichtsschreibung war und ist eine literarische Gattung und mit der Kunst des Erzählens aufs engste verwandt. Geschichtswissenschaft und historischer Roman stehen sich daher auch näher als man denkt, unterscheiden sich nur graduell, nicht prinzipiell. Beide operieren mit einer gelenkten, disziplinierten Einbildungskraft. Beide schaffen, rekonstruieren für den Leser eine der Logik der Erfahrung folgende, stimmige Welt. (Voltmer 1987: 204)

Statt Ecos „Modernisierung“ des Mittelalters zu kritisieren, nimmt Voltmer den Roman zum Anlass, über die hypothetische Dimension der eigenen Wissenschaft zu reflektieren: ein Plädoyer für den „Möglichkeitssinn“ und die Phantasie auch in der Wissenschaft. Alfred Heit sieht in seinem Aufsatz „Die ungestillte Sehnsucht – Geschichte als Roman“ im historischen Roman nicht ein popularisierendes und daher verdächtiges Abfallprodukt, während die Historikerzunft die Wahrheit der Geschichte aufrechterhalte, sondern einen legitimen „Hunger nach Sinnlichkeit, Sinn(en)haftigkeit, Sinn“ (Heit 1987: 155). Er sei Antwort auf ein prinzipielles Defizit der Wissenschaft, die den menschlichen Sinnen höchstens den Status eines vorläufigen Erkenntnismittels zugestehe (1987: 153). In dem Sammelband mediävistischer Studien zu *Il nome della rosa*, den M. Kerner 1988 herausgegeben hat, wird von den Autoren der einzelnen Beiträge entweder eher die Übereinstimmung oder die Differenz des Romans zu fachwissenschaftlichen historischen Studien unterstrichen; die Rezeption vertieft hier den Eindruck einer Ambiguität des Romans. Wir können zusammenfassen, dass dem Roman einerseits größere Elastizität in der Hypothesenbildung und andererseits eine Kompensationsfunktion zugeschrieben wird. Nun kann man sich natürlich fragen, ob das Urteil auch so positiv ausgefallen wäre, wenn Eco die „Welt“ seines Romans nicht bis in kleinste Details in Übereinstimmung mit mittelalterlichen Texten und historischen Studien konstruiert hätte.

Welchen Wahrheitsanspruch aber würden die Historiker einem Romanotyp konzederen, der historische Referenzen bewusst „verfälscht“, der die Geschichte umschreibt, ohne andere Legitimationen vorweisen zu können als die Freiheit der Fiktionalität? Es handelt sich hier natürlich nur um eine rhetorische Frage, die auf das Problem aufmerksam machen soll, dass Historiker dem Roman *Il nome della rosa* eine wissenschaftliche Dignität zusprechen, während andere postmoderne Romane schon längst die Faszination der Fälschung historischer Referenzen entdeckt und sich damit auf ein der Wissenschaft fernes Terrain begeben haben.

Der Sondertyp der Uchronie<sup>41</sup> und im Allgemeinen der postmoderne Roman, der verschiedene historische Referenzen mischt und dabei gleichzeitig realistische und selbstreflexive Erzählformen verwendet, stellen zugleich auch die französische Richtung der Literaturkritik auf eine Probe, die in der Nachfolge Roland Barthes' die Frage der Referentialität literarischer Texte ausblendet. Gerade ein Roman-Essay wie Morsellis *Contro-passato prossimo*, der die Mittelmächte Deutschland und Österreich den 1. Weltkrieg gewinnen lässt, ist allein mit den Mitteln der Narratologie ohne Rücksicht auf die historische Referenz nicht beschreibbar – aber genauso wenig mit den traditionellen Theorien des historischen Romans, z.B. von Lukács.

Auf einer eher allgemeinen Ebene hat Thomas Pavel in *Fictional Worlds* (1986) das von Strukturalismus und Poststrukturalismus vernachlässigte Problem der Semantik fiktionaler Texte neu gestellt. Er greift dabei auf Forschungen aus dem Bereich der Modallogik, die sogenannte kontrafaktische Logik, zurück, die u.a. im Anschluss an die Sprechakttheorie die logische Struktur von Möglichkeitsaussagen analysiert und dabei auch den Zusammenhang von Möglichkeit und Fiktionalität behandelt. Das breite Spektrum, in dem „possible-worlds“-Theorien in den 1980er Jahren diskutiert wurden – in Philosophie, Epistemologie, Naturwissenschaften, Linguistik, Kunst- und Literaturwissenschaft –, dokumentiert der von S. Allén herausgegebene Sammelband *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences* (1989). Pavels Studie ist vor allem auf die Makrostruktur literarischer Texte bezogen (Raum-Zeit-Gefüge, Handlung, Figuren), wobei er mit der Begrifflichkeit der „possible-worlds“-Theorien Fiktionen besonders in den Grenzfällen literarischer Konstruktionen von logischer Unmöglichkeit oder narrativer Selbstreferentialität deskriptiv zu erfassen vermag.<sup>42</sup> Begrifflich genauer ist Doležels Studie „Possible Worlds and Literary Fictions“ (in Allén 1989: 221-242), die auf die Grenzen eingeht, die sowohl die auf Saussure zurückgehenden Selbstreferentialitäts-Konzepte als auch die Mimesis-Modelle aufweisen. Insgesamt sind nach Doležel alle Modelle, die als Bezugspunkt nur eine einzige Welt vorsehen (Russell, Frege, Saussure), entweder nicht ausreichend oder umgehen die Frage der Fiktionalität, indem sie in die Beschreibung der Poetizität von Sprache ausweichen. „Possible-worlds“-Modelle haben den Vorteil, einerseits Unterscheidungen zwischen wahren und falschen Aussagen über Fiktionen zu ermöglichen, andererseits die Literatur nicht auf die Nachahmung von Wirklichkeit zu verpflichten. Allerdings weist Doležel auch auf die Grenzen der „possible-worlds“-Theorie hin, die

<sup>41</sup> Helbig (1988) verwendet für Uchronien den Terminus des parahistorischen Romans.

<sup>42</sup> Dabei scheinen ihm jedoch immer wieder Ontologisierungen zu unterlaufen, etwa wenn er schreibt: „Similarly, the world of Balzac may be understood as the world of early and mid-nineteenth-century France, slightly modified by the addition of about three thousand characters“ (Pavel 1986: 105).

eine Theorie literarischer Fiktionen nur fundieren, nicht aber ersetzen könne (Doležel 1989: 233) und durch eine Texttheorie ergänzt werden müsse. Es überrascht nicht, dass Doležel vor allem metafiktionale Texte als literarische Beispiele heranzieht. Der Ansatz der „possible-worlds“-Theorie wurde in der Literatur- und Medienwissenschaft durch Marie-Laure Ryan weitergeführt.<sup>43</sup>

Eco hat bereits 1979 in *Lector in fabula* die These aufgestellt, dass die Strukturanalyse eines Textes wie Allais' *Un drame bien parisien* den Rückgriff auf ein Konzept möglicher Welten erfordere (Eco 1979: 128). Vor diesem Hintergrund möchte ich kurz ein terminologisches Problem ansprechen. Die Uchronie wurde in der Forschung auch in Abhängigkeit von der Utopie diskutiert. Die Utopie wird z.B. von Hudde und Kuon (1988: 10 und passim) örtlich, die Uchronie zeitlich definiert: Während die Utopie einen idealen nicht-existenten *Ort* entwerfe, sei die Uchronie als eine in der *Zukunft* situierte Utopie zu beschreiben, wobei Merciers *L'an 2440* (1770/71) als Prototyp dienen könne. Dieser Definition steht allerdings die Tatsache entgegen, dass Charles Renouviers *Uchronie* (1876),<sup>44</sup> die dem Genre den Namen gegeben hat, nicht eine in die Zukunft versetzte Utopie ist, sondern einen hypothetischen alternativen Geschichtsverlauf entwirft – dies ist Hudde und Kuon auch bekannt. Ihre Entscheidung, dennoch die Uchronie über den Zukunftsbezug zu definieren, begründet sich wohl auch von Sprachgewohnheiten in der Utopieforschung her. Wenn ich in der vorliegenden Arbeit – in Übereinstimmung mit Rodiek und Eco (1985: 174 ff.) – die Uchronie im ursprünglichen Sinn von Renouvier verwende, dabei allerdings auch auf andere Definitionen verweise, so hat dies verschiedene Gründe. Erstens wird er in diesem Sinn auch von lateinamerikanischen Autoren wie Abel Posse gebraucht und zweitens scheint es mir dafür im Hinblick auf die postmodernen Romane auch inhaltliche Gründe zu geben, die mit grundlegenden Strukturmustern der Romane zu tun haben.

Die Linearität der Zeitachse fungiert in den Romanen, die bewusst mit historischen Anachronismen und alternativen Geschichtsverläufen arbeiten, nicht mehr als dominantes Ordnungs- und Kohärenzprinzip. Im Vordergrund steht vielmehr die hypothetische Dimension der entworfenen Geschichte. Als globale semantische Opposition wäre hier also nicht die Opposition von Vergangenheit und Gegenwart bzw. Zukunft, sondern die von realer und alternativer Geschichte anzusetzen. Bei Eco liegt die Verbindung zwischen dem Interesse an kontrafaktischen Geschichtsverläufen und an den neueren philosophischen Diskussionen auf der Hand: Er versucht selbst die

<sup>43</sup> Vgl. Ryans *Possible worlds, artificial intelligence and narrative theory* (1992) und den von ihr herausgegebenen Sammelband *Narrative across media – the languages of storytelling* (2004).

<sup>44</sup> Vgl. dazu ausführlichere Erläuterungen im Kapitel über Guido Morselli.

„possible-worlds“-Theorien auf den Bereich der Literaturtheorie zu übertragen, wie in seinen theoretischen Schriften *Lector in fabula* (Eco 1979: 122-173), *Sugli specchi* (1985: 173-211), und *I limiti dell'interpretazione* (1991: 193-212) nachzulesen ist.

Vergleicht man diese Ansätze einer Analyse von Weltstrukturen in fiktionalen Texten mit „rein“ narratologischen Arbeiten, erschließen sich die Stärken und Schwächen der beiden theoretischen Modelle im Hinblick auf verschiedene Arten von Literatur. Nehmen wir als Beispiel G. Genettes *Fiction et diction* (1991), und zwar das Kapitel „Récit fictionnel, récit factuel“. Genette versucht hier ausschließlich in den narratologischen Kategorien – also unter Ausklammerung der Weltstrukturen – den Unterschied zwischen Sachtexten und fiktionalen narrativen Texten zu bestimmen und gibt als einzige relevante Differenz den Erzählmodus an: Nur die fiktionale Narration (ausgeprägt aber erst seit dem 19. Jahrhundert) konstruiert Fokussierungen auf innerpsychische Vorgänge, was möglich sei, eben weil ihre Figuren fiktiv sind. Tritt die Fokussierung auf ein oder mehrere Wahrnehmungs- und Bewusstseinszentren zurück, wäre demnach der Unterschied zu Sachtexten narratologisch nicht mehr zu erfassen. Ob die Analyse Genettes in der Lage wäre, beispielsweise die Erzählungen von Borges, deren Bedeutung für die postmoderne Literatur unumstritten ist, in adäquater Form zu beschreiben, ist daher fraglich. Die „possible-worlds“-Theorie wiederum weist einen hohen Grad an Abstraktheit auf. Sie kann logische Strukturen in literarischen Texten erfassen und eignet sich daher für Texte, in denen Durchbrechungen von Alltagslogiken signifikant für die Gesamtaussage sind.

Welchen Stellenwert hat der Ausflug in die Diskussion um die „possible-worlds“-Theorien für die folgenden Textanalysen? Die referierten Arbeiten stellen für die folgenden Analysen kein Modell dar, das auf die Texte zu applizieren wäre, sie liefern vielmehr methodische Anstöße, die sowohl die Argumentationsmuster einer am Modell des realistischen historischen Romans orientierten Textanalyse in Frage stellen als auch die „reine“ narratologische Schule Genettes mit ihrer Ausklammerung referentieller Probleme. Ein weiterer eher pragmatischer Grund ist – wie bereits erwähnt – die Tatsache, dass auch Eco diese theoretische Richtung vertritt. Sein zweiter Roman *Il pendolo di Foucault* kann als ein Spiel mit den Grenzen zwischen verschiedenen fiktionalen Welten betrachtet werden, die diverse „cross-world identifications“ (Terminus von Doležel) zur tatsächlichen Welt erfordern oder suggerieren. In dieses Spiel wird auch das historische Wissen einbezogen. Die Abweichung gegenüber dem traditionellen historischen Roman bei gleichzeitiger quasi-wissenschaftlicher Respektierung der historischen Daten ist hier besser nachzuweisen als an *Il nome della rosa*, da das Thema des Neuschreibens der Geschichte explizit gemacht wird.

In einem weiteren Kontext stellt sich die – mehr oder weniger spekulative – Frage, ob ein symptomatischer Zusammenhang zwischen Philosophie, Historiographie und Roman im Hinblick auf das Bewusstsein der Möglichkeitsdimension von Weltentwürfen besteht. Auffällig ist zunächst die Abschwächung oder Auflösung der Unterscheidung zwischen Faktizität und Fiktionalität, die im 19. Jahrhundert die Hegemonie des wissenschaftlichen Diskurses begründet hatte. Für die Vertreter des mehr oder weniger „radikalen Konstruktivismus“ (Goodman, Watzlawick, S. J. Schmidt) ist der Unterschied zwischen deskriptiven und konstruktiven Texten, d.h. zwischen Texten, die sich auf eine prätextuell existierende Welt beziehen, und Texten, die ihre eigene Welt konstruieren, nicht mehr relevant.

Geschichtsentwürfe in der Möglichkeitsdimension sind aus naheliegenden Gründen in der Historiographie allerdings relativ selten anzutreffen. Da die Historiographie auf die „res factae“ verpflichtet ist, sind kontrafaktische Konditionale in der Art von „Was wäre geschehen, wenn Cäsar nicht ermordet worden wäre“ in der Regel höchstens eine Randüberlegung in einer Vorphase der Hypothesengewinnung, die in die Darstellung der Forschungsergebnisse kaum Eingang findet. A. Demandts Studie *Ungeschehene Geschichte* (1986) stellt eine der wenigen Arbeiten dar, die die Legitimität kontrafaktischer Konditionale in der Historiographie zu begründen sucht.<sup>45</sup>

Der Offenlegung des hypothetischen Charakters von beispielsweise Kausalannahmen in der Historiographie würde in der fiktionalen Literatur grundsätzlich die Offenlegung der Fiktionalität der Erzählung entsprechen. Sie zählt zu den grundlegenden narrativen Möglichkeiten. Das Spiel mit den Grenzen zwischen Fiktion und Welt steht am Beginn des neuzeitlichen Romans (*Don Quijote*), begleitet die Philosophie der Aufklärung (Diderot, *Jacques le fataliste*), parodiert den Fortschrittsoptimismus des 19. Jahrhunderts (Flaubert) und prägt den experimentellen Roman des 20. Jahrhunderts als quasi-wissenschaftliche Reflexion über die Apriori der eigenen Narration. Festzuhalten ist, dass die Offenlegung der Fiktionalität im Roman eher eine Störung der Authentizitätsillusion bewirkt, die eine normale Erzählung aufbaut. Die Wirkung von Fiktionalität wird durch Metafiktionalität also eher reduziert als verstärkt, weshalb Doležel metafiktionale Texte auch unter dem Stichwort der „self-voiding narratives“ zusammen mit Texten, die logisch unmögliche Weltstrukturen aufbauen, subsumiert (1989: 238).<sup>46</sup> Ihab

<sup>45</sup> Vgl. zur Rolle der Eventualhistorie in der Historiographie auch Helbig (1988: 35-65).

<sup>46</sup> Der Philosoph O. Marquard konstruiert einen Chiasmus zwischen Wissenschaft und Philosophie auf der einen Seite und Kunst und Literatur auf der anderen Seite (1983: 35-54). Während die alten Diskurse der Faktizität immer mehr dem Fiktionsverdacht unterliegen, ein Phänomen, das Marquard anhand der Geschichte des philosophischen Fiktionalismus erläutert, werden Kunst und Literatur zur Anti-Fiktion. Marquard erklärt die Durchlässigkeit des Realitätsbegriffs gegenüber der Fiktionalität auch aus der Bedingung beschleunigten gesellschaftlichen

Hassan meint in seiner Beschreibung einer Reihe von Merkmalen der Postmoderne ironisch, dass mit der Vereinbarkeit von Naturwissenschaft und Fiktionen nur noch die Geisteswissenschaftler – als letzte „Realisten“ (im philosophischen Sinn) des Abendlandes – ihre Schwierigkeiten hätten (Hassan 1988: 54).

Mit dieser Feststellung soll allerdings nicht suggeriert werden, dass der hypothetische Charakter aller Weltentwürfe in der Literatur in derselben Form thematisiert werde wie in Philosophie, Epistemologie und Einzelwissenschaften. Hier ist generell auf den Unterschied zwischen dem tendenziell monosemierenden Diskurs der Wissenschaft und dem polysemischen Diskurs der Literatur hinzuweisen, den Max Black (1962) auf den Kern der Differenz zwischen Modell und Metapher zurückführt. So kann man etwa den Unterschied zwischen kontrafaktischer Aussage in der Historiographie und Irrealisierung von Geschichte in der literarischen Fiktion leicht erkennen, wenn man Demandts Studie über *Ungeschehene Geschichte* der Uchronie von Morsellis *Contro-passato prossimo* gegenüberstellt: Die wissenschaftliche Uchronie dient der Hypothesengewinnung und bleibt pragmatisch immer auf den Zweck besserer Erkenntnis tatsächlicher Geschichte bezogen, während die literarische Uchronie in der Ironie, also einem polysemischen Diskurs, aufgehen kann und die eigene Hypothesenbildung in ihrem Erkenntnisanspruch gleichermaßen aufbaut wie destruiert.

Der Versuch, durch einen Blick in Diskussionen in Philosophie und Historiographie einen zu den literarischen Werken zeitlich parallelen Diskurskontext zu rekonstruieren, der über rein literaturwissenschaftliche Fragestellungen hinausgeht, führt notwendigerweise zu Verallgemeinerungen. Ein historisch distinktes Profil des Gegenstands der vorliegenden Arbeit lässt sich daraus noch nicht gewinnen, denn manche Fragestellungen reichen literaturgeschichtlich über den behandelten Zeitraum weiter in die Vergangenheit zurück. So ist die Problematisierung von Realität und Faktizität bereits ein Merkmal der klassischen Moderne: Man denke nur an Stephen Daedalus' Ablehnung der Geschichte in Joyces *Ulysses* und an Musils Erkundungen der Möglichkeitsdimension von Literatur im *Mann ohne Eigenschaften*. Die teleologische Organisation von Geschichten in Plot-Strukturen ist nicht erst seit dem Nouveau roman problematisch. Schon die klassischen Avantgarden haben den Zufall genutzt, um zu neuen kombinatorischen Gestalten zu

---

Wandels, die eine Ausarbeitung stabiler Wirklichkeitsbilder allein schon zeitlich nicht mehr erlaube. Ob dieser behauptete Zusammenhang von Wissenschaftsdiskurs und sozialer Realität schlüssig ist, sei dahingestellt. Wir können jedenfalls konstatieren, dass die Grenzen zwischen Realität und Möglichkeit bzw. fiktionalem Entwurf auch in Philosophie, Epistemologie und Einzelwissenschaften längst fließend geworden sind.

kommen.<sup>47</sup> Auf dieser Ebene wird man noch keine Trennlinie zwischen klassischer Moderne und zeitgenössischer Literatur ziehen können.<sup>48</sup>

Differenziertere Deskriptionen bieten verschiedene Studien zum postmodernen Roman. Der Terminus „Postmoderne“ ist, so verwaschen er benutzt wird, doch der einzige Begriff historischer Abgrenzung, der in den letzten Jahrzehnten eine breitere Akzeptanz gefunden hat. Allerdings ist zu klären, von welcher Postmoderne hier die Rede sein soll. Eco hat bereits in *Postille a „Il nome della“ rosa* auf das Phänomen hingewiesen, dass der Begriff immer unspezifischer gebraucht und immer weiter in die Vergangenheit zurückverlegt wird. Die definatorische Unschärfe liegt in den extrem unterschiedlichen Positionen begründet, die Ende der 1960er und in den 1970er Jahren im Kontext der Postmoderne-Diskussion zu beobachten sind – ganz abgesehen davon, dass im spanisch-lateinamerikanischen Bereich der Begriff völlig anders verwendet wurde (Köhler 1977: 10). So ist etwa ein gemeinsamer Nenner zwischen Hassans Studien zur Bedeutung des Schweigens in der modernen und postmodernen Literatur (vor allem bei Beckett, aber Hassan geht auch bis auf Sade zurück) und Fiedlers Forderung nach einem neuen Bezug der Literatur auf die populären Genres (1988: 57-74) nicht auszumachen.<sup>49</sup> Während Hassan keine historische Abgrenzung zwischen Moderne und Postmoderne zieht, da im Werk eines Schriftstellers beide Momente vorhanden sein könnten, setzt sich ein gemeinhin als postmodern etikettierter Schriftsteller wie John Barth von der Moderne und gleichzeitig von der Postmoderne-Konzeption Alters, Graffs und Hassans ab. Als wesentliches Merkmal der Postmoderne bezeichnet er in seinem Aufsatz „The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction“ (1980) die Synthese von vormoderner realistischer und moderner Literatur, die den postmodernen

---

<sup>47</sup> G. Celli untersucht die in Naturwissenschaft (Physik) und Literatur parallele Abschwächung oder Auflösung des Denkens in Kausalketten in seinem Aufsatz „Auf den Spuren der Evolution: Überlegungen zum Verhältnis von Wissenschaft und Literatur im 20. Jahrhundert“, in: Harth, Helene / Kleinert, Susanne / Wagner, Birgit (Hrsg.) (1991): *Konflikt der Diskurse. Zum Verhältnis von Literatur und Wissenschaft im modernen Italien* (Celli 1991: 25-41).

<sup>48</sup> So enthält Hassans Katalog von elf Merkmalen der Postmoderne – zusammengefasst von Welsch (1988: 21): „Unbestimmtheit, Fragmentarisierung, Auflösung des Kanons, Verlust von ‚Ich‘ und ‚Tiefe‘, Nicht-Zeigbares und Nicht-Darstellbares, Ironie, Hybridisierung, Karnevalisierung, Performanz und Teilnahme, Konstruktcharakter, Immanenz“ – nicht von ungefähr eine Reihe von Charakteristika, die in gleicher Weise auf die klassische Moderne zutreffen.

<sup>49</sup> Zum literarischen Postmodernismus wurden außerdem u.a. herangezogen: McHale, *Postmodernist Fiction* (1987), D’haen / Bertens (Hrsg.), *Postmodernist Fiction in Europe and the Americas* (1988), McCaffery (Hrsg.), *Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide* (1986), Weimann / Gumbrecht (Hrsg.), *Postmoderne – globale Differenz* (1991). Zur Frage der Vereinbarkeit von postmoderner Literatur und Engagement vgl. den von Harbers herausgegebenen Sammelband *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: Eine Ästhetik des Widerstands?* (Harbers 2000: 9) und zum „moral turn of postmodernism“ Hoffmann und Hornung (1996).

Roman auch für ein weniger spezialisiertes Publikum zugänglich mache. Als Beispiele dieser Synthese analysiert er kurz Italo Calvinos *Cosmicomiche* und García Márquez' *Cien años de soledad*. Die Frage, ob es sinnvoll ist, den Nouveau roman der Postmoderne zuzurechnen, also konkret gesprochen Claude Simon und Umberto Eco unter dem selben Paradigma zu beschreiben, sei hier zurückgestellt.<sup>50</sup> Wir orientieren uns in der Folge an nordamerikanischen literaturwissenschaftlichen Studien, da dort die historische Abgrenzung und der Gegenstandsbereich oft deutlicher konturiert sind als etwa in Versuchen, den Postmoderne-Begriff auf die französische Literatur zu übertragen. R. Scholes hatte 1967 unter dem Titel *The Fabulators* eine Studie über zeitgenössische nordamerikanische Autoren veröffentlicht, die er 1979 in erweiterter Form und mit stärkerem Bezug auf die Metafiktionalität der Texte unter dem Titel *Fabulation and Metafiction* nochmals vorlegte. Der Titel signalisiert die Linie von Scholes' Interpretation: Realistische und metafiktionale Elemente seien gleichermaßen in den Romanen von Autoren wie John Barth, Coover, Vonnegut, Pynchon und Barthelme enthalten. *Fabulation and Metafiction* geht außerdem auf Besonderheiten metafiktionaler Thematisierung von Geschichte bei diesen Autoren kurz ein und verweist darüber hinaus auf die Ähnlichkeit der Geschichtsdarstellung in García Márquez' *Cien años de soledad*. Als Modelle der postmodernen Autoren gibt Scholes Jorge Luis Borges und Nabokov an, eine inzwischen allgemein akzeptierte Analyse. Brooke-Rose (1981) untersucht – deskriptiv sehr viel genauer als Scholes und in kritischer Distanz zu den Romanen – die Mischung realistischer und metafiktionaler Elemente bei den genannten Autoren unter dem Aspekt der Parodie und der Stilisierung.<sup>51</sup>

Für die vorliegende Arbeit ist vor allem L. Hutcheons *A Poetics of Postmodernism* (1988) wichtig, da sie das konfliktuelle, paradoxe Verhältnis von Geschichtsbezug und Metafiktion in den postmodernen Romanen in das Zentrum ihrer Argumentation stellt. Im Unterschied zu anderen Ansätzen der Definition der Postmoderne (z.B. Ihab Hassan, Lyotard) ist Hutcheon, wie bereits Scholes, auf einen historisch abgegrenzten Zeitraum bezogen, nämlich die nordamerikanische Literatur seit den 1960er Jahren und einige weitere Beispiele aus der deutschen (Grass, Christa Wolf), der lateinamerikanischen

<sup>50</sup> Kibedi Varga unterscheidet in *Postmodern Fiction in Europe and the Americas* zwischen Nouveau roman und Postmoderne (1988: 27-43) und setzt den Mai 1968 als Zäsur an, wobei allerdings der Zusammenhang zwischen politischem Ereignis, philosophischem Diskurs des Poststrukturalismus und ironischer Wiederkehr des Narrativen als Abgrenzungskriterium zwischen Postmoderne und Nouveau roman wenig deutlich wird. Mecke (1990) rechnet den Nouveau roman der Postmoderne zu.

<sup>51</sup> Zum Terminus Metafiktion vgl. vor allem P. Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984), außerdem Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* (1980) und von schriftstellerischer Seite den von Raymond Federman herausgegebenen Sammelband *Surfiction. Fiction now and tomorrow* (1981).

(García Márquez, Fuentes) und der angelsächsischen Literatur (Fowles, Rushdie).<sup>52</sup>

Das Problem ist allerdings, dass die Beschreibung der Verbindung von realistischen, den Realismus parodierenden und metafikcionalen Elementen nicht immer trennscharfe Analysen hervorbringt, so dass unter die „Poetik des Postmodernismus“ sehr unterschiedliche Autoren subsumiert werden. Die postmoderne Poetik unterliegt also ähnlichen Unklarheiten und Ambiguitäten, wie Brooke-Rose sie bereits für die Textstruktur der amerikanischen postmodernen Autoren analysiert hat. Die Alternative kann allerdings nicht darin bestehen, um der Reinheit der Theorie willen neue Aspekte der Romanproduktion nicht zur Kenntnis zu nehmen. Hutcheon legt ihrer Version einer postmodernen Poetik das Modell der postmodernen Architektur zugrunde (Hutcheon 1988: 26-36), in der die (ironische) Aufnahme von historischen Zitaten deutlicher als in anderen künstlerischen Bereichen den postmodernen Stil prägt und ihn von der modernen Architektur und ihrem Streben nach ästhetisch-funktionalistischer Reinheit und Überwindung der Vergangenheit abgrenzbar macht. Ausgehend von den Beispielen der postmodernen Architektur lehnt Hutcheon die von verschiedenen Kritikern *innerhalb* der Postmoderne vorgenommene Unterscheidung zwischen einer rein selbst-reflexiven, antireferentiellen Richtung und einer historisch engagierten, referentiellen Richtung der Literatur ab und definiert die erste Linie als spätmodernistisch und nur die zweite Linie – in Übereinstimmung mit Spanos, Mellard, A. Wilde, Butler – als postmodern (Hutcheon 1988: 52). Hutcheon sieht in der im weitesten Sinn parodistischen Kombination von selbstreflexiven und historisch referentiellen Elementen in postmodernen Romanen auch eine Herausforderung für die Literaturkritik:

Postmodern fiction challenges both structuralist / modernist formalism and any simple mimeticist / realist notions of referentiality. It took the modernist novel a long time to win back its artistic autonomy from the dogma of realist theories of representation; it has taken the postmodernist novel just as long to win back its historicizing and contextualizing from the dogma of modernist aestheticism (which would include the hermeticism and ultra-formalism of the ‚textes‘ of *Tel quel*, for example). What I want to call postmodernism in fiction paradoxically uses and abuses the conventions of both realism and modernism, and does so in order to challenge their transparency, in order to prevent glossing over the contradictions that make the postmodern what it is: historical and metafictional, contextual and self-reflexive, ever aware of its status as discourse, as a human construct. (Hutcheon 1988: 52 f.)

---

<sup>52</sup> Den französischen Nouveau und Nouveau nouveau roman, die italienische Neoavantgarde und die amerikanische „surfiction“ bezeichnet Hutcheon dagegen als „late modernist“ (Hutcheon 1988: XII).

Nicht mehr Abkehr vom „Alptraum der Geschichte“ (Joyce, *Ulysses*) im Bezug auf Mythen und archaische Kunstformen, sondern das Wissen um die unausweichliche Eingebundenheit in Geschichte prägte das postmoderne Geschichtsverständnis und bilde den Hintergrund der ironischen oder parodistischen Geschichtsdarstellung im postmodernen Roman (Hutcheon 1988: 87 ff.). Hutcheon polemisiert in diesem Zusammenhang gegen das gängige Urteil, dass die Postmoderne ahistorisch sei, das vor allem von marxistisch orientierten Kritikern wie Jameson (1984) und Terry Eagleton vorgebracht wird. Sie weist nach, dass Jamesons These, in Doctorows *Ragtime* verschwinde die historische Referenz, nicht haltbar ist (Hutcheon 1988: 89). Die Postmoderne thematisiere Geschichte allerdings nicht in essentialistischer Weise: „It reinstalls historical contexts as significant and even determining, but in so doing, it problematizes the entire notion of historical knowledge“ (Hutcheon 1988: 89).

Eine Parallele zwischen neueren historiographischen Arbeiten wie Le Roy Laduries mentalitätsgeschichtlichen Untersuchungen und dem postmodernen Roman sieht Hutcheon bezeichnenderweise nicht in der Narrativität, sondern in der Selbstreflexivität, d.h. dem Einbringen der Erzählperspektive und der Offenlegung der Distanz zwischen Gegenwart und historischer Vergangenheit. Die Postmoderne stelle die Faktizität von Vergangenheit nicht in Frage, sei sich aber stärker als frühere Formen der Reflexion über Geschichte, z.B. der Marxismus, darüber im Klaren, dass Geschichte in der Gegenwart immer nur in bereits textualisierter Form vorliege. Eco hat auf meine Frage, ob – in seinen Romanen – die Geschichte als Ereignis gegenüber der Geschichte als Text verschwinde, geantwortet, dass die Geschichte als Ereignis immer schon verschwunden sei. Geschichte existiere für uns nur als Text. Als Text kann sie immer wieder neu geschrieben, aber auch gefälscht werden:

Bisogna avere la coscienza che tranne l'esperienza immediata nostra il 90 % della realtà presente e passata noi lo conosciamo attraverso i testi.[...] la Storia è uno dei più grandi esempi del rapporto con la pura testualità. (Eco 1994: 75)

In der Faszination der Fälschung, die als ironisches Spiel mit historiographischen Wahrheitsansprüchen einige postmoderne Romane prägt, ist einer der wichtigen thematischen Unterschiede gegenüber traditionellen historischen Romanen zu sehen. In historischen Romanen des 19. Jahrhunderts wird als referentielle Basis die historiographisch festgeschriebene Faktizität von Ereignissen respektiert. Postmoderne Romane dagegen thematisieren die Möglichkeit der Fälschung von Geschichte bereits in den Dokumenten, die der Konstruktion historischer Fakten zugrundeliegen. Sie können sich dabei auf die realhistorischen Geschichtsfälschungen des 20. Jahrhunderts beziehen und über den Weg fiktionaler Schreibweisen Gegenöffentlichkeit zu „offiziellen“ Geschichtsversionen herstellen wollen. Dies gilt etwa – so Hutcheon – für

die amerikanische sogenannte Nonfiction-Novel, die ihre „raison d'être“ ursprünglich aus dem Zweifel an der offiziellen Berichterstattung über den Vietnam-Krieg zog und sich auf andere thematische Bereiche ausdehnte. Sie können aber auch dominant aus der literarischen metafikcionalen Tradition und deren spielerischen Erkundungen der Grenzen von Realität und Fiktion inspiriert sein.

Für den Typus eines gleichzeitig metafikcionalen, selbstreflexiven und referentiellen, Geschichte darstellenden Romans hat Hutcheon den Begriff der „historiographic metafiction“ geprägt. In der vorliegenden Arbeit wird eher der Begriff des metafikcionalen Geschichtsromans verwendet, da so terminologisch die Abgrenzung gegenüber dem Begriff des historischen Romans deutlicher sichtbar ist und der Begriff „historiographische Metafiktion“ im Deutschen eine zu enge Anbindung an die Historiographie nahelegt. Methodisch allerdings verfolgt die vorliegende Studie andere Wege als Hutcheons *A Poetics of Postmodernism*. Hutcheon sieht mit der literaturwissenschaftlichen Erfassung des postmodernen Romans auch die Notwendigkeit eines literaturwissenschaftlichen Paradigmenwechsels verbunden. Während der amerikanische „New criticism“ mit seiner Betonung der Autonomie des Kunstwerks und seiner formalen Seite die adäquate Theorie zur Erfassung der modernen Literatur gewesen sei, werde eine Literaturtheorie der postmodernen Literatur nur gerecht, wenn sie den Formalismus des New Criticism aufbeuge und sich vor allem der Historisierung und der Kontextualisierung widme, d.h. der in den Texten vorhandenen Referenz auf historische Ereignisse und dem Kontext, in dem sie entstehen und rezipiert werden, wieder mehr Beachtung schenke. Entsprechend enthält Hutcheons eigener Text weniger narratologische Einzelanalysen als allgemeinere Überlegungen zur philosophischen und epistemologischen, literaturwissenschaftlichen und literarischen Darstellung von Problemfeldern wie der Frage der Referentialität von Fiktion, des Subjektbegriffs, des Verhältnisses von Zentrum und Dezentrierung im philosophischen und im politischen Diskurs. *A Poetics of Postmodernism* ist ein Versuch, aus literarischen Beispielen und der Referierung neuerer Diskussionen in Philosophie, Historiographie und Literaturwissenschaft eine Art von übergreifendem Diskurs zu konstruieren. Die vorliegende Arbeit verfolgt vergleichbare Ziele nicht. In der deutschen Romanistik – und allgemein der deutschen Literaturwissenschaft – hat der Formalismus nie eine so hegemoniale Rolle gespielt, wie Hutcheon dies für den New Criticism behauptet. Aufgrund der stets markanten Präsenz der Hermeneutik in der deutschen Diskussion ist das Thema der literarischen Reflexion über Geschichte und allgemein das Problem literarischer Referenzbildung nie völlig in den Hintergrund getreten. Da sich die Postmoderne-Diskussion in einem Grad von Verallgemeinerung bewegt, der oft eher abschreckend als anregend wirkt, soll in der vorliegenden Arbeit der

Schwerpunkt der Argumentation auf Einzelanalysen liegen, in denen anders als bei Hutcheon vor allem die narrative Form der Texte in Verbindung mit der referentiellen Strukturierung untersucht wird.

## 2. Historischer Roman, „nueva novela histórica“, „romanzo antistorico“, „romanzo neostorico“, „historiographic metafiction“: Zum Problem des Gattungsbegriffs

### 2.1 Einleitende Bemerkungen zur Gattungsproblematik des historischen Romans

Die in der vorliegenden Arbeit analysierten Romane werden paratextuell nicht als historische Romane, sondern schlicht als Romane gekennzeichnet; Morsellis *Contro-passato prossimo* ist zusätzlich durch den Untertitel als „retrospektive Hypothese“ definiert. Auch wenn die Autoren sich nicht explizit in die Tradition des historischen Romans stellen, so treffen sie doch auf ein literarisches Feld, in dem die Auseinandersetzung mit Geschichte häufig mit dem historischen Roman assoziiert wird und in dem die behandelten Werke selbst dazu beitragen, dass von einer Wiederkehr der Geschichte bzw. einer Rückkehr des historischen Romans im behandelten Zeitraum gesprochen wird. Es soll im Folgenden nach diesem Umfeld der Romane gefragt werden und zwar sowohl bezüglich weiterer Beispiele von Primärliteratur, die sich mit Geschichte beschäftigen, als auch vor allem im Hinblick auf die Forschungsdiskussion zum historischen Roman. Wie die Vielfalt von Bezeichnungen im Titel dieses Kapitels vorab verdeutlichen soll, wird in der literaturwissenschaftlichen und literaturkritischen Diskussion der Terminus des historischen Romans als nicht ausreichend wahrgenommen, um die neuen Formen und Modalitäten des Geschichtsbezugs im Roman der Gegenwart zu erfassen.

Rein definitorisch lässt sich das Problem nicht lösen. Es gibt durchaus Definitionen des historischen Romans, die auf alle in der vorliegenden Studie bearbeiteten Werke zutreffen, etwa die weit gefasste Definition von Aust, der den historischen Roman als „Roman, der Geschichtliches verarbeitet“ (Aust 1994: 2) charakterisiert. Die Neutralität dieser Formulierung kann allerdings nicht die Tatsache verdecken, dass der historische Roman als Gattung oft eine Abwertung erfuhr, da er – teilweise übrigens völlig zu Recht – in die Nähe der Trivilliteratur gerückt wurde. Manche Autoren scheinen keinen großen Wert auf die Einordnung ihrer Werke in diese Kategorie zu legen, wie ich bei einer Tagung der deutsch-italienischen Institution Villa Vigoni im Juni 1992 beobachten konnte, an der mehrere Autoren von Romanen mit Geschichtsbezug teilnahmen.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> An der Tagung Anfang Juni 1992 nahmen Italo Alighiero Chiusano, Vincenzo Consolo, Dacia Maraini, Mino Milani, Raffaele Nigro und Roberto Pazzi teil. Auch in der Forschung wird immer wieder auf das geringe Ansehen der Gattung hingewiesen, z.B. bei Bernard: „Quoique

Dass Autoren und Verlage oft den weiten Begriff des Romans schlechthin in der paratextuellen Präsentation gegenüber dem engeren Begriff des historischen Romans vorziehen, mag mit dem partiell negativen Bild der Gattung zu tun haben. Auch die Forschung tut sich schwer damit, innerhalb der Gattung zu differenzieren. Kostümromane verwenden historische Referenzen als bloße Kulisse, können aber gemäß den üblichen Gattungskriterien nicht von Romanen der Höhenkammliteratur abgegrenzt werden, die in komplexer Weise z.B. über die Prägungen der Gegenwart durch Geschichte reflektieren. Ina Schabert hat in *Der historische Roman in England und Amerika* bereits 1981 darauf hingewiesen, dass das traditionelle Kriterium, das für den historischen Roman als bestimmend erachtet wurde, nämlich die Zeitdifferenz zwischen der Romanhandlung und der Lebenszeit des Autors, ein rein stoffliches Merkmal ist und daher keine Abgrenzung zum Trivialroman ermöglichte (Schabert 1981: 9). Fleishman (1971) versuchte, dieses Problem dadurch zu umgehen, dass er das Vorhandensein eines Geschichtskonzeptes als Unterscheidungsmerkmal zwischen komplexeren und trivialen historischen Romanen verwendete; allerdings kann dieses Kriterium, wie z.B. die Analyse von Flauberts *Salammô* in Lukács *Der historische Roman* (1965) zeigt, dem einzelnen Roman unter Umständen nicht gerecht werden, wenn es in ideologischer Weise angewandt wird.

Bei einem näheren Blick auf die Studien zum historischen Roman zeigen sich interessante Unterschiede in den Forschungstraditionen. So ergab eine Auswertung von Bibliographien in meinem Forschungsbericht (Kleinert 1996: 144), dass in den angelsächsischen Ländern die Bezeichnung „historical fiction“ bzw. „historical novel“ deutlich öfter auf Beispiele der Literatur des 20. Jahrhunderts bezogen wurde als in Frankreich, Spanien und Italien. Auch in der Quantität der Studien blieben die romanischen Länder gegenüber den angelsächsischen zurück. Dieser Unterschied lässt sich auch heute noch beobachten. Die Einträge zum Stichwort „historical fiction“ im Titelverzeichnis der Library of Congress weisen gegenwärtig ein deutliches Übergewicht der Forschung zur englischen und nordamerikanischen historischen Erzählliteratur gegenüber den entsprechenden Studien zum historischen Roman romanischer Länder, inklusive Lateinamerika, auf.<sup>54</sup> Schließt man wegen ihrer fehlenden Operationalisierbarkeit die Frage aus, ob der Grund für diese Divergenz in der Primärliteratur selbst zu suchen sei, so kann man vermuten, dass möglicherweise die Forschung zum historischen Roman durch das gattungsbildende Werk Walter Scotts in

---

toujours lu et pratiqué, le roman historique n'a pas très bonne presse aujourd'hui“ (Bernard 1996: 9); gegen diese Kritik führt Jean Molino das Argument einer Erneuerung des historischen Romans im Zeichen der Postmoderne an (Molino 2008: 265).

<sup>54</sup> Abfrage des OPAC der Library of Congress am 6.5.2012, Stichwort „historical fiction“ jeweils kombiniert mit „american, english/french/italian/latin american/spanish literature“.

den angelsächsischen Ländern traditionell besonders verankert und das Genre sehr beliebt ist,<sup>55</sup> und dass der Begriff des historischen Romans außerhalb der angelsächsischen Länder vielleicht restriktiver gehandhabt wird.

Gerade in Italien wurde die Kategorie des historischen Romans häufig auf das 19. Jahrhundert beschränkt und weniger neutral gebraucht als in der oben zitierten Definition von Aust. Bei näherer Betrachtung scheint der Begriff des historischen Romans nur schwer abstrahierbar von der Geschichte des historischen Romans und seiner literaturwissenschaftlichen Wertung – und diese kann sich je nach literarischer Tradition unterschiedlich darstellen. Die Crux der Gattung des historischen Romans besteht vereinfacht ausgedrückt darin, dass entweder der Begriff des historischen Romans in der Forschung auf Beispiele aus dem 19. Jahrhundert begrenzt wird oder sich Probleme der Gattungsdefinition ergeben, wenn das Korpus auf das 20. Jahrhundert ausgeweitet wird. Diese Schwierigkeit liegt darin begründet, dass die Wahrnehmung des historischen Romans traditionell stark an das Vorbild von Walter Scott bzw. in Italien von Alessandro Manzoni geknüpft ist. Zu dieser Sicht, die eine Einschränkung der Gattung auf das 19. Jahrhundert nahe legt, hat nicht zuletzt die einflussreiche Studie von Georg Lukács *Der historische Roman* (1965) beigetragen. Lukács konzipiert die Entwicklung des historischen Romans normativ als einen Prozess der Dekadenz gegenüber einem ursprünglichen Modell, nämlich dem historischen Roman Walter Scotts. Die Romane werden dabei nicht an literarischen, sondern primär an weltanschaulichen Kriterien gemessen. Im Hintergrund steht, wie bekannt, ein marxistisches Fortschrittsmodell, das als Kontrastfolie ein Bild bürgerlicher Dekadenz konstruiert; als Beispiel für sein Modell einer Erschöpfung des historischen Romans diente Lukács Flauberts *Salammô*.<sup>56</sup> Auch Studien, die im Unterschied zu Lukács rein literaturgeschichtlich argumentieren, haben die Geschichte des historischen Romans als Geschichte eines Niederganges beschrieben. Dies gilt für Gilles Nélods breitangelegte komparatistische Untersuchung *Panorama du roman historique* (1969), wie I. Schabert in ihrem Forschungsbericht zum historischen Roman in England und Amerika bemerkt:

---

<sup>55</sup> Ein Beispiel für die Beliebtheit des historischen Romans in den angelsächsischen Ländern ist die Existenz der Historical Novel Society, die nach eigenen Angaben in den letzten 15 Jahren etwa 12 000 historische Romane rezensiert hat; die große Quantität dieses Korpus lässt vermuten, dass es sich in der Mehrzahl um Werke eher trivialer Natur handelt. Die Gesellschaft steht allen offen, die gern historische Romane lesen oder schreiben, es handelt sich nicht um eine wissenschaftliche Institution, vgl. <http://historicalnovelsociety.org> (abgerufen am 10.5.2012).

<sup>56</sup> Abgesehen von den bedenkliehen normativen Urteilen ist Lukács' Vorgehen auch in methodischer Hinsicht längst fragwürdig, da die Deskription der Texte immer wieder als Beleg seiner Widerspiegelungsthese herhalten muss; dies wurde bereits bei Geppert (1976: 7 ff.) kritisch erörtert, so dass es unnötig ist, hier noch einmal darauf einzugehen.

Nélods Geschichtsschreibung ist eine klare Demonstration dessen, dass das Unternehmen, im Rekurs auf ein Scott-Modell Entwicklungen aufzeichnen zu wollen, nur die Degenerationsphänomene aufzeichnen kann. Durch die Logik des Ansatzes [...] sinkt der historische Roman zunehmend zu einem Trivialgenre ab, während innovative Thematisierungen von Geschichte jenseits des Genres vor sich gehen. (Schabert 1981: 126)

Im Folgenden soll anhand der Diskussion in Italien und Lateinamerika und anhand einzelner Studien aus dem anglistischen, germanistischen und komparatistischen Bereich skizziert werden, welche Wege die Forschung in den letzten Jahrzehnten beschritten hat. Die Bearbeitung historischer Themen durch bekannte Autoren hat in Lateinamerika und Italien zu einer Neuorientierung der Forschung, zumindest in Teilen, geführt.

## 2.2 Die Diskussion über den historischen Roman in Italien und Lateinamerika

Die italienische Forschungstradition zum historischen Roman war lange Zeit stark durch das Modell der Gattungsdegeneration geprägt. In der fachwissenschaftlichen Diskussion hat man in der Regel das Korpus historischer Romane auf das 19. Jahrhundert eingeschränkt. Dies lässt sich ablesen an den Lexikoneinträgen zum historischen Roman, etwa im bekannten, von V. Branca herausgegebenen *Dizionario critico della letteratura italiana* (1986), an der Bibliographie von A. Arslan und P. Zambon (1983)<sup>57</sup> sowie an den wichtigsten Werken der Sekundärliteratur von A. Leone De Castris, *La polemica sul romanzo storico* (1959), bis E. Scarano (Hrsg.), *Il romanzo della storia* (1986). Als Modell des historischen Romans diente Manzonis *I promessi sposi* (1840-42), ein Text, der bekanntlich gleichzeitig als Archetyp des italienischen Romans schlechthin gilt. Diese besondere Situation hat schon De Sanctis mit folgendem Bonmot kommentiert: „Abbiamo il romanzo storico, ci manca la storia e il romanzo.“<sup>58</sup> Der italienische historische Roman verflache von D'Azeglio zu Rovani immer mehr und werde in seiner literarischen und gesellschaftlichen Bedeutung mit dem Risorgimento vom „romanzo contemporaneo“ Nievos abgelöst: So lautete lange der Tenor der fachwissenschaftlichen Diskussion.<sup>59</sup> Der veristische Roman mit Geschichtsbezug – De Robertos *I Viceré* (1894) oder Pirandellos *I vecchi e i giovani*

<sup>57</sup> A. Arslan / P. Zambon, *Romanzo storico, d'appendice, di consumo: guida bibliografica 1960-1980*, Mailand 1983. Man beachte den Titel dieser Bibliographie der Sekundärliteratur, der den historischen Roman in die Nähe des Populärromans rückt.

<sup>58</sup> De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, in: *Opere*, hrsg.v. Niccolò Gallo, Mailand-Neapel, Ricciardi, 1961, S. 847.

<sup>59</sup> Die Forschung konnte sich dabei auf die Wertung von Autoren des 19. Jahrhunderts stützen wie z.B. Guerrazzi.

(1913) – wurde kaum herangezogen, um eine Korpuserweiterung und damit einhergehend auch eine Neudefinition der Gattung zu diskutieren. Bezeichnenderweise hat Vittorio Spinazzola seiner Studie über diese beiden Romane und über Tomasi di Lampedusas *Il Gattopardo* (1958) den Titel *Il romanzo antistorico* (1990) gegeben. Alle drei Romane behandeln das Thema des Risorgimento und seiner Folgen für Sizilien unter einer geschichtsskeptischen Perspektive; dem historischen Roman als einer bürgerlichen Gattung werde hier die Basis einer dynamischen Konzeption der Geschichte entzogen:

Alla persuasione ottimistica d'un ritmo ascensionale del divenire storico subentra la messa sotto accusa della storia, incapace di produrre vere modifiche nel tessuto immobile dell'esistenza.

Pure, il passaggio dai moduli del romanzo storico classico a quelli di un romanzo antistorico moderno non solo non deprime ma anzi corrobora un programma energetico di impegno civile: offrire alla classe dirigente uno specchio in cui riconoscere le proprie fattezze, senza infingimenti consolatori e bellurie compiacenti. (1990: 6)

Die normativen Vorzeichen sind bei Spinazzola gegenüber Lukács zwar vertauscht, da er die ästhetischen Qualitäten der „anti-historischen“ Romane schätzt, doch erscheint auch hier die politisch-gesellschaftskritische Dimension als wichtigste Kategorie der Textanalyse.<sup>60</sup>

Zu einer Neuorientierung hat Margherita Ganeri in *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno* (1999) durch ihre Rekonstruktion der Diskussion um den historischen Roman beigetragen. Ganeri zufolge besteht eine Kontinuität der Gattung bis heute; sie argumentiert dabei mit dem Gedanken, dass die „narrativa storica“ des 19. und 20. Jahrhunderts besser mit dem Konzept des narrativen Modus und des Pakts mit dem Leser erfassbar sei als mit einer engen Gattungskonzeption. Der Pakt mit dem Leser impliziere das Vertrauen des Lesers auf die Belegbarkeit der historischen Referenzen des Textes.<sup>61</sup> Sie überwindet das von

<sup>60</sup> Für eine Gattungsdiskussion lassen sich aus Spinazzolas Studie m.E. zu wenig analytische Kriterien isolieren. Sein Werk schließt zwar eine Lücke zwischen den Forschungen zum italienischen historischen Roman des 19. Jahrhunderts und den neueren Studien zu zeitgenössischen Romanen, der Begriff des „antihistorischen Romans“ ist jedoch limitierend und insofern irreführend, als eine Geschichtskritik nicht per se als antihistorisch gelten kann.

<sup>61</sup> Ganeri hebt das Kriterium der Zeitdifferenz zwischen historischer Referenz und Lebenszeit des Autors auf, da sie sich auf den Aspekt der „modalità di scrittura, testimoniale e documentaria“ (Ganeri 1999: 9) bezieht, also auch den Modus des Schreibens von Zeitzeugen einschließt. Zu eng scheint mir dagegen ihre Formulierung, dass der historische Roman in seinem Pakt mit dem Leser einen didaktisch-explikativen Ansatz (Ganeri 1999: 9) verfolge, da dies spielerische Varianten des Geschichtsbezugs ausschließen würde. Interessant ist ihre Studie vor allem auch durch die Rekonstruktion der literaturwissenschaftlichen Diskussion um

Spinazzola konstruierte Binom von historischem und antihistorischem Roman durch den Terminus des „romanzo neostorico“, den sie auf die postmodernen Geschichtsromane von Eco, Malerba, Consolo u.a. anwendet.<sup>62</sup> Dabei verweist sie auch auf die internationale Postmoderne-Diskussion und bringt damit einen Begriff ins Spiel, dem in Italien eine eher zögerliche Aufnahme beschieden war, sofern er nicht auf offene Kritik traf.<sup>63</sup>

Trotz Ganeris Bemühen um eine Ausweitung des Gegenstandes der Gattungsbezeichnung „historischer Roman“ lässt sich weiterhin beobachten, dass der Begriff in einigen literaturwissenschaftlichen Publikationen in Italien umgangen wird. Werden in Sammelbänden auch Geschichtsromane des 20. Jahrhunderts behandelt, wird die Bezeichnung „historischer Roman“ in manchen Fällen vermieden, z.B. in den Titeln der beiden stark auf sizilianische Beispiele bezogenen Bände *La letteratura la storia il romanzo* (Tropea 1998) und *Il romanzo e la storia. Percorsi critici* (Sacco Messineo 2007), in dem komparatistischen Band *La storia nel romanzo* (Colummi Camerino 2008)<sup>64</sup> sowie in der dem Thema „Il romanzo e la storia“ gewidmeten Nummer 1-2 der Zeitschrift *Moderna* von 2006.<sup>65</sup>

In Bezug auf das traditionelle Kriterium der Zeitdifferenz zwischen der dargestellten historischen Zeit und der Lebenszeit des Autors verfahren die italienischen Forscher unterschiedlich, wie beispielhaft an folgenden Studien expliziert sei. Zwei Überblicksartikel zum historischen Roman enthält die Sektion „Il romanzo storico e oltre“ des Sammelbandes *Il rinnovamento del codice narrativo* (Vanvolsem/Musarra/Van den Bossche 1995 Bd. I):

Romane wie De Robertos *I Viceré*, Pirandellos *I vecchi e i giovani* und Tomasi di Lampedusas *Il Gattopardo*, drei Romane, die in der italienischen Literaturkritik kontrovers diskutiert wurden (vgl. Ganeri 1999: 61-99).

<sup>62</sup> Vgl. Ganeri (1999: 101-116); Ganeri wendet sich dabei auch gegen undifferenzierte normative Urteile, wonach der historische Roman per se ein „genere regressivo“ darstelle, das nur kommerziellen Interessen diene (Ganeri 1999: 110). Auch Giovanna Rosa verwendet den Begriff des „romanzo neostorico“, vgl. Rosa (2010); in diesem Überblicksartikel repräsentiert *I Viceré* den „romanzo antistorico“, Elsa Morantes *La Storia* den „romanzo neostorico“.

<sup>63</sup> Vgl. Luperini (2005) und Monica Jansen (2002).

<sup>64</sup> Colummi Camerino nennt in ihrer Einleitung knapp verschiedene Typen, den historischen Roman im engeren Sinn, einen allgemein historisierten („genericamente storicizzato“) Roman, den „romanzo storico-simbolico“ und „neo-storico“, betont allerdings, dass der Sammelband keine Gattungsdiskussion intendiere (Colummi Camerino 2008: 15 f.). Gerade für das 20. Jahrhundert gelte eine Gleichzeitigkeit verschiedener Ansätze und Perspektiven des Geschichtsbezugs im Roman (Colummi Camerino 2008: 19). Einige der in diesem Sammelband behandelten Autoren, z.B. Marcel Proust, gelten nicht als Autoren historischer Romane.

<sup>65</sup> Gino Tellinis *Letteratura e storia. Da Manzoni a Pasolini* (1988) gehört trotz des ähnlichen Titels nicht in diese Serie; es handelt sich um eine Zusammenstellung von Aufsätzen Tellinis zu unterschiedlichen Themen, die laut Vorwort als eine gemeinsame Linie nur das Interesse an Autoren hat, die Beispiele einer „Entlyrisierung“ („sliricamento“) der italienischen Literatur darstellen (Tellini 1988: 7).

E. Paccagnini zeichnet in seiner materialreichen Studie die Entwicklung der Gattung in Italien von 1945 bis zu den 1990er Jahren nach,<sup>66</sup> Bárberi Squarotti kontrastiert den historischen Roman des 19. Jahrhunderts mit aktuellen Beispielen.<sup>67</sup> Paccagnini orientiert sich sichtlich am Kriterium der Zeitdifferenz und stellt eine Rückkehr des historischen Romans ab Ende der 1970er Jahre nach einer längeren Zeit der Vernachlässigung des Genres fest, Bárberi Squarotti konzentriert sich eher auf einzelne Werke, geht auch auf Beispiele ein, die üblicherweise nicht als historische Romane gelten, wie z.B. Calvins Antenati-Trilogie, und stellt einen Bezug zwischen dem Rückgriff auf den historischen Roman und der Desillusionierung gegenüber dem Glauben an die Geschichte her (Bárberi Squarotti 1995: 34-47). Die Veränderungen in der Wahrnehmung der Gattung lassen sich deutlich z.B. bei Elisa Dei (2006) beobachten: In ihrem Überblicksaufsatz in der Zeitschrift *Moderna* über die Gattungsentwicklung des modernen und postmodernen historischen Romans im 20. Jahrhundert spielt das traditionelle Abgrenzungskriterium der Zeitdifferenz zwischen dargestellter Geschichte und Lebenszeit des Autors keine Rolle mehr. Pirandellos *I vecchi e i giovani*, einen Roman, den Pirandello selbst als zeitgenössisch, nämlich als Roman seiner Generation bezeichnet hat, betrachtet sie als bedeutenden historischen Roman der Moderne, da er Geschichte nicht mehr im Modus objektiver Referentialität, sondern als problematischen, subjektiven, für Interpretationen offenen Prozess konstruiert habe (Dei 2006: 209). Die folgenden Stationen des historischen Romans exemplifiziert Dei an Beispielen von Sciascia, Consolo, Bianciardi, Vassalli, Morante und Eco.

Eine schwedische Monographie, *Generi del romanzo italiano contemporaneo* von Beiu-Paladi (1999), diskutiert eine Reihe von italienischen zeitgenössischen Romanen unter dem Aspekt des Bezugs auf traditionelle Genres wie den historischen, den biographischen, den autobiographischen und den phantastischen Roman und differenziert innerhalb des historischen Romans nach unterschiedlichen Strategien des Gattungsbezugs, nämlich zwischen historischem Metaroman (Eco), historischem „romanzo-inchiesta“ (Vassalli) und – mit Bezug auf Paccagnini (1994) –

<sup>66</sup> Paccagninis Aufsatz behandelt drei Phasen, eine erste längere Phase von 1945 bis 1963, die er untergliedert in die Phase der Wiederaufnahme des historischen Romans bis 1959 (Anna Banti, Bacchelli, Tomasi di Lampedusa u.a.), und eine anschließende Phase seiner Destrukturierung von 1959 bis 1963 (z.B. Tadini und Sciascia), eine Phase weitgehender Nichtbeachtung von 1963 bis 1978 (mit der Ausnahme von Morselli und Sciascia) und eine Phase der Rückkehr und des Booms des historischen Romans in der Folge von Ecos Romanen (Paccagnini 1999).

<sup>67</sup> Bárberi Squarotti (1995) behandelt hauptsächlich den historischen Roman des 19. Jahrhunderts und sucht den Boom des historischen Romans der Gegenwart aus einem Ausweichen der Autoren vor der Darstellung der Gegenwart zu erklären; sein Ansatz scheint von nicht offen gelegten normativen Vorstellungen auszugehen.

Romanen, die anthropologischen Interessen folgen und dabei auch märchenhafte und magische Aspekte enthalten (Maraini, Nigro).<sup>68</sup>

In einem Feld zwischen Literatur und Literaturkritik bewegt sich die Gruppe Wu Ming, die mit ihrem Konzept der „New Italian Epic“ in den letzten Jahren auch in der Literaturwissenschaft Beachtung gefunden hat. Wu Ming, eine Gruppe von Autoren, die mehrere historische Romane verfasst haben, u.a. *Q* (1999) unter dem Pseudonym Luther Blissett, grenzt sich vom postmodernen neohistorischen Roman ab und verfolgt das Konzept einer neuen Art von engagierter Literatur, die in der Parteinahme für marginalisierte historische Subjekte die postmoderne Ironie des Pastiche hinter sich lasse – so der Tenor von Wu Mings Präsentation des Projekts.<sup>69</sup> Die Diskussion um die Gattung des (neo-)historischen Romans ist in Italien als unabgeschlossen zu betrachten.<sup>70</sup> Initiativen wie die von Wu Ming sind noch im Fluss und auch die fachwissenschaftliche Diskussion dürfte in der Übertragung des Begriffs des historischen Romans auf Beispiele des 20. und 21. Jahrhunderts noch zu weiteren Ausdifferenzierungen kommen.<sup>71</sup>

<sup>68</sup> Beiu-Paladis Beispiele sind Ecos *Il nome della rosa*, Vassallis *La chimera*, Marainis *La lunga vita di Marianna Ucrìa* und Nigros *La baronessa dell'Olivento*, vgl. Beiu-Paladi (1999: 47-77).

<sup>69</sup> Vgl. zu den Merkmalen von „New Italian Epic“ Wu Ming (2009: 108 f.). Wu Ming schließt sich explizit in die italienische Tradition des historischen Romans ein, grenzt sich aber von der postmodernen Ironie und von Eco weitgehend ab, vgl. Wu Ming (2009: 15-17).

<sup>70</sup> Die dem Thema „Il romanzo e la storia“ gewidmete Nummer der Zeitschrift *Moderna* (Nr. 1-2, 8) von 2006 liefert wichtige Impulse für die Diskussion über die Übertragbarkeit des Begriffs „historischer Roman“ auf Beispiele der Gegenwartsliteratur, vgl. die Beiträge von Dei (2006) und Serkowska (2006). In seiner in Lausanne vorgelegten Dissertation argumentiert Dal Busco (2007: 11) gegen die Meinung eines Teils der italienischen Literaturwissenschaft, der historische Roman sei ein auf das 19. Jahrhundert zu begrenzendes Phänomen; er betont die Kontinuität der Gattung von Manzoni bis zur Gegenwart. Dass Dal Busco sogar den Terminus „romanzo neostorico“ ablehnt (Dal Busco 2007: 12), da er keinerlei Bruch zwischen dem manzonianischen historischen Roman und den neuen historischen Romanen sieht, ist zwar aus seinem Ansatz, das Modell Manzonis in der Rezeption der Gegenwart zu verfolgen, einerseits nachvollziehbar, er übersieht aber andererseits die Vorzüge des Terminus, die in seinem Differenzierungspotential liegen. Ein Begriff wie „neostorico“ drückt schließlich die zutreffende Wahrnehmung aus, dass die neuen Geschichtsromane nicht einfach ein Weiterschreiben der Gattung darstellen, sondern häufig durch Ironie, Parodie und metafiktionale Verfahren über die Prämissen des traditionellen historischen Romans und die Frage der Erkennbarkeit und Darstellbarkeit von Geschichte reflektieren. Dal Busco subsumiert diese Verfahren einfach unter einen weiten Begriff des historischen Romans. Er selbst verfährt in seiner Korpusauswahl nach einem stofflichen Kriterium: Die Handlung aller von ihm ausgewählten italienischen Romane der 1980er und 1990er Jahre spielt im 17. Jahrhundert, wie die Handlung von Manzonis *I promessi sposi*.

<sup>71</sup> In Frankreich scheint mir die Forschungslage ähnlich wie in Italien zu sein. Dem historischen Roman des 19. Jahrhunderts ist die Studie von Claudie Bernard (1996) gewidmet, die ein interessantes Überblickskapitel zum Verhältnis von Roman und Historiographie im Frankreich des 19. Jahrhunderts enthält. Der komparatistische Sammelband *Le roman historique. Récit et*

In Bezug auf den lateinamerikanischen Roman kann man dagegen konstatieren, dass sich der Begriff der „nueva novela histórica“ in der wissenschaftlichen Diskussion durch eine größere Anzahl an Publikationen durchgesetzt hat. Seit etwa den 1980er Jahren zeigt sich ein verstärkter Rückgriff auf die Kategorie des historischen Romans. Die Sammelbände *The Historical Novel in Latin America* (Balderston 1986) und *La historia en la literatura iberoamericana* (Chang-Rodríguez/de Beer 1989) stellen die neueren Romane in die Traditionslinie des historischen Romans insgesamt oder konzentrieren sich wie die von Fernando Aínsa gesammelten Beiträge zur Sondernummer „La novela histórica“ der *Cuadernos americanos* von Juli / August 1991 auf neuere Beispiele.<sup>72</sup> In den folgenden Jahren wurde der Begriff unter der Bezeichnung der „nueva novela histórica“ mit der Gegenwartsliteratur verbunden. Seymour Mentons einschlägige Studie *La nueva novela histórica de la América latina 1979-1992* (Menton 1993) beruht auf einem Korpus von 379 historischen Romanen, die zwischen 1949 und 1992 in Lateinamerika publiziert wurden; aus diesen Titeln erschloss er ein Korpus von 56 „neuen historischen Romanen“. Alejo Carpentier habe – so Menton (1993: 38 f.) – die ersten „neuen historischen Romane“ in Lateinamerika ab 1949 verfasst, nur wenige andere Beispiele folgten ihm; erst ab 1979 verzeichnet Menton (1993: 47) einen großen Aufschwung des Genres. Er erklärt die Verbreitung des neuen historischen Romans u.a. dadurch, dass namhafte Autoren wie Carlos Fuentes und Vargas Llosa sich seiner bedienten. Menton arbeitet folgende sechs Merkmale des neuen historischen Romans heraus: Das Zurücktreten der Mimesis von Geschichte gegenüber der Skepsis bezüglich ihrer Darstellbarkeit und gegenüber anderen an Borges orientierten

---

*histoire* (Peyrache-Leborgne/Couégnas 2000) enthält eine Sektion „Les recompositions du genre au XXe siècle“ (S. 194-352), von deren acht Aufsätzen sich nur einer auf die französische Literatur bezieht (auf Patrick Rambaud); die Bibliographie am Schluss des Bandes ist nicht sehr umfangreich (S. 354-359) und enthält weit überwiegend Titel zum historischen Roman des 19. Jahrhunderts. Einen wichtigeren Beitrag stellt im Hinblick auf die französische Literatur der von Tassel und Déruelle herausgegebene Sammelband *Problèmes du roman historique* dar (Tassel/Déruelle 2008), in dem u.a. Aufsätze zu Marguerite Yourcenar, Claude Simon, Jorge Semprún, Romain Gary, Pascal Quignard und zur Geschichte im francophonen subsaharischen Roman der Gegenwart enthalten sind. Interessante neue Forschungsperspektiven eröffnen sich m.E. durch die Kombination mit Studien zum Postkolonialismus, vgl. den Sammelband *Histoires inventées. La représentation du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophones* (Arend/Reichardt/Richter (Hgg.) 2008).

<sup>72</sup> Außer Balderstons Sammelband sind diese Werke erst nach der Konzipierung der vorliegenden Arbeit erschienen. Sie bestätigen die hier entwickelte Argumentationslinie, vor allem aber zeigen sie, dass der neuere Geschichtsroman nicht das Steckenpferd einiger weniger hispano-amerikanischer Autoren ist, sondern inzwischen eine breitere Basis hat. Aínsas materialreiche Einführung in die „nueva novela histórica“ betont die Bedeutung von Carlos Fuentes' *Terra nostra*: „En realidad, Carlos Fuentes ha sido el primero en desmantelar de un modo programático y total la novela histórica tradicional“ (1991: 15).

Konzepten wie Zyklizität oder Unvorhersehbarkeit der Geschichte; die Verzerrung historischen Wissens durch Auslassungen, Übertreibungen und Anachronismen; die Fiktionalisierung historischer Personen, sowie als weitere Merkmale Metafiktion, Intertextualität und Dialogizität als Karnevalisierung, Parodie und Heteroglossie im Sinne Bachtins (Menton 1993: 42-44). Dabei ist für Menton das Zusammenkommen aller dieser Merkmale in einem einzelnen Text nicht erforderlich; er weist allerdings darauf hin, dass besonders die karnevalesken, parodistischen Merkmale häufig vorhanden seien und dass der „neue historische Roman“ eine große Variabilität aufweise. Auch Pons (1996) bezieht sich mehrfach auf Bachtin. Im ersten Kapitel ihrer Studie zu Fernando del Paso, García Márquez und Juan José Saer geht sie auf das Problem der Konzeptualisierung des historischen Romans ein und schlägt u.a. vor, das oberflächliche Kriterium der Zeitdifferenz durch das Konzept eines zur Gegenwart hin offenen Vergangenheitsbezugs zu ersetzen (Pons 1996: 62). Die Autorin stellt den neuen historischen Roman in einen doppelten Erwartungshorizont, in den des traditionellen historischen Romans und in den der lateinamerikanischen Boomliteratur mit ihren Merkmalen des Pluriperspektivismus, der Identitätsverdopplungen und metafiktionalen Spiele, der Parodie und Ironie, der Intertextualität und Vermischung verschiedener Zeitebenen (Pons 1993: 106 f.). Die Bezeichnung „nueva novela histórica“ wird auch in den Sammelbänden von Hermans und Steenmeijer (1991)<sup>73</sup> und Mignon Domínguez (1996) verwendet und kann bereits in den 1990er Jahren als etabliert gelten.<sup>74</sup> Pulgarín (1995) benutzt mit Bezug auf Linda Hutcheon (1988) den Terminus der „metaficción historiográfica“ und behandelt spanische und lateinamerikanische Autoren (Eduardo Mendoza, Lourdes Ortiz, Abel Posse, García Márquez). Karl Kohut verweist in seiner Einleitung zu *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad* (1997) auf die zentrale Bedeutung des neuen historischen Romans, der überdies die Boomliteratur der 1960er Jahre im Nachhinein als zutiefst historisch erscheinen lasse:

Sin entrar en detalles se puede constatar que la novela histórica constituye el fenómeno más saliente y más importante de la producción novelesca de los últimos años. Lo que es más, la novelística del boom se revela, a posteriori, como profundamente histórica, lo que no se veía en los años contemporáneos. (Kohut 1997: 20)

<sup>73</sup> Der Band enthält Beiträge zu Alejo Carpentier, Abel Posse, Carlos Fuentes, Homero Aridjis, García Márquez, Denzil Romero und Sergio Ramírez.

<sup>74</sup> Die Monographie von Christoph Singler *Le roman historique contemporain en Amérique Latine entre mythe et ironie* (1993) kann, auch wenn er Seymour Menton noch nicht kannte, ebenfalls in diese Richtung eingeordnet werden.

Peter Elmore im gleichen Jahr erschienene Studie *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana* bezieht sich nicht, wie man aufgrund des Titels vermuten könnte, auf eine Krise der Repräsentation von Geschichte im Allgemeinen, sondern analysiert fünf Romane von Carpentier, Roa Bastos, Vargas Llosa, Fernando del Paso und García Márquez im Hinblick auf ihren Aspekt der Dekonstruktion nationenbildender Heldenerzählungen: Sie interpretieren gemäß Elmore die Geschichte lateinamerikanischer Nationenbildung des 19. Jahrhunderts als eine Geschichte der Krisen und schreiben damit gegen patriotische Mythenbildungen an (Elmore 1997: 39).

Fernando Aínsa fasst in *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América latina* (2003) seine Studien zum neuen historischen Roman Lateinamerikas zu einer Monographie zusammen; er verweist u.a. auf die unterschiedliche Funktion, die der neue historische Roman gegenüber der Funktion nationaler Identitätsbildung des historischen Romans des 19. Jahrhunderts hat, indem er die historischen Mythen entsakralisiert (Aínsa 2003: 11).<sup>75</sup> Eine konstruktive Rolle erfüllt der neue historische Roman für ihn gleichzeitig dadurch, dass er Textgattungen wie z.B. Berichte aus der Kolonialzeit, in denen Spuren der Geschichte der Minderheiten und besiegten indigenen Völker enthalten sind, aufnehme und über sie reflektiere (Aínsa 2003: 33).

Unter den verschiedenen neueren Publikationen ist Magdalena Perkowskas Monographie *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia* (2008) hervorzuheben. Sie setzt bereits die Gattungsdiskussion um den neuen historischen Roman in Lateinamerika als bekannt voraus (Perkowska 2008: 37)<sup>76</sup> und konzentriert sich auf die Dimension der Geschichtsreflexion in einzelnen Romanen von Aridjis, Baccino Ponce de León, Iparraguirre, Poniatowska, Sergio Ramírez und Tomás Eloy Martínez.

Einen neuen Begriff schlägt René Ceballos (2005) in seiner Dissertation vor, den Terminus des „transversalhistorischen“ Romans, den er anhand von Romanen von Roa Bastos, García Márquez und Abel Posse erläutert. Auch wenn dieser Terminus etwas vage bleibt, ist Ceballos auf jeden Fall darin zuzustimmen, dass das Interessante an den neuen historischen Romanen nicht der Stoff (und damit auch das Kriterium der Zeitdifferenz zwischen

---

<sup>75</sup> Aínsas Einzelanalysen beziehen sich auf Acevedo Díaz, Asturias, Uslar Pietri und Germán Espinosa, umfassen also – ebenso wie sein Überblickskapitel – einen weiteren zeitlichen Horizont.

<sup>76</sup> Perkowska spricht von einem veritablen Boom von Studien zum neuen historischen Roman in den 1990er Jahren. Sie bezieht verweist dabei u.a. auf Aínsa (1991), Hermans y Steenmeijer (1991), Domínguez (1996), Pons (1996), Elmore (1997), Kohut (1997), Fernández Prieto (1998), Steckbauer (1999).

historischem Stoff und Lebenszeit des Autors) ist, sondern die Art der Darstellung der Geschichte.<sup>77</sup>

Marta Cichocka überträgt den Terminus „nueva novela histórica“ ins Französische; ihre Monographie bezieht sich trotz ihres allgemein formulierten Titels *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique. Réinventions, relectures, écritures* (2007) auf lateinamerikanische Beispiele.

Die Frage der Gattungsdefinition kann nicht völlig unabhängig von den Zielen der jeweiligen Untersuchung behandelt werden. Studien, die die Gattung möglichst extensiv, d.h. eine möglichst große Quantität an historischen Romanen zu erfassen suchen – wie z.B. Menton (1993) und Paccagnini (1995) – erfordern ein gut operationalisierbares Kriterium; hier greifen die Forscher gern auf das Merkmal der Zeitdifferenz zurück. In dem Moment, in dem sie aber die innovativen Merkmale des neuen historischen Romans erläutern, analysieren sie in genaueren Einzeltextanalysen die narrativen Verfahren und orientieren sich nicht mehr an stofflichen Kriterien. Im Hinblick auf den lateinamerikanischen Roman werden als neue Merkmale häufig der parodistisch-groteske, karnevalisierende Charakter der Darstellung historischer Figuren oder Ereignisse genannt sowie Intertextualität, Vermischung von Zeitebenen und die (oft ironische) Reflexion über die Erkennbarkeit von Geschichte. Metafiktionale Elemente und Intertextualität spielen ebenfalls eine Rolle in den Studien zum neuen historischen Roman in Italien; karnevalleske Aspekte werden weniger hervorgehoben als in den Arbeiten zum lateinamerikanischen Roman, häufiger wird die Frage der Relation von dargestellter Vergangenheit und Gegenwart thematisiert.

### 2.3 Kriterien der Gattungszuordnung in der Diskussion um den historischen Roman im anglistisch-amerikanistischen, komparatistischen und germanistischen Bereich

In der Anglistik und Amerikanistik entwickelte sich in den letzten Jahrzehnten eine intensivere Tradition der Diskussion um die Kontinuität oder Diskontinuität der Gattung *historischer Roman* als in der Romania. Allerdings konstatierte A. Fleishman in seinem 1971 erschienenen Standardwerk *The English Historical Novel. Walter Scott to Virginia Woolf* mit Erstaunen, dass seine Studie das erste ausführliche Werk über den englischen historischen

---

<sup>77</sup> Ceballos beschreibt sie als „eine dezentrierte Darstellung historischer Ereignisse, die nicht auf ein institutionalisiertes Sprachschema zurückgreift, da sie kein vereinheitlichendes, hegemonisch-machtergreifendes Zentrum besitzt, welches die Unterschiede zwischen verschiedenen Diskursarten markiert und deshalb ein Hinübergleiten der Ereignisse in verschiedene semiotische Welten erlaubt“ (Ceballos 2005: 80). Der Terminus steht im Zusammenhang der Arbeiten von Alfonso de Toro zu Postmoderne und Postkolonialismus; es handelt sich bei Ceballos Studie um eine von A. de Toro betreute Dissertation.

Roman darstellte und dass der erste profunde Aufsatz, Hugh Walpoles „The Historical Novel in England Since Sir Walter Scott“ von 1932, nicht aus der Feder eines Literaturwissenschaftlers, sondern aus der eines nicht-akademischen Kritikers stammte (Fleishman 1971: XIV f.). Fleishman beklagte diesen Befund als Zeichen des literaturwissenschaftlichen Desinteresses an dem Genre. Nur als Negativbeispiel wurde der historische Roman von den literaturwissenschaftlichen Richtungen berücksichtigt, die wie der amerikanische New Criticism von der formalen Autonomie des literarischen Werkes ausgingen und in den Bezügen des historischen Romans auf außertextuelle Realitäten und außerliterarische Diskurse wie die Historiographie nur einen Störfaktor der ästhetischen Geschlossenheit des Kunstwerkes sahen. Die Hybridität des historischen Romans, ein heute eher als interessant erscheinender Aspekt, widersprach dem Bild formaler Geschlossenheit des literarischen Textes. Der Diskussionsstand änderte sich allerdings im Laufe der 1970er und 80er Jahre, da mit dem Nachlassen der prägenden Wirkung des New Criticism wieder stärker Studien rezipiert wurden, die nicht die archetypisch-mythische Dimension literarischer Texte (wie bei Northrop Frye), sondern ihren Geschichtsbezug in den Vordergrund rückten; auf literaturwissenschaftlicher Seite ist vor allem Frank Kermode zu nennen.

Fleishman hielt am Kriterium der Zeitdifferenz fest<sup>78</sup> und ergänzte es durch das Merkmal, dass ein nicht-trivialer historischer Roman auch ein Geschichtskonzept enthalte<sup>79</sup> und dieses dem Leser vermittele. Eine vermeintlich objektivierende, da an stofflichen Kriterien orientierte Gattungsdefinition, wie sie in den Versuchen, die Zeitdifferenz zu bemessen, gegeben ist, bringt allerdings generell den Nachteil mit sich, dass sie auf die experimentellen, innovativen Romane des 20. Jahrhunderts schlecht passt, da deren Charakteristika weitgehend auf neuen Erzählverfahren (z.B. Fragmentierung, Collage, extreme Wahrnehmungsperspektivierung, intertextuelle Montagen) beruhen und eben nicht primär auf ihren stofflichen Aspekten.

Ina Schabert sah in der stofflichen Determinierung des historischen Romans die Gefahr einer Verengung auf Konventionen des Genres und

---

<sup>78</sup> Die Schwierigkeit der Abgrenzung beruht darauf, dass Historie als Gegensatz zu unmittelbarer Erfahrung der eigenen Zeit konzipiert wird, was z.B. an folgendem Zitat deutlich wird: „Most novels set in the past – beyond an arbitrary number of years, say 40-60 (two generations) – are liable to be considered historical, while those of the present and preceding generations (of which the reader is more likely to have personal experience) have been called ‚novels of the recent past.‘ Regarding substance, there is an unspoken assumption that the plot must include a number of ‚historical‘ events, particularly those in the public sphere (war, politics, economic change, etc.), mingled with and affecting the personal fortunes of the characters“ (Fleishman 1971: 3).

<sup>79</sup> Vgl. „What makes a historical novel historical is the active presence of a concept of history as a shaping force – acting not only upon the characters in the novel but on the author and readers outside it“ (Fleishman 1971: 15).

diskutierte den Ansatz eines „prospektiven Entwurfs“ (Schabert 1981: 126-131) der Gattungsbestimmung, d.h. eines gegenüber den Weiterentwicklungen des Genres im 20. Jahrhundert offenen Ansatzes. Sie versuchte das Kriterium der Zeitdifferenz vorsichtig zu erweitern:

Das Attribut ‚historisch‘ führt, auf den Roman bezogen, zu einer sinnvoll charakterisierenden, erkenntnisfördernden Gruppenbildung. Es ermöglicht die zusammenschauende Betrachtung solcher Romane, die – im Unterschied zu einer persönlichen, erinnerebaren – eine nicht miterlebte, kollektiv relevante Vergangenheit als Geschehen oder als Bewußtseinsphänomen zum Objekt der Darstellung machen. Gemeinsames erzähltechnisches Anliegen ist die fiktionale Rekreation von Geschehen, die aus nichtfiktionalem Textmaterial zu leisten ist; gemeinsames Thema sind die Inhalte und Formen des Geschichtsbewußtseins. (Schabert 1981:8 f.)<sup>80</sup>

Statt nach stofflichen Kriterien vorzugehen, unterscheidet Schabert häufig vorkommende Typen wie die historische Biographie, den historischen Gesellschaftsroman und den „reflektiven“ historischen Roman, der die Rekonstruktion von Geschichte thematisiere.<sup>81</sup>

Borgmeier und Reitz (1984) suchten durch das Merkmal des „Bewußtseins der Zeitdifferenz“ eine schärfere Abgrenzung zum Kostüm- und Trivialroman zu ziehen. Dieses Kriterium wird zwar nicht mehr biographistisch begründet, da es von den Lebensdaten des Autors abstrahiert und nur textbezogen argumentiert, es hat jedoch den Nachteil, dass es all die Verfahren der Überlagerung verschiedener historischer Epochen und der Neukombination von historischen Daten, Figuren und Ereignissen zu parodistischen Anachronismen nicht erfassen kann, die einige wichtige neuere Geschichtsromane charakterisieren.

Diesen Nachteil umgeht die Gattungstypologie von Ansgar Nünning in seiner Habilitationsschrift *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion* (1995), einer sehr umfangreichen Arbeit über den englischen historischen Roman seit 1950. In Band 1, *Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans* entwirft Nünning ein skalierendes Modell, das eine binäre Gegenüberstellung von traditionellem und innovativem historischen

<sup>80</sup> Schabert beschreibt die Vor- und Nachteile des Kriteriums der Zeitdifferenz zwischen Romanstoff und Lebenszeit des Autors folgendermaßen: „Einzig das mechanische Abgrenzungskriterium, das den historischen Roman bestimmt als eine Fiktion, deren Handlung in einer den Lebensdaten des Autors vorausgehenden Epoche spielt, erweist sich als eindeutig und fest. Doch selektiert dieses Kriterium, wie die Bibliographien belegen, die sich an ihm orientieren, primär Romane, in denen eine entsprechend mechanische, äußerliche Haltung zur Vergangenheit vorherrscht, nämlich Kostüm- und Trivialromane“ (Schabert 1981: 9).

<sup>81</sup> Alternative Geschichtsentwürfe oder Parodien haben in Schaberts Typologie keinen eigenen Platz; vgl. auch die Kritik von Nünning, dass Schaberts Typologie im Hinblick auf die Gegenwartsliteratur zu wenig Differenzierung ermögliche (Nünning 1995 Bd. I: 215 f.).

Roman vermeidet, die man u.a. bei Geppert (1976) findet.<sup>82</sup> Nünning's Skatierung ist weit ausdifferenziert und schlägt fünf Typen des historischen Romans vor: den dokumentarischen, realistischen, revisionistischen, metahistorischen Roman und die historiographische Metafiktion (Nünning 1995 Bd. I: 256-343). Nünning's für die einzelnen Typen formulierte Merkmalsmatrix geht nach folgenden sechs Kriterien vor: a) Selektionsstruktur der Referenzen (hetero- versus autoreferentiell), b) Relationierung und Gestaltung der Erzählebenen, c) Zeitbezug, d) Vermittlungsformen, e) Verhältnis zum Wissen der Historiographie, f) dominante Illusionstypen und Funktionspotential. Diese Matrix berücksichtigt die Relation zu historiographischem Wissen und ist geeignet, auch Verfahren der Infragestellung dieses Wissens bzw. des spielerischen Umgangs damit (z.B. bewusste Anachronismen, Uchronien) zu integrieren und bildet gleichzeitig die genuin narrativen Möglichkeiten ab, z.B. Zeit-, Handlungs- und Raumstruktur, Perspektivierung, Markierung der Fiktionalität, „mode of emplotment“, d.h. „ernste, spielerische, humoristische, groteske, ironische oder argumentative Gestaltung“ (Nünning 1995 Bd. I: 238) und enthält u.a. auch das Kriterium der Dominanz von Vergangenheits- oder Gegenwartsbezug.

Im zweiten Band, *Erscheinungsformen und Entwicklungstendenzen des historischen Romans in England seit 1950*, analysiert Nünning ein Korpus von Romanen, die er als innovative historische Romane klassifiziert und den Kategorien „revisionistischer Roman“, „metahistorischer Roman“ und „historiographische Metafiktion“ zuordnet. In diesen Kategorien findet laut Nünning in England eine signifikante Erneuerung der Gattung statt, die er „schlagwortartig als Wandel von historischer Fiktion hin zu historiographischer Metafiktion“ (Nünning 1995 Bd. II: VIII) charakterisiert. Unter der Kategorie „revisionistischer Roman“ fasst Nünning die historischen Romane, die geschichtliches Wissen neu perspektivieren oder neue Bereiche historischen Wissens zu erschließen suchen, wie z.B. die Alltags-, Gender- und Mentalitätsgeschichte. Auch die kritische Darstellung der Kolonialgeschichte gehört in diesen Bereich. Nünning's Unterscheidung von „metahistorischem Roman“ und historiographischer Metafiktion bedarf der Erläuterung, da in der Forschungsliteratur in der Regel alle metafiktionale historischen Romane unter der Rubrik „historiographic metafiction“ zusammengefasst werden. Eines seiner Unterscheidungskriterien ist – wie man der Merkmalsmatrix (Nünning 1995 Bd. I: 281 und 291) entnehmen kann – das Kriterium des impliziten (metahistorischer Roman) bzw. expliziten Charakters (historiographische Metafiktion), den die Problematisierung des Status von Realitätsreferenzen in diesen Romanen erhält. Die historiographische Metafiktion

---

<sup>82</sup> Vgl. Nünning's Begründung seiner Kritik an vorliegenden Klassifizierungsversuchen des historischen Romans in Nünning (1995 Bd. I: 206-218).

zeichnet sich in diesem Modell außerdem gegenüber dem metahistorischen Roman auf der Vermittlungsebene durch eine dominant diskursiv-expositorische Vermittlung aus, während der metahistorische Roman verschiedene Vermittlungsformen nutzt. Nünning schreibt der historiographischen Metafiktion vor allem kognitive Funktionen zu. Dem metahistorischen Roman komme dagegen eine zentrale Orientierungs- und Stabilisierungsfunktion historischer Sinnstiftung, kollektiver Identitätskonstruktion und Erinnerung zu. Diese Unterscheidung von kognitiver und Orientierungs- bzw. Stabilisierungsfunktion wirkt allzu schematisch bzw. grenzt inkommensurable Merkmale voneinander ab. Doch lassen sich derartige Vorbehalte vermutlich auf alle systematisch klassifizierenden Modelle anwenden. Von allen hier angesprochenen Studien dürfte das Werk von Nünning unbeschadet einzelner möglicher Kritikpunkte den größten heuristischen Wert haben, da es eine Fülle von Aspekten umfasst und so sehr viel flexibler bei gleichzeitig systematischer Reflexion ist als andere Modelle. Auch in der Breite des zugrunde liegenden Korpus überzeugt Nünning's Studie, da sie quantifizierende Aussagen ermöglicht (soweit dieses Urteil einer Nicht-Anglistin erlaubt sei). Nünning gewinnt aus seinem Material – 40 Einzelanalysen auf der Basis eines Korpus von 250 Romanen – eine Beschreibung der Entwicklungstendenz des historischen Romans in England seit 1950 und weist auf Tendenzen hin, die er mit den Stichworten zunehmender Metaisierung, Hybridisierung und Internationalisierung (Nünning 1995 Bd. II: 371-402) charakterisiert: Mit Metaisierung ist die autoreflexive Thematisierung der Gattungskonventionen und des Verhältnisses von Historiographie und Roman gemeint, mit Hybridisierung die Kontamination des historischen Romans mit anderen Gattungen oder Medien und unter Internationalisierung versteht der Autor den Anschluss des englischen historischen Romans an die internationale Literatur der Postmoderne.

Für die vorliegende Arbeit ist an Nünning's Studie neben anderen Aspekten interessant, dass sie es als sinnvoll erscheinen lässt, das stoffliche Kriterium der Zeitdifferenz gänzlich aufzugeben. Nur für zwei Typen des historischen Romans, nämlich den dokumentarischen und den realistischen historischen Roman, nimmt Nünning auf der Ebene des Zeitbezugs das Merkmal „dominante Vergangenheitsorientiertheit und linearchronologische Anordnung des Geschehens“ an, während im revisionistischen historischen Roman, im metahistorischen Roman und in der historiographischen Metafiktion „dominante Gegenwartsorientiertheit und anachronische Anordnung“ zu beobachten seien.<sup>83</sup> Die in Nünning's Skalierung enthaltene Zunahme selbst-reflexiver Prozesse lässt sich insofern mit der Zeitdimension schlüssig

---

<sup>83</sup> Vgl. die einzelnen Schemata der Merkmalsmatrix in Nünning (1995 Bd. I: 262, 267, 275, 281 und 291).

korrelieren als die Thematisierung der Rekonstruktion von Geschichte oder Konstruktion von Erinnerung in der Regel auch die Thematisierung eines Subjektes einschließt, das von der Gegenwart ausgehend einen Bezug zur Vergangenheit sucht oder konstruiert. Auch das Offenlegen der Textualität historischer Rekonstruktionen, wie z.B. in Ecos *Il pendolo di Foucault*, geht häufig mit einem Gegenwartsbezug einher.

Dass in früheren Definitionen des historischen Romans so großes Gewicht auf die Frage gelegt wurde, ob der Autor den dargestellten Geschichtsausschnitt als Zeitgenosse erlebt hat, setzt voraus, dass im zeitgeschichtlichen Roman anders als im historischen Roman nur die unmittelbare Erfahrung verarbeitet wird. Dem kann man generell entgegenhalten, dass sich ein Autor auch in der Bearbeitung von Zeitgeschehen in der Regel nicht nur auf seine persönliche Erfahrung stützen, sondern auch eine Vielzahl anderer Texte verarbeiten wird – ob als bewusste Konstruktion oder als medial geprägte, kollektive „memoria“ –, sofern es ihm darauf ankommt, repräsentative Geschichtserfahrung zu vermitteln. Egal, ob Zeitgeschichte oder weiter zurückliegende historische Epochen thematisiert werden, die Hybridität des Geschichtsromans, der auf nicht-fiktionale Texte anspielt oder sie als Kenntnis des Lesers voraussetzt, kann als konstitutiv für die Gattung angesehen werden. Darüber hinaus kann der historische Roman durch Perspektivierungstechniken den dargestellten Zeitausschnitt näher oder ferner an den Leser rücken; der im Leseprozess wahrgenommene Zeitabstand ist folglich nicht nur eine Frage des Stoffes, sondern auch der narrativen Realisierung, also der Formen, die Nünning unter dem Stichwort „Vermittlungsformen“ behandelt.<sup>84</sup>

Im Bereich der Germanistik stellt das Phänomen der Bearbeitung historischer Themen im modernen Roman und im Exilroman auf der Gegenstandsebene eine Verbindung zwischen dem historischen Roman des 19. Jahrhunderts und der Literatur des 20. Jahrhunderts her; die Überblicksdarstellung von Aust (1994) geht u.a. auf diese Zusammenhänge ein.

Harro Müller verwendet in seiner Untersuchung *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert* (1988) zwar den Terminus „historischer Roman“, gibt aber das stoffliche Kriterium der Zeitdifferenz auf und weist auf neugewonnene Möglichkeiten der Zeitgestaltung in der Moderne hin:

Die Annahme einer asymmetrischen Zeitrelation zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft dementiert alle Zeitkonzepte, die Zyklizität oder Linearität als

---

<sup>84</sup> Ältere Studien zum historischen Roman orientieren sich in der Bestimmung der Zeitdifferenz im Übrigen gern an ihren jeweiligen nationalen Vorbildern, anglistische Studien nehmen z.B. in der Regel mindestens zwei Generationen an, nach Scotts *Waverley, or 'tis 60 years since* (1814), italienische ein oder mehrere Jahrhunderte, gemäß Manzonis *I promessi sposi*.

ontologisch gegeben voraussetzen; und sie ermöglicht Perspektiv-Umstellungen in einer Weise, die in der Vormoderne offensichtlich nicht einmal vorstellbar waren. [...] Insgesamt wird der Raum geöffnet für ein komplexes und prinzipiell nicht beendbares Spiel zwischen diachronen und synchronen Dimensionen von Geschichte / Geschichten, über die reflexiv achronische, metahistorische Aussagen möglich sind. (Müller 1988: 15)

In seinen Analysen von Heinrich Manns *Die Jugend und Vollendung des Königs Henri Quatre*, Brechts *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*, Döblins *Wallenstein* und Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung* betrachtet Müller die Konstruktion der Geschichte im Roman von vornherein als ein Problem der Perspektivierung und untersucht das Montageprinzip bei Brecht, Döblin und Kluge. Im Wesentlichen bleibt bei Müller als Differenzkriterium zum Roman insgesamt nur das Kriterium des Bezugs der Romane auf ein vorausgesetztes historisches Wissen übrig, wobei allerdings zu bemerken ist, dass er seine Studie nicht als einen Beitrag zur Gattungsdiskussion im Sinne des „Entwerfens und Verfeinerns literaturwissenschaftlicher Begriffsverwendungsregeln“ (Müller 1988: 12), sondern eher als Fallstudie begreift.

In dem von David Roberts und Philip Thomson herausgegebenen Band *The Modern German Historical Novel. Paradigms, Problems and Perspectives* (1991) zieht Roberts ebenfalls die Anwendbarkeit des zentralen Kriteriums in üblichen Definitionen des historischen Romans, des Kriteriums der Zeitdifferenz, in Zweifel (1991: 4) und schlägt vor, die Gattungsunterscheidung zwischen historischem und Zeitroman ganz aufzugeben.<sup>85</sup> Er sieht weder das Kriterium der Zeitdifferenz noch die bisher vorhandenen Typologierungsversuche als ausreichende Basis für eine Geschichte der Gattung an: „Neither the general definitional criterion of temporal difference nor typologies of the historical novel are sufficient of themselves for a history of the genre, conspicuously lacking since Lukács“ (1991: 7). Roberts erklärt die „Unsichtbarkeit“ des Genres seit 1945 aus der allgemein üblichen, aber unhaltbaren Differenzierung zwischen historischem Roman und Zeitroman, da diese zu einer Inkongruenz zwischen der Gattungsdefinition des historischen Romans und den zentralen theoretischen Fragen der historischen Erzählung geführt habe:

Both the novels of past and those of present history have suffered from this separation in that the central theoretical questions of historical narration –

---

<sup>85</sup> Roberts bezieht sich hier explizit auf Schiffels' Vorschlag in *Geschichte(n) erzählen* (1975), als historische Erzählungen diejenigen Texte zu definieren, deren hauptsächlichster Inhalt in der Thematisierung von Geschichte und Geschichtlichkeit bestehe, womit auch alle die Texte eingeschlossen sind, die ein historisches Kontinuum zwischen Vergangenheit und Gegenwart annehmen.

historicity, temporal perspective, meta-historical reflexion, the relation of narrative form and historical conception etc. – have lacked a genre frame. (Roberts 1991: 7)

Zum Korpus der in diesem Sammelband behandelten Romane gehören konsequenterweise nicht nur Döblins *Wallenstein* und Brochs *Tod des Vergil*, sondern auch *Berlin Alexanderplatz*, Thomas Manns *Doctor Faustus*, Anna Seghers' *Die Entscheidung*, Grass' *Tagebuch einer Schnecke* und Thomas Bernhards *Auslöschung*.

Lützeler scheint den Begriff des historischen Romans zu vermeiden; er spricht eher von „Geschichte in der Literatur“ (so der Titel seiner Untersuchung literarischer Geschichtsverarbeitungen von Lessing bis Hebbel) oder analysiert ausschließlich Texte, die sich nur auf Zeitgeschichte und deren Vorgeschichte beziehen.<sup>86</sup>

Insgesamt scheint in der germanistischen Diskussion in Deutschland der Terminus „historischer Roman“ mit größerer Vorsicht verwendet zu werden als im angelsächsischen Bereich, wenn es sich um Romane des 20. Jahrhunderts handelt, vor allem dann, wenn diese Texte wichtig für die Geschichte des Romans insgesamt sind, wie beispielsweise die Romane von Broch. Der Gattungsbegriff wird hier offensichtlich als zu eng empfunden.

In methodischer Hinsicht stellt Hans Vilmar Gepperts *Der „andere“ historische Roman* (1976) einen Anschluss zwischen der Fiktionalitätsdiskussion und der Gattungsdefinition des historischen Romans her. Mit Bezug auf Iser und vor allem auf Ingarden sucht Geppert in den historischen Romanen nicht die realistische Seite, sondern ganz im Gegenteil die Betonung eines „Hiatus zwischen Geschichte und Fiktion“ ins Licht zu rücken. Er trifft dabei eine grundlegende typologische Unterscheidung zwischen historischen Romanen, die eine Realitätsillusion schaffen wollen, und historischen Romanen, die ihre Fiktionalität unterstreichen, also eher den illusionsbrechenden, selbstreflexiven, metafikcionalen Romanen zuzuordnen sind. Geppert leitet seine Typologie theoretisch aus Jakobsons Funktionsanalyse der sprachlichen Kommunikation ab. Um die riesige Lücke zwischen der Ebene der einzelnen Romantexte und der Ebene von Jakobsons „poetischer“ und „referentieller Funktion“ aufzufüllen, nimmt Geppert eine Tiefenstruktur der Texte an, die er mit den Stichwörtern der Hiatus-Akzentuierung bzw. -Verdeckung bezeichnet, aus der dann die Oberflächenstrukturen der verschiedenen Romanpoetiken „abgeleitet“ werden. Dieser Ansatz war zwar zur damaligen Zeit sicher anregend, hat aber den Nachteil einer allzu binomischen Konstruktion und wirkt immer wieder sehr forciert. In

<sup>86</sup> Der Band *Zeitgeschichte in Geschichten der Zeit. Deutschsprachige Romane im 20. Jahrhundert* (1986) behandelt Romane von Broch, Heinrich Mann, Oskar Maria Graf, den Exilroman, verschiedene DDR-Romane und Romane der Studentenbewegung.

seiner Wiederaufnahme des Themas in *Der historische Roman. Geschichte umerzählt – von Walter Scott bis zur Gegenwart* (2009) geht Geppert stärker von der Vielfalt der einzelnen Texte aus und bezieht auch neuere Entwicklungen des postmodernen Romans mit ein. Die komparatistisch angelegte Studie, die einen starken Akzent auf die deutsche Literatur legt, betont weiterhin die „produktive Differenz von Fiktion und Historie“ (Geppert 2009: 157), legt aber in der Beschreibung und Analyse der Texte nicht ein binomisches Modell zugrunde, sondern das Konzept einer Pluralität der Erzählmöglichkeiten, zu denen Reflexionen und Selbstreflexionen, Metapoetik und Metahistorie, Negation gegenüber der Geschichte, Subjektivierungen, z.B. durch Pluriperspektivismus, die verschiedenen Möglichkeiten der Zeitgestaltung bis hin zu Zeitaporien gehören.<sup>87</sup> In literaturgeschichtlicher Hinsicht nimmt Geppert eine Kontinuität zwischen dem modernen und dem postmodernen historischen Roman an; auf beide bezieht er die Kategorie des „polyhistorischen Romans“, die Hermann Broch<sup>88</sup> in den 1930er Jahren in Abgrenzung vom historischen Roman geprägt hatte. Zu dieser Kontinuität schreibt Geppert: „Die Postmoderne im historischen Roman bedeutet nicht einen Bruch mit der Tradition, auch nicht mit den Traditionen der Moderne, sondern deren radikales Ausspielen“ (Geppert 2009: 300). Verbindungslinien zwischen Moderne und Postmoderne sieht Geppert beispielsweise in der Fragmentierung des Erzählens, in der Brüchigkeit der Sinnkonstruktionen ebenso wie in pluralen Semantisierungen – Möglichkeiten, die Geppert zufolge beispielhaft in Döblins *Wallenstein* und Faulkners *Absalom, Absalom!* erkennbar seien, was beiden Romanen paradigmatische Funktionen für eine Poetik des historischen Romans zukommen lasse (Geppert 2009: 227). Für die vorliegende Arbeit ist interessant, dass Geppert den postmodernen historischen Romanen eine Aufklärungsfunktion nicht abspricht, im Gegensatz zu üblichen, negativen Klischees von der Indifferenz und Beliebigkeit der Postmoderne. Er sieht diese Funktion nicht in der Vermittlung eines konkreten Geschichtsbildes, sondern in der Dynamik des Hinterfragens historischer Sinnkonstruktionen, z.B. in Michel Tourniers *Le roi des aulnes* (Geppert 2009: 369).

Die These einer Kontinuität von Geschichtsromanen des 20. Jahrhunderts mit dem historischen Roman des 19. Jahrhunderts bildete bereits ein zentrales Argument in Gepperts *Der „andere“ historische Roman* von 1976.

---

<sup>87</sup> Vgl. zu den einzelnen Kategorien das Kapitel 5 „Die Spirale von Fiktion, Historie, Fiktion und so fort. Skizze einer Poetik des historischen Romans“ (Geppert 2009: 150-213). Gepperts Ausführungen zu einer Poetik des historischen Romans sind weniger systematisch als der Ansatz von Nünning, die Stärke seines Buches dürfte eher in den sehr anregenden Einzelinterpretationen liegen.

<sup>88</sup> Vgl. Brochs Begriff des „polyhistorischen Romans“ in: *Schriften zur Literatur* 2 (1975: 115 f.) und Müller (1988: 10).

Dem widersprach Mengel (1986: 27), indem er kritisch anmerkte, dass Geppert vor allem im Hinblick auf den historischen Roman des 19. Jahrhunderts, speziell zu Scotts *Waverley*, nicht zu überzeugenden Resultaten gelangte. So wolle Scott durch die Einbeziehung von Fußnoten in den Romantext keineswegs auf den „Hiatus von Geschichte und Fiktion“ hinweisen, sondern auf den historischen Wahrheitsgehalt seiner Romane. Die Markierung der Hybridität des historischen Romans kann ganz unterschiedliche Funktionen erfüllen, im 19. Jahrhundert eher eine Authentifizierungsfunktion, d.h. eine affirmierende Anlehnung an den historiographischen Diskurs, im 20. Jahrhundert dagegen in vielen Fällen die Funktion einer metafictionalen Verunsicherung des Lesers, die historisches Wissen generell ironisieren kann. Die Thematisierung der Geschichtserkenntnis zielt im 19. Jahrhundert oft darauf ab, den Anspruch des Romans auf Konstruktion einer richtigeren Geschichtsversion zu untermauern. Dies gilt beispielsweise sowohl für Manzoni kritische Anmerkungen zur Historiographie in *I Promessi sposi* und vor allem in der *Storia della colonna infame* (1842) als auch für die langen Reflexionen Tolstois über die Defizite der Historiographie seiner Zeit in *Krieg und Frieden* (1864-69). Der Glaube daran, die geschichtliche Objektivität besser erfassen zu können, ist schon allein deshalb in Romanen wie Pynchons *V* (1961) und *Gravity's Rainbow* (1973) oder Doctorows *Ragtime* (1975) nicht vorhanden, weil in ihnen gerade die Vorstellung einer Kohärenz der Geschichte ironisiert wird. Doctorow kommentiert seinen Roman folgendermaßen: „One of the governing ideas of this book is that facts are as much of an illusion as anything else.“<sup>89</sup>

Elisabeth Wesseling setzt in *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel* (1991) der Alternative von Kontinuität und Diskontinuität der Gattung ein Drei-Schritt-Modell entgegen: Auf den klassischen historischen Roman nach dem Modell Walter Scotts folge eine Phase modernistischer Experimente mit der Gattung, eine Entwicklung, die Wesseling mit der Krise des Historismus parallelisiert; der moderne historische Roman werde wiederum abgelöst von dem postmodernen historischen Roman. Als innovative Leistungen des modernen Romans gegenüber dem historischen Roman des 19. Jahrhundert gibt Wesseling die Merkmale „Subjektivierung der Geschichte“, das „Transzendieren der Geschichte“ durch den Rückgriff auf den Mythos und „Selbstreflexivität“ an (Wesseling 1991: 75-90). Der postmoderne Roman führe die Selbstreflexivität des modernen Romans weiter, jedoch ohne seine mythischen und metaphysischen Elemente. Die spezifische Leistung des postmodernen historischen Romans macht Wesseling an seinen uchronischen Konstruktionen fest, d.h. an seinen

---

<sup>89</sup> In K. L. Donelson, *Teaching Guide to E. L. Doctorow's Ragtime*, New York 1976, S. 22, zit. n. B. Foley (1978/79: 104).

kritisch-parodistischen alternativen Geschichtsentwürfen, die das moderne Merkmal der Selbstreflexivität mit dem Bewusstsein der prägenden Bedeutung von Narrationen verbinden. Sie behandelt dabei besonders Autoren der amerikanischen Postmoderne wie John Barth, Doctorow und Thomas Pynchon. Ihre Beispiele des modernen Romans – Virginia Woolf, Thomas Mann, Faulkner u.a. – lassen klar erkennen, dass Wesseling weniger von einer gattung-internen Entwicklung ausgeht als vielmehr von der Annahme, dass Innovationen des historischen Romans auf Verfahren basieren, die die Autoren in ihrer Auseinandersetzung mit den generellen Möglichkeiten des Romans ausschöpfen. Auch Wesseling nimmt im Übrigen an, dass Kommentare des Erzählers im historischen Roman des 19. Jahrhunderts eine andere Funktion haben als Illusionsdurchbrechungen im 20. Jahrhundert (Wesseling 1991: 86-89).

Überwiegend Beispiele der deutschen Literatur, nämlich Romane von Süskind, Hildesheimer und Ransmayr, sind der Gegenstand der Dissertation von Florian Grimm, *Reise in die Vergangenheit, Reise in die Fantasie? Tendenzen des postmodernen Geschichtsromans* (2006). Grimm betont u.a. die literarisch produktiven Erzählpotentiale des historischen Anachronismus am Beispiel von Ransmayrs *Die letzte Welt* (Grimm 2006: 193). Der Autor verwendet mehrfach den Begriff des Geschichtsromans für postmoderne historische Romane. In ihnen lasse sich das Verhältnis von Fiktion und Geschichtsbezug folgendermaßen charakterisieren: Die Fiktionalisierung von Geschichte sei dominant, da der postmoderne Geschichtsroman sich zwar auf historische Tatsachen beziehe, aber nicht darum bemüht sei, ihren „wirklichkeitsadäquaten Charakter“ (Grimm 2006: 65) zu respektieren. Postmoderne Autoren seien nicht an einer Verwissenschaftlichung des Romans im Sinne einer Orientierung an Wahrheitskriterien der Historiographie interessiert, sondern an der Entfaltung literarischer Phantasie und an der Fortführung des Erzählens (Grimm 2006: 205).

## 2.4 Untersuchungen zu Geschichtsbildern im historischen Roman

Die Habilitationsschrift *Geschichtsbild und Romankonzeption* von E. Mengel (1986) behandelt die Relation von Geschichtsbild und Erzählverfahren im englischen historischen Roman und untersucht unterschiedliche Typen von Geschichtsbildern. Die grundlegende Hypothese ist dabei, dass die narrative Organisation ein kohärentes Geschichtsbild produzieren kann, wobei das jeweilige Geschichtsbild als globale Metapher auf der Basis vor allem von Zeitvorstellungen konzipiert wird, also im Sinne von Demandts Untersuchung der Metaphern für Geschichte. Mengel ordnet den Erzählstrukturen des historischen Romans drei Typen von Geschichtsbildern zu: Scott stelle Geschichte als dynamischen Fortschritt dar, Dickens und Hardy als zyklischen

Prozess, Joseph Conrad dagegen als Kontingenz. Unter diese drei Haupttypen subsumiert Mengel verschiedene weitere Beispiele, auch aus dem 20. Jahrhundert. Er kommt zu dem Schluss, dass Fortschrittsmodelle im historischen Roman des 19. Jahrhunderts überwiegen, während das zyklische Modell erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts auftritt und auch im 20. Jahrhundert verbreitet sei; das Modell der Geschichte als Kontingenz schreibt Mengel, obwohl er es ansatzweise auch schon in Thackerays *Henry Esmond* vertreten sieht, dominant dem 20. Jahrhundert zu. Angesichts der Schwächung der großen geschichtsphilosophischen Entwürfe im 20. Jahrhundert wirkt der Befund einleuchtend, dass das Bild der Geschichte als Kontingenz repräsentativ für Geschichtsromane des 20. Jahrhunderts sei. Bei genauerer Betrachtung der Einzelinterpretationen zu den drei Typen des Geschichtsbildes bemerkt man allerdings manche analytische Unschärfe. Als deskriptive Kategorien verwendet Mengel nur Kategorien der Makrostruktur, nämlich Figuren, Handlung und Raum. Der Polyperspektivismus zeitgenössischer Geschichtsromane kann innerhalb dieses Schemas nicht adäquat erfasst werden. Auch in der Analyse der Romane mit zyklischem Geschichtsbild sind Schwächen erkennbar: So unterscheidet Mengel nicht systematisch zwischen der Verwendung mythologischer Stoffe und einer Darstellung historischer Ereignisse, die auf Natur-Metaphern zurückgreift. Im Übrigen bedeuten weder der Rückgriff auf Mythologisches noch der Vergleich einer Revolution mit einem Sturm, dass man es automatisch mit einem zyklischen Geschichtsbild zu tun hat. Hier wären zumindest noch einige argumentative Zwischenschritte notwendig.

Gerade die neueren Geschichtsromane lassen sich auf der Ebene der erzählerischen Makrostruktur nicht mehr sinnvoll beschreiben. Der Erzählmodus, z.B. die Ironie oder parodistische Verfahren, konstituiert in einem wesentlichen Umfang das Geschichtsbild mit. Bei den metafictionalen Geschichtsromanen schließlich greift der Versuch zu kurz, ein bestimmtes Geschichtsbild isolieren zu wollen, und sei es auch das noch am ehesten zeitgemäße der Geschichte als Kontingenz. Denn sowohl die Geschichtsbilder als auch verschiedene Erzählgenres werden hier zum Steinbruch, zum Spielmaterial einer kombinatorischen Ironie, die sich jeder fixierbaren Aussage über Geschichte im Ganzen entzieht.

Gewiss haben die verschiedenen Bilder des historischen Fortschritts, Rückschritts, der Wiederholung, der Kontingenz, des Sprungs, des Stillstands, der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen etc. weiterhin sowohl in der außertextuellen Realität als auch im Roman eine kognitive Funktion der Ordnung von Einzelinformationen bzw. eine politisch-ideologische Funktion, doch muss man gerade bei komplexeren Romanen davon ausgehen, dass ein derartiges konsistentes Geschichtsbild nicht mehr die kognitive Attraktivität hat, die nötig wäre, um es als tragende Struktur eines ganzen

Romans aufzubauen. Nicht umsonst übernimmt das Motiv der Recherche, der detektivischen Suche oder auch der Zeitreise in vielen Romanen die Funktion des zentralen Plots: Sinnstrukturen, die vorgängig eine Handlung zum Plot organisieren könnten – wie beispielsweise Geschichtsbilder –, erscheinen offensichtlich vielen Autoren nicht mehr als plausibel. Mit dem Plot der Suche nimmt der Roman es sozusagen auf sich, die Bedeutung der Geschichte oder besser gesagt eines Geschichtsausschnitts entweder selbst zu konstituieren oder das ganze Unternehmen am Ende für gescheitert zu erklären.

Im germanistischen Bereich hat R. Humphrey mit *The historical novel as philosophy of history. Three German Contributions: Alexis, Fontane, Döblin* (1986) eine Arbeit vorgelegt, die den Zusammenhang von kognitiven und narrativen Strukturen behandelt, sich dabei allerdings nicht mehr auf vorgegebene Geschichtsmetaphern, sondern eher auf die Zeitbehandlung, das Thema der Recherche und der Geschichtsreflexion bezieht.

Steht beispielsweise bei Mengel die Kohärenzbildung narrativer Texte außer Frage, so verfolgen dekonstruktivistisch orientierte Ansätze die Strategie, in den literarischen Texten die Verfahren zu analysieren, durch die sich ein Text dem Anspruch philosophischer Kohärenzbildung zu entziehen versucht. Das Erkenntnisinteresse verschiebt sich also gegenüber den oben angeführten Ansätzen auf eine Untersuchung dessen, was sich in einem Geschichtsroman den totalisierenden Postulaten der Geschichtsphilosophie gerade widersetzt. Die Literatur fungiert hier als Beleg der Möglichkeit einer Dekonstruktion der Geschichtsphilosophie (in der Linie der Hegelschen Geschichtsphilosophie) und – in einer weiteren Perspektive – des Logoentzismus. Ein Beispiel ist der Aufsatz „Narrative and History“ des „Yale critic“ J. Hillis Miller. Er umrahmt seine Analyse von George Eliots *Middlemarch* (1871-72) mit Argumentationen zur Geschichtsphilosophie (von Hegel über Nietzsche und Benjamins *Geschichtsphilosophische Thesen* zu Derridas *Positions*) und zur romanästhetischen Präferenzierung des Begriffs der Geschichte gegenüber Verfahren der selbstreflexiven Betonung der Fiktionalität des Romans (z.B. bei Henry James).<sup>90</sup> Differenzierter argumentiert A. Thiher in *Words in*

<sup>90</sup> Miller scheint dabei alle Verfahren der Illusionsbildung, etwa durch das Verdecken der Fiktionalität und den Vergleich der Arbeit des Romanciers mit der des Historikers, als ästhetisch minderwertig gegenüber der selbstreflexiven Betonung der Autonomie des Kunstwerks zu betrachten. Im Anschluss an Kaes' Darstellung der Bedeutung des New Historicism für die Literaturgeschichte (1990: 58) könnte man hier ein Nachwirken des New Criticism und seiner Betonung der Autonomie des Kunstwerks im amerikanischen Dekonstruktivismus sehen. Vgl. auch Frank Kermodes einleitende Bemerkungen zu seinem Kapitel über „Poetry and History“: „It seems that more and more people are turning away from the idea that literary works should be treated as autonomous and without significant relation to the world in which they are produced and read. It is even one of the charges against the influential practitioners of deconstruction that they have sealed off the text from the social context“ (Miller 1990: 49).

*Reflection* (1984).<sup>91</sup> Für die vorliegende Arbeit ist vor allem das letzte, „Reference“ betitelte Kapitel interessant, in dem er nachzuweisen versucht, dass die Literatur das Problem der Geschichtlichkeit in einer Form stellt, die über die Dekonstruktion hinausgeht. Ausgehend von Sartres *La nausée* konstatiert Thiher, dass die zeitgenössische Literatur für die Repräsentation von Geschichte in der Zeit nach 1945 differenzierte Lösungen findet, ohne in Darstellungskonventionen des realistischen Romans zurückzufallen. Mit Blick auf besonders die deutsche und die lateinamerikanische Literatur (Grass und García Márquez) schreibt Thiher:

Needing history to explain the destruction of history, the writer comes to the ambivalent awareness that the absence of history is as intolerable as a surfeit of it. I would suggest that these postmodern writers live the abolition of history as the same kind of oppression that the modernists felt when they saw themselves engulfed by History and its all-determining primacy. (Thiher 1984: 200)

Ruth Glynn's Studie *Contesting the Monument. The Anti-illusionist Italian Historical Novel* (2005) begründet ihre Unterscheidung zwischen illusionistischem und anti-illusionistischem historischen Roman mit dem Rekurs auf Geschichtsphilosophie. Unter Geschichtsphilosophie sind dabei weniger die Geschichtsbilder vor allem des 19. Jahrhunderts zu verstehen (z.B. Geschichte als Fortschritt oder Niedergang), sondern vielmehr die Frage nach dem Wahrheitsstatus von Aussagen über Geschichte und die Frage danach, wieweit geschichtliches Wissen durch Machtdiskurse geprägt ist und ob der Roman diese Prägnungen unterlaufen kann. Der illusionistische historische Roman unterstützt der Autorin gemäß das Bild der Geschichte als „monumental edifice“ (Glynn 2005: 22). Ob man tatsächlich wie Glynn davon ausgehen sollte, dass es eine zwangsläufige Parallelität zwischen kohärenter narrativer Strukturierung und monumentalem Modus der Geschichtskonstruktion gibt, sei dahin gestellt.<sup>92</sup> Die starke binomische Konstruktion eines

---

<sup>91</sup> Die an Wittgenstein, Heidegger, Saussure und Derrida orientierte Arbeit untersucht Parallelen zwischen der philosophischen Sprachreflexion im 20. Jahrhundert und der in der (post)modernen Literatur zu beobachtenden Ambivalenz zwischen dem Darstellungsanspruch einerseits und andererseits dem Misstrauen gegenüber der Möglichkeit der Sprache, Welt zu erfassen. Dabei wird Literatur nicht als Darstellung philosophischer Theoreme betrachtet, sondern als spielerische Lösung von Problemstellungen, die aus einem weiteren, Literatur und Philosophie gleichermaßen umfassenden Feld stammen, das Thiher einfach als „zeitgenössische Kultur“ bezeichnet. Vgl. auch den konziser auf den Geschichtsbezug konzentrierten Aufsatz „Postmodern Fiction and History“ von Thiher (1990).

<sup>92</sup> Glynn's Hauptbeispiel des illusionistischen, „monumentalen“ historischen Romans ist De Robertos *I Viceré*, dem sie eine Entsprechung zwischen zyklischem Geschichtsbild und narrativer Kohärenz zuschreibt (Glynn 2005: 23-27). Dieser Typ von historischem Roman behandle häufig aristokratische Familien. Die satirischen, anti-aristokratischen Aspekte von De Robertos Schreibweise diskutiert Glynn allerdings nicht. Glynn's These, dass der italienische

Gegensatzes zwischen illusionistischem und anti-illusionistischem Roman<sup>93</sup> birgt – ähnlich wie bei Gepperts Gegenüberstellung von traditionellem und „anderem“ historischen Roman – das Risiko interpretativer Verkürzungen.

Glynn erläutert ihre Differenzierung zwischen illusionistischem und anti-illusionistischem historischen Roman am Beispiel von Federico De Robertos *I Viceré* und Pirandellos *I vecchi e i giovani*: De Roberto entwerfe auf der Basis seines Geschichtsdeterminismus ein monumentales Geschichtsbild, während Pirandello zum ersten Mal die Frage der Erkennbarkeit von Geschichte aufwerfe und zu einer Pluralisierung von Geschichtsbildern komme (Glynn 2005: 23-35). Die Frage nach der Kontinuität bzw. Diskontinuität der Gattung beantwortet die Autorin dahingehend, dass sie als kontinuierliche Elemente die Hybridität der Gattung und eine Prägung von Inhalt und Form durch eine zugrunde liegende Geschichtsphilosophie annimmt, gleichzeitig aber die deutliche Innovation der Gattung im Laufe des 20. Jahrhunderts betont (Glynn 2005: 7-10). Innerhalb ihres Korpus von fünf Romanen differenziert sie zwischen mikrohistorischen und metafikcionalen Romanen. Der von Glynn mit neueren Entwicklungen der Historiographie (Carlo Ginzburg) parallelisierte mikrohistorische Roman suche danach, den Benachteiligten und Machtlosen eine Stimme zu verleihen und so ihren Ausschluss auf dem Geschichtsdiskurs zu kompensieren, während der metafiktionale Geschichtsroman über die Erkennbarkeit von Geschichte reflektiere (Glynn 2005: 39-42). Auch den metafikcionalen Geschichtsromanen schreibt Glynn eine Geschichtsphilosophie zu. In Ecos *Il nome della rosa* identifiziert sie diese u.a. in den Merkmalen des „offenen Kunstwerks“ gemäß Ecos *Opera aperta*, nämlich Fragmentierung, Unbestimmtheit, Pluralität und Verfremdung (Glynn 2005: 102). An diesem Beispiel wird wiederum sichtbar, dass Glynn den Begriff Geschichtsphilosophie anders verwendet als im Sinne der geschlossenen Denkmodelle von Geschichte des 19. Jahrhunderts. Auch Ecos Metapher des Labyrinths bildet für Glynn ein Element einer Geschichtsphilosophie.

---

illusionistische historische Roman häufig aristokratische Traditionen reflektiere, bringt sie außerdem dazu, Manzonis *I promessi sposi* als eine Ausnahme darzustellen (Glynn 2005: 23). Da aber Manzoni für Italien das gattungsbildende Vorbild für den historischen Roman ist, kann man sich an diesem Punkt fragen, ob es sinnvoll ist, ihn als Ausnahme zu begreifen.

<sup>93</sup> Auch Spang unterscheidet innerhalb des historischen Romans zwischen illusionistischem und anti-illusionistischem Roman und nimmt eine Dominanz des ersten Typus im 19. Jahrhundert und des zweiten Typus im 20. Jahrhundert an, vgl. Spang (1995: 85-94).

## 2.5 Zum Problem der narrativen Kohärenzbildung und der Hybridität neuerer Geschichtsromane

In der wissenschaftlichen Rezeption des historischen Romans / Geschichtsromans besteht Konsens darüber, dass fiktionale Geschichtsdarstellungen bzw. -konstruktionen durch eine prinzipielle Offenheit gegenüber zwei verschiedenen Diskursen, nämlich gegenüber der fiktionalen Literatur und gegenüber der Historiographie bzw. Geschichtsphilosophie gekennzeichnet sind – Manzoni spricht von den „*componimenti misti di storia e d'invenzione*“ (1850). Von der Produktionsseite des Textes aus gesehen hat ein Autor mit einem unterschiedlichen historischen Vorwissen des Lesers zu rechnen, das er wie im älteren historischen Roman durch Exkurse, Anmerkungen, Historiker-Figuren und ähnliche pseudohistoriographische Hinweise aufzubessern versuchen oder – wie in einzelnen Beispielen überwiegend neuerer Geschichtsromane – parodistisch subvertieren kann.

Auch wenn man nicht davon ausgehen kann, dass die Textur von Geschichtsromanen durch ein Studium der historiographischen Quellen hinreichend deskriptiv zu erfassen ist, so lässt sich andererseits die Offenheit des Genres gegenüber nicht-fiktionalen Diskursen nicht unterschlagen, ohne die *differentia specifica* zu opfern. Eine Analyse von Geschichtsromanen wird daher nicht nur die „*inner history*“ (Figuren, Handlung, Chronotopos, Erzählmodi, Metaphernfelder etc.) zu ihrem Gegenstand machen, sondern auch die „*outer history*“, den Bezug auf andere Diskurse. Hier ist allerdings unterschiedlich zu gewichten. In der vorliegenden Arbeit wird dem Bezug auf historische Daten, Quellen und historiographische Konventionen vor allem dann Aufmerksamkeit gewidmet, wenn er nicht nur eine produktionsästhetische, sondern erkennbar auch eine wichtige rezeptionsästhetische Funktion hat. Dies gilt besonders für ironische Deformationen historischer Wissensbestände, z.B. Uchronien, die in jedem Fall einen historisch gebildeten und interessierten Leser voraussetzen, sowie für Formen des Um- und Neuschreibens zentraler Quellen, also Formen bewusster Intertextualität, die damit nicht mehr nur der Ausstattung einer fiktionalen Welt dient. Sie wird vielmehr zum Kern des Textes – wie beispielsweise Vargas Llosas Bezug auf Da Cunhas *Os sertões in La guerra del fin del mundo*.

Die Hybridität der Textkonstitution kann im historischen Roman sichtbar gemacht werden; dieses Verfahren ist eine der grundsätzlichen Möglichkeiten des historischen Romans, die sich z.B. im Zitat von Quellen, in Digressionen und Kommentaren realisieren lässt. Dabei kann der historische Roman Aspekte des historiographischen Erzählens wie den Quellenkommentar

imitieren. Wie Scarano (2006: 45)<sup>94</sup> am Beispiel von Manzonis *I promessi sposi* erläutert, führt die Mischung von fiktionalem und historischem Erzählen allerdings zu strukturellen Problemen wie der Duplikation: Die Pest wird sowohl im Modus des historiographischen Berichts als auch im Modus des fiktionalen Erzählens von Renzos Abenteuern behandelt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts tritt daher gemäß Scarano die sichtbare Hybridität des Textes zugunsten einer stärkeren erzählerischen Homogenisierung zurück. Diese narrative Kohärenzbildung orientiert sich an den Formen des Romans und kann sich gleichzeitig auf globale Geschichtsmetaphern stützen. Teleologische Geschichtsbilder – Bilder des Fortschritts oder des Niedergangs – sind dabei leicht an grundlegende narrative Plotstrukturen anschließbar, da sie einer chronologisch fortschreitenden Handlung eine Kausalmotivation unterlegen.

Dagegen kann sich zwischen Bildern einer Kontingenz der Geschichte und kausalen Plotstrukturen eine Spannung ergeben, die in eine Fragmentierung der Handlungsdimension eines Romans bis hin zur Aufgabe eines durchgehenden Plots führen kann. Bei komplexeren Geschichtsromanen ist zu untersuchen, ob derartige Fragmentierungen durch Kohärenzbildungen auf einer anderen Ebene kompensiert werden. Ein im Roman des 20. Jahrhunderts häufig verwendetes Muster ist dabei das Motiv der Suche bzw. der Erinnerung. Die auf der Handlungsebene nicht mehr darstellbare Kohärenz wird in die narrative Rekonstruktionsarbeit eines Subjekts gelegt, das sich selektiv an Episoden erinnert oder bei seiner Suche auf widersprüchliche Versionen eines historischen Geschehens stößt. Von der Metaebene der Recherche aus gesehen können für den Leser auf diese Weise selbst fragmentarische und kontingente Geschichtskonstruktionen einen Sinn erhalten. In der postmodernen Literatur, beispielsweise bei Umberto Eco, tritt als Instrument einer Kohärenzbildung für ein fragmentiert erzähltes Geschehen eine weitere Möglichkeit hinzu: das Zitat von Erzählverfahren populärer Literatur. Zwischen erzählter Geschichte und narrativer Präsentation existiert in diesen Fällen nur eine lose Verbindung.

Die in neueren Geschichtsromanen beobachtbaren Praktiken der Genre-mischung, der Kontrafaktur und Parodie können nicht hinreichend erfasst werden, wenn man an die Romane nur die Frage nach den Geschichtsbildern stellt. Diese Verfahren können dazu dienen, das literarische Schreiben den globalen Geschichtsmetaphern zu entziehen und die als ideologisch präformiert erkannten Geschichtsbilder (bei Vargas Llosa das Fortschrittsbild und das chiliastische Geschichtsbild) gegeneinander auszuspielen. Insofern wird in den folgenden Kapiteln im Unterschied zu Glynn nicht von der These

---

<sup>94</sup> Scaranos formgeschichtlicher Aufsatz „Forme della storia e forme della finzione“ geht auf Ergebnisse ihres Buches *La voce dello storico*, Napoli 2004 zurück.

ausgegangen, dass ein notwendiger und automatischer Zusammenhang zwischen der Struktur und Art des Erzählens auf der einen Seite und Geschichtsphilosophie auf der anderen Seite besteht. Es wird vielmehr vorausgesetzt, dass Romanstrukturen und Modi des Erzählens eine gewisse Eigendynamik besitzen, die mit der Präsentation historischen Wissens im Roman unter Umständen auch in einem Spannungsverhältnis stehen kann. Ausführliche Interpretationen erscheinen auf der Basis dieser Hypothesen als geeignetes Vorgehen, um der Vielfalt an Möglichkeiten hybrider Texte gerecht werden zu können.

Im Hinblick auf den Einbezug historischer Daten und allgemeiner gesprochen historiographischer Wissensbestände können unterschiedliche Formen der polyperspektivischen Modellierung von Geschichtserfahrung in den in der vorliegenden Arbeit behandelten Romanen beobachtet werden:

1. In der Auffächerung der Perspektiven kann insofern eine Korrektur des „auktorialen“ Diskurses historiographischer Forschungen intendiert sein, als historische Ereignisse von mehreren Standpunkten aus beleuchtet werden und beispielsweise Perspektiven (re-)konstruiert werden, die üblicherweise nicht in die historische „memoria“ eingehen, wie die der Besiegten, der Unterschichten, der Modernisierungsverlierer, der Bewohner der Peripherien der Weltgesellschaft, kurzum der Marginalisierten. Diese Konkurrenz zur Historiographie nimmt durchaus die Funktion einer Kohärenzbildung wahr, wenn auch oft in kontrastierender Absicht. Sie hat, auch wenn sie erzählerische Verfahren des modernen Romans benutzt wie die Fragmentierung der Handlungsstruktur, in ihrer kognitiven Intention durchaus noch Verbindungen zum realistischen historischen Roman, und zwar insofern, als eine klare referentielle Funktion gegeben und erkennbar ist. Historische Daten werden in diesem Romantypus in der Regel nicht verändert, sondern eher durch andere, oft ideologiekritische Interpretationen in einen neuen Bedeutungskontext überführt. Die Möglichkeit kognitiver Erkenntnis der Geschichte wird hier nicht grundsätzlich verneint, es wird eher auf die Defizite und Fehler anderer Geschichtsversionen hingewiesen. Im Klassifikationsschema von Ansgar Nünning figuriert dieser Typ von Roman als revisionistischer historischer Roman.

2. Ein anderer polyperspektivischer Romantyp ist an der Ebene der historischen Fakten und an der Historiographie wenig interessiert, Gegenstand der Recherche des Romans (um eine Formulierung von Michel Butor zu verwenden) sind eher die Prozesse des Gedächtnisses. Soweit kollektive Erinnerungen thematisiert werden, können hier historische Daten durchaus eingehen, doch verzichtet dieser Typ in der Regel auf den Versuch einer Kohärenzbildung in der Bezugnahme auf kollektive Geschichte. Die Arbeit des Gedächtnisses wird modelliert und dabei als sinnvolle kombinatorische Tätigkeit auch angesichts einer prinzipiell chaotischen, sich dem kognitiven

Zugriff entziehenden Welt behauptet – auch wenn die Gedächtnisanstrengung nicht zu einer Rekonstruktion historischer Faktizität führt, erscheint sie doch als Refugium menschlicher Dignität. Dies gilt für Juan Goytisolo *Señas de identidad* (dessen letztes Kapitel in der makrostrukturellen Dispersion in Sprachfetzen das Scheitern der Geschichts-Suche und des Gedächtnisses signalisiert) und – in anderer Form – auch für Claude Simons *Romane*.<sup>95</sup>

3. Der Versuch einer Kohärenzbildung wird sowohl auf der Seite der historischen Referenzen als auch auf der Seite der „memoria“ ironisiert. Kohärenzbildungen können in diesem Typus z.B. als gigantische Verschwörungstheorien erscheinen, wobei innerhalb des Textes der logische Status dieser Bilder systematisch als nicht-entscheidbare Struktur aufgebaut wird. Bei Pynchon lässt sich z.B. nicht entscheiden, ob innerhalb der fiktiven Welt des Romans die Paranoia eine Erkenntnis der Struktur der Welt oder eine Krankheit der Subjekte ist, die sich von der Geschichte verfolgt fühlen. Auch bei Eco lässt sich der fiktionsimmanente Status der Verschwörungstheorie nicht festlegen, im Unterschied zu Pynchon ist hier jedoch im Prinzip das Hintertürchen der historischen, nachkontrollierbaren Referenz offengelassen.

Mit dem Bezug auf die Ebene kollektiven oder spezifisch historiographischen Geschichtswissens kann die ironische oder parodierende Aufnahme älterer Formen des historischen Romans verbunden sein; diese beiden Ebenen müssen jedoch in der Textanalyse unterschieden werden.

Der Plot der Suche oder der Erinnerungsarbeit kann die einzige Handlungskonstituente bilden; der Geschichte wird in diesen Romanen keine Kohärenz bzw. kein diskursiv formulierbares Modell zugeordnet. Hierzu sind beispielsweise die Romane Claude Simons zu rechnen. Bei Claude Simon verschiebt sich die narrative Kohärenzbildung auf die Ebene der Metaphorik – z.B. wird in *Le Palace* (1962) der Spanische Bürgerkrieg verknüpft mit dem Metaphernfeld des Verfalls – und auf die Thematisierung des Blicks, also auf die Perspektive, und auf die intertextuelle Ebene.

Häufiger allerdings dürfte der Plot der Suche mit anderen Plots koexistieren, die wenigstens partielle Sinnstrukturen noch in die Geschichte selbst projizieren. Die in den hier behandelten Romanen am häufigsten anzutreffende Struktur ist die der „Self-fulfilling prophecy“. Entgegen Mengels Befund, der die fundamentalen auf Zeitvorstellungen basierenden Bilder des Fortschritts und der Zyklizität der Geschichte als hauptsächliche strukturbildende Faktoren wertet, ist keiner der hier behandelten Texte einer dieser Konzeptionen zuzuordnen. Es überwiegen stattdessen Bilder der Rückbezüglichkeit. Gegenüber den auf Zeitvorstellungen basierenden Geschichtsbildern hat die Struktur der „Self-fulfilling prophecy“ den Vorteil, in die Aussage

---

<sup>95</sup> Vgl. zum Gedächtnis bei Claude Simon Warning (1991).

über das Funktionieren der Geschichte selbst noch die Frage nach der Erkenntnismöglichkeit einzuschließen. Wenn Geschichte dargestellt wird als Produkt der Imagination der in ihr agierenden Subjekte, konstituiert sich eine Isotopie zwischen der „inner history“ und der Fiktionalität des Romans selbst. Die Struktur der „Self-fulfilling prophecy“ hat literarische und logische Implikate, die dieses Geschichtsbild von den Geschichtsbildern abheben, die sich auf Zeitvorstellungen gründen. Erstens besteht eine Nähe zum Plot der Tragödie, die ja ebenfalls ein Erkenntnisproblem einschließt: Die Prophezeiung für Ödipus erfüllt sich dadurch, dass er ihr zu entfliehen versucht. Einschränkend muss hier allerdings betont werden, dass die Vision der Geschichte als „Self-fulfilling prophecy“ nicht so sehr mit den Charakteristika des Tragischen, z.B. mit der dazugehörigen Empathie mit den Hauptfiguren, ausgestattet wird, als eher mit den Merkmalen des Grotesken (vgl. dazu die Einzelinterpretationen). Dies gilt im Übrigen auch für die nordamerikanischen innovativen Geschichtsromane.<sup>96</sup> In kognitiver Hinsicht ist diese Plotstruktur insofern interessant, als sie einerseits noch eine Kohärenzbildung erlaubt, andererseits die Gefahr ideologischer Totalisierung der Geschichte umgeht, da die Wahrnehmung von Geschichte und nicht eine „metaphysisch-essentialistische“ Aussage im Zentrum der Konstruktion steht. So lässt sich auch die Attraktivität des Themas der Verschwörungen und der Verschwörungstheorien in signifikanten Beispielen, z.B. bei Pynchon und Eco, erklären. Auch in dieser Geschichtsvision kann allerdings die genauere Interpretation wichtige Unterschiede zu Tage fördern: Es können entweder stärker historische Aspekte hervorgehoben werden oder stärker das Moment der fiktionalen Kohärenzbildung. Letzteres scheint mir als Element einer phantastischen Wirklichkeitskonstruktion dominanter bei Pynchon, während Eco Wert darauf legt, historische Belege in seine Verarbeitung der Verschwörungstheorien aufzunehmen. Für die Autoren selbst mögen sich im Übrigen kognitive Modelle und literarische Bezüge zu einer einheitlichen Geschichtsvision verbinden; eine literaturwissenschaftliche Arbeit sollte dagegen von der Differenz der Bereiche ausgehen und in den Texten relative Dominanzen des einen oder anderen Pols feststellen.

Eine andere Form des Einbezugs von Plotstrukturen liegt vor, wenn der Plot der Suche durch die Aufnahme von Elementen populärer Genres ergänzt wird. Dies gilt für Vargas Llosa, Eco und für den spanischen Autor Antonio Muñoz Molina. Hier handelt es sich um eine narrative Kohärenzbildung, die zudem oft mit Merkmalen der Intertextualität versehen ist. Eine direkte Zuordnung dieser Plotstrukturen, die z.B. Elemente des Abenteuerromans aufnehmen, zu Geschichtsbildern scheint mir nicht möglich. Im

---

<sup>96</sup> Vgl. M. Dickstein, „Black Humor and History: Fiction in the Sixties“, in: *Partisan Review* 43 (1976).

Übrigen funktioniert die bewusste Intertextualität hier als ein Filter, der deutlich macht, dass etwaige ideologische Implikationen der zitierten populären Genres nicht als Aussage des Romans insgesamt gewertet werden können.

Die Intertextualität als Mittel einer eher ironischen Kohärenzbildung hebt sich nicht nur von der Kohärenzbildung durch präexistente Geschichtsbilder ab, sondern auch von signifikanten Beispielen des modernen Romans: Mythische Strukturen spielen in den hier behandelten Romanen nur noch eine geringe Rolle.

## 2.6 Zur Vorgeschichte postmoderner Geschichtsromane

Die folgenden Skizzen zu Beispielen innovativer Geschichtsromane sind nicht als Versuch einer partiellen Gattungsgeschichte zu verstehen. Die Erneuerung des historischen Romans lässt sich nicht beschreiben als eine Gattungsentwicklung, die sozusagen autonom erfolgt und allein aus ihren Formen heraus erklärbar ist. Vielmehr geht die vorliegende Arbeit davon aus, dass Neuerungen eher der Entwicklung des Romans insgesamt geschuldet sind. Diese Hypothese lässt sich meiner Meinung nach bereits für den historischen Roman des 19. Jahrhunderts formulieren. Der historische Roman hat als ein literarisches Breitenphänomen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts starke Affinitäten oder Überschneidungen zum populären Roman – z.B. bei Eugène Sue, *Les mystères du peuple* – entwickelt. Von dieser majoritären Linie sind jedoch die damals innovativen historischen Romane abzuheben, die in einzelnen Szenen durchaus schon Elemente enthalten können, die der Geschichtsroman des 20. Jahrhunderts ausbaut. Diese neuen Elemente zeigen sich etwa in den Ansätzen zu einer Perspektivierung historischen Geschehens, z.B. in der Darstellung der Schlacht von Waterloo in Stendhals *La Chartreuse de Parme* sowie in den Schlachtszenen und in der Thematisierung der Geschichtserkenntnis in Tolstois *Krieg und Frieden*, schließlich auch im Versuch der Perspektivierung durch eine mythische Fundierung der Wahrnehmung in Flauberts *Salammbô*. Auch damals waren Innovationen das Werk von Autoren, die nicht nur historische Romane geschrieben haben – und dies gilt auch für die hier behandelten Autoren, von denen keiner als ein Verfasser ausschließlich historischer Romane bezeichnet werden kann.

### 2.6.1 Vom modernen Roman zum Nouveau roman

Für die Zeit- und Geschichtserfahrung des modernen Romans ist der Versuch einer doppelten Kohärenzbildung typisch: Die Vorstellung einer Epiphanie des Augenblicks (Rückzug der Totalitätserfahrung auf die kleinste zeitliche Einheit) geht Hand in Hand mit der Suche nach einer archaischen Totalitätserfahrung im Rückbezug auf mythische Strukturen. Die sozusagen

„mittlere“ Zeiterfahrung der Geschichte als Kontinuität und Diskontinuität zwischen der Zeitdimension des Augenblicks und der Ewigkeitsdimension des Archetypisch-Mythischen wird übersprungen, ausgeblendet bzw. nur in der Negation präsent gehalten.

Die Wende gegen die Ausklammerung der historischen Dimension in der klassischen Moderne erfolgte in den 1940er und 50er Jahren teilweise als Reaktion auf historische Ereignisse; dies gilt für den deutschen Exilroman und die deutsche, spanische und italienische Nachkriegsliteratur. Die neue realistische Literatur war allerdings sehr stark auf die unmittelbar zurückliegenden Kriegsereignisse bezogen, zudem teilweise dokumentarisch, teilweise an Schreibstilen wie dem Hemingways orientiert. Sie stellte in ästhetischer Hinsicht keine wirkliche Alternative zum modernen Roman dar, die Forderung nach einer neuen experimentellen Literatur war daher absehbar. Die folgende Diskussion der 1960er Jahre ist in Europa geprägt durch den Gegensatz von realistischer Literatur und Neoavantgarde bzw. Nouveau roman. Für die Frage einer innovativen Darstellung von Geschichte ergeben sich dabei wenige Ansatzpunkte, da die Intensivierung der Wahrnehmungsperspektive im Nouveau roman eine ähnliche Konzentration auf den Augenblick nahelegte, wie sie schon im modernen Roman deutlich war. Die Tatsache, dass schon in den frühen Romanen Claude Simons die privilegierten Augenblicke der Wahrnehmung mehrfach Momente historischer Erfahrung (1. Weltkrieg, Spanischer Bürgerkrieg) beschreiben, ging in der Diskussion um den Nouveau roman, die sich eher auf Robbe-Grilletts Programmatik in *Pour un Nouveau roman* stützte, weitgehend unter. Die neuere Forschung wirft inzwischen allerdings durchaus das Problem auf, ob Claude Simons Romane dem historischen Roman zugeordnet werden können.<sup>97</sup>

#### 2.6.2 Der Beitrag hispanoamerikanischer Romane des „Boom“ zur „Wiederkehr der Geschichte“ im zeitgenössischen Roman

Neue Anstöße kamen im Bereich der romanischen Literaturen Ende der 1960er Jahre eher aus Lateinamerika. Zwar hatte Alejo Carpentier bereits 1945 in *El reino de este mundo* eine neue Verbindung von historischen Referenzen (Sklavenaufstände auf Haiti) und Perspektivierung der Geschichte durch magische Weltbilder der Sklaven geschaffen und so den Weg einer Erneuerung des historischen Romans eröffnet, durchschlagender war jedoch

<sup>97</sup> Vgl. die Wertung von Alain Tassel und Aude Déruelle, die Claude Simon am Rande des historischen Romans verorten und sein Schreiben als gleichzeitige Dekomposition und Erneuerung des historischen Romans charakterisieren (Tassel/Déruelle 2008: 10 f.). Isabelle Durand-Le Guern (2008: 70 f.) ordnet Claude Simon einem „literarischen“ (im Unterschied zum populären) historischen Roman zu; ihre knapp gehaltene Überblicksdarstellung *Le roman historique* enthält keine genaueren Begründungen der Klassifikation.

der Erfolg von García Márquez' *Cien años de soledad* (1967). Die lateinamerikanische Literatur des „Boom“ war dabei ihrerseits dem Vorbild Faulkners verpflichtet. Wie Schabert in ihrem Forschungsbericht zum historischen Roman belegt, setzt die Neudefinition und Rehabilitation des historischen Romans bei den Bewusstseinsromanen, vor allem bei Faulkners *Absalom, Absalom!* (1936), an (Schabert 1981: 77 f.).

*Cien años de soledad* ist insofern ein Schlüsseltext, als er einerseits Juan Rulfos Verfahren in *Pedro Páramo* (1955) folgt, historische Prozesse (bei Rulfo die mexikanische Revolution) auf der Basis mythischer Strukturen von der Ebene realistischer Darstellung in eine symbolische Dimension zu übersetzen. Andererseits ist in *Cien años de soledad* die mythisch-magische Dimension nur eine Ebene des Textes; sie wird kombiniert mit einer Thematisierung der Geschichte, die vor allem über das Thema des Gedächtnisses vermittelt wird. Zwei Episoden sind besonders einprägsam: Die Bewohner Macondos verlieren zu einem bestimmten Zeitpunkt ihr Gedächtnis und versuchen, der Pest des Vergessens durch Aufschreibepraktiken zu begegnen – was ihnen nichts nützt, da sie auch die Bedeutung der Zeichen vergessen. Diesem Motiv des Gedächtnisverlustes korrespondiert die Textpassage über die Niederschlagung des Streiks der Bananenarbeiter und die heimliche Beseitigung ihrer Leichen; sie werden in der Folge vom kollektiven Gedächtnis vergessen. Beide Stellen sind aus folgenden Gründen wichtig: Das Thema der „memoria“ und des Vergessens historischer Ereignisse verbindet realistische und phantastische Darstellungsmomente und modelliert in überzeugender Form das Phantasma des Verschwindens der Geschichte (das genügend Bezugspunkte in der realen Geschichte hispanoamerikanischer Länder findet), wobei der Text hier ohne eine Unterfütterung mit mythischen Strukturen auskommt. Der Roman, der meist als Beleg für den „realismo mágico“ gesehen wird, geht über dessen narrative Muster weit hinaus, indem er sich von den Mythen, den Anspielungen auf die Bibel bis zur Geschichte und zur metafikionalen Aufhebung in der abschließenden „mise en abyme“ durcharbeitet.

In *El otoño del patriarca* (1975) führt García Márquez diesen Weg weiter: Mit der archetypischen Figur des Diktators gestaltet er literarisch einen spezifisch lateinamerikanischen Mythos, der historisch in der Vielzahl der Diktaturen Lateinamerikas verankert ist.

Der besondere Beitrag der hispanoamerikanischen Literatur, insbesondere der Boom-Literatur, zu neueren Formen des Geschichtsromans scheint mir in der Verbindung phantastischer und hyperbolischer Elemente mit historischen Referenzen zu liegen.

Literaturgeschichtliche Arbeiten reflektieren eine gewisse Verschiebung vom Mythen- zum Geschichtsparadigma in den hispanoamerikanischen Romanen seit den 1970er Jahren. Am Anfang des Kapitels über Vargas Llosa

wird darauf noch genauer eingegangen werden. F. Aínsa (1990) differenziert dabei zwischen den Geschichtsromanen Alejo Carpentiers, die sich an historiographisch überprüfbareren Wissensbeständen orientieren (wie *El siglo de las luces*) und seinen späteren Texten *Concierto barroco* und *El arpa y la sombra*, die in ihrer größeren poetischen Freiheit bereits – so Aínsa – auf die neueren Geschichtsromane vorausdeuten, deren neue Versionen von Geschichte in der Form von Pastiches, Allegorien oder ikonoklastischen Fabeln verfasst sind (Aínsa 1990: 17). Das Paradigma der Geschichte steht in den wichtigsten neueren Beispielen in Zusammenhang mit einer bewussten Intertextualität. Die Textualität von Geschichte – und damit ihre Vergleichbarkeit mit der Literatur – kann hier in den Vordergrund rücken. Eine besondere Rolle spielt dabei die Tatsache, dass in den letzten Jahrzehnten die Eroberung Hispanoamerikas durch die Spanier zunehmend unter dem Aspekt der fehlgeschlagenen Kommunikation und der wechselseitigen Projektion von Mythen, Feindbildern usw. betrachtet wurde. Die Geschichte Hispanoamerikas erscheint repräsentativen Autoren als so stark von Fiktionen durchzogen, dass die Grenzziehungen zwischen einer geschichtlichen Objektivität (im Sinne geschichtsphilosophischer und historiographischer Objektivitätsvorstellungen, die aus dem 19. Jahrhundert datieren) und den literarischen Fiktionen verschwimmen. García Márquez etwa führt als Beispiel die angeblichen Augenzeugenberichte aus El Dorado an, aber auch phantastisch anmutende Details zur Psychopathologie hispanoamerikanischer Diktatoren. Carlos Fuentes verweist auf die Formel des mexikanischen Historikers Edmundo O’Gorman, Amerika sei nicht entdeckt, sondern von der Alten Welt erfunden worden (Fuentes 1990: 51). Und ähnlich wie García Márquez sieht er den Roman in Konkurrenz mit der historischen Realität:

En Indo-Afro-Ibero-América, la novela ha competido con una historia más fantástica que cualquier cuento de Borges; los hijos de Don Quijote nos convertimos, realmente, en los hijos de la Mancha, vástagos de un mundo impuro, sincrético, barroco, excrescente. (Fuentes 1990: 280)

Dieses Konkurrenzverhältnis wird im Roman in unterschiedlichen Formen gestaltet. *El otoño del patriarca* etwa modelliert die Vielstimmigkeit, die den Mythos des Diktators schafft und wieder destruiert, nach Mustern der Oralität als das Stimmengeflecht des Gerüchts. Carlos Fuentes baut Anspielungen auf Mythen, philosophische, historische und vor allem andere literarische Texte als Elemente der fiktionalen Welt an zentralen Stellen ein. Die Bezugspunkte können also sehr verschiedene Diskurse sein. Der Roman als Experimentierfeld einer Kombination der Zeitvorstellungen verschiedener Kulturen (z.B. Carlos Fuentes, *Terra nostra*) greift gleichermaßen auf kulturanthropologische Quellen zum Zeitbegriff der aztekischen Kultur und auf literarische Quellen (Borges, García Márquez und andere Beispiele der

Metafiktionalität) zurück. Die Vielfalt der Zeitvorstellungen zu bewahren ist für Fuentes allein schon deshalb eine wichtige Aufgabe, weil die westliche Zeit- und Geschichtsvorstellung des Fortschritts und auch jede Utopie ihre Gültigkeit verloren habe. Jede geschichtliche Sicherheit ist verloren, die Geschichte kann nur noch als ein Feld von Möglichkeiten betrachtet werden. Hierin nähern Geschichte und Literatur sich an. Dieser Blick auf die Pluralität der Möglichkeiten – sowohl in der Geschichte als auch in der Literatur – kann erklären, warum der Mythos in *Terra nostra* nur noch als eines unter mehreren historisch wirksamen Realitätsmodellen erscheint, dem daher auch nicht mehr die Funktion zukommt, die Kohärenz des Textes zu stiften. Dem Text der Geschichte wird nun unmittelbar der Text der selbstreflexiven und gleichzeitig intertextuell vielfach verknüpften, offenen Literatur entgegengestellt. Die Parallelisierung von Geschichte und Literatur über den zentralen Begriff der Möglichkeit bedeutet nun allerdings nicht, dass Geschichte bei Fuentes nur noch als papierenes Phänomen dargestellt wird. Die Universalität der Geschichte (gegenüber der Vielfalt und Konkretheit der Kulturen) im 20. Jahrhundert sieht er gerade in ihren Gewaltexzessen begründet. Diese Schuld verpflichte zu permanenter Suche:

La historia de la violencia nos impone la obligación de buscar nuevamente al tiempo: de crearlo y recrearlo, a fin de tener un tiempo que podamos llamar nuestro, aunque sea un tiempo trágico. [...] La literatura moderna ha sido el conducto más consciente para esta recreación, en términos contemporáneos, de un tiempo trágico capaz de trascender el tiempo criminal. (Fuentes 1990: 285)

Am Beispiel der hispanoamerikanischen Literatur lässt sich zeigen, dass die literarische Selbstreflexivität, die sonst gern mit einem Rückzug in den Elfenbeinturm gleichgesetzt wird, sich ohne weiteres mit einer Kritik der Geschichte oder einer ethischen Begründung des Schreibens vereinbaren lässt.

Auch außerhalb der sogenannten Boom-Literatur sind in den 1980er Jahren signifikante Beispiele eines neueren hispanoamerikanischen Geschichtsromans publiziert worden. Zu den interessantesten Beiträgen gehören – nach dem Lope-de-Aguirre-Roman *Daimón* (1978) – *Los perros del paraíso* (1983) des argentinischen Schriftstellers Abel Posse und *Noticias del imperio* (1987) des Mexikaners Fernando del Paso. *Los perros del paraíso* projiziert in die Herrschaft der Katholischen Könige eine alternative Version der Entdeckung Lateinamerikas durch Columbus, überblendet die historische Vergangenheit mit Versatzstücken der Gegenwart und nutzt so den historischen Anachronismus für das geschichtsparodistische Spiel. In *Noticias del imperio* wird die Geschichte der Herrschaft des Habsburgers Maximilian als Kaiser von Mexiko aus dem Rückblick seiner wahnsinnig gewordenen Frau Charlotte perspektiviert – die Geschichte wird in Fragmenten vermittelt und auch hier löst sich das Bild einer Kohärenz der Geschichte im

Polyperspektivismus auf. Del Pasos Roman wurde in der Forschungsdiskussion um die „Nueva novela histórica“ stark beachtet.<sup>98</sup>

### 2.6.3 Beispiele eines innovativen Geschichtsromans in Italien

Die literarische Diskussion war in Italien in den 1960er Jahren durch den Gruppo 63 geprägt, dessen literarische Experimente allerdings eher im Bereich der Lyrik fruchtbar waren als in dem des Romans. In seinem Überblick über die Geschichte des historischen Romans nach 1945 bezeichnet Paccagnini die Jahre zwischen 1963 und 1978 als die Jahre des „romanzo sommerso“, d.h. des untergegangenen Romans. Wenige Beispiele interessanter Geschichtsromane sind in dieser Zeit zu beobachten. Neben Morsellis Romanen, die zu seinen Lebzeiten keinen Verleger fanden, sind vor allem Leonardo Sciascias *Il Consiglio d'Egitto* (1963), Elsa Morantes *La Storia* (1974) und Vincenzo Consolos *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976) zu nennen.<sup>99</sup>

In Sciascias bedeutendem Roman *Il consiglio d'Egitto* (1963) wird das Thema der Immobilität der sizilianischen Geschichte um das Thema der Geschichtsfälschung erweitert – man kann in diesem Text einen Vorboten der postmodernen „Geschichtsfälschungen“ sehen, doch sollte man dabei nicht außer Acht lassen, dass das Motiv einer allgegenwärtigen Fiktionalität tiefe Wurzeln in der sizilianischen Literatur hat. Vincenzo Consolo schließt in *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976) an die sizilianischen Darstellungen der „anderen Seite“ des Risorgimento an und verknüpft dieses Thema mit einer auch in formaler Hinsicht überzeugenden Darstellung der Fragmentarität des kollektiven Gedächtnisses. Collageartig eingefügte historische Dokumente – die gerade keine kongruente Geschichtsinterpretation ergeben –, die fragmentarische Gesamtstruktur und eine differenzierte sprachliche Gestaltung zwischen lapidarer bäuerlicher Sprache und einem barocken, lexikalisch reichen Erzählstil lassen *Il sorriso dell'ignoto marinaio* als ein Beispiel eines Geschichtsromans erscheinen, der auf der Höhe der sprachlichen und narrativen Entwicklung des modernen Romans insgesamt ist.<sup>100</sup>

<sup>98</sup> Vgl. z.B. Menton (1993: 129-146), Pons (1996: 110-160), Borsò (2001) und Thies (2004: 168-219). Die Dissertation von Thies ist insgesamt wegen ihrer Thematisierung der Memoria in der mexikanischen Gegenwartsliteratur interessant und geht in ihrer Verbindung mit der deutschen Memoria-Forschung methodisch über die lateinamerikanischen Studien zur „nueva novela histórica“ hinaus.

<sup>99</sup> Vgl. zur Geschichte des historischen Romans in Italien auch De Donato (1995), darin zu den 1960er bis 80er Jahren S. 85-237. Die Textanalysen De Donatos sind teilweise knapp und bleiben oft oberflächlich.

<sup>100</sup> Vgl. zu Sciascia und Consolo die ausführlicheren Analysen von Glynn (2005: 43-80); sie sieht in Sciascias Roman beide der von ihr identifizierten Linien des historischen Romans der Gegenwart, den mikrohistorischen und den metafictionalen Roman, konvergieren (Glynn

Mit dem Welterfolg von Umberto Ecos *Il nome della rosa* (1980) entstand während der 1980er Jahre eine neue Welle des historischen Romans in Italien. Ecos Roman inspirierte vor allem Versuche der Mischung des historischen Romans mit anderen Erzählgattungen wie dem Kriminalroman. Alle seitdem erschienenen Romane Ecos enthalten eine Fülle von Bezügen auf historisches Material, und zwar sowohl auf historische Ereignisse als auch auf Texte oder Medien, die vergangene Denk- und Vorstellungswelten geprägt haben. Die Rückkehr zum Erzählen bedeutete für Eco einen Ausweg aus den Sackgassen des experimentellen neoavantgardistischen Schreibens, das gemäß seiner inhärenten Logik der Destruktion im Grunde nur die Konsequenz der weißen Seite zuließ.<sup>101</sup> Ein weiteres Mitglied des Gruppo 63, Sebastiano Vassalli, kam über die satirisch-ironische Reflexion des Scheiterns der großen weltanschaulichen Entwürfe, z.B. in seinem zeitgeschichtlichen Roman *Abitare il vento*, zur Beschäftigung mit Geschichte.

Alberto Cadioli sieht in der Vielzahl historischer Romane, die in den 1980er Jahren erschienen, weniger ein kognitives Interesse an der Vergangenheit als vielmehr ein Zeichen für das Bedürfnis nach einer Wiedergewinnung des Erzählens:

L'esame ravvicinato dei testi rivela tuttavia che, se di romanzo storico si deve parlare, è solo per trovare un'etichetta che unifichi narrazioni ambientate in epoca lontana: nulla a che vedere, in senso stretto, con i modelli del passato, né sul piano narrativo né su quello linguistico. [...] Nei numerosi romanzi storici della fine degli anni Ottanta, non si intravede tanto la volontà di presentare un'epoca lontana per conoscerla meglio quanto la urgenza del ‚racconto‘, trovando nel tempo passato quelle sollecitazioni che la realtà contemporanea sembra negare. (Cadioli 1991: 12)

Dieser Einschätzung kann man entgegenen, dass das Interesse am Erzählen und das Interesse an der Historie einander nicht ausschließen. Dies gilt auf jeden Fall für den Typus des „romanzo-inchiesta“, der auf von der Historiographie vergessene Personen und Umstände und auf geschichtliche Erfahrungsbereiche wie die Alltagsgeschichte aufmerksam machen will.

Auch erzählerisch konventionellere Texte wie z.B. der historische Familienroman Rosetta Loys, *Le strade di polvere* (1987), oder Dacia Marainis Roman *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990), der die Geschichte eines weiblichen Bewusstwerdungsprozesses mit einer Beschreibung des Alltagslebens

---

2005: 60). Vgl. auch den knappen Abriss italienischer Geschichtsromane von Tomasi di Lampedusa bis zu den Romanen des Althistorikers Giovanni Ferrara bei De Federicis (1998: 49-70). Eine thematisch gegliederte Darstellung zu Romanen, die geschichtliche Kristallisationspunkte wie das Risorgimento, den Kolonialismus, die Resistenza, 1968 und die „anni di piombo“ behandeln, von Anna Banti bis zu den 2000er Jahren liefert Serkowska (2012).

<sup>101</sup> Vgl. das Kapitel zu Ecos *Il pendolo di Foucault* in der vorliegenden Arbeit.

im Sizilien des 18. Jahrhunderts verbindet,<sup>102</sup> Sebastiano Vassallis *La chimera* (1990) oder die Romane Fulvio Tomizzas, die meist auf Archivmaterial zurückgreifen, sind einem authentischen, nicht-trivialen Bemühen um eine zeitgemäße Darstellung historischer Phänomene verpflichtet. In den Kategorien von Ansgar Nünning kann man sie wegen ihrer Suche nach der verschütteten Alltagsgeschichte und ihrer Perspektivierung aus der Sicht von Figuren, die aus dem historischen Diskurs ausgeschlossen waren, als revisionistische Geschichtsromane bezeichnen.<sup>103</sup>

Die Repräsentation von Geschichte im Roman weist in Italien eine Vielfalt von Darstellungsmustern auf, denen die These von der Dekadenz des historischen Romans nicht gerecht werden kann: Italo Chiusanos *Konradin* (1989) vertritt die fiktionale Biographie,<sup>104</sup> die seit Marguerite Yourcenars bedeutendem Roman *Mémoires d'Hadrien* (1958) wieder „salonfähig“ geworden ist, Roberto Pazzi rückt in *La malattia del tempo* (1987) den Geschichtsroman in ein neues Feld zwischen phantastischer Literatur und Uchronie. In Luigi Malerbas Roman *Il fuoco greco* (1990) über die Intrigen um den Verrat eines militärischen Geheimnisses am Hofe von Byzanz werden auch ohne bewusste historische Anachronismen im Text Parallelisierungen zu den Intrigengespinnsten der italienischen Parteienherrschaft ermöglicht. In Verbindung mit dem Thema der Macht wird hier auch über das Phänomen der Fiktion in der Intrige und über die „Objektivität“ des Geschehens einerseits und der Geschichtserzählung andererseits reflektiert,<sup>105</sup> wobei der literarischen Fiktion eine größere Glaubwürdigkeit eingeräumt wird. Zu nennen sind hier auch die spielerisch-ironischen Mittelalterromane der Mediävistin Laura Mancinelli, *I dodici abati di Challant* (1981) und *Il miracolo*

---

<sup>102</sup> Dacia Maraini erhebt keinen Anspruch auf dokumentarische Treue, obwohl sie in der Anlage der Hauptfigur durch ein Bild einer ihrer eigenen Vorfahrinnen inspiriert wurde, die stumm war. Sie bezeichnet ihren Roman als einen „sogno del passato“. Gleichwohl hat sie für die Beschreibung der Details des Alltagslebens historische Quellen, z.B. Pitrè, herangezogen; so lauten ihre Erklärungen, die sie während des Kolloquiums über den historischen Roman in der Villa Vigoni im Juni 1992 abgegeben hat. Vgl. zu *La lunga vita di Marianna Ucrìa* Kleinert (2002a).

<sup>103</sup> Vgl. zu Vassallis *La chimera* Glynn (2005: 81-102).

<sup>104</sup> Zur fiktionalen Biographie vgl. Schabert, In *Quest of the Other Person. Fiction as Biography* (1990). Zu Anna Bantis fiktionaler Biographie *Artemisia* (1948) vgl. Serkowska (2012: 53-75).

<sup>105</sup> Vgl. Glynn (2005: 126-138). In einer ideologiekritischen Perspektive kritisiert Tusini (2004) dagegen das Fehlen eines Geschichtskonzepts in *Il fuoco greco* und stellt den negativ bewerteten postmodernen Geschichtsromanen als positives Beispiel Luther Blissetts *Q* als Beispiel eines historischen Romans entgegen, dem ein Konzept der Geschichte als Klassenkampf zugrunde liege (Tusini 2004: 63). Tusinis Aufsatz ist u.a. wegen ihrer Kritik daran, dass die postmodernen Geschichtsromane der Geschichte keinen Sinn zuschreiben, ein Beispiel der „critica militante“.

*di santa Odilia* (1989).<sup>106</sup> Die in der vorliegenden Arbeit behandelten italienischen Romane stehen also klar in einem literarischen Kontext, in dem der Roman sich stärker auf Geschichte zurückbezog als in der Zeit der Neo-avantgarde.

Neue Entwicklungen in der Gattungsdiskussion über den historischen Roman hängen mit den Veränderungen der Texte zusammen. Für die Forschungsdiskussion boten dabei zunächst nord- und lateinamerikanische Romane innovatorische Impulse. Weder die Gattungsdefinitionen des klassischen historischen Romans noch die Kategorien eher formalistisch orientierter Literaturtheorien wie die des New Criticism waren ohne die Gefahr von Verkürzungen auf diese Texte anwendbar; dies gilt für John Barth, Doctorow und Pynchon ebenso wie für Roa Bastos, Alejo Carpentier, García Márquez, Carlos Fuentes, Abel Posse und andere lateinamerikanische Autoren. Am Beispiel der Komplexität dieser Romane zeigte sich außerdem, dass die Frage nach Kontinuität oder Diskontinuität in der Entwicklung des historischen Romans nicht einfach zu beantworten war. Neue Begriffe wie „historiographic metafiction“ (Linda Hutcheon) oder sehr differenzierte Skalierungen wie die Klassifikation Ansgar Nünning's suchen der Vielfalt des Geschichtsromans der Gegenwart Rechnung zu tragen. Die Aufmerksamkeit, die die Geschichtswissenschaft dem Thema des Erzählens widmete, hat außerdem epistemologisch dazu beigetragen, dass dem historischen Roman in der fachwissenschaftlichen Diskussion wieder mehr Beachtung geschenkt wurde. Auch die breite Debatte um die Bereiche und Themen der „memoria“ lässt den historischen Roman als interessante Gattung erscheinen, trägt er doch dazu bei, das historische Gedächtnis zu stärken.

---

<sup>106</sup> Tani (1990: 284-339 *passim*) nennt weitere Autoren wie Atzeni, Ferrari, Manfredi, Vacca, die um 1950 geboren sind. Seine Beispiele bestätigen die Hypothese einer Rückkehr zum historischen Roman oder zur Aufnahme historischer Referenzen im Allgemeinen. Serkowska (2006) behandelt neben Bufalino, Consolo und Vassalli auch fünf historische Romane Andrea Camilleris, die zwischen 1980 und 2003 erschienen. Im Hinblick auf die Entwicklung nach dem Jahr 2000, also außerhalb des in der vorliegenden Arbeit behandelten Zeitraums, widmen sowohl Benvenuti (2012) als auch Serkowska (2012) dem postkolonialen Roman Aufmerksamkeit; sie gehen außerdem auf Tendenzen der Abkehr von der Postmoderne ein, Benvenuti bei Scurati und Wu Ming (Benvenuti 2012: 55-84), Serkowska u.a. am Beispiel von Deaglio (Serkowska 2012: 399-409).

### 3. Claude Simons *Le Jardin des Plantes*: Der Roman als Arbeit an traumatischen Gedächtnisbildern

Claude Simons Werk stellt aufgrund seiner thematischen und narrativen Kontinuität eines der wohl interessantesten Beispiele literarischer Gedächtnisarbeit im 20. Jahrhundert dar. Über die Jahrzehnte hinweg lässt sich beobachten, dass in seinen Romanen bestimmte, in Varianten abgewandelte Beschreibungen historischer Situationen wiederkehren. Es handelt sich um literarische Bearbeitungen autobiographischer Erfahrungen: Beobachtungen aus dem Spanischen Bürgerkrieg, an dem der Autor am Rande teilnahm, Darstellungen der Vernichtung eines französischen Regiments im 2. Weltkrieg, der Claude Simon als einer von zwei Überlebenden entkam, und Reflexionen über die Schwierigkeit, nach traumatischen Erfahrungen wie der Kriegsgefangenschaft wieder in ein bürgerliches Leben zurückzufinden. Aber auch über seine persönlichen Erinnerungen hinaus hat sich Claude Simon mit Geschichte beschäftigt, insbesondere ist er der Relation von Familiengeschichte und „großer“ Geschichte in der Aufarbeitung von schriftlichem und visuellem Material des Familienarchivs nachgegangen, am umfangreichsten in *Les Géorgiques* anhand der hinterlassenen Schriftstücke seines Vorfahren Jean-Pierre Lacombe Saint-Michel (1751-1812), eines Abgeordneten des Konvents während der Französischen Revolution, der später unter Napoleon als General an vielen Feldzügen teilnahm.<sup>107</sup> Diese Rekonstruktionsarbeit verbindet sich mit einer Kritik der Diskurse des Militarismus, Nationalismus und Kolonialismus. Außerdem ist sie in einen intensiven intertextuellen Dialog mit anderen literarischen und Sachtexten eingebunden. Die schriftstellerische Darstellung von historischen Ereignissen, die sich durch große deskriptive Präzision auszeichnet, geht bei Claude Simon häufig mit einer zeittypischen Skepsis gegenüber der Möglichkeit von Sprache einher, Realität angemessen darzustellen. In die geschichtliche Erfahrung, die sich aus Simons Texten erschließen lässt, fließt das Thema einer Inkongruenz der Sprache gegenüber den die Wahrnehmung überwältigenden Prozessen ein, die das Individuum mit den vorhandenen Erkenntnismitteln nicht mehr erfassen kann – die aber dennoch nur durch diese mangelhaften verbalen Mittel auszudrücken sind. Dies führt zu dem für Simons Schreibweise typischen Versuch, die Grenzen der Belastbarkeit der Sprache als Beschreibungsinstrument möglichst weit auszudehnen.

---

<sup>107</sup> Vgl. die genealogischen Angaben unter <http://associationclaudesimon.org/claude-simon/famille/?lang=fr> (abgerufen am 20.8.2012) und zur Biographie Claude Simons insgesamt Mireille Calle-Gruber (2011a).

Simons bevorzugte Form ist die des Fragments bzw. – in der Terminologie von Helmut Pfeiffer – des Tableau.<sup>108</sup> Seine Romane haben keine Makrostruktur im Sinne durchkonstruierter Plots, sondern bestehen aus einzelnen Passagen, die in den verschiedenen Romanen in unterschiedlicher Form miteinander verknüpft sind. Während beispielsweise *L'Acacia* größere chronologisch erzählte Textteile enthält, besteht *Le Jardin des Plantes* aus einer Vielzahl von häufig nur sehr kurzen Fragmenten. Die Auflösung der Handlungsstruktur ermöglicht es Claude Simon, verschiedene Zeitebenen nebeneinander zu stellen, intertextuelle Referenzen einzubringen und fließende Übergänge zwischen der Darstellungsebene der „histoire“ und der Metaebene der Reflexion über Schreiben, Literatur, Gedächtnis zu schaffen.

Im Hinblick auf das Thema des Gedächtnisses und auf die Funktion von Literatur als Gedächtnisarbeitsweise ist Claude Simons Spätwerk, und darin wiederum vor allem *Le Jardin des Plantes* (1997), besonders interessant. Dieser Roman kann als eine Art Zusammenfassung seines Lebenswerkes betrachtet werden, da er viele Themen aus früheren Romanen wieder aufnimmt, neu kombiniert und teilweise auch in einen expliziten metafiktionalen Reflexionszusammenhang stellt und damit neu perspektiviert. Als außertextuell markierte Erinnerungen und Evokationen früherer Texte fließen ineinander über, sodass diese beiden Ebenen kaum noch differenziert werden können. Literarisches Gedächtnis bedeutet hier, dass Erinnerungen an Ereignisse und Erinnerungen an Texte, die diese Ereignisse bereits beschrieben haben, verschmelzen. Claude Simon äußert sich zu seiner Schreibpraxis in einer eher zurückhaltenden Weise, für *Le Jardin des Plantes* hat er allerdings die ihm in einem Interview vorgeschlagene und bereits im Klappentext des Romans enthaltene Definition als „portrait d'une mémoire“ akzeptiert: „Il me semble que ne serait-ce que par sa composition *L'Acacia* se distingue facilement du *Jardin des Plantes*. La formule ‚Portrait d'une mémoire‘ convient surtout à ce dernier livre“ (Simon 1998: 7 f.). Die Komposition mit ihrer auffälligen Fragmentierung der Erzählstruktur steht also für Claude Simon selbst in einem Zusammenhang mit der literarischen Gedächtnisarbeitsweise.

---

<sup>108</sup> Vgl. Pfeiffer: „*La Route des Flandres* erzählt keine Geschichte, sondern organisiert die Kontinuität von Tableaus, die durch Beziehungen der Analogie, der Komplementarität und der metaphorischen Übergänglichkeit aufeinander verweisen und ineinander übergehen“ (2001: 326).

### 3.1 Zur Diskussion um das Referenzproblem und Simons Rückbezug auf den Nouveau roman in *Le Jardin des Plantes*

Da Claude Simons Texte aufeinander verweisen, erfordert auch eine Einzelanalyse von *Le Jardin des Plantes* die Einbeziehung früherer Werke. Die enge Verquickung von literarischer Praxis des Nouveau roman und Literaturtheorie lässt sich am Beispiel der Referenzproblematik aufzeigen. Da Claude Simons Romanwerk in thematischer Hinsicht autobiographisch fundiert ist, sich aber gleichzeitig auch durch eine elaborierte Arbeit an der Sprache und den Erzählstrukturen sowie durch eine ausgeprägte Intertextualität auszeichnet, mündeten die Interpretationslinien der umfangreichen und kaum noch überschaubaren Forschungsliteratur in der Vergangenheit immer wieder in einer Diskussion um den Stellenwert der referentiellen Dimension einerseits und die literarische Konstruktivität andererseits. Dass es überhaupt zu einer Betonung der Gegensätzlichkeit dieser beiden Aspekte kam, liegt in der Geschichte des Nouveau roman und der ihn begleitenden Literaturtheorie begründet. Die Abgrenzung gegenüber dem realistischen Schreiben, ein gemeinsames Merkmal der Autoren der Gruppe, radikalisierte Ricardou zu einer literaturtheoretischen Position, die die Beschäftigung mit außertextuellen Referenzen als theoretisch uninteressant ablehnte und mit diesem Verdikt lange die Simon-Studien beeinflusste.<sup>109</sup>

Ein besonderer Clou der Erinnerungsarbeit in *Le Jardin des Plantes* besteht darin, dass Claude Simon dies als ein Stück Geschichte des Nouveau roman in den Roman selbst aufgenommen hat. Zitiert wird der (authentische) Brief eines Oberst an Claude Simon mit dem Inhalt, dass er die in *La Route des Flandres* beschriebene Szene der Erschießung von de Reixach in allen Details selbst erlebt habe (JP, S. 354). Die Tatsache, dass Claude Simon mehrfach von diesem Brief erzählte, habe bei einem literarischen Kolloquium – das leicht als das Colloque de Cérisy von 1971 über den Nouveau roman identifizierbar ist – zu Zweifeln an der Zuordnung Simons zu dieser Gruppe geführt. In der Textpassage wird in der Folge eine Diskussion zwischen J. R. (Jean Ricardou), A. R.-G. (Alain Robbe-Grillet) und anderen Teilnehmern wiedergegeben, die in einer heute teilweise dogmatisch wirkenden Weise um das Problem der Referenz kreiste (JP, S. 356-358). Die Erzählerstimme kommentiert das Geschehen:

S. n'avait-il pas enfreint les principes de base d'un certain mouvement littéraire?  
En rendant public un tel document, S. ne contrevenait-il pas aux théories dont se

<sup>109</sup> Vgl. dazu die Diskussionen im Colloque de Cérisy-la-Salle von 1971 (*Nouveau roman: hier, aujourd'hui*) und von 1974 über Claude Simon. Eine kritische Darstellung dieser Tendenzen und der späteren Simon-Forschung liefert Britton (1987, 1. Kapitel).

réclamaient les adeptes de ce mouvement? Ne s'excluaient-il pas ainsi lui-même de la communauté de pensée qui présidait aux recherches du groupe? En montrant comment un texte doit être construit à partir des seules combinaisons qu'offre la langue ne se référant qu'à elle-même, Raymond Roussel n'avait-il pas ouvert (prescrit) au roman une voie dont on ne pouvait s'écarter sans tomber dans les erreurs (l'ornière) d'un naturalisme vulgaire? [...] Convenait-il de l'accueillir en tant que membre de la communauté ou plutôt de le considérer comme un occasionnel et douteux ‚compagnon de route‘? (JP, S. 355 f.)<sup>110</sup>

Die Verwendung des politischen Begriffs „compagnon de route“ rückt in ironischer Distanz den Nouveau roman nachträglich in die Nähe einer Parteilgemeinde, die mit Ausschlussdrohungen ihre Mitglieder auf einen Konsens einzuschwören suchte. Implizit entsteht hier das Bild, dass das für die Gruppe typische Insistieren auf der Autonomie des literarischen Textes durch eine neue interne „Wahrheit“ konterkariert wurde. Claude Simons bekannte Abneigung gegenüber dem Wahrheitsanspruch abstrakter Diskurse, die u.a. in seiner Nobelpreisrede und ihrer Absage an das Sartresche Konzept der engagierten Literatur enthalten ist, erstreckt sich hier auch auf den Nouveau roman selbst. Die konkrete Wahrheit des Briefschreibers fiel sozusagen unter den Tisch, da sie nicht in das Theoriegebäude Ricardous passte. Wie Wolfgang Asholt (1994: 7-10) aufzeigt, wandten sich repräsentative französische Autoren der 1980er Jahre gegen den „Theorie-Terror“, den die Position Ricardous implizierte, freilich ohne deswegen wieder in naiver Weise in realistische Erzählmuster der Zeit vor dem Nouveau roman zurückzufallen. Die auf den Nouveau roman folgenden Schriftstellergenerationen lassen sich nicht mehr in Schemata einer Gegenüberstellung von experimentellem und realistischem Schreiben einfügen. Die Romanpraxis sowohl des Nouveau roman (Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet) als auch der folgenden Schriftstellergeneration zeigt in Frankreich in den 1980er Jahren beispielsweise eine Offenlegung autobiographischer Elemente; Serge Doubrovsky hat für diese Praxis den Begriff der „autofiction“ geprägt.

Gemäß der Analyse von Patricia Oster handelt es sich allerdings bei der Thematisierung des Nouveau roman in *Le Jardin des Plantes* nicht um eine Revision von Simons Schreibmodell und auch nicht um eine „nouvelle autobiographie“: Simon kehre nicht zu einer naiven Konzeption der Referenz zurück, sondern setze ihr „eine unendliche Annäherung an Referenz“ entgegen (Oster 2002: 296). In diesem Modell, das Oster mit Bezug auf Derrida als Schreiben der „différance“ interpretiert, gelinge es ihm gleichzeitig, dem

---

<sup>110</sup> Zu dem Brief des Oberst Cuny vgl. die detaillierte Recherche von Pugh (1990). Der Schreiber gehörte zu den wenigen Überlebenden des Kavallerieregiments und konnte die Szene in *La Route des Flandres* deshalb beim Lesen „wiedererkennen“.

Überbietungsanspruch „einer sich beständig von sich selbst absetzenden Moderne“ (Oster 2002: 296) zu entgegen.<sup>111</sup>

Claude Simon hat selbst mit *Les Géorgiques* und den folgenden Romanen dazu beigetragen, dass eine Einbeziehung der referentiellen Dimension in die Interpretation seines Werkes möglich wurde, da er seine Quellen verstärkt expliziert hat. Entgegen der bis dahin vorherrschenden, am Modell der Textgeneratoren orientierten Textanalyse ging Anfang der 1990er Jahre beispielsweise A. Cheal Pugh den Hinweisen auf Simons Kriegserlebnisse in den Romanen nach und veröffentlichte dazu weiteres dokumentarisches Material.<sup>112</sup> In den letzten Jahren bezogen sich verschiedene Studien auch auf die autobiographische Fundierung der Romane Claude Simons.<sup>113</sup> Dass

---

<sup>111</sup> Osters Analyse ist eingebettet in eine Reflexion über das Konzept des Neuen in *Nouveau* und *Nouveau nouveau roman*, in der sie auf Schlegels Konzept des Romans als progressive Universalpoesie zurückgreift. Sie situiert das Schreiben Simons in *Le Jardin des Plantes* jenseits der Opposition von Moderne und Postmoderne. Nach ihrer Analyse u.a. der Bezüge auf Montaigne bei Simon weist sie abschließend auf die „spannungsreiche Kopräsenz von Klassik, Moderne und Postmoderne“ (Oster 2002: 296) in Simons Schreiben der Annäherung hin.

<sup>112</sup> Vgl. Pugh (1990). Er hat außerdem die Debatte um den Begriff der Autoreferentialität (1990: 21-26) nachgezeichnet und sieht in der negativen Belegung des Begriffs „Referenz“ durch Ricardou den Ausgangspunkt für eine bedauernde Selbstbeschränkung der Simon-Forschung: „En ce qui concerne l'étude des romans de Claude Simon, si riches en traces du vécu et en allusions aux événements majeurs de notre commune histoire européenne, c'était tout de suite limiter la portée des analyses et des débats aux procédés narratifs, aux jeux de langage et au fonctionnement des formes que de déclarer hors de propos à la fois la petite histoire (personnelle, locale) et la grande (collective, nationale, globale)“ (1990: 27). Claude Simon hat seine Distanz gegenüber Ricardous theoretischer Festlegung auf ein an Raymond Roussel orientiertes Konzept der Autoreferentialität des Schreibens unterstrichen: „Je ne suis pas roussélien“ (Interview in Dällenbach 1988: 179, vgl. auch 174). Zum Mimesisproblem vgl. auch Engler (1995).

<sup>113</sup> Das Verhältnis von Skripturalismus und Autobiographie berühren eine Reihe von Publikationen seit den 1980er Jahren. Während die dominant dem Skripturalismus gewidmeten Studien, z.B. Bertrand (1987) und Sarkonak (1986) sich in einer Kontinuität mit der Theorie der Textgeneratoren auf die theoretischen Ansätze von Ricardou, Barthes, Kristeva und Derrida stützen, gehen andere Studien wie Britton (1987) auf die Frage der Repräsentation unter Einbezug von Lacan ein, behandeln Simon in einem intertextuellen Zusammenhang – z.B. Klinkert (1996) im Kontext der Proust-Rezeption, Kuhnle im Kontext des Existenzialismus (1995) – oder berücksichtigen stärker die autobiographischen und historischen Referenzen. Zu den Romanen der 1960er Jahre vgl. auch Nitsch (1992). Zur kritischen Bewertung formalistischer Interpretationen vgl. den Forschungsbericht von Kuhnle (1991). Zu *L'Acacia* vgl. besonders die Argumentation von Schmidt (1997), dass referentielle und skripturale Verfahren hier nicht in einem Gegensatz stehen (Kap. 4). Ausgehend vom Referenz-Begriff von Philippe Hamon untersucht die Verfasserin *La Route des Flandres, Leçons de choses* und *L'Acacia* und vergleicht sie mit den expliziten poetologischen Positionen des Autors, die sie konkreten literaturgeschichtlichen Konstellationen zuordnet. In narrativer Hinsicht behandelt sie besonders die Erzählperspektive im Zusammenhang mit der Frage nach der Textkohärenz. E. Gruber

sich viele Arbeiten auf die „écriture“ Claude Simons konzentriert haben, lag allerdings nicht nur an der Dominanz des Ansatzes von Ricardou und Claude Simon selbst in den 1960er und 70er Jahren, sondern natürlich auch an den Besonderheiten von Simons Schreibweise, die durch ihre Abweichungen von der Standardsprache – z.B. im häufigen Fehlen von Interpunktion und in der Unabgeschlossenheit von Sätzen und Abschnitten – selbst entsprechende Analysen nahelegt. Eine referentialisierende Lektüre, die nur nach einer „Bestätigung“ seiner Romane durch außertextuelle Dokumente sucht, würde dem Charakter seines Werkes nicht gerecht werden. Die Tatsache, dass Claude Simon einer von wenigen Überlebenden eines Kavallerieregiments war und diese Kriegserfahrungen beschreibt, kann zwar dazu dienen, seine Texte zu authentifizieren, sagt aber noch nichts über die Gründe aus, die sie zu eindrucksvollen Zeugnissen einer Abarbeitung an der Geschichte werden lassen. Eine einfache Opposition zwischen Referenz und „antirefentieller“ Intention des Nouveau Roman als Maßstab der Interpretation zu übernehmen, würde jedenfalls angesichts der Komplexität der Romane Claude Simons zu kurz greifen; sie wurde in der Simon-Forschung der 1990er Jahre aufgegeben.<sup>114</sup>

Zu einem differenzierteren Ansatz kann auch die Gedächtnisforschung beitragen, z.B. die im Rahmen der Holocaust-Forschung erarbeiteten Reflexionen über das Gedächtnis traumatischer Erlebnisse und seine schriftliche Verarbeitung in dokumentarischen und literarischen Texten bzw. den Mischformen, die in den Texten der Überlebenden zu beobachten sind, beispielsweise in Primo Levis Werk.<sup>115</sup> Zwar weisen die Texte der Überlebenden des Holocaust häufig durch den Bezug auf jüdische religiöse Schrifttraditionen eigene Charakteristika auf, die sie von den Texten der Überlebenden anderer historischer traumatischer Erfahrungen

---

(1993: bes. 211-216) rekonstruiert die Kriegserlebnisse Simons und bringt in einer offensichtlich am Dekonstruktivismus orientierten Argumentationsweise die Struktur von *La Route des Flandres* in Verbindung mit einer Ästhetik des „intervalle“.

<sup>114</sup> Vgl. z.B. Vidal: „C'est la densité scripturale du texte de Simon qui lui donne son poids de réel“, in Calle-Gruber (1995: 65). In der Vorbemerkung zu seinem Forschungsbericht zu den Simon-Studien der Jahre 1989-92 weist Neumann darauf hin, dass die Polarisierung zwischen Ricardouscher Position und der Position der „referentiellen Illusion“ überwunden wurde. Zu den Publikationen der Jahre 1985-88 vgl. den Forschungsbericht von Guy Neumann in der Sondernummer *Claude Simon* der *Revue des Sciences Humaines* (1990: 191-216), zu den Jahren 1989-92 ders. in Sarkonak (1994: 121-145). In der zweiten Hälfte der 1990er Jahre erschien eine Reihe von Monographien, besonders zu *La Route des Flandres*, z.B. Viart (1997).

<sup>115</sup> Vgl. u.a. Young (1997) und Hartman (1999), zum Problem Fiktionalität und Fälschung Strümpel (1999: 15-17).

unterscheiden,<sup>116</sup> von einer psychologischen Ebene aus gesehen ist jedoch mit allgemeinen Merkmalen in der Verarbeitung geschichtlicher Traumatisierung zu rechnen.<sup>117</sup> H. Pfeiffer hat – u.a. mit Bezug auf Caruths einschlägige Studie *Unclaimed experience. Trauma, Narrative and History* (1996) – Claude Simons *La Route des Flandres* systematisch unter dem Aspekt der Traumaverarbeitung analysiert. Seine an Janet, Freud und Lacan orientierten Reflexionen heben folgende Aspekte des traumatischen Gedächtnisses hervor: die Wiederholungsstruktur des Traumas und seine Resistenz gegenüber Narration und Totalisierung, gegenüber den üblichen Mechanismen des Reizschutzes. In seiner Analyse von *La Route des Flandres*, die auch Simons „Poetik“ in *Orion aveugle* einbezieht, dechiffriert er die gewaltsame Bildlichkeit, in der Simon die Entmachtung des Subjekts durch das „Magma“ des Schreibens proklamiert, als Spur der Gewalttätigkeit des historischen Substrats, das auch noch in der vorgestellten Autonomie der „écriture“ durchschlägt: „Simons Sprache [...] ist selbst ein Akt der Gewalt, im Verhältnis zu den kulturellen Repertoires, die sie integriert und deren Sinn sie desaströs zerfallen lässt, vor allem aber in ihrer Wirkung auf den Leser, der sich auf sie einlässt und damit ihr aussetzt“ (Pfeiffer 2001: 335).<sup>118</sup>

### 3.2 Narrative Kernpunkte: Kriegsbilder

Die Referenzebene der meisten Romane von Claude Simon bezieht sich auf historische Erfahrungen bzw. auf das Verhältnis von Familien- und „großer“ Geschichte. Wenige Autoren haben so wie Claude Simon Geschichte auf eine sehr direkte, existentielle Art erfahren: den Spanischen Bürgerkrieg, den 2. Weltkrieg 1940 an der Maas in Belgien, die Internierung in einem Kriegsgefangenenlager an der Elbe und die Flucht während eines Arbeitseinsatzes

<sup>116</sup> Vgl. dazu Young (1997: 139-163) zur Ambivalenz zwischen metaphorischer Verankerung in der jüdischen Denktradition und Betonung der Einzigartigkeit des Holocaust.

<sup>117</sup> Vgl. zum Thema Trauma und Gedächtnis Caruth (1995 und 1996), Felman/Laub (1992), zur psychoanalytischen Interpretation der Berichte von Überlebenden, die die Konzentrationslager als Kinder oder Jugendliche erlebten, Quindeau (1995).

<sup>118</sup> Die Nähe zwischen Phantasma und Fiktion ist für Pfeiffer – im Nachvollzug von Lacan – durch den Doppelaspekt von Realitätsanzeige und Verleugnung, von Darstellung und Deformation gegeben. Die vorliegende Arbeit möchte diese grundsätzlichen Überlegungen durch eine an neueren Gedächtnisforschungen und ihrer Phänomenologie traumatischer Gedächtnisbilder orientierte Analyse von *Le Jardin des Plantes* ergänzen. Ebenfalls auf Lacan bezieht sich Mourier-Marchasson (2010: 28) in ihrer textnahen Analyse der Spuren des Kriegstraumas in verschiedenen Texten Simons. Zur Thematik des Gedächtnisses in *La Route des Flandres* und zur Relation der Simonschen Gedächtnisräume zur Tradition der Mnemotechnik vgl. auch Warning (1991).

in Frankreich. In verschiedenen Variationen erscheinen in den meisten seiner Romane Referenzen auf diese Erlebnisse, auf den Spanischen Bürgerkrieg z.B. vor allem in *Le Palace*, aber auch in *La corde raide*, *Le Sacre du printemps* und *Les Géorgiques*,<sup>119</sup> der 2. Weltkrieg in fast allen Texten. In unterschiedlichen textuellen Bearbeitungsformen findet sich die Referenz auf das Kriegserlebnis der Vernichtung des Regiments an der Maas in *La corde raide* (1947), *La Route des Flandres* (1960), *Leçon de choses* (1975), *Les Géorgiques* (1981), *L'Acacia* (1989) und schließlich in *Le Jardin des Plantes* (1997). Dominique Viart sieht in der Präsenz des Krieges mehr als einen bloßen thematischen Schwerpunkt: „Véritablement *consubstantielle* à l'œuvre, la guerre devient, dans ces textes qui interrogent sans relâche notre monde, notre Histoire et le sens même de l'existence, le point de fixation de tous les enjeux“ (Viart 1992: 86).

*Le Jardin des Plantes* nimmt neben anderen Motiven früherer Romane die Kriegsszenen wieder auf: vor allem die Szenerie der Straße in Flandern, auf der die wenigen Überlebenden des Regiments in einen Hinterhalt geraten, den Tod des Oberst, der von einer Kugel getroffen mit gezücktem Säbel zu Boden sinkt, die Wahrnehmungen und Reaktionen des jungen S., das tote, mit Schlamm bedeckte Pferd am Straßenrand, ausgebrannte Fahrzeuge. Die Kriegserlebnisse werden bei Claude Simon meistens als visuell sehr eindringliche Momentaufnahmen dargestellt und entweder über eine Narration (z.B. in *L'Acacia*) oder über diskursive Reflexionen und thematische Analogien in einen größeren Kontext eingebunden, der sich allerdings häufig nicht an chronologisch-teleologischen Organisationsformen des Erzählens orientiert.

In *Le Jardin des Plantes* ist Claude Simon nach dem relativ linear erzählten Roman *L'Acacia* wieder zu einer stark fragmentierten Form des Erzählens zurückgekehrt. Wie in *Les Géorgiques* finden sich viele direkte Zitate; die Intertextualität wird deutlich markiert. Der Jardin des Plantes in Paris wird an einer Stelle (S. 61 f.) als Ort der Geometrie vorgestellt, in dem sich der Wunsch spiegelt, der Natur eine Ordnung zu verleihen; diese Passage ist gleichzeitig als metanarrativer Hinweis auf die typographische Gestaltung zu lesen, die im ersten Teil die Fragmente häufig in verschiedenen geometrischen Formen gruppiert. Verschiedene Erzählstränge gewinnen ein größeres Gewicht: die Kriegserlebnisse im Mai 1940 und das spätere Interview mit einem Journalisten, der ihn zu seinen Gefühlen in der Kriegssituation befragt; die Gemälde und die Geschichte von Gastone Novelli, einem italienischen

---

<sup>119</sup> In *Les Géorgiques* hat sich die Thematik des Spanischen Bürgerkriegs gegenüber *Le Palace* auf eine metafiktionale Ebene, auf das Schreiben über das Erleben anhand des Bezugs auf Orwells (im Roman O.) *Homage to Catalonia* verschoben.

Maler und Überlebenden des KZ Dachau; ein Schriftstellertreffen in Kirgisien während der Regierungszeit Gorbatschows und damit verbunden ein Gespräch mit dem Schriftsteller Joseph Brodsky und Zitate aus den Prozessakten Brodskys 1964 in Moskau; das Zusammentreffen mit einem italienischen „Comandante“ im Spanischen Bürgerkrieg; eine erotische Begegnung mit einer nicht benannten Frau; Kindheitserinnerungen; die Beschreibung eines Glasfensters der Kapelle des Gymnasiums; verschiedene Ortsbeschreibungen, oft über den Blick aus dem Flugzeug vermittelt; Zitate aus verschiedenen Texten, vor allem aus *A la recherche du temps perdu* von Marcel Proust und aus dem Kriegstagebuch von Erwin Rommel. Zu einigen dieser Erzählstränge gibt es Parallelen in anderen Werken Claude Simons; der Teil über seine Reise durch die Sowjetunion nimmt z.B. die Thematik von *L'Invitation* wieder auf.<sup>120</sup> Die Fragmente sind teilweise über gemeinsame Elemente miteinander verbunden. So werden das oben erwähnte Fragment über den Jardin des Plantes und eine Erinnerung an eine Reise nach Indien nicht nur über die typographische Anordnung miteinander verschränkt, sondern auch durch eine kulturelle Referenz verknüpft: In der Passage über ein Abendessen in Madras wird ein Bild der indischen Gastgeberin beschrieben, das Paul und Virginie, die Protagonisten des Romans von Bernardin de Saint-Pierre, darstellt, während im Teil über den Jardin des Plantes dieser Autor als einer der Produzenten des idealen Naturbildes des 18. Jahrhunderts angeführt wird, dem auch der Jardin des Plantes seine Gestaltung verdanke. Diese für Claude Simon typische Überblendungstechnik, die statt eines chronologischen einen assoziativen Zusammenhang zwischen den Fragmenten oder Erzählsträngen erstellt, ist bereits mehrfach analysiert worden.<sup>121</sup>

Claude Simons Bedeutung im Spektrum der Romanproduktion des 20. Jahrhunderts liegt insgesamt gesehen darin, dass er in seinen Texten die traditionelle Handlungslogik des Romans, die auf chronologischen Abfolgen und teleologischen Entwicklungsmodellen basiert, aufgehoben und durch neue Verknüpfungen ersetzt hat. Dabei haben die in seinem Werk wiederkehrenden Verweise auf das Gedächtnis eine metafiktionale Funktion: Die

<sup>120</sup> Der Anschluss an den vorhergehenden Text ist in Claude Simons „Work in progress“ kein neues Phänomen. Schon während des Colloque de Cerisy-la-Salle von 1971 hat er seine Arbeitsweise folgendermaßen charakterisiert: „Chaque bouquin, l'un après l'autre, a été différent, a été amené par quelque chose qui était dans le livre précédent et qui l'a éclairé“ (Simon 1972: 106).

<sup>121</sup> Vgl. zu *Le Jardin des Plantes* den Aufsatz von Serça (1999) und von den früheren Studien z.B. zu *Les corps conducteurs* Ricardou (1975: 14-16), Sykes (1979), zu den Textgeneratoren z.B. S. 162-166, Sarkonak (1986), Bertrand (1987: 59-85). Zur Fragmentierungs- und Überblendungstechnik auf der Satzebene vgl. auch Roubichou (1975: 191-209).

Organisation der Textstruktur orientiert sich an den assoziativen Verknüpfungen, die auch für die Funktionsweise des Gedächtnisses charakteristisch sind. Diese Poetik zieht ihr Material ebenso aus Erinnerungen an Ereignisse wie aus Referenzen auf literarische Texte.

Claude Simons Texte zeichnen sich außerdem dadurch aus, dass sie die thematischen Linien (in der Regel die Bereiche Krieg, Sexualität und Arbeit) nicht nur beschreiben bzw. erzählen, sondern als narrative Rahmen immer wieder die Erzählsituationen, oft in mehrfachen Brechungen, reflektieren. Die Textstruktur bewegt sich sozusagen in Schleifen, indem die Voraussetzungen des Erzählens jeweils im Text eingeholt und bearbeitet werden. Dabei steht allerdings der fragmentierten *histoire*-Ebene nicht eine stabile Erinnerungsinstanz gegenüber: Auch auf der Ebene des Gedächtnisses wird durch die Verschachtelung der Erinnerungsmomente und die Unklarheit darüber, wer sich erinnert, der Eindruck eines zeitlichen Fließens produziert, ein Phänomen, das Mecke (1990) anhand von *La Route des Flandres* eingehend untersucht hat:

So betreibt die Erzählung durch die permanente Auflösung und Neukonstruktion der Erzählsituationen und der entworfenen Zeit-Welten des Erinnerens, Vorstellens, Angedenkens und Wissens die eigene *De- und Rekonstruktion* (kursiv im Original, SK) im Prozeß der Zeit. (Mecke 1990: 176)<sup>122</sup>

*Le Jardin des Plantes* stellt insofern eine weitere Facette in diesem Prozess dar, als die kompositionelle Verschachtelung hier nicht nur Elemente des vorliegenden Textes berührt, sondern sich auf das Gesamtwerk zurückwendet. Die Gedächtnismodellierung von *Le Jardin des Plantes* umfasst die in Fragmenten neu formulierten, den Simon-Lesern thematisch bekannten *histoire*-Ebenen früherer Romane sowie Erinnerungen an Reisen und Lebenssituationen. Die als S. bezeichnete, offensichtlich autobiographische Figur dient dabei als eine weitere Instanz, die die Relation von Geschichte und Gedächtnis um die Dimension des Schreibens ergänzt und die Serie *histoire – mémoire – texte* perspektiviert.

Struktur und Dynamik dieser Komposition als Ganzes zu analysieren, ist in der vorliegenden Untersuchung nicht intendiert. Im Folgenden soll untersucht werden, in welchem Verhältnis die Gedächtnismodellierung zur

---

<sup>122</sup> Vgl. ausführlicher Mecke (1990: 130-176) und seine abschließende Formulierung: „Was Georges am Ende seiner Odyssee durch die Zeit bleibt, ist nicht die rekonstruierte Vergangenheit des *temps retrouvé* (kursiv im Original, SK), welches in der Zeit-Suche letztendlich auch die Identität desjenigen hervorbringt, der sich nach der verlorenen Zeit auf die Suche macht, sondern die in der Erinnerung hervorgebrachte Welt zersplittert mit nachlassender Einbildungskraft des Erzählers endgültig“ (S. 176). Zum Bild der Schleifen des Erzählens vgl. auch Simon selbst in seinem Aufsatz „La fiction mot à mot“ (1972: 89).

*histoire*-Ebene, und zwar spezifisch zu den geschichtlichen Referenzen steht.

In *Le Jardin des Plantes* gibt es einen wichtigen Unterschied gegenüber der Kriegsdarstellung in *La Route des Flandres*, *Les Géorgiques* und *L'Acacia*, nämlich die Einführung eines expliziten metafiktionalen Erzählstrangs in den Passagen, die ein Gespräch des Erzählers S. über seine Kriegserlebnisse mit einem Journalisten behandeln, ein Interview, das im Mai eines nicht näher präzisierten Jahres der 1990er Jahre (JP, S. 209, S. 221) stattfindet.<sup>123</sup> Die konkreten Referenzen der Kriegserlebnisse sind klar der Biographie Claude Simons zuzuordnen, sodass also für den Leser, der das Werk Claude Simons kennt, eine Identifizierung von S. mit dem Autor ermöglicht wird.

Der Journalist wird von seiner Erscheinung her als eine Person beschrieben, von der keine große Sensibilität für das literarische Schreiben zu erwarten ist: Er wirkt eher wie ein Geschäftsmann (JP, S. 76). Er weist auf die Häufigkeit des Kriegsthemas im Werk des Ich-Erzählers hin, doch mit der Antwort des Schriftstellers, er sei fast immer von persönlichen Erfahrungen oder Familiendokumenten ausgegangen, gibt er sich nicht zufrieden, denn ihn interessiere eben diese persönliche Erfahrung (JP, S. 77). Die Fragen des Journalisten zielen auf ein Erleben jenseits der literarischen Verarbeitung ab und setzen eine direkte Kommunizierbarkeit der Kriegserlebnisse voraus. Leitmotivisch wird dies durch seine immer wieder aufgenommene Frage dargestellt: „Des années plus tard, un journaliste m'a demandé comment on faisait à vivre avec la peur“ (JP, S. 35). Darauf antwortet S. zunächst mit einer Negation: Es sei nicht so wie in Stendhals Beschreibung der Schlacht von Waterloo (JP, S. 35). Anekdotische Bemerkungen über Faulkner als Jagdflieger und Jäger scheinen von der Frage des Journalisten wegzuführen, bereiten aber bereits das Thema der Darstellbarkeit von Kriegstraumata vor.<sup>124</sup> Dieses wird nämlich auf eine indirekte Weise gerade durch die Versuche des Erzählers S. angesprochen, den Fragen des Journalisten zunächst auszuweichen und das eigene Erleben zu relativieren:

Il a dit Oui qu'il savait mais que ce qui l'intéressait c'était ça: mon expérience personnelle, alors j'ai dit que Ma foi il se trouvait qu'entre autres il y avait eu la guerre et qu'il fallait croire que ça avait produit sur moi une forte impression,

<sup>123</sup> Auf das Gespräch wird an verschiedenen Stellen referiert, z.B. JP S. 35, S. 75-84, 95-101, 108, 148, 209-217, 221-223, 259-264, 269-284, 288-289, 291 f., 295 f., 297-299, 301-303, 305-308.

<sup>124</sup> Vgl. auch die Bemerkungen von Viart zur Besonderheit dieses Gesprächs im Kontext der Bezüge auf das Gesamtwerk: „Ce que cet entretien finalement met en scène c'est l'indicible – l'indépassable de l'œuvre. Ce sur quoi elle est bâtie et qui ne s'y dépose jamais en termes explicites. Ni pour le lecteur, ni pour l'écrivain“ (1998: 28).

peut-être parce que j'étais trop émotif, ou trop fragile, ou peut-être encore parce que je n'avais pas eu le temps de m'habituer, parce que je ne l'avais pratiquement faite que huit jours [...] (JP, S. 77)

Der Schriftsteller zweifelt von vornherein an der Kommunizierbarkeit seiner Erfahrung gegenüber seinem Gesprächspartner, der nach dem Krieg geboren ist:

Je cherchais mes mots. Je me demandais ce que ceux de ‚guerre‘ ou de ‚peur‘ pouvaient bien signifier pour lui qui n'était même pas né à cette époque, pour qui le mot avion n'évoquait simplement qu'un moyen de transport et qui visiblement avait toujours pris ses trois repas par jour. (JP, S. 75 f.)

Im Kontext von Claude Simons Werk werden bei dem Beispiel des Wortes „avion“ Erinnerungen an seine eindrucksvollen Beschreibungen von Luftangriffen wachgerufen. Auch die Sprachreflexionen beispielsweise in *La Route des Flandres* können hier indirekt evoziert sein. Der Schriftsteller geht im Folgenden auf die Fragen des Journalisten ein, doch wird das Problem der Kommunizierbarkeit der Kriegserfahrung immer wieder angesprochen: „Je tâchais de me rappeler. Mais même pour moi c'était maintenant comme quelque chose d'étranger, sans réalité. Je savais que je perdais mon temps, que c'était comme si je lui parlais dans une langue inconnue“ (JP, S. 83).

Die Gespräche zwischen Journalist und Schriftsteller stecken einen Verständnisrahmen nicht nur für die in *Le Jardin des Plantes*, sondern auch für die in anderen Romanen Simons enthaltenen Kriegsszenen ab. Betont werden z.B. die Kürze der Kriegsteilnahme, das Gefühl, nicht eigentlich teilzunehmen, sondern als Schlachtopfer in den Krieg geworfen worden zu sein (JP, S. 77 f.), der Anachronismus der Kavallerie, die gegen die deutschen Panzerdivisionen, Maschinengewehre und Flugzeuge ohne irgendeine Deckung in den Kampf geschickt wurde – „comme si on avait organisé une rencontre entre une équipe de patronage et un team professionnel“ (JP, S. 84) – und die Unfähigkeit der französischen Militärelite.

Das Gespräch mit den Journalisten dient einerseits der Untermauerung der These, dass es sich nicht um ein „normales“ Kriegsgeschehen, sondern um „un tranquille assassinat“ (JP, S. 101) handelte, andererseits der Erläuterung der Angstsituation, nach der der Journalist immer wieder fragt, als würde er nicht verstehen, dass die Bemühungen des Schriftstellers um sprachliche Präzision auch daher rühren, dass Worte wie Angst zu undeutlich sind.

Claude Simon ist als Schriftsteller bekannt dafür, dass er den Psychologismus ablehnt. Der Erzählstrang des Gesprächs mit dem Journalisten zeigt jedoch gleichzeitig, dass es ihm im Zusammenhang der Kriegsthematik um eine Annäherung durch die Genauigkeit der Beschreibung und nicht um die generelle Abwertung dieses Themas geht. Auf die Frage des Journalisten

nach kindlichen Prägungen kommt der Erzähler S. von selbst auf das Thema des Traumas zu sprechen und erklärt dem Journalisten, dass das einzig wirkliche Trauma, das er erlitten habe, ein Kriegstrauma sei:

En fait, dit S. au journaliste, [...] le seul véritable traumatisme qu'il est conscient d'avoir subi et à la suite duquel sans aucun doute son psychisme et son comportement général dans la vie se trouvèrent profondément modifiés fut, comme il a essayé de le raconter, ce qu'il éprouva pendant l'heure durant laquelle il suivit ce colonel, vraisemblablement devenu fou, sur la route de Solre-le-Château à Avesnes, le 17 mai 1940, avec la certitude d'être tué dans la seconde qui allait suivre. (JP, S. 223)

Der Erzählstrang des Interviews von S. durch den Journalisten hat so gleichzeitig eine referentielle<sup>125</sup> und eine metafiktionale Funktion. Die Kriegsergebnisse werden nochmals in geraffter Form erzählt und sie verweisen direkt und indirekt auf die Romane.<sup>126</sup> So stellt die oben zitierte Passage eine Verbindung zwischen Kriegstrauma und Romanwerk („comme il a essayé de le raconter“) her. Der Schriftsteller S. als Alter Ego des Autors selbst scheint eine psychologische Lesart seines Werkes zu autorisieren, indem er die Einzigartigkeit und den einschneidenden Charakter der momenthaften Traumafahrung für sein Lebens- und Weltgefühl unterstreicht.

### 3.3 Der Blick des Überlebenden

Eine psychologische Dimension enthalten die Werke von Anfang an, so skeptisch sich Claude Simon auch gegenüber den psychologischen – ebenso wie gegenüber den politischen – Diskursen in der Funktion vorgegebener Sinnangebote äußert. Selbst der letzte Satz seiner Nobelpreisrede lässt sich in dieser Perspektive interpretieren:

A sa recherche, l'écrivain progresse laborieusement, tâtonne en aveugle, s'engage dans des impasses, s'embourbe, repart – et, si l'on veut à tout prix tirer un enseignement de sa démarche, on dira que nous avançons toujours sur des sables mouvants.<sup>127</sup>

<sup>125</sup> Der Zeitschrift DU gegenüber hat Simon erklärt, er habe dieses Gespräch nicht erfunden, vgl. Basting (1999: 26).

<sup>126</sup> Vgl. besonders die Bemerkung des Journalisten, S. habe die Kriegsstraße so gut in seinem Roman beschrieben und darauf die Antwort, das habe er wohl nicht, denn sonst hätte einer der ausländischen Verleger nicht auf die Idee kommen können, ein unpassendes, weil dramatisierendes (und gleichzeitig deswegen konventionelles) Buchcover mit dem Kadaver eines Pferdes zu wählen (JP, S. 100 f.)

<sup>127</sup> Simon, Discours de Stockholm, S. 31.

Eine Welterfahrung der Bewegung auf Treibsand, der instabilen Untergründe und der Fragwürdigkeit aller Werte wird im Romanwerk gerade mit der historischen Situation des Kriegsrückkehrers verbunden. Es ist das Syndrom des Überlebenden, das Claude Simon schon von seinen frühesten Texten an beschrieben hat. Seine Reflexion über die psychische Verfassung des Kriegsrückkehrers stellt eines der kontinuierlichen Elemente in seinem Gesamtwerk dar. Schon in *La corde raide*, einem wegen seiner Mischung aus narrativen, essayistischen und metafictionalen Passagen bereits sehr eigenwilligen Text, wird am Ende, nach der Erzählung der Kriegseignisse, in einer assoziativen Form die Befindlichkeit des Überlebenden dargestellt, deren Ausnahmecharakter deutlich hervorgehoben ist: Der Ich-Erzähler kann keine Kontinuität mehr empfinden, er sieht sich selbst als ein nur noch momenthaft vorhandenes Wesen, das sich beim Blick in den Spiegel in dissoziativer Weise wahrnimmt. Dieses Ich erfährt sich als vollkommen durchlässig; dabei wird das Rimbaudsche „Je est un autre“ explizit in den Kontext der Kriegserinnerung gestellt. Die Ungreifbarkeit des Ich korrespondiert mit der Ungreifbarkeit der Außenwelt, und dieses Gefühl ist mit einer Erinnerung aus dem Kriegsgefangenenlager verknüpft, nämlich der Erinnerung an die Vielzahl der sich vergeblich nach Nahrung reckenden Hände.

Aus dieser Selbstwahrnehmung geht unmittelbar eine Ablehnung der traditionellen Romanpsychologie hervor, die auf die Kontinuität der Entwicklung des Protagonisten setzt, wobei sich Simon hier speziell auf Romane des sozialistischen Realismus bezieht. Man kann also festhalten, dass Claude Simon 1947 die Wahrnehmung einer Unglaubwürdigkeit traditioneller Romanformen in einen direkten Zusammenhang mit der psychischen Befindlichkeit des Kriegsrückkehrers und Überlebenden eines sinnlosen Massakers stellt. Die Zersplitterung des Ich, der Außenwelt und der Zeit in Fragmenten wird außerdem in einer – verglichen mit dem Gesamtwerk – ungewöhnlich expliziten Form mit dem Thema des Todes verbunden: Dieser bilde eine andere Kontinuität, wie der Ich-Erzähler am Beispiel eines gewöhnlichen Besuches in einem Café erklärt, in dem es genüge, nur lange genug auf die Anwesenden zu blicken, um die Gegenwart des Todes zu spüren.<sup>128</sup> Die in *La corde raide* in eher abstrakter Weise formulierte Thematik wird in den folgenden Texten durch das Bemühen um eine Präzision der Erinnerung stärker veranschaulicht.

---

<sup>128</sup> Zur Obsession der Todeswahrnehmung vgl. auch Semprúns *L'écriture ou la vie* (1996). Auch in anderen Beschreibungselementen, z.B. dem Lachen des Überlebenden und dem Schrecken in der Reaktion der Außenwelt bestehen Ähnlichkeiten zwischen Semprúns und Claude Simons Texten, wobei sich allerdings die Schreibweise beider Autoren stark voneinander unterscheidet.

In späteren Werken hat Claude Simon weitere Elemente dieser Grundthemas beschrieben – z.B. die Weigerung des Überlebenden, zur Tagesordnung zurückzukehren, seine drängenden, obsessiven, aber vergeblichen Versuche der kognitiven Bewältigung (*La Route des Flandres*), das instinktive Zurückweichen der anderen Menschen vor dem Heimkehrer und dessen inneres Lachen, seine Erinnerung an die eigene „attentive et froide violence“ (*L'Acacia*, S. 360).<sup>129</sup> In *Le Jardin des Plantes* handelt der Überlebende S. nur noch automatisch, ohne einen moralischen oder emotionalen Impetus, selbst während seiner gefährlichen Unterstützung des Widerstandes gegen die Nazis im besetzten Paris. In seiner Gleichgültigkeit verzichtet er auch darauf, bei Fliegeralarm die Luftschutzräume aufzusuchen, und betrachtet das Leuchtfeuer der Bombardierung so selbstvergessen, dass er nur verzögert wahrnimmt, dass er sich die Finger an seiner Zigarette verbrennt (JP, S. 337). In dieser Passage verbindet Claude Simon explizit die Begriffe Trauma und Geschichte:

Une fois libéré de sa corvée matinale, il continue à mener son indolente vie d'oisif dans laquelle sa brève expérience du feu (le rôle dérisoire et mortel qu'on lui a fait jouer: impression qu'on s'est moqué de lui, on' recouvrant non pas un ou plusieurs personnages, quelque catégorie humaine ou sociale (politiciens, généraux), mais une sorte de vague et facétieuse entité (l'Histoire?), impersonnelle, stupide et impitoyable) demeure comme un traumatisme maintenant pour ainsi dire enkysté en lui à la façon d'un corps étranger, installé pour toujours. (JP, S. 336 f.)

Dass der Überlebende sich aus allen sozialen Zusammenhängen herausfallend erlebt, wird im Kontext dieser Passage anhand des Blicks deutlich, den er am Beispiel von Picasso und seinem Bekanntenkreis auf das intellektuelle und künstlerische Salonleben während der Besatzungszeit wirft.<sup>130</sup> Die Kultur und insbesondere ihre Institutionen erscheinen in diesem Portrait als ein fragwürdiges Unternehmen. Das Theater wird hier als eine ähnlich inadäquate Antwort auf die Zeitgeschichte dargestellt, wie es bereits in *La Route des Flandres* Georges im Hinblick auf die Bibliotheken in einer häufig zitierten Passage formuliert: Wenn der Inhalt der Bücher der Bibliothek von Leipzig deren Bombardierung nicht habe verhindern können, sehe er ihre Zerstörung nicht als einen großen Verlust für die Menschheit an (*La Route des Flandres*, S. 211).<sup>131</sup> Wird an dieser Stelle die Kulturkritik existentiell begründet,<sup>132</sup> stellt

<sup>129</sup> Vgl. zum Thema des Zeugnisses des Überlebenden auch Mouillaud-Fraisse (1995).

<sup>130</sup> Vgl. zur Gegenüberstellung von Novelli und Picasso als unterschiedliche Künstlertypen Duffy (1999: 183 ff.), der die beschriebene Performance als Aufführung von Picassos Theaterstück *Le désir attrapé par la queue* identifiziert.

<sup>131</sup> Vgl. dazu ausführlich Dorothea Schmidt (1997: 87-93).

Simon sie in *Le Jardin des Plantes* in den Kontext einer Thematisierung des Gedächtnisses.

Der Protagonist wendet nämlich seine Aufmerksamkeit von der Diskussion über den Literaturbetrieb ab und erblickt eine Kolonne schwarzgekleideter junger Soldaten, die in Militärfahrzeugen nach Westen aufbrechen. Dies löst unmittelbar die Erinnerung an die in ihrem Fahrzeug verbrannten nordafrikanischen Soldaten aus, eine Szene, die Simon auch in anderen Texten beschrieben hat. Die Unmittelbarkeit dieser Erinnerung wird hier mit der Künstlichkeit des satirisch evozierten Kulturereignisses kontrastiert. Kriegsverarbeitung, Kulturkritik und Gedächtnisthema stehen in dieser Passage (JP, S. 332-345, bes. 343-345) in einem direkten Zusammenhang.

Besteht also möglicherweise eine engere Relation zwischen der Kriegs- und der Erinnerungsthematik bei Claude Simon, als dies die meisten Studien zu seinem Romanwerk annehmen? In diesem Fall wäre die Gedächtnisthematik, die deutlich metafiktionale Komponenten hat, bei Simon nicht nur auf den Einfluss von Proust zurückzuführen, sondern hätte auch eine eigene, letzten Endes autobiographisch fundierte Geschichte. Allerdings verbietet es die Komplexität seiner Schreibweise, die Romane Claude Simons auf ein simples Abbildungsschema zu verkürzen. Auf der Suche nach Denkansätzen, die eine Präzisierung der Gedächtnismodellierung erlauben, lohnt es sich, auf neuere psychologische Forschungen zurückzugreifen. Nicht nur die Literaturwissenschaft, auch die Psychologie denkt die Relation von Ereignis und Erinnerung bzw. literarischer Verarbeitung der Erinnerung als dynamischen, kreativen Prozess. Es lassen sich bestimmte Ähnlichkeiten zwischen den literarischen Erinnerungsbildern Claude Simons und den Forschungsbefunden zum Gedächtnis traumatischer Situationen feststellen. Die folgenden Ausführungen sind nicht als eine Art psychologischer Analyse intendiert, sondern weisen nur darauf hin, dass die sehr genauen mikroskopischen Beschreibungen Claude Simons auch aus der Sicht neuerer Gedächtnisforschung als interessante Texte erscheinen.

### 3.4 Simons Kriegsbeschreibungen als Trauma-Erinnerungen: „flashbulb memories“ und Derealisierung

Die neueren medizinischen und psychologischen Studien zum Gedächtnis gehen nicht mehr von dem traditionellen Bild des Gedächtnisses als Magazin oder als sonstwie passiv registrierende Instanz, vergleichbar einem Fotoapparat oder Computer, aus. Das Gedächtnis wird vielmehr als eine aktive und

---

<sup>132</sup> Georges meint, im Lager gebe es einen viel größeren Bedarf an Alltagsgegenständen als an Büchern.

kreative Gehirnfunktion betrachtet: „memories are not simply activated pictures in the mind but complex constructions built from multiple contributors“ (Schacter 1996: 209). Die Gedächtnisforschung spricht mehrfach von der Konstruktion des Gedächtnisses.<sup>133</sup> Im Rahmen der Modelle des Konnektionismus, die das Gedächtnis nicht mehr als ein aktiviertes Bild der Vergangenheit konzipieren (Schacter 1996: 71), bestimmt Schacter das Gedächtnis als ein neuronales Netzwerk:

When we encode an experience, connections between active neurons become stronger, and this specific pattern of brain activity constitutes the engram. Later, as we try to remember the experience, a retrieval cue will induce another pattern of activity in the brain. If this pattern is similar enough to a previously encoded pattern, remembering will occur. The ‚memory‘ in a neural network model is not simply an activated engram, however. It is a unique pattern that emerges from the pooled contributions of the cue and the engram. A neural network combines information in the present environment with patterns that have been stored in the past, and the resulting mixture of the two is what the network remembers. (Schacter 1996: 71)

Das Gedächtnis verändert die ursprünglichen Informationen in Abhängigkeit von Kontexten, in denen die Informationen Sinn erhalten. Die Einbettung in einen Zusammenhang ist normalerweise nötig, um Erinnerungen zu reaktivieren. Daraus folgt, dass es müßig ist, das Verhältnis zwischen der Erinnerung und ihrem Gegenstand als eine Eins-zu-eins-Relation zu denken, wie dies überlieferte Gedächtnismetaphern suggerieren. Platons Vergleich des Gedächtnisses mit einer Wachstafel, in die sich die Bilder der Ereignisse wie eingeritzte Buchstaben einprägen, impliziert, wie Derrida in *Disséminations* analysiert hat, die Vorstellung einer adäquaten Beziehung zwischen Erinnerung und zu erinnerndem Gegenstand<sup>134</sup> und blendet dabei die Frage nach dem Medium aus. Derrida hebt bei seiner Analyse die Bedeutung der Schrift als Vermittlungsinstanz hervor, doch kann man ausgehend von der gegenwärtigen Gedächtnisforschung in ähnlicher Weise auch in Bezug auf das Gedächtnis selbst argumentieren. Das von Platon angenommene innere Gedächtnis ist in diesem Sinn nicht als unmittelbar, sondern als ein komplex strukturiertes Gebilde zu begreifen.

Schacter unterscheidet darüber hinaus die Trauma-Erinnerungen von den normalen Erinnerungen, die in einen Kontext integriert sind, der im Erinnerungsprozess ebenfalls aufgerufen wird. Trauma-Erinnerungen können

---

<sup>133</sup> Vgl. Schacter (1996: 8, 36, 69-71, 217) und Waites (1997: 25 ff.). Vgl. zur Einführung besonders den Forschungsüberblick von S.J. Schmidt (1991, z.B. S. 11, 30-39), in dem er mehrfach auf die Antiquiertheit von Speichermodellen des Gedächtnisses hinweist.

<sup>134</sup> Vgl. dazu Weinberg/Windisch (1998: 1 f.).

plötzlich, gleichsam aus dem Zusammenhang gerissen, auftreten und wirken in sich fragmentiert. Ihre plötzliche Präsenz in den unterschiedlichsten Situationen erzeugt in den traumatisierten Personen den Eindruck des Ausgeliefertseins und der Ohnmacht. In den letzten Jahrzehnten wurde über Trauma-Erinnerungen vor allem im Zusammenhang mit den Erinnerungen an den Holocaust, an traumatische Kriegserlebnisse und an kindliche Erfahrungen sexuellen Missbrauchs diskutiert.<sup>135</sup> Die Gedächtnisforschung bezeichnet die Trauma-Erinnerungen als „flashbulb memories“, als Blitzlichterinnerungen.<sup>136</sup> Die Erinnerung kann besonders intensiv mit visuellen, olfaktorischen oder anderen Sinneseindrücken verbunden sein. Häufig ist aber die Kontexteinbettung gestört und die Erinnerung wird als ein plötzliches Einbrechen in das normale Leben erfahren. In Termini der Erzähltheorie übersetzt könnte man dies dahingehend formulieren, dass die einzelne Erinnerung aus einer größeren makrostrukturellen Erzähleinheit herausfällt und sich als isolierter Moment behauptet.

Weitere Merkmale traumatischer Erinnerungen sind ihr repetitiver Charakter, ihr Widerstand gegenüber Erklärungen und die Schwierigkeit, sie zu kommunizieren.<sup>137</sup> Die visuelle Eindringlichkeit von „flashbulb memories“ bedeutet im Übrigen nicht, dass die Erinnerung in jedem Fall korrekt sein muss. Auch diese Erinnerungen sind Veränderungen unterworfen, doch erstaunlicherweise bleibt dabei die Wahrnehmung, dass die Erinnerung so präzise wie ein Foto sei, erhalten. Der besondere Modus von Trauma-Erinnerungen ist also – unabhängig von der Frage der Adäquatheit gegenüber dem Moment

---

<sup>135</sup> Zur Problematik des Zeugnis-Ablegens als Folge der Traumatisierung vgl. Laub in Felman/Laub (1992: 79ff). Als Mitbegründer des „Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies“ der Yale-Universität, selbst Überlebender und Psychoanalytiker sucht Laub die „historische Lücke“ zwischen Ereignis und Zeugnis aus der Tiefe der traumatischen Erfahrung und der damit einhergehenden Unfähigkeit des Erzählens zu erklären. Vgl. auch Schacter (1996) zu den vom Vietnam-Krieg ausgelösten Traumata als Gegenstand der Gedächtnisforschung in den USA sowie verschiedene Beiträge in Schacter (1995).

<sup>136</sup> Der Terminus wurde gemäß Schacter (1996: 195) im Rahmen einer Untersuchung über die Erinnerung an die Kennedy-Ermordung 1977 von Brown und Kulick geprägt. Schacter verbindet seine eigene Erinnerung an die Bekanntgabe dieses Ereignisses mit der Metapher des eingefrorenen Bildes: „For many of us, the memory of that November afternoon in 1963 feels as though it has been frozen forever in photographic form, unaffected by the ravages of time that erode and degrade most other memories“ (Schacter 1996: 195).

<sup>137</sup> Schacter zieht Beispiele aus der bildenden Kunst heran, die Trauma-Erinnerungen verarbeiten. Dabei muss es sich nicht um ein individuelles Trauma handeln. Die von Schacter (1996: 196 f.) als Beispiel angeführte Künstlerin Anne Turyn kombiniert beispielsweise Zeitungsschlagzeilen von Ereignissen, die als besonders markant für die Geschichte des 20. Jahrhunderts empfunden wurden, mit unspektakulären, aber besonders ausgeleuchteten Interieurs und vermittelt so ihre photographische Vision der im Gemäldetitel direkt angesprochenen „flashbulb memories“.

des Erlebens – konstant. Dabei kann eine Verengung der Wahrnehmung auf bestimmte isolierte Momente auch durch die besondere emotionale Besetzung des Erlebens bedingt sein.<sup>138</sup> Teilamnesien gehören ebenso stark zu Trauma-Erinnerungen wie die besonders intensive Präzision der Erinnerung. Dies mag paradox erscheinen, doch sind beide Phänomene durch die Gedächtnisforschung belegt. Sogenannte implizite Erinnerungen bewahren Spuren von traumatischen Ereignissen auf, die der Erinnerung nicht in expliziter Form zugänglich sind. Bei Schacter zeigt sich in diesem Punkt eine gewisse Nähe der experimentellen Gedächtnisforschung zur Konzeption der unbewussten Erinnerung bei Freud und Pierre Janet, dem französischen Klassiker der Gedächtnisforschung. Auch das Konzept der Dissoziation wird von Schacter im selben Zusammenhang wie Freuds Verdrängungskonzept diskutiert (Schacter 1996: 234). In welcher Weise können nun die oben skizzierten Ergebnisse der Gedächtnisforschung für die Analyse von Claude Simon fruchtbar gemacht werden?

Eine markante Äußerung zur Genese von *La Route des Flandres* lässt Ähnlichkeiten zu den Analysen der Forschung über „flashbulb memories“ erkennen. Der Autor beschreibt, dass der Anblick einer Hecke bei einer Autofahrt von der Normandie nach Paris ausschlaggebend für das Schreiben des Romans gewesen sei. Es lässt sich erschließen, dass diese Wahrnehmung die Erinnerung an den Tod des Oberst auslöste:

L.D.: Il y a cette fameuse anecdote du voyage en car avec Jérôme Lindon où, tout à coup, la vision d'un tournant de route, d'une perspective chavirée et d'une haie vert sombre aurait servi de déclencheur à l'écriture de *la Route des Flandres*?

C.S.: Pour ce qui est de l'image mère de ce livre, je peux dire que tout le roman est parti de celle-là, restée gravée en moi : mon colonel abattu en 1940 par un parachutiste allemand embusqué derrière une haie : je peux toujours le voir levant son sabre et basculant sur le côté avec son cheval, comme au ralenti, comme un de ces cavaliers de plomb dont le socle serait en train de fondre... Ensuite, en écrivant, une foule d'autres images sont naturellement venues s'agglutiner à celle-là... (Dällenbach 1988: 181)

Auf die Frage nach der Wahrscheinlichkeit der Wahrnehmungspräzision seiner Figuren im Kontext des Kriegserlebnisses hat Claude Simon bereits in der Phase der „antireferentiellen“ Orientierung des Nouveau roman mit einem Hinweis auf die autobiographische Erfahrung geantwortet: Als Kriegsteilnehmer habe er selbst erlebt „à quel point dans ces moments-là le

<sup>138</sup> Schacter (1996: 210) gibt dafür als Beispiel an, dass Zeugen und Opfer von Gewalttaten sich oft besonders stark an die Waffe des Täters, nicht aber an andere Details wie z.B. sein Gesicht erinnern.

champ de la perception (en l'occurrence la perception visuelle) semble se rétrécir en même temps que celle-ci se fait plus aigüe ou, si vous préférez, plus avide“ (Simon 1972: 409).

Doch auch unabhängig von diesen Äußerungen liefert das Romanwerk von Claude Simon verschiedene Indizien, die den traumatischen Charakter der Kriegserinnerungen aufscheinen lassen. Bestimmte Schlüsselszenen werden in mehreren Romanen wiederholt<sup>139</sup> und zeichnen sich durch ungewöhnliche Wahrnehmungspräzision aus. Dies gilt vor allem für die ganze Sequenz der Straße in Flandern, aus der im Folgenden die Szene des Todes des Oberst als Beispiel genauer analysiert wird.<sup>140</sup> In den drei Romanen *La Route des Flandres*, *L'Acacia* und *Le Jardin des Plantes* kehrt diese Szene wieder: Trotz der Warnung vor Heckenschützen reitet der Oberst (in *La Route des Flandres* der Rittmeister de Reixach) ohne Deckung, aufrecht und langsam, die Straße entlang, wird von einer Salve getroffen und stürzt mit gezücktem Säbel samt seinem Pferd zu Boden. Dies wird aus der Perspektive des Soldaten dargestellt, der hinter dem Oberst reitet und selbst in Lebensgefahr ist. Die Beschreibung enthält das Licht, das auf der Klinge des gezückten Säbels aufblitzt (in *La Route des Flandres*) und den Vergleich des Reiters mit einem Bleisoldaten, der vom Fundament her schmilzt:

le tout – homme cheval et sabre – s'écroulant d'une pièce sur le côté comme un cavalier de plomb commençant à fondre par les pieds et s'inclinant lentement d'abord puis de plus en plus vite sur le flanc, disparaissant le sabre toujours tenu à bout de bras derrière la carcasse de ce camion brûlé effondré là (*La Route des Flandres*, S. 12)

il le vit élever à bout de bras le sabre étincelant, le tout, cavalier, cheval et sabre basculant lentement sur le côté, exactement comme un de ces cavaliers de plomb dont la base, les jambes, commenceraient à fondre, continuant à le voir basculer, s'écrouler sans fin, le sabre levé dans le soleil (*L'Acacia*, S. 304)

<sup>139</sup> Dällenbach sieht die Wiederholung primär als ästhetisches Mittel der Verklammerung einer im Übrigen auf Zersplitterung angelegten Romanstruktur, begreift aber auch ihren obsessiven Charakter – vgl. seine Formulierung „le véritable centre obsessionnel du récit“ (1986: 305). Er greift auf Lacan zurück, um Simons Bezug auf die eigene Familiengeschichte und sein Thema der fragilen Identität des Subjekts zu erläutern (vgl. auch Dällenbach 1988: 62-65).

<sup>140</sup> Die Bedeutung dieser Szene wird nicht nur durch ihre Wiederholung in mehreren Romanen Claude Simons deutlich, sondern geht in *La Route des Flandres* auch aus dem Kontext hervor, denn die beiden Überlebenden versuchen in langen Gesprächen zu rekonstruieren, ob de Reixach sich umbringen wollte. Die Unmöglichkeit, zu einem abschließenden Bild zu kommen, drückt die Fragilität des Wissens insgesamt aus, den grundsätzlichen Zweifel, der bei Simon mit Begriffen wie Realität oder Geschichte verbunden wird.

In *Le Jardin des Plantes* wird die Erinnerung an den Tod des Oberst noch expliziter mit der Kindheitserinnerung an die Bleisoldaten verbunden:

Longtemps il gardera l'image de ce sabre levé, brandi à bout de bras dans l'étincelante lumière de mai, cavalier et cheval semblant basculer, s'écrouler sur le côté comme au ralenti, comme ces figurines de plomb, artilleurs, fantassins, cavaliers qu'il faisait fondre, enfant, à la chaleur des flammes dans la pelle à feu, commençant à se dissoudre par la base, les fiers sabots, les fines jambes de la monture s'inclinant peu à peu, s'affaissant dans la petite mare de métal liquéfié semblable à du mercure sur laquelle flottait comme une pellicule noirâtre de fines scories, cheval et cavalier toujours soudés l'un à l'autre, le sabre se liquéfiant en dernier. (JP, S. 231)<sup>141</sup>

In *La Route des Flandres* wird der stürzende Oberst außerdem mit einem Reiterdenkmal verglichen („comme une statue déboulonnée basculant sur la droite“, S. 73). In einer späteren Passage wird erklärt, dass die Bewegung, den Säbel blank zu ziehen, wahrscheinlich bereits die Bewegung eines Toten gewesen sei (S. 84).

Die visuelle Intensität der Beschreibung lässt sich – vergleicht man sie mit den Beispielen bei Schacter – als Merkmal einer „Blitzlichterinnerung“ interpretieren. Hinzu kommt die eigentümliche Behandlung der Zeitdimension in diesem Erinnerungsbild: „lentement“, „sans fin“, „au ralenti“ lassen gerade nicht das Bild eines schnellen Sturzes, sondern einer alptraumhaft verlangsamten Zeit entstehen. Trauma-Erinnerungen werden häufig als fixierte, sich unauslöschlich einprägende Bilder erlebt und von der Wahrnehmung eines Stillstands der Zeit begleitet.

Bei Claude Simon findet sich diese besondere Zeitwahrnehmung mehrfach in den Kontext der Erinnerung an den Krieg eingebettet. In den bisher zitierten Stellen unterstreicht der Konnotationsbereich von Blei den Eindruck der stillstehenden Zeit. In anderen Passagen heißt es, dass die Reiter nicht vom Fleck zu kommen scheinen: „le régiment tout entier semblait

---

<sup>141</sup> Die Verbindung mit der Kindheitserinnerung ist hier sehr interessant, da die Bleisoldaten der Kindheit nicht einfach nur zur Erhöhung der Anschaulichkeit dienen, sondern die Trauma-Erinnerung verdrängen und ersetzen. Damit ändert sich aber auch die Position des Subjekts vom ohnmächtigen Beobachter zum aktiven Subjekt, das die Gewalt in sich inkorporiert und gleichzeitig transformiert, wie die Weiterführung der Beschreibung zeigt: Der eingeschmolzene Bleisoldat verwandelt sich im Wasser in eine neue, durch die Assoziationsreihe von „nébuleuses“, „boule argentée“, „perles d'une couronne“ als schön und kostbar markierte Gestalt. Durch das anfängliche, an Proust erinnernde „longtemps“ und die Verwandlung im Wasser entsteht eine vage Assoziationsmöglichkeit zu Prousts Madeleine-Szene und ihrem Vergleich des Aufsteigens der Erinnerung an die Welt der Kindheit mit dem japanischen Spiel der Entfaltung von Papierformen in einer Wassertasse, eine Assoziationsmöglichkeit, die auch durch die anderweitigen häufigen Proust-Zitate naheliegt.

progresser sans avancer, comme au théâtre ces personnages immobiles dont les jambes imitent sur place le mouvement de la marche“ (*La Route des Flandres*, S. 29). Die Zeit wird explizit mit der Unbeweglichkeit von Metall assoziiert – eine Wahrnehmung, die auf einer metaphorischen Ebene die Empfindung des reitenden Soldaten wiedergibt:

comme si l'air, le temps lui-même n'étaient qu'une seule et unique masse d'acier refroidie (comme des mondes morts, éteints depuis des milliards d'années et couverts de glaces) dans l'épaisseur de laquelle ils étaient pris, immobilisés pour toujours [...] (*La Route des Flandres*, S. 30)

Selbst die Metaphern der Bewegung vermitteln Immobilität, so z.B. wenn die Reiter beschrieben werden, als wären sie Gestalten in einem Trickfilm, die sich nicht bewegen, während die Landschaft wie eine Bühnendekoration neben ihnen abrollt (S. 68). Der Bildbereich des Metalls und des Unbeweglichen, der mit der Straße in Flandern und dem Tod des Oberst verbunden wird, drückt einerseits gerade durch die darin implizierte Enthumanisierung die Todesnähe, die drohende Verwandlung der Menschen in tote Materie aus und verweist andererseits auf die besondere Modalität von Trauma-Erinnerungen, auf ihren Charakter fixierter, stillstehender Bilder, die an anderer Stelle folgendermaßen beschrieben wird: „une série d'images fixes, figées, immobiles [...] chacune trop différente de la précédente pour qu'il fût possible d'établir entre elles un élément de continuité“ (*Le Palace*, S. 66). Gleichzeitig ist die Technik der Momentaufnahme, der erstarrten Bilder auch ein generelles Kennzeichen der Ästhetik Claude Simons und betrifft nicht nur die Darstellung der Kriegsergebnisse.<sup>142</sup> In den oben zitierten Passagen kommen so mehrere Ebenen zusammen: die Ebene der Kriegserfahrungen als Gegenstand der Rekonstruktionsbemühungen des Schreibens, die Modalität von Trauma-Erinnerungen und die Poetik Claude Simons.

Auf den traumatischen Charakter der Kriegserinnerungen deutet auch ein weiteres Element hin, nämlich das Thema der Irrealität des Erlebnisses. Claude Simon ist gerade dort ein Chronist der Wahrnehmungüberforderung des Individuums in den Kriegen des 20. Jahrhunderts, wo er die Empfindung des Realitätsverlustes vermittelt. In *Le Jardin des Plantes* wird dieses Phänomen explizit auf der metanarrativen Ebene angesprochen. Als der Journalist ihn wieder einmal fragt, ob er denn auf der Straße in Flandern nicht Angst gespürt habe, antwortet S., es sei schlimmer gewesen:

<sup>142</sup> Mehrere Studien sind der Metaphorik des Sehens bei Claude Simon gewidmet, vgl. z.B. Britton (1987). Seine Romane enthalten nicht nur viele Beschreibungen von Gemälden und Photographien, er hat auch selbst einen Photoband veröffentlicht; vgl. das Bildmaterial bei Dällenbach (1988) und Calle (1993).

et S. dit qu'encore une fois si on n'a pas vécu soi-même une chose du même genre on ne peut pas s'en faire une idée Parce que, dit-il, tout semblait se dérouler dans une sorte de brouillard d'irréalité Non ce n'est pas, comme le journaliste pourrait le penser, l'effet du temps plus de cinquante ans maintenant le brouillage de la mémoire, qu'au contraire il (S.) garde de toute cette affaire un souvenir très précis et que ce qui est précis c'est justement cette irréalité dans laquelle tout semblait se dérouler (JP, S. 262)

In welcher Weise wird in den Romanen Claude Simons die Verbindung von Präzision und Irrealität literarisch erfasst, die er als charakteristisch für die Erinnerung an das Kriegserlebnis definiert? Die Beschreibungen enthalten beispielsweise ein Moment der Inkongruenz zwischen der realen Gefahr und dem Verhalten der Menschen, was in der Erinnerung als unreal erscheint.<sup>143</sup> Die Irrealität wird weiterhin aus der subjektiven Wahrnehmungsperspektive der Soldaten gestaltet, die unter völliger Übermüdung, Hunger und Durst leiden; ihre Wahrnehmung wird mittels der Metapher der Glasglocke dargestellt. Sie entzieht sich auch den späteren Versuchen, vom Kriegsgeschehen zu berichten – und gerade die Nicht-Kommunizierbarkeit dieser Erfahrung wird als Grund für den Versuch gekennzeichnet, sie in immer neuen Spiralen in immer neuen Texten dennoch sprachlich einzukreisen:

comme si tout se déroulait au ralenti, de sorte que plus tard, quand il essaya de raconter ces choses, il se rendit compte qu'il avait fabriqué au lieu de l'informe, de l'invertébré, une relation d'événements telle qu'un esprit normal (c'est-à-dire celui de quelqu'un qui a dormi dans un lit, s'est levé, lavé, habillé, nourri) pouvait la constituer après coup, à froid, conformément à un usage établi de sons et de signes convenues, c'est-à-dire suscitant des images à peu près nettes, ordonnées, distinctes les unes des autres, tandis qu'à la vérité cela n'avait ni formes définies, ni noms, ni adjectifs, ni sujets, ni compléments, ni ponctuation (en tout cas pas de points), ni exacte temporalité, ni sens, ni consistance sinon celle, visqueuse, trouble, molle, indécise, de ce qui lui parvenait à travers cette cloche de verre plus ou moins transparente sous laquelle il se trouvait enfermé, les coups de canon [...] comme au ralenti eux aussi (*L'Acacia*, S. 286 f.)

Die Wahrnehmung der Außenwelt wie durch eine Glasglocke hindurch wird in *L'Acacia* mehrmals dargestellt. Die Soldaten werden als schläfrig und schlafwandlerisch beschrieben, mit Schachfiguren und mit den Figuren von Reitern in Schießbuden verglichen, die als Silhouetten vorbeiziehen (*L'Acacia*, S. 47 f.). Die Atmosphäre von Irrealität kann durch besondere

<sup>143</sup> Beispielsweise die Tatsache, dass der Oberst auch dann sein Pferd im Schritt weitergehen lässt, als die Straße beschossen wird und Mauern einstürzen (*La Route des Flandres*, S. 69), oder die Beobachtung, dass Plünderer, ebenfalls unter Beschuss, sich wie bei einer Anprobe Kleidungsstücke an den Leib halten (JP, S. 262).

Farbwerte wie z.B. die Betonung der Farbe grau verstärkt werden. Die metaphorische Ebene unterstützt den Eindruck der Irrealität durch den semantischen Bereich der Mechanik und des Rituals. In *Les Géorgiques* wird dies durch die Figur des Generals, „personnage irréel engendré par une apocalypse de froid“ (*Les Géorgiques*, S. 124) verkörpert.

Die Derealisierung reicht außerdem über die Ebene des einzelnen Kriegsereignisses hinaus und kann auch die Erzählerfiguren betreffen, z.B. in *L'Acacia* den Kriegsgefangenen: „un fantôme au crâne rasé“ (S. 34), „et il (le fantôme, le revenant) lui raconta ceci“ (ebda.).

### 3.5 Trauma, Künstlerbiographie und fragmentarisches Erzählen: Novelli als Double

In *Le Jardin des Plantes* ist das Thema der Traumatisierung sogar in doppelter Form bearbeitet, zum einen als autobiographische Erinnerung, zum anderen als Erzählung über den italienischen Maler Gastone Novelli.<sup>144</sup> Die Fragmente über Novelli nähern sich auf unterschiedliche Weise seinem Leben. Die Darstellung ist zurückhaltend, fingiert keine Introspektion in das Trauma, das Novelli als Überlebender des KZ Dachau erlitten hat. Im Vordergrund der Darstellung steht zunächst die Malerei Novellis, die Claude Simon seit langem bekannt war. Die Affinität Simons zur Malerei schlägt sich in seinem Werk mehrfach in der Form von Reflexionen über Kunst und Beschreibungen von Kunstwerken nieder. Anhand der Gemälde und der Erinnerung an Begegnungen mit Novelli (re)konstruiert der Text die Zusammenhänge von künstlerischer Tätigkeit und Biographie. Zwischen dem Erzählstrang über Novelli und dem autobiographischen Erzählstrang entsteht so eine metonymische Relation wechselseitiger Erhellung. Auf den ersten Seiten des Romans wird im Berichtstil über Novellis Biographie informiert:

Arrêté par les Allemands Gastone N... fut envoyé au camp d'extermination de Dachau et torturé Il dit qu'après non seulement il ne pouvait plus supporter la vue d'un Allemand ou d'un uniforme mais même celles d'un être dit civilisé Il partit donc pour le Brésil (JP, S. 19)

Es folgen eine kurze Darstellung der Malerei, der sich Novelli nach seiner Rückkehr aus Brasilien nach Europa widmete, und eine genauere Beschreibung eines Bildes mit dem Titel ARCHIVIO PER LA MEMORIA.

<sup>144</sup> Gastone Novelli (geb. 1925 in Wien, gest. 1969 in Mailand), Maler, Dichter, Architekt und Keramiker, repräsentierte in der Linie Paul Klees die sogenannte „pittura segnica“. Vgl. zur Freundschaft Claude Simons mit Novelli den Aufsatz von Duffy (1999: 177); Simon verfasste ein Vorwort zum Katalog der New Yorker Ausstellung von Novelli 1962.

Die typographische Anordnung des Textes verschränkt die Bildbeschreibung mit einem Fragment autobiographischer Erfahrung, nämlich der Darstellung eines Bombenangriffs an der Maas. Der künstlerischen Ordnung und dem Thema der Erotik bei Novelli werden im autobiographischen Fragment das Chaos und der Krieg gegenübergestellt.<sup>145</sup> Das Prinzip der metonymischen Kontiguität ist dabei durch die typographische Anordnung besonders gut veranschaulicht. Das Novelli-Fragment enthält außerdem einen Hinweis auf die Nähe zwischen Bild und Schrift und kann als metafiktionaler Bezug auf Claude Simons eigene Nähe zur Malerei interpretiert werden.<sup>146</sup>

Die Hypothese, dass es sich hier um eine „mise en abyme“ handelt, wird gestützt durch eine ähnliche Textpassage (S. 244), die dem Zusammenhang zwischen Novellis Leben bei den brasilianischen Urwaldindianern und seiner Verwendung des Buchstabens A in seinen Gemälden gewidmet ist. Das hier auf Novelli bezogene Prinzip der Variabilität in der Wiederholung, des Fragmentarischen und der Anspielung gilt ebenso für die Schreibweise von Claude Simon und ganz besonders für *Le Jardin des Plantes*. Diese Korrespondenz lässt sich dabei nicht nur auf der Ebene der immanenten Poetik des Textes bzw. der künstlerischen Programmatik, sondern im folgenden Beispiel auch direkt im Hinweis auf die Materialität der künstlerischen Zeichen verfolgen. Einerseits erklärt der Erzähler Novellis häufige Verwendung des Buchstabens A in seinen Bildern aus der besonderen Variationsbreite dieses Buchstabens in der Sprache des Eingeborenenstammes, die Novelli bei seinem Aufenthalt in Brasilien gelernt hatte, andererseits deutet er durch den Vergleich mit einem Schrei eine ganz andere Interpretationsmöglichkeit an:

il gravera les lignes superposées de lettres irrégulières, ondulant comme un cri, se répétant, jamais identiques:

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA  
 AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA

<sup>145</sup> Novellis „Archiv für das Gedächtnis“ wird als serielle malerische Wiedergabe von 34 nummerierten weiblichen Brüsten innerhalb eines geometrischen Rahmens beschrieben. Die Anordnung erinnert im Übrigen an die bei Simon mehrfach, z.B. in *Leçon de choses*, vorhandene Nebeneinanderstellung von Szenen des Krieges und der Erotik.

<sup>146</sup> Einzelne Buchstaben und Zahlensymbole, wie von einer unsicheren Hand in den Mauerputz geritzt, sind Teil des beschriebenen Gemäldes. Als Kommentar folgt unmittelbar darauf ein italienischsprachiges Zitat aus dem Ausstellungskatalog: „La superficie pittorica torna ad essere veramente una superficie, senza illusionismi di scorci e prospettive“ (JP, S. 25). Dieses Zitat hat in dem Roman eines Autors wie Claude Simon insofern eine besondere Bedeutung, als auch der Nouveau roman programmatisch die Oberfläche der Dinge statt anthropozentrischer Tiefendiskurse als seinen genuine Gegenstand proklamierte. Das Zitat ist gleichermaßen auf Novellis Malerei, auf die konkrete Bildbeschreibung, auf Claude Simons Technik der Deskription und auf die Programmatik des Nouveau roman beziehbar.

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA (JP, S. 245)

Die sich über mehrere Zeilen erstreckende Reihung des Buchstabens A, die hier und in einer ähnlichen Passage (S. 27) als Versuch der Annäherung an Novellis malerische A-Folgen fungiert, findet sich in *Le Jardin des Plantes* ein weiteres Mal, und zwar in einer offensichtlich autobiographischen Beschreibung einer ohne Narkose vorgenommenen Operation. In dieser Textpassage (S. 85 f.) gibt die Reihung des Buchstabens A den Schmerzensschrei des Ich-Erzählers wieder. Über das Kontiguitätsprinzip wird durch diese Korrespondenz der beiden Textstellen das Thema des Schmerzes auf die Novelli-Fragmente übertragen.<sup>147</sup> Novellis Foltererfahrung wird außerdem in einem Kontext thematisiert, der stark auf den Modus des plötzlichen Erinnerns, der für Trauma-Erinnerungen typisch ist, fokussiert ist und den Zusammenhang zwischen künstlerischer Produktion und traumatischer Erfahrung offenlegt. Die Textpassage beginnt mit dem Bericht über eine Fahrt von S. mit Novelli und zwei Begleiterinnen an den Strand von Ostia. Während Novelli italiertypische Themen wie die verschiedenen Formen von Diebstahl erörtert, blättert der Ich-Erzähler im Ausstellungskatalog. Später übersetzt ihm Novelli am Strand die Bildtitel:

et tout à coup, alors qu'il venait de lire Vuole dire caos et Paura clandestina, il s'est arrêté. Il tenait toujours le catalogue déployé dans ses mains et semblait continuer à lire les titres pour lui-même quand brusquement il m'a dit qu'à Dachau on l'avait pendu attaché par les poignets jusqu'à ce qu'il s'évanouisse. [...] Par la suite, il ne m'a jamais reparlé de son arrestation, de la prison, ni de ce qu'il avait subi au camp. (JP, S. 120)

Die Genauigkeit, mit der dargestellt wird, wie Novelli sich an Dachau erinnert – die Plötzlichkeit der Erinnerung, die Zusammenhanglosigkeit mit der Strandszene – respektiert das spätere Schweigen des Malers und deutet gleichzeitig auf den traumatischen Charakter der Erinnerung hin. Die Textpassage erwähnt im Folgenden den Tod Novellis, dessen Ursachen im Unklaren bleiben – das Gerücht, es habe sich um einen Selbstmord gehandelt, wird erwähnt, aber nicht kommentiert. Der Gemäldetitel „Paura clandestina“ fungiert hier auch wie ein Echo auf das Thema der Angst, das im Erzählstrang des Interviews immer wieder angesprochen wird. Im Folgenden kann man eine doppelte Annäherung an Novelli beobachten: Zum einen werden seine Gemäldetitel zitiert, die für ihn selbst, wie die Szene suggeriert, die Erinnerungen an die gelebte Erfahrung aufbewahrten, zum anderen nähert sich der Text dem Trauma Novellis auf Umwegen, indem eine Photographie

<sup>147</sup> Vgl. zu weiteren „cross-textual echoes“, z.B. zwischen den zitierten Gemäldetiteln Novellis und verschiedenen Textpassagen Simons Duffy (1999: 178-182).

beschrieben wird, die dem Ich-Erzähler lange nach Novellis Tod in die Hände fällt und die zwei an den Handgelenken aufgehängte Männer, einen weiteren offensichtlich ohnmächtigen, auf dem Boden liegenden Mann und einen Offizier zeigt, der gegenüber dem Leiden seiner aufgehängten Opfer völlig gleichgültig wirkt (JP, S. 124 f.). Die Präzision der Beschreibung hält gerade in der Anonymität von Täter und Opfern die Erinnerung an die Grausamkeit des Krieges fest. Gleichzeitig modellieren die Wege des Textes von Novelli zur Darstellung der Photographie das für Trauma-Erinnerungen rekurrente Muster einer Bewegung zwischen großer Präzision und Nicht-Kommunizierbarkeit.

Im Hinblick auf die literarische Gestaltung traumatischer Erinnerung erweist sich dabei gerade Simons Technik des fragmentarischen Erzählens als eine interessante Option. Für den Leser bleiben Leerstellen: Novellis Erlebnis wird nicht erzählt. Über den Hinweis auf den Buchstaben A bei Novelli kann diese Leerstelle jedoch mit der eigenen Schmerzerfahrung des Ich-Erzählers während einer Operation (S. 85) ausgefüllt werden. An dieser Stelle geht es nämlich ebenfalls um ein Phänomen an der Grenze des Erzählbaren: um die Schmerzempfindung und den in Form einer Reihung von A-Majuskeln repräsentierten plötzlichen Schmerzensschrei. Die Reihung von A-Majuskeln stellt für den Leser einen Konnex zwischen Novelli und dem Ich-Erzähler her. Außerdem wird die ausgesparte Foltererfahrung Novellis durch die Ekphrasis der Fotobeschreibung auf eine anonyme Ebene verschoben; das Medium der Photographie könnte dabei gegenüber der Gewaltamkeit der Trauma-Erfahrung so neutralisierend wirken, dass es überhaupt erst eine Thematisierung der Folter erlaubt. Für Claude Simons Erinnerungsbilder ist eine bestimmte Form der Ekphrasis typisch, in der die Beschreibung visuellen Materials (Photographien, Postkarten, Gemälde, Skulpturen, Spiegelungen) fließend in die Erzählung von Handlungsfragmenten übergeht. Sie hat eine zentrale Funktionalität für die metafiktionale Reflexion, da sie die Illusion einer unmittelbar gegebenen Realität und der Möglichkeit kontinuierlichen Erzählens von Handlungsfolgen durchbricht. Sie betont die Dominanz der Gedächtnis- gegenüber der Ereignisebene. Sie kann aber auch – und dies scheint mir bisher wenig beachtet worden zu sein – eine psychologische Funktion übernehmen. Die Darstellung des Mediums, das als Träger von Erinnerungsspuren dient, wäre in dieser Lesart ein Filter, eine Art Pufferzone zwischen der Gewalttätigkeit der unmittelbaren Erfahrung und ihrer textuellen Evokation, ein Filter, der signalisiert, dass die Erinnerung nicht einfach verfügbar ist, sondern gegen Widerstände rekonstruiert werden muss. Dieses Verfahren beschränkt sich nicht auf autobiographisches Material, sondern gilt ebenso für die Verarbeitung fremder Lebensspuren.

Die metonymischen Zusammenhänge zwischen verschiedenen Fragmenten weisen auf eine doppelte Funktion hin: Einerseits sucht Claude Simons Schreiben die Grenzen des Beschreibbaren hinauszuschieben und zu erweitern, andererseits werden dem Leser diese Grenzen durch Leerstellen oder durch die Unabgeschlossenheit und das plötzliche Abbrechen des Erzählvorgangs signalisiert. In den Zwischenräumen der Spiegelung von S. und Novelli erhält der traumatische Charakter der Erfahrungen somit eine Bewegungsform, die der Ambivalenz des Traumas zwischen Erinnerung und Resistenz gegenüber der Symbolisierung entspricht.<sup>148</sup>

In *Les Géorgiques* wird die Form des Fragments auf das inhaltliche Element der Kriegserfahrung des Zerfalls zurückgeführt. In einer längeren Reflexion über das Auseinanderbrechen der militärischen Ordnung heißt es: „La troisième phase (celle de la désagrégation elle-même [...]) ne peut être décrite que de façon fragmentaire à l’image du phénomène de fragmentation lui-même“ (G, S. 96 f.).<sup>149</sup>

Da Claude Simon wiederholt auch das Gedächtnis als fragmentarisch bezeichnet hat,<sup>150</sup> lässt sich erschließen, dass es für ihn eine Entsprechung zwischen Wahrnehmung, Gedächtnis und Schreibprozess gibt. Dies hat er schon in frühen Interviews unterstrichen:

J’étais hanté par deux choses: la discontinuité, l’aspect fragmentaire des émotions que l’on éprouve et qui ne sont jamais reliées les unes aux autres, et en même temps leur contiguïté dans la conscience. Ma phrase cherche à traduire cette contiguïté.<sup>151</sup>

Diese Entsprechung ist allerdings nicht als ein Abbildungsverhältnis zu denken. Für Claude Simon erweitert und bereichert das Schreiben die Erinnerung, in der ihrerseits immer auch die Möglichkeit der Deformation des erinnerten Ereignisses liegt. In diesem Sinn bejaht er die These von Mireille Calle, dass seine Schreibweise nicht der Erzählung einer Geschichte, sondern der eines Gedächtnisses folge:

<sup>148</sup> Vgl. zur Dynamik von Erinnern und Vergessen die provokative These von Görling: „When works of art and literature remain in our memory, it is not because they present a specific way of organizing knowledge or techniques of signification; they remain in our memory because each of them is marked by a different form of remembering a forgetting“ (2000: 241).

<sup>149</sup> Vgl. auch die Beschreibung des Läusegewimmels auf den Körpern der Kriegsgefangenen und die Ausweitung: „comme si l’été, le temps, l’Histoire, pourrissaient eux-mêmes, se décomposaient“ (*Les Géorgiques*, S. 210).

<sup>150</sup> Zum Thema des Gedächtnisses bei Simon vgl. Genin (1997: 153-276), zu *La Route des Flandres* Dällenbach (1986).

<sup>151</sup> Claude Simon, Interview mit Claude Sarraute, *Le Monde*, 8.10.1960, zit. n. Guermès (1997, Annexe, S. 188 f.).

„Récit d’une mémoire”: pour ce qui me concerne, oui. Mais cette mémoire est enrichie (et déformée) par tout ce que nous propose sans cesse la langue avec ses incessantes charges de métaphores. Ajoutons-y l’infinité des combinaisons, de constructions, de ‚tours’, de formes que nous propose la souplesse de la syntaxe.<sup>152</sup>

Bei aller Konstruktivität des Gedächtnisses und des Schreibens, die eine im Prinzip unendliche Kombinatorik der Elemente impliziert, gehorcht dieses Schreib-Gedächtnis offensichtlich dennoch bestimmten Regularitäten.<sup>153</sup> Gerade Simons Werke lassen nicht nur eine Kontinuität in der Referenzebene (Familien- und persönlich erlebte Geschichte), sondern auch in den Darstellungsverfahren erkennen. Mit der Fragmenttechnik verbunden findet sich eine – in der Forschungsliteratur schon häufig kommentierte – Privilegierung des Moments in den sogenannten „instantanés“, den Momentaufnahmen, aus denen sich ein großer Teil der Texte zusammensetzt. Vor dem Hintergrund der Gedächtnisforschung fällt diese besondere Zeitgestaltung auf, die erzählerische Makrostrukturen unterläuft. Die konstruktive Leistung des Gedächtnisses liegt ja gerade auch darin begründet, dass das Gehirn Ereignisfolgen zu Erzählungen bündelt und dabei Erinnerungslücken füllt bzw. Irrelevantes übergeht. Die Trauma-Forschung hat darauf aufmerksam gemacht, dass das Erzählen in der Verarbeitung von Traumata eine heilende Wirkung haben kann, dass aber das Trauma gegenüber der Kontinuitätskonstruktion des Erzählens Widerstand leistet und zu Brüchen im Erzählen führt. Das Beispiel der Textstruktur von Jorge Semprúns *L’écriture ou la vie*, der als Inhaftierter des KZ Buchenwald einer länger andauernden Extremtraumatisierung ausgesetzt war, mag dies verdeutlichen. Er stellt die Rückgewinnung der Erinnerung als einen sehr zwiespältigen Prozess dar, da das Trauma eher die Suche nach Vergessen nahelegt als das Bemühen um Erinnerung. Die Metapher des „revenant“, des Gespenstes und des Wiederkehrenden, mit der Semprún das Lebensgefühl des Überlebenden erfasst, lässt sich dabei auch auf die beschriebenen Erinnerungsprozesse übertragen. Ähnlich wie bei Simon strukturieren auch bei Semprún wiederkehrende Motive – der Rauch des Krematoriums, der Schnee, das Entsetzen im Blick der alliierten Offiziere – die Mäander des Gedächtnisses, die sich immer wieder

<sup>152</sup> Interview mit Claude Simon in: Calle (1993: 20).

<sup>153</sup> Auf Jacques Leenhardts Frage im Anschluss an ein Lacan-Zitat Claude Simons, ob er einer Logik des Phantasmas folge, antwortet Simon 1971, dass sein Maßstab die innere Glaubwürdigkeit des Kunstwerks – wie in einem Bild von Cézanne – sei, deren Ursprung nicht greifbar sei: „L’origine de cette logique, c’est une recherche. Si je la connaissais, peut-être que je n’écrirais plus, ce ne serait plus intéressant“ (Simon 1972: 111). Die zunehmende Offenlegung der autobiographischen Dimension seines Werkes kann als Versuch interpretiert werden, diesen Ursprung im Schreiben von einem Text zum anderen jeweils ein Stück weit einzuholen.

zu Erinnerungen zweiten Grades, d.h. Erinnerungen an frühere Prozesse des Erinnerens, aufbauen. Erinnerungen an verschiedene Zeitabschnitte werden so ineinander verschachtelt erzählt, dass der Eindruck der gleichzeitigen Präsenz dieser Bilder im Gedächtnis entsteht.

### 3.6 Zeitwahrnehmung im Krieg und narrative Konstruktion von Simultaneität

Der Eindruck des Irrealen, mit dem das Bewusstsein auf die Kriegssituation reagiert, wird bei Claude Simon häufig mit der Zeitwahrnehmung verbunden. Die Plötzlichkeit der Fliegerangriffe überfordert nicht nur die Wahrnehmungsfähigkeit im Moment des Erlebens, sondern auch die Erinnerung und die schriftstellerische Arbeit an der Sprache. Das für Simons Schreibweise typische Bemühen um Präzision in der Formulierung hat hier einen Gegenstand, der sich jeder Beschreibung zu entziehen scheint.<sup>154</sup> Als Beispiel für Simons Beschreibungstechnik, die manchmal das Ereignis zunächst ausspart, um es im Nachhinein in der Darstellung der Reaktionen wieder einzuholen, sei eine Textpassage aus *L'Acacia* zitiert.<sup>155</sup> Der erste Teil des Satzes berichtet, dass die Pferde ebenso wie die Soldaten seit drei Tagen hungrigen, und schwenkt plötzlich zu den Soldaten:

et ceci: figés soudain, s'immobilisant, la boîte de conserve tenue d'une main, le couteau à mi-chemin des lèvres, cessant de mastiquer au milieu d'une bouchée, assourdis, et restant encore ainsi, pareils à des statues de sel, avec au creux du coude la bride de leurs chevaux qui n'avaient même pas eu le temps de se cabrer ou de renauder, glacés [...], comme pétrifiés, tandis que le bruit démentiel des moteurs diminuait, s'éteignait, aussi vite qu'il avait fondu sur eux, continuant, incrédules, à fixer à travers les feuillages le ciel de nouveau vide, impollué, simplement gris ce matin-là, comme si les trois ombres en forme de croix qui venaient de passer dans un rugissement au ras des arbres s'y étaient simplement dissoutes, absorbées aussitôt que matérialisées, comme s'ils venaient d'assister à

<sup>154</sup> Simon selbst macht im Übrigen keine Unterscheidung zwischen mehr oder weniger erzählbaren Sujets. Die Frage von Mireille Calle, ob er den Krieg als Thema deshalb wiederholt behandle, weil er nicht erzählbar sei, verneint er: „La guerre est un événement assez sensationnel. [...] Pour ceux qui l'ont faite (ou subie), il est difficile de ne pas la garder en mémoire. Non, je ne la choisis pas parce qu'elle est 'inénarrable'; tout, au départ, est, en fait, inénarrable (ou indescriptible): par exemple, une simple feuille d'arbre. Le grand problème est celui de la description: des gens, des choses, des actions“ (Simon in Calle 1993: 8 f.).

<sup>155</sup> Vgl. dazu Dällenbach über Simons Gebrauch der Katapher: „Retard du comprendre; lutte des sens contre le sens: cette marque insistante de l'écriture simonienne explique sans doute l'usage remarquable qu'elle fait de la cataphore. Par ce terme, les logiciens et les sémanticiens désignent un fragment d'énoncé qui implique l'énoncé subséquent, d'où l'obligation de descendre le cours du texte pour trouver la détermination attendue“ (Dällenbach 1988: 37).

quelque phénomène cosmique de production de la matière hurlante à partir de l'air lui-même condensé soudain dans un bruit de catastrophe naturelle comme la foudre ou le tonnerre, de mutations de molécules inertes en un ouragan furieux [...] (*L'Acacia*, S. 33)

Die Metaphorik des Sturms und die naturwissenschaftliche Terminologie der „mutations de molécules“ unterstreichen hier die Überforderung der Wahrnehmung, die bereits durch ein Adjektiv wie „pétrifié“ signalisiert wurde, das zugleich auf den traumatisierenden Charakter des Geschehens hinweist. Das Thema des Ausgeliefertseins in einem geschichtlichen Prozess, dessen menschlicher Ursprung für die Opfer nicht mehr wahrnehmbar ist, wird so in der sprachlichen Mikrostruktur des Textes durch die Metaphorik mitgestaltet.

In *Le Jardin des Plantes* hat Claude Simon ebenfalls die mit der Kriegsthematik verknüpfte Zeitwahrnehmung der Simultaneität vermittelt. Ihr ist besonders der zweite Teil des Romans gewidmet. Das Kriegsgeschehen wird hier aus mehreren Perspektiven dargestellt, die zeitlich konvergieren. Die autobiographische Perspektive des jungen Soldaten, der erkennt, dass er nur als Kanonenfutter dient, wird anhand von Zitaten aus den Aufzeichnungen Rommels mit der Perspektive der „Macher“ kontrastiert. Ein weiterer Erzählstrang rekonstruiert – gestützt auf Churchills Aufzeichnungen, aber als Fiktion erkennbar – ein Treffen Churchills mit der französischen Heeresleitung. Der Text liefert damit eine Variante zu der bereits in *La Route des Flandres*, *Les Géorgiques* und *L'Acacia* thematisch und erzählerisch auf unterschiedliche Weise gestalteten Zeitwahrnehmung. Schon in *La Route des Flandres* entsteht der Eindruck einer a-chronologischen Zeiterfahrung durch den Pluriperspektivismus und die Wiederholung bestimmter Stationen und Fixpunkte, vor allem durch die Szene mit dem toten Pferd, an dem die Reiter mehrfach vorbeikommen, wobei der zeitliche Ablauf verwischt ist. Dadurch erhält – wie Simon selbst erörtert hat<sup>156</sup> – der Text die Grundstruktur eines in Schleifen angeordneten Kleeblatts. Der Eindruck von Simultaneität entsteht diskursstrukturell zudem durch die fließenden Übergänge, die mittels der Scharnierfunktion besonderer Metaphern und Begriffe zwischen einzelnen Fragmenten geschaffen werden, deren Handlungselemente auf unterschiedlichen Zeitebenen liegen. In *Le Jardin des Plantes* wird er ähnlich wie in *Les Géorgiques* durch die Montage und Parallelführung verschiedener Handlungsstränge erzielt.

Ergänzend zu den einschlägigen Untersuchungen zur Zeitstruktur im Werk von Simon möchte ich hier nur auf die Funktionalität der beschriebenen und textuell modellierten Zeitwahrnehmung für die Gestaltung von

<sup>156</sup> Vgl. Simon (1972: 89). Mecke (1990: 138 f. und 141) hat dieses Schema weiter präzisiert.

Trauma-Erinnerungen aufmerksam machen. Das beunruhigende, angesichts des menschlichen Kontrollbedürfnisses zutiefst verunsichernde Moment dieser Erinnerungen liegt darin begründet, dass sie unvermittelt in die normale Zeiterfahrung einbrechen und ebenso wie das traumatisierende Erlebnis selbst mit dem Gefühl eines Herausfallens aus einem sicheren Koordinatensystem verbunden sind. Diese Erinnerungen wirken gerade durch ihre Resistenz gegenüber dem alltäglichen Lebenskontext unheimlich und verstörend. Trauma-Erinnerungen zeichnen sich, solange es nicht gelungen ist, sie psychisch zu integrieren, durch eine unangenehme Gegenwärtigkeit aus. Claude Simons Konzeption eines Gedächtnisses, in dem auf chaotische Weise die unterschiedlichsten Erinnerungen gleichzeitig präsent sind und damit die Zeit sozusagen aufgehoben ist, trifft eher die Funktionsweise eines durch Traumata belasteten als eines alltäglich funktionierenden Gedächtnisses, das Hierarchien der Bedeutung generiert und sich auch in einer gewissen Zeitdynamik orientiert, d.h. länger zurückliegende und für die Gegenwart unerhebliche Gedächtnisinhalte vergisst, verdrängt oder jedenfalls nicht im Kurzzeitgedächtnis bewahrt.<sup>157</sup>

*Le Jardin des Plantes* vermittelt das Simultaneitätsmodell auf eine gegenüber den früheren Texten neu akzentuierte Weise. Durch die typographische Anordnung vieler Fragmente wird ein geometrischer Eindruck erzeugt, dessen Schnitte den Kontrast stärker betonen als die in früheren Texten, z.B. in *Histoire* verwendete Überblendungstechnik im fortlaufenden Text. In das Fragment mit dem Beginn „Evadé. Sauvages visites au bordel“ (JP, S. 128) wird kontrastierend eine typographisch abgesetzte Erinnerung an das Gefangenlager eingeschoben. Die Verbindung zwischen beiden Texten besteht in der Beschreibung des Rasierens: Die wiedergewonnene Freiheit wird für den Leser spürbar in der intensiven Schilderung des Friseursalons, der als Ort der Zivilisation durch den Kontrast mit dem Fragment erfahrbar wird, das erzählt, wie im Gefangenlager der Essnapf für die Rasur benützt werden musste. Die Sinnproduktion entsteht also hier aus dem kompositionellen Instrument der Montage, das die Einzelbeobachtungen der Ebene des subjektiven Erlebens miteinander verklammert. Außerdem fallen in *Le Jardin des Plantes* gegenüber den früheren Romanen die umfangreichen Einfügungen anderer Textsorten auf – z.B. die Tagebuchaufzeichnungen Rommels und die Rekonstruktion von Churchills Treffen mit der französischen Heeresleitung.

---

<sup>157</sup> Das plötzliche Einbrechen von Trauma-Erinnerungen lässt den Eindruck einer Aufhebung der chronologischen Zeit entstehen, z.B. in JP, S. 343 f.: Der Blick auf die Truppenbewegungen schwarzgekleideter Soldaten – also offensichtlich SS-Truppen – löst die Erinnerung an die an der Front verbrannten Soldaten aus. Als Auslöser dienen dabei wahrscheinlich die Farbe Schwarz und die Militärfahrzeuge. Die Absenz von S. wird zweimal explizit unterstrichen: „Mais il (S.) n'écoute plus, n'est plus là“ (S. 343) und „Il (S.) n'est plus là“ (S. 344).

Der Text wird dadurch zu einem hybriden Gebilde, dessen „Literarizität“ streckenweise stärker in der Komposition als in den Einzelfragmenten zu suchen ist. Damit wird die genuin literarische Bearbeitung autobiographischer Erinnerung in fremde Diskurse eingebettet, die allerdings durch diesen Kontrast ihrerseits in ihrer Wirkung modifiziert werden.<sup>158</sup>

Das Ausgreifen auf nicht-literarische Diskurse (Archivmaterial, Tagebuchnotizen historischer Persönlichkeiten) stellt einen Totalisierungsversuch dar, der sich von *La Route des Flandres* dadurch unterscheidet, dass er die Ebene eines Sachtextes in den Roman einbringt. Simon sucht nämlich ähnlich wie ein Historiker eine Hypothese zum faktischen Kriegsverlauf 1940 an der Maas zu erörtern, die aus der Erinnerung an das eigene Erleben nicht zu belegen ist und daher den Einbezug anderen Materials erfordert.<sup>159</sup> Gleichzeitig entfaltet der Text hier jedoch auch eine spezifisch literarische Dimension: Es wird, ebenso wie in dem teilweise eingeschobenen Erzählstrang des Interviews mit dem Journalisten, besonders auf die Zeitdimension und das damit verbundene Problem der Erzählbarkeit des Kriegsgeschehens hingewiesen: „Comme on a essayé de le faire au cinéma, il faudrait plusieurs écrans sur lesquels on projetterait simultanément des images différentes. C'est impossible en parlant ou en écrivant. Mais on peut quand même essayer“ (JP, S. 212).

In verschiedenen Fragmenten dieser Serie werden Uhren ausführlich beschrieben. Der Kaminuhr im Verhandlungszimmer der französischen Heeresleitung, einem Symbol der Elitekultur Frankreichs, steht die bei einem Bombenangriff stehengebliebene Armbanduhr des Soldaten S. gegenüber. Die Zeitangaben aus Rommels Aufzeichnungen und aus den Protokollen des französischen Regiments liefern Indizien für die Rekonstruktion des Kriegsgeschehens, die aus der subjektiven Perspektive des Kavalleristen nicht geleistet werden kann, da seine Zeitwahrnehmung aus der Ordnung der chronologischen Zeit herausgefallen ist. Die Orientierung in der Zeit wird für die Leser gerade durch diese Kontrastierung als ein distinktives Merkmal in der Verteilung von Macht- und Ohnmachtpositionen erkennbar.

---

<sup>158</sup> Vgl. dazu Alexandre Didier: „Apparemment, la polyphonie crée un roman dialogique, confrontant sur une question les récits contradictoires, mimant une herméneutique qui échoue“ (1999: 5) und er beobachtet, dass die Dokumente, vor allem auch die Stimme von S. selbst, hier suspekt erscheinen, wie auch die Postkarten in *Histoire* und *L'Acacia*.

<sup>159</sup> Nur aufgrund der Unfähigkeit der französischen Heeresleitung sei den deutschen Truppen, die keineswegs stärker als die französische Armee gewesen seien, 1940 der Durchbruch an der Maas gelungen. Claude Simon hat mehrfach unterstrichen, dass die Befestigungen in dem Frontabschnitt, in den er selbst als Kavallerist gegen die deutschen Panzer geschickt wurde, nicht von französischen Soldaten verteidigt wurden, was den deutschen Truppen einen entscheidenden strategischen Vorteil verschaffte.

Die Technik, durch Fragmentierung den Eindruck von Simultaneität zu erzeugen, wird in *Le Jardin des Plantes* durch die Kommentarfunktion des Gesprächs von S. mit dem Journalisten auf die Kriegsereignisse zurückbezogen. Sie begründet sich hier allerdings nicht mehr nur aus der subjektiven Überforderungsperspektive der Soldaten, sondern auch aus einem Bemühen, den Handlungsablauf selbst zu rekonstruieren und dabei in Konkurrenz zu einer offiziellen Version der Militärgeschichtsschreibung zu geraten, auf die durch Einfügen von Archivmaterial aufmerksam gemacht wird.

### 3.7 Von der Wahrnehmung zur Diskurskritik

Auch wenn Simon in Interviewäußerungen immer wieder darauf hinweist, dass ihn nur die Arbeit an der Sprache interessiere und die Kriegserinnerung für ihn nur ein Material sei, das er bearbeite, zeigt sich an anderer Stelle, dass ihm die Bedeutung der Kriegserfahrung für die eigene Positionierung als Schriftsteller bewusst ist und dass er in diesem Sinn die eigene Arbeit in einer historischen Perspektive begreift. Dabei ordnet er seine individuellen Kriegserlebnisse in eine größere kollektive Erfahrung ein, in der sich Geschichte und Kunst im Motiv des Zusammenbruchs berühren:

Der Krieg, natürlich war ich im Krieg, wie jeder, das ist nicht besonders amüsant. Aber das Interessanteste sind doch die Zusammenbrüche. Alle geistigen Systeme, alle Ideologien sind in diesem Jahrhundert zusammengebrochen. Es war das Jahrhundert der Monster. Alles in diesem Jahrhundert war monströs. Alles ist explodiert. Die Formen, die Farben, Schwitters, die Collagen... Und überhaupt, der Gegenstand ist verschwunden, überall in der Literatur und in der Malerei, die erzählte Geschichte, die gemalte Figur, alles ist in Fragmente zerfallen.<sup>160</sup>

Das Beharren auf der Wahrnehmung, die Arbeit an der Sprache, um elementare Empfindungen wie Hunger und Durst und die im 20. Jahrhundert neuen Erfahrungen wie die des technologisierten Krieges auszudrücken, ist bei Claude Simon mit der Weigerung verbunden, im Sinne der engagierten Literatur politische Positionen zu beziehen.<sup>161</sup> Dies schließt allerdings die Kritik an herrschenden Sprachregelungen keineswegs aus. Gerade im Umkreis der Kriegsthematik nimmt die Sprach- und Diskurskritik eine wichtige Rolle ein.

---

<sup>160</sup> Simon, Claude: „Ich bin ein Monster“. Interview mit Claude und Réa Simon von Iris Radisch, in: *Die Zeit*, Nr. 53, 22. Dezember 1998, S. 37. Vgl. auch Simons Bezug im Interview (mit Duverlie in *Diacritics VIII*, 4, S. 47) auf das für die Nachkriegssituation typische Suchen nach einer Kunst der *Tabula rasa*, zitiert bei Duffy (1999: 189).

<sup>161</sup> Vgl. zur Kritik an Sartre und ihrer Bedeutung für die Romanpoetik Simons die ausführliche Argumentation von Schmidt (1997, z.B. 30-43).

Die Idee einer Ordnung im Krieg wird ausgesprochen ironisch behandelt. Die Bürokratie, die Militärhierarchien, selbst das Nachrichtenwesen im Krieg werden als eine leerlaufende Maschinerie dargestellt, die zu nichts weiter dient als zu dem Zweck, die Illusion einer Ordnung zu verbreiten.<sup>162</sup> Das Misstrauen gegenüber dem Erzählen verbindet sich bei Simon mit dem Misstrauen gegenüber den politischen Diskursen. Sie erweisen sich im Kontrast mit der Beschreibung der traumatischen Kriegserfahrung als entweder inhaltsleere oder manipulative Formen der Rede. So werden militärische Topoi entheroisiert: In der Sekunde seines Todes nimmt der Oberst aus *La Route des Flandres* die klassische Positur von Reiterdenkmälern ein und zitiert dabei unfreiwillig die Tradition bildlicher Heldenverehrung. Der Moment des Todes und die Apotheose des Helden fallen hier zusammen, doch anders als in der ikonographischen Tradition findet bei Claude Simon keine Mythisierung, sondern eine Bedeutungsentleerung der Geste statt. Ein weiteres Thema der Diskurskritik liegt in der Betonung des Anachronismus aller Vorstellungen über den Krieg. In *L'Acacia* werden beispielsweise die Vorstellungen der Soldaten vom Krieg als Zweikampf evoziert, um vor diesem Hintergrund umso deutlicher die Abwesenheit einer menschlichen Dimension – und sei es die des Kampfes – zu betonen. Der Feind ist gewissermaßen unsichtbar:

rien d'autre que les opulents pâturages, les verdoyants coteaux, et personne devant eux, ni sur leur gauche ni sur leur droite, même pas les autres escadrons du régiment, du moins personne de visible, sauf en deux ou trois occasions et si soudainement et si loin [...] qu'amis et ennemis semblaient eux-mêmes égarés par erreur parmi les bois et les prés, et seulement, de temps à autre, tout à coup, ces inconcevables déchaînements de bruit, de destruction, de violence, démentiels, assourdissants, paroxysmiques, et soudain brusquement finis que commencés, le dernier avion disparaissant déjà: un point, un pigment, puis plus rien, aspiré, dilué, dans le ciel vide qui les avait engendrés, les rugissements des moteurs s'éloignant, s'éteignant : et le silence; (*L'Acacia*, S. 41)

Gerade die Schockerfahrung der technisierten Kriege des 20. Jahrhunderts bedeutet für das literarische Schreiben eine extreme Herausforderung. Der Moment des Fliegerangriffs kann, weil er sich allen erzählerischen Makrostrukturen entzieht, nur noch über eine intensiviertere Mikrostruktur beschrieben werden: Simon verwendet eine rhythmisierte Prosa, Alliterationen und

<sup>162</sup> Vgl. die satirische Dimension in Simons Texten, z.B. im Portrait des vorbereitenden Generals in *Les Géorgiques* (S. 121-131), die Kritik am Kolonialismus in *Histoire*, am Militär in *L'Acacia* bis hin zur Polemik gegen den Geschichtsbegriff selbst, z.B. in *La Route des Flandres* (zur Geschichte als Fabel oder Farce, als Mülleimer der Intelligenz vgl. S. 176 f.).

eine Metaphorik der Leere, die den Einbruch der Gewalt der Kriegsmaschinerie umso nachdrücklicher unterstreichen.<sup>163</sup>

Deutlich ist auch immer wieder das Phantasma des Verschwindens im Kontext der Kriegsthematisierung gestaltet. Es bildet das Zentrum der Struktur von *La Route des Flandres*.<sup>164</sup> Das Verschwinden hat Simon durch eine Naturmetaphorik wiederzugeben versucht: durch das Bild des von der Erde Verschluckt-Werdens (*La Route des Flandres*, S. 162 und *L'Acacia*, S. 42). Diese Metaphorik führte mehrfach zur Annahme, dass Simon Geschichte auf Natur reduziere.<sup>165</sup> Simons Äußerungen, zu einer elementaren Dimension zurückkehren zu wollen, haben diese Interpretation durchaus gestützt. Sichtbar war allerdings immer schon die Diskurskritik Simons, die Abarbeitung an der Sprache, die ja eine historische Dimension enthält. Die Naturmetaphorik hat m.E. ihre dominante Funktion weniger auf einer konzeptuellen Ebene des Geschichtsbildes als auf der existentiellen Ebene der Befindlichkeit der Soldaten in der Extremsituation des Krieges. Das Festhalten an der Erlebnisdimension gegenüber jedem Versuch der Eingliederung in eine teleologisch sinnhafte Geschichtskonstruktion erlaubt eine andere Lektüre als die Meinung, Simon nehme eine – ihrerseits ideologieträchtige – Reduktion der Geschichte auf Natur vor. Interpretiert man die Präzision der Naturbeschreibung und ihre metaphorische Ausweitung auf das Kriegererlebnis als Merkmale eines Bewusstseins, das sich durch eine Schockerfahrung aus allen gesellschaftlichen Konventionen und Diskursen herausfallen sieht,<sup>166</sup> so lässt sich die Wahrnehmung des Soldaten bzw. des Erzählers, auf die Natur zurückgeworfen zu werden, ihrerseits als eine genuin historische Erfahrung deuten. In *L'Acacia* nimmt Simon das Bild des Verschluckt-Werdens noch einmal auf und macht nun wie in einem Selbstkommentar die Geschichte dafür verantwortlich: „c'était l'Histoire qui était en train de les dévorer, d'engloutir tout vivants et pêle-mêle chevaux et cavaliers“ (*L'Acacia*, S. 242).

Claude Simon trägt als Autor selbst zur Historisierung seiner früheren Romane bei, indem er sie mehr oder weniger direkt kontextualisiert. *Le Jardin*

<sup>163</sup> Vgl. auch das Phantasma der Unsichtbarkeit im Zusammenhang mit der Kriegserfahrung (z.B. *La Route des Flandres*, S. 121), dessen konkreter Kern in der Unsichtbarkeit der Front liegt (vgl. *La Route des Flandres*, S. 104).

<sup>164</sup> Vgl. Simon: „le centre exact du livre étant occupé par l'épisode de l'anéantissement de l'escadron“ (1972: II, 92).

<sup>165</sup> Vgl. z.B. Daprini (1990: 171).

<sup>166</sup> Vgl. z.B. die Beschreibung der Soldaten als „projetés, comme hors de l'Histoire, ou livrés à quelque chose qui se situait hors de toute mesure“ (*Les Géorgiques*, S. 119) und die Selbstwahrnehmung der Kriegsgefangenen: „sauvages, humiliés, semblables, avec les tendons saillants de leurs nuques amaigries, à ces animaux qu'on peut voir dans les zoos, ces oiseaux captifs aux cous déplumés derrière leurs grillages“ (*Les Géorgiques*, S. 211).

des *Plantes* liefert beispielsweise zu den literarischen Beschreibungen der Irrwege der Kavalleristen, die am Romananfang – besonders S. 28 – nochmals aufgenommen werden, ergänzende Dokumente, indem aus Militärrakten zitiert wird. Auch in den Dokumenten wird auf das plötzliche Verschwinden des Regiments hingewiesen.<sup>167</sup> Von *Le Jardin des Plantes* aus gesehen kann also das Thema des Verschwindens des Regiments in früheren Romanen als ein Versuch von Realitätsbeschreibung gelesen werden.<sup>168</sup>

Simons Ironisierung der Diskurse über den Krieg wendet sich dabei nicht nur gegen militärische Traditionen und öffentliche Diskurse, sondern steht auch in einem kritischen Verhältnis zu den Versuchen, den Krieg zu ästhetisieren, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Futurismus und bei Schriftstellern wie Ernst Jünger zu beobachten sind.<sup>169</sup> Die Ästhetisierung des Kriegs war ein Versuch der Künstler und Schriftsteller, sich ideell der Kriegstechnologie, die mit dem Innovationsschub des beginnenden 20. Jahrhunderts verbunden wurde, zu bemächtigen. So definierte Marinetti 1914 den Krieg als intensivierten Futurismus.<sup>170</sup> Auch bei Ernst Jünger ist die Kriegsdarstellung durch die Phantasie der Verschmelzung mit dem Kriegsgerät geprägt, eine Phantasie der Beherrschung der Kriegstechnologie, die paradoxerweise mit einer Derealisierung des Körpers und einer Entpersönlichung des Subjekts einhergeht, das sich als Maschine imaginiert. In Jüngers bekanntem Werk über den 1. Weltkrieg, *In Stahlgewittern*, steht die Ästhetisierung des Krieges in einem eigentümlichen Zusammenhang mit

---

<sup>167</sup> Vgl. das Zitat: „Nous [...] regardons les A.M. à la jumelle avec le désir de regrouper le Régiment. Je n'en revois plus une unité, il s'est volatilisé devant moi“ (JP, S. 217).

<sup>168</sup> Dass er sich dabei der literarischen Tradition bewusst ist, zeigen seine Bezüge auf Stendhals Beschreibung der Schlacht von Waterloo und auf Faulkners *Sartoris* (JP, S. 35). Diese Stelle ist auch wegen des fließenden Übergangs zwischen Intertextualität und Bezug auf die eigene Kriegserfahrung interessant. In den Bemerkungen über Stendhal und Faulkner wird ironisch gebrochen wie en passant auf das Kriegstrauma verwiesen: „J'ai pratiqué moi-même ce genre de sport [...] Seulement j'étais le gibier c'est une autre optique“ (JP, S. 35). Die durch dieses lakonische Sprechen bewirkte Entdramatisierung lässt sich allerdings auch auf eine psychologische Dimension von Traumaverarbeitung zurückbeziehen, nämlich auf den Versuch, durch erzählerische Neutralisierung die affektive Verletzung, die in der Erinnerung reaktualisiert wird, zu kontrollieren.

<sup>169</sup> Zum Vergleich von Simons Kriegsbildern mit Schlachtbeschreibungen des 19. Jahrhunderts (Stendhals Darstellung der Schlacht von Waterloo in *La Chartreuse de Parme*, Tolstois *Krieg und Frieden*, Zolas *La Débâcle*) vgl. Thouillot (1998: 59-83), zur „réécriture“ von Hugos Bezug auf die Schlacht von Waterloo in *Les Misérables* vgl. Gocel (1996: 126-140).

<sup>170</sup> Sich selbst feierte er in dem Text *Otto anime in una bomba* als eine 92-Kilo-Bombe, deren Explosion er am Ende in Form einer Zeichnung wiedergibt. In der Beschreibung der poetischen Neuerungen des Futurismus, d.h. der Aufhebung der Syntax, der Häufung von Lautmalereien, der typographischen Experimente, bediente sich Marinetti stark einer militaristischen Metaphorik.

dem Wunsch nach *Anästhesie*. Für sich selbst strebt der Soldat bei Jünger nämlich einen Zustand völliger Gefühllosigkeit an und projiziert seine Sensibilität in die Schlacht, etwa wenn von der Melodie des Walzwerks der Front oder dem Kanarienvogelgesang der Artillerief Feuer die Rede ist. Gleichzeitig sucht der Erzähler die alten persönlichen Kriegstugenden wie Mut und Entschlossenheit aufrechtzuerhalten, obwohl im realen Krieg längst schon die Materialschlacht dominiert.<sup>171</sup>

Bei Claude Simon wird dagegen die Vorstellung einer Ästhetik des Krieges implizit und explizit unterlaufen, indem sie als ein Anachronismus dargestellt wird. In dieser Kritik liegt ebenfalls ein Moment von Historisierung begründet: Die Negativität der Erfahrung des Überlebenden weist die alten Denkschemata in die Vergangenheit zurück. In *Le Jardin des Plantes* wird im Zusammenhang mit der Beschreibung eines Bombenangriffs sarkastisch die Idee der Schönheit des Krieges zitiert:

comme ces foutus avions lâchant leurs bombes simplement pour s'en débarrasser aurait-on dit comme au passage en rentrant chez eux pour la soupe abendessen Mortiers sans doute maintenant du moins je supposais apparemment aussi pour le plaisir de dépenser leurs munitions Dieu que la guerre est jolie (JP, S. 24)

Claude Simon kontrastiert hier in der Erzähltechnik des Stream of consciousness militärische Begriffe wie „mort au champ d'honneur“ und „killed in action DSO Distinguished Service Order“ mit der Beschreibung einer konkreten Situation, in der der Soldat unter Beschuss versucht, seine Stute zu bändigen und zwei reiterlose Hengste zu vertreiben. Die Quintessenz wird hier schließlich mit der Wertung „Grotesque comble du grotesque“ (S. 25) geliefert. Die Wahrnehmung des Grotesken unterläuft nicht nur die zitierte Idee der Schönheit des Krieges, sondern auch jedes Pathos. Gegen die von den Soldaten erwartete Ästhetik des Militärischen wird in *L'Acacia* die Realität des Verschwindens gesetzt:

tous, les uns après les autres, déversés, engloutis, disparus, sans laisser de traces, rayés des tableaux d'effectifs sans même que ce qui se passait (ce qu'ils (les cavaliers) étaient en train de vivre), ressemblât de près ou de loin à quelque chose comme une guerre, ou du moins à ce qu'ils imaginaient confusément que devait être la guerre : même pas un décor, le minimum de mise en scène, de solennité (ou même de sérieux) qui leur eût tout au moins permis de croire qu'on les avait envoyés là pour se battre et non pas simplement pour être tués (*L'Acacia*, S. 40).

---

<sup>171</sup> H. Lethen (1994) stellt besonders am Beispiel von Ernst Jünger einen Zusammenhang zwischen der Ästhetisierung des Krieges und der Neuen Sachlichkeit und den anthropologischen Schriften der Weimarer Republik her.

In einer längeren Textpassage in *Les Géorgiques* wird die Beschreibung eines Luftangriffs mit einer Kritik der Sprache, ausgehend von der Metapher der Feuertaufgabe, des „baptême du feu“ verbunden. Die Feuertaufgabe, d.h. das erste Gefecht, stellt sich hier als eine konzentrierte, die Luft und die ganze Landschaft erschütternde Flamme dar, so dass – wie der Erzähler ironisch anmerkt – die Soldaten zwar den Feind nicht sehen, aber immerhin erkennen können, dass die Metaphern der Dichter ihnen etwas verheimlicht haben, nämlich die Tatsache, dass die Feuertaufgabe aus tatsächlichem Feuer besteht:

Mais le temps n'était pas encore venu. Sans doute fallait-il que d'abord ils (les hommes, les cavaliers) passent (comme au cours de ces initiations rituelles que pratiquent des ordres ou des confréries secrètes) par la série des épreuves qu'avait consacrées une longue coutume (la pluie en automne, le froid ensuite, l'ennui) avant d'en arriver au printemps, à cette suprême et dernière consécration : celle du feu, soudaine, violente, brève, juste le temps d'apprendre ce qu'on (les commandements réglementaires et les métaphores de poètes) leur avait caché, c'est-à-dire que ce que l'on appelait le feu était véritablement du feu, brûlait, que les ruines, les entassements sales de briques, de moellons hérissés de poutres encore fumantes à quoi pouvait soudain se réduire ce qui avait été une maison, une grange, l'estaminet d'un carrefour, ou encore les carcasses décharnées des camions, de motocyclettes, des autos (et de leurs conducteurs) qui achevaient de se consumer, léchées de courtes flammes, parsemant ici et là, puantes, la verte campagne en fleurs [...], avaient été attaqués, désagrégés par une flamme concentrée en une fraction de seconde, secouant l'air, le paysage tout entier, comme un vulgaire décor de toile, laissant après coup sa marque charbonneuse, l'uniforme couche d'un gris ferrugineux qui recouvrait indistinctement les briques, les ardoises, les morts et de longues traînées noirâtres, aussi prosaïquement sales qu'une cheminée mal ramonée ou le fond d'une poêle à frire. (*Les Géorgiques*, S. 130 f.)

Diese Textstelle ist als eine kritische Replik auf die Mythisierung der Feuertaufgabe bei Autoren wie Ernst Jünger interpretierbar. Bei Simon gibt es keine Stahlgestalten, die in der Feuertaufgabe der Schlacht aus dem zivilen Menschen herausgeschmolzen werden – wie bei Jünger –, sondern nur Kriegsgeschehnisse, die kaum noch einen Gedanken fassen können, bevor sie sterben. Auch im Hinblick auf die Kriegstechnik zeigt sich ein Unterlaufen mythisierender Darstellungsformen, wie z.B. aus dem Ende der angeführten Textpassage ablesbar ist. Statt auf das Kriegsgerät, das in seiner Geschwindigkeit vom Menschen kaum noch wahrgenommen werden kann, konzentriert sich die Beschreibung auf die Spuren, die es hinterlässt. Simons Kriegslandschaften sind häufig Landschaften *nach* der Schlacht. Anstelle automatisierter Metaphern verwendet Claude Simon hier explizite Vergleiche, die einem materiellen, sozusagen niedrigen Bereich entnommen sind, wenn er die nach dem

Luftangriff auf der Landschaft verbliebene eisenfarbene Schicht mit einem schlecht gefegten Kamin oder mit dem Boden einer Bratpfanne vergleicht.<sup>172</sup>

Die Entmythisierung des Krieges erreicht der Autor durch eine strikte Perspektivierung, wenn z.B. das bombardierende Flugzeug, das aufgrund seiner Geschwindigkeit eigentlich nicht mehr erkannt werden kann, folgendermaßen beschrieben wird: „un point, un pigment, puis plus rien“ (*L'Acacia*, S. 41) Besser als alle futuristischen Glorifizierungen der Geschwindigkeit drückt diese äußerste Verknappung der Beschreibung die Wahrnehmungsüberforderung des Individuums aus. Außer den sekundenkurzen Einbrüchen des Todes während der Bombardierungen besteht das Kriegsgeschehen für die Soldaten aus ziellosen Ritten, zerdehnter Zeit in einer Landschaft ohne eine wahrnehmbare Front. Das Phantasma des Verschwindens zieht dabei immer weitere Kreise: Es erstreckt sich von der konkreten Beschreibung der Kriegssituation bis zur Wahrnehmung eines Verschwindens jeder ideellen Ebene, wie eine markante Passage in *La Route des Flandres* suggeriert:

mais comment appeler cela: non pas la guerre non pas la classique destruction ou extermination d'une des deux armées mais plutôt la disparition l'absorption par le néant ou le tout originel de ce qui une semaine auparavant était encore des régiments des batteries des escadrons des escouades des hommes, ou plus encore: la disparition de l'idée de la notion même de régiment de batterie d'escadron d'escouade d'homme, ou, plus encore: la disparition de toute idée de tout concept si bien que pour finir le général ne trouva plus aucune raison qui lui permit de continuer à vivre non seulement en tant que général c'est-à-dire en tant que soldat mais encore simplement en tant que créature pensante et alors se fit sauter la cervelle (*La route*, S. 282)

Man kann an dieser Stelle sehr gut beobachten, wie Simon aus der Wahrnehmung und Beschreibung des Moments heraus den Anschluss an eine diskursive Ebene sucht, die in den Abstrakta „idée“, „notion“, „concept“ angesprochen wird. Auch wenn dies nur in der Negation möglich ist, öffnet sich hier der Text über die individuelle Erfahrung hinaus auf das zeitspezifische Phänomen der Entwertung aller Werte durch den Krieg. Auch für die Darstellung des 1. Weltkriegs in *L'Acacia* gilt, dass der Krieg nur noch über die Verwüstungsspuren erfassbar ist, die er hinterlässt. Zerstörte, funktionsunfähige Maschinen gehören in allen angeführten Romanen zum Inventar der Landschaften nach der Schlacht. Wenn bei den Futuristen und bei Jünger

<sup>172</sup> Da „poêle“ auch Sargtuch bedeuten kann, schwingt hier eine weitere Todesassoziation mit. Claude Simons Verbindung von Zeitwahrnehmung und Kriegsbeschreibung stellt im Übrigen eine Parallele zu den auf einer abstrakteren Ebene angesiedelten Reflexionen von Paul Virilio über Geschwindigkeit und Kriegstechnologie dar.

die Metaphern der Maschine und der Elektrizität Stärke, Energie und Aktivität signalisieren, so haben bei Simon die Maschinen den Müllzustand erreicht. Die am Anfang des Jahrhunderts euphorisch begrüßte Kriegstechnik hat sich hier in totes Gerät verwandelt.

*Le Jardin des Plantes* nimmt diese Thematik nochmals auf, indem S. in dem Gespräch mit dem Journalisten das Unspektakuläre der Kriegserlebnisse betont. Angesichts der Tatsache, dass Claude Simon als einer von nur zwei Überlebenden Zeuge der Vernichtung eines ganzen Regiments war, scheint dies erklärungsbedürftig. Es geht ihm offensichtlich um die Präzision der Beschreibung, die ein Abarbeiten von automatisierten Konnotationen voraussetzt. Der Krieg wird normalerweise als ein dramatisches Ereignis wahrgenommen. Dass dies eine automatisierte Erwartung ist, unterstreicht S. in der Äußerung, dass man in seinem Fall nicht einmal von „faire la guerre“ sprechen könne, weil er nicht dazu gekommen sei zu schießen (JP, S. 77). Die Landschaft sei „vert, opulent, pastoral“ (JP, S. 78) gewesen und habe keineswegs wie vom Sturm verwüstet oder wie eine Mondlandschaft gewirkt. Auch die Kriegsmaschinerie wirkt in der visuellen Wahrnehmung nicht als gefährlich: Die Einschläge von Granaten werden mit Wattebäuschen verglichen (JP, S. 24). Die Plötzlichkeit der Luftangriffe spielt sich vor einem nahezu idyllischen Landschaftshintergrund ab. Die (Re)Konstruktion der Erinnerung leistet so gleichzeitig eine hintergründige Kritik der Diskurse über den Krieg, indem sie die Dramatik ganz auf den Punkt der Luftangriffe konzentriert, diese aber als Überforderung der Wahrnehmung darstellt. Es findet so ein Prozess der Bedeutungsentleerung statt.

In diesem Prozess erhält Claude Simons Schreiben eine eigentümliche Dynamik. Die Fixierung traumatischer Momente wird in die literarische Kritik der Heroisierung des Krieges eingebunden. Auch in der traditionellen künstlerischen Darstellung der Kriegshelden spielt die Fixierung des Momentes eine große Rolle, da die Denkmäler den Augenblick des Triumphes oder der wegweisenden Geste festhalten – eine Apotheose politischer und militärischer Größe, die für die Nachwelt konserviert wird. Darauf nimmt *La Route des Flandres* in der ersten Beschreibung des Todes von de Reixach Bezug: „un moment j’ai pu le voir ainsi le bras levé brandissant cette arme inutile et dérisoire dans un geste héréditaire de statue équestre que lui avaient probablement transmis des générations de sabreur“ (*La Route des Flandres*, S. 12). Die heroische Geste erscheint angesichts des realen Todes in der Erinnerung des Beobachters als unfreiwillig komische Positur und Ausdruck eines unbewussten Generationenerbes. Die Traumatisierung, die ja gerade in der Fixierung auf einen Moment des Erlebens dazu führt, dass der Soldat sich wie aus der Geschichte herausgefallen fühlt – wie Claude Simon immer wieder anschaulich beschreibt –, öffnet sich über die Arbeit an heroischen Kriegsbildern so letztlich doch für die Geschichte. Der isolierte

Moment kann mit der Familiengeschichte – in *La Route des Flandres*, *Les Géorgiques* und *L'Acacia* – verbunden werden. Die Familiengeschichte wiederum speist sich beständig aus der Weltgeschichte: Das Familienarchiv ist mit seinen Gemälden, Photographien, Postkarten und schriftlichen Dokumenten ein Reservoir von Erinnerungsbildern, das vielfältige Anknüpfungspunkte an die weltgeschichtlichen Entwicklungen erlaubt. Der Gestus der Bedeutungsentleerung, der als Echo des Traumas die Erinnerung erstarren und sub specie mortis gefrieren lässt, findet so einen paradoxalen Zugang zur Geschichte.<sup>173</sup> Daraus entstehen sogar Ansätze zu einer Neukonzeptualisierung der Geschichte in der Linie der Übertragung literarischer Termini, z.B. in den Metaphern der Geschichte als Tragödie und Farce, wie in der folgenden Passage aus *Les Géorgiques* über den Schreibprozess von O.:

de sorte que son aventure (ou plutôt l'aventure qu'il (O.) essayait maintenant de raconter) ressemblait à un de ces romans dont le narrateur qui menait l'enquête serait non pas l'assassin, comme dans certaines versions sophistiquées, mais le mort lui-même, noyant le lecteur dans une profusion de détails oiseux dont l'accumulation lui sert à dissimuler le maillon caché de la chaîne, l'information manquante, l'Histoire elle-même se chargeant du reste, surpassant par sa facétieuse perversité ces auteurs qui se divertissent à plonger le lecteur dans la confusion en attribuant plusieurs noms au même personnage ou, inversement, le même nom à des protagonistes divers, et, comme toujours, agissant (l'Histoire) avec sa terrifiante démesure, son incroyable et pesant humour (G, S. 340)<sup>174</sup>

Über die Kernpunkte traumatischer Momente greift der Schreibprozess in die Zeitdimension der „großen“ Geschichte aus, indem die Momentaufnahmen verschiedener historischer Ereignisse miteinander verknüpft und – vor allem in *Les Géorgiques* – in eine historische Tiefendimension gestellt werden. Die starke Ausweitung intertextueller Bezüge in den letzten Romanen im Vergleich zu *La Route des Flandres*, beispielsweise der Bezug auf Orwells *Homage to Catalonia* in *Les Géorgiques* und auf die Tagebücher des Feldmarschalls Rommel in *Le Jardin des Plantes*, liefert dazu dokumentarische Belege oder Modelle diskursiver Verarbeitung der Geschichte, die ebenso wie die historischen Ereignisse der literarischen Entmythisierung

---

<sup>173</sup> Vgl. auch die – manchmal etwas kryptische – Betonung der narrativen und kulturellen „legacies“ in der Interpretation von Minich Brewer (1995: 70) mit Bezug auf Derrida und ihre Ablehnung der Interpretation von Britton bezüglich der „Unsichtbarkeit der Geschichte“ bei Simon sowie von Dällenbachs These der „zyklischen Wiederkehr“ in Simons Geschichtskonzept (Minich Brewer 1995: 62 f.).

<sup>174</sup> Im Kontext dieser Stelle wird auf die kommunistische Fünfte Kolonne im Spanischen Bürgerkrieg angespielt, und zwar konkret auf die ungreifbare Identität der Politikommissare, die sich verschiedener Pässe und Namen bedienten.

anheimfallen. Hinzu kommen die intermedialen Bezüge, z.B. der Bezug auf Kunstwerke und Photographien, der bei Claude Simon ähnlich stark ausgeprägt ist wie in einem anderen bedeutenden Werk, das die Geschichte des 20. Jahrhunderts verarbeitet, nämlich Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands*.<sup>175</sup>

Das Fortschreiben seines Werkes in immer neuen Varianten enthält mit *Le Jardin des Plantes* eine neue Facette, und zwar gerade im Bezug auf den Geschichtsdiskurs. Die Erzählung der einzelnen Momente des Herumirrens auf der Straße in Flandern hat nicht mehr dieselbe mikrostrukturelle Intensität wie in *La Route des Flandres* und *Les Géorgiques*, doch holt *Le Jardin des Plantes* die früheren Texte insofern ein, als nun der diskursive Kontext rekonstruiert und die „offizielle“ Geschichtsversion mit aufgenommen werden. Das Konkurrenzverhältnis von literarischem und dokumentarischem Text wird hier lesbar gemacht. Dabei stellt sich heraus, dass die Dokumente der Heeresleitung unvollständig sind. Es entsteht somit der Eindruck, dass sich auch der historische Diskurs dann als fragmentarisch erweist, wenn man ihn nur genau genug unter die Lupe nimmt. Der Fragmentcharakter des literarischen Textes aber hat seine eigene Wahrheit – die der subjektiven Perspektivierung des Erlebens –, während die Lücken in den Militärdokumenten eher eine Manipulation vermuten lassen.

### 3.8 Zu Simons Konzeptualisierung des Gedächtnisses und zur Bedeutung seiner Texte für die Geschichtsdarstellung im Roman

Claude Simons Erinnerungsbilder an den Krieg weisen Merkmale auf, die die Gedächtnisforschung für traumatische Erinnerungen festhält: ihre Fixiertheit, Immobilität und ihr plötzliches Einbrechen in andere Denkprozesse aufgrund von bestimmten Auslösern wie visuellen Eindrücken, Gerüchen oder Wörtern sowie das sie begleitende Gefühl von Irrealität bei gleichzeitig ausgeprägter Präzision des Erinnerungsinhaltes. Die Qualität dieser Erinnerungsbilder affiziert auch die Ordnung des Textes: Am besten entspricht ihrem plötzlichen Auftreten ein Arrangement des Textes in Fragmenten, da dies die Erfahrung des Bruches und die Lücken des Gedächtnisses signalisiert, die häufig mit Trauma-Erinnerungen verbunden sind.

Während man im Allgemeinen von einer Entsprechung zwischen Erinnerung und Erzählung einer Geschichte ausgeht, ergibt sich gerade bei Trauma-Erinnerungen eine Gegenläufigkeit zwischen Erinnern und Erzählen, denn sie leisten gewissermaßen Widerstand gegen ihre Einbettung in einen

---

<sup>175</sup> Vgl. zu den Photographien bei Simon Janssens (1998). Anders als der Untertitel dieser Studie („Faire l'histoire“) suggeriert, wird hier nicht die Geschichtsdarstellung, sondern die Verwendung der Photographie behandelt.

kontinuierlichen Handlungsablauf. Dies betrifft zunächst die chronologische und teleologische Dimension. In seinen Romanen gibt Claude Simon häufig dem Versuch der Konstruktion einer Gleichzeitigkeit der Erinnerungsbilder den Vorzug gegenüber der Narration von Ereignisfolgen, was sich in *Le Jardin des Plantes* vor allem in der Montagetechnik des ersten Teils, insbesondere der ersten 30 Seiten, niederschlägt. Diese Methode hängt wahrscheinlich nicht nur mit dem Inhalt der Erinnerungsbilder zusammen, sondern auch mit der Konzeptualisierung des Gedächtnisses. Überkommene Bilder des Gedächtnisses gehen von Ordnungsmodellen aus, beispielsweise von der Vorstellung der „loci“, wonach der Erinnerungsprozess willentlich durch die Vorstellung eines Ganges durch verschiedene mit Gedächtnisinhalten besetzte Zimmer hervorgerufen und damit durch die Form einer chronologisch voranschreitenden Erzählung kontrolliert werden kann. Diese Kontinuitätsvorstellung teilt Claude Simon nicht mehr.<sup>176</sup> Er verbindet vielmehr das Gedächtnis mit der Dimension des Fragmentarischen: „Nous avons tous affaire à une perception, une mémoire, qui ne nous transmettent du monde que des aperçus fragmentaires.“<sup>177</sup> Da die Erinnerung wie die Fragmente eines zerbrochenen Spiegels nur bruchstückhaft und verzerrt auf Reales verweist, interpretiert Simon seine eigene Metaphorik als Ausdruck einer Situation der Nicht-Beherrschbarkeit auch des Gedächtnisses:

M.C. – [...] La métaphorique du vent, de l’herbe, ne dit-elle pas, en effet, dans vos livres, une situation de non-maîtrise de l’écriture?

C.S. – Plutôt de non-maîtrise du ‚réel‘, du savoir, de la perception, de la mémoire elle-même. (Calle 1993: 6)

Die Paradoxie von Claude Simons Schreiben liegt darin begründet, dass es etwas zu erfassen sucht, was sich ständig dem Zugriff entzieht und in den Metaphern des Formlosen und des Magmas konzeptualisiert wird: „essayant de se souvenir exactement de quelque chose qui s’est passé (qu’il a vécu) plus de quarante ans auparavant, qui dans sa mémoire n’est plus qu’un magma d’images et de sensations“ (JP, S. 288).<sup>178</sup> Dieses Schreiben vermittelt zwischen dem vorsprachlichen Chaos der Wahrnehmung (und der Welt)

---

<sup>176</sup> Vgl. auch Klinkert: „der entscheidende Unterschied zwischen dem Gedächtnis des Rhetors und dem Simonschen Gedächtnis ist die Unmöglichkeit, über das Gedächtnis frei zu verfügen, es zu rhetorischen Zwecken einzusetzen. Das Gedächtnis der *Georgiques* ist entpragmatisiert“ (1996: 241).

<sup>177</sup> Simon im Gespräch mit Lucien Dällenbach in Dällenbach (1988: 178).

<sup>178</sup> Vgl. Simon zu seinem Schreibprozess: „Ce qui préexiste est extrêmement vague, une espèce de magma“ (1972 Bd. II: 109).

und der künstlichen Ordnung der Sprache.<sup>179</sup> In Simons Äußerungen zur Relation von Schreiben und Gedächtnis zeigen sich beide Seiten. Auf der einen Seite hat Simon darauf hingewiesen, dass das Schreiben die Erinnerungen anreichert, dass es also teilhat an der magmatischen Kraft des Gedächtnisses.<sup>180</sup> Der Fluss des Schreibens würde demnach seinem chaotischen Charakter entsprechen. Auf der anderen Seite ist offensichtlich, dass Schreiben für ihn gleichzeitig eine strukturierende, konstruktive und bewusste Tätigkeit darstellt. Dies hat er nicht nur durch das Motiv des Schreibens als „recherche“, sondern auch durch die Skizzen zur Struktur seiner Texte verdeutlicht. Im Hinblick auf *La Route des Flandres* verwendet er dabei das Bild der Schichten des Textes, die um das Zentrum des Romans wie geologische Schichten um einen artesischen Brunnen angeordnet sind (Simon 1972: 93).

Ein Verdienst der Werke Claude Simons besteht darin, dass sie ein anderes Modell des Sprechens über Geschichte entwerfen, eines Sprechens, in dem nichts mehr gesichert ist, in dem es nicht nur keine Helden mehr gibt, sondern das Sprechen selbst von Zweifeln durchwoben ist. Die nachträglichen Versuche von Georges und Blum in *La Route des Flandres*, den vermutlichen Selbstmord des Oberst zu erklären, berühren sich mit den Reflexionen über die zweifelhafte Tragfähigkeit der Sprache und bewirken dadurch, dass die aufgeworfenen Fragen auf der Inhaltsebene nicht entschieden werden, eine verstärkte Aufmerksamkeit für die immer wieder präsente Metaebene der Probleme der Repräsentation. In *Les Géorgiques* erhält auch die dokumentarische Ebene insofern einen problematischen Charakter, als durch die Figuren L.S.M., O. und des Kavalleristen die Zeugnisfunktion selbst sich relativiert.<sup>181</sup> In *Le Jardin des Plantes* löst die Frage nach der Kommunizierbarkeit der Kriegserfahrung eine Rückwendung zu den früheren Romanen aus. Sie unterstreicht die Intertextualität innerhalb des Gesamtwerkes und lässt dieses als ein offenes System erscheinen, da in jedem neuen Text eine

---

<sup>179</sup> Doubrovsky weist darauf hin, dass das Zerfallen der Zeit und der Welt in die „instantané“, zusammenhanglose Momentaufnahmen, schon in *Le Vent* thematisiert wird (1972: 52). Er fasst die doppelte Bewegung von Sinnverweigerung und -konstruktion zusammen: „au patent *non-sens*, sur lequel débouche la quête obsessionnelle du Secret [...] l'exploration métaphorique oppose le retissage laborieux et patient d'un *sens*.“ (1972: 64, kursiv im Original, SK)

<sup>180</sup> Vgl. Simon im Interview Calle: „le souvenir est réactivé et enrichi par le travail de l'écriture“ (1993: 5) und: „Le souvenir est à la fois antérieur à l'écriture et suscité (ou plutôt enrichi) par elle. Plus on écrit, plus on a de souvenirs“ (1993: 23).

<sup>181</sup> Was auch an der historischen Verortung des Bewusstseins von L.S.M. in der Aufklärung liegt, wogegen die Figuren des 20. Jahrhunderts diese Sicherheiten nicht mehr teilen können, vgl. Dugast-Porte (1990: 183 f.) und Gelz (1992). Im Bezug auf Orwell weist der extradiegetische Erzähler auf die Lücken seines Textes hin, womit eine andere Art von Zweifel an seiner Zeugnisfunktion entsteht.

Darstellungsebene vorhergehender Texte zum Ausgangspunkt und Gegenstand metafiktionaler Reflexion werden kann. Die Kontinuität des Schreibens verbindet so die isolierten Momente, aber in einer Form, welche die Zweifel, Lücken, Hypothesen transparent werden lässt. Die genuin literarische Beschreibung ist in *Le Jardin des Plantes* außerdem mit Fragmenten anderer Textsorten, am Ende des Romans z.B. mit einem Film-Treatment, vermischt. Der literarische Text wird dabei zum Gedächtnis einer Vielzahl von Erinnerungsspuren, die über ihn hinausweisen.<sup>182</sup> An manchen Stellen, vor allem im zweiten Teil, sind in der Kompilation verschiedener Dokumente deutliche Ähnlichkeiten mit der Arbeit von Historikern, speziell dem Quellenvergleich, erkennbar.

Die Offenlegung der Intertextualität, die seit *Les Géorgiques* im Werk Claude Simons zu beobachten ist, bildet dabei nur eine weitere Facette im Zusammenspiel von Trauma-Erinnerung und „écriture“. Einerseits bewirkt die Erinnerung an traumatische Erfahrungen einen Zusammenbruch teleologisch organisierter Narration und die Zersplitterung in Momentaufnahmen, andererseits steht der Destruktion konventioneller Erzählformen die Konstruktion neuer Kontexte gegenüber, wobei den Lesern allerdings mehr an assoziativem Vermögen als in der Lektüre üblicher Romane mit traditionellen Makrostrukturen abverlangt wird.

Diese neuen Kontexte entstehen auf unterschiedlichen Wegen – als ein Gewebe metaphorischer Verknüpfungen in einer intensivierten Mikrostruktur, als Verfahren der Verdoppelung, Parallelführung oder Kontrastierung von Fragmenten von Geschichten (z.B. die Bedeutung des Krieges in den Lebensgeschichten des Vaters und des Sohnes in *L'Acacia* oder die Relation zwischen S. und Novelli in *Le Jardin des Plantes*), als intertextuelle Verweise (z.B. die Hinweise auf Stendhal und Faulkner, JP, S. 35), als metafiktionale Reflexion über frühere Werke oder als Einbettung in Fragmente anderer Textsorten.

Die Seite der Bedeutungsverweigerung wird somit bei Claude Simon durch die Komposition neuer Kontexte ausbalanciert. Wie die Fragmente sich in ihrer Signifikanz anreichern können, möchte ich im Folgenden anhand eines Beispiels aus den Anfangspassagen von *Le Jardin des Plantes* (S. 21 ff.) aufzeigen. In die Fragmente um die Erinnerung an eine Reise nach Moskau und Kirgisien und das dortige Schriftstellertreffen wird ein Novelli-Fragment eingeblendet. Ausgehend vom Titel eines seiner Werke, „The road to recovery“, entsteht ein fließender Übergang mittels der Assoziation „road

---

<sup>182</sup> Vgl. auch Duffy zur Aufmerksamkeit Simons für Gegenstände und ihre historische Dimension (1987: 434 f.), wobei er allerdings auch eine „Schwäche“ Simons im Hinblick auf historiographische Begriffe wie z.B. den des Ereignisses konstatiert.

of discovery“ zur Evokation des Kriegsgeschehens auf der Straße von Flandern, also zu Simons eigenem Werk. Die rechte Spalte überblendet die Kriegserinnerung mit der Beschreibung des Feuerwerks anlässlich der Nobelpreisverleihung<sup>183</sup> und dem kurzen Gespräch mit Joseph Brodsky. Der Wendung der rechten Spalte „l’air se brisant comme du verre“, die sich sowohl auf die Kriegserinnerung als auch auf das Feuerwerk bezieht, entspricht das Fragment der Beschreibung des Fliegerangriffs in der linken Spalte (JP, S. 21). Die rechte Spalte geht unmerklich über in das Gespräch mit Brodsky: „J’ai dit à Brodski J’ai horreur des feux d’artifice“ (ebda.). Die Kriegsszene erhält somit einen doppelten Rahmen: auf der metafictionalen Ebene durch die Assoziation zwischen Gemälde- und Romantitel („The road to recovery“ – *La Route des Flandres*), auf einer psychologisch motivierten Ebene durch die vom Feuerwerk ausgelöste Trauma-Erinnerung. Der doppelte Rahmen kann dabei als Hinweis auf ein Kontinuum zwischen referentieller und metafictional-intertextueller Ebene interpretiert werden.<sup>184</sup> Er widerspricht zwar jeder Handlungslogik und stellt insofern eine Herausforderung für die Leser dar, doch der Widerspruch lässt sich auflösen, wenn man die Anordnung der Fragmente als Hinweis auf die Kopräsenz von Gedächtnisinhalten interpretiert, die im Schreiben aktualisiert werden.<sup>185</sup> Da auf den ersten Seiten des Romans der Rahmen der Fragmente eng gesteckt ist und sich erst nach und nach durch die Einführung neuer Zeit- und Handlungsebenen verkompliziert, hat der Beginn des Romans auch eine starke leserlenkende Funktion: Das scheinbare Chaos der ersten Seiten erweist sich im Lauf der Lektüre als leitmotivische Komposition, deren Einzelfragmente in immer größere Kontexte eingebettet werden.

Das Fragment über das Schriftstellertreffen in Kirgisien schildert die Weigerung des Ich-Erzählers, eine Proklamation zu unterschreiben, auf deren Sprache er allergisch reagiert. Davon erzählt er im Gespräch mit Brodsky. Über die verschiedenen Fragmente hinweg entsteht so unabhängig von der Zeitebene der beschriebenen Situationen eine Polarität zwischen den Intellektuellen, die den Machtapparaten dienen und dadurch in ihrer Sprache zu einer Rhetorik voller Stereotypen greifen, und den Schriftstellern und

<sup>183</sup> Vermutlich handelt es sich nicht um eine Anspielung auf die Nobelpreisverleihung an Claude Simon, sondern auf den Nobelpreis für Joseph Brodsky (1987), da der Ich-Erzähler nach Brodskys Rückkehrwünschen fragt: „J’ai dit Maintenant ils vous donneraient sûrement un visa de tourisme vous pourriez y aller vous Il a dit Non je n’y reviendrai jamais Il n’y avait aucun accent de colère dans sa voix il était très calme“ (JP, S. 34).

<sup>184</sup> Schmidt (1997: 238) formuliert für *L’Acacia* eine ähnliche These.

<sup>185</sup> Die Bemerkung, das Feuerwerk sei von der Stadt Barcelona gestiftet (S. 26), motiviert die Verbindung zu dem Fragment über den Spanischen Bürgerkrieg (S. 28, eingeleitet durch die Wiederaufnahme von S. 26) und damit die Verknüpfung zu Simons Roman *Le Palace*.

Künstlern, die sich diesen Ansprüchen verweigern (Brodsyk, Novelli und Simon selbst) und somit leicht zu Opfern politischer Verfolgung werden. Durch diesen Kontext erfährt auch das Fragment über die Kriegserfahrung eine Bedeutungsanreicherung, da es die Ablehnung des Schriftstellers gegenüber politischer Rhetorik, hier illustriert durch ein Churchill-Zitat (S. 22), erhellt. Gleichzeitig verorten die ersten Seiten von *Le Jardin des Plantes* den früheren Text *L'invitation* und die dort beschriebenen Rituale des Künstler- und Schriftstellertreffens in Moskau und Kirgisien neu. Brodskys lakonische Auskünfte, er werde niemals nach Russland zurückkehren, lassen eine Bedeutung vermuten, die erst in der Verflechtung mit Simons eigenen Texten aufscheint – als Leser ist man sozusagen zu einer Lektüre zwischen den Fragmenten gezwungen.

Im Geflecht der verschiedenen Texte wird so eine andere Art von Geschichte geschaffen, ein textueller Zusammenhang, der in immer neuen Varianten die Erinnerung an Geschehen, die sich der Beschreibung zu entziehen scheinen, erzählerisch einholt. Claude Simon gelingt es auf diese Weise, die verstörende Gegenwärtigkeit traumatischer Erinnerungen, die mit dem Eindruck des Herausfallens aus jeder Geschichte verbunden sind, durch die schriftstellerische Arbeit selbst zu historisieren.

Freilich handelt es sich um eine besondere Art von Historisierung, der jedes Fortschrittsdenken abgeht und die eher einen Blick für den Verfall entwickelt, eine Geschichtsmeditation *sub specie mortis* betreibt.<sup>186</sup> Fragil sind in dieser Perspektive nicht nur die Erinnerungen, sondern auch die schriftlichen Zeugnisse, die ihre Spuren für die Nachwelt aufbewahren, wie in *Les Géorgiques* die Tinte, die in der Schrift des Vorfahren L.S.M. die Geschichte fixierte und in der Analogie mit getrocknetem Blut auf den Tod verweist, den sie darstellt und der sie selbst ereilt:

Lorsque l'on tourne les pages des registres en les tenant inclinés de fines particules couleur rouille aux facettes scintillantes et dorées comme du mica se détachent des lettres et glissent sur les feuilles. On dirait que les mots assemblés, les phrases, les traces laissées sur le papier par les mouvements de troupes, les combats, les intrigues, les discours, s'écaillent, s'effritent et tombent en poussière, ne laissant plus sur les mains que cette poudre impalpable, couleur de sang séché. (*Les Géorgiques*, S. 76)

In *Le Jardin des Plantes* erklärt S. im Gespräch mit dem Journalisten, sein Gefühl auf der Straße von Flandern im Bewusstsein des jederzeit möglichen

---

<sup>186</sup> Signifikant sind beispielsweise die Metaphorik der Leblösigkeit und die Beschreibungen leerer Rituale in Claude Simons Beobachtungen von seiner Reise in die Sowjetunion und sein Zusammentreffen mit Gorbatschow in *L'invitation*.

Todes sei am besten mit dem Begriff der Melancholie zu erfassen (JP, S. 299, 301, 302 f.). Die Bedeutung seiner Präzisierung, dass zu dieser Melancholie – anders als das stereotype Bild suggeriere – ein gieriger Blick auf die Szenerie gehört habe, wird durch eine Notiz zu Dostojewski unterstrichen: „Il décrit cette déchirante et mélancolique avidité avec laquelle le condamné regarde autour de lui le monde“ (JP, S. 305).

Die Gier des melancholischen Blicks wird auch in *Le Tramway* spürbar, einem Text, der um das Sterben der Mutter, das mit dem 1. Weltkrieg in Verbindung gebracht wird, den Kosmos der Kindheit wieder auferstehen lässt, indem die Fahrt des Jungen mit der Straßenbahn beschrieben wird. In seinen letzten Zeilen enthüllt dieser Text in einer eindrucksvollen Verdichtung eines metaphorischen Feldes von Verfall und Unbeweglichkeit die Verbindung von Gedächtnis und Tod:

Comme si quelque chose de plus que l'été n'en finissait pas d'agoniser dans l'étouffante immobilité de l'air où semblait toujours flotter ce voile en suspension qu'aucun souffle d'air ne chassait, s'affalant lentement, recouvrant d'un uniforme linceul les lauriers touffus, les gazons brûlés par le soleil, les iris fanés et le bassin d'eau croupie sous une impalpable couche de cendres, l'impalpable et protecteur brouillard de la mémoire. (*Le tramway*, S. 141)

Die Bedeutung von Claude Simons Gesamtwerk für die Frage nach den Möglichkeiten der Geschichtsdarstellung liegt vor allem darin begründet, dass er die Grenzen der Repräsentation von Geschichte ausgelotet hat. Gerade seine eigenwillige Position, im Umkreis des Nouveau roman zwar auf dem Primat der „écriture“ zu bestehen, aber die Referenzebene des literarischen Textes sichtbar zu halten, verleiht seinen Werken einen für die Geschichtsdarstellung offeneren Charakter, als dies bei anderen Autoren des Nouveau roman der Fall ist. Zwei strukturelle Elemente erweisen sich dabei als besonders interessant: zum einen die Intensivierung der Wahrnehmung einzelner Momente, mit der eine radikale Beschränkung auf subjektive Perspektiven in historischen Ereignissen einhergeht, zum zweiten die Auflösung traditioneller Makrostrukturen und ihre Ersetzung durch andere, assoziativ wirkende Verknüpfungsmuster.

Durch den Kontrast, den sie zwischen der subjektiven Wahrnehmung des Krieges und den militärischen und politischen Diskursen aufbauen, betreiben Simons Texte eine Demontage und Bedeutungsentleerung der gesellschaftlichen Kommunikation über den Krieg, deren Anachronismus gegenüber der Kriegstechnologie veranschaulicht wird. Wichtig ist dabei die Verlagerung der Beschreibungsebene von den historischen Ereignissen zur Welterfahrung der ihnen Ausgelieferten: Durch die Landschaften nach der Schlacht irren bei Simon Figuren, denen die Koordinaten jedes gesellschaftlichen Ordnungssystems fremd geworden sind. Der Autor leistet damit einen Beitrag

zur Beschreibung der Symptome, die Überlebende traumatischer historischer Erfahrungen kennzeichnen.

Indem Claude Simon die chronologische und teleologische Strukturierung konventioneller narrativer Makrostrukturen durch kombinatorische Verfahren ersetzt, erhält sein Text größere Spielräume im Hinblick auf die Einbindung nicht-literarischer textueller Materialien. Schon in *La Bataille de Pharsale* wird mit den Zitaten aus Schulbüchern dieser Weg eröffnet, doch erst mit *Les Géorgiques* und *Le Jardin des Plantes* ist der Charakter des Textes als ein Resonanzraum einer Vielfalt anderer Texte deutlich offengelegt. Damit aber wird es möglich, Claude Simons Werke als hybride Texte vor dem Hintergrund einer Gattung neu zu positionieren, der die Hybridität von Anfang an einbeschrieben war, wenn auch in der Regel in verdeckter Form: nämlich dem historischen Roman. Die Modellierung eines subjektiven Blicks auf die Geschichte verbindet Simons Gesamtwerk mit dieser Tradition, doch dekonstruiert er deren narrative Konventionen – die vorausgesetzte Identität des Subjekts, die Vorstellung eines Kausalzusammenhangs in der Handlungsfolge, die chronologische Strukturierung. Der Prozesscharakter seines Werkes hält dabei in immer wieder neuen Rückbezügen auf vorhergehende Texte den Blick auf die Wahrnehmung eines Moments offen, der trotz seines punktuellen Charakters symptomatisch für die Geschichtserfahrung des 20. Jahrhunderts ist: den Moment des Ausgeliefertseins des Subjektes im Krieg. Diese Perzeption behauptet sich gegen die Totalisierung, die jedem Geschichtsdiskurs gegenüber dem jeweils konkreten Erleben inneohnt und bildet sozusagen eine produktive Blockade, einen Widerstand des Traumas gegen diese Diskurse. Claude Simons Texte verweigern sich der Versöhnung mit der Geschichte und finden gleichzeitig eine dynamische Zwischenposition zwischen der Nicht-Kommunizierbarkeit des Traumas und seiner Auflösung.<sup>187</sup> In dieser Paradoxie liegt wohl auch die Faszination des Gesamtwerks von Claude Simon begründet, denn aus der Dynamik des Schreibens an der Grenze des Beschreibbaren entstehen andere, neue Bilder von Geschichte: Geschichte erscheint als Fragment, nicht mehr als erzählbare Totalität. Im Nachvollzug der Zersplitterung der Makrostrukturen ergibt

---

<sup>187</sup> Von daher ist es nicht verwunderlich, dass die Literaturkritik nicht zu einem eindeutigen Urteil über Claude Simons Geschichtsdarstellung kommt. Vgl. mit Bezug auf *Histoire* Gocels Zwischenüberschrift „L'impossibilité du roman historique“ und die Wertung: „Le texte provoque donc la dissolution de l'histoire dans l'absurde [...]“ (1996: 125), die implizit von einem Gegensatz zwischen Geschichte und Absurdität ausgeht, im Vergleich zur ebenfalls von Gocel formulierten Position im Anschluss an Claude Mauron: „*Histoire* peut donc être considéré comme un ‚roman historique‘ d'un nouveau genre, qui établit de nouveaux rapports entre fiction et histoire“ (Gocel 1996: 161). Zum Vergleich mit Beispielen des neuen historischen Romans und der „historiographic metafiction“ (Fuentes, Eco) siehe auch Kleinert (2000a).

sich so für die Leser ein Eindruck der Verwerfungen, die das 20. Jahrhundert in der Psyche der Zeitgenossen erzeugt hat. In dieser Dynamik haben seine Texte die Grenzen des Geschichtsromans sowohl im Hinblick auf die Darstellbarkeit einer historischen Mikroebene als auch der Erosion von Geschichtsbildern auf einer Makroebene deutlich erweitert. Die Unterordnung der Ebene der *histoire* unter die Ebene des Gedächtnisses bzw. der metafictionalen Reflexion eröffnet dabei zwei für die Möglichkeiten des Geschichtsromans insgesamt interessante Perspektiven: zum einen das Modell einer Verräumlichung des Erzählens durch die – erzählerisch nicht einholbare, aber als angestrebtes Ziel sichtbar gemachte – Kopräsenz der Erinnerungsbilder verschiedener Zeitstufen in einem textuellen Gedächtnis, zum anderen die Offenlegung der medialen Träger einer derartigen Erinnerungsarbeit, die bei aller weiterhin bestehenden Differenz sich in mancher Hinsicht dem Ausgangspunkt, d.h. den Quellen, historischer Diskurse annähert bzw. sogar ein Konkurrenzverhältnis zu historischen Diskursen aufbaut. Dies gilt insbesondere für Simons Romane, die in den 1980er und 90er Jahren erschienen sind, in denen er – vor allem in *Les Géorgiques*, *L'Acacia* und *Le Jardin des Plantes* – die Voraussetzungen seines Erzählens in immer neuen Spiralen um die bekannten narrativen Kernpunkte zu erfassen sucht und so von Text zu Text neue hermeneutische Möglichkeiten durch den Rekurs auf autobiographische Informationen, intertextuelle Vernetzungen und historische Quellen erschließt. Auch wenn die meisten jüngeren französischen Schriftsteller ihm auf diesem Weg nicht direkt folgen, zeigen ihre Werke doch häufig genug, dass eine umstandslose Rückkehr zu Positionen des Erzählens vor dem *Nouveau roman* nicht intendiert ist. Die Erhöhung der Lesbarkeit, die man in den 1980er und 90er Jahren auch bei Simon selbst gegenüber Texten wie *Les corps conducteurs* beobachten kann, bedeutet dabei keineswegs eine Reduktion des schriftstellerischen Anspruchs.



## 4. Elsa Morante, *La Storia*: Geschichte als Einbruch der Irrealität in den Alltag

### 4.1 Die Polemik um *La Storia* und das Problem des realistischen Populärromans

Innerhalb des vorliegenden Korpus von Romanen ist Elsa Morantes *La Storia* (1974) der Text, der am deutlichsten in der Tradition des realistischen historischen Romans steht und gleichzeitig den am explizitesten ausgedrückten Totalitätsanspruch im Hinblick auf das Geschichtsbild erkennen lässt. Dies geht schon aus der Umschlaggestaltung der Ausgabe von 1974 hervor, die dem Titel die erläuternde Geschichtsdefinition „uno scandalo che dura da diecimila anni“ beifügt. Totalitäts- und Kritikerspruch werden so dem Leser auf den ersten Blick nahezu plakativ vermittelt. Die erzählte Geschichte einer römischen Familie in den Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegsjahren 1941-47 samt Vorgeschichte illustriert exemplarisch den negativen Lauf der Geschichte schlechthin. In Äußerungen und Empfindungen der Protagonisten und in den Erzählerkommentaren ist der Begriff „Storia“ stets negativ konnotiert: Die Geschichte ist eine Krankheit,<sup>188</sup> ein unaufhörliches Morden (*La Storia*, S. 647),<sup>189</sup> und ein tödliches System, das die Erde in ein Vernichtungslager verwandelt (S. 566). Diese Geschichtsvision bildet den düsteren Hintergrund der Erzählung eines Existenzkampfes, den eine römische Mutter in den Kriegsjahren um das Überleben ihrer Kinder führt – eines aussichtslosen Kampfes, wie Wahnsinn und Tod der Protagonisten in den Nachkriegsjahren demonstrieren. Der Roman beginnt im Jahr 1941 mit der Vergewaltigung der Protagonistin Ida Ramundo, einer römischen verwitweten Lehrerin, durch einen jungen deutschen Soldaten, der wenig später

---

<sup>188</sup> Der Erzählerkommentar definiert die zeitgenössische Gesellschaft als „cancro industriale“ (*La Storia*, im Folgenden im Text abgekürzt als LS, S. 655).

<sup>189</sup> Ich zitiere nach der Ausgabe Einaudi, Torino 1974. Der erste Abriss historischer Daten beginnt mit einem Kommentar zu den ersten Jahren des „secolo atomico“: „Come già tutti i secoli e millennii [sic] che l'hanno preceduto sulla terra, anche il nuovo secolo si regola sul noto principio immobile della dinamica storica: *agli uni il potere, e agli altri la servitù*“ (LS, S. 7). Der junge deutsche Soldat Gunther aus Dachau (hier liefert der Erzähler Daten zum KZ Dachau, vgl. S. 15 f.), Vergewaltiger Idas, wird als Täter und Opfer der Geschichte dargestellt: „La Storia era una maledizione“ (S. 18). Im ersten Kapitel „19\*\*\*“ werden bereits die wichtigsten Themen eingeführt: die Judenverfolgung, der sinnlose Anarchismus von Idas Vater Giuseppe (der sich bei Davide im letzten Kapitel wiederholt), die Verurteilung Mussolinis und Hitlers im expliziten Erzählerkommentar, das Thema der Krankheit als Reaktion auf die Geschichte in Noras Paranoia und – versteckter – in Idas Anfällen, die auf Useppees Epilepsie vorausweisen und hier mit Bezug auf den Volksglauben als „la scelta inconsapevole d'una creatura isolata che raccogliesse la tragedia collettiva“ (LS, S. 30) gedeutet werden.

nach Afrika versetzt wird und dort im Krieg umkommt. Ida, die wegen eines epileptischen Anfalls die Vergewaltigung nicht bewusst erlebt, wird schwanger und bringt ihren Sohn Giuseppe, genannt Useppe im ehemaligen römischen Ghetto zur Welt. Sie sucht wegen ihrer jüdischen Herkunft – ihre verstorbene Mutter war Jüdin und ahnte schon früh in paranoider, aber auch prophetischer Angst die faschistische Judenverfolgung voraus – im Ghetto Schutz und spürt auch an anderen Stellen des Romans, vor allem in der Szene der Deportation der römischen Juden 1943, den unbewussten Drang, Teil der jüdischen Gemeinde zu werden. Der kleine Useppe wächst mit seinem älteren Bruder Nino auf. Idas Familie erfährt typische Kriegsfolgen für die Zivilbevölkerung: Sie wird ausgebombt, überlebt in einer Notunterkunft, leidet Hunger, als die Versorgung mit Nahrungsmitteln in Rom 1944 immer prekärer wird. Nino, der sich zunächst als Jugendlicher für den Faschismus begeistert, schließt sich der Widerstandsbewegung an, ebenso wie Davide Segre alias Carlo Vivaldi, ein junger Jude, dessen Familie deportiert wurde, der selbst nur knapp den Nazis entkommen ist und in der Notunterkunft Zuflucht gefunden hat. Nach Kriegsende sind Nino und Davide nicht mehr fähig, ein normales Leben zu führen. Nino wird als Schwarzmarkthändler und Waffenschieber kriminell und stirbt bei einer Verfolgungsjagd mit der Polizei, Davide kann das Kriegsgeschehen und die Ermordung seiner Familie im KZ psychisch nicht verarbeiten und stirbt an einer Überdosis Drogen. Auch Useppe fällt in den Nachkriegsjahren seiner Epilepsie und der Überforderung seines kindlichen Bewusstseins durch die Zeugnisse des Krieges zum Opfer. In der langen Kette der Beeinträchtigungen seiner Gesundheit widerfährt ihm am Ende noch die Ablehnung durch den drogensüchtigen Davide, dem er sich verbunden fühlte. Ida wird in Folge von Useppes Tod wahnsinnig und stirbt Jahre später in geistiger Umnachtung. Eine Reihe von Nebenfiguren komplettiert die Darstellung von Idas Familiengeschichte und dient der historischen Verankerung des Geschehens in verschiedenen Phasen des Kriegsgeschehens, der Judenverfolgung und der antifaschistischen Widerstandsbewegung, sowie der Milieuschilderung der römischen Viertel, in denen Ida mit ihrer Familie lebt.

Der 650 Seiten starke Roman ist in epischer Breite erzählt und folgt dem bewährten Muster der Verbindung von Familiengeschichte und kollektiver Geschichte. Die Konstruktion der Familiengeschichte geht auf einen „fait divers“ aus dem *Messaggero di Roma* zurück,<sup>190</sup> gleichzeitig jedoch weist die Autorin im Vorwort zu einer amerikanischen Ausgabe auf die autobiographische Fundierung des Romans hin: „ho voluto lasciare una testimonianza documentata della mia esperienza diretta, la Seconda Guerra Mondiale, esponendola come un campione estremo e sanguinoso dell’intero corpo

---

<sup>190</sup> Vgl. in Morante (1990), *Opere*, Bd. II, hrsg. v. Cecchi, Carlo/ Garboli, Cesare, Mailand, S. 1645 die Notiz der Herausgeber in der kommentierten Bibliographie.

storico millenario.“<sup>191</sup> Diese Kommentierung des eigenen Werkes gegenüber dem amerikanischen Publikum, das den historischen Erfahrungshorizont der Autorin kaum teilt, soll den Roman einerseits authentifizieren, andererseits die fiktionale Handlung als exemplarisch für den Lauf der Geschichte schlechthin erscheinen lassen. Die Betonung der Authentizität und der Verallgemeinerbarkeit des Geschehens sind typische Strategien des realistischen Romans, das Publikum von der Aussagekraft fiktionaler Texte zu überzeugen. Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang auch der Rekurs auf die Historiographie. Ihr schreibt Morante als angebliches Forschungsergebnis die These des Romans selbst zu, dass die Geschichte ewig und unveränderlich auf der gewalttätigen Unterdrückung der Mehrheit durch eine Minderheit beruhe:

Nella edizione originale italiana, questo romanzo, sotto il suo titolo *La Storia*, porta il seguente sottotitolo: *Uno scandalo che dura da diecimila anni*. In questa frase è già definito il tema al quale il romanzo darà sviluppo e orchestrazione. Io non presumo davvero che il mio tema annunci una novità sorprendente. Si tratta, anzi, di una ovvietà. A scorrere un qualsiasi sommario di *Storia universale*, si scopre subito che la sterminata vicenda umana, pure nei suoi sommovimenti e disuguaglianze, presenta un paesaggio di ossessiva monotonia. La storiografia, per quanto esplori, ritrova dovunque lo stesso scandalo incessante. A distanza o da vicino, ogni società umana si rivela un campo straziato, dove una squadra esercita la violenza e una folla la subisce.<sup>192</sup>

Die Verankerung des Romans in der realistischen Tradition wird deutlich a) an dem Gerüst an historischem Wissen, das die einzelnen Kapitel in der Form eines Vorspanns eröffnet und das auch innerhalb der fiktionalen Handlung respektiert wird, das also nicht wie in vielen postmodernen Romanen ironisch deformiert wird, b) an der Fülle von deskriptiven Details, die – im Sinne von Roland Barthes' Aufsatz „L'effet de réel“ – innerhalb der fiktionalen Handlung eine Kongruenz mit dem historischen und vor allem mit dem Alltagswissen des Lesers signalisieren und die „Welthaltigkeit“ des Romans suggerieren, c) an der weitgehend eingehaltenen chronologischen Abfolge der erzählten Episoden und der jederzeit unproblematischen narrativen Identifizierbarkeit der Orte. Die Traditionalität der erzählerischen Makrostruktur wird weiterhin unterstrichen durch die zwischen auktorialen und personalen Elementen schwankende Erzählsituation in der dritten Person. Da Morante in anderen Romanen eine Erzählerfigur in der ersten Person verwendet hat, dürfte die Wahl des überwiegend heterodiegetischen Erzählens in *La Storia* thematisch und gattungsgeschichtlich bedingt sein und vermutlich dem

<sup>191</sup> Morante (1988), *Opere*, Bd. I, S. LXXXIV.

<sup>192</sup> Maschinenschriftlicher Originaltext des Vorworts der Ausgabe von *La Storia* für die Mitglieder der First Ed. Society, Pennsylvania 1977, zit.n. Morante, *Opere* Bd. I, S. LXXXIII.

Vorbild von Manzonis *I promessi sposi* folgen. Zwei Elemente durchbrechen allerdings den traditionellen Erzählstil: eine unmotiviert eingesetzte und als Figur nicht identifizierbare Ich-Erzählerin, die teils auf die Beschränktheit ihrer Perspektive hinweist, teils allwissend ist,<sup>193</sup> und das thematische Element der sprechenden Tiere.<sup>194</sup> In *La Storia* figurieren neben den Frauen, Kindern, Jugendlichen, Alten und Kranken auch die Tiere als Opfer der Geschichte.<sup>195</sup> Sie fungieren als wichtiges semantisches Element innerhalb der Opposition von Geschichte und unschuldiger Animalität. Diese idyllische Animalität gehört zu einer Reihe von Merkmalen der Figurengestaltung, die auf direkte emotionale und uneingeschränkt sympathetische Wirkung angelegt sind, auf die Erzeugung von Rührung und Mitleid im Leser. Der Roman thematisiert dabei nicht nur – wie Manzonis *I promessi sposi* – die „umili“, die einfachen Leute, als Opfer der Geschichte, sondern sucht in ihnen auch sein eigentliches Publikum. Dies wird unterstrichen durch die Widmung des Romans an die Analphabeten – mit dem nicht näher gekennzeichneten César Vallejo-Zitat „Por el analfabeto a quien escribo“<sup>196</sup> – und durch das Zitat aus

<sup>193</sup> Die Weiblichkeit dieser anonymen Erzählerfigur geht aus Wendungen wie „mi sono sempre immaginata“ (LS, S. 40) hervor, wird aber sonst nicht weiter semantisch verankert. Aus diesem Grund und wegen der relativ geringen Präsenz dieser Ich-Erzählerin scheint mir Bernabòs These (im Anschluss an Ravanello), die Ich-Erzählerin repräsentiere ein sexualisiertes kollektives Unbewusstes (1991: 47), überinterpretiert; der Ansatz Bernabòs wird von Della Coletta (1996: 124-131) aufgenommen und zur Annahme einer generell genderbetonten Erzählerstimme erweitert, die in ihrer emotionalen Empathie eine Kritik der Historiographie darstelle. Venturi (1977: 129) erklärt die Eingriffe einer Ich-Erzählerin folgendermaßen: Die Autorin scheine hier zwar um historische Authentifizierung bemüht (in dem Sinn, dass ihre reale Präsenz in der Familiengeschichte suggeriert werde), unterstreiche jedoch eher ihre demiurgische Rolle. Vgl. zur Analyse der Erzählerstimmen auch Serkowska (2002: 180-198).

<sup>194</sup> Die sprechenden Tiere gehören zur Linie der Idylle, die aufgebaut wird, um die Destruktivität der Geschichte hervorzuheben. Teilweise haben die Tiere in *La Storia* die Funktion des vorausdeutenden Zeichens (z.B. das Kalb im Tiburtina-Bahnhof und die Katze Rossella, vgl. Venturi 1977: 123) und damit eine strukturierende narrative Funktion. D'Angeli (1987: 72) interpretiert das Thema der Animalität in *La Storia* als Metapher des Wunsches nach Auslöschung der Geschichte. Eine psychoanalytisch inspirierte Interpretation der Tierdarstellung in *Menzogna e sortilegio* gibt Bardini (1989).

<sup>195</sup> Auffällig ist das Fehlen einer männlichen Erwachsenenfigur in der Kernkonstellation. Selbst in den Resistenza-Szenen treten nur Jugendliche und der schon altersschwache Giuseppe Secondo auf, der nicht einmal mehr seinen Traum realisieren kann, mit dem Ruf „Viva Stalin“ auf den Lippen zu sterben (vgl. LS, S. 296 f.). Auch die Juden und das Ghetto werden mit dem Bildbereich der Animalität verknüpft in den Metaphern der „tana“ (S. 245) und der „stalla“ (S. 93); sie leben noch in der „preistoria“ (S. 91), d.h. – so der explizite Erzählerkommentar – noch nicht psychisch infiziert vom bürokratisch-technologischen System, das die KZs und die Atombombe hervorbringt. Zur Annäherung von Frau und Natürlichkeit vgl. Bernabò (1991: 72-77).

<sup>196</sup> Das Zitat ist Vallejos „Himno a los voluntarios de la República“ entnommen, dem Aufruf an die Kämpfer auf der Seite der Republik im Spanischen Bürgerkrieg, nicht aufzugeben. Cases meint, dass Vallejo im Gegensatz zu Elsa Morante begriffen habe, dass der engagierte Dichter

dem Lukas-Evangelium (X, 21): „... hai nascosto queste cose ai dotti e ai savi e le hai rivelate ai piccoli ... perché così a te piacque.“ Im Wechsel von Idyllisierung und Schock wird die Verbindung von *La Storia* zum Populärroman des 19. Jahrhunderts deutlich; Rosa (1995: 207-289) spricht vom „decadentismo popolare“ des Romans.

Dem thematischen und narrativen Bezug auf ein Massenpublikum entsprach die Vermarktung. Die für Italien ungewöhnlich hohe Erstauflage von 100.000 Stück und der niedrige Ladenpreis, den Elsa Morante sich ausbedungen hatte, sorgten für einige Aufregung unter den Kritikern und mögen zu Meinungen wie der des bekannten Kritikers Asor Rosa beigetragen haben, der den Roman mit einem Hollywood-Schinken verglich.<sup>197</sup> *La Storia* wurde von vielen Kritikern als anachronistischer Versuch der Neubelebung des Romans des 19. Jahrhunderts oder des Neorealismus beurteilt und löste eine heftige Polemik aus. Strittige Punkte waren für die Kritiker vor allem die Traditionalität der Erzählstruktur, das sichtbare Bemühen um Popularität und das negative Geschichtsbild des Romans. Teilweise hat es sich dabei vermutlich auch um eine Gegenreaktion auf exzessiv positive Urteile gehandelt; Natalia Ginzburg hat Elsa Morante wohl keinen guten Dienst erwiesen, als sie *La Storia* als den schönsten Roman des 20. Jahrhunderts bezeichnete und dabei als Argument hauptsächlich die eigene Tränenflut bei der Lektüre anführte.<sup>198</sup>

---

auf die politische Praxis angewiesen sei: „Senza la rivoluzione, il poeta non può parlare agli analfabeti“ (Cases 1978: 191). Diese These, die in ihrer Verkürzung typisch für linksintellektuelle Debatten der 1970er Jahre über das Verhältnis von Literatur und (revolutionärer) Politik ist, übersieht, dass schon bei Vallejo die in dem Zitat ausgedrückte paradoxale Kommunikationssituation, für einen Analphabeten zu schreiben, mit Verzweiflung konnotiert wird (vgl. in dem Gedicht auch den Appell „matad a la muerte“). Verzweiflung über den Gang der Geschichte lässt sich sowohl in den essayistischen Äußerungen Elsa Morantes als auch in *La Storia* beobachten, vor allem auch in der Kritik an der vom „sonno della coscienza“ und den Massenmedien produzierten Einschläferung des Publikums (vgl. *Opere* Bd. I, S. LXXXIII f. und LS, S. 653-656). Das von der Autorin explizit angesprochene Publikum kann entweder nicht mehr lesen, weil es psychisch korrumpiert und abgestumpft ist, oder noch nicht lesen, weil es wie der kleine Useppe analphabetisch ist.

<sup>197</sup> Vgl. Asor Rosa in *La fiera letteraria* no. 40, 6.10.1974, S. 7 f.

<sup>198</sup> Vgl. Ginzburg (1974: 3). Die bibliographischen Angaben der einzelnen Zeitungsartikel der Polemik sind enthalten bei Venturi (1977: 138 f.), einen kurzen Überblick über die Hauptargumente ausgewählter Artikel geben Sgorlon (1985: 151-154) und Ferretti (1975: 93-98), sehr ausführlich, aber leider oft zu stark gefärbt von der eigenen Position ist die Darstellung der Polemik bei Camon (1975: 187-239). Eine nützliche Auswahl der oft schwer zugänglichen Zeitungsartikel enthält Bernabò (1991: 117-140). Für deutsche Leser sind die Zusatzinformationen, z.B. über die italienische Linke in der Mitte der 1970er Jahre, interessant, die der für ein amerikanisches Publikum geschriebene Aufsatz von Lucente (1984: 220-251) zu der Polemik liefert.

Was den Vorwurf des Anachronismus betrifft, so ist generell zu sagen, dass sich Elsa Morante vom Anfang ihrer schriftstellerischen Karriere an wenig um literarische Moden kümmerte. Wenn ihr erster Roman *Menzogna e sortilegio* aufgrund des Fehlens von Zeitbezügen im Erscheinungsjahr 1948 als anachronistisch gegenüber dem Neorealismus erschien und den Kritikern einiges Kopfzerbrechen bereitete,<sup>199</sup> so mussten ihrerseits die Anspielungen auf den Neorealismus in *La Storia* in dem immer noch von Nouveau roman und Neoavantgarde stark beeinflussten kulturellen Klima der 1970er Jahre wie aus der Zeit gefallen wirken. Von früheren Mitgliedern des Gruppo '63 wie Balestrini und Barilli kamen dementsprechend auch besonders heftige Angriffe. Die damals vorgebrachten vage psychoanalytisch oder politisch argumentierenden Kritiken wirken heute im historischen Abstand gesehen allerdings eher als Dokument des stark ideologisch geprägten Klimas der 1970er Jahre in Italien denn als gültige Aussagen über Schwächen des Romans.

Da sie sich direkt auf das Geschichtsbild von *La Storia* beziehen, seien hier dennoch einige Kritiken von Seiten der italienischen Linken referiert. Mit der Kritik am negativen bzw. angeblich versöhnlerischen Geschichtsbild des Romans wurde die Frage verbunden, ob *La Storia* als „romanzo popolare“ im Sinne von Gramscis Idee einer „cultura nazional-popolare“ zu werten sei.<sup>200</sup> In *Il manifesto* wurde beispielsweise in einem von Nanni Balestrini, Elisabetta Rasy, Letizia Paolozzi und Umberto Silva unterschriebenen Brief (18.7.1974) die paternalistische Haltung des Erzählers gegenüber den Figuren heftig kritisiert,<sup>201</sup> wogegen Spinazzola in der kommunistischen Zeitschrift *Rinascita* (21.7.1974) zwar den Roman lobte, jedoch einen positiven Geschichtsbegriff vermisste. Tatsächlich erklärt *La Storia* die Hoffnung auf eine proletarische Revolution oder auf einen Fortschritt in der Geschichte im Monolog Davides zur Illusion. Diese Distanz gegenüber der kommunistischen Tradition, auch gegenüber der Resistenza, wird über Nebenfiguren gestützt und im letzten, nur noch aus historischen Daten

---

<sup>199</sup> Vgl. die interessanten Ausführungen zur Rezeption Elsa Morantes von Cecchi / Garboli (Hrsg.), Bd. II der *Opere* Elsa Morantes (1990: 1653-1678).

<sup>200</sup> Die Verbindung zu Gramsci legt der Roman selbst durch das letzte Zitat nahe: „Tutti i semi sono falliti eccettuato uno, che non so cosa sia, ma che probabilmente è un fiore e non un'erbaccia.“ (S. 657), ein nicht namentlich gekennzeichnetes Gramsci-Zitat aus seiner Haftzeit.

<sup>201</sup> Im Hintergrund steht hier vermutlich Gramscis Kritik an Manzoni, dessen Haltung zu den „umili“ er mit der eines katholischen Tierschutzvereins verglich. Da die Autoren eingestehen, dass sie nur wenige Seiten des Romans gelesen haben, ist der Vergleich des Romans mit De Amicis' *Cuore* irrelevant. Der Begriff „romanzo popolare“ hat in der Debatte Konnotationen, die über den literarischen Gattungsbegriff des Populärromans (Eugène Sue und Nachfolger) hinausgehen. Vgl. auch Bernabò (1991: 91-140).

bestehenden Abschnitt des Romans im Erzählerkommentar abgesichert.<sup>202</sup> Der Schriftsteller Camon bemängelte an den verschiedenen linksextremen Positionen, die in *Il manifesto* vorgebracht wurden, das dürftige argumentative Niveau, das das Geschichtsbild des Romans nach dem Kriterium der Konformität mit dem Marxismus beurteile und diesen wiederum auf die simple Frage des Geschichtsoptimismus reduziere (Camon 1975: 219). Er selbst sieht den Roman gekennzeichnet durch die Opposition von Leben und Geschichte, durch ein unvermitteltes Gegeneinander von zentripetalen und zentrifugalen Bewegungen zwischen Idylle und Geschichte als „scandalo“. Wenn auch Camon in seiner langen Auseinandersetzung mit dem Roman und der Polemik oft eher Metaphern aufbaut als präzise den Text analysiert, was ihm als Schriftsteller natürlich nicht vorzuhalten ist, so ist die Tendenz seiner Kritik an *La Storia* doch klar. Er verwirft die idyllisierende Tendenz des Romans, die nicht nur die geschichtlichen Akteure von jeder Verantwortung freispreche, sondern Geschichte überhaupt als „un’infinita sequenza di casi pietosi“ (Camon 1975: 191) erscheinen lasse. Camon kritisiert, dass bedingt durch das ideologische Defizit der Figuren die Einwirkung der Geschichte auf ihr Leben nur in der Metaphorik der Ansteckung und der Krankheit vermittelt werde. In ähnlicher Form identifiziert Pasolini die Grundstruktur des Textes in der Opposition von Leben / Vitalität / Naivität / Illusion auf der einen Seite und Geschichte als einer todbringenden Macht auf der anderen Seite. Elsa Morante baue nun diese – Pasolini zufolge unhaltbare – Opposition zu einer persönlichen Ideologie aus, die ein Pastiche aus spinozistischer und hinduistischer Philosophie, Evangelium und Anarchismus sei.<sup>203</sup> Das größte Problem des Romans liegt für Pasolini darin, dass diese persönliche, synkretistische Ideologie nicht mit dem Projekt eines „romanzo popolare“ vereinbar sei, der als Fundament eine echte kollektive Ideologie erfordere:

---

<sup>202</sup> Der Kommunismus wird über zwei Nebenfiguren, über den alten Kommunisten Giuseppe Secondo mit seiner ideologischen Begeisterung für die Resistenza und Stalin sowie über den Wirt Remo mit seinem gläubigen Vertrauen auf Togliatti als Verkörperung der historischen Vernunft, ironisiert; Ida fragt sich in diesem Kontext skeptisch, ob in Remos „neuer Welt“ auch Platz für die Kleinen wie Useppe wäre (LS, S. 483). Auch die Zuordnung Idas zu einer „dritten Gattung“ (LS, S. 483) jenseits des Konflikts von Arm und Reich signalisiert die Distanz des Erzählers zu Klassenkampftheorien. Der Nachspann, der die negative Kontinuität der Geschichte im historischen Datenmaterial durch nun sehr explizite Kommentare zum Kalten Krieg und Stalins Regime aufzeigen will, lässt kaum Affinitäten zu marxistischem Gedankengut erkennen.

<sup>203</sup> Siti (1995: 145 f.) erkennt in dieser Rezension selbstzerstörerische Tendenzen, da Pasolini an Morantes Roman das kritisiere, was ihm selbst vorgeworfen wurde, etwa die Verherrlichung der Vitalität der Unterschichten. Er fügt hinzu, dass Pasolinis Rezension vielleicht deshalb so aggressiv ausgefallen sei, weil der Roman im Monolog Davides Positionen von Pasolini selbst enthalte, die der Roman relativiere und lächerlich mache.

Nel momento in cui tale ideologia viene trasformata in un ‚tema‘ di romanzo popolare – per definizione voluminoso, carico di fatti e informazioni, facile, rotondo e chiuso – essa perde ogni credibilità: diviene un fragile pretesto che finisce col derealizzare la sproporzionata macchina narrativa che ha preteso mettere in moto. (Pasolini 1979: 362)

Pasolinis These, der Populärroman brauche den Bezug auf eine kollektive Ideologie, wirkt heute überholt, fällt es doch in einer Zeit des allgemein konstatierten Endes der Ideologien schwer, überhaupt noch eine kollektive Ideologie zu finden. Dennoch ist sein Urteil, dass eine Diskrepanz zwischen narrativer Strukturierung und Geschichtsbild bestehe, die zur Derealisierung einer der beiden Komponenten führe, als Eindruck anregend.

Gegensätzliche Wertungen wurden in der ersten Phase der Rezeption bezüglich der Frage formuliert, ob der Roman utopisch oder vielmehr geschichtspessimistisch sei. Die unterschiedlichen Positionen lassen sich dabei auf verschiedene Figuren oder Strukturelemente des Romans beziehen. Wenn Siro Ferrone (1974) etwa dem Roman utopische Züge zuschreibt, so hat er vor allem die Figur Useppe im Blick, die das Prinzip der Poesie als utopisches Versprechen verkörpere, während sich die Gegenposition, die den Geschichtspessimismus des Romans hervorhebt, auf den langen Monolog Davides und die Handlungsstruktur (Wahnsinn und Tod der Protagonisten) stützt.<sup>204</sup> Auffällig ist in der ersten Rezeption des Romans ein oft sehr polemischer Tonfall, der angesichts der Ernsthaftigkeit, mit der Elsa Morante das Thema der Judenverfolgung literarisch zu verarbeiten sucht, im Nachhinein verwundert.

Auch Luperinis Aufsatz in dem Sammelband *Sociologia della letteratura* (1978: 279-290) ist davon nicht frei, obwohl er eine differenziertere marxistische Position einnimmt und sich um eine Verbindung von ästhetischen und ideologischen Kriterien bemüht. Luperini kritisiert Elsa Morantes anarchistische Weltanschauung als naiv, nimmt aber besonders ihren Populismus aufs Korn. Dass Elsa Morantes „umili“ kein Bewusstsein haben, wertet er vor allem als ideologische Schwäche. In der Gestaltung der Figur Davides, der einzigen Intellektuellen-Figur des Romans, bemängelt er dagegen eher die narrative Schwäche; Davide sei als Figur des bürgerlichen Intellektuellen mit seiner prekären Position zwischen den Unterdrückern und den Unterdrückten nur ausgedacht, nicht aber wirklich dargestellt. Luperini erklärt dieses Phänomen damit, dass sich Elsa Morante mit ihrer Position einer bürgerlichen Intellektuellen nicht tief genug auseinandersetze, sondern lieber in das Mitleid mit den Armen und Unterdrückten ausweiche, in den Populismus

---

<sup>204</sup> Barilli führt Morantes Pessimismus auf einen latenten Sadismus der Autorin zurück, der sie ihre Figuren in den Tod schicken lasse; zur Kritik an Barilli aus einer Genderperspektive vgl. Della Coletta (1995: 125 f.).

des 19. Jahrhunderts, statt die eigene bürgerlich-künstlerische Zerrissenheit in Avantgarde-Kunst umzusetzen. Der „blinde Fleck“ in Luperinis teils einsichtigen, teils sehr konstruiert wirkenden Argumenten ist – ähnlich wie bei Pasolini die „kollektive Ideologie“ – der Begriff des bürgerlichen Intellektuellen. Es ist heute kaum noch nachvollziehbar, dass Elsa Morante in derart monolithischer Weise als „bürgerliche Intellektuelle“ bezeichnet wurde, ohne dass ihre eigenen Erfahrungen mit Armut und Verfolgung (sie war – wie ihre Romanfigur Ida – Halbjüdin) irgendeine Rolle spielen.

Leider ist die ältere Sekundärliteratur zu Elsa Morantes Werken voll von Projektionen über die Autorin selbst, auch bei wohlwollenden Kritikern wie z.B. Cesare Garboli, der *La Storia* als „un parto in pubblico“ bezeichnet hat (Vorwort zu Morante 1987: XXIV). Elsa Morante versuchte stets als Person hinter ihr Werk zurückzutreten. Über die ungewöhnliche Familiengeschichte konnte die Öffentlichkeit erst nach ihrem Tod durch das Buch ihres Bruders Marcello Morante, *Maledetta benedetta. Elsa e sua madre* (1986), Näheres erfahren. Inzwischen liegen Studien vor, die sich dem Zusammenhang von Biographie und Schreiben in einer sehr viel stärker textbezogenen Weise widmen. Psychoanalytisch inspirierte Interpretationen, die sich auf die Textanalyse konzentrieren und daher von literaturwissenschaftlichem Interesse sind, haben sich dabei stärker mit *Menzogna e sortilegio* als mit *La Storia* beschäftigt.<sup>205</sup>

Da in den folgenden Analysen der Aspekt der biographischen Referenzialisierbarkeit keine Rolle spielt, die Rezeption von Morantes Romanen jedoch immer wieder darauf zurückkommt, seien hier die Elemente des Romans aufgeführt, die mit der geschichtlichen Erfahrung der Autorin korreliert werden können. Sie befriedigen eine gewisse automatische Neugier des Lesers, tragen jedoch zur Interpretation des Romans m.E. wenig bei. Marcello Morante (1986: 34, 114-115) weist darauf hin, dass Elsas Mutter schon früh in obsessiver Weise eine neue Judenverfolgung fürchtete, bereits vor dem Faschismus ihre jüdische Abstammung verheimlichte und um jeden Preis ihre Kinder vor der prophetisch vorausgeahnten Gefahr zu schützen suchte. Hinter der sehr intensiven Darstellung von Idas Mutter Nora und Idas Träumen und Visionen des Holocaust steht also bis zu einem gewissen Grad eine konkrete familiäre und historische Erfahrung. Auch Details der Herkunft Idas (die norditalienische Mutter, der süditalienische Vater) und Idas

---

<sup>205</sup> Vgl. die Aufsätze von Lugnani u.a. im Band *Per Elisa* (1990) und die Fortführung dieser Arbeiten durch Bardini (1999), der vor allem *Menzogna e sortilegio* und *L'isola di Arturo* auf ihre potentielle Funktion als künstlerische Autobiographien hin untersucht. Zum Thema des Narzissmus vgl. auch Capozzi (1990b) und (1995) und zur Relation von Körperbildern, Marginalität und Imagination des Schreibens Marx (1996). Zum Vergleich der Rezeption der Psychoanalyse bei Morante und Moravia und zu den intertextuellen Bezügen der ersten beiden Romane Morantes auf Moravia vgl. Kleinert (2003).

Beruf als Lehrerin entsprechen realen Merkmalen der Familienkonstellation von Elsa Morante, wobei man festhalten muss, dass Merkmale von Elsa Morantes Mutter auf Nora und Ida verteilt sind. Wenn man psychologisch argumentieren will, wäre der Hypothese Garbolis von der verdrängten und im Roman ausagierten Mütterlichkeit der Autorin mit gleichem Recht die These gegenüberzustellen, dass Elsa Morante über die Figur Ida eine Auseinandersetzung mit der Mütterlichkeit ihrer eigenen Mutter, die offensichtlich ihre Kinder ziemlich traumatisierte, inszeniert hat. Es wäre durchaus möglich, dass das Klischee vom weiblichen Schreiben als verdrängter Mütterlichkeit hier den Kritikern den Blick verstellt hat.

Für die Resistenza-Episoden des Romans hat Elsa Morante zwar selbst eine Quelle angegeben, Pino Levi Cavagliones Resistenza-Tagebuch *Guerriglia nei Castelli Romani* (1945), doch kann zusätzlich in der Darstellung des heroisierenden Blicks der Ausgebombten und Flüchtlinge auf die Widerstandskämpfer auch ihre eigene Erfahrung eine Rolle gespielt haben, als Elsa Morante mit ihrem Mann Alberto Moravia 1943/44 vor der Judenverfolgung aus Rom aufs Land in die Ciociaria floh und dort unter den Ausgebombten lebte. Pasolini gibt indirekte Hinweise auf den autobiographischen Hintergrund der zweiten Hälfte des Romans und bemerkt, dass die Figuren Nino und Davide „zurückdatiert“ sind.<sup>206</sup> Dies könnte einige atmosphärische Details in der Darstellung Davides erklären, die historisch eher an die Kritik der 1960er Jahre an der Konsumgesellschaft erinnern als an die unmittelbaren Nachkriegsjahre, vor allem das Thema der entfremdeten Arbeit, einer kompositionell besonders aus dem Rahmen fallenden Episode, und der Drogensucht Davides. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass sich Elsa Morante zur Zeit der Niederschrift von *La Storia* engagiert mit den aus der Studentenbewegung hervorgegangenen linksextremistischen Gruppen auseinandersetzte, wie Fofi (1996: 181-193)<sup>207</sup> berichtet. Für die Anfänge der 68er Bewegung habe sie große Sympathien gezeigt, die Sklerotisierung in

---

<sup>206</sup> Vgl. Pasolini (1979: 358-360). Die Figuren Nino und Davide enthalten offensichtlich Hinweise auf Pasolinis Freund Ninetto Davoli und auf Pasolini selbst; vgl. Pasolinis Biographen Nico Naldini, der angibt, dass Morantes Figur Nino nach dem Vorbild von Ninetto Davoli angelegt sei und dass sie Pasolini missfallen habe (Naldini 1991: 303). Vgl. zur Beziehung zwischen Morante und Pasolini den Aufsatz von Walter Siti (1995), zur positiven Wertung des Barbarischen bei Morante und Pasolini Fusillo (1995). Zu den biographischen Details zu den Kriegsjahren und zur Freundschaft Morantes mit dem tragisch verstorbenen, jungen amerikanischen Maler Bill Morrow vgl. die Chronologie in Morante, *Opere* Bd. I. Rosa identifiziert die Figur Davide mit Bill Morrow: „Con i consueti filtri deformanti, l'autore reale proietta nella vicenda di Davide l'esperienza autobiografica della propria relazione con Bill Morrow, torcendo la scrittura nella denuncia delle pulsioni autodistruttive che infettano l'istinto vitale“ (Rosa 1995: 260).

<sup>207</sup> Vgl. auch Fofis Beitrag in der Beilage „Festa per Elsa“ der Zeitung *Reporter* vom 7./8.12.1985.

den linksextremistischen Gruppen der 1970er Jahre jedoch scharf kritisiert und beispielsweise die Gruppe *Lotta continua* als faschistisch bezeichnet. In den verzweifelten Anarchismus Davides am Ende des Romans mag also durchaus die Enttäuschung der Autorin über die politische Entwicklung Anfang der 1970er Jahre eingegangen sein: „Nell’arco diegetico che copre gli anni del conflitto e del primo dopoguerra è inserito, anche e soprattutto, il fallimento dell’utopia sessantottesca da cui era germinato il libro rivolto agli analfabeti.“ (Rosa 1995: 220).

Neuere Archivstudien zeigen, dass Elemente aus dem früheren und nie mehr aufgenommenen Romanprojekt *Senza i conforti della religione* in *La Storia* eingegangen sind. Dessen Handlung hätte sehr viel später als in den unmittelbaren Nachkriegsjahren spielen sollen. Zanardo (2012) analysiert die Figur Davide und seinen langen Monolog detailliert im Hinblick auf die Übernahmen aus dem aufgegebenen Romanprojekt. Allein schon aus der Genese von *La Storia* lässt sich damit die eigentümliche Konzentration divergenter Mentalitäten auf die unmittelbare Nachkriegszeit erklären, aus der ein vager Eindruck eines historischen Anachronismus entsteht. Zur Publikationszeit des Romans wurden die später durch die Postmoderne mehrfach praktizierten historischen Anachronismen noch als ein Kunstfehler angesehen. Dies mag Teile der Polemik erhellen, die der Roman in den 1970er Jahren auslöste.

Im Rückblick zeigt die Polemik um *La Storia*, wie dies bei Polemiken üblich ist, ein geringes Maß an präziser Analyse des Textes,<sup>208</sup> eine teilweise nachvollziehbare Aversion gegen Morantes Mitleid mit den „umili“ bei einigen linken Kritikern, eine Neigung zur Projektion von kritisierten Schwachpunkten auf die Person der Autorin und eine weitgehende Unkenntnis ihres essayistischen Werkes, auf dessen Bedeutung für das Verständnis des Romans erst Venturi (1977: 113) hingewiesen hat. Insbesondere waren die Antworten auf die Frage, ob zwischen narrativer Strukturierung und Geschichtsbild des Romans eine Diskrepanz oder eine Kongruenz besteht, eher dürftig. Entweder wurde der Text von einer Avantgarde-Ästhetik ausgehend pauschal abgeurteilt oder die narrativen Schwächen wurden als Folge weltanschaulicher Defizite erklärt oder der Roman wurde von konservativeren Kritikern einfach als großer klassischer Roman deklariert, der beweise, dass man immer noch erzählen könne.<sup>209</sup>

<sup>208</sup> Eine wichtige Ausnahme ist der Aufsatz von S. Ferrone (1974), der die verschiedenen stilistischen und sprachlichen Register untersucht. Auf die Künstlichkeit des Dialekts in *La Storia* weist auch Pasolini hin.

<sup>209</sup> Vgl. auch die ähnliche Darstellung der Positionen bei Ferretti in: *Libri nuovi*, Dez. 1974. Differenzierter ist der Aufsatz von R. Dedola (1976), die zwar auch dem Roman eine Diskrepanz zwischen Ideologie und narrativer Struktur attestiert, aber auch narrativ gelungene Teile würdigt und genauer analysiert.

## 4.2 Zur Rezeption von *La Storia* seit den 1980er Jahren

### 4.2.1 Umberto Ecos vorsichtig positive Wertung von *La Storia*

In den 1980er Jahren sind kaum noch Aufsätze zu *La Storia* erschienen. Die wenigen Äußerungen zum Roman, die damals publiziert wurden, fielen deutlich differenzierter als die Polemik der 1970er Jahre aus. Umberto Eco legte fast zehn Jahre nach der Polemik eine größere Zurückhaltung im Urteil über *La Storia* an den Tag: Ein Roman, der sich so stark außerhalb der eigenen Zeit stelle, könne vielleicht anders bewertet werden, wenn man eines Tages bemerke, dass seine scheinbaren Defekte, die sentimental und „populären“ Züge, einer bewussten metaliterarischen Strategie folgen: „forse un giorno ci accorgeremo che era un romanzo apparentemente popolare, in realtà molto colto, molto metaletterario, chissà ...“ (Eco/Milanini 1983: 38). Eco argumentiert hier in einer Linie, die Calvino bereits 1974 in seiner Stellungnahme zu dem Roman angedeutet hatte. Calvino versuchte dabei, einen zukünftigen Populärroman zu entwerfen. Mit Blick auf Elsa Morante meinte er zunächst, dass die unmittelbare Erzeugung von Rührung durch narratives Pathos heute verdächtig sei: „Oggi sentiamo che far ridere il lettore o fargli paura, sono procedimenti letterari onesti; farlo piangere, no.“<sup>210</sup> Doch führte er weiter aus, dass in einem zukünftigen Populärroman Strategien der Pathos-erzeugung, bewusst angewandt, einen pädagogisch-moralischen und dabei nicht-mystifizierenden Effekt haben könnten. Was Calvino vage skizzierte, hat der postmoderne Roman in der Verbindung von Metafiktionalität und populären Formen des Erzählens, etwa in der Integration von Kriminalroman oder historischem Roman, inzwischen eingelöst, wenn auch weitgehend ohne einen pädagogisch-moralischen Anspruch.

Umberto Eco hat vielleicht wegen seiner eigenen schriftstellerischen Erfahrung in *Il nome della rosa* Elsa Morantes Roman nuanciert und vorsichtig positiv beurteilt. Zu bezweifeln ist allerdings, dass sich der *reflektierte* Gebrauch von narrativem Pathos bei Elsa Morante jemals schlüssig nachweisen lässt. Zwar enthält ihre Figurengestaltung häufig intertextuelle Anklänge, die jedoch nicht mit ironischen Signalen oder Zeichen der Intertextualität versehen sind, da die Figuren gleichzeitig „realistisch“ sein sollen. Zwischen Darstellungsfunktion und Selbstreflexivität existiert bei Morante kein ironisch gebrochenes Spiel wie in postmodernen Romanen. Daraus ergibt sich der eigenartige Effekt, dass die Figuren von *La Storia* gleichzeitig als realistisch

---

<sup>210</sup> I. Calvino, „Allora Hugo disse alla Morante ...“, in: *L'Espresso*, 1.9.1974, zit.n. Bernabò (1991: 127).

und als höchst konstruiert und artifizuell wirken können, was eine ästhetische Bewertung erschwert.<sup>211</sup>

#### 4.2.2 Elsa Morantes Rezeption in den 1990er Jahren und die Genderforschung

In den 1990er Jahren verstärkte sich die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Romanwerk Elsa Morantes. Mit Bernabòs *Come leggere la Storia* (1991) liegt eine umfangreichere Arbeit vor, die allerdings streckenweise eher divulgativen Charakter hat. 1994 erschien der von Concetta D'Angeli und Giacomo Magrini herausgegebene Sammelband *Vent'anni dopo La Storia* und 1995 Giovanna Rosas Analyse des Gesamtwerks *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*.<sup>212</sup> Neben Rekonstruktionen der Poetik Elsa Morantes und ihrer Bedeutung im literarischen Spektrum wie bei Rosa (1995) sowie Einzelstudien zu intertextuellen Beziehungen ihres Werkes, z.B. auf Simone Weil (D'Angeli 1993), fällt seit den 1990er Jahren in der internationalen Rezeption eine Zunahme feministischer und genderbezogener Studien auf, in denen allerdings *Menzogna e sortilegio* einen größeren Raum als *La Storia* einnimmt, da das in Morantes erstem Roman entworfene Muster einer weiblichen Genealogie und eines weiblichen Schreibens unter Genderaspekten besonders interessant ist.<sup>213</sup> Die an sich naheliegende Frage, ob *La Storia* in der umfangreichen Beschreibung des Alltagslebens gegen die „große“ Geschichte einen weiblichen Blick auf Geschichte zu modellieren

<sup>211</sup> Vgl. zur fehlenden Ironie im Rückbezug auf den realistischen Roman auch die kurze Bemerkung von Rosa (1986: 29). Ganeri (1996: 181) sieht in *La Storia* eine Vorwegnahme von Merkmalen postmodernistischen Schreibens wie die gleichzeitige Präsenz eines Bezugs auf breite Leserschichten und eines intellektuellen Projekts.

<sup>212</sup> Weitere Monographien sind Stefania Lucamante, *Elsa Morante e l'eredità proustiana* (1998) und die oft sprunghaft argumentierende Dissertation von Drude von der Fehr, *Violenza e interpretazione. La Storia di Elsa Morante* (1999), die semiotisch inspiriert ist und mit dem Konzept des „Lettore modello“ arbeitet. Einen sehr inhaltsorientierten und stark referierenden Überblick liefert Conni-Kay Jørgensen, *La visione esistenziale nei romanzi di Elsa Morante* (1999). Serkowska (2002) behandelt ebenfalls alle Romane Morantes und geht besonders auf die Dynamik von Lüge und Wahrheit, von Mythisierung und Entmythisierung in den Romanen ein. Erinnerungen anderer Schriftsteller an Morante enthält Schifano / Notarbartolo (1993). Vgl. auch den Sammelband von Agamben et.al. (1993), besonders den Aufsatz von Berardinelli (1993).

<sup>213</sup> Die feministische bzw. genderorientierte Interpretationslinie des Gesamtwerkes von Morante kann hier nicht im Detail verfolgt werden, vgl. dazu Wood (1991) und mehrere Aufsätze in Lucamante (2015). Zu einer feministischen Interpretation verschiedener Aspekte des Gesamtwerkes vgl. auch Gruppo La luna (1987), zu *Menzogna e sortilegio* vgl. Azolini (1990) und Kroll (1995) zu Natalia Ginzburg und Morante, zu *La Storia* als Ausdruck einer „voce femminile“ vgl. Lucia Re (1993) und Della Colletta (1996). Auf das Thema der Mütterlichkeit und auf den mütterlichen Blick der Autorin auf ihre Figuren hat bereits Golino (1974: 102) hingewiesen, vgl. dazu ausführlicher Patrucco Becchi (1993).

versucht, hat erst 1991 G. Bernabò – mit explizitem Bezug auf die Theorie des „affidamento“ der Mailänder Frauenbuchhandlung und der Gruppe Diotima – behandelt. Sie weist zwar mehrfach auf die Widersprüchlichkeit in Elsa Morantes Frauenbild hin, die auch die Romantexte präge, vereindeutigt jedoch quer zu dieser Einsicht den Text dort, wo sie ihn als Suche nach einer weiblichen Genealogie interpretiert, als Suche nach den „Müttern“.<sup>214</sup> Ein Vergleich zwischen Morantes *La Storia* und Dacia Marainis *La lunga vita di Marianna Ucrìa* erlaubt es dagegen herauszuarbeiten, dass in *La Storia* Idas Opferstatus und ihre fehlende Bewusstheit der geschichtlichen Dimension sich deutlich abheben von den aktiveren und bewussteren Strategien der Protagonistin Marianna Ucrìa bei Dacia Maraini, einer Autorin, die in *Bagheria* außerdem einen expliziten Bezug zum feministischen Kontext herstellt.<sup>215</sup> Der Ausschluss von Frauen aus der Geschichte wirkt bei Morante radikaler und unversöhnlicher dargestellt als bei Maraini, aber Morante verkürzt dabei die Frauenfigur um die Dimension rationaler Erkenntnis; gerade aus diesem Grund scheint es mir problematisch, *La Storia* als eine Art Vorentwurf feministischer Differenztheorie zu betrachten. Bei beiden Autorinnen haben Frauen nur eine marginale Position in der Geschichte inne, da sie von den Herrschaftsmechanismen ausgeschlossen sind, doch Marainis Protagonistin erfährt trotz vielfältiger Behinderungen eine differenzierte Entwicklung, während Morantes Ida die Merkmale aktiven Handelns und eines kritischen Bewusstseins in der Geschichte verwehrt bleiben.

Cazalé Bérard (2009) stellt Morantes Selbstverständnis als Schriftstellerin in den Kontext des Schreibens weiterer Autorinnen wie Simone Weil, mit deren Werk sich Morante stark auseinandergesetzt hat, Nelly Sachs und Ingeborg Bachmann; sie geht dabei auch auf Bilder der Mütterlichkeit und auf Morantes Auseinandersetzung mit Religiosität, vor allem in *Aracoeli*,

---

<sup>214</sup> Aus dieser angenommenen Kongruenz mit der feministischen Theorie werden auch noch die Schwachpunkte des Romans abgeleitet – Davide wirke demnach so konstruiert als Figur, weil er als männliche Stimme in einer männlich-ideologischen Form des Blicks auf Geschichte ein Sprachrohr der Autorin sein solle, der nicht bewusst geworden sei, dass dieses Ausdrucksmittel nicht zu ihrem „eigentlichen“ Anliegen der Darstellung der Geschichte aus einer weiblichen Perspektive passe. Auch in dieser „Ableitung“ wird die Biographie der Autorin als Argument ins Feld geführt. Die Argumentation bleibt, obwohl viele interessante Details hervorgehoben werden, häufig oberflächlich, da zu stark thematisch orientiert, mitunter zu schnell vereinfachend und m.E. in unzulässiger Weise Erzählinstanz und Autorin in eins setzend. Allzu vereinfacht wird etwa die Anziehung gedeutet, die das Ghetto auf Ida ausübt: Bernabò interpretiert es als „luogo per eccellenza delle ‚madri‘ (non a caso Ida è, come Elsa Morante, ebrea da parte di madre)“ (1991: 51). Die primäre thematische Ebene ist die Auseinandersetzung mit dem (verdrängten) Judentum, in der Darstellung der Faszination als Dialektik von Verdrängung und Regressionswunsch dürften eher psychoanalytische Modelle als Weiblichkeitsbilder ausschlaggebend sein.

<sup>215</sup> Vgl. den Vergleich der Geschichtsdarstellung bei Morante und Maraini in Kleinert (2002a). Zur Kritik an der Passivität der Frauenfiguren Morantes vgl. Jeuland-Meynaud (1989).

ein. Entsprechend der Entwicklung der Geschlechterstudien von der Frauenforschung zu den Genderstudies, die die Geschlechterdifferenz und Heteronormativität in Frage stellen, rückte in den 2010er Jahren Morantes letzter Roman *Aracoeli* wegen seiner Thematisierung der Homosexualität in den Fokus der Aufmerksamkeit der Genderstudies, wie man an der Sektion „Queering Morante“ in S. Lucamantes Sammelband *Elsa Morante's Politics of Writing: Rethinking Subjectivity, History, and the Power of Art* (2015) ablesen kann.<sup>216</sup>

#### 4.2.3 Studien zur Thematik der Judenverfolgung in *La Storia*

Die Thematik des Anarchismus geht bei Morante mit einer Parteinahme für diejenigen einher, die von der Macht, Geschichte zu gestalten, ausgeschlossen sind, die Frauen, Kinder und Jugendlichen und in *La Storia* besonders die vom Faschismus verfolgten Juden. Zunächst wurden in den Studien, die auf diese Thematik eingegangen sind, Morantes Intertexte diskutiert. Schon sehr früh hat R. Dedola (1976: 262-265) die Einarbeitung religiöser Elemente der jüdischen Tradition (Motiv des Marsches durch die Wüste, Zitat des Hohen Liedes Salomons) in die Szene der Judendeportation in *La Storia* untersucht. M. Kleinhaus (2002: 115-143) geht u.a. auf Morantes Bezug auf Debenedettis *16 ottobre 1943* und auf die möglichen Anspielungen in der Figur Vilmas auf den römischen Rabbi Eugenio Zolli ein.

Vor allem aber liefert die Habilitationsschrift von I. von Treskow *Judenverfolgung in Italien (1938-1945) in Romanen von Marta Ottolenghi Minerbi, Giorgio Bassani, Francesco Burdin und Elsa Morante: Fakten, Fiktion, Projektion* (2013) neue Aspekte der Interpretation des Romans. Von Treskow rekonstruiert die historiographische Diskussion über die Verfolgung der Juden in Italien, die in den Rassengesetzen Mussolinis (1938) juristisch fixiert wurde. Nach 1945 trat im Selbstverständnis der Italiener der faschistische Antisemitismus angesichts der weitaus schrecklicheren Judenverfolgung der deutschen Besatzungstruppen zurück. Die italienischen Rassengesetze wurden vielfach als Anpassung des italienischen Faschismus an die nationalsozialistische Vernichtungspolitik gedeutet, etwa in der einflussreichen Studie von Renzo De Felice *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo* (1961), eine These, die gemäß der Darstellung bei von Treskow (2013: 50-57) erst Jahrzehnte später durch umfangreiche neue Studien, etwa durch Michele Sarfattis *Gli ebrei nell'Italia fascista* (2000), differenziert und relativiert wurde. Die Verfasserin untersucht Morantes *La Storia* im Hinblick auf die im Roman vorhandenen Diskurselemente zur Judenverfolgung

---

<sup>216</sup> Vgl. auch die Interpretation der Thematik der Androgynität in *Aracoeli* bei Serkowska (2002: 133-170).

und geht dabei nicht nur auf die Quellen ein, die Morante selbst im Nachwort angibt, sondern auch auf eine Reihe indirekter Intertexte, wie eben De Felices Werk zur Geschichte der italienischen Juden im Faschismus, das damals den historiographischen Kenntnisstand bildete. Vor dem Hintergrund dieses Wissens werden die präzisen Referenzen Morantes auf die Geschichte deutlich sowie ihre spezifisch literarischen Transformationen des historiographischen Materials. Von Treskow erklärt beispielsweise sehr gut die ambivalente Haltung der Figur Ida zum faschistischen Antisemitismus aus der doppelten Perspektive auf ihre Identität: Den Rassengesetzen zufolge gilt sie nicht als jüdisch, in der jüdischen matrilinearen Abstammung aber ist sie jüdisch. So erschließt sich die besondere Position Idas als Opfer und zugleich Beobachterin der Judenverfolgung. Die Studie untersucht außerdem detailliert die chronikalischen, den Kapiteln vorangestellten Geschichtsdaten und Kommentare zur Geschichte sowie deren Verhältnis von Kritik und Anpassung an offizielle Geschichtsdarstellungen. Dem chronologischen Aufbau des Romans folgend ist die Analyse in verschiedene Phasen gegliedert: in den Antisemitismus vor den Rassengesetzen, in die von Morante übernommene damalige historiographische Sicht, dass Mussolini die Rassengesetze von Hitler kopiert habe (eine heute durch den Blick auf Mussolinis eigenständigen Antisemitismus relativierte These), sowie in die Darstellung der deutschen Besatzung Italiens und der Deportation der römischen Juden im Oktober 1943 und Morantes Bezug auf die diesbezüglichen Intertexte. Sie geht außerdem auf Morantes Bild der Juden als eines Volkes ein, das quasi aus der Prähistorie stamme, ein Bild, das sich in den Glückszuständen Useppees in der Natur, jenseits der Geschichte, spiegele. Dieses archaisierende Konzept jüdischer Identität stellt von Treskow in den Kontext der Religionsstudien Mircea Eliades, vor allem zum Mythos der ewigen Wiederkehr (von Treskow 2013: 407 ff.).<sup>217</sup>

Da von Treskow die Bezüge des Romans zur damaligen Historiographie und zu Zeugnissen der Judenverfolgung ausführlich analysiert hat, geht die vorliegende Studie im Folgenden vor allem auf die Thematik der Kriegsfolgen für das Bewusstsein ein, die Morante im Motiv der Ansteckung des Einzelnen mit der „irrealität“ der Geschichte in *La Storia* entwickelt. Zu untersuchen ist ferner, welche Auswirkungen sich daraus auf die Position des Romans in der Tradition Manzonis ergeben. In einem ersten Schritt ist dabei das durch Morantes Essays belegte Geschichtsbild der Autorin im Zusammenhang ihrer Romanpoetik zu skizzieren. Das Motiv der „irrealität“ erweist sich dabei als fundamental: Es weist auf die Überforderung des menschlichen

---

<sup>217</sup> Zur Rezeption jüdischer Traditionen vgl. auch den interessanten und kenntnisreichen Aufsatz von Treskows (2010) über die Rezeption der alttestamentarischen Klagelieder in der Literatur über die italienische Judenverfolgung, u.a. auch in *La Storia*.

Bewusstseins hin, die Traumata der Geschichte zu verarbeiten.<sup>218</sup> Der Anspruch, die traumatische Qualität der Kriegserfahrung zu erfassen und literarisch zu verarbeiten, stellt dabei an die überkommenen Erzählformen des historischen Romans maximale Anforderungen, da der im historischen Roman des 19. Jahrhunderts zwischen der „großen“ Geschichte und der Alltagsdimension vermittelnde und beobachtende „mittlere Held“ in seiner integrativen Bewusstseinsleistung weit von einer traumatisierten Psyche entfernt ist. Elsa Morante stand daher vor einer nahezu unlösbaren Aufgabe, nämlich die von der historischen Realität weit überforderte Bewusstseinslage der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit der Tradition des populären Geschichtsromans zu vermitteln. Die folgende Argumentation versteht sich nicht als eine rein deskriptive Analyse, da sie auch auf Passagen aufmerksam machen will, in denen dieses schwierige Unterfangen gerade dort, wo es auf überkommene Muster der Figurenbeschreibung zurückgreift, als problematisch erscheint.

#### 4.3 Romanpoetik und Geschichtsbild: Zum Gegensatz von Realität und Irrealität in Morantes Essays und in *La Storia*

Ein wesentliches Defizit der Polemik um *La Storia* lag darin, dass das Geschichtsbild von Elsa Morante nach den Kriterien „Utopie oder Geschichtspessimismus?“ abgehandelt wurde, statt nach Elsa Morantes eigenen, im essayistischen Werk ablesbaren Kriterien zu fragen. Ihr Geschichtsbild beruht auf der Opposition von Poesie = Realität und Geschichte = Irrealität. Warum wurde in der Polemik dem Zusammenhang zwischen Morantes Essays und *La Storia* keine Aufmerksamkeit geschenkt? Zwei rezeptionsgeschichtliche Gründe dürften hier ausschlaggebend gewesen sein: Zum einen waren die erst seit 1987 in Buchform vorliegenden Essays bei Erscheinen von *La Storia* nur in der ursprünglichen Form der Zeitschriftenartikel von 1959 („Sul romanzo“) und 1965 („Pro e contro la bomba atomica“) zugänglich<sup>219</sup> und wurden in der Sekundärliteratur eher als Beleg

<sup>218</sup> Selbst ein Kenner von Morantes Werk wie Garboli, der schon 1974 darauf hinweist, dass der Roman sich mehr gegen die Irrealität der Geschichte als gegen die Geschichte insgesamt wende, interpretiert dieses Thema bei Morante in unzulässiger Verkürzung als Konsumkritik, vgl. Garboli 1974, auch zit. in Bernabò (1991: 124-126).

<sup>219</sup> Die Essays „Sul romanzo“, „Pro e contro la bomba atomica“ und „Il beato propagandista del Paradiso“ (ein Essay über Fra Angelico, der ebenfalls einige Bemerkungen zur Gegenwart enthält, wie „La manifestazione dell'irrealità, cioè la bruttezza, è un mostro recente“, S. 124) sind in dem von Cesare Garboli herausgegebenen Sammelband von Essays von Elsa Morante, *Pro e contro la bomba atomica e altri scritti* (1987) und in Morante, *Opere*, Bd. II enthalten. Weitere Gedanken finden sich in Elsa Morantes *Il mondo salvato dai ragazzini*, und zwar im Vorwort zur Ausgabe von 1968, wieder abgedruckt in *Linea d'ombra*, 25. März 1988.

für den Ahistorizismus der Autorin gewertet (Sgorlon 1972)<sup>220</sup>, zum anderen hätte auch bei besserer Verbreitung der Essays das Konzept der Geschichte als Irrealität nicht in die politische Landschaft der Nach-68er-Jahre mit ihren Utopie-Diskussionen gepasst.

Im Vorwort zur ersten Ausgabe von *Il mondo salvato dai ragazzini* in der Reihe „Gli Struzzi“ von 1971 stellt Elsa Morante die zeitgenössischen Gesellschaften als infiziert von Irrealität dar:

La scienza stessa, mentre fornisce i mezzi fisici *per vedere*, offre il sistema per accecarsi. A tutti i mali che da sempre appartengono alla natura, oggi sovrasta l'infezione dell'irrealità, che è contro natura, e porta necessariamente alla disintegrazione e alla vera morte.

Le nostre tribù contemporanee, una dopo l'altra, si fanno suddite e schiave del regno dell'irrealità. E la funzione dei poeti, che è di aprire la propria e l'altrui coscienza alla realtà, è oggi più che mai difficile (fino all'impossibile) eppure più che mai urgente e necessaria.<sup>221</sup>

Walter Siti (1995: 135 f.) weist darauf hin, dass Pasolini das Konzept der Irrealität der Gesellschaft der Gegenwart in den 1960er Jahren von Elsa Morante übernommen habe. Die Atombombe und die Konzentrationslager sind für Elsa Morante keine Ausnahmeerscheinung, sondern quasi „natürlicher Ausdruck“ der zeitgenössischen Gesellschaft und ihrer latenten Neigung zur Selbstauflösung (Morante 1987: 99). Dass diese Vision der Geschichte auch *La Storia* prägt, zeigen verschiedene explizite Erzählerkommentare. Über die Atombombe von Hiroshima und Nagasaki gibt der Erzähler einen Bericht, der nicht mit dem Leben der Protagonisten verbunden wird. Im Zentrum steht die Inkommensurabilität des Geschehens für die normale menschliche Erfahrung: Der Zeitbegriff reicht nicht aus, um das Verschwinden zweier Städte in Sekundenbruchteilen erfassen zu können, ebenso wie die Worte das Phänomen nicht beschreiben können:

Non si poteva parlare né di distruzione né di morte. Si parlava di un *fungo* di luce, tale che dei ciechi nati, a distanza, ne avevano percepito il bagliore irreale. E di tutto quanto esisteva prima nel suo circuito, il fungo aveva lasciato solo, qua e là, sul terreno, certe ombre, come immagini di spettri stampate su una lastra. (LS, S. 375)

Der Erzähler bezieht sich hier – zwar nicht explizit, aber eindeutig erkennbar – auf die Fotos von Hiroshima, die die Überreste eines Menschen abbilden, von

<sup>220</sup> Sgorlons *Invito alla lettura di Elsa Morante* erschien 1972 und betont daher die märchenhaften Elemente als Charakteristikum von Elsa Morantes Schreibweise. Die Ausgabe von 1985 bleibt wegen der fehlerhaften und unvollständigen Aktualisierung inhaltlich weitgehend auf dem Stand von *Menzogna e sortilegio* und *Isola di Arturo*.

<sup>221</sup> Zit.n. Morante, *Opere*, Bd. I, S. LXXXI, Hervorhebung im Original.

dem nur ein Schatten auf der Erde zurückgeblieben ist; die Inadäquatheit der Wörter gegenüber diesem Phänomen zeigt sich an der Schwierigkeit, diesen Schatten als Leiche zu bezeichnen. Die Erfahrung der Irrealität hat eine konkrete historische Wahrnehmungsbasis: Das menschliche Vorstellungsvermögen und die Sprache sind durch Hiroshima überfordert. Daran erinnert paratextuell auf der Einbandrückseite und auf der zweiten Titelseite das folgende Zitat eines Hiroshima-Überlebenden: „Non c'è parola, in nessun linguaggio umano, capace di consolare le cavie che non sanno il perché della loro morte.“ Die Verwandlung von Hiroshima und Nagasaki in Orte, die nicht mehr von dieser Welt scheinen, bedeutet auch, wie der Erzähler explizit formuliert, dass man mit den Opfern kein Mitgefühl („compassione“) empfinden kann (LS, S. 375).<sup>222</sup> Dieser Kommentar zum Atombombenabwurf leitet die Erzählung der Rückkehr der Auschwitz-Überlebenden nach Rom ein, die von einem heterodiegetischen Erzähler berichtet wird. Sie sind, als lebende Skelette, so fern der normalen Erfahrung, dass sie kein Mitleid erregen und ihr Anblick verdrängt wird: „Per il loro peso irrisorio e il loro strano aspetto, la gente li riguardava come fossero scherzi di natura“ (LS, S. 376). Im Folgenden verwendet der Text explizit mit dem Verbum „rimuovere“ das psychoanalytische Vokabular des Verdrängens:

Erano figure spettrali come i numeri negativi, al di sotto di ogni veduta naturale, e impossibili perfino alla comune simpatia. La gente voleva rimuoverli dalle proprie giornate come dalle famiglie normali si rimuove la presenza dei pazzi, o dei morti. E così, assieme alle figure illeggibili brulicanti nelle loro orbite nere, molte voci accompagnavano le solitarie passeggiate dei giudii, riecheggiando enormi dentro i loro cervelli in una fuga a spirale, al di sotto della soglia comune dell'udibile. (LS, S. 377)<sup>223</sup>

Die Essays und der Roman sind, wie diese Beispiele zeigen, eng miteinander verbunden. Irrealität der Geschichte heißt bei Morante: Inkommensurabilität für die menschliche Wahrnehmung, Nicht-Kommunizierbarkeit der Erfahrung und Sprachlosigkeit auf Seiten der Opfer sowie Unfähigkeit zum Mitgefühl und Verdrängung auf Seiten der überlebenden Mitmenschen.

<sup>222</sup> D'Angeli (2003: 91) verweist auf Simone Weils *Cahiers*, in denen die französische, von Morante stark rezipierte französische Philosophin notiert, dass bei einem extremen Unglück die Menschen kein Mitleid mehr mit den Opfern empfinden; den Grundgedanken des fehlenden Mitleids, der die Reaktion der Gäste der Osteria auf Davide Segres großen Monolog prägt, könnte Morante also von Weil übernommen haben.

<sup>223</sup> Von dieser Passage aus lässt sich auch der merkwürdige Kommentar einer Jüdin aus dem Ghetto zu einer im Radio übertragenen Hitler-Rede erschließen, die viele Seiten vorher im Kontext der Warnungen Vilmas vom Leser nur als dunkle Prophezeiung – im römischen Dialekt – erfasst werden kann: „Quelli vonno fa' un ordine arimmetico: addizioni, sottrazioni, mortripiche, pe' pareggià tutti li numeri a lo zero!!!“ (LS, S. 91).

Elsa Morante ist in diesem Geschichtsbild stärker durch den späten Freud als durch die marxistische Tradition beeinflusst.<sup>224</sup> Die Irrealität steht für sie unter dem Zeichen von Thanatos, dem Todestrieb. Er sei der eigentliche Illusionskünstler, der das Bewusstsein auf die nackte Überlebensangst und auf die Verdrängung und Irrealisierung der Lebensrealität in einem in der Geschichte bisher unbekanntem Ausmaß reduziere und den Menschen auch noch den religiösen Sinn des Todes raube: „Alienati, poi, anche nel senso della negazione definitiva; poiché per la via dell’irrealtà non si arriva al Nirwana dei sapienti, ma proprio al suo contrario, il caos, che è la regressione infima e la più angosciosa“ (1987: 104). Man kann hier leicht die essayistische Vorformulierung der Gegenüberstellung zwischen den zwei Arten des Umgangs mit dem Tod in *La Storia* sehen: Useppees poetisch-religiöse Vorahnung des Todes und Davides selbstzerstörerisches, von der Geschichte infiziertes und gegen sie in abstrakten Invektiven ankämpfendes Sterben. Die Krankheit der Zeit besteht für Elsa Morante im Tod der Spiritualität durch die Massenmorde der Geschichte, wie Davides Selbstdestruktion signalisiert, der nicht zufällig die einzige Intellektuellenfigur des Romans ist.

Der Schriftsteller hat nun für Elsa Morante nicht nur die Aufgabe, den historischen Auflösungstendenzen entgegenzuwirken, er kann sozusagen auch gar nicht anders, da die Kunst immer danach strebe, die Integrität des Bewusstseins und damit der Realität herzustellen. Die Künstler und Schriftsteller sind, da sie noch eine Realität jenseits der zeitgenössischen geistigen Deformationen sehen und entwerfen, für Elsa Morante zu nichts weniger als zur Rettung der Welt berufen: „Difatti, nella laida invasione dell’irrealtà, l’arte che viene a rendere la realtà, può rappresentare quasi la sola speranza del mondo“ (Morante 1987: 105).

Odo Marquards bereits im ersten Kapitel erwähnter Chiasmus zwischen steigender Fiktionalisierung der Realität und künstlerischer Anti-Fiktion ist in anderer und sehr viel pathetischerer Formulierung also bereits bei Elsa Morante zu finden. Dass die Quellen dieses Argumentationsmusters bis ins „Siglo de oro“ zurückgehen, ist ihr dabei bewusst; nicht umsonst nennt sie Don Quijote neben Achilles und Hamlet als einen der drei Archetypen des Verhältnisses zwischen Individuum und Welt.

---

<sup>224</sup> Vgl. den expliziten Hinweis in „Pro o contro la bomba atomica“: „È nota, e ormai volgarizzata, la presenza simultanea nella psicologia umana dell’istinto di vita (Eros) e dell’istinto di morte (Tanatos).“ (Morante 1987: 99). Schon in ihrem Traumtagebuch von 1938 bezog sich Morante explizit auf Freud. Moravia, den sie 1936 kennenlernte, las damals ebenfalls Freud; vgl. zur Rezeption der Psychoanalyse in den frühen Werken beider Autoren ausführlicher Kleinert (2003). Diese gedankliche Linie scheint mir für die Werke entscheidender zu sein als ein möglicher Bezug auf Benjamin, wie von Boscagli in Formulierungen wie „This new historiographical practice inaugurated by Benjamin is at work in Elsa Morantes’s novel *History*“ (1996: 132 f.) suggeriert, aber nicht belegt.

Aus der Gleichung zwischen Geschichte und Irrealität lässt sich im Übrigen auch eine weitere Stelle in *La Storia* erklären. Es handelt sich um das Portrait der beiden Diktatoren Mussolini und Hitler. Der explizite Erzählerkommentar vergleicht die als „Träumer“ definierten Diktatoren und springt unvermittelt in das Vokabular der Psychoanalyse: Die beiden „sventurati falsari“ (LS, S. 45) hätten an einem Minderwertigkeitskomplex gelitten, den sie durch Träume zu kompensieren trachteten. Die Traumvision des Duce von der Wiedergeburt des römischen Reiches sei in ihrer Montage aus historischen Zitaten als „un festival da commedia“ erkennbar gewesen; beschrieben wird hier ein Narzissmus, der sich aus den verschiedensten Fiktionen von Größe nährt. Hitlers „Traum“ dagegen wird folgendermaßen charakterisiert:

Mentre invece l'altro (impastato da un vizio monotono di necrofilia e laidi terrori) era succube semi-conscio di un sogno tuttora informe, dove ogni creatura vivente (incluso lui stesso) era oggetto di strazio e degradata fino alla putrefazione. E dove all'ultimo – nel Grande Finale – tutte le popolazioni terrestri (compresa quella germanica) si sfacevano in ammassi scomposti di cadaveri. (LS, S. 45)

Mussolini selbst – so der Erzählerkommentar – habe wohl nicht gemerkt, dass er, indem er die Unterstützung Hitlers im Äthiopien- und Spanienfeldzug akzeptierte, den eigenen „Karnevalswagen“ an den „Leichenwagen“ Hitlers ankoppelte.<sup>225</sup>

Man kann zu dieser Passage das Argument vorbringen, dass dieses Portrait der beiden „Führer“ narrativ völlig überraschend eingefügt sei und im historischen Gehalt wegen der psychologischen Introspektion irritierend wirke. Festzuhalten ist jedoch, dass der psychoanalytische Kommentar als *bewusste* erzählerische Strategie der Irrealisierung der historischen Akteure eingesetzt wird: Sie sollen als Gespenster, als „una corte irreale di fantasmi“ erscheinen, damit die Lebendigkeit der „umili“, der Opfer der Geschichte, umso deutlicher hervortritt.<sup>226</sup> Die Metapher des Karnevals- und des Leichenwagens hat zusätzlich eine vorausdeutende und insofern strukturierende Funktion.

Den beiden Figuren Ida und Usepe, die ausschließlich Opfer der Geschichte sind und verschiedene Formen der Intuition und des Unbewussten darstellen, stehen die beiden Jugendlichen Nino und Davide gegenüber, die

<sup>225</sup> Von Treskow bemerkt dazu, dass Morantes Bild der beiden Diktatoren durchaus dem in der Nachkriegszeit verbreiteten Urteil entsprach: „Die Metaphorisierung der Beziehungen zwischen Hitler und Mussolini als Meister- Lehrling-Verhältnis und die Darstellung Mussolinis als Opportunist sind Topoi der Historiographie und der Literatur, so ironisch Morante hier möglicherweise spricht“ (Von Treskow 2013: 358).

<sup>226</sup> Vgl. *Opere*, Bd. I, S. LXXXIV.

ebenfalls Opfer der Geschichte, aber durch geschichtliches Handeln auch Täter, Mörder sind. In der ersten Hälfte des Romans werden aus der Perspektive Ninos, aber in humoristischer Distanz, die verschiedenen Fiktionen und Selbststilisierungen thematisiert, die Nino bewegen, erst zu den Faschisten, dann zu den Widerstandskämpfern und schließlich zu den Amerikanern zu stoßen, wobei Nino einen vitalen, ursprünglichen Narzissmus an den Tag legt. Davide tritt erst zu dem Zeitpunkt auf (LS, S. 195), als Nino bereits im Widerstand kämpft; er führt, als Opfer der SS physisch und vor allem psychisch beschädigt, die Zeichen der Krankheit, der Abstraktion und Irrealität in den Roman ein, die sich im letzten Drittel immer mehr verdichten. Es gibt zwar keine direkte Analogie zwischen dem Portrait Mussolini / Hitler und dem Paar Nino / Davide, doch ist die Doppelung von narzisstischer Idealisierung und schockartiger, grotesker Desillusionierung eine Konstante der psychologischen Figurengestaltung in den Romanen Elsa Morantes, der auch ein diskursstrukturelles Schwanken zwischen märchenhaft-mythischer Idyllisierung und ironischer Distanzierung bis hin zur Groteske entspricht.<sup>227</sup> Diese gemeinsame Grundstruktur prägt in *La Storia* sowohl das in psychoanalytischer Begrifflichkeit skizzierte Portrait der Akteure der „großen“ Geschichte als auch die Figurengestaltung der fiktionalen Handlung. So wird zwar Davides Anarchismus viel Raum gewährt, doch wird seine Ideologie gleichzeitig psychoanalytisch kommentiert und ironisiert. Der psychoanalytisch argumentierende Erzählerkommentar unterläuft die gängigen, am Begriffspaar von Fortschritt und Dekadenz orientierten Geschichtsbilder.

Wir können hier bereits festhalten, dass das Thema der Irrealität durch verschiedene narrative Mittel gestaltet wird: Bei direkten Referenzen auf den Holocaust oder Hiroshima wird die Irrealitätserfahrung über die Thematisierung einer veränderten Raum-Zeit-Erfahrung der Opfer und der Zeugen, d.h. mittels einer aus den Fugen geratenen Welterfahrung, gestaltet. Davon zu unterscheiden ist der Versuch, durch den Einsatz von psychoanalytischem Vokabular und einer speziellen Zitatpraxis (siehe unten) ideologische Antworten auf die Erfahrung der Geschichte zu irrealisieren. Während im ersten Fall eine ernsthafte Darstellungsintention vorhanden ist, deren Unvermögen angesichts der historischen Katastrophen jedoch gleichzeitig angesprochen wird, bedient sich der Erzähler im zweiten Fall der Ironie oder der Polemik, wie anhand der Figur Davides weiter unten genauer zu untersuchen ist.

---

<sup>227</sup> Zur Psychoanalyse bei Morante im Zusammenhang mit der erzählerischen Ambiguität in *Menzogna e sortilegio* vgl. den Sammelband *Per Elisa* (Lugnani 1990); die Psychoanalyse wird hier einerseits als im Text selbst vorhandenes Erklärungsmodell betrachtet und detailliert als einer der wichtigsten intertextuellen Bezugspunkte entschlüsselt (vgl. besonders die Beiträge von Scarano und Bardini), andererseits aber auch als literaturkritisches Erklärungsmodell herangezogen, das in Erzählstrategien und Metaphern der Erzählerin (nicht der Autorin!) deren Krankheitssymptome aufdecken kann.

Versuchen wir nun die zweite Seite des anfangs skizzierten Chiasmus, die Gleichung von Dichtung = Realität, zu präzisieren. Der Realitätsbezug jedes wirklichen Romans steht für Elsa Morante außer Frage: „Un vero romanzo, dunque, è sempre realista: anche il più favoloso!“ (Morante 1987: 50). Sie beschreibt in „Sul romanzo“ die schriftstellerische Tätigkeit als symbolische Transformation von Materialien, die aus der Realität gewonnen werden. In ihrer eigenen Romandefinition schließt sie sowohl äußerliche formale Kriterien als auch ein Widerspiegelungsmodell der Literatur aus:

*Romanzo sarebbe ogni opera poetica, nella quale l'autore – attraverso la narrazione inventata di vicende esemplari (da lui scelte come pretesto, o simbolo delle „relazioni“ umane nel mondo) – dà intera una propria immagine dell'universo reale (e cioè dell'uomo, nella sua realtà).* (Morante 1987: 44, Hervorhebung im Original)

Das hervorgehobene Wort „intera“ weist auf den Unterschied zwischen Roman und Kurzgeschichte hin, spielt jedoch möglicherweise gleichzeitig auf das Totalitätskonzept in Lukács' Theorie des Romans an.<sup>228</sup> Mit Lukács stand Morante später in brieflichem Kontakt; er teilte ihre Sorge um die destruktive Seite der damaligen Gesellschaft:

Die grösste Sorge meines Lebens ist, dass die ganze gegenwärtige Zivilisation auf die Zerstörung dessen arbeitet, was am Menschen wirklich menschenwürdig ist. Im Kampf dagegen hat man wenig Verbündete. Sie sind eine. In Ihren Büchern zeigt sich immer wieder, dass die menschliche Substanz letzten Endes doch etwas unzerstörbares ist.<sup>229</sup>

In ähnlicher Form ist die Literatur für Elsa Morante ein Kampf gegen die drohende Irrealisierung, ein Kampf für die Realität, da sie die Phantasie für realitätsgerechter hält als eine abstrakte oder ideologische Intellektualität. Dichtung und Kunst erinnern in dieser Konzeption an ein Reales, das der Realität sozusagen verlorengegangen ist, wie aus Morantes folgender Definition der Kunst in *Pro o contro la bomba atomica* hervorgeht:

Eccola: *l'arte è il contrario della disintegrazione.* E perché? Ma semplicemente perché la ragione propria dell'arte, la sua giustificazione, il solo suo motivo di presenza e sopravvivenza, o, se si preferisce, la sua *funzione*, è appunto questa: di impedire la disintegrazione della coscienza umana, nel suo quotidiano, e logorante, e *alienante* uso col mondo; di restituirla di continuo, nella confusione irreal, e frammentaria, e *usata*, dei rapporti esterni, l'integrità del reale, o in

<sup>228</sup> Bernabò (1991: 19) hält diesen Einfluss für sicher, gibt jedoch keine Belege an.

<sup>229</sup> Zit.n. Morante, *Opere*, Bd. II (1990: 1677). Lukács hatte außerdem im Mai 1962 Morantes *Menzogna e sortilegio* als den größten modernen Roman in Italien bezeichnet, vgl. ebda, S. 1676

una parola, *la realtà* [...] La realtà è perennemente viva, accesa, attuale. (Morante 1987: 101 f., Hervorhebungen im Original)

Weit entfernt von Objektivitätsidealen des Realismus des 19. Jahrhunderts definiert Morante die Funktion der Kunst in einem Widerstand des Bewusstseins gegen die gesellschaftlichen Tendenzen der Entfremdung und Desintegration des Menschen, für die die Existenz der Atombomben nur ein Symbol ist.

In *La Storia* zeigt sich die Verkehrung des Realitätsbewusstseins darin, dass diejenigen, die die Judenverfolgung vorhersehen und vor ihr warnen, als verrückt angesehen werden. Die Paranoia von Nora, Idas Mutter, erweist sich im Lichte der späteren Deportationen als eine realistische Prophezeiung. Und selbst noch nach der Deklaration der Rassengesetze wird die tödliche Gefahr für die Bewohner des ehemaligen Ghettos nicht erkannt. So erklärt der Erzähler im Roman die Tatsache, dass die Warnungen vor der Deportation als Phantastereien einer Geisteskranken abgetan werden (die Episode stützt sich auf Augenzeugenberichte zur Judendeportation am 16. Oktober 1943)<sup>230</sup>, aus einer Unfähigkeit der Vorstellungskraft, die Ungeheuerlichkeiten zu imaginieren, die aus der *Abwesenheit* der Phantasie entstehen: „Difatti, nessuna immaginazione viva potrebbe, coi propri mezzi, raffigurarsi i mostri aberranti e complicati prodotti dal suo contrario: ossia dalla mancanza totale d’immaginazione, che è propria di certi meccanismi mortuari.“ (LS, S. 90 f.)

Von ihrer Konzeption der „immaginazione“ her leuchtet es ein, dass Realitätsbezug und Konstruktivität des Romans für Elsa Morante keinen Widerspruch implizieren, etwa wenn sie von dem Architekturmodell der Welt spricht, das in jedem echten Roman enthalten sei (Morante 1987: 48) oder den Schriftsteller mit einem Philosophen oder Psychologen vergleicht. Die essayistische Fundierung des Romans hält sie im Übrigen nicht für eine Erfindung des 20. Jahrhunderts und gibt als frühere Beispiele Dantes *Divina Commedia* und Manzonis *I promessi sposi* an; rein darstellend seien dagegen die *Ilias*, Vergas *I Malavoglia* und Hemingway (Morante 1987: 47). Von außen an den Roman herangetragene Verpflichtungen auf ein vorformuliertes Engagement wie im Sozialistischen Realismus oder im italienischen

<sup>230</sup> Elsa Morantes Quellen sind Giacomo Debenedetti, *16 ottobre 1943*, Mailand 1959 und Robert Katz, *Black Sabbath*, Toronto 1969; auch der Name der Signora Di Segni, auf deren Spuren Ida mit der Judendeportation konfrontiert wird, ist vermutlich aus Katz entnommen. Eine Konfrontation der Quellen mit dem Romantext zeigt, dass Elsa Morante in den Schlüsselstellen der Verflechtung von „großer“ und Familiengeschichte auf dokumentarische Treue geachtet hat, dass sie diese Referenzen textuell aber auch sehr stark literarisch bearbeitet hat; einen detaillierten Quellenvergleich mit Debenedetti und Katz nimmt Sodi (1998) vor, vgl. auch von Treskow (2013: 376-388). Stefani (1974: 712-717) vermutet, dass Elsa Morante sich selbst in der Figur Vilma verkörpert hat.

Neorealismus lehnt sie als „non-realismo“, „non-impegno“ und „evasione“ provokativ ab. Sie ist bemüht, überhistorische Merkmale des Romans zu finden, die es ihr ermöglichen, den modernen Roman in die gesamte Romantradition zu integrieren. Die Avantgarde-Logik der permanenten Innovation ist ihr fremd, und sie steht dem Nouveau roman sehr skeptisch gegenüber.

In einem Punkt ist Elsa Morante zu keinerlei Konzessionen bereit, in der Frage der psychologischen Ebene, die ihr als das Fundament des Romans erscheint und die sie mit Bezug auf Tolstoi als das einzige, absolute Gesetz des Realismus in ihrem Sinne präsentiert: Alles dürfe erfunden werden außer der Psychologie. In der psychologischen Gestaltung seiner Figuren kommt dem Schriftsteller eine ethische Funktion zu, denn er muss sich entscheiden, ob er an der gesellschaftlichen Wirkung der Desintegration des Bewusstseins, das sie als Reich der Irrealität bezeichnet, teilnimmt oder ihr Widerstand leistet. Der pathetische Glaube an die Bedeutung der Literatur hat bei Elsa Morante seine Basis in einem festen Glauben an die Übereinstimmung von Wort und Gegenstand. Die Sprache selbst sorge in ihrer Vitalität für die Erneuerung des Lebens, meint Elsa Morante unter Berufung auf Gertrude Stein und ihren bekannten Satz „Die Rose ist eine Rose ist eine Rose“ (Morante 1987: 69). Diesem Realismus-Konzept liegt also nicht ein Glaube an eine abzubildende äußere Realität zugrunde, sondern eher der Glaube an die Realität der Dichtung und allgemeiner der Sprache.<sup>231</sup>

Geschichtskritik heißt daher in *La Storia* auch: Kritik der bürokratischen Sprache durch poetische Sprache. In den historiographischen Abrissen am Anfang jedes Kapitels ist daher mehrfach eine Distanzierung von der Sprache der Politik durch Hervorhebung einzelner Wörter wie „blocchi“ oder „trattamento speciale“ (einer der Euphemismen der Wannsee-Konferenz 1942 für den geplanten Massenmord, zitiert auf S. 115) zu beobachten. Kontrastiv dazu werden die Kapitel der fiktionalen Handlung mehrfach durch Beispiele poetischer Sprache, durch Zitate aus Kinderliedern und Gedichten, eingeleitet. Man kann davon ausgehen, dass die Vielfalt der sprachlichen Register in *La Storia*, die sich zwischen den beiden Polen der Metaphern, Euphemismen und Abstraktionen der politischen und historiographischen Sprache einerseits und den elementaren poetischen Bildern andererseits bewegen, als Verfahren der Geschichtskritik bewusst gewählt ist.<sup>232</sup>

<sup>231</sup> Aus dieser Romanpoetik leitet Venturi (1977: 108, 129) auch den allwissenden Erzähler und die dokumentarisch fungierende Ich-Erzählerin ab. Zur Dopplung der stilistischen Register vgl. die ausführlichen Textanalysen bei Rosa (1995).

<sup>232</sup> Ein kontrastives Beispiel kann dies verdeutlichen: Formeln wie der bereits angeführten „Sonderbehandlung“ steht das Gedicht auf S. 145 gegenüber, das an die Deportation der Kinder des Lagers Drancy erinnert. Wie aus einer Anmerkung am Ende des Romans, aber konnotativ auch ohne die historische Erklärung zu erschließen ist, werden die KZs hier als „il paese dei fumi e delle urla“ umschrieben. Die folgenden Zeilen „Ma perché le nostre madri ci

Ohne Kenntnis dieses theoretischen Fundaments ist die Psychologie der Romanfiguren Elsa Morantes kaum zu entschlüsseln. Gemäß K. Münchberg (2010: 175) situiert sich der Roman zwischen der Sprachmächtigkeit des politischen Diskurses und der Sprachlosigkeit der kindlichen Erfahrung. Useppes Bezug zu den Wörtern ist noch von einer kindlichen Vorstellung der Übereinstimmung von Sprache und Realität geprägt, wie im Erzählerkommentar erklärt wird (LS, S. 130). Er verkörpert in *La Storia* die Poesie des Lebens und ist ähnlich wie Arturo in *L'isola di Arturo* mit mythisch-märchenhaften Merkmalen ausgestattet, gemäß dem Jungschen Archetyp des „göttlichen Kindes“,<sup>233</sup> das in poetischer Einheit und Integrität mit der Welt lebt und sie erlösen kann. Hierzu finden sich auch wichtige Textstellen in dem Lyrikband *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968), der in vieler Hinsicht Leitmotive aus *La Storia* vorweggenommen hat.<sup>234</sup> Die Kapiteileinteilung des Romans folgt Useppes Lebensjahren, der Roman beginnt mit der Vergewaltigung Idas durch einen jungen deutschen Soldaten, bei der das Kind gezeugt wird, und endet mit Useppes Tod an Epilepsie. Useppe wird einerseits durch viele realistische Details als Kriegskind gezeichnet, andererseits symbolisiert er die Poesie als Gegenprinzip zur Geschichte.<sup>235</sup> Er perspektiviert dabei die Reaktionen der Erwachsenen auf die Einwirkungen der „großen“ Geschichte: Idas Verdrängung, Ninos gewalttätigen Vitalismus und Davides Flucht in die abstrakte Intellektualität.<sup>236</sup> Tritt in *L'isola di Arturo* am Ende die Geschichte als unbekannte, dunkle Macht auf, die den im Roman ausgeklammerten Horizont von Arturos mythisch-märchenhaftem Inseldasein bildet, so lässt die Autorin in *La Storia* die Konfrontation zwischen Poesie und Geschichte von Anfang an zu. Diese Auseinandersetzung ist der dynamische Kern des Romans, eine Herausforderung also auch auf einer Metaebene, die

---

hanno lasciato? / Chi ci darà l'acqua per la morte?“ stellen eine Schlüsselstelle dar, eine Aufforderung, die m.E. der Roman als Ganzes zu beantworten sucht. Vgl. zu dieser Passage auch Kleinhans (2002: 115). Kleinhans geht auch auf die religiöse Bedeutung ein, die Morante der Poesie zuschreibt. Zur tröstenden Funktion der Erzählerstimme – vor allem in den Todesszenen –, die gegen die Irrealität der Geschichte agiert, vgl. ausführlicher Rosa (1994).

<sup>233</sup> Vgl. Bernabò (1991: 37), Contini (1995: 190) und zu einer Interpretation des Gesamtwerks in der Perspektive Jungs Ravello (1980). Dieser Ansatz wurde für *Menzogna e sortilegio* kritisiert, vgl. den Sammelband *Per Elisa* (1990), darin besonders den Aufsatz von Bardini.

<sup>234</sup> Vgl. Pasolini (1979: 362), Venturi (1977: 90-105) und Bernabò (1991: 23).

<sup>235</sup> Adlers Rezension „Poetik des Fünfjährigen. Zum Roman *La Storia* von Elsa Morante“ (1978: 39-53) gibt hierzu wenig Aufschlüsse.

<sup>236</sup> Useppe hat zu jeder anderen Hauptfigur Gemeinsamkeiten und Gegensätze: Mit Ida teilt er die Fähigkeit zum Mit-Leiden, hebt sich jedoch von ihrer Lebensangst ab durch Offenheit; mit Nino teilt er die Lebensfreude, leidet jedoch unter dessen Egoismus; die Gemeinsamkeit zu Davide liegt im Sinn für die Poesie, die Differenz wiederum im Kontrast zwischen Useppes Liebe zu den Menschen und Davides Brutalität. Golino (1974) bemerkt, dass Useppe eine Mischung aus realistischen und artifiziellen deskriptiven Elementen ist. Zu thematischen Elementen und zum Verhältnis der Erzählerstimme zu Useppe vgl. Contini (1994).

allerdings nur indirekt suggeriert wird. Durchgespielt wird diese Herausforderung insbesondere anhand des Paares Useppe und Davide. Beide Figuren werden als Dichter dargestellt. Während aber in einer Szene Davide in Useppes Dichten ein ursprünglich religiöses Verhältnis zur Welt, eine poetische Gabe der Verzauberung erkennt (LS, S. 523), zerstört er in einer späteren Szene (LS, S. 619) Useppes Vertrauen, weil er sich selbst so hasst, dass er die ihm entgegen gebrachten positiven Empfindungen nicht mehr ertragen kann. Davide kann die Ermordung seiner Eltern im Konzentrationslager nicht verarbeiten und fühlt sich als Überlebender schuldig. Die aggressive Ablehnung Useppes durch Davide wird in einer tragischen Verkettung zum Auslöser von Useppes Tod. Davide kann den Trost der Poesie Useppes nicht mehr annehmen und symbolisiert damit ein Trauma, das die Ursprünge der Poesie zum Versiegen bringt.

Die Frage ist nun, wieweit das essayistische Fundament des Romans kompatibel ist mit den Makrostrukturen des realistischen Populärromans in der Tradition des 19. Jahrhunderts. Ist *La Storia* eine gelungene Fortsetzung des traditionellen Romans, ein Kompromiss oder ein Experiment, das die Gattungskonventionen sprengt?

#### 4.4 *La Storia* und die manzonianische Tradition

Der Essay „Sul romanzo“ war die Antwort auf eine Umfrage, die die Zeitschrift *Nuovi argomenti* Ende der 1950er Jahre an verschiedene italienische Schriftsteller verschickte, unter anderem um zu erfahren, ob die Schriftsteller selbst eine Krise des Romans sähen. Eine der Fragen lautete, ob ein nationaler historischer Roman noch für möglich gehalten werde. Elsa Morante antwortet darauf zunächst, dass ein echter Schriftsteller immer zeitgenössisch sei, egal welchen Stoff er bearbeite, und führt als Beispiel Manzoni an. Ausschlaggebend sei also nicht der Stoff, sondern der symbolische Wert, den ein Schriftsteller in den historischen Ereignissen entdecken könne – und daher hält sie, bei aller Zurückhaltung gegenüber dem Adjektiv „national“, den historischen Roman nicht für obsolet, sondern sogar für ein Desiderat: „E Dio volesse che certi atroci fenomeni storici del nostro secolo potessero già oggi proporsi a qualche poeta come simboli di verità spiegate, da rendersi in un valore poetico senza fine per noi contemporanei e per gli altri“ (Morante 1987: 63). Diese 1959 veröffentlichte Bemerkung wirkt wie ein erster Hinweis auf *La Storia*. Elsa Morante bejaht also grundsätzlich den historischen Roman, unter der Bedingung allerdings, dass der Schriftsteller eine symbolische Transformation des Stoffes bewerkstellige. Sie umgeht so Manzonis Problem, dass der historische Roman als Mischung aus historiographischen und fiktionalen Elementen eine hybride Gattung darstellt, und scheint hier wissenschaftliche Wahrheitskriterien, die für Manzoni die Crux des historischen Romans bedeuteten,

von vornherein auszuklammern. Die Nähe von *La Storia* zur Tradition Manzonis wurde schon in der Polemik von 1974 mehrfach vermerkt. Venturi versuchte schließlich 1977 zu einem Abschluss der Diskussion in dieser Frage zu kommen. Ähnlichkeiten zwischen *La Storia* und den *Promessi sposi* sieht er in der Mischung von historischen Daten und fiktiven Elementen, in der Gegenüberstellung der Geschichte der Mächtigen und der des einfachen Volkes, in der Überzeugung, dass in der Geschichte kein Glück zu finden sei, und im Gegenentwurf des Idylls.<sup>237</sup> Dennoch könne man nicht von einer direkten Linie zwischen den *Promessi sposi* und *La Storia* sprechen, da die poetologischen und ideologischen Prämissen zu verschieden seien und das Verhältnis zwischen Geschichte und „invenzione“, also fiktionaler Handlung, jeweils unterschiedlich narrativ umgesetzt werde (1977: 113 f.). Während die historiographischen Elemente bei Manzoni mit derselben Zielsetzung der Vertiefung und Anreicherung der Bedeutung eingesetzt würden wie die fiktionalen Teile, sei in *La Storia* dagegen eine strikte Trennung zwischen Geschichte und fiktionaler Handlung zu beobachten, die allein schon durch die graphische Gestaltung markiert sei. Venturi bezieht sich hier auf die Unterscheidung zwischen den kleingedruckten historiographischen Abrissen am Anfang jedes Kapitels und der fiktionalen Handlung. Dies ist allerdings ein allzu formales Argument, da historische Daten auch in der fiktionalen Handlung auftreten und in verschiedenen stilistischen Registern Vermittlungsschritte vorhanden sind zwischen dem analytisch-abstrakten Ton der Erzählerkommentare zum historischen Geschehen und den stark literarischen, d.h. mit Metaphern und intertextuellen Anspielungen arbeitenden Fokussierungen auf die Wahrnehmung der Figuren. Im Übrigen lässt sich natürlich auch bei Manzoni an vielen Stellen eine deutliche Differenzierung der „historiographischen“ Teile (vor allem die Diskussion der Quellenlage und die Kritik an undurchschaute Prämissen der Historiographie in Form von Digressionen und Fußnoten) gegenüber der fiktionalen Handlung erkennen. Formale Kriterien reichen also für den Nachweis einer grundlegenden Differenz zwischen den *Promessi sposi* und *La Storia* nicht aus.

In beiden Romanen tritt die Geschichte als eine feindliche Macht auf, die für die als Identifikationsfiguren aufgebauten „umili“ nicht durchschaubar ist. In *La Storia* erscheint Geschichte als eine Abfolge von Morden und – im Monolog Davides, der einzigen Figur, die länger über Geschichte reflektiert –

---

<sup>237</sup> Venturi weist auf analoge Textstellen hin, auf die Szene der Plünderung eines mit Mehl beladenen Wagens durch hungernde Frauen im Jahr 1944 in *La Storia*, die fast wie ein Zitat der Szene der Plünderung des Bäckerladens in den *Promessi sposi* wirke (1977: 113 f.). Golino sieht, eher impressionistisch argumentierend, in Idas Verhältnis zur Geschichte typisch italienische Züge: Fatalismus, Resignation u.ä., die er in „una costante ‚doloristica‘ della nostra narrativa pre e post unitaria di fronte alle disastrose vicende storiche del Paese“ (1974: 99) einordnet.

als obszöner Skandal von Entfremdung und Unterdrückung. Aber auch bei Manzoni hat die Geschichte keinen immanenten Sinn, da nur Gott als sinnstiftende Instanz in Frage kommt, deren Wirken aber dem Menschen verborgen bleibt. Während jedoch Renzo in den *Promessi sposi* in der Konfrontation mit der Geschichte eine moralische Entwicklung durchläuft, lernen die Figuren Elsa Morantes aus der Geschichte nichts, sie versuchen einfach zu überleben, werden aber schließlich vernichtet. Die Geschichte wirkt hier unterhalb der moralischen und intellektuellen Ebene, im somatischen Bereich und im Unterbewussten auf die Figuren ein. Dies hat Konsequenzen für die Plot-Struktur. Elsa Morante übernimmt so zwar Strukturen des historischen Romans, die Gestaltung eines fiktiven Vordergrunds (Familiengeschichte) vor einem historisch verbürgten Hintergrund, den Anspruch, Lücken der Historiographie durch eine Perspektive von „unten“ zu füllen, die Ambition, ein repräsentatives Fresko eines bestimmten Zeitausschnitts über die Erfahrung von Figuren zu vermitteln und die Perspektivierung historischer Ereignisse durch deren Wahrnehmung, doch es fehlt das wichtige Moment der Entwicklungsdimension eines Bewusstseins. Ein markanter Unterschied zu Manzoni und zur Tradition des historischen Romans liegt damit in der Dimension der Geschichtserfahrung.

#### 4.5 Episodenstruktur, Plot und psychologische Modelle in *La Storia*

Auf den ersten Blick gesehen folgt der Roman sehr eng der Vorgabe der historischen Daten. Das chronologische Gerüst ist allein schon aus der Beteiligte der unterschiedlich langen Kapitel nach Jahreszahlen (1941 bis 1947, ein Kapitel zur Vorgeschichte und ein Nachspann von historischen Daten bis zum Vietnamkrieg mit dem abschließenden Satz „... e la Storia continua ...“) ablesbar und wird noch einmal betont durch die chronikalische Auflistung der historischen Ereignisse im Vorspann der einzelnen Kapitel. Es wird damit überdeutlich signalisiert, dass der Roman dem „Gang der Geschichte“ folgt. Der chronikalische Abriss der historischen Daten hat eine didaktische und authentifizierende Funktion, unterstreicht aber in seiner Reduktion der Geschichte auf die Ereignisdimension auch den Abstand zwischen „großer“ Geschichte und der Erlebnisintensität der Familiengeschichte, die vor allem über die Figuren Ida und Useppe vermittelt wird.

Die fiktionale Handlung weist eine Episodenstruktur in Übereinstimmung mit der psychologischen Fundierung der Figur Ida auf. Sie wird als gleichzeitig kindlich und angstgeleitet dargestellt. Durch die prophetische Paranoia ihrer Mutter Nora und das Scheitern des anarchistischen Vaters sensibilisiert, reagiert die früh verwitwete Ida auf die Rassengesetze mit einer Mischung aus Angst und Verdrängung, die ihren Existenzkampf für ihre beiden Kinder prägt, eine psychische Disposition, die sich durch Hunger

und Not der Kriegsjahre 1943/44 verstärkt. Dieser mit einer Fülle alltagsgeschichtlich interessanter Details erzählte Überlebenskampf trägt die episodische Strukturierung der Handlung.

Lässt sich vom Ende des Romans her (Tod und Krankheit bzw. Wahnsinn aller Protagonisten) ein Plot erkennen? Noras Prophezeiung einer ewigen Verfolgung der Juden scheint schließlich alle Protagonisten ereilt zu haben – dennoch kann man hier nicht von einem Plot im eigentlichen Sinn sprechen, da keine kausale Linie zwischen Anfang und Ende besteht. Es gelingt Ida, ihre Söhne durch den Krieg zu bringen. Die Protagonisten sterben nicht an unmittelbaren Kriegseinwirkungen: Nino kommt 1946 bei einem Autounfall ums Leben, als er als Waffenschieber eine Polizeisperre durchbricht, Davide bringt sich 1947 absichtlich oder unabsichtlich mit Drogen um, Usepe erliegt wenig später einem epileptischen Anfall, Ida wird daraufhin wahnsinnig. Auch wenn also keine unmittelbare Kausalität abzulesen ist, stellt sich für den Leser dennoch ein Zusammenhang dieser Todesfälle mit der Geschichte her.

Trotz Idas Furcht vor den 1938 erlassenen Rassengesetzen tritt die „große“ Geschichte zunächst nur am Rand der Familiengeschichte auf. Symptomatisch ist z.B. Idas Geschichtsunterricht, in dem sie den Schülern Mussolinis Rhetorik als Rechtschreibübung diktiert; hier wird leicht ironisch die Äußerlichkeit der Geschichte gegenüber den Figuren dargestellt. Nino betrachtet entsprechend seinem jugendlichen Alter den Krieg als einen Abenteuerroman und schwärmt von Hitlers Geheimwaffen. Usepe sieht in seinem kindlich-poetischen Gemüt in jedem Gegenstand und vor allem in Nino etwas Wunderbares und Märchenhaftes. Mit dem Jahr 1943 dringt die „große“ Geschichte konkret in den Alltag der Figuren ein, historisches Geschehen und Familiengeschichte werden in diesem Kapitel, das den Handlungshöhepunkt des Romans repräsentiert, sehr dicht miteinander verflochten. Die entsprechenden Episoden sind: die Bombardierung des römischen Viertels San Lorenzo, bei der die Familie ausgebombt wird, die Deportation der römischen Juden vom Tiburtina-Bahnhof, die Ida und Usepe als Augenzeugen erleben, Ninos und Davides Kampf in der Resistenza. Ninos Abenteuerperspektive bleibt zwar in der Beschreibung seiner Selbstinszenierung als Widerstandskämpfer erhalten, doch setzt der Text eine Reihe von Zeichen, die den Einbruch der Geschichte in den Alltag als zunehmende Präsenz des Todes signalisieren. Mit Kriegsende entfernt sich die Geschichte wieder von der Familie, doch hat sie *psychische* Schäden hinterlassen, die den Betroffenen selbst kaum bewusst sind und die nun ihr destruktives Werk bis zum Tod oder Wahnsinn der Protagonisten fortsetzen. Nach Ninos Tod ziehen sich die anderen Figuren von der Außenwelt in unterschiedlicher Weise zurück. Es lässt sich also vom Ende her gesehen durchaus ein Spannungsbogen innerhalb der Episodenstruktur erkennen. Wichtig ist dabei, dass er nicht mit dem Bewusstsein der Figuren verbunden,

sondern über verschiedene Zeichen konstruiert ist, die vom Leser als Symptom einer Veränderung rezipiert werden müssen. Hierin liegt ein entscheidender narrativer Unterschied zu Manzoni. Der Hintergrund dieser anderen Modellierung von geschichtlicher Erfahrung, die von bewussten Verarbeitungsprozessen historischer Ereignisse zu abstrahieren versucht, ist Elsa Morantes Rezeption der Psychoanalyse.

Greifen wir kurz auf die im ersten Kapitel referierte These Ricoeurs zurück, wonach die Plotstruktur eine Mimesis unterschiedlicher Modi der Zeiterfahrung darstellt. *La Storia* enthält so eine Mischung von Kontinuität und Diskontinuität in der Modellierung der Zeiterfahrung über die Handlungsstruktur. Der von Ida repräsentierten Suche nach einer Kontinuität des Alltags entspricht die nach dem Muster sequentieller Wiederholung aufgebaute Episodenstruktur des Überlebenskampfes, in die als diskontinuierliche Elemente die Kriegskatastrophen einbrechen. Für den Leser ist die Plötzlichkeit dieser Schläge der Geschichte insofern nachvollziehbar, als sie in nur sehr kurzen Szenen, aber literarisch viel intensiver als die Alltagsszenen vermittelt werden. Sie scheinen zunächst folgenlos zu sein, da die Beschreibung des Alltags mit einer Fülle deskriptiver Details sofort wieder unverändert einsetzt. Offensichtlich sollen die Szenen des gewaltsamen Einbrechens der Geschichte auch beim Leser eher im Unterbewussten haften bleiben. Es besteht hier eine Korrespondenz mehrerer Ebenen: Die psychische Logik von Schock und Verdrängung, die Idas Leben in und neben der „großen“ Geschichte prägt, hat ihr Pendant auf der Handlungsebene im Wechsel von alltagsgeschichtlichen Episoden und schockartiger Gewalt des Krieges. Damit dies vom Leser nicht nur als Information registriert, sondern auch emotional mitvollzogen wird, kontrastiert auch die Diskursstruktur in relativ schnellen Umschwüngen Szenen der Idylle mit der kruden Beschreibung der Kriegsgreuel oder der Sprache der offiziellen Politik. In der plötzlichen Destruktion der aufgebauten Idylle liegt einer der bemerkenswertesten Aspekte des Romans.<sup>238</sup>

---

<sup>238</sup> Im Kapitel über das Jahr 1943 sind deutliche Beispiele des Einbruchs des Kriegsgeschehens in die Idylle zu beobachten: Vorausdeutend ist beispielsweise das Verhalten der Davide zugeordneten Katze Rossella, die ihre Jungen verhungern lässt, worauf der Umschwung von der verklärenden Beschreibung des Partisanencamps in die eher kühl und präzise wirkende Schilderung der Ermordung des deutschen Soldaten durch Davide folgt; diese Linie, die auch groteske Details enthält, wird in der Episode des Todes von Ninos Mitkämpfern im Kapitel 1944 weiterverfolgt. Auf die idyllisierenden Tendenzen des Romans wurde schon in der Polemik um *La Storia* mehrfach hingewiesen, eine eingehendere Analyse findet sich jedoch m.E. erst bei D'Angeli (1993 und 1994), die auf die Bedeutung der Rezeption Simone Weils bei Morante für deren Suche nach einer außergeschichtlichen Leichtigkeit und Suspension des Zeitgefühls aufmerksam macht. Boscagli (1996) interpretiert diese Linie im Vergleich mit Walter Benjamins geschichtsphilosophischen Thesen und seinem Messianismus und arbeitet dabei die Differenz von Morantes Geschichtsbild zum historischen Materialismus heraus.

#### 4.6 Die Perspektivierung der Geschichte: Traumwissen, kindliche Wahrnehmung, Verdrängung

Aus dem Zusammenspiel von Figurenkonstellation und Handlungsstruktur kann man erschließen, dass der Roman keine Geschichtsteleologie im Sinne von Fortschritts- oder Dekadenzmodellen enthält. Die Geschichte erscheint in ihrer Einwirkung auf das Alltagsleben eher als eine Tragödie, wobei nicht der Tod der Protagonisten, sondern die durch die Geschichte bewirkte Deformation des Bewusstseins als tragisch konnotiert wird. Hier ist daran zu erinnern, dass wichtige Motive des Romans bereits in *Il mondo salvato dai ragazzini* formuliert sind, und zwar in dem Prosagedicht „La serata a Colono“, das die letzten Stunden des Ödipus, der tragischen Figur par excellence, durch verschiedene Elemente, u.a. durch die Erwähnung von Hiroshima, in eine Nervenheilanstalt der Gegenwart verlegt.<sup>239</sup> Der Tod wird im Roman doppelt dargestellt, er wird in der Perspektive Useppes als Zuflucht und Trost<sup>240</sup> verklärt und im Erzählerkommentar – bezogen auf den durch die Geschichte verursachten Massentod – als unreal, widernatürlich, grotesk angeklagt. Beide Todes-Versionen haben nichts Tragisches an sich. Tragisch ist in *La Storia* vielmehr die Verstrickung des Bewusstseins in die Geschichte. Aus Gründen des Überlebenskampfes sind die Protagonisten Ida, Nino und Davide gezwungen, den Krieg zu verdrängen bzw. wie Nino und Davide selbst zu Tätern zu werden. Vor allem Davide wird dabei jedoch psychisch so beschädigt, dass er schließlich nicht mehr in der Lage ist, das Leben wahrzunehmen. Dies wird vor allem durch seinen Monolog in der Osteria im letzten Drittel des Romans und seine in diesem Zusammenhang stehenden Handlungen deutlich. Seine Geste, den kleinen Useppe von sich zu stoßen, hat die Bedeutung, die durch ihn verkörperten Kräfte der Poesie und des Lebens zurückzuweisen und ihn dabei symbolisch umzubringen. Die Geschichte

---

<sup>239</sup> Der Chor der Wahnsinnigen erwähnt mehrmals Tlatelolco, das in Großbuchstaben geschrieben wird (A TLATELOLCO / IL FUOCO SI FA NERO, S. 50); ob Elsa Morante mit diesem aus Aztekengesängen entnommenen Zitat auch auf das Massaker auf dem Tlatelolco-Platz im Juni 1968 anspielt, lässt sich nicht belegen, da der Text bereits 1968 publiziert, also vielleicht schon vor diesem Ereignis geschrieben wurde. Im Kontext der Erwähnung Hiroshimas heißt es „l'orrore dei numeri negativi“ (S. 59), vgl. die Darstellung der Auschwitz-Überlebenden im Roman.

<sup>240</sup> Dies wird aufgebaut über das Motiv der toten Kanarienvögel, die – in Useppes Perspektive – ihr Lied des „È uno scherzo“ singen (LS, S. 269); dieses Motiv wird wieder aufgenommen im Kontext von Useppes Epilepsie (LS, S. 509 f.): Die Vögel lehren Useppe, im Schweigen Stimmen zu hören, auch die Stimmen der nach Auschwitz Deportierten. Useppes Traum einer im Wasser liegenden anderen Welt (S. 552 f.) konnotiert einen (positiven) Zustand vor der Geburt und jenseits des Lebens, authentischer als die in den Traum hineinreichenden, von dem Kind als „trucco“ und als Schatten erlebten Realitätselemente. Beide Motive werden kurz vor Useppes Tod zusammengeführt (LS, S. 631 f.)

vom SS-Mann, der vor seiner Hinrichtung in einer Blume die ganze Schönheit der Welt sieht und diese dennoch zertritt, eine Geschichte, die Davide Useppe erzählt (LS, S. 604 f.), ist der Schlüssel zu seiner eigenen Unfähigkeit und definitiven Grausamkeit gegenüber dem „Idioten“ Useppe, in dem er selbst die Kräfte der Erlösung wahrgenommen hatte. In dem Paar Useppe / Davide, das die Szenen des letzten Drittels dominiert, steht das Problem der Geschichtserkenntnis und die Frage nach der Möglichkeit der Poesie im Vordergrund, während die historischen Ereignisse hier in den Hintergrund treten.

Wie versucht Elsa Morante das – schon bei Manzoni aufgeworfene – Problem der Wahrnehmung von Geschichte zu lösen? Alle Protagonisten haben in *La Storia* nur eine eingeschränkte Fähigkeit, die Bedeutung historischer Ereignisse zu erkennen. Ida ahnt zwar in Träumen und Visionen vage das Ausmaß der Vernichtung, verdrängt aber diese Intuition im Wachzustand aus Gründen des Überlebenskampfes. Nino betrachtet die Geschichte nur als Schauplatz abenteuerlicher Selbstinszenierung und anarchistisch gewalttätiger Durchsetzung der eigenen Vitalität; sein politischer Werdegang vom Faschisten zum kommunistischen Partisanen und später zum amerikanisch orientierten Schwarzmarkthändler und Waffenschieber ist konsequenterweise nicht von einer Veränderung des Bewusstseins begleitet. Er ist insofern Opfer der Geschichte, als er von der Gewalt nicht mehr zur Normalität zurückkehren kann: „Noi siamo la generazione della violenza!“ (LS, S. 442). Davide, psychisch gebrochen in den Folterzellen der SS und in traumatischer Weise selbst mordend, sucht eine Chance, die Geschichte zu verarbeiten, indem er ein abstrakt-ideologisches Ideengebäude konstruiert, doch die „Wahrheiten“, die er verkündet, werden in der Nachkriegszeit sowieso nicht mehr verstanden. Useppe ist 1943, als er die Judendeportation als Zeuge miterlebt, zwei Jahre alt. Die Geschichte überfordert somit die Wahrnehmungs- und Verarbeitungsfähigkeiten aller Figuren. Wer vor der drohenden Katastrophe warnt, wird nicht gehört und für verrückt erklärt, wie die Nebenfigur Vilma.

Ein häufig eingesetztes Mittel, auf die Beschränktheit der Figurenperspektive hinzuweisen, ist die mit Wendungen wie „in realtà“ eingeleitete auktoriale Kommentierung, ein erzählerisch sehr explizites Verfahren, das in den 1970er Jahren wohl zum Eindruck des Anachronismus des Textes beigetragen hat. In Schlüsselszenen wird dagegen eine Perspektivierung des Geschehens geleistet, die für den Leser gerade deshalb einprägsam ist, weil sie sich überraschend von der deskriptiven Breite der Alltagsszenen abhebt. Eine Schlüsselszene, deren Bedeutung in der Sekundärliteratur unterstrichen

wurde,<sup>241</sup> ist die Szene der Deportation der Juden von der Stazione Tiburtina in Rom 1943. Idas Wahrnehmung wird hier perspektivierend mit einer Reihe von auditiven und visuellen Eindrücken gestaltet und durch Metaphern interpretiert, die einerseits den animalischen Bereich, andererseits Mechanik konnotieren. Auf dem Hintergrund der Essays von Elsa Morante ist deutlich, dass sich in dieser Textpassage das im Roman mehrfach dargestellte Thema einer unbewusst-animalischen Anziehungskraft der jüdischen Gemeinde mit dem Thema der Irrealität als mechanischer Desintegration des Lebens mischt. Eine noch stärkere, narrativ sehr gut eingeführte Perspektivierung des Geschehens für den Leser leistet der Blick des kleinen Usepe.

Die folgende Textstelle gibt zunächst den unbewussten, als körperliche Schwäche empfundenen Wunsch Idas wieder, in die Menge der in den Viehwaggons eingeschlossenen Juden einzutauchen, und geht dann zu Idas Wahrnehmung von Useppe Herzschlag und Blick über:

Però, si lasciava a questa debolezza del suo corpo come all'ultima dolcezza possibile, che la faceva smarrire in quella folla, mescolata con gli altri sudori. [...] Poi sentí dei colpi fondi e ritmati, che rimbombavano da qualche parte vicino a lei; e li credette, lí per lí, i soffi della macchina in movimento, immaginando che forse il treno si preparasse alla partenza. Però subitamente si rese conto che quei colpi l'avevano accompagnata per tutto il tempo ch'era stata qua sulla piattaforma, anche se lei non ci aveva badato prima; e che essi risuonavano vicinissimi a lei, proprio accosto al suo corpo. Difatti, era il cuore di Usepe che batteva a quel modo.

Il bambino stava tranquillo, rannicchiato sul suo braccio, col fianco sinistro contro il suo petto; ma teneva la testa girata a guardare il treno. [...] E nello sporgersi a scrutarlo, lei lo vide che seguiva a fissare il treno con la faccia immobile, la bocca semiaperta, e gli occhi spalancati in uno sguardo indescrivibile di orrore. (LS, S. 246 f.)

Der Text stellt hier den Herzschlag eines zweijährigen Kindes dem millionenfachen Mord des Holocaust entgegen. Diese Passage verdeutlicht Elsa Morantes Anspruch, den Horror der Geschichte aus dem Blick eines unschuldigen Kindes zu perspektivieren. Die ganze Szene ist literarisch stark bearbeitet und wahrnehmungsintensiv beschrieben und zielt offensichtlich auf eine starke Empathieerzeugung auf Seiten der Leser ab. Ein aufmerksamer Leser kann sich hier auch an eine frühere Szene erinnern, in der Usepe im Tiburtina-Bahnhof einem zum Abtransport bestimmten Kalb in die Augen sieht (LS, S. 125). Durch Useppe's Blick, der eine vorbewusste Solidarität mit den Lebewesen ausdrückt, wird eine Kontiguität zwischen dem unschuldigen, für den Schlachthof bestimmten Tier und den in die Viehwaggons gepferchten

<sup>241</sup> Vgl. dazu bereits Dedola (1976). Kleinans (2002: 130-136) analysiert detailliert Morantes Zitate aus dem *Cantico Cantorum* im Kontext der Szene der Judendeportation.

Juden hergestellt. Zwei Jahre nach der Deportation der römischen Juden erblickt Useppe Fotos von gehetzten Partisanen und KZ-Opfern; Ida erkennt in seinen Augen denselben Schrecken wie in der Szene der Judendeportation. Der Leser wird damit explizit an diese Schlüsselszene erinnert. Useppes Blick zeigt – gespiegelt durch Ida – metaphorisch eine durch die Fotos verursachte Entleerung: „All’accostarsi della madre, i suoi occhi si levarono a lei, vuoti e scolorati, come quelli di un ciecolino“ (LS, S. 373). Die drei Szenen entfalten sich als Zeichen jenseits der Ebene der Alltagsgeschichte. Sie ermöglichen dem Leser, eine Verknüpfung zwischen der „großen“ Geschichte und der Epilepsie Useppes zu ziehen, auch wenn der Text einen Kausalzusammenhang nicht explizit behauptet.

Diese Art von subliminal wirkenden Zeichen kann außerdem Verknüpfungen zwischen den Figuren schaffen, die über jede logisch nachvollziehbare Relation hinausgehen. Dabei sind generell Idas Träume anzuführen, deren Bedeutung bei der ersten Lektüre teilweise unklar bleibt. Hier sei nur ein Beispiel der Verknüpfung angegeben: Ida hebt in der Szene der Judendeportation einen Zettel mit einer Nachricht auf, geht jedoch erst Monate später, extrem geschwächt durch den in Rom herrschenden Hunger, ins Ghetto, um die Nachricht zu überbringen (LS, S. 337-342). Das Ghetto ist leer, doch hört sie Stimmen: die vergangenen Alltagsgespräche der Deportierten. Intuitiv erkennt sie, dass alle tot sind. Die Raumdarstellung erhält hier Konnotationen der Irrealität („silenzio irreal“, „colpi assurdi nel vuoto“). Die Farbe Weiß, die mit Ninos Tod zur dominanten Farbe von Idas zerfallendem Raumgefühl wird, ist hier bereits – scheinbar unbedeutend – eingeführt. Auf derselben Seite wird Idas Traum dieser Nacht erzählt, wobei hervorgehoben wird, dass sie im Gegensatz zu ihren normalen Träumen schwarz-weiß, wie auf einem alten Foto, träumt. Im Traum sucht sie in einem Haufen von Schuhen nach einem Kinderschuh. Der Traum wird kommentiert: „sembrava raccontare una lunga vicenda irrimediabile“ (LS, S. 343). Diese Szene ist verbunden a) mit Ninos Tod über die Farbe Weiß als Indiz einer Raumerfahrung der Irrealität, b) mit Useppes Blick auf die Schwarz-Weiß-Fotos von KZ-Opfern und toten Partisanen und mit Idas Wahrnehmung, dass seine Augen plötzlich leer und farblos wie die eines Blinden aussehen (LS, S. 373, mit explizitem Rückbezug auf die Deportations-Szene), c) mit Davides Monolog, in dem er den Kartenspielern erklärt, dass seine Eltern auf dem „Haufen“ liegen, d.h. in Auschwitz vergast wurden. Der Haufen von Schuhen des Traumes kann, da er in einem engen Kontext mit der Judenvernichtung steht, vom Leser mit den bekannten Fotos von Schuh- und Brillenbergen der KZs in Verbindung gebracht werden, zumindest suggeriert dies der Hinweis „una lunga vicenda irrimediabile“. Können derart subtile Querverweise über hunderte von Seiten hinweg den Leser erreichen? Dies ist möglich, da diese

Szenen diskursstrukturell viel stärker ausgearbeitet sind als die relativ flache Erzählung der Alltagsereignisse.

Eine weitere Schlüsselszene ist die Ermordung eines jungen deutschen Soldaten durch Davide, der über die Deportation seiner Familie verzweifelt ist.<sup>242</sup> Die bis dahin durch die Anwesenheit Useppees als Idyll aufgebaute Atmosphäre im Partisanencamp kippt unvermittelt in die krude Beschreibung der Übersprungshandlung Davides um, der dem jungen hilflosen Deutschen das Gesicht zertritt. Aus der Perspektive eines Augenzeugen wird dieser Moment als Einbrechen einer anderen Zeit- und Raumwahrnehmung kommentiert – eines der narrativen Zeichen, in denen bei Elsa Morante der Einbruch der Irrealität gestaltet wird, wie am Beispiel der auktorialen Kommentierung zu Hiroshima und der Rückkehr der Juden aus Auschwitz bereits dargestellt wurde. Als Zeichen, die unterhalb der Ebene von Kausalzusammenhängen fungieren, sind ebenfalls einige Tierbeschreibungen angelegt; die Katze Rossella, die ihr Junges verhungern lässt und Davide zugeordnet ist, deutet im Rückblick gesehen bereits auf Davides Tragödie voraus.

Diese Zeichen strukturieren den atmosphärischen Umschwung von der Idylle in den „Skandal“, die Irrealität, die Groteske. Sie sind nicht so angeordnet, dass sie einen linearen Handlungsumschwung bewirken. Um Nino und Useppe werden auch noch nach der auktorial erzählten Häufung von brutalen Todesszenen aus der Resistenza verschiedene Sequenzen der Lebensfreude erzählt. Umso wichtiger ist es, dass die Gewaltszenen tatsächlich eine Beteiligung im Leser hervorrufen und später erinnert werden können. Dies gelingt, wenn die Szenen wahrnehmungsintensiv erzählt sind. Um die Botschaft zu vermitteln, dass die Protagonisten von der Gewalttätigkeit der Geschichte infiziert werden, greift Elsa Morante auf die Charakterisierung der Figuren durch äußere Merkmale zurück. Die traumatisierende Gewalt der Geschichte spiegelt sich in plötzlichen Veränderungen des Blicks, die von Ida oder im Erzählerkommentar reflektiert werden. Diese Symptomatik des Blicks wird beschrieben als Farblosigkeit (Useppe) oder Erstarrung (Nino) und korrespondiert insofern mit der Mechanisierung und Irrealisierung der Raum-Zeit-Wahrnehmung, die den Einbruch der traumatisierenden Geschichte markiert.<sup>243</sup>

---

<sup>242</sup> Von Treskow analysiert diese Stelle im Vergleich mit Morantes Quelle, Pino Levi Cavagliones memorialistischen Resistenza-Text *Guerriglia nei Castelli romani* und interpretiert sie als Umkehrung des Verhältnisses von Opfer und Täter, vgl. von Treskow (2013: 374 ff.).

<sup>243</sup> Zur Blickregie als Modellierung eines „anderen“, körperlich akzentuierten Wissens vgl. Fumi (1995).

#### 4.7 Die Funktion der literarischen Klischees und das Problem der Gegenläufigkeit von realistischen Erzählkonventionen und Vision der „irrealità“

Das Portrait Davides enthält zusätzlich literarische Klischees wie die verzerrten Züge und das obszöne Lachen, die im Populärroman des 19. Jahrhunderts den Bösewicht kennzeichnen. Gibt es Gründe, die dafür sprechen, dass die Autorin hier bewusst die literarische Tradition zitiert? Eine Beantwortung dieser Frage setzt eine weitere Reflexion über die Intertextualität bei Elsa Morante voraus.

Schon die Rezeption ihres ersten Romans *Menzogna e sortilegio* war geteilt. Elsa Morantes literarisches Schaffen wurde mehrfach in der Nachfolge der Dekadenzliteratur angesiedelt; die Schwierigkeit, ihre Figuren und ihren Stil historisch zu situieren, wirkte von Anfang an irritierend. Die Verschränkung von realistischen und mythisch-märchenhaften Elementen in der Figurenkonstitution von *Menzogna e sortilegio* und *L'isola di Arturo* konnte als poetisch stimmiges Verfahren begrüßt oder als maniert und artifiziell abgelehnt werden. Der Essay „Sul romanzo“ liefert für dieses Überblendungsverfahren eine Erklärung: Wenn, wie Elsa Morante meint, nur die Kunst Realität schafft, dann liegt es nahe, für die Figurenkonstitution Anleihen in der Literatur zu suchen – jedoch ohne den Zitatcharakter der verwendeten Elemente deutlich zu machen. Elsa Morantes Schreibweise zielt auf eine Fusion von realistischen und intertextuellen Elementen ab und genau darin liegt die Ambiguität ihrer Schreibweise begründet.

Die Darstellung der Resistenza in *La Storia* enthält beispielsweise eine Reihe von intertextuellen Anspielungen auf verschiedene literarische Genres. Der Auftritt Ninos wird zunächst aus Useppees Perspektive mit märchenhaften Elementen eingeführt, das anschließende Fest in der Notunterkunft von Pietralata erhält eine biblische Konnotation durch den Vergleich mit der Arche Noah, die neapolitanische Sippe der „Mille“ spielt auf Garibaldi Expedition der Tausend an, Nino selbst inszeniert sich in der Manier von amerikanischen Gangsterfilmen und sein folgender Traum setzt die Anspielungen auf die Genres von Abenteuer- und Kriminalromanen fort. Gleichzeitig ironisiert der Text hier den Heroismus der neorealistischen Resistenzaliteratur, wie er beispielsweise Vittorinis Schwarz-Weiß-Bilder von den menschlichen Partisanen und den unmenschlichen Deutschen in *Uomini e no* (1945) prägt, und enthält zudem einige vitalistische Elemente aus Pasolinis Jugendlichen-Darstellung – wobei Pasolini selbst diesen Teil des Romans als künstlich empfunden hat, was nicht weiter verwunderlich ist, wird hier doch die Resistenza idyllisiert und zugleich ironisiert. Elsa Morante hat für die Resistenza-Passagen entsprechende Dokumentarliteratur herangezogen, darüber aber einen weiteren literarischen Firnis gelegt. Geschichtliches Handeln

erscheint in der Figur Ninos als Inszenierung einer Fiktion, der Partisanenkampf als Filmszene, wozu eine Reihe thematischer Elemente der Figurencharakterisierung verwendet wird. Hinzu tritt eine dem Neorealismus ähnliche Dialog-Technik mit vielen dialektalen Elementen, die (freiwillig? – unfreiwillig?) parodistische Züge in Ninos Deklarationen wie der folgenden: „A me [...] m'arrazza tutta la puzza della vita!!“ (LS, S. 223) annimmt.

Auch die Ausstattung Davides mit den Unheimlichkeitssignalen des Populärromans ist ein ähnliches narratives Verfahren. Sie soll offensichtlich die Traumatisierung Davides unterstreichen und die Botschaft des Romans vermitteln, dass die Geschichte ihre Opfer wie eine Krankheit infiziert. Angesichts seines Berichtes von den Todeszellen der SS wirken jedoch Elemente wie in der Beschreibung seines Gesichtsausdrucks etwas antiquiert: „Ma gli restava impresso nel viso, come uno sfregio indelebile, quello strano marchio di corruzione brutale“ (LS, S. 207). Diese Korrespondenz zwischen äußeren Merkmalen und Psyche ist typisch für den Roman des 19. Jahrhunderts, insbesondere den Populärroman, und weist eher auf veraltete physiologische Modelle hin als auf die Psychoanalyse. In der zweiten Hälfte, besonders im letzten Drittel des Textes, hat Davide die Funktion einer Reflektorfigur für die sich verdichtenden Zeichen der psychischen Desintegration und der Irrealität. Zu den äußeren Zeichen der Desintegration tritt nun der ideologische Diskurs, der einerseits in Davides 40-Seiten-Monolog so viel Raum bekommt, dass er leicht als die ideologische Botschaft des ganzen Romans verstanden werden kann, der andererseits durch den Kontext, durch auktoriale Kommentare und vor allem auch durch Useppes Anwesenheit stark relativiert wird.

Die exponierte Position dieses Dialogs beruht darauf, dass er die einzige längere Reflexion einer Figur über Geschichte darstellt und auf der Handlungsebene den Drogentod Davides und Useppes Tod durch Epilepsie vorbereitet. Useppes Unschuld dringt noch einmal zu Davides Bewusstsein durch und lässt ihn eine neue Chance zu leben erahnen, doch weist er letzten Endes Useppes Angebot brutal ab. Davide stirbt an einer Überdosis Drogen; Useppe fällt wenige Tage später einer Reihe epileptischer Anfälle zum Opfer. Das tragische Moment auf der Handlungsebene liegt darin, dass Davide zugleich Täter und Opfer ist und dass sein ideologischer Versuch, Geschichte zu verarbeiten, als Heilungsversuch gedacht ist, aber die Symptomatik seiner Krankheit eher vertieft. In der Sekundärliteratur wurde diese aus der Handlungsebene ablesbare Beziehung zwischen den Figuren (die im Übrigen Elsa Morantes essayistische Formulierung der Opposition von Poesie und Geschichte reflektiert) aufgrund einer spezifischen Ambiguität der Monologszene häufig außer Acht gelassen.

Davides in direkter Aussageform wiedergegebene ideologische Positionen lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Die ganze Geschichte ist

von dem ewigen Konflikt zwischen Unterdrückern und Unterdrückten geprägt, jede Machtausübung ist im Prinzip faschistisch, hat aber in der bürgerlichen Gesellschaft ihre höchste Form erreicht, indem sie nicht nur in industrieller Form Leben vernichtet („industria dello sterminio“<sup>244</sup>), sondern auch jede Form der ursprünglich in der Evolution angelegten Einheit des Bewusstseins zerstört. Die gegenwärtige Gesellschaft sinke unter den Bewusstseinsstand der Tiere zurück. Die Desintegration des Bewusstseins könne nur durch die anarchistische Utopie aufgehoben werden, doch sei es für eine Revolution schon zu spät. Nach seiner Selbstbezeichnung als Mörder und Faschist geht Davide zum Thema der Religion über; Christus könne jederzeit wiedergeboren werden, in den Marginalisierten, in einem „bambino idiota“ (Hinweis auf Useppe), doch werde er nicht mehr sprechen, da seine Worte missbraucht worden seien. Eine totale Revolution sei durch das Bewusstsein möglich, man müsse nur Christus in den Mitmenschen erkennen, dann wäre auch die Geschichte überwunden: „tutta la Storia passata si scopre per quello che era: un Granguignol grottesco, demenziale, un deposito di immondezze dove per secoli ci siamo intignati a frugare con le unghie sporche ...“ (LS, S. 592).

Die Ambiguität dieses Monologs liegt darin begründet, dass die vorgebrachten ideologischen Positionen einerseits als Aussage des Textes insgesamt erscheinen, andererseits die Figur Davides stark relativiert wird. R. Dedola (1976: 247-251)<sup>245</sup> hat bereits darauf hingewiesen, dass Davides anarchistische Position mit dem Geschichtsbild der ewigen Ausbeutung des Menschen durch den Menschen auf den ersten Seiten des Romans, im chronikalischen historischen Abriss *außerhalb* der fiktionalen Handlung, übereinstimmt. Sie wirkt daher als von der Autorin direkt autorisierte Gesamtaussage des Romans. Auf der intellektuellen Ebene enthält der Roman außerdem keine dieser Position entgegengesetzten Thesen; der Anarchismus tritt als eine eher sympathische Ideologie schon bei Idas Vater auf (LS, S. 24-26), kommt Ninos Vitalismus am meisten entgegen und wird indirekt im Kontext eines Gesprächs zwischen Ida und der Nebenfigur Remo dem stark ironisierten Kommunismus der Nachkriegszeit gegenübergestellt (LS, S. 481-483). Gleichzeitig jedoch werden ideologische Aussagen in der fiktionalen Handlung durch den Situationskontext außer Kraft gesetzt; dies gilt

---

<sup>244</sup> Vgl. die anklagenden Worte Davides, dass es zwar schon immer den Gegensatz von Freien und Sklaven, Reichen und Armen, Mächtigen und Unterlegenen gegeben habe, dass aber im Industriezeitalter die Masken der früheren Legitimationen gefallen seien: „*Campi di sterminio*... il nuovo nome della terra l'hanno già trovato... *industria dello sterminio*, questo è il vero nome odierno del sistema!“ (LS, S. 566, Hervorhebung und Interpunktion im Original).

<sup>245</sup> Dedola (1976) macht auch auf den Zitatcharakter der anarchistischen Ideen aufmerksam; trotz des Anspruchs, eine genauere narrative Analyse zu liefern, folgt der Artikel im Weiteren jedoch der von Pasolini, Asor Rosa u.a. formulierten Kritik.

für die anarchistischen Zitate von Idas betrunkenem Vater ebenso wie für Nino und Davide – ideologische Aussagen werden mit Zuständen der Bewusstseinstrübung korreliert und dabei relativiert, ironisiert oder ins Groteske gewendet. Davide entwirft in seinem Monolog Bilder der Geschichte als Groteske, die mit konkreter Geschichtserfahrung gesättigt sind, wenn er von seiner im KZ umgekommenen Familie sagt, sie liege „auf dem Haufen“ (LS, S. 583). Er fragt die Gäste der Osteria, ob sie jemals von Zyklon B gehört haben. Doch in der Nachkriegszeit ist dieses Wissen noch nicht verbreitet: „Nessuno dei vicini aveva udito menzionare un tale oggetto; ma dedussero che dovesse trattarsi di qualcosa di grottesco, dal modo come lui se ne esilarava“ (ebda). Davides Bezug zum Holocaust, der sich in den Reaktionen der unwissenden Gäste spiegelt, deckt sich weitgehend mit Elsa Morantes essayistisch formuliertem Bild einer fortschreitenden Irrealität in der Geschichte.<sup>246</sup>

Die Szene unterstreicht gleichzeitig das Problem, die Shoah in einer Nachkriegsgesellschaft zu thematisieren, die den Krieg vergessen will, so wie die Männer in der Osteria über dem Kartenspielen und ihren Gesprächen über Fußballspiele Davides Monolog nicht mehr folgen. Signalisiert der Roman also, dass der Intellektuelle zur Kommunikationslosigkeit in einer Welt verurteilt ist, die ihm nicht zuhört? Obwohl Davides Anklage der Geschichte inhaltlich mit Morantes expliziten Äußerungen über die Geschichte weitgehend identisch ist, lässt sich die Szene seines Monologs nicht dahingehend vereindeutigen. Davides Monolog wird nämlich nicht nur durch den Kontext der Osteria relativiert. Er verwickelt sich in Widersprüche und kann

---

<sup>246</sup> Vgl. das parallele Thema der Desintegration des Bewusstseins / Gewissens, die Metapher des „scandalo“ und die Krankheitsmetaphorik („malattia“, „infezione“, „contagio“) in den bereits weiter oben behandelten Essays und im Roman: Davide fühlt sich selbst als „portatore del contagio“ (LS, S. 584) wegen der Ermordung des deutschen Soldaten. Er konstatiert die Komplizenschaft der Zeitgenossen mit der „Obszönität“ der Geschichte (S. 584). In ähnlicher Formulierung schreibt Elsa Morante im Vorwort zur amerikanischen Ausgabe von 1977 anklagend, wer die Tatsache der Gewalt in der Geschichte als Gemeinplatz abtue, rechtfertige „un silenzio complice“; die Nachkriegsgesellschaft habe den „Schlaf des Gewissens“ vorgezogen: „Occoreva qualcosa di molto diverso: forse uno straordinario sacrificio individuale e collettivo. Una grande ordalia, preceduta da un esame di coscienza radicale“ (zit.n. *Opere*, Bd. I, S. LXXXIII). Im Roman wird das Wort „ordalia“ (Gottesgericht) in Großbuchstaben auf S. 612-616 in Davides nun von den Drogen völlig verwirren Gedanken sechsmal erwähnt: Auf seine radikale Gewissensprüfung folgt die Idee eines Gottesgerichts (die Drogen aufzugeben, das „schreckliche Privileg der Vernunft“ zu akzeptieren, womöglich Schriftsteller (!) zu werden), doch kann dies den Drogentod nicht verhindern. Davide definiert sich hier auch als menschliches Versuchstier, was an Elsa Morantes Bezeichnung des Dichters als „poeta-cavia“ im Vorwort zu *Il mondo salvato dai ragazzini* erinnert. In den Monolog Davides gehen mehrere indirekte Verweise auf die Schriften Simone Weils ein, vgl. D’Angeli (2003: 88-92), die die Distanzierung des Erzählers von Davide als eine kritische Auseinandersetzung mit Weils *Cahiers* interpretiert.

auf Nachfragen der Gäste nicht erklären, was er meint. Insbesondere aber wirken die Erzählerkommentare distanzierend: Acht explizite Hinweise auf Davides Über-Ich (LS, S. 565-578) ironisieren seine Bemühungen zu kommunizieren:

E in un grande sforzo della volontà, fece una specie di salto mentale, che lo portò a uno stato di sdoppiamento ragionante. C'era un Davide Super-Io, che segnava la marcia, e un altro Davide che ubbidiva, anche se perplesso, al caso, sui mezzi e sugli scopi. Quel tale Davide Super-Io doveva poi riaffacciarglisi, nel séguito dei suoi discorsi odierni, sotto forme variabili: talora come una spada fiammeggiante, talora come una parodia... Stavolta, nel dargli il via, prese una forma da Professore di Storia. (LS, S. 565)

Dieser Kommentar lässt die Figur selbst als grotesk erscheinen und irrealisiert sie. Die Gegenläufigkeit dieser Ebenen erzeugt eine nicht auflösbare Ambiguität der Relation zwischen den expliziten Aussagen zur Geschichte und ihrer fiktionalen Einbettung.

#### 4.8 *La Storia* und die Erweiterung der Möglichkeiten des realistischen Geschichtsromans: zusammenfassende Wertung und Ausblick

Die Konstruktion des realistischen Romans, die in der Darstellung des Alltagslebens in Rom in den Kriegsjahren gewahrt ist, wird durch die Ambiguität der Figur Davides auf die Probe gestellt. Der oben bereits angeführte Eindruck Pasolinis, in *La Storia* werde die Maschinerie des Populärromans derealisiert, ist daher nachvollziehbar. Als eine einfache Fortsetzung traditioneller Geschichtsromane erscheint *La Storia* aufgrund dieser inneren Spannung nicht. Doch handelt es sich auch nicht um einen experimentellen Roman, denn dafür sind die Brüche gegenüber dem Realismus nicht explizit genug. *La Storia* lässt sich eher als ein Kompromiss zwischen einer realistischen Darstellungsintention, die dem Wunsch nach einem möglichst großen Publikumsbezug entspricht, und dem Anspruch deuten, eine literarische Form für die traumatische Irrealisierung in Folge der Massenmorde der Geschichte zu finden.

Der literarischen Umsetzung von Morantes essayistischem Konzept einer zunehmenden Irrealisierung der Geschichte sind ihre narrativen Mittel nicht immer adäquat. Eher disfunktional erscheinen dafür ihre Verwendung von Klischees des Populärromans und auch ihr teilweise didaktischer Leserbezug. An anderer Stelle wird das Thema der Irrealisierung jedoch narrativ überzeugend umgesetzt, z.B. in der Beschreibung der veränderten Raum-Zeit-Wahrnehmung Idas nach dem Tod Ninos. Ein Bezug zur „großen“ Geschichte ist für den Leser allerdings dadurch erschwert, dass Ida nicht als

eine reflektierende Figur angelegt ist. So behindert also auch die strikte Opposition von unschuldiger Animalität und Intuition auf der einen Seite (Ida, Useppe, die Tiere) und abstrakter Intellektualität auf der anderen Seite (Davide) die narrative Gestaltung der Idee, dass die Opfer der Geschichte sich mit Irrealität infizieren.

Elsa Morante beweist insofern schriftstellerischen Mut, als sie zulässt, dass mit der Auflösung der Idylle auch der Roman selbst an Kohärenz verliert; zu Recht bemerken schon die ersten Rezensenten, dass Davides 40-Seiten-Monolog die makrostrukturelle Anlage des Textes als Mischung von Familien- und Geschichtsroman zu sprengen droht. Der Schritt in die Metafiktionalität, der ausgehend von der essayistisch formulierten Opposition von Poesie und Geschichte an sich naheliegen würde, bleibt hier noch in die Makrostruktur des realistischen Romans eingeschlossen, die um Figuren, Handlung und ein historisch verbürgtes Raum-Zeit-Gefüge zentriert ist. Die in den letzten Abschnitten um Davide aufgebaute Atmosphäre des Grotesken, die vielleicht seine ideologischen Statements verdoppeln und unterstreichen soll, sie aber eher ambiguisiert und abschwächt, wird im Text zwar thematisiert, jedoch nicht in metanarrativ reflektierter Form, sondern der Figur zugeordnet: „Parlava di cadaveri e di concorsi di bellezza, di Norimberga e del Papa, [...] mescolando, nelle sue chiacchiere, allusioni tragiche e comiche e indecenti, ma sempre con delle risa sguaiate, come se tutto ciò che diceva fosse comico“ (LS, S. 597).

Die Auflösung des realistisch-deskriptiven Erzähldiskurses in der Mischung von Traumfragmenten, Ideen, Parolen, Reklameslogans in Davides Delirium erinnert an die Collagetechnik von *Il mondo salvato dai ragazzini* mit ihren Slogans, z.B. an „L'IRREALTA è l'oppio dei popoli“.<sup>247</sup> Sie signalisiert einerseits, dass sich der Text vom historischen Roman in der Tradition des 19. Jahrhunderts entfernt. Andererseits aber wird diese Sprache klar als Ausdruck eines kranken Bewusstseins ausgewiesen und damit eine Distanz zu ihr aufgebaut. Statt die essayistische Fundierung des Romans offenzulegen und für ein ironisches Spiel mit den Gattungskonventionen des realistischen Romans zu nutzen, hat die Autorin es vorgezogen, die Figur Davide mit Zitaten und deklamatorischen Äußerungen auszustatten, deren intertextuelle Herkunft aus Morantes Lyrik und aus den Texten von Simone Weil allerdings verborgen bleibt.

So verlagert sich der Schwerpunkt des Romans deutlich von einer realistisch konstruierten Handlung des Einwirkens der Kriegereignisse auf die Familie hin zu einer Darstellung eines Bewusstseins, das von einer Kommunikation mit der Außenwelt abgeschnitten ist und die Traumatisierung durch den Holocaust nicht verarbeiten kann. Der Roman enthält damit eine starke

---

<sup>247</sup> Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, La canzone degli F.P. e degli I.M., S. 121.

innere Spannung, die nicht nur auf der Figurenkonstellation beruht, sondern auch das Verhältnis von essayistischer Fundierung und narrativer Gestaltung und den Wechsel der Tonalität des Erzählens zwischen Idyllisierung und Groteske betrifft.

Allerdings muss man auch bei kritischer Betrachtung der narrativen Lösungsversuche anerkennen, dass Elsa Morante ein Unternehmen versuchte, das in seiner Widersprüchlichkeit schwer realisierbar war, nämlich die traumatisierenden Auswirkungen des Holocaust zu erfassen, die Verdrängungsstrategien der Nachkriegsgesellschaft anzuklagen und gleichzeitig die Wunden zu kompensieren, indem die poetischen Kräfte des Lebens beschworen werden. Dem literarischen Text selbst wird bei Morante eine ambivalente Doppelfunktion einbeschrieben: Er soll die Derealisation durch das Trauma der Geschichte vorführen, sich also der Irrealität aussetzen, und gleichzeitig als Poesie die Irrealität transzendieren und sich selbst so als „Realität“ gegen die Geschichte behaupten. Die bisherigen Ausführungen zielten darauf ab zu zeigen, dass ein auf den ersten Blick traditioneller Roman wie *La Storia* sehr viel komplexer ist, als die Literaturkritik oft, vor allem in der ersten Rezeptionsphase, angenommen hat. Dabei ging es gleichzeitig jedoch auch darum nachweisen, dass die Anlage des Textes als realistischer Roman und die Besonderheiten der psychologischen Modellierung das Thema der zunehmenden Irrealität der Geschichte allzu stark auf eine Figur konzentrieren und dadurch limitieren.

Zum Vergleich sei hier auf eine ganz andere narrative Lösung für das Problem der Darstellung einer Atmosphäre der Irrealität bzw. Nicht-Kommunizierbarkeit geschichtlicher Erfahrung hingewiesen. In Raymond Federmans *Twofold Vibrations* wird von der Deportation eines jüdischen Jungen in den Kriegsjahren berichtet. Die Erzählung, ein Gespräch eines „unreliable narrator“ mit seinen zwei ebenso unzuverlässigen Informanten, bewegt sich in einer mal autobiographischen, mal fiktiven Form. Der Erzähler, der gealterte jüdische Junge, steht in der Nacht des Übergangs zum 21. Jahrhundert vor einer neuerlichen Deportation in die Raumkolonien, wobei es sich offensichtlich um einen neuerlichen Euphemismus für die vorgesehene Vernichtung handelt. Die unterschiedliche Perspektivierung durch eine uchronische Verdoppelung des Ereignisses, daher der Titel *Twofold Vibrations*, und die metafiktionale Multiplikation der Erzählebenen erlauben hier eine differenzierte Balance zwischen dem direkten Erzählen und dem Erzählen der Nicht-Kommunizierbarkeit des Erlebens. Dabei wird in einer paradoxalen Bewegung gerade in der Irrealisierung durch die Uneindeutigkeit der Realitäts- / Fiktionsgrenze der traumatische Charakter der Deportation deutlicher, als dies ein traditionell realistisches Erzählen leisten könnte. Die verschiedenen Register reichen vom dokumentarischen Bericht über einen Besuch in der Gedenkstätte des früheren KZ Dachau bis zur

metafiktionalen Akrobatik zwischen dem Erzähler und seinen Gehilfen Namredéf (spiegelbildlich gelesen = Federman) und Moinous (Moi / nous); diese umkreisen das vergangene Ereignis auf der Suche nach einem Schlüssel, um die Wiederholung des Ereignisses, die Deportation, verhindern zu können. Obwohl sehr viel experimenteller, wirkt dieser Text weniger konstruiert als die Figur des Davide in *La Storia* – die Traumatisierung und dadurch hervorgerufene Irrealisierung von realen Ereignissen wird durch die komplexe narrative Strukturierung für den Leser zugänglicher als unter der glatten Oberfläche realistischer Schreibweise.<sup>248</sup>

Ist *La Storia* als ein Einzelfall zu werten oder enthält der Roman weiterführende Linien? Umberto Eco hat bereits auf die Schwierigkeit der historischen Einordnung aufmerksam gemacht: „Il caso Morante è un caso a sé e ringrazio di non essere un critico, perché sarei molto imbarazzato a collocarlo da qualche parte“ (Eco/Milanini 1983: 38). Es ist heute nicht mehr möglich, die neoavantgardistische Position in der Polemik um *La Storia* einzunehmen und den Roman als anachronistisch zu deklarieren; die Postmoderne hat mit ihrem Rückgriff auf die Tradition der Erzählverfahren eine derart einfache Position als ihrerseits anachronistisch erscheinen lassen. Gleichzeitig kann man *La Storia* m.E. auch nicht direkt der postmodernen Literatur zuordnen, da Morante in ihrem Roman die intertextuellen Bezüge nur sehr versteckt und indirekt einsetzt, und die postmoderne Ironie fehlt.

Aus der oben vorgestellten Analyse wichtiger Textstellen möchte ich zusammenfassend den Schluss ziehen, dass der Roman die Tradition des realistischen Romans erweitert und zwar a) in der Darstellung der Alltagsgeschichte, b) in der Einbeziehung psychoanalytischer Modelle in das Thema der Geschichtserkenntnis, vor allem in der Dynamik von Verdrängung und unbewusst-prophetischer Intuition der historischen Ereignisse in Idas Psyche, c) in der entsprechenden Veränderung der Handlungsstruktur in eine Folge von Episoden, denen jedoch durch verschiedene zeichenhaft wirkende und nonkausal miteinander verknüpfte Elemente eine subliminal wirkende Bedeutungsschicht unterlegt wird, und schließlich d) in den plötzlichen Umschwüngen von der Idylle in die Grotteske, die mehrfach mit einer stärker literarisch bearbeiteten Darstellung der Raum-Zeit-Erfahrung (im Sinne einer Irrealisierung) und mit dem Thema des Todes einhergehen. Weniger gelungen scheint mir der Roman dagegen in seinen Versuchen, die kritische Wertung der Geschichte als Irrealität mit der Intention zu verbinden, sich an ein breiteres Publikum zu wenden. Die realistische Erzählweise und vor allem der Rückgriff auf Klischees des Populärromans zeigen sich hier als

<sup>248</sup> Vgl. auch Federmans Kritik am Realismus in seinem Roman *To whom it may concern* (1990); zu seiner Romanpoetik den Band *Surfiction: Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen* (1992). Eine deutsche Übersetzung von *Twofold Vibrations* ist unter dem Titel *Die Nacht zum 21. Jahrhundert* bei Greno 1988 und bei Suhrkamp 1991 erschienen.

ein allzu enges Korsett, das nur um den Preis innerer Widersprüchlichkeit aufgebrochen werden kann.<sup>249</sup> Diese kritischen Einwände stellen allerdings keineswegs die verdienstvolle Leistung von *La Storia* in Frage, einen literarischen Ausdruck für die Traumatisierung durch den Holocaust in den Bildern lebensfeindlicher Irrealitätserfahrung gefunden zu haben. Der Umschwung von der Idylle eines anarchischen Vitalismus in groteske Bilder des Todes und der Kommunikationslosigkeit ist insofern als weiterführend zu werten, als er sich auch in stilistisch und thematisch völlig andersartigen Texten beobachten lässt.

Hierzu seien kurz zwei Beispiele der Bearbeitung italienischer Zeitgeschichte angeführt, und zwar Sebastiano Vassallis *Abitare il vento* (1980) und Nanni Balestrinis *Gli invisibili* (1987). Beide Autoren waren Mitglieder des Gruppo '63, beide Romane behandeln den Linksextremismus der 1970er Jahre. Es mag provokativ erscheinen, zwischen Elsa Morante und einem ihrer heftigsten Kritiker, Nanni Balestrini, Parallelen zu entdecken. Man muss jedoch in Rechnung stellen, dass Balestrinis Roman 1987 publiziert wurde, also viele Jahre nach der Polemik gegen *La Storia*. Sowohl *Abitare il vento* als auch *Gli invisibili* suchen Veränderungen in der zeitgeschichtlichen Atmosphäre exemplarisch zu erfassen, und zwar einerseits über signifikante Handlungselemente, die den Übergang von anarchischen Freiheitsbedürfnissen in Gewalt, Tod, Gefängnis, Kommunikationslosigkeit darstellen, andererseits über die literarische Gestaltung eines mündlichen Sprachstils, der als authentische Wiedergabe linksextremistischer Sprachgewohnheiten wirken soll. In stilistischer Hinsicht haben beide Romane mit dem Ausdrucksreichtum der literarischen Prosa Elsa Morantes nichts gemein, da sie in einem einzigen, betont kolloquialen bis vulgären, sprachlichen Register gehalten sind. Es handelt sich hier um eine besondere Art von fingierter Dokumentarliteratur, die auf ideologische Diskussionen verzichtet oder diese parodiert und das Klima der italienischen „anni di piombo“, der „Bleiemer Zeit“, als wachsende Erfahrung der Absurdität, Groteske und Leere gestaltet. In diesem Einbruch der Groteske ist eine Nähe zu Elsa Morantes Geschichtsdarstellung zu sehen.<sup>250</sup> In literarischer Hinsicht sind beide Texte narrativ flacher als

<sup>249</sup> Vgl. zum Problem der Widersprüchlichkeit bei Morante auch Rosa (1995: 258-265).

<sup>250</sup> Vor allem am Schluss von *Gli invisibili* erhält Balestrinis kruder Realismus groteske Züge, als der inhaftierte Ich-Erzähler einen Zugang zur Außenwelt zu finden sucht, indem er seinen Kopf in den Abfluss der Gefängnistoilette steckt: „ma la testa non entrava non riusciva a passare da quel buco a uscire fuori da un'altra parte a vedere fuori a vedere dove sono dove siete quando eravamo mille diecimila centomila non è possibile che fuori non c'è più nessuno non è possibile che non sento più niente che non sento più una voce un rumore un respiro non è possibile che fuori c'è solo un immenso cimitero dove siete mi sentite non sento non vi sento non sento più niente i riflettori di colpo spaccano il buio illuminano a giorno la cella.“ (Balestrini, *Gli invisibili*, S. 278); vgl. zur Darstellung der „anni di piombo“ Kleinert 2006 und Kleinert 2010.

*La Storia* und stärker an die zeitgeschichtlichen Referenzen gebunden, obwohl sie auf präzise historische Daten verzichten. Einige Jahre später hat Sebastiano Vassalli mit seinem Roman *La Chimera* (1991) einen historischen Roman über einen Hexenprozess im 17. Jahrhundert vorgelegt, der starke Bezüge auf Manzoni erkennen lässt und in einem eher traditionellen Stil verfasst ist. Von Vassallis früherer Zugehörigkeit zur Neoavantgarde ist in diesem Roman nichts mehr zu spüren. Es soll hier nicht ein direkter Einfluss Elsa Morantes auf die angeführten Texte behauptet werden. Auffällig ist jedoch, dass *La Storia* im Milieu der Neuen Linken stark rezipiert wurde. Darüber hinaus hat Elsa Morantes Werk aber auch jüngere Schriftsteller angesprochen, wie Filippo La Porta hervorhebt, der sie mit Calvino und Romano Bilenci als Modell für die neuen Erzähler der 1980er Jahre nennt: „Elsa Morante con *La Storia* (Einaudi 1974) che ha fatto letteralmente rinascere la fiducia nel narrare e ha dato nuovo e prezioso alimento morale all’utopismo anarchico di una generazione“ (La Porta 1999: 30).<sup>251</sup>

---

<sup>251</sup> Der Schriftsteller Enrico Palandri war beispielsweise mit Elsa Morante befreundet und beschreibt die Bedeutung ihres Werkes für ihn persönlich folgendermaßen: „Adriano Sofri ha ricordato che per la generazione del '68 è *La Storia* il libro chiave; per me è piuttosto *L'isola di Arturo*, che alla storia oppone appunto l'isola; la quale non è solo il luogo dell'infanzia, o almeno non di un'infanzia anagrafica o temporale“ (1994: 88), vgl. im selben Band auch die Einschätzung von Adriano Sofri: „Perciò il libro, che Elsa Morante aveva scritto particolarmente per farsi amare dai giovani rivoluzionari, e salvarli dall'età adulta, li indispetti almeno quanto li turbò, con la sua drastica svalutazione e anzi incriminazione della Storia, e tuttavia con la sua forza insopportabile di commozione“ (1994: 274).

## 5. Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*: Geschichte als ‚self-fulfilling prophecy‘ und der Rückgriff auf den historischen Roman

### 5.1 Poetik und Essays Vargas Llosas und die Forschungsrezeption seines Gesamtwerkes im Überblick

In der Rede, die Vargas Llosa am 7.12.2010 anlässlich der Verleihung des Literaturnobelpreises in Stockholm hielt, betonte er, dass die Freiheit des Individuums gleichzeitig ein Hauptthema und eine Motivation seines Schreibens darstelle. Die Unzufriedenheit mit der vorgefundenen Realität und die Rebellion gegen gesetzte Grenzen, gegen Unrecht und Gewalt sind seiner Überzeugung nach sowohl Triebfeder als auch Wirkung der Literatur:

De la caverna al rascacielos, del garrote a las armas de destrucción masiva, de la vida tautológica de la tribu a la era de la globalización, las ficciones de la literatura han multiplicado las experiencias humanas, impidiendo que hombres y mujeres sucumbamos al letargo, al ensimismamiento, a la resignación. [...] Las mentiras de la literatura se vuelven verdades a través de nosotros, los lectores transformados, contaminados de anhelos y, por culpa de la ficción, en permanente entredicho con la mediocre realidad. Hechicería que, al ilusionarnos con tener lo que no tenemos, ser lo que no somos, acceder a esa imposible existencia donde, como dioses paganos, nos sentimos terrenales y eternos a la vez, la literatura introduce en nuestros espíritus la inconformidad y la rebeldía, que están detrás de todas las hazañas que han contribuido a disminuir la violencia en las relaciones humanas. A disminuir la violencia, no a acabar con ella. Porque la nuestra será siempre, por fortuna, una historia inconclusa.<sup>252</sup>

Diese Charakterisierung der Literatur als Rebellion schlägt eine Brücke zu Vargas Llosas frühem Literaturkonzept, das er 1967 in seiner bekannten Rede zur Verleihung des Premio Gallegos formulierte.<sup>253</sup> Aufgrund seiner Annahme einer per se oppositionellen Kraft des Schreibens wandte sich der Autor stets gegen alle Versuche politischer Vereinnahmung der Literatur, am markantesten 1971 in seiner Ablehnung der kubanischen Kulturpolitik und seiner Mobilisierung bekannter Schriftsteller zu einem Protestbrief an Fidel Castro im Fall des Dichters Padilla.

---

<sup>252</sup> Vargas Llosa (2010a), „Elogio de la lectura y la ficción“, Nobelpreisrede in Stockholm, 7.12.2010, S. 12, [www.nobelprize.org](http://www.nobelprize.org) unter dem Stichwort „Nobel Lecture“ (abgerufen am 23.8.2017).

<sup>253</sup> Vgl. seine Rede zur Verleihung des Premio Rómulo Gallegos 1967 unter dem Titel „La literatura es fuego“ (*Contra viento y marea*, Bd. I, im Folgenden abgekürzt CVM I, S. 176-181).

Die Literatur und das menschliche Streben nach einer besseren Welt bedingen sich in Vargas Llosas Denken wechselseitig, doch sind sie stets auf einen offenen Horizont bezogen, da der Kampf gegen die Gewalt, gegen die Barbarei nie endgültig gewonnen werden kann. Als überzeugter Liberaler lehnt Vargas Llosa das utopische Denken ab und glaubt nicht an die Möglichkeit eines Idealzustandes der Geschichte. Gerade deshalb kommt in seinem Denken der Literatur eine außerordentlich starke Funktion zu: Sie korrigiert imaginär die Wirklichkeit, erfüllt so in der Phantasie des Lesers nicht-realizable Wünsche und hält damit die Vorstellung des Möglichen am Leben. Damit verbindet sich bei ihm keineswegs eine eskapistische Vorstellung der Literatur. Sie ist vielmehr aufgerufen, Kritik zu üben. Vargas Llosa ist ein politisch engagierter Schriftsteller,<sup>254</sup> auch wenn er sich schon seit langem nicht mehr im politisch links angesiedelten Spektrum, dem traditionellen Feld engagierter Literatur, bewegt. Schon Ende der 1960er Jahre entfernte er sich von seinen früheren sozialistischen Positionen. In den folgenden Jahren setzte er sich mit Demokratietheorien auseinander und fand im Liberalismus eine neue politische Heimat. 1990 trat er erfolglos als Kandidat der konservativen Allianz FREDEMO (Frente democrático) bei den Präsidentschaftswahlen in Peru an. Seinen Positionswechsel empfand Vargas Llosa in den 1980er Jahren noch nicht so deutlich wie zur Zeit seiner Nobelpreisrede im Jahr 2010.<sup>255</sup> Diese enthält eine klare Stellungnahme für die liberale Demokratie; als Bezugspunkte seines Denkens gibt er dabei Raymond Aron, Jean-François Revel, Isaiah Berlin und Karl Popper an (Vargas Llosa 2010a: 4). Dass er von einer politischen Funktion der Literatur überzeugt ist, hat auch – bei aller Kritik an Sartre – mit seiner Prägung durch den Existentialismus Sartres und Camus' zu tun, eine Prägung, die er ebenfalls in seiner Rede

---

<sup>254</sup> Vgl. die Studien von Lentzen (1996), Köllmann (1996) und Schmitt (2013), die Vargas Llosas Werke im Kontext seiner politischen Positionen und Stellungnahmen interpretieren. Weitere Überblickswerke sind die Monographien von Oviedo (1982), Gerdes (1985), Williams (1986) und die auf die Figurendarstellung konzentrierte Studie von Gladieu (1989), Scheerer (1991), Gnutzmann (1992), Booker (1994), Kristal (1998), zur Ikonotextualität bei Vargas Llosa Habra (2012), Williams (2014), den Band *Mario Vargas Llosa der Cahiers de l'Herne* (Bensoussan 2003) und die Sammelbände von Morales Saravia (2000) und Kristal (2012). Zur Erzähltechnik vgl. u.a. Martín (1974), Kloepfer / Zimmermann (1978), Oviedo (1982) und Enkvist (1987).

<sup>255</sup> Vgl. die Darstellung bei Scheerer (1991: 172-186) und zwar besonders die auf S. 185 zitierte Meinung Vargas Llosas, dass in Lateinamerika liberal zu sein bedeute, revolutionär zu sein. Auch in anderen Interviews wies er es weit von sich, ein Konservativer zu sein: „Konservativ sind die Befürworter des Status quo, die alles so lassen wollen, wie es ist oder wie es in der Vergangenheit gewesen ist. Das ist ganz und gar nicht meine Position. Ich bin für Veränderungen, und zwar für radikale Veränderungen. Der Status quo ist eine Katastrophe in Lateinamerika.“ (Interview Vargas Llosa/ Buch, *Frankfurter Rundschau* 18.7.92).

würdigt. Anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Michel de Montaigne in Bordeaux im Jahr 2009 hat er den Universalismus der französischen Kultur betont, dem er sich verbunden fühlt und der ihm als ein probates Mittel gegen die bei aller Globalisierung immer wieder neuen Grenzziehungen erscheint:

Je dois aussi à l'enseignement de la culture française, cette ambition d'universalisme qui, je crois, est une des meilleures manifestations de la richesse de la pensée, de la créativité française. Les grands écrivains français n'ont jamais écrit pour les lecteurs français, ils ont écrit pour le monde. Pour eux, les frontières n'existaient pas. [...] Cette tradition d'universalité est précisément une des plus belles manifestations qui soit dans un monde qui, curieusement, à une époque où l'on vit le phénomène de la globalisation, devient parfois très provincial et où on éprouve le besoin de s'enfermer dans le particulier en rejetant par une espèce de panique irrationnelle cette intégration des différentes cultures, croyances, traditions, mœurs, etc. (Vargas Llosa 2011: 428).

Wie für die anderen zentralen Autoren der lateinamerikanischen Boom-Literatur<sup>256</sup> war auch für Vargas Llosa das Vorbild William Faulkners in der Verwendung der Technik des pluriperspektivischen und achronologischen Erzählens von großer Bedeutung.<sup>257</sup> In der realistischen Ausrichtung seiner Werke, insbesondere der Romane, die gesellschaftliche und geschichtliche Prozesse kritisch beleuchten, lässt sich seine Orientierung an der Romantradition des 19. und 20. Jahrhunderts erkennen. Als Beispiele einschlägiger Autoren, die ihn inspirierten, nennt er in seiner Nobelpreisrede Dickens, Balzac, Flaubert, Tolstoi, Conrad, Thomas Mann, Sartre, Camus, Orwell und Malraux (Vargas Llosa 2010a: 1). Vargas Llosa sieht sein literarisches Werk als einheitlich an, während er bezogen auf seine politischen Positionen den Bruch betont, der zwischen seinem Engagement für den Sozialismus in jungen Jahren und der Rückbesinnung auf die Werte des Liberalismus besteht.

Die Forschungsliteratur zu Vargas Llosa ist aufgrund der starken Beachtung, die sein Werk – nicht erst seit der Verleihung des Nobelpreises – erhalten hat, kaum zu überblicken, weshalb in den folgenden Bemerkungen vor allem auf die Entwicklung der Interpretationsansätze eingegangen werden soll, die sich weniger mit einzelnen Werken als mit einem Gesamtprofil des

---

<sup>256</sup> Zusammen mit Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes und Julio Cortázar gehört Mario Vargas Llosa (geb. 1936 in Arequipa, Peru) zur Kerngruppe der Autoren des Boom, als dessen Anfangspunkt José Donoso (1972: 67) die Verleihung des Premio Biblioteca Breve durch den Barceloneser Verlag Seix Barral 1962 an Vargas Llosa für seinen ersten Roman *La ciudad y los perros* ansetzt.

<sup>257</sup> Zur Bedeutung Faulkners für die Boom-Autoren vgl. King (2005: 64 f., 73).

Autors beschäftigen. Die Literaturwissenschaft teilt die Werke Vargas Llosas unterschiedlich ein. In älteren Darstellungen der lateinamerikanischen Literaturgeschichte findet man den Versuch, Vargas Llosa noch an den Magischen Realismus mithilfe der Kategorie „mythischer Realismus“ (Pollmann 1984: 166)<sup>258</sup> anzunähern, während neuere Überblickswerke zum lateinamerikanischen Roman (z.B. Swanson 2005) die Unterscheidung von Boom und Postboom auf sein Werk anwenden und dementsprechend eine Zäsur zwischen den 1960er und 1970er Jahren annehmen.

Auf die Trilogie der 1960er Jahre – *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966), *Conversación en La Catedral* (1969) – wird in der Regel Vargas Llosas Konzeption der „novela total“ angewendet.<sup>259</sup> Sie geht auf seine Lektüre von Martorells *Tirant lo Blanc* zurück und bezieht sich nicht nur auf die Form von Romanen mit enzyklopädischem Anspruch, sondern auch auf die Genese des Schreibens generell:<sup>260</sup> Die schriftstellerische Tätigkeit sei für den Autor aus einer tiefen Unzufriedenheit mit der Wirklichkeit motiviert, das Werk strebe daher eine Konfrontation mit ihr an.<sup>261</sup> Bei dieser Vorstellung eines agonalen Charakters des Schreibens liegt die Auseinandersetzung mit Geschichte nahe. Das Werk Vargas Llosas zeigt schon in den 1960er Jahren eine deutliche Kritik an gesellschaftlichen Missständen, wie etwa am Militarismus, an der ethnischen Spaltung Perus und an den Auswirkungen diktatorialer Macht in der Romantrilogie der 1960er Jahre; zu einem Exponenten der „nueva novela histórica“ wird er allerdings erst mit *La guerra del fin del mundo* (1981). Die Verbindung von Geschichtsverarbeitung und Metafiktionalität findet sich nicht nur bei jüngeren Autoren des Post-Boom, sie erfolgt ab den 1970er Jahren auch bei den Vertretern der Boom-Literatur, insbesondere bei Vargas Llosa und Carlos Fuentes.<sup>262</sup>

Für die Wahrnehmung einer Divergenz zwischen der Romantrilogie der 1960er Jahre und den Werken der 1970er und 80er Jahre lässt sich die Studie von Scheerer anführen, der 1991 als neue Merkmale der Texte den Humor

---

<sup>258</sup> Zur deutschen Vargas-Llosa-Rezeption vgl. Morales Saravia (2000).

<sup>259</sup> Vgl. z. B. Scheerer (1991).

<sup>260</sup> Vgl. dazu bereits Fuentes, „El afán totalizante de Vargas Llosa“ (Fuentes 1969: 35-48) und Köllmann (1996: 5-22).

<sup>261</sup> Die umfangreichen Reflexionen Vargas Llosas sowohl zur „novela total“, die u.a. seine Studie *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971) prägen, als auch zum Verhältnis von Fiktion und Realität in *La verdad de las mentiras: Ensayos sobre literatura* (1990) können hier nur kurz skizziert werden.

<sup>262</sup> Swanson (2005) betont, dass im Verhältnis von Boom-Literatur und Post-Boom sowohl Kontinuitäten als auch klare Veränderungen zu beobachten sind. Zu Vargas Llosas Werken der Boom-Jahre schreibt er: „Vargas Llosa indeed is very much a realist whose aim is really to offer a more complex and therefore fuller picture of contemporary Peru – but a pretty clear one nonetheless“ (Swanson 2005: 85).

(in *Pantaleón y las visitadoras* und in *La tía Julia y el escribidor*) und die Orientierung an traditionellen Gattungsformen anführte und darin zwei Tendenzen sah, die dem proklamierten Totalitätsanspruch zuwider laufen. Der Maßstab für die Bewertung der neueren Romane ist bei Scheerer noch der Darstellungsanspruch der Trilogie. War also das Konzept der „novela total“ noch auf die neueren Romane anwendbar?

Die Skepsis von Scheerer war insofern nachvollziehbar als es tatsächlich einen großen Unterschied in der Tonalität zwischen der Trilogie und der humoristischen Selbstironie von *La tía Julia y el escribidor* gibt. Im Rückblick und unter dem Eindruck der weiteren Werke Vargas Llosas seit den 1990er Jahren lässt sich allerdings erkennen, dass die ab ca. 1970 publizierten Romane in ihrer Gesamtheit gesehen den Eindruck eines nun in anderer Form verfolgten, aber nicht weniger umfangreichen Totalitätsprojektes vermitteln: Sie bearbeiten jeweils spezifische literarische Gattungen, wobei es sich oft um populäre Genres handelt, um den Abenteuer- und historischen Roman im Fall von *La guerra del fin del mundo*, um die „radionovela“ und allgemeiner das Melodram in *La tía Julia y el escribidor*, um den politischen Thesenroman in *Historia de Mayta*, den Kriminalroman in *Quién mató a Palomino Molero?* und in *Lituma en los Andes*, um den indigenistischen Roman in *El hablador*, um den erotischen Roman in *Elogio de la madrastra* und *Los cuadernos de Don Rigoberto*, um den Diktatorenroman in *La fiesta del Chivo* und den biographischen Roman in *El paraíso en la otra esquina* und *El sueño del celta*. Mit dieser Bearbeitung traditioneller, meist populärer Genres können metafiktionale Reflexionen verbunden sein, die entweder in das Romangeschehen integriert oder in autobiographischer Form präsentiert werden wie in *La tía Julia y el escribidor*, *Historia de Mayta* und *El hablador*. Volek (1992) hebt in seiner Analyse von *El hablador* das Phänomen der Bipolarität, nämlich die in diesem Roman enthaltene Kontamination der ‚autobiographischen‘ und der mythisch-fiktionalen Ebene hervor. Zusammen mit *La guerra del fin del mundo* stellt *El hablador* für Volek den Belegtext für die These der Postmodernität von Vargas Llosa dar.<sup>263</sup> Im Unterschied zu Volek zählt Julio Ortega, der gegen Jameson den geschichtlichen Sinn in der Postmoderne unterstreicht, Vargas Llosa nicht zur hispanoamerikanischen Postmoderne; allein schon das Konzept des „totalen Romans“ sei „in sharp contrast to the more sceptical, relativizing and limited literary practices typical

---

<sup>263</sup> Volek begründet dies mit Bezug auf das Postmoderne-Konzept von McHale und schließt folgendermaßen: „El contrapunto ideológico y de las formas artísticas, inconcluso y abierto; la historia narrativa, bifurcada en dos simulacros que se escapan a un mito englobador; la inseparable amalgama y mutua subversión de la realidad y la invención; y la radical creación de los mundos ficcionales convirtieron *El hablador* en un rico texto polifónico postmoderno“ (Volek 1992: 102).

of postmodernism“ (Ortega 1988: 200). Dass Ortega in Vargas Llosas Romanwerk seit *Conversación en la Catedral* (1969) eine Dekadenz-Bewegung ansetzt, scheint mir allerdings viel zu stark mit seiner politischen Entwicklung parallelisiert zu sein.

Vor allem in der nordamerikanischen Forschung zu Vargas Llosa findet man neben der Unterscheidung von Boom und Post-Boom auch die Abgrenzung von „modernist“ und „postmodernist“. De Castro und Birns (2012) bezeichnen die Trilogie mit Bezug auf die Studie von Kristal (1998) als „high modernist“. Mit seinen ab den 1970er Jahren publizierten Romanen, die Genres wie den autobiographischen Roman, den Kriminalroman und den erotischen Roman nutzen, konnte Vargas Llosa der postmodernen Literatur zugeordnet werden, wie beispielsweise bei Williams (1995: 59), da in diesen Werken die Verwendung populärer Genres mit literarischer Selbstreflexivität verbunden wird. Besonders die Einbindung der Populärliteratur verunsicherte zunächst manche Leser, die die Komplexität der Romane der 1960er Jahre vermissten.

*La guerra del fin del mundo* war allerdings mit dem vorschnellen Urteil, Vargas Llosas Schreiben habe durch den Bezug auf populäre Genres einen ästhetischen Qualitätsverlust erlitten, nicht recht beizukommen, schien es sich doch bei diesem Roman um eine Wiederaufnahme des Konzepts der „novela total“ angesichts der Vielstimmigkeit seiner narrativen Konstruktion und der Bedeutung seiner politischen Thematik zu handeln. Williams ordnet in seinem Überblickswerk *The Postmodern Novel in Latin America: Politics, Culture and the Crisis of Truth* (1995) diesen Text nicht der Postmoderne zu und bezeichnet ihn als ein „totalizing work of a more modernist impulse“ (Williams 1995: 59); als postmodern charakterisiert er die humoristischen Romane *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *La tía Julia y el escribidor* (1977) und den Kriminalroman *Quién mató a Palomino Molero?* (1986). Er übersieht dabei die Gemeinsamkeit, die *La guerra del fin del mundo* mit anderen, ab den 1970er Jahren entstandenen Werken des Autors teilt, nämlich den Bezug auf etablierte Genres, in diesem Fall auf den historischen Roman. Auch der historische Roman erfreut sich durchaus der Beliebtheit beim Lesepublikum, er kann als ein populäres Genre bezeichnet werden.

Vargas Llosas Schreiben seit den 1970er Jahren beschränkt sich nicht auf die Verwendung überkommener literarischer Formen der Gestaltung fiktionaler Welten, sondern dekonstruiert sie selbstreflexiv.<sup>264</sup> Er integriert außerdem immer wieder dokumentarische Schreibweisen, wie etwa sein

---

<sup>264</sup> Er stellt damit auch immer wieder die Literaturkritik vor Schwierigkeiten der Bewertung, wie Rössner (2000) am Beispiel des Bezugs von *La tía Julia y el escribidor* auf die Populärliteratur zeigt.

Roman *El sueño del celta* (2010) zeigt, der ebenso wie *La guerra del fin del mundo* (1981), *La fiesta del Chivo* (2000) und *El paraíso en la otra esquina* (2003) auf umfangreichen Recherchen beruht.<sup>265</sup> Williams (2014: 150) verwendet den Terminus „novela total“ nur für diese Werke sowie für *La casa verde* und *Conversación en La Catedral* und bezeichnet sie als „modernist“ (Williams 2014: 160). Er assoziiert die als modernistisch bezeichneten Romane Vargas Llosas mit den Merkmalen von Ambition und Ernsthaftigkeit und spricht seinen postmodernen Romanen einen unterhaltenden Charakter zu. Allerdings lässt sich diese Einteilung nicht stringent aufrecht erhalten, zumal Williams für die neueren Werke, die er „twenty-first-century novels“ nennt, immer wieder auf das Etikett der modernistischen Schreibweise zurückgreift; der analytische Erkenntniswert bleibt unklar, da man sich fragt, ob es für Williams überhaupt einen Unterschied zwischen den Werken der 1960er Jahre und den ab 2000 publizierten gibt.<sup>266</sup> Williams erkennt zudem in einem eher unterhaltenden Roman wie *Travesuras de la niña mala* (2006) ein ernsthaftes Thema, nämlich das des Traumas, und zeigt damit, dass seine eigene einfache Unterteilung der Werke Vargas Llosas in ernsthafte und unterhaltende Texte zu sehr an der Oberfläche bleibt und der Komplexität der Werke nicht gerecht wird. Die häufig übliche Verbindung von Postmoderne und Unterhaltsamkeit führt – auf Vargas Llosa angewendet – dazu, dass man vom einen zum anderen Roman die typologischen Kriterien wechseln müsste, was für die Einteilung des Werkes in verschiedene Phasen nicht zu einem überzeugenden Ergebnis führen kann.

Eine differenziertere Analyse von Vargas Llosa Verankerung im Realismus liefert W. B. Berg (2000); er erklärt den Unterschied zwischen den Romanen der Trilogie der 1960er Jahre und den späteren Romanen daraus, dass die Trilogie durch ein polyphones Schreiben in der Nachfolge der „impassibilité“ Flauberts geprägt sei, während die späteren Romanen eine Zunahme der erzählerischen Selbstreflexion, damit verbunden aber auch Elemente der Wertung, aufweisen. Die Metafiktionalität steht bei Vargas Llosa im Übrigen keineswegs im Widerspruch zur Aufnahme populärer Genres und einer für den Leser eingängigen Schreibweise.

Diese Selbstreflexion steht für Gesine Müller (2004) in einem Zusammenhang mit der Rücknahme des Anspruchs der Boom-Autoren, große

---

<sup>265</sup> Vgl. dazu das Interview, das Williams 2011 mit Vargas Llosa führte (in Williams 2014: 203-206).

<sup>266</sup> Williams unterstreicht die Aktualität der Werke Vargas Llosas in seiner Monographie, indem er im Kapitel „A Novelist for the Twenty-First Century“ (Williams 2014: 91-120) von seinen „twenty-first-century novels“ spricht; als analytische Kategorie ist diese Einteilung wenig trennscharf. Die Monographie liefert gleichwohl als biographische Studie in Verbindung mit den Romananalysen einen nützlichen Überblick zum Gesamtwerk.

identitätsstiftende Entwürfe für Lateinamerika zu formulieren, eines Anspruchs, der Müller zufolge die Romane der 1960er Jahre prägt. Im Fall von Vargas Llosa zeige sich dies nicht nur an seiner Autobiographie *El pez en el agua*, sondern auch in der Verlagerung der Identitätsfrage auf eine subjektive Ebene in dem Roman *Los cuadernos de don Rigoberto*: „Der Roman steht wie kein anderer innerhalb des gesamten Romankorpus der einstigen Boom-Autoren in den neunziger Jahren für einen Abschied von den *großen identitätsstiftenden Entwürfen*“ (Müller 2004: 166, Hervorhebung im Original). Vargas Llosa steht der Idee kollektiver Identität skeptisch gegenüber, wie er in seiner Rede zur Verleihung der Ehrendoktorwürde der Berliner Humboldt-Universität (Vargas Llosa 2008: 28 f.) und in seinem Essay *Sueño y realidad de América latina* (2010b) geäußert hat: „Se trata de una pretensión inútil, peligrosa e imposible, pues la identidad es algo que tienen los individuos, no las colectividades una vez que superan los condicionamientos tribales“ (Vargas Llosa 2010b: 29). Dieses grundsätzliche Misstrauen gegenüber kollektiven Identitätskonstruktionen formuliert Vargas Llosa im Bezug auf Lateinamerika sehr deutlich. Die Suche nach einer Definition lateinamerikanischer Identität habe immer wieder zu unnützen und gefährlichen Ausgrenzungen gegenüber ethnischen Minoritäten geführt statt die Pluralität und Hybridität lateinamerikanischer Kultur als ihren eigentlichen Reichtum anzuerkennen.

Ganz besonders kritisiert er aber auch die Projektionen europäischer Reisender und Intellektueller, die Lateinamerika zum Gegenstand ihrer utopischen Wünsche und Vorstellungen machen und dabei ungleiche Maßstäbe an Europa und Lateinamerika anlegen, wie er am Beispiel von Régis Debrays und Günter Grass' früherer Unterstützung der kubanischen Revolution exemplifiziert: „Quienes proceden así siguen actuando con nosotros con la mentalidad de los antiguos colonizadores, para quienes América Latina no era una realidad sino una ficción“ (Vargas Llosa 2010b : 21). Diese polemische Zuspitzung setzt eine politische Position des 20. Jahrhunderts mit dem Glauben der Conquistadoren an eine zu erobernde wunderbare Welt gleich. Das Phänomen einer Projektion utopischer Wünsche auf Lateinamerika sieht Vargas Llosa dabei nicht nur auf Seiten der Europäer, sondern auch in der lateinamerikanischen Kultur selbst, die sich gern das europäische Wunschbild zu eigen gemacht habe; als Beispiel führt er Alejo Carpentiers bekanntes Vorwort zur ersten Ausgabe von *El reino de este mundo* (1949) an, in dem Carpentier die Geschichte Lateinamerikas als „cronica de lo real maravilloso“<sup>267</sup> definiert.

---

<sup>267</sup> Vgl. Vargas Llosa (2010b: 24).

Vargas Llosas Kritik gilt im Übrigen nicht den vielen europäischen Reisenden und Wissenschaftlern, die sich um eine Beschreibung und Analyse Lateinamerikas verdient gemacht haben, einer Realität, die er in seinem Essay als komplex, äußerst vielfältig, veränderlich und beweglich darstellt. Die Maßstäbe, die Vargas Llosa in seiner Beschreibung lateinamerikanischer Wirklichkeit anlegt, lassen sich mit den Begriffen Rationalität und Modernität umschreiben. Von diesen universalistischen Kriterien aus nennt er als negative Realitäten Lateinamerikas in seinem Essay *Sueño y realidad de América latina* die verschiedenen Nationalismen, Armut, Unwissen, Gewalt und rassistische Diskriminierung – Merkmale, die für ihn in deutlichem Kontrast zu den Errungenschaften der lateinamerikanischen Kultur stehen.

Die Abgrenzung Vargas Llosas von einem Identitätskonzept Lateinamerikas im Sinne des magischen Realismus ist daher in einer Analyse seines Romanwerks zu berücksichtigen. Gemäß der Abgrenzung zwischen Realität und Fiktion, die er in seinen Essays der 1980er Jahre vornimmt und in *Sueño y realidad de América latina* fortführt, vermeidet Vargas Llosa jede Ontologisierung der angeblich spezifisch lateinamerikanischen „wunderbaren Wirklichkeit“ und kritisiert den exotistischen Blick Europas auf Lateinamerika. Wie Todorov in *La conquête de l'Amérique. La découverte de l'autre* (1982) in extenso dargelegt hat, zeigen schon die Dokumente der Entdeckung und Eroberung Lateinamerikas den janusköpfigen Charakter der Reaktion der Europäer auf die Begegnung mit der fremden Kultur: Die Differenz der fremden zur eigenen Kultur wird entweder als exotischer Reiz bzw. sogar als utopisches Gegenbild überhöht oder als barbarische Bedrohung zurückgewiesen und ausgegrenzt.<sup>268</sup>

Vargas Llosa hat 1992 in einem Interview mit der *Frankfurter Rundschau* den „realismo mágico“ als einen literarischen Mythos bezeichnet und relativiert, gleichzeitig aber auch die kulturellen und historischen Besonderheiten Lateinamerikas hervorgehoben:

Ich denke, wir haben es hier mit einem höchst attraktiven literarischen Mythos zu tun. [...] Selbstverständlich geschehen in Lateinamerika keine Wunder. Aber es gibt dort eine verwirrende Ungleichzeitigkeit, eine – aus europäischer Sicht – exotische Mischung sehr unterschiedlicher kultureller Lebenswelten und historischer Erfahrungen, die in schwieriger und manchmal dramatischer Art und Weise koexistieren, ein magisches, irrationales Universum auf der einen und die Rationalität der modernen Technik auf der anderen Seite. (Interview Vargas Llosa/ Buch, FR 18.7.1992)

---

<sup>268</sup> Neben Todorov (1982) vgl. u.a. Gewecke (1986) und die Ausstellungskataloge *Mythen der Neuen Welt* (Kohl 1982) und *Amerika 1492-1992* (1992).

Diese Gegenüberstellung verschiedener Lebenswelten prägt insbesondere seinen Roman *El hablador*, eine fiktive Recherche über einen mündlichen Erzähler in einem Indianerstamm des Amazonas-Gebietes. Die Faszination dieses Textes liegt in seiner Bipolarität begründet, einem Wechsel zwischen einem okzidental-essayistischen Diskurs und der Modellierung mythischen Erzählens; in dieser narrativen Divergenz findet die Schwierigkeit des Umgangs mit kultureller Heterogenität eine literarische Form. Als Essayist stellt sich Vargas Llosa stets auf die Seite des rationalistischen und universalistischen Diskurses, in seinen Romanen entwirft er dagegen auch irrationale Denkweisen, die sich dem Rationalismus widersetzen und ihrerseits durch das okzidentale Denken kontrastiert werden.

Die erzählerische Selbstreflexion steht bei Vargas Llosa in Bezug zu einer Aneignung und Formung des Realen, einer Verankerung in der Tradition des Realismus, die bei aller narrativen Komplexität auch seine frühen Romane prägt. In seiner Trilogie der 1960er Jahre hat Vargas Llosa nicht nur ein umfangreiches Repertoire literarischer Techniken entwickelt, sondern auch den umfassenden Darstellungsanspruch, ein sozialkritisches Portrait der peruanischen Gesellschaft zu liefern, eingelöst. Die Darstellungsintention kann insofern als ‚realistisch‘ charakterisiert werden, als die Romane deutlich erkennbar als Modelle zur Analyse der Gesamtgesellschaft angelegt sind. *La ciudad y los perros* übernimmt die für die kritische Weiterführung des Entwicklungsromans im 20. Jahrhundert typische Funktion einer kritischen, demontierenden Spiegelung der Erwachsenengesellschaft aus der Perspektive von Heranwachsenden, die sich an die offenen und latenten Gewaltstrukturen der Gesellschaft assimilieren und die Lektion der Heuchelei lernen müssen. *La casa verde* baut das schon im ersten Roman angedeutete Thema der geographischen, sozialen und kulturellen Heterogenität Perus aus. *Conversación en la Catedral* durchleuchtet die deformierenden Konsequenzen einer Diktatur, der Odría-Diktatur in Peru (1948-1956), bis in die intimsten zwischenmenschlichen Beziehungen hinein. In allen drei Romanen geht es dabei gleichzeitig um eine Analyse und „Phänomenologie“ des Machismo.<sup>269</sup> Dass er diesen Roman in einer Kontinuität zum Gesellschaftsroman des 19. Jahrhunderts sah, zeigt das Balzac-Zitat, das er ihm voranstellte: „Il faut avoir fouillé toute la vie sociale pour être un vrai romancier, vu que le roman est l’histoire privée des nations“ (Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*). Bereits in den Gesprächen mit dem Kritiker Cano Gaviria unterstreicht Vargas Llosa die *historische* Verankerung seiner Romane (Cano Gaviria 1972: 98). Seine Verbundenheit gegenüber der realistischen Tradition macht sich auch darin bemerkbar, dass er selbst die Texte von Borges als

---

<sup>269</sup> Zur Analyse der Trilogie als Beispiele der „novela total“ vgl. Scheerer (1991).

eine verschlüsselte, metaphorische Anspielung auf geschichtliche Realitäten begreift. Sein Realitätskonzept ist dabei sehr weit gefasst:

La realidad lo comprende todo, incluso la misma irrealidad. Por lo tanto, suponer que un escritor pueda sacar sus materiales de algo que no sea la realidad es no sólo una utopía sino una gran estupidez. La realidad, en este caso, es algo acerca de lo cual lo máximo que podemos saber es que consta [...] de distintos planos o niveles. Hay un plano sensorialmente verificable, un plano intelectualmente verificable, y muchos otros planos que no son verificables, [...] y éstos son los planos de la imaginación, de la fantasía, del sueño. (Vargas Llosa in: Cano Gaviria 1972: 57)

Vargas Llosa hat von Anfang an betont, dass es im Schreibprozess nicht um eine Abbildung vorhandener Realitäten geht, sondern dass dieser durch unbewusste Wünsche und Obsessionen, die „demonios“ gesteuert wird, die bewirken, dass die Wirklichkeit im Schreiben transformiert wird. Dass die häufige und intensive Gestaltung des Themas der Gewalt, nicht nur in der Darstellung diktatorischer Macht, sondern auch der Sexualität, bei Vargas Llosa etwas mit diesen Dämonen zu tun haben mag, liegt als Vermutung nahe, ist aber für die vorliegende Untersuchung nicht von Bedeutung. Für das Thema des Geschichtsbezugs ist allein wichtig, dass das Imaginäre in Vargas Llosas erweitertem Realitätsbegriff einbezogen ist. Aus dieser Konzeption der Wirklichkeit lässt sich nämlich problemlos der Übergang zur Intertextualität erklären, der in *La guerra del fin del mundo* sichtbar wird. Geschichtliche Wirklichkeit besteht für ihn nicht nur aus Ereignissen, sondern aus den Vorstellungen, Interpretationen und Texten über sie.

Die Zuordnung der nach den 1960er Jahren erschienenen Romane Vargas Llosas zur Postmoderne<sup>270</sup> aufgrund ihres intertextuellen Charakters und ihrer metafiktionalen Verarbeitung literarischer Genres sollte nicht dazu verleiten, sie als nur spielerische Stilübungen zu interpretieren. Die Recherchearbeit, die vielen dieser Romane zugrunde liegt, manifestiert ein starkes Interesse des Autors an der Dokumentation außerliterarischer Realitäten; es ist von daher möglich, die Romane mit historischen Bezügen wie *La fiesta del Chivo*, *El paraíso en la otra esquina* und *El sueño del celta* an das seit der Jahrtausendwende beobachtbare neue Interesse an einer literarischen Untersuchung des Realen anzuschließen, auch wenn heute ein totalisierender Anspruch auf eine literarische Modellierung der Gesellschaft, wie er im

---

<sup>270</sup> Booker (1994: 75-99) diskutiert die Frage der Postmodernität von *La guerra del fin del mundo* am Beispiel der Darstellung apokalyptischen Denkens als ein skeptisches Durcharbeiten von biblischen Motiven und dem Krisendenken der Moderne; das Kriterium für die Zuordnung des Romans zur Postmoderne liegt bei Booker auf der Ebene der Weltbilder.

Modernitätsbewusstsein der 1960er Jahren formuliert wurde, kaum noch vorstellbar ist.

Für die Aufnahme historischer Themen, die mit *La guerra del fin del mundo* einsetzte, konnte Vargas Llosa auf markante Vorbilder in der latein-amerikanischen Literatur zurückgreifen, beispielsweise auf Roa Bastos' *Yo el supremo* (1974), einen für den neuen Geschichtsroman Lateinamerikas zentralen Roman,<sup>271</sup> der das Thema des historischen Gedächtnisses mit einer Selbstreflexion des Schreibens verbindet. Die Boom-Autoren Gabriel García Márquez und Carlos Fuentes hatten ebenfalls in den 1970er Jahren mit *El otoño del patriarca* und *Terra nostra* die Hinwendung zur Geschichtsthematik vollzogen, die von Seymour Menton unter dem Stichwort des „neuen historischen Romans“ untersucht wurde. Diese Hinwendung zur Geschichte erfolgte nicht als eine einfache Wiederaufnahme des historischen Romans, sondern wurde in ihren markantesten Beispielen mit der metafiktionalen Reflexion verknüpft.

Für die frühere Forschung zur Boom-Literatur bot das Paradigma des magischen bzw. – wie bei Pollmann – mythischen Realismus ein eingängiges Etikett, das zudem exotistischen Projektionen entgegenkam. Außerdem war die schon aus quantitativen Gründen sehr wichtige nordamerikanische Literaturwissenschaft lange Zeit am „myth criticism“ (v.a. Joseph Campbell und Northrop Frye) orientiert, der sich auf Jungs und Mircea Eliades Konzepte der mythisch-zyklischen Zeit stützte.<sup>272</sup> Das Thema der literarischen Konstruktion von Geschichte ist in den USA erst in den 1980er Jahren im Gefolge des New Historicism und der Postmoderne-Diskussion verstärkt aufgegriffen worden: A. Thiher kommt in seinem von der Sprachphilosophie Wittgensteins ausgehenden Werk über den Gegenwartsroman *Words in reflection* (1984) zu dem Schluss, dass das Problem der Geschichte und der Geschichtsdarstellung, das in der modernen Sprachphilosophie ausgeklammert sei, vom Roman sehr wohl gestellt werde; bezeichnenderweise wählt er als Beispiel García Márquez. Auch Hutcheon (1988), die dafür plädiert, dass sich postmoderne Literaturkritik von allen Verhaftungen im New criticism, besonders von dessen formalistischer oder mythenorientierter Literaturkonzeption, freimachen müsse, führt als Beispiele des postmodernen Geschichtsromans hispanoamerikanische Romane an.

Weniger unter einer theoretischen Fragestellung als unter dem Ziel, den empirischen Beispielen neuerer hispanoamerikanischer Geschichtsromane

---

<sup>271</sup> Vgl. zu Roa Bastos u.a. den von Sosnowski herausgegebene Sammelband *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana* (1986), darin besonders den Beitrag von Mignolo, und Ceballos (2005).

<sup>272</sup> Zum unterschiedlichen Stellenwert der Untersuchung des Mythischen in der nordamerikanischen und der europäischen Literaturwissenschaft vgl. Rössner (1988: 29-33).

gerecht zu werden, standen mehrere seit den 1980er Jahren erschienene Studien und Sammelbände: die Monographien von Menton über den neuen historischen Roman und von Souza, *La historia en la novela hispanoamericana moderna* (1988) und die Sammelbände *The Historical Novel in Latin America* (Balderston, 1986) und *La historia en la literatura iberoamericana* (Chang-Rodríguez / de Beer 1989), sowie die unter dem Thema *La novela histórica* von Fernando Aínsa gesammelten Beiträge in den *Cuadernos americanos* (28, 4) von 1991. Im Zuge des neuen Interesses an der Verarbeitung von Geschichte im lateinamerikanischen Roman wurden auch weiter zurückliegende Werke diesbezüglich untersucht, beispielsweise Alejo Carpentiers *El reino de este mundo* (1949).<sup>273</sup> Neuere Arbeiten zur „nueva novela histórica“ wie einzelne Aufsätze in dem Sammelband herausgegeben von Kohut (1997), die Studie von Perkowska (2008), von Schütz (2003) und Schlickers (2015) beschäftigen sich häufig mit der Darstellung der Conquista in neueren Romanen. Von Schütz verwendet dafür Ansätze des Postkolonialismus. Pulido Herráez (2006) untersucht García Márquez' *El general en su laberinto*, Fuentes' *La campaña* und Reinaldo Arenas' *El mundo alucinante*. Seydel (2007) kombiniert postkolonialistische mit Gendertheorien in ihrer Untersuchung neuer historischer Romane der Autorinnen Elena Garro, Rosa Beltrán und Carmen Boullosa.

Geschichtliche Themen sind im Werk Vargas Llosas nicht auf *La guerra del fin del mundo* beschränkt. Mit der Untersuchung der Diktatur von Trujillo in der Dominikanischen Republik in *La fiesta del Chivo* nahm er das Thema der Auswirkungen von Willkürherrschaft auf, das er bereits am Beispiel der peruanischen Odría-Diktatur in *Conversación en la Catedral* behandelt hatte. Eine thematische Ausweitung lässt sich schließlich in *El sueño del celta* beobachten, einem Roman, dessen Handlung in Europa, Afrika und Lateinamerika angesiedelt ist und am Beispiel der Figur von Roger Casement die Auseinandersetzung des Autors mit dem belgischen Kolonialismus im Kongo enthält. Neben die in Peru angesiedelten Romane tritt somit eine Auseinandersetzung Vargas Llosas mit universalen Problemen der Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts.

Innerhalb seines essayistischen Werkes kann man eine weitere Akzentverschiebung feststellen. Einer Sammlung von Rezensionen zu Werken der Weltliteratur hat er den Titel „El arte de la mentira“ gegeben, ein wichtiger Essay aus dem Jahr 1984 über die Literatur heißt „El arte de mentir“ (CVM II: 418-424), d.h. die Kunst des Lügens. Gegenüber der früher formulierten

---

<sup>273</sup> Vgl. Vásquez in *Cuadernos americanos* 28, 4 (1991: 90-114). Eine Verbindung mit der Identitätsdiskussion und dem Thema der „soledad“ mit Bezug auf Sábato und García Márquez stellt Matzat (1992) her.

Theorie des „elemento añadido“, des der Realität „hinzugefügten Elementes“, handelt es sich um eine neue Akzentuierung: Denn die ‚Lüge‘ ist ja nicht einfach ein zusätzliches Element, sondern eine intentionelle Deformation. Das Stichwort der ‚Lüge‘ signalisiert, dass sich der Autor stark mit dem Verhältnis von ‚Wahrheit‘ und Fiktion beschäftigt hat, möglicherweise auch mit postmoderner Ironie und ihren Spielen mit der Täuschung. Allerdings gibt Vargas Llosa die Idee einer spezifischen Wahrheit der Literatur keineswegs auf. Seine Verankerung in der realistischen Erzähltradition ist allzu solide als dass er den Anspruch auf eine Relevanz der Literatur im Sinne der Erkenntnis völlig aufgeben könnte. Vargas Llosa schreibt sich in die lange Tradition der literarischen Illusionskritik ein, wobei er vor allem – wie bereits angeführt – die Utopien, Ideologien und Projektionen mit den Mitteln der Fiktion demontiert.

*La tía Julia y el escribidor*, *El hablador* und – in anderer Form – *La guerra del fin del mundo* stehen in der Tradition des Spiels mit den Grenzen zwischen Realität und Fiktion, das für metafiktionale Texte typisch ist, angefangen von Cervantes' *Don Quijote* über Flauberts *Madame Bovary* bis zu den postmodernen Romanen. Die Formen dieses Spiels variieren bekanntlich, jeweils bedingt durch den literaturgeschichtlichen Kontext. Im realistischen Roman des 19. Jahrhunderts handelt es sich eher um eine implizite Metafiktionalität, die mit dem Motiv der Illusionen verbunden ist. Die Realität wird dem Roman kommensurabel gemacht, indem die vorgestellte Wirklichkeit als von Fiktionen durchdrungen dargestellt wird, wie im Fall von *Madame Bovary* die von romantischen Fiktionen erfüllte Vorstellungswelt der Protagonistin und der von aufklärerischen Klischees triefende Sermon des Apothekers Homais. In *Bouvard et Pécuchet* schließlich erstreckt sich der Fiktionsverdacht auf die Wissenschaft, die Literatur selbst jedoch bleibt aus der Fiktionskritik ausgespart und wird durch die Abwertung der anderen Diskurse indirekt aufgewertet. Überspringen wir die Moderne und wenden uns den metafiktionalen Spielen von OULIPO zu, so erweist sich diese Position der Literatur dort als subvertiert: Die literarische Fiktion ist z.B. in Bénabous *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* (1986) in einer paradoxalen Bewegung sowohl der Gegenstand als auch das Produkt der Fiktionsironie. Vargas Llosa ist in diesem Spektrum – nicht zuletzt aufgrund seiner Selbstdefinition als realistischer Schriftsteller in „El arte de mentir“ – eher bei dem Pol Flauberts anzusiedeln. In *La guerra del fin del mundo* erstreckt sich der Fiktionsverdacht auf die Geschichtsphilosophie und die kollektiven, handlungsleitenden Diskurse, der Literatur dagegen wird indirekt ein sehr weitgehender Wahrheitsanspruch zugesprochen. Die Ebene der Intertextualität wird weder zu einer Subvertierung der literarischen Fiktion noch zur Durchkreuzung der Referentialität genutzt.

## 5.2 Die Position von *La guerra del fin del mundo* im Gesamtwerk Vargas Llosas

Im Gesamtwerk spielt *La guerra del fin del mundo* eine besondere Rolle, denn zum ersten Mal hat Vargas Llosa in diesem Roman ein Sujet gewählt, das nicht in Peru und nicht in der Gegenwart angesiedelt war; autobiographische Bezugspunkte fehlen also in diesem Fall, zumindest im Hinblick auf das referentielle Gerüst des Textes. Vom Umfang und von der Komplexität der Handlungsführung her gesehen knüpft *La guerra del fin del mundo* an die Trilogie der 1960er Jahre an. Es handelt sich um einen Text, der zwar konventioneller als die ersten drei Romane erzählt ist, aber gleichzeitig eine metafiktionale Dimension enthält und dadurch eine ähnliche Komplexität wie die Trilogie gewinnt: Er sucht den Entstehungsprozess eines grundlegenden Werkes der brasilianischen Literatur, Euclides da Cunha's *Os sertões* (1902) zu rekonstruieren bzw. teilweise zu erfinden. Vargas Llosa hat ihn in einem 1982 erschienenen Interview als sein ambitioniertestes Werk bezeichnet:

*La guerra del fin del mundo* es el libro más importante que he escrito, sin ninguna duda. Por lo menos en esfuerzo totalizador, en trabajo de preparación, en horizonte narrativo, me parece que es el libro más ambicioso que he escrito. (Vargas Llosa in O'Hara / Niño de Guzmán 1982: 10)

Die Beschäftigung mit da Cunha geht auf das Jahr 1973 zurück, als ihm der brasilianische Regisseur Ruy Guerra vorschlug, ein Drehbuch über den Canudos-Stoff zu schreiben, ein Projekt, das jedoch aufgegeben wurde.<sup>274</sup>

*La guerra del fin del mundo* wirkt wie ein breit angelegtes Historien Gemälde, das in einer Vielzahl von Details und Perspektiven der unterschiedlichsten Figuren ein bestimmtes historisches Geschehen und dessen Hintergrund möglichst vollständig darstellt und gleichzeitig in seiner spezifischen ideologiekritischen Orientierung auf die zeitgenössischen Probleme Lateinamerikas bezogen zu sein scheint. Die Schilderung des historischen Ereignisses – des Kampfes zwischen den aufständischen Anhängern des Sertão-Predigers Antônio Conselheiro und den militärischen Strafexpeditionen der brasilianischen Republik 1896/97 im Hinterland der Provinz Bahia – wurde von Kritikern als eine Parabel verstanden, in der Vargas Llosa seine politische Position und seine Vision der gegenwärtigen Lage Lateinamerikas ausgedrückt habe. Cornejo Polar sieht in dem Roman die Explikation der Meinung des Schriftstellers, dass Lateinamerika zerrissen werde in dem Konflikt

---

<sup>274</sup> Vgl. Interview in O'Hara / Niño de Guzmán (1982: 13) und Interview in Oviedo (1981: 307). Das Filmprojekt sollte nur den dritten Feldzug unter Moreira César behandeln.

zwischen zwei gleichermaßen fanatisierten Gegnern, nämlich dem Militär und aufständischen Guerrilla-Bewegungen.<sup>275</sup> Allerdings wäre es abwegig, ihn als Schlüsselroman zu einer bestimmten Guerrilla-Bewegung, etwa des peruanischen *Sendero luminoso* zu betrachten, selbst wenn man berücksichtigt, dass sich Vargas Llosa während der Abfassung des Romans in seinen Essays auch zu dieser Guerrillabewegung geäußert hat. Die Bezugnahme auf die Gegenwart ist allgemeiner, da der Roman am historischen Beispiel das Problem der Wahrnehmung und des Verhaltens in geschichtlichen Konfliktsituationen aufwirft. Der Kampf um Canudos wird als exemplarisch für den Beginn eines neuen (und keineswegs besseren) Zeitalters dargestellt: Dieser Krieg steht an der Schwelle zum 20. Jahrhundert und nimmt in nuce schon dessen historische Tragödien vorweg. Vargas Llosa reklamiert für *La guerra del fin del mundo* eine grundsätzliche Aktualität, ähnlich des Anspruchs vieler anderer historischer Romane, dass ihr Inhalt das dargestellte historische Ereignis oder Problem transzendiere und auf andere historische Konstellationen übertragbar sei:

Pero la problemática de Canudos, la problemática de los malentendidos nacionales, de las guerras civiles internas, de los fanatismos ideológicos [...] es un problema que es absolutamente actual y que en los años 70 yo viví muy íntimamente, muy personalmente. (Vargas Llosa in O'Hara / Niño de Guzmán 1982: 17)<sup>276</sup>

Der Titel *La guerra del fin del mundo* bezieht sich auf die räumliche Entfernung des Kriegsschauplatzes, denn der Sertão des brasilianischen Nordostens ist seiner periodischen Dürrekatastrophen wegen das Armenhaus Brasiliens und in Relation zur ‚Ersten Welt‘ der Industrieländer die Peripherie der Peripherie. Außerdem weist der Titel auf die apokalyptische Vorstellung der

<sup>275</sup> Vgl. dazu Kleinert (1988: 41 f.). Cornejo Polar tut Vargas Llosas antiideologische Position m.E. allzu schnell als selbst wieder ideologisch ab. Mit dem Hinweis, der Autor hänge einem verstaubten Liberalismus an, hat man an Erkenntnissen über den Roman noch nicht allzu viel gewonnen.

<sup>276</sup> Bekanntlich ist Vargas Llosa ein Autor, der umfangreiche Materialrecherchen anstellt – schon während der Phase der Dokumentation und der Erarbeitung der ersten Version hat Vargas Llosa die Analogien der Geschichte von Canudos zur Gegenwart entdeckt: „Trabajé con una enorme inseguridad, con mucha angustia, pero al mismo tiempo con un enorme entusiasmo porque realmente, cada día, me gustaba más la historia, cada día me parecía que tenía mejores posibilidades, que era más compleja, además, más actual. Todo el tiempo encontraba una serie de relaciones con una problemática contemporánea, peruana, latinoamericana, mundial ... y, al mismo tiempo, una serie de resonancias de cosas mías muy personales, personajes que sentía realmente como totalmente míos, personajes que yo había sentido, buscado, aparecían de pronto ahí, en las crónicas, en los libros, en los ensayos, en las polémicas sobre la guerra de Canudos“ (Vargas Llosa in O'Hara / Niño de Guzmán 1982: 15).

Rebellen hin, das Ende der Welt sei nahe. Etwa in der Hälfte des Romans wird in einer Schlüsselstelle die Endzeiterwartung mit der Kritik des 20. Jahrhunderts verbunden, wenn der konservative Baron de Cañabrava im Gespräch mit dem Anarchisten Galileo Gall für das 20. Jahrhundert den Verfall der politischen Moral voraussagt: „– Todas las armas valen – murmuró –. Es la definición de esta época, del siglo veinte que se viene, señor Gall. No me extraña que esos locos piensen que el fin del mundo ha llegado“ (*La guerra del fin del mundo*,<sup>277</sup> S. 242).

Den Hintergrund dieser Bemerkung bildet Vargas Llosas Einschätzung, die sartreanische Verpflichtung des Individuums auf die Geschichte und deren kollektive Bewegungen sei ein Irrweg gewesen, der für die Dominanz der Ideologien im 20. Jahrhundert typisch sei; Camus dagegen habe auf der Ethik und den Rechten des Individuums bestanden.<sup>278</sup> Die Ethik ist für Vargas Llosa im Laufe seiner Auseinandersetzung mit Sartre und Camus und seiner eigenen Ablösung vom Fortschrittsgedanken zum Korrektiv der Geschichtsphilosophie und der Ideologie geworden.

Bezeichnenderweise tritt im Kontext der oben zitierten Stelle eines der Leitmotive des Romans auf, das des Missverständnisses: „El mundo entero le pareció víctima de un malentendido sin remedio“ (GFM, S. 243).

Vargas Llosas Darstellung der Lektüre von *Os sertões* lässt sich auf die Lektüre von *La guerra del fin del mundo* übertragen:

El lector sale del libro aturcido por la magnitud del extravío nacional que llega a ver, tocar y oler por la fuerza contagiosa con que está descrito y deslumbrado por ese espectáculo en el que, por vivir tan alejadas cultural, geográfica y socialmente, dos sociedades de un mismo país se entrematan, creyendo, la una, combatir por el Buen Jesús, y la otra, por la civilización. A través de este episodio de la historia brasileña, revivido con visión esférica, el lector descubre, de pronto, algo más vasto y conmovedor: la especificidad americana, ese desgarramiento absurdo y constante que son nuestros países, las comunicaciones que explican nuestras tragedias políticas, y esta verdad: que en todo el Continente ha habido y sigue habiendo nuevos Canudos. (CVM II, S. 247)

Eine Übertragung der engen historischen und räumlichen Referenz (Salvador de Bahia / Canudos im Jahr 1896/97) auf die Probleme Lateinamerikas und des 20. Jahrhunderts ist – folgt man den paratextuellen Hinweisen in Interviews und Essays – intendiert. Die Auseinandersetzung zwischen einem Militär, das Modernisierungsprozesse mit Gewalt durchsetzt, und marginalisierten und geographisch isolierten Bevölkerungsgruppen, die sich aus Not oder

---

<sup>277</sup> Im Folgenden abgekürzt GFM.

<sup>278</sup> Zu Sartre und Camus vgl. verschiedene Artikel in Vargas Llosa, *Contra viento y marea*, besonders Bd. I „Albert Camus y la moral de los límites“ (S. 321-342).

Unwissenheit gegen die Zentralregierung erheben, ist kein Einzelfall in der Geschichte Lateinamerikas. Als Studie über den Fanatismus und die Wirkung ideologisch oder religiös geprägter Feindbilder kann der Roman vom Leser über den lateinamerikanischen Horizont hinaus auf generelle Konflikte in gesellschaftlichen Modernisierungsprozessen des 19. und 20. Jahrhunderts bezogen werden. *La guerra del fin del mundo* baut eine Entsprechung von Mikrokosmos und Makrokosmos auf, eine Struktur, die schon für die Peru-Trilogie der ersten drei Romane typisch war, sich hier jedoch durch die Erweiterung der räumlichen Referenz noch deutlicher abzeichnet. Ungewöhnlich für einen hispanoamerikanischen Schriftsteller ist vor allem der Bezug auf einen brasilianischen Autor und einen brasilianischen historischen Kontext. Literaturgeschichtlich gesehen ist dieser Roman daher allein schon wegen der Überwindung nationaler und sprachlicher Grenzen in der Sujetwahl bedeutsam; sie unterstreicht Vargas Llosas Bewusstsein einer gemeinsamen Lateinamerikanität.

### 5.3 Historische Referenz und intertextuelle Bezüge

Schauplatz des Romans ist Canudos, Zentrum einer messianischen Erhebung im Dürregebiet des Sertão im Nordosten Brasiliens, und als geographischer und kultureller Gegenpol die Stadt Salvador de Bahia, von der aus mehrere Militärexpeditionen aufbrechen, um den Aufstand von Canudos zu zerschlagen. Canudos, ein weit im Hinterland liegender Ort, ist die mit religiösen Endzeiterwartungen aufgeladene letzte Zuflucht der Marginalisierten, der Ärmsten der Armen und der kriminellen Cangaceiros. Ihr Aufstand versucht vergeblich den Modernisierungsschub abzuwehren, den die 1889 proklamierte Republik in ganz Brasilien durchsetzen will. Die Romanhandlung ist historisch leicht referentialisierbar, denn der Aufstand von Canudos unter Antônio Vicente Mendes Maciel, genannt Antônio Conselheiro, hat tatsächlich stattgefunden und gilt als ein Schlüsselereignis der brasilianischen Geschichte im Übergang vom Kaiserreich zur Moderne. Der zeitliche Rahmen der Romanhandlung umfasst neben der Vorgeschichte verschiedener Anhänger des Conselheiro den Zeitraum der vier Strafexpeditionen gegen Canudos. Zeit- und Ortsangaben und Namen stimmen mit den historischen Daten überein:

- Im November 1896 bricht eine Polizeitruppe unter dem Leutnant Manuel da Silva Pires Ferreira gegen Canudos auf und wird bei Uauá in die Flucht geschlagen.
- Im Dezember 1896 scheitert die zweite Expedition unter Major Febrônio de Brito.

- Die dritte, nun von der Zentralregierung in Rio de Janeiro organisierte Expedition unter dem Chef der brasilianischen Jakobiner Moreira César endet 1897 in einem Fiasko, bei dem der Befehlshaber stirbt.
- Erst der vierte, direkt vom Kriegsminister Bittencourt organisierte Feldzug mit 6.000 Mann bringt Anfang Oktober 1897 die Niederschlagung des Aufstands.<sup>279</sup>

Die völlige Zerstörung von Canudos ist ebenso eine historisch verbürgte Tatsache wie das erstaunliche Phänomen, dass die Bewegung um den Prediger Antônio Conselheiro von den Journalisten und der politischen und militärischen Führungsschicht nicht als eine religiöse Bewegung verstanden wurde, sondern als eine monarchistische Verschwörung gegen die 1889 proklamierte und noch instabile Republik, die 1894 einen Aufstand in Rio Grande do Sul im Süden Brasiliens und eine Meuterei in der Marine militärisch niedergeschlagen hatte. Dies lässt sich historisch erklären aus der Erwartung der Republikaner, dass ein Aufstand nur monarchistischen Ursprungs sein könne. Außerdem war es für die Zentralregierung und die republikanische Öffentlichkeit unvorstellbar, dass das nationale Militär von einer Gruppe religiöser Fanatiker und Habenichtse aus dem Hinterland besiegt werden könnte. Gerade aufgrund der anfänglichen militärischen Erfolge der Jagunços, der Anhänger des Conselheiro, festigte sich die Idee, dass die Monarchisten im Sertão mit englischer Unterstützung dabei seien, ein Komplott gegen die Republik zu schmieden. In dem durch die Niederlagen der ersten drei Militärexpeditionen aufgeheizten Klima in Rio de Janeiro nahm man dabei auch die Gelegenheit wahr, eine Kampagne gegen die monarchistischen Zeitungen zu lancieren, in deren Verlauf der monarchistische Journalist Gentil de Castro von der aufgebrachtten Menge ermordet wurde. Diese Episode wird in *La guerra del fin del mundo* im Gespräch zwischen dem kurzsichtigen Journalisten und dem Baron de Cañabrava aufgenommen und kommentiert (GFM, S. 361). Die historische Referenz ist in *La guerra del fin del mundo* mit dem intertextuellen Bezug auf Euclides da Cunha *Os sertões* (1902) verbunden. Euclides da Cunha, der bereits eine mehrjährige journalistische Laufbahn hinter sich hatte, nahm 1897 am vierten Feldzug gegen Canudos als Kriegsberichterstatter für die Zeitung *O Estado de São Paulo* teil und schrieb auf der Basis seiner Reportagen (zusammengefasst unter dem Titel *Canudos. Diário duma expedição*) den Essay *Os sertões*, der für das Projekt der Definition einer brasilianischen Identität eine ähnliche Bedeutung hatte wie Sarmientos *Facundo* für Argentinien.

Das enge intertextuelle Verhältnis von *La guerra del fin del mundo* zu Euclides da Cunha *Os sertões* thematisiert der Roman nicht in der Form

---

<sup>279</sup> Vgl. Eintrag „Canudos“ in: *Dicionário de Historia do Brasil*, São Paulo 1976, S. 112 f.

eines für den Leser transparenten Verhältnisses zwischen zwei Texten. Da Cunha wird zwar in der Widmung des Romans „A Euclides da Cunha en el otro mundo; y, en este mundo, a Nélide Piñon“ erwähnt; Nélide Piñon ist eine brasilianische Autorin (wie Vargas Llosa 1936 geboren), die in ihren Romanen sowohl christlich-existenzphilosophische als auch erotische Sujets behandelt hat und der Linie von Clarice Lispector und Osman Lins zugeordnet wird.<sup>280</sup> Für Leser, die *Os sertões* nicht kennen, wird der Bezug jedoch nur klar, wenn sie den paratextuellen Rahmen heranziehen. In einem Interview (Vargas Llosa in O'Hara / Niño de Guzmán 1982: 16) hat Vargas Llosa offengelegt, dass die Figur des kurzsichtigen Journalisten Euclides da Cunha darstellen solle. Der Roman sucht anhand der Figur des Journalisten den Prozess zu rekonstruieren, den da Cunha als Augenzeuge des Feldzugs gegen Canudos durchlaufen hat, und der schließlich zur Niederschrift von *Os sertões* führt, einen Prozess des zunehmenden Zweifels über die Angemessenheit der Urteile, die die Journalisten ohne Kenntnis der Mentalität und der harten Lebensumstände der Sertão-Bewohner fällten. Vargas Llosas Journalist sollte zunächst in einer Vorversion in Übereinstimmung mit der Biographie da Cunhas nicht bis Canudos selbst kommen, weil da Cunha den Ort nur von den Schützengraben aus gesehen hatte. In der definitiven Version von *La guerra del fin del mundo* lässt Vargas Llosa den kurzsichtigen Journalisten bereits an der Strafexpedition von Moreira César teilnehmen und die folgenden Monate bis zum Sieg der vierten Expedition in Canudos verbringen.

Der Aufenthalt des Journalisten in Canudos ist die wichtigste Veränderung, die der Roman gegenüber den historischen Daten vornimmt. Bezeichnenderweise wechselt Vargas Llosa im Interview in die erste Person: „En el guión cinematográfico Canudos no se veía nunca y en la primera versión Canudos estaba visto un poco de lejos: y fue sólo en la segunda versión que decidí entrar como periodista miope a Canudos“ (Vargas Llosa in O'Hara / Niño de Guzmán 1982: 16). *La guerra del fin del mundo* ist einerseits eine freie Nach-Erzählung von Da Cunhas *Os sertões* und seiner Reportagen und des Tagebuchs *Caderneta de campo*<sup>281</sup> – es treten dieselben historisch verbürgten Figuren auf und sie

---

<sup>280</sup> Vgl. Reichardt (1992: 212).

<sup>281</sup> Wie Rama (1982: 618) bemerkt, ist die dem Roman beigelegte Skizze von Canudos da Cunhas *Caderneta de campo*, hrsg.v. Olímpio de Souza Andrade, São Paulo 1975, entnommen. Bernucci (1989: 1-21) nennt weitere Hypotexte in seiner ausführlichen Studie über die Quellen des Romans und ihre Bearbeitung in der Fiktion, deren Montagepraxis er im Nachvollzug der verschiedenen Manuskriptfassungen des Romans rekonstruiert, die zwischen dem ursprünglichen Drehbuch für ein nicht realisiertes Filmprojekt von Ruy Guerra über Canudos und dem endgültigen Text lagen; sie sind im Besitz der Firestone Library der Universität Princeton (New Jersey).

werden auch ganz in der Manier der historischen Gesellschaftsromane des 19. Jahrhunderts mit Lebensläufen und einer Reihe von Details versehen, die einen „effet de réel“ im Sinne von Barthes hervorrufen. Andererseits unterscheidet sich der Roman insofern grundlegend von *Os sertões*, als er dessen mögliche Vorgeschichte in die Romanhandlung mit einbaut und durch eine Reihe reflektierender Passagen eine Meta-Ebene installiert, die um das Thema der Erkenntnis von Geschichte kreist. Ein direkter Vergleich zwischen *Os sertões* und *La guerra del fin del mundo* zeigt, dass Vargas Llosa tatsächlich in vielen Details eine „ré-écriture“ praktiziert, die keinerlei parodistische Züge hat. Geographische Einzelheiten, Namen von Cangaceiros wie Pajeú (bei da Cunha Pajehu), João Grande, João Abade, Antônio Fogueteiro und Macambira, selbst romanesk wirkende Episoden wie die der aufgespießten Köpfe toter Soldaten, der Erschießung durstiger Bewohner von Canudos an den Wasserlöchern und der verwilderten Hunde, die am Ende über die Verwundeten herfallen, sind aus *Os sertões* übernommen. Auch an atmosphärischen Eindrücken da Cunhas wie der unheimlichen Unsichtbarkeit der Jagunços, d. h. ‚Banditen‘, genannten Anhänger des Conselheiro orientiert sich Vargas Llosa. Sogar eine so pittoreske Gestalt wie der Löwe von Natuba, der missgestaltete Schreiber des Ratgebers und mit Gall und dem Journalisten eine der drei Chronisten-Figuren des Romans, ist als Leão de Silva historisch gelegt.<sup>282</sup>

Größere Differenzen bestehen in der Bewertung einzelner Figuren und des Gesamtgeschehens, vor allem was den Hintergrund an Interpretationsparametern der Geschichte betrifft. Vargas Llosa folgt nicht dem ‚wissenschaftlichen‘ Erklärungsmodell da Cunhas, das stark zeitgebunden am Positivismus und an der Rassentheorie orientiert war. Wenn bei da Cunha der Cangaceiro Pajehu – in der spanischen Übersetzung – als „un bello caso de retroactividad atávica“ erscheint und mit dem Kommentar versehen wird „en su temperamento impulsivo se conglomeraban todas las tendencias de las razas inferiores que lo plasmaban“ (da Cunha 1946: 238 f.), so wird Pajeú bei Vargas Llosa nur als körperlich hässlich – in der Wahrnehmung Juremas – dargestellt.<sup>283</sup>

Die Inhalte von da Cunhas politischer Überzeugung sind für Vargas Llosa nicht verbindlich. Faszinierender ist für ihn die Entwicklung da

---

<sup>282</sup> Bernucci (1989: 23-125) belegt mit ausführlichen Zitaten aus den brasilianischen Quellen, wie die einzelnen Figuren als Aktanten im Verhältnis zu den verschiedenen Intertexten über Canudos aufgebaut sind und verfolgt außerdem die Textvarianten von *La guerra del fin del mundo*; zum León de Natuba vgl. S. 75-79.

<sup>283</sup> Die rassistische Idee einer angeborenen Minderwertigkeit der Sertanejos (bei da Cunha Erklärung für ihre Neigung zu Fanatismus und Aberglauben) wird einer unbedeutenden Nebenfigur in den Mund gelegt (GFM, S. 469) und spielt sonst keine Rolle.

Cunhas, der sich vom Journalisten, der fest an die dem Werk von Auguste Comte entnommene Losung der jungen brasilianischen Republik, *Ordnung und Fortschritt*, und an die angebliche Verschwörung in Canudos glaubt, zu einem nachdenklichen, skeptischen Schriftsteller wandelt, der die eigenen früher so schnell gefällten Urteile revidieren kann und alle politisch opportunen Deutungsmuster hinter sich lässt.

Euclides da Cunha, im Hauptberuf Ingenieur, im Nebenberuf Journalist, war von Jugend an Anhänger der 1889 ausgerufenen brasilianischen Republik und in seinen politischen Ideen stark vom französischen Positivismus und von Darwins Evolutionstheorie geprägt. Die Nachrichten von einem Aufstand 1897 im brasilianischen Nordosten interpretiert er – wie das Gros der Journalisten seiner Zeit – als Nachricht einer monarchistischen Erhebung und vergleicht sie mit der Bauernbewegung der Vendée während der Französischen Revolution. Ventura (1985) erläutert, inwiefern die Identifikation mit der Französischen Revolution zu einem kollektiven Diskurs über die republikanische Identität gehörte. Auch die Vermutung, Canudos sei das Werk einer monarchistisch-englischen Verschwörung, ist damals die übliche Hypothese des republikanisch orientierten Journalismus. Da Cunha schreibt *Os sertões* aus Reue über seinen eigenen journalistischen Anteil an dem Vernichtungsfeldzug. Dabei versucht er zunächst eine am Positivismus orientierte Erklärung der Mentalität der Sertanejos zu geben. Die rationalistischen Prämissen des verwendeten Wissenschaftsmodells jedoch legen ebenfalls eine Abwertung nahe: Rasse und Milieu werden nun dafür verantwortlich gemacht, dass der Sertão-Bewohner zu Fanatismus und Aberglauben neige. Der Conselheiro erscheint nicht mehr als Verschwörer, sondern als Wahnsinniger.<sup>284</sup>

Ähnlich wie in Sarmientos *Facundo* führt im ersten, ‚wissenschaftlich‘-essayistischen Teil von *Os sertões* die Konfrontation mit der Alterität einer anderen Kultur zu einer in die Erklärung eingeschlossenen Diskriminierung. Wiederum ähnlich wie im *Facundo* aber ist die Faszination des Fremden nicht völlig zu verdrängen; sie manifestiert sich hier in den narrativen Teilen der zweiten Texthälfte als bewundernde Darstellung des Heroismus der Aufständischen von Canudos. Das Charakteristikum von *Os sertões* liegt in seiner schwankenden Perspektive zwischen rassistisch-deterministischer Abwertung der Sertão-Bewohner und Bewunderung ihrer Guerrilla-Taktik, zwischen der Ausgrenzung der Rebellion von Canudos als Akt der Barbarei und dem ernsthaften Versuch, eine fremde Mentalität mit dem damals zur Verfügung stehenden Instrumentarium zu verstehen. Walnice Nogueira

---

<sup>284</sup> Zur Funktion des Wahnsinns im Diskurs da Cunhas vgl. besonders Castro-Klarén (1984: 217-223).

Galvão (1984: 97) hat darauf hingewiesen, dass diese Ambivalenz sich textuell in der häufigen Verwendung von Antithesen und Oxymora niederschlägt. *Os sertões* ist auch in seiner Mischung von Bericht, Kommentar, wissenschaftlicher Abhandlung und narrativen Passagen Sarmientos *Facundo* vergleichbar. Nach Ventura (1985: 164) ist für Da Cunha die Erfahrung der Alterität, die die Bewegung von Canudos gegenüber der republikanischen Ideologie darstellt, eine Schockerfahrung, die die Konstituierung von Nationalidentität problematisch werden lässt und einen paradigmatischen Wert für die kulturelle und geschichtliche Erfahrung Lateinamerikas hat. In dieser Hinsicht gehört *Os sertões* – so Rama (1982: 619-630) – mit Sarmientos *Facundo* und José Martí's *Nuestra América* in eine Reihe von Basistexten, die sich in unterschiedlicher Form mit europäisch-nordamerikanischen Modernisierungsmodellen auseinandersetzen und dabei die spezifisch lateinamerikanischen Bedingungen der Heterogenität gegenüber diesen Modellen zu erfassen suchen.

Der Reiz von *La guerra del fin del mundo* liegt nun nicht zuletzt darin, dass Vargas Llosa diese Problematik nochmals aufgreift, ohne jedoch die Ambivalenz von *Os sertões* aufzulösen. Die gegensätzlichen, in ihrer Tendenz zur Vereinfachung aber miteinander verwandten Reaktionen auf kulturelle Heterogenität, einerseits Ausgrenzung und Verfolgung, andererseits exotistische Verklärung, werden zwar von einer Ebene der bewussten Verarbeitung aus demontiert, doch führt dies keineswegs zu einem eindeutigeren Bild von Canudos. Die Paradoxie, die sich in da Cunhas Oxymora textuell niederschlägt, verlagert sich bei Vargas Llosa auf andere Ebenen. Sinnfälligster Ausdruck davon ist die Paradoxie, aus der heraus der Journalist daran gehen wird, sein Buch zu verfassen: Er kommt nach Canudos, zerbricht aber seine Brille, wird also über etwas berichten, das er nicht gesehen, sondern nur mit seinen anderen Sinnen erfahren hat – der einzige überlebende Augenzeuge, der die kulturelle Kompetenz zu schreiben hat, war während der Ereignisse blind.

Die auffälligste Transformation gegenüber dem Hypotext liegt im Wechsel der Gattung, in der Transposition eines essayistischen Textes in einen Roman. Dabei ist in *La guerra del fin del mundo* der narrative Charakter stark betont. Da Cunhas wissenschaftlich ambitionierter erster Teil fällt ganz weg und wird auch in dem Gespräch zwischen dem Journalisten und dem Baron de Cañabrava (zeitlich nach der Zerstörung von Canudos) nicht in den Roman eingebracht. Die Motivation, den Fall Canudos zu recherchieren, wird nicht in irgendeine inhaltlichen Erklärungsmuster gelegt, sondern allein in den Kampf gegen das von allen politischen Parteien gewünschte Vergessen. Das Schreiben erscheint so bei Vargas Llosa zuallererst als Aufgabe, das historische Gedächtnis zu bewahren.

Die vier Teile des Romans orientieren sich wie *Os sertões* an der chronologischen Abfolge der vier bewaffneten Zusammenstöße zwischen den Anhängern des Conselheiro und dem Militär. Während da Cunha die Feldzüge aber nur aus der Wahrnehmungsperspektive des Kriegsberichterstatters beschreiben konnte, füllt Vargas Llosa die bei da Cunha notwendigerweise bestehende Lücke auf.

Der Roman enthält verschiedene Handlungsstränge, nämlich vier (Teil 1 und 4) bzw. fünf (Teil 3) – Teil 2 spielt aufgrund seiner Kürze keine strukturelle Rolle. Ein Handlungsstrang ist dem Militär gewidmet und schildert die Strafexpeditionen und die Kampfhandlungen, ein zweiter Handlungsstrang stellt über einzelne Lebensläufe und aus der Perspektive einzelner Figuren den Kollektivprotagonisten Canudos dar, die restlichen Handlungsstränge sind den vermittelnden Figuren Galileo Gall, dem kurzsichtigen Journalisten und dem Baron de Cañabrava vorbehalten (vgl. die Analyse weiter unten). Sowohl der Handlungsstrang Canudos als auch der der vermittelnden Figuren entfernt sich von einer bloßen „ré-écriture“ von *Os sertões*.

Für den Handlungsstrang um den schottischen Anarchisten Galileo Gall wurde von MacAdam (1984) und Walker (1987) als Intertext Robert B. Cunninghame Grahams *A Brazilian Mystic: Being the Life and Miracles of Antônio Conselheiro* (1920) genannt. Hier handelt es sich nicht wie im Fall von Vargas Llosas Bezug zu *Os sertões* um eine neue Bearbeitung eines Textes, sondern eher um eine Projektion der Figur des Autors Cunninghame Graham in das Geschehen um Canudos. *A Brazilian Mystic* stütze sich selbst auf *Os sertões*, weshalb man dem Autor den Vorwurf des Plagiats und der Fälschung gemacht hat (vgl. Walker 1987: 309). Cunninghame Graham war ein Abenteurer und Anarchist, der vor allem als Autor von Biographien und Reisebüchern zum Rio de la Plata-Raum bekannt wurde. Vargas Llosa hat offensichtlich dieser Figur die Merkmale ‚rothaarig‘, ‚Schotte‘, ‚Anarchist‘ entnommen und auch den Eurozentrismus, denn nach Walker (1987: 310 f.) hat Cunninghame Graham in *A Brazilian Mystic* den Sertão und seine Bewohner häufig mit Schottland und den schottischen Clans und ihrer ‚Barbarei‘ verglichen. Für unsere Zwecke ist dabei bemerkenswert, dass Vargas Llosa über das offensichtlich einzige direkte, nur minimal abgewandelte Zitat aus *A Brazilian Mystic* eine Anspielung auf Walter Scott in *La guerra del fin del mundo* unterbringt: „La República tiene tan poca fuerza en Bahía como el Rey de Inglaterra más allá del Paso de Aberfoyle, en los días de Rob Roy McGregor“ (GFM, S. 74), denkt Gall während des Gesprächs mit dem bahianischen Republikanerchef Epaminondas Gonçalves.<sup>285</sup> *Rob Roy* ist

---

<sup>285</sup> Die entsprechende Passage in *A Brazilian Mystic* lautet: „To complete the likeness, the Emperor’s writ has as little force to the Sertão as had the King’s beyond the Pas of Aberfoyle in

der Titel eines Romans von Walter Scott. Mit der Cunninghame Graham nachempfundenen Figur Galileo Gall enthält der Roman ein Bindeglied zwischen *Os sertões* und *La guerra del fin del mundo*: Galileo Gall interpretiert alle Nachrichten von Canudos von ideologischen Prämissen aus und reicht damit geistig in das 20. Jahrhundert hinein. Der Name Gall spielt auf den Phrenologen Franz Joseph Gall an; der Hinweis auf die Phrenologie fügt der Figur eine groteske Note hinzu.

Auf die Möglichkeit der Aktualisierung weist Vargas Llosa explizit hin, als er noch vor der Fertigstellung des Romans in einem Interview die Figur folgendermaßen charakterisiert: „El quiere llegar aquí, quiere integrarse a ese movimiento en el que ha proyectado (como ocurriría años después con tantos revolucionarios europeos) todas sus frustraciones ideológicas como hombre del viejo continente“ (Vargas Llosa in Oviedo 1981: 311). In der Parenthese spielt Vargas Llosa offensichtlich auf europäische Intellektuelle wie Régis Debray und ihr Engagement in Guerrillabewegungen an.

Für den Handlungsstrang um Canudos, der ebenfalls keine Vorlage in *Os Sertões* hat, konnte Vargas Llosa auf Material zurückgreifen, das da Cunha nicht zugänglich war, auf die Predigten des Antônio Conselheiro. Das Leben in Canudos ist allerdings weiterhin nicht dokumentiert, denn die Aufzeichnungen und Predigten des Conselheiro sind religiösen Inhalts.<sup>286</sup> Von der Seite der Verlierer aus existieren – wie so häufig – keine Dokumente außer den Belegen ihres religiösen Selbstverständnisses, das sich durch die Predigten des Conselheiro mitteilt. Dabei ist auch in Rechnung zu stellen, dass es sich bei den Anhängern des Conselheiro zum überwiegenden Teil um Analphabeten handelte und es kaum Überlebende des Massakers gab. Vargas Llosas Canudos ist damit eindeutig als eine literarische Konstruktion einzustufen. Während in da Cunhas Bericht über die Militärexpeditionen die Seite der Gegner notwendigerweise schemenhaft bleibt, da der Autor Canudos selbst nicht betreten hat, werden die Vorgeschichte und die Entwicklung von Canudos als utopisch-apokalyptische Gemeinde im Roman ausführlich beschrieben. Vargas Llosa erfindet Canudos in einer Reihe exemplarischer Lebensläufe, in Szenen des Zusammenlebens und perspektiviert es auf der Folie irrtümlicher Projektionen. Es ist daher besonders interessant, dass sich Vargas Llosa auch außerhalb des fiktionalen Textes zu Canudos äußert, seine Interpretation des Geschehens zur Diskussion stellt und dabei einen Wahrheitsanspruch erhebt, den man als quasi-historiographisch bezeichnen könnte.

---

the days of Rob Roy“ (Cunninghame Graham, *A Brazilian Mystic*, London 1920, S. 48, zit.n. Walker [1987: 313]). Vargas Llosas Schreibung „Aberboyle“ ist nicht korrekt. Cunninghame Graham starb 1936, also im Jahr von Vargas Llosas Geburt, in Buenos Aires.

<sup>286</sup> Vgl. Castro-Klarén (1986) und Ventura (1985).

#### 5.4 Die essayistische Flankierung der fiktionalen Geschichtsdarstellung

Der Roman wird von verschiedenen Essays flankiert, die unterstreichen, dass Vargas Llosa nicht nur für seine dokumentarische Rekonstruktion, sondern auch für die fiktionale Darstellung des historischen Ereignisses einen gewissen Wahrheitsgehalt in Anspruch nimmt. Am wichtigsten ist dabei die Tatsache, dass der Autor eine Interpretation von Canudos als sozialrevolutionäre Bewegung strikt ablehnt. Vargas Llosa hat, wie er dies generell zu tun pflegt, im Vorfeld umfangreiche Recherchen zu den vorhandenen schriftlichen Zeugnissen angestellt. Außerdem reiste er in den Sertão, wo er in Gesprächen mit alten Leuten die mündliche Überlieferung kennenlernte. In seinem Essay über Antônio Conselheiro weist er darauf hin, dass der Prediger heute noch umstritten und in der Erinnerung der alten Leute in eigentümlicher Weise lebendig sei, was er mit einer Anekdote illustriert, die dem Schluss des Romans atmosphärisch sehr ähnlich ist.<sup>287</sup>

In den drei vorliegenden essayistischen Texten (CVM II, S. 181-185, 216-220, 244-247) reflektiert Vargas Llosa über die Figur des Conselheiro, die messianischen Bewegungen im brasilianischen Nordosten und Euclides da Cunha. Die Figur des Conselheiro, der 20 Jahre lang durch den Sertão zog und Kirchen baute, bevor er die Republik wegen der Einführung der Zivilehe, neuer Steuern und einer Volkszählung zu bekämpfen begann, deutet Vargas Llosa als ein Produkt des Sertão. Canudos sei nicht als eine sozialrevolutionäre Bewegung zu verstehen, der nur das richtige revolutionäre Bewusstsein gefehlt habe – der Conselheiro habe vielmehr deshalb so großen Zulauf gehabt, weil er es verstanden habe, der tatsächlichen Situation der Sertão-Bewohner (Not, Hunger, Durst, Elend) eine spirituelle Dimension und damit eine eigene Würde zu verleihen: „¿Cómo no hubieran entendido una filosofía enraizada en lo único que tenían: muerte, hambre, estoicismo?“ (CVM II, S. 182).

Wie schon Sarmiento, José Martí, Euclides da Cunha stellt er sich also die Frage nach dem Autochthonen dieser Bewegungen, deren Fremdartigkeit und Kuriosität (im Fall von Canudos z.B. der Kampf gegen die Einführung des Dezimalsystems) ins Auge sticht. Er bezieht dabei ganz explizit Position gegen eine Historiographie, die aus der Distanz und von der hohen Warte eines modernen Ideologiebegriffs herab diese Bewegungen als Ausdruck einer bewussten Verteidigung materieller Interessen einschätzt:

---

<sup>287</sup> Eine alte Frau habe zu ihm gesagt, der Ratgeber sei nicht tot und sie hoffe, er gebe ihr vor ihrem Tod noch ein paar Ratschläge (CVM II, S. 185). Der Roman endet mit den Worten einer alten Frau, João Abade sei von Erzengeln in den Himmel getragen worden, sie selbst habe sie gesehen.

Operar de este modo con esos humildes que se jugaron la vida tratando de destruir lo indestructible es hacerles una injusticia más; es robarles, encima de lo mucho que les robaron en vida, lo poco que les pertenece: su originalidad. (CVM II, S. 218)

Vargas Llosa plädiert dafür, diese Bewegungen als eine kulturelle Abwehr von Modernisierungsprozessen zu betrachten, die genau gespürt hätten, dass der von außen, von den städtischen Zentren her aufoktroierte Fortschritt ihre ganze Kultur bedrohe:

Simplemente quiere decir que en países donde conviven tiempos históricos distintos, la integración cultural se lleva a cabo fatalmente mediante la destrucción de la sociedad arcaica por la moderna. No es extraño que, quienes quieren conservar su identidad, aquello que, mal que mal, les ha permitido atravesar los años y los siglos sin desaparecer, se resistan a admitir su muerte y cierren puertas y ventanas ante todo lo que intuyen, con olfato seguro, como un principio de socavamiento y disgregación. (CVM II, S. 219 f.)

Ähnlich wie Carlos Fuentes in seinem Essayband *Valiente mundo nuevo* weist Vargas Llosa hier auf das kulturelle Problem der Gleichzeitigkeit verschiedener historischer Zeiten in Lateinamerika hin. Es wäre allerdings kurzschlüssig zu vermuten, dass sich Vargas Llosa in dem Bewusstsein, dass jede Modernisierung auch Verlierer produziert, auf die Seite der Opfer stellt. Er ist weder als Politiker noch als Romancier derjenigen konservativen Tendenz zuzuordnen, die im Autochthonen immer die ‚authentische‘ Identität begründet sieht. Ihn interessieren weniger die Inhalte heterogener kultureller Identitäten als vielmehr die Dynamik des Konflikts. In ihr sieht er mit Bezug auf *Os sertões* die eigentlichen Merkmale der lateinamerikanischen Geschichte. Diese Vision stellt im Grunde die Kehrseite der exotistischen Implikate des „real maravilloso“ dar, eine Vision der Absurditäten, Grausamkeiten, der dunklen Seite der Geschichte Lateinamerikas. Es geht Vargas Llosa nicht darum, eindeutig Stellung zu beziehen für oder gegen die Position der Modernisierungsgewinner und -verlierer, zumindest tut er dies nicht als Schriftsteller. Während bei Euclides da Cunha noch das Problem der Wahrheitsfindung im Sinne eines geschlossenen Deutungssystems besteht, setzt der Roman auf einer Meta-Ebene an, in der alle historisch belegten Interpretationen durch Perspektivierung relativiert werden. Das Problem historischer Konflikte liegt dabei nicht bei den Inhalten Fortschritt versus Apokalypse bzw. Zivilisation gegen archaische Gesellschaft, sondern auf der

Ebene der Kommunikation zwischen Welt- und Geschichtsbildern: Es handelt sich um ein interkulturelles Problem.<sup>288</sup>

Daraus resultiert auch die Möglichkeit einer Aktualisierung der Geschichte von Canudos:

Ese es justamente otro de los aspectos para mí cautivantes en Canudos: la gran actualidad de ciertos temas que aparecen allí confrontados, la diferencia de niveles históricos que es América Latina ...

JMO: Y que confluyen en un solo momento.

MVLI: Y que se enfrentan y se desgarran simplemente por mutuo desconocimiento. (Interview Vargas Llosa/ Oviedo in: Oviedo 1981: 310)

Die Perspektivierung lässt die Sinnlosigkeit der Gewalt, die von beiden Seiten ausgeübt wurde, deutlicher als bei da Cunha hervortreten. Die Logik der Projektion und der ‚self-fulfilling prophecy‘ aufzudecken, gehört zu Vargas Llosas ideologiekritischem Anliegen, das sich seit seiner Abkehr vom Marxismus bevorzugt gegen linke revolutionäre Bewegungen richtet. Er hat sich in den Jahren vor und während der Abfassung von *La guerra del fin del mundo* wiederholt mit dem Phänomen der politischen Gewalt im Allgemeinen und mit den lateinamerikanischen Guerrillabewegungen in der Nachfolge von Che Guevaras Bolivien-Expedition beschäftigt. In einem Artikel über die damals noch ziemlich unbedeutende peruanische Guerrilla-Organisation *Sendero Luminoso* aus dem Jahr 1980, der den Titel „La lógica del terror“ (CVM II, S. 425-428) trägt, hat er auf das Problem der durch Projektionen verzerrten, aber in sich kohärenten Logik hingewiesen: Der Terrorismus, so Vargas Llosa, betrachte die Demokratie als eine Lüge, als Täuschung, deren Schleier nur durch die revolutionäre Gewalt zerrissen werden könne. Man kann in dieser Deutung unschwer das Muster der ‚self-fulfilling prophecy‘ erkennen, da Vargas Llosa als mögliche Konsequenz des Terrorismus die Wiedereinführung der Militärdiktatur sieht. Damit aber hätte der Terrorismus in der Realität das produziert, was der entsprechenden Realitätsdeutung zufolge sich immer schon hinter der demokratischen Fassade verborgen habe: die Diktatur. Vargas Llosas Suche nach einem politischen Standort ist in diesen Jahren verbunden mit einer intellektuellen Neuorientierung: Statt von Sartre fühlt sich Vargas Llosa nun eher von dem Antitotalitarismus im Denken von Raymond Aron, Isaiah Berlin und Albert Camus und von der

---

<sup>288</sup> Vgl. zur Interkulturalität im Zusammenhang mit Vargas Llosas Pluralismus in den Essays und *La guerra del fin del mundo* Kleinert (2000b). Nitschack (2011) interpretiert den Roman dagegen nicht auf ein kulturelles Verständigungsproblem hin, sondern sieht Vargas Llosas Fiktionalisierung von da Cunhas Text als Ausdruck seiner liberalistischen Wende, und zwar im Sinne einer Subjektivierung sozialer Konflikte.

Antiideologie Batailles angezogen.<sup>289</sup> Interessanterweise formuliert er seine Ablehnung von Sartre auch im Zusammenhang eines Artikels über Bahia und den brasilianischen Nordosten. Wie er schreibt, hat er dort in einer obskuren libertären Zeitung eine Zusammenfassung des ‚politischen Testaments‘ von Sartre gefunden, und er nutzt diesen Anlass zu einer Polemik gegen den utopistischen Charakter von Sartres politischen Positionen. Strikt formuliert er hier seine Ablehnung jeder Form von Utopie:

Hay que desconfiar de las utopías: terminan por lo general en holocaustos. [...] En política no hay más remedio que ser realista. En literatura no y por eso ella es una actividad más libre y duradera que la política (CVM II, S. 179 f.).

Den Essays in *Contra viento y marea* kann man entnehmen, dass die Arbeit an *La guerra del fin del mundo* in einem ganzen Netz von Reflexionen zur Zeitgeschichte und zu seiner eigenen intellektuellen Umorientierung stand. In der Utopiekritik bezieht er sich ausführlich auf Isaiah Berlin. Dieser Philosophieprofessor habe – so Vargas Llosa – in seinem Denken das schriftstellerische Prinzip der „impassibilité“ Flauberts realisiert, nämlich sich als Denker ‚unsichtbar‘ zu machen, gegenüber seinem Gegenstand zurückzutreten. An Isaiah Berlins Darstellung politischer Ideen hebt er die Unterscheidung von positiv und negativ formulierter Freiheit hervor: Alle gedanklichen Systeme, die der Freiheit einen positiv bestimmten Inhalt zuordnen, seien ideologische Systeme und stets vom Umkippen in den Totalitarismus bedroht. Interessant ist hier vor allem der Vergleich von Isaiah Berlins Denken mit dem schriftstellerischen Werk Flauberts.

Auch im Roman selbst lässt sich die ideologiekritische Thematik nicht strikt von der narrativen Dimension unterscheiden. Die literarische Perspektivierungstechnik wird zu einer Relativierung derjenigen Geschichtsbilder eingesetzt, die im Konflikt zwischen den Kollektivprotagonisten zur Legitimation des wechselseitigen Abschlachtens dienen. Ähnlich wie in den Essays sieht Vargas Llosa im Roman eine Bedrohung vor allem von den Ideen und politischen und philosophischen Konstruktionen ausgehen, die sich absolut setzen. In einem Interview sagt er: „Y si procedes así sobre la realidad, como si ella fuera puramente lógica, es muy probable que provoques catástrofes como la de Canudos“ (Vargas Llosa in O’Hara / Niño de Guzmán 1982: 35). Jeder Idealismus ist folglich immer schon des Fanatismus verdächtig. Der Baron de Cañabrava ist an der Stelle als Sprachrohr des Autors

---

<sup>289</sup> Vargas Llosas Camus-Rezeption, besonders in „Albert Camus y la moral de los límites“ (CVM I, S. 321-342), interpretiert Scheerer (1991: 116 f.) als Kern der Ideologiekritik in *La guerra del fin del mundo*.

zu betrachten, an der er von den Idealisten als einer „*raza curiosa*“ (GFM, S. 236) spricht.

In den Aufsätzen lateinamerikanischer Kritiker ist mehrfach eine gewisse Distanz gegenüber diesem essayistischen Hintergrund des Romans zu erkennen. Dies reicht von der argumentativ dem Roman keineswegs gewachsenen Kritik von Moniz, Vargas Llosa habe den sozialrevolutionären Charakter von Canudos verkannt und das Andenken dieser Gemeinschaft herabgewürdigt, bis zu den Vorbehalten Cornejo Polars und Ramas gegenüber dem Relativismus Vargas Llosas und zu Castro-Klaréns diskursanalytisch begründetem Befremden über das Fehlen einer dem *Conselheiro* reservierten Diskurs-Position.<sup>290</sup>

Nun kann man natürlich vermuten, dass es aus lateinamerikanischer Perspektive schwieriger ist, zwischen dem Politiker, dem Essayisten und dem Erzähler Vargas Llosa zu differenzieren, als aus der europäischen Distanz. Aber auch in Europa gab es Vorbehalte. So stützte sich Herlinghaus auf das Modell des geschichtlichen Fortschritts – noch zu DDR-Zeiten (Herlinghaus 1989: 148, 151-153) – in seiner Kritik von Vargas Llosas Relativismus. Mir scheint es jedoch unabdingbar, die Parameter der zeitlich gefassten Geschichtsmetaphern wie Fortschritt oder Dekadenz hinter sich zu lassen, will man die gedankliche Struktur erfassen, die der fiktionalen Geschichtsdarstellung in *La guerra del fin del mundo* zugrundeliegt. Sie ist nämlich um einiges komplexer als eine einfache relativistische Position, der zufolge alle Katzen grau sind.

## 5.5 Die Irrealisierung der Geschichtsbilder

Die Essays bilden einen Kontext, der erkennen lässt, dass Vargas Llosa nicht einfach nur die Geschichte von Canudos noch einmal erzählt, sondern dabei über einen Reflexionshintergrund verfügt, der den zeitlichen Abstand zwischen dem historischen Ereignis und der Gegenwart überbrückt.

Castro-Klarén (1986) vermisst in *La guerra del fin del mundo* die Präsenz eines Geschichtsbildes:

It is indeed difficult to imaging [sic!] a metaphor that could express what governs Vargas Llosas sense of history. The sense of diffusion and even chaos is much greater than any feeling of a presence trying to envision a logic that

---

<sup>290</sup> Die Position von Moniz und Cornejo Polar habe ich bereits in Kleinert (1988) erläutert, zu Castro-Klarén vgl. auch die Ausführungen weiter unten. Rama, der den Roman sonst als ein Meisterwerk lobt, kritisiert die Figur des Baron de Cañabrava als zu explizit sich äußernd. Auch Montenegro (1984: 320) zieht aus ihrer Beschreibung der Perspektivierung in *La guerra del fin del mundo* – ähnlich wie Cornejo Polar – den Schluss, dass die Multiperspektivität das historische Ereignis auflöse.

could account for the slaughter at Canudos. The reader gets ingrossed in following the action for the pure pleasure of finding out what happened, who will die, who will be saved and how. What arises as the ultimate sense of the action in *La guerra* is pain, a pain which nevertheless fails to be the locus for consciousness. (Castro-Klarén 1986: 367)

Zwar dominiert in *La guerra del fin del mundo* die Narration über jede ideologische oder ideologiekritische Aussage, doch bedeutet dies nicht, dass im Text kein Entwurf einer historischen Logik enthalten sei. An Castro-Klaréns Aufsätzen zum Verhältnis von *Os sertões* und *La guerra del fin del mundo* könnte man nachweisen, dass eine diskursanalytische Argumentation, die der narrativen Dimension keinen eigenständigen kognitiven Gehalt zugesteht, nur Teile des Romans erfassen kann. Gegenüber da Cunha beruhe Vargas Llosas diskursive Strategie auf einer Neutralisierung der ideologischen Ebene. Castro-Klarén bemängelt, dass die Darstellung des Schmerzes als zentraler Form der Geschichtserfahrung abgetrennt sei von der Ebene der intellektuellen Verarbeitung und nicht in die Konstruktion eines eigenständigen Diskurses der Rebellen münde. Damit sieht sie die gesamte narrative Konstruktion affiziert: „En *La guerra del fin del mundo* lo que elabora el sentido de la historia como narrativa es simplemente la contiguidad de los hechos en el texto y en la reconstrucción lineal que acaece en la lectura“ (Castro-Klarén 1984: 230). Doch die geforderte narrative Lösung, die Figur eines Helden hätte auf der Seite von Canudos produziert werden müssen,<sup>291</sup> erstaunt in ihrer Gleichgültigkeit gegenüber der Geschichte des Romans im 20. Jahrhundert, zu dessen zentralen Merkmalen ja gerade die Fragwürdigkeit des Helden gehört. Die narrative Komplexität neuerer Geschichtsromane und deren kognitives Potential fallen bei dieser an Lukács orientierten Lektüre völlig unter den Tisch. Der hier kritisierte Sinn-Mangel dürfte daher eher aus der Begrenztheit des interpretatorischen Ansatzes als aus dem Roman selbst resultieren. Historischer Sinn ergibt sich in einem literarischen Text nicht nur aus der expliziten Thematisierung von Geschichtsbildern, sondern immer auch aus der Perspektivierung des Geschehens, aus der Einbindung des Lesers in Handlungsstrukturen, aus der affektiven und kognitiven Gestaltung des Chronotopos. So ist etwa die groteske Szenerie des Sertão in der Annäherung an Canudos im Lektüreprozess nicht weniger

<sup>291</sup> Den Vorwurf des Sinn-Mangels dehnt Castro-Klarén selbst auf da Cunhas Text aus: „De alguna manera ambas textualizaciones de Canudos quedarían más satisfechas de sí, si pudieran ofrecer, si tuvieran para ofrecer, la figura de un héroe, es decir un conjunto de actos que al final justificaran el horror de la guerra en un plano de valores humanos precederos. Ni *La guerra del fin del mundo*, ni *Os sertões* producen héroes, y no los producen porque ambos textos localizan el punto de la conciencia reflexiva fuera de Canudos.“ (1984: 230).

sinnbildend als die nachträgliche Kommentierung der historischen Ereignisse durch den Baron und den kurzichtigen Journalisten.

Der Einschätzung Castro-Klaréns möchte ich die These entgegenstellen, dass der Text auf einer Meta-Ebene über den gängigen Geschichtsbildern durchaus eine Kohärenz bildet. Sie ist allerdings nicht in einer der aus Zeitvorstellungen gespeisten Geschichtsmetaphern wie der des Fortschritts fassbar, sie entsteht vielmehr aus dem Zusammenwirken der verschiedenen Perspektiven.

Die Haupthandlung folgt einer Bewegung zwischen zwei Polen, zwischen der jungen brasilianischen Republik und Canudos, dem Zentrum der Rebellion. Abweichend von *Os sertões* wird nicht nur die Bewegung des Militärs auf Canudos zu beschreiben, sondern auch der Pol Canudos mit einer Vielzahl von Lebensläufen, die erklären sollen, warum die Rebellen längere Zeit erfolgreich Widerstand leisten konnten. Die Perspektiven wechseln in der für Vargas Llosa typischen Fragmentierungstechnik ab, wobei die Nebeneinanderstellung verschiedener Perspektiven die zusätzliche Funktion hat, die Aufmerksamkeit auf die Ebene der Wahrnehmung der Geschichte zu lenken, die schließlich im langen vierten Teil explizit kommentiert wird. Die beiden Pole der Republikaner und der Jagunços repräsentieren unterschiedliche, aber gleichermaßen absolute Geschichtsmodelle. Die Republikaner sehen sich als Repräsentanten des Fortschritts und der Zivilisation, die Jagunços erwarten das Ende der Welt und begreifen sich als Kämpfer für Jesus Christus. Beide Seiten sind den ihren Geschichtsbildern entsprechenden Projektionen verfallen. In der Aufdeckung der Projektionen werden sowohl das Fortschrittsmodell als auch die apokalyptische Geschichtsvision relativiert. Beide Geschichtsbilder erscheinen so nicht als *Erkenntnis*, sondern als *Fehldeutung* der Geschichte, eine Fehldeutung allerdings, die selbst Geschichte produziert. Die Republikaner interpretieren die Nachricht von einer Rebellion im Sertão innerhalb ihrer schon bestehenden Feindbilder als monarchistische Verschwörung. Da sie sich selbst als Jakobiner verstehen, liegt es für sie nahe, die Rebellion im Sertão mit der Vendée der Französischen Revolution gleichzusetzen – wie dies da Cunha in seinen journalistischen Artikeln tatsächlich getan hatte. Für die Jagunços repräsentiert die Republik die gefürchtete Ankunft des Antichristen, da sie die Trennung von Kirche und Staat und die Zivilehe einführt. Eine besondere Ironie der (realen) Geschichte bestand darin, dass die Jagunços, unter denen sich auch entlaufene oder freigelassene Sklaven befanden, die von der Republik angeordnete Volkszählung boykottierten, da sie glaubten, sie diene der Wiedereinführung der Sklaverei, die nicht von der Republik, sondern noch vom Kaiserreich abgeschafft worden war.

Diese tatsächlichen historischen Missverständnisse sind der Ausgangspunkt für die Bedeutungsstruktur, die der Roman aufbaut. Als wechselseitige

Projektionen begleiten sie die Eskalation des Konflikts der beiden Kollektivantagonisten und werden von der Tatsache begünstigt, dass die Gegner nichts voneinander wissen. Da die einzige Form der gegenseitigen Berührung die Gewalt, der militärische Kampf ist, verfestigt die Erfahrung mit dem Gegner nur die bestehenden Positionen, statt sie zu verändern. Selbst am Ende des Konflikts glauben die Republikaner weiterhin von England gesteuerte Monarchisten vor sich zu haben, und die Jagunços kämpfen immer noch gegen den Antichrist, gegen die „Hunde“ des Teufels. Das Ineinandergreifen der Feindbilder funktioniert wie der Mechanismus eines Uhrwerks. Die Prophezeiungen schaffen sich dabei ihre eigenen Beweise. Vargas Llosa hat diese Vision der Geschichte unterstrichen durch die Konstruktion einer (historisch nicht belegten) Intrige der Republikaner. Da die Republikaner eine monarchistische Verschwörung nicht beweisen können, schaffen sie selbst die nötigen Tatsachen, indem der Chef der Republikaner von Bahia und Zeitungsverleger Epaminondas Gonçalves den schottischen Anarchisten Galileo Gall, der mit den Jagunços sympathisiert, mit einer Ladung Gewehre in den Sertão schickt, um ihn ermorden zu lassen und seine Leiche als Beweis für die Einmischung der Engländer präsentieren zu können. Vargas Llosa hat die Verschwörung, die erst die Beweise für die Verschwörungstheorie erbringen soll, zu einem der Handlungsstränge der ersten Romanhälfte ausgebaut. Im Zusammenhang damit kritisiert er die Rolle der Presse in dem Konflikt um Canudos; dies drückt sich in der Äußerung des kurzsichtigen Journalisten im vierten Kapitel aus, seine Berufskollegen hätten im Sertão nur das gesehen, was sie schon vorher zu sehen erwartet hatten (GFM, S. 394).

Auf der Seite der Jagunços erfüllen sich die Prophezeiungen auf eine groteske Weise. Der Conselheiro sagt im Gespräch mit dem Löwen von Natuba voraus, dass Canudos im Feuer untergehen werde, wobei er drei Brände löschen und den vierten in die Hand Jesu legen werde (GFM, S. 152) – Canudos wird im vierten Feuersturm der Kanonaden der Republikaner zerstört, womit sich die Prophezeiung bewahrheitet hat. Der Conselheiro kündigt die Ankunft der Hunde des Antichristen an – im letzten großen Gemetzel werden die verwundeten und die toten Jagunços von verwilderten Hunderudeln gefressen. Die Jagunços führen die prophezeite Apokalypse teilweise selbst herbei, indem sie um Canudos alle Fazendas niederbrennen und um den Ort den prophezeiten Feuerring legen. Die einzelnen Details finden sich in den historischen Dokumenten bzw. bei da Cunha, Vargas

Llosa hat jedoch durch die Narration die Bedeutung dieser Szenen unterstrichen und sie zu Indizien eines fehlerhaften Mechanismus transformiert.<sup>292</sup>

Zur Logik der ‚self-fulfilling prophecy‘ gehören in *La guerra del fin del mundo* außerdem die geheimen, in den Diskursen verschwiegenen Symmetrien zwischen den Antagonisten. Vargas Llosa begreift den Konflikt von Canudos nicht mehr in der Opposition von Modernität und Primitivismus, die für Sarmiento und auch noch da Cunha typisch war. Die Barbarei ist in *La guerra del fin del mundo* auf beiden Seiten zu Hause, bei den fortschrittlichen ‚Jakobinern‘ des Moreira César, der Gefangenen die Kehle durchschneiden lässt, genauso wie bei den Jagunços, die die Leichen der Soldaten kastrieren. Eine zirkuläre Struktur prägt auch das Verhalten der früheren Cangaceiros, die in Canudos ihre Taten büßen wollen und an eine völlige Umkehrung ihres bisherigen kriminellen Lebenswandels glauben – die (absurde) ‚Logik‘ der Ereignisse bringt sie dazu, sich nicht nur gegen die Außenwelt weiterhin als Kriminelle zu verhalten, sondern am Ende auch noch die eigenen Frauen und Kinder zu erschießen, die sich ergeben wollen. Allen geschichtsphilosophischen Konstruktionen setzt Vargas Llosa also in seinem Roman eine Handlungslogik entgegen. Dabei ist zu betonen, dass es sich nicht um einen psychologischen Roman handelt; der hier dargestellte Mechanismus der Projektionen wird entweder allein über die Handlungsebene oder durch Einblenden der Reflexionen verschiedener Figuren vermittelt.

Zwischen den beiden Kollektiv-Polen bewegen sich verschiedene Einzelfiguren, die sich entweder Canudos annähern wie Galileo Gall und der kurzsichtige Journalist oder aus dem Sertão fliehen müssen wie der Baron de Cañabrava, dessen Fazenda Calumbí von den Jagunços abgebrannt wird. Diese Figuren repräsentieren verschiedene Wege der mentalen Annäherung an Canudos.

Sie sind Beobachterfiguren, die als verschiedene Versionen des mittleren Helden<sup>293</sup> betrachtet werden können, der im historischen Roman die Vermittlung zwischen der Ebene der historischen Ereignisse und der subjektiven Wahrnehmung leisten sollte. Diese Funktion haben die oben genannten Figuren allerdings nur in beschränkter Weise, da ihre Perspektive in unterschiedlichem Grad Defizite aufweist. Nur im Leser selbst kann sich aus dem Zusammenspiel der verschiedenen Fragmente eine Gesamtsicht ergeben, die jedoch die Eindeutigkeit der Geschichtserkenntnis und -deutung nicht mehr

---

<sup>292</sup> Zur Logik der Geschichte als Mischung aus Mechanismus und Zufall vgl. Kleinert (1988). Ergänzend könnte man noch hinzufügen, dass der Mechanismus mehr dem Gebiet der Geschichtsbilder und Ideologien zugeordnet ist und der Zufall mehr dem durch die sequentielle Struktur des Abenteuerromans repräsentierten Bereich der Literatur.

<sup>293</sup> Im Hinblick auf den Journalisten hat bereits Scheerer (1991: 118) eine Neugestaltung des „mittleren Helden“ gesehen.

bewirkt, die der historische Roman des 19. Jahrhunderts, und in unserem Fall auch noch da Cunha, anstrebt. Anhand der ersten vermittelnden Figur, Galileo Gall, wird exemplarisch nicht eine Erkenntnis, sondern eine hartnäckige Fehldeutung von Canudos vorgeführt. Seine Interpretation von Canudos als sozialrevolutionärer, libertärer Bewegung ist in sich konsistent. Er verfügt über eine besonders geschlossene, erfahrungsresistente Perspektive, da er sich von einer ideologischen Warte aus in der Welt orientiert und in Canudos eine reale Bestätigung für seinen Wunsch nach einer radikalen aufständischen Bewegung sucht. Die religiösen Äußerungen des Cangaceiro Pajeú, den er unterwegs im Sertão trifft, deutet er als bloße Verpackung eines revolutionären Gehaltes. Er ist unfähig, die kulturelle Differenz zu erkennen und zu akzeptieren. Dass Gall aus seiner eurozentristischen und ideologischen Perspektive heraus zu seinen Missverständnissen und Fehldeutungen kommt, unterstreicht Vargas Llosa besonders dadurch, dass er der Figur karikaturale Züge verleiht. Gall hätte auch als tragische Figur angelegt werden können, da er aufgrund fehlender Informationen (die der Leser durch die von Anfang an gelieferte, Gall aber unzugängliche Perspektive der Jagunços hat) kaum die Chance hat, sich von den eigenen Projektionen zu befreien.

Vargas Llosa war jedoch sichtlich bemüht, beim Leser kein Mitleid mit der Figur aufkommen zu lassen. Gall, der von dem Bahianer Republikanerchef Epaminondas Gonçalves in den Sertão mit dem Hintergedanken geschickt wird, seine Anwesenheit als Beweis einer englisch gesteuerten Verschwörung benutzen zu können, verstrickt sich auf eher groteske Weise in der Intrige. Obwohl er überall eine Verschwörung der Herrschenden wittert, kann er sich nicht vorstellen, dass er selbst darin ein wichtiger Dominostein ist und Canudos mit seinem Wunsch nach solidarischer Unterstützung nur schadet. Ein weiteres karikaturales Element ist Galls Leidenschaft für die Phrenologie,<sup>294</sup> die er – entsprechend der tatsächlichen Wertschätzung, die die Phrenologie im 19. Jahrhundert genoss – für eine Wissenschaft hält. Seine erste Begegnung mit den Sertanejos führt zur Katastrophe. Er missbraucht die Gastfreundschaft des Wegführers Rufino und vergewaltigt dessen Frau Jurema. Der sich anschließenden abenteuerlichen Verfolgung durch den Sertão wird das Thema einer Unvereinbarkeit zwischen dem Ehrbegriff der Sertanejos und der aufklärerisch-anarchistischen Weltanschauung Galls

---

<sup>294</sup> Der Name Galileo Gall wird als Pseudonym in Anlehnung an den Phrenologen Franz Joseph Gall (1758-1828) gekennzeichnet (GFM, S. 24). Castro-Klarén (1984: 216) führt als ein kurio- ses Detail, das durchaus eine weitere Quelle des Romans darstellen kann, das Museo Estacio de Lima in Bahia an, in dem mumifizierte Köpfe von berühmten Cangaceiros aufbewahrt werden, die von Estacio de Lima vermessen wurden. Die Vermutung Castro-Klaréns, Galileo Gall stelle eine Karikatur von da Cunha dar, lässt sich allerdings in keiner Weise belegen.

unterlegt. Seinen grotesken Höhe- und Schlusspunkt findet dieser Handlungsstrang im tödlichen Zweikampf zwischen den beiden Gegnern, der aus Juremas Perspektive beschrieben wird. Beide haben sterbend die Hand auf den Kopf des Gegners gelegt: Rufino, weil es im Sertão als höchste Demütigung gilt, dem Rivalen die Hand ins Gesicht zu legen, während Gall in Juremas Augen im Tod noch den Schädel des Gegners phrenologisch zu untersuchen scheint. Jurema erkennt hier eine geheime Symmetrie: Galls Phrenologie liegt auf derselben Stufe von Wundergläubigkeit wie die Zauberkünste der einheimischen Magier.

Über die Figur Galileo Gall wird der Leser auf den Mechanismus der Fehldeutungen eingestimmt. Die Neigung Galls zur Projektion und Erfahrungsresistenz beruht auf seinem Glauben an eine in der Geschichte walten- de Rationalität, den er in einem Brief an das französische Anarchistenblättchen „*Étincelle de la révolte*“ ausdrückt: „Nosotros sabemos, compañeros, que no existe el azar en la historia, que, por arbitraria que parezca, hay siempre una racionalidad encubierta detrás de la más confusa apariencia“ (GFM, S. 90).

Diese Version Hegelscher Geschichtsphilosophie wird durch die Handlung des Romans systematisch außer Kraft gesetzt, allerdings nicht in der Form, dass die Geschichte von Canudos nur vom Zufall regiert wird. Es gibt sehr wohl eine Logik der Geschichte, doch ist sie nicht ‚vernünftig‘, sondern absurd, ver-rückt. Welcher Art aber ist Galls konkrete Fehldeutung von Canudos? Es handelt sich nicht um eine akzidentelle oder eine tragisch notwendige Fehldeutung, Gall folgt vielmehr einer Fiktion, die ihm die im Sertão nötige Wahrnehmungsschärfe verstellt. Dies wird in aller Einzelheit in den Briefen Galls an das Anarchistenblättchen „*L’Étincelle de la révolte*“ demonstriert – das, wie der Baron de Cañabrava später feststellt, schon längst eingegangen ist, womit nicht nur Galls Tod sinnlos ist, sondern auch sein Versuch, schreibend der Nachwelt seine Vision von Canudos zu vermitteln. Gall glaubt an die Realität seiner Fiktion, Canudos sei eine urkommunistische, revolutionäre Gemeinschaft. Erst kurz vor seinem Tod verliert er diese Sicherheit; ihn befällt nun (vgl. S. 279-283) mehrfach das Gefühl der Irrealität: „Los tres (i.e. Rufino, Jurema und der Zwerg, SK) lo miraban y se sintió desconcertado, irreal“ (S. 279), „Sintió que se acentuaba la sensación de irrealidad“ (S. 279), „Volvió a sentir esa sensación de pesadilla, de fantasía, de absurdo“ (S. 283). Als Reaktion der Figur ist dies zum einen plausibel, da er nicht verstehen kann, warum Rufino ihn töten will, und er außerdem auf die Jagunços trifft, die ihm von der Wiederkehr des Königs Sebastian erzählen und ihm seine eigene Auferstehung prophezeien, falls er von den Gottlosen getötet werde.

Gleichzeitig lässt sich das Gefühl der Irrealität als leserlenkender Hinweis verstehen, da die Diskurse Galls und der Jagunços sich zu einer besonders

grotesken Polyphonie verschränken und die ganze Szenerie des Show-Downs im Sertão mit den in den Bäumen hängenden Überresten der getöteten Soldaten grotesk und unreal wirkt. Wenige Seiten vorher kommentiert der Baron de Cañabrava die Lebensgeschichte Galls, die ihm dieser für die „Etincelle de la révolte“ in Lyon anvertraut hat, dahingehend, dass sie noch phantastischer sei als die Verschwörungstheorie von Gonçalves mit ihren Geheimagenten und Waffenschmugglern. Vargas Llosa hat sich hier ein kleines metafiktionales Spiel erlaubt, indem er den Baron die erfundene Geschichte der Verschwörung als wahrscheinlicher bezeichnen lässt als die (im Roman) reale Geschichte. Dass die Fiktion wahrscheinlicher sei als die Geschichte, erinnert sehr an Aristoteles. Um ein Spiel handelt es sich deswegen, weil die Geschichte um Galileo Gall, die fiktionssimulant als reale Geschichte vorgestellt wird, tatsächlich Fiktion ist, während die Verschwörungstheorie historisch belegt ist. Ebenfalls als fiktionssironisch ist die Passage zu betrachten, in der ein Gesprächspartner zum Baron über Galls Bericht sagt: „Ni en las novelas pasa un sujeto tantas peripecias“ (GFM, S. 296). Im Kommentar des Barons zu Galileo Gall klingt das alte Thema der Verwechslung von Illusion und Wirklichkeit an:

Confunde la realidad y las ilusiones, no sabe dónde termina una y comienza la otra – dijo –. Puede ser que cuente esas cosas con sinceridad y las crea al pie de la letra. No importa. Porque él no las ve con los ojos, sino con las ideas, con las creencias. (GFM, S. 296)

Angesichts von Vargas Llosas umfassender Bildung kann man davon ausgehen, dass in diesen Zeilen der literarische Hintergrund des Illusionsthemas – vor allem Cervantes' *Don Quijote* und Flaubert – mitschwingt. Die Besonderheit der narrativen Umsetzung liegt darin, dass es auf ideologische Muster und Geschichtsbilder übertragen wird.

Das Motiv der Irrealität wird besonders durch die Eindrücke des Baron de Cañabrava vermittelt. Diese zweite Figur hat zum größten Teil kommentierende Funktionen. Er warnt vor allen Idealisten, da sie in der Politik gefährlich seien, und sieht Galls tragikomischen Tod voraus: „Cree que va a morir como un héroe y en realidad va a morir como lo que teme: como un idiota“ (GFM, S. 242) und: „su fin será resultado de una equivocación“ (GFM, S. 243). Im Unterschied zu Gall ist der Baron als Sympathiefigur angelegt. Er kennt die Sertanejos und versucht vergeblich, dem Wahnsinn des Gemetzels auf beiden Seiten seine politische Erfahrung entgegenzusetzen. Als Figur des konservativen, eleganten, intelligenten Großgrundbesitzers mit Sinn für Ästhetik repräsentiert er die untergehende Welt des Kaiserreichs und lässt an Vargas Llosas These denken, dass die Literatur besonders

gut in der Melancholie der zum Untergang verurteilten Gesellschaftsformen und Schichten gedeihe.<sup>295</sup> Der Baron durchschaut die Theorie der monarchistischen Verschwörung von vornherein als politisches Manöver der jakobinischen Republikaner. Auf seiner Fazenda empfängt er alle verfeindeten Parteien, Galileo Gall und Rufino, den Cangaceiro Pajeú als Abgesandten des Conselheiro und Oberst Moreira Cesar, den Chef der jakobinischen Republikaner Brasiliens nach dem Tod des Marschall Floriano Peixoto.

Gemäß Seymour Menton (1991: 51 ff.) wurde die kommentierende Rolle des Barons in der frühen Sekundärliteratur zu wenig beachtet: Seine Funktion liege in der Entlarvung des Fanatismus beider Seiten, der Militärs ebenso wie der Jagunços. Dabei übersieht Menton, dass der Baron neben dieser politischen Dimension vor allem die Atmosphäre des Irrealen unterstreicht, die den Konflikt umgebe. Als Belege sind so viele Textpassagen zu nennen, dass man auf die Zentralität der Aussage schließen kann. Bereits als der Baron nach seiner Rückkehr von einer Europareise über die Ereignisse unterrichtet wird, schätzt er das Geschehen als grotesk ein (S. 166), spricht von der Undurchschaubarkeit der Gegenwart (S. 185) und denkt während des Gesprächs mit dem Cangaceiro Pajeú, der mit Berufung auf die Bibel und den Ratgeber die Hacienda verbrennen will, resigniert über die Unmöglichkeit der Kommunikation nach: „Era tan vano tratar de razonar con él, como con Moreira César o con Gall. El Barón tuvo un estremecimiento: era como si el mundo hubiera perdido la razón y sólo creencias ciegas, irracionales, gobernarán la vida“ (GFM, S. 238). In seinem Geschichtsskeptizismus weitet der Baron seine Definition des Canudos-Konflikts als Mischung aus Wahnsinn, Missverständnissen, Dummheit und Grausamkeit auf die gesamte Geschichte aus (GFM, S. 361). Er erklärt den Erfolg der Verschwörungstheorie aus dem Bedürfnis nach dem Phantastischen und der Illusion (S. 394) und empfindet selbst die Geschichte von Canudos als etwas Irreales: „Otra vez se apoderó del Barón esa sensación de irrealidad, de sueño, de ficción, en que solía precipitarlo Canudos“ (S. 472).

Auch der kurzsichtige Journalist, einer der wenigen Überlebenden von Canudos und Gesprächspartner des Barons, teilt dieses Gefühl, und zwar im Hinblick auf seinen eigenen Anteil an der Propagierung der Verschwörungstheorie: „He leído todo lo que se escribió, lo que escribí. Es algo ... difícil de expresar. Demasiado irreal, ¿ve usted? Parece una conspiración de la que todo el mundo participara, un malentendido generalizado, total“ (S. 341). Der Glaube an eine historische Objektivität existiert für den Journalisten

<sup>295</sup> Moreira César sagt z.B. zum Baron: „¿No comprende lo ridículo que es ser Barón faltando cuatro años para que comience el siglo veinte?“ (GFM, S. 213). Rama (1982: 633 f.) kritisiert die Figur des Barons als zu unhistorisch und abgehoben, Seymour Menton wertet sie dagegen positiv.

nicht mehr, da er rekonstruiert und selbst erfahren hat, dass seine eigenen Kollegen nicht geschrieben haben, was sie sahen, sondern was sie glaubten; die Fiktion sitzt damit bereits im historischen Dokument. Der Journalist stellt von da aus die Frage, wie die Geschichte von Canudos überhaupt geschrieben werden kann: „Así se fue armando esa maraña tan compacta de fábulas y de patrañas que no hay manera de desenredar. ¿Cómo se va a saber, entonces, la historia de Canudos?“ (GFM, S. 395).

Die Positionen der beiden Gesprächspartner laufen hier allerdings auseinander. Der Baron, der sich resigniert aus der Politik zurückgezogen hat, plädiert schon vorher dafür, Canudos zu vergessen. Eine Geschichte müsse instruktiv und exemplarisch sein, die Geschichte von Canudos dagegen sei verwirrend und unverständlich (S. 340). Der Journalist möchte dagegen an Canudos erinnern, kann aber paradoxerweise als Augenzeuge nicht dienen, da er schon vor seiner Ankunft in Canudos seine Brille zerbrochen hat: „Estuve allí cuatro meses viendo sombras, bultos, fantasmas“ (S. 340). Er könnte, was für einen Journalisten schwer vorstellbar ist, nur das körperliche Erleben jenseits des optischen Sinnes bezeugen.

Das Gespräch zwischen dem Journalisten und dem Baron, das den langen vierten Teil durchzieht, hat neben dem Schließen von Informationslücken vor allem die Funktion, abschließend auf die Bedeutung des Mechanismus der Projektionen hinzuweisen, die Atmosphäre des Irrealen durch einen expliziten Kommentar abzusichern und das Thema des Schreibens der Geschichte einzuführen. Es werden also nicht nur die Geschichtsbilder des Fortschritts und der Apokalypse am konkreten historischen Fall durch Perspektivierung und Aufdeckung versteckter Symmetrien relativiert, sondern es wird auch die Illusion geschichtlicher Objektivität insgesamt in Frage gestellt. Das Spezifikum dieser Reflexion über Geschichte liegt nun darin, dass sie sich weitgehend auf die reale Geschichte stützen kann, soweit historische Zeugnisse vorhanden sind. Die Verschwörungstheorie ist keine Erfindung Vargas Llosas. Dass er sie zum tragenden Aufhänger für die Dynamik des Konflikts macht und dabei Geschichte in der Figur nicht der Erkenntnis, sondern des Missverständnisses und der Fiktion schreibt, nähert ihn Umberto Eco an, der ebenfalls in *Il Pendolo di Foucault* viel authentisches historisches Material verwendet hat, um die europäische Geschichte im Sinne einer globalen Verschwörungstheorie umzuschreiben. Die leserlenkenden Vermittlungsfiguren sind dabei über ihre Rolle in der Handlung hinaus auch als Vermittlungsfiguren für die kritische Reflexion über die Geschichte wichtig: Gall symbolisiert die gescheiterte, da ideologisch vorgeformte Erkenntnis, Cañabrava die desillusionierte Erkenntnis, die im Rückzug aus dem Geschehen mündet. Der kurzsichtige Journalist dagegen kann, gerade weil er in Canudos völlig hilflos war, zu einer Erkenntnis gelangen, die zum Schreiben führt. Canudos bedeutet für den Journalisten zunächst die Erfahrung einer

Regression: Zunächst verliert er sein Schreibzeug, dann seine schon geschriebenen Artikel (S. 322) und später auch seine Brille (S. 327) und ist in der nun unfassbaren, blinden Welt („ese mundo de pronto inaprensible, ciego“, GFM, S. 327) auf die Hilfe Juremas und der Jagunços angewiesen. Der Regressionscharakter des Erlebnisses wird auch dadurch unterstrichen, dass Jurema in ihm zunächst einen Kind-Ersatz sieht. Doch gerade in dieser Situation ständiger Angst und größter physischer Entbehrungen lernt der Journalist, dass er den Marginalisierten, den Armen und Elenden von Canudos näher steht, als er dies im normalen Leben für möglich gehalten hätte (S. 449). So erkennt er, dass der verkrüppelte Schreiber des Conselheiro, der Löwe von Natuba, nur das schwächste Glied in der Kette ist, zu der er auch gehört: in der Kette der Schreibenden, der Chronisten (GFM, S. 457). Der Journalist macht durch den Krieg die Erfahrung der Relativierung aller Ideen und der Reduktion auf die Körperlichkeit, die bereits präfiguriert ist im Erschrecken der Journalisten über Moreira Cesar, der den Gefangenen die Kehle durchschneiden lässt:

No se recuperan del impacto de esas gargantas seccionadas a pocos pasos de ellos: el significado de ciertas palabras, guerra, crueldad, sufrimiento, destino, ha desertado el abstracto dominio en que vivía y cobrado una carnalidad mensurable, tangible, que los enmudece. (GFM, S. 191)

In Canudos erfährt der Journalist Solidarität, Liebe und durch die Erzählungen des Zwerges eine andere Kultur. Seine Definition von Canudos reflektiert die Ambivalenz seiner Erfahrung: „Era el reino del oscurantismo y, a la vez, un mundo fraterno, de una libertad muy particular“ (S. 434). Diese Ambivalenz wird, da der Journalist der einzige Zeuge ist, in dem kommentierenden Gespräch mit Cañabrava nicht aufgehoben. Die Definition des Barons, es handle sich um eine „historia de locos“, wird durch die des Journalisten, es sei eher eine Geschichte von Missverständnissen (S. 434), korrigiert. Der Entschluss des Journalisten, über Canudos zu schreiben, obwohl er es nur schemenhaft wahrnehmen konnte, ist aus dem Motiv begründet, die Lügen korrigieren zu wollen, und vor allem auch aus einem Kampf gegen das Vergessen, den er – so sagt der Journalist lakonisch – auf die einzige Art führe, in der man die Dinge bewahren könne: „Escribiéndolas“ (S. 341). Im Kontrast zum Baron de Cañabrava verkörpert der Journalist damit eine Ethik des Schreibens als Akt der Erinnerung.<sup>296</sup>

<sup>296</sup> Rama (1982: 630-633) identifiziert dagegen eher eine Nähe der Figur des Barons zu Vargas Llosas Camus-Rezeption, denn mit dieser Figur werde eine am persönlichen, individuellen Schicksal orientierte Ethik der Geschichte entgegengestellt. Als eine Figur der Ethik taugt der Baron m.E. jedoch insofern wenig, als er eine Vergewaltigung begeht, womit eine partielle Parallelität zu Galileo Gall gegeben ist.

Der Handlungsstrang um den Journalisten ist nicht nur deshalb von zentraler Bedeutung, weil er als einzige der drei Vermittlungsfiguren Canudos tatsächlich erlebt, sondern auch, weil er sich von einem Schreiberling, einer „käuflichen Feder“, einem „Hund“ zu Füßen der Militärs (S. 278) zu einem verantwortungsbewussten Schriftsteller entwickelt. Da die Initiation, die er durchläuft, nicht mit den historischen Tatsachen der Biographie da Cunha übereinstimmt,<sup>297</sup> ist zu vermuten, dass in diesem Handlungsstrang Hinweise auf die ‚Botschaft‘ des Romans selbst enthalten sind. Im metanarrativen Sinn interpretiert, kann die weitgehende Blindheit des Journalisten, der von allen Figuren am meisten die Funktion des Schriftstellers repräsentiert, die Bedeutung haben, dass Canudos jenseits aller vorhandenen Dokumente erfunden werden musste.

Wenn also die Geschichtsbilder und der durch sie bedingte Geschichtsverlauf durch die Handlungsführung und durch die expliziten Reflexionen der leserlenkenden Figuren irrealisiert werden, stellt sich nun allerdings eine andere Frage: In welchem Verhältnis steht die abschließende Reflexion im Gespräch zwischen dem Journalisten und dem Baron de Cañabrava, die den irrealen Charakter des historischen Geschehens betont, zu der Tatsache, dass es sich um einen weitgehend realistisch erzählten Roman handelt?

## 5.6 Der Gegenpol des „effet de réel“ und der Bezug auf den historischen Roman

Die Perspektivierung des historischen Geschehens durch die Aufdeckung der Projektionen, denen die Kollektivprotagonisten verfallen sind, führt – wie oben dargestellt – zu einer Irrealisierung der Geschichtsbilder und der historischen Dynamik, in der sich der Krieg entwickelt. Dies bedeutet zunächst noch nicht, dass Canudos selbst irrealisiert wird. *La guerra del fin del mundo* ist an Figuren, Handlungsabläufen und Schauplätzen so reich, dass eine ausgesprochen dichte referentielle Illusion entsteht. Geht es bei diesem Roman um ein Erzählen um des Erzählens willen, wie die bereits weiter oben zitierte Passage der diskursanalytisch orientierten Argumentation von Castro-Klarén suggeriert? Oder existiert ein Zusammenhang zwischen der Kritik der Geschichte und dem erzählerischen Reichtum? In einem früheren Aufsatz (Kleinert 1988) habe ich aufzuzeigen versucht, dass die Darstellung des körperlichen, individuellen Erleidens von Geschichte einen konstruktiven Gegenpol zur metahistorischen ideologiekritischen Reflexion bildet. In der Begrifflichkeit von Lyotard könnte man dies dahingehend formulieren, dass

---

<sup>297</sup> Da Cunha nahm nicht wie der Journalist am Feldzug unter Moreira César teil, sondern am vierten Feldzug und hielt sich nie in Canudos auf.

den „grands récits“ der Geschichtsphilosophie und der Apokalypse die ‚kleinen‘ Lebensgeschichten kontrastiv entgegengesetzt werden. Dieser im weitesten Sinn immer noch thematisch orientierte Ansatz findet sich auch bei Scheerer (1991: 120 ff.), der insbesondere in den drei Situationen, die sexuelles Erleben thematisieren,<sup>298</sup> die Ebene jenseits der Geschichte gestaltet sieht, deren Unhintergebarkeit Vargas Llosa in seinen Essays – gemäß seiner Umorientierung von Sartre zu Camus – unterstreiche. In ähnlichem, jedoch stärker kritisch akzentuiertem Sinn hat Cornejo Polar die Episode interpretiert, in der der Baron sich aus der Erinnerung an Canudos und den dadurch verursachten Wahnsinn seiner Frau zurückzieht in die Betrachtung eines Chamäleons, das beschrieben wird als „quieto, hermoso, *prehistórico*, eterno“ (GFM, S. 341, Hervorhebung SK): Für Cornejo Polar zeigt sich nicht zuletzt in diesem Detail die den ganzen Text durchziehende skeptische Negation der Geschichte. Schon 1982 hat sich der peruanische Literaturwissenschaftler die Frage gestellt, wie die seiner Meinung nach aus dem Text ablesbare ideologiekritische Botschaft Vargas Llosas von der Geschichte als sinnlosem Chaos mit der so gar nicht chaotischen, sondern kontrollierten und relativ konventionellen Erzählform zusammenpasse. Seine Antwort, dies sei auf die Einübung des Autors in die Mechanismen des internationalen Buchmarktes zurückzuführen, ist in ihrem reduktionistischen Charakter allerdings sehr unbefriedigend ausgefallen. Scheerer kann die Vielzahl der einzelnen Geschichten mit dem Rückgriff auf die Camus-Rezeption Vargas Llosas besser erklären, doch ist damit die Frage nach den narrativen Aspekten noch nicht vom Tisch.

Warum hat Vargas Llosa einen weitgehend realistischen Roman geschrieben, wenn er mit der Betonung der Absurdität, der Fiktionen und Verschwörungstheorien in der Geschichte von Canudos ein durchaus aktuelles gedankliches Muster der Geschichtsdarstellung entwickelt hat? Warum so viel an narrativen Mitteln des 19. Jahrhunderts in einem Roman, der die Geschichte des 20. Jahrhunderts kritisieren will? Zum Vergleich sei an Pynchon erinnert, der das Motiv der Verschwörung gleichfalls zur Dekonstruktion geschichtsphilosophischer Rationalitätspostulate einsetzt, im Unterschied zu Vargas Llosa jedoch in der Form, dass er Bedeutungsstrukturen der Ununterscheidbarkeit schafft – die paranoischen Wirklichkeitskonstruktionen in seinen Romanen sind nicht mehr entlang üblicher Innenwelt- / Außenweltnen sortierbar. Seine Romane destruieren die im realistischen Roman vorausgesetzten Prämissen, wenn auch mit anderen Mitteln als etwa Claude

<sup>298</sup> Es handelt sich um die Vergewaltigung Juremas durch Gall, die Liebe zwischen dem Journalisten und Jurema in Canudos, die Vergewaltigung Sebastianas durch den Baron; Szenen, deren gewalttätigen oder Ausnahme-Charakter Scheerer auf die Einwirkung der äußeren Situation zurückführt.

Simon, der ebenfalls übliche erzählerische Makrostrukturen außer Kraft setzt.

Vargas Llosa selbst gibt einen Hinweis auf den Zusammenhang zwischen Realismus auf der einen Seite und Irrealisierung der Geschichtsbilder auf der anderen Seite. Die erste Version des Romans sei – so erklärt er in einem Interview – noch stärker an der Vorlage *Os sertões* orientiert gewesen, erst in der zweiten Version habe er den Journalisten bis nach Canudos kommen lassen. Diese Veränderung sei von großen Zweifeln begleitet gewesen, die Vargas Llosa interessanterweise nicht aus der Abweichung gegenüber der Vorlage begründet, sondern aus der Reduktion der Irrealität, die diese Lösung mit sich gebracht habe:

Y tuve unas dudas enormes, porque uno de los encantos que tenía para mí Canudos es que era, al mismo tiempo una fuerza tan dramática y, al mismo tiempo, algo tan irreal. Nadie lo había visto; nadie que estuviera en Canudos había escrito, había dado un testimonio personal. Todo lo que se conocía de Canudos era visto desde afuera, desde lejos; Canudos era algo más inventado, más soñado, más temido que experimentado directamente. (Vargas Llosa in O'Hara / Niño de Guzmán 1982: 16)

Die Tatsache, dass der Journalist Canudos nicht sehen kann, da er seine Brillengläser zerbrochen hat, erinnert zwar an die Irrealität des realen Canudos in der geschichtlichen Überlieferung. Der Leser hat jedoch von vornherein ein Informationsplus gegenüber der Figur des Journalisten, da von Anfang an eine Reihe von Anhängern des Conselheiro in ihrer Lebensgeschichte präsentiert wird. Dieses fiktive Canudos wird nun mit allen illusionsbildenden Mitteln des Romans des 19. Jahrhunderts konstruiert, wobei – besonders auffällig und für Vargas Llosas Erzähltechnik bis zu diesem Zeitpunkt eher untypisch – eine allwissende Erzählinstanz eingesetzt wird. Insgesamt wird so detailfreudig erzählt, dass der Roman wie eine bewusste Reprise des historischen Romans in der Art des 19. Jahrhunderts wirkt.

Die Erzählsituation in *La guerra del fin del mundo* unterscheidet sich von der Peru-Trilogie der ersten drei Romane durch ein insgesamt sehr viel stärkeres Hervortreten der erzählerischen Vermittlung. Während dort die szenische Darstellung und eine spezifische Dialogtechnik dominieren, fallen hier die langen deskriptiven und berichtenden Passagen ins Auge; nicht umsonst wurde in der Sekundärliteratur häufiger von dem epischen Charakter des Romans gesprochen. Die Erzählinstanz überlässt allzu explizite Kommentare oft den Figuren, ist der Flaubertschen „impassibilité“ und „impartialité“ verpflichtet, beispielsweise in der Schilderung der Gewalt, und geht immer wieder durch die Fokussierung der Wahrnehmung in eine Perspektivierung des Geschehens über. Sie ist gerade in der Aufnahme so

„altmodischer“ Elemente wie des Portraits der Figuren sichtbar am Roman des 19. Jahrhunderts orientiert.

Auch die für das Romanwerk Vargas Llosas typische Fragmentierungstechnik, die den Roman als einen Text des 20. Jahrhunderts kenntlich macht, wirkt gegenüber den ersten drei Romanen zurückgenommen. Es finden sich relativ wenige Zeiteinsparungen (im Vergleich etwa zu *La casa verde* und *Conversación en la Catedral*). Die Orientierung innerhalb der einzelnen Handlungsstränge fällt dem Leser nicht schwer, da die Identität von Figuren und die Raum-Zeit-Koordinaten transparent sind. Eine Fülle von Orts- und Zeitangaben und die Makrostruktur mit einem weitgehend chronologischen Handlungsverlauf unterstützen die Orientierung des Lesers, handlungszentrierte Teile wie der narrativ am Abenteuerroman ausgerichtete Handlungsstrang um Galileo Gall halten das Interesse wach, schaffen Spannung und sorgen für die Empathie (wenn auch nicht für eine Identifikation) des Lesers. Die verschiedenen Handlungsstränge sind durch die Regelmäßigkeit der Komposition immer zu überblicken.

Der erste Teil stellt eine lange Exposition der Anfänge des Konflikts dar: Im Handlungsstrang um Canudos (in jeweils zwei Abschnitten der einzelnen Kapitel) folgen auf das Portrait des Conselheiro sieben exemplarische Lebensläufe seiner wichtigsten Anhänger und die Entstehung der Rebellion, der Handlungsstrang mit dem Kollektivprotagonisten der Republikaner und der Intrige um Galileo Gall nimmt ebenfalls jeweils zwei Unterkapitel ein. Der sehr kurze zweite Teil beschäftigt sich mit der Reaktion der Presse auf die Nachrichten aus Canudos und hat keine tragende strukturelle Funktion. Im knapp 200 Seiten langen dritten Teil läuft die Handlung der einzelnen Fragmente weitgehend simultan: Hier wird der Feldzug unter Moreira César chronologisch fortschreitend erzählt und in den einzelnen Kapiteln ergänzt durch je ein Fragment über Galls Weg nach Canudos, ein Fragment über Canudos und die Defensivmaßnahmen, ein Fragment über Rufino auf der Suche nach Gall und Jurema, und abschließend jeweils ein Fragment aus der Perspektive des Baron de Cañabrava. Diese Komposition ist sehr regelmäßig, da die Reihenfolge der Fragmente in den sieben Kapiteln stets gleich bleibt. Erst im vierten Teil wird durch die Zeitdifferenz zwischen dem Gespräch Cañabravas mit dem Journalisten (jeweils im ersten Abschnitt der Kapitel) und dem Bericht über den Feldzug unter General Oscar und die Zerstörung von Canudos die Chronologie aufgebrochen. Auch hier ist allerdings die Komposition so regelmäßig, dass die Zuordnung der einzelnen Szenen keine größeren Probleme bereitet. Der zweite Abschnitt der einzelnen Kapitel ist jeweils Canudos gewidmet, der dritte Abschnitt dem Journalisten, Jurema und dem Zwerg in Canudos und ihrer Flucht, der vierte Abschnitt dem Militär. Auch in diesem Teil findet ein regelmäßiger Wechsel zwischen den Kollektivprotagonisten und den Vermittlungsfiguren statt.

Nur an zwei einzelnen Stellen wird in das Gespräch zwischen Cañabrava und dem Journalisten kurz eine Szene aus einer früheren Zeitebene eingebildet. Diese abrupten Wechsel sind im Vergleich zu *Conversación en la Catedral* so gering, dass sie vernachlässigt werden können.

Inwiefern kann man von einer realistischen Darstellung von Canudos sprechen? ‚Realistisch‘ soll an dieser Stelle zunächst nicht bedeuten, dass die Darstellung sich an dem historiographischen Wissen orientiert. Dies wäre nicht einmal möglich, da es keine Augenzeugenberichte über Canudos gibt: Die schriftlichen Aufzeichnungen, die in Canudos gefunden wurden, enthielten nur Notizen des Conselheiro für seine Predigten. In der Darstellung von Canudos hat Vargas Llosa somit eine Lücke der Historiographie auszufüllen versucht, eine Situation, die für den historischen Roman häufiger zutrifft als die erzeugte „illusion référentielle“ dem Leser suggeriert. Schon immer haben etwa fiktionale Biographien in der Darstellung von Gedanken und Gefühlen historischer Persönlichkeiten die Lücken ergänzt, die notwendigerweise in der Historiographie bestehen. Vargas Llosa schafft ein Canudos, das historiographisch gesehen möglich ist: Er unterstreicht den religiösen Charakter von Canudos, indem er Fragmente von Gebeten, Predigten und apokalyptischen Prophezeiungen in die Darstellung des Alltags von Canudos einfügt, er schildert die Organisation des Gemeineigentums und die geheimen Verbindungswege in die Außenwelt und erklärt in vielen Details, die sich zu einem großen Teil an *Os sertões* anlehnen, die militärische Taktik der Jagunços. Er nimmt beispielsweise die bereits bei da Cunha erwähnte Unsichtbarkeit der Jagunços auf, sorgt aber für eine historische Erklärung, indem er ihren Kampf in der Ausschmückung durch Details, z.B. die Tarnung der Jagunços mit Grasmänteln, als eine frühe Form des Guerrillakampfes erscheinen lässt.

Für die Rezeption des Romans in einem internationalen Kontext ist die Frage, wieweit der Roman historische Daten respektiert, relativ unwichtig, da außerhalb Brasiliens nur wenig über den Charakter und die Zerstörung von Canudos bekannt ist. Der Eindruck des Realismus entsteht bei einem internationalen Publikum eher durch seine Übereinstimmung mit der literarischen Tradition des Realismus und durch allgemeine Anknüpfungspunkte wie die Themen von Gewalt und Krieg und von ideologischer und religiöser Fixierung. Vargas Llosa hat sich zum historischen Roman des 19. Jahrhunderts sehr positiv geäußert:

Salvando las distancias del caso, siempre quise escribir una novela que fuera de algún modo lo que pudo ser, respecto a su época, digamos *La guerra y la paz* o las series históricas de Dumas o *Moby Dick* inclusive; es decir, libros con una gran peripecia épica. (Interview Vargas Llosa in Oviedo 1981: 311)

Die historischen Romane – Stendhal, Victor Hugos *Les misérables*, Flauberts *Salammô* und vor allem Tolstois *Krieg und Frieden* – seien für ihn immer eine wichtige Lektüre gewesen, sagt Vargas Llosa in einem weiteren Interview (Vargas Llosa in O'Hara / Niño de Guzmán 1983: 19 f.). Interessanterweise bezieht er sich dabei insbesondere auf die Schlachtszenen im historischen Roman: Während in *Salammô* die Liebesgeschichte einen überholten Eindruck mache, sei der epische Teil, vor allem die Schlachtszenen, weiterhin außerordentlich. Auch bei Stendhal und Tolstoi hebt er die Schlachtszenen wegen ihrer Perspektivierungstechnik und der Darstellung des Chaos hervor. Diese Bemerkung wirkt zwar zunächst etwas technisch, sie belegt jedoch, dass sich Vargas Llosa eingehend mit dem historischen Roman beschäftigt hat. Die erzähltechnischen Probleme von literarischen Schlachtszenen werden hier nämlich mit dem generellen Problem der Narration des Chaos verbunden: Aus der Einzelperspektive gesehen verschwindet die Schlacht, aus der Vogelperspektive bleibt das Individuum auf der Strecke und damit das subjektive Erleben und Erleiden der Geschichte. Eine Schlacht zu beschreiben, erklärt Vargas Llosa, stelle große technische Anforderungen an den Autor, da es darum gehe, Chaos in einer Simultaneität von Bewegungen darzustellen. Die narrative Gestaltung der Schlachtszenen beleuchtet ein Problem, das für den klassischen historischen Roman generell besteht, das Problem nämlich, einen Modus narrandi zwischen den Abstraktionen des historiographischen Diskurses und der Beschränktheit, aber Lebendigkeit der individuellen Erfahrung zu finden. Vargas Llosa akzentuiert die Vision des Chaos, doch schon der klassische historische Roman hat das Problem der Perspektivierung historischen Geschehens in oft origineller Weise gelöst.

Es ist kein Zufall, dass Vargas Llosa Tolstois *Krieg und Frieden* als Modell bezeichnet, einen Roman, den er als „una de las grandes catedrales del género, uno de los grandes modelos“ (Vargas Llosa in O'Hara / Niño de Guzmán 1982: 19) bezeichnet. Tolstoi unterlegte, wie der lange historiographische Epilog in *Krieg und Frieden* zeigt, seine Darstellung der napoleonischen Invasion Rußlands mit einer Kritik an der damaligen Konzentration der Historiographie auf die großen historischen Persönlichkeiten. Er rückt also über eine Reihe von Einzelfiguren den Kollektivprotagonisten, das russische Volk, in den Vordergrund, und sucht die Tatsache der Niederlage Napoleons mit einem Bild der autochthonen Mentalität, der ‚russischen Seele‘ zu verknüpfen. Besonders eindrucksvoll ist in *Krieg und Frieden* die Beschreibung der Schlachtszenen. Das Schlachtgeschehen wird perspektiviert, wobei die Narration gleichzeitig die Grundthese gestaltet, dass der Mensch nach vorwärts handelt, aber erst im Nachhinein, nach rückwärts erkennt. Tolstoi nimmt parodistisch vorgängige strategische Schlachtpläne aufs Korn, indem das Geschehen immer wieder mit narrativen Mitteln irrealisiert wird:

Nebel zieht auf, so dass die Soldaten kämpfen ohne etwas zu sehen, die Kommunikation zwischen den einzelnen Heeresteilen klappt nicht, usw. Tolstoi liegt auf derselben Linie wie Stendhal in seiner bekannten ironischen Perspektivierung der Schlacht von Waterloo durch die Wahrnehmung des Protagonisten Fabrice del Dongo in *La Chartreuse de Parme*. Bei Tolstoi wird allerdings gleichzeitig nach einer Erklärung für die Niederlage der militärtechnisch weit überlegenen Franzosen gesucht; Irrealisierung des Geschehens und historische Wahrscheinlichkeitskonstruktion sind dabei nicht als gegensätzliche Ziele der Narration zu sehen.

Dies gilt ähnlich auch für Vargas Llosa. Die Kampfscenen dienen in ihrer narrativen Gestaltung einerseits dem Zweck, eine Atmosphäre des Grotesken aufzubauen (z.B. in Details wie der Schilderung der von den Jagunços in den Bäumen aufgehängten toten Soldaten, der aufgespießten Köpfe oder des Versinkens von Canudos in einem Meer von Aasgeiern), andererseits der historischen Erklärung, da die militärischen Erfolge der Jagunços auf deren Guerrillataktik zurückgeführt werden. Die Anlehnung an Stendhal, Flaubert und Tolstoi zeigt, dass Vargas Llosa das Projekt einer totalisierenden Darstellung von Geschichte auch dort, wo das Geschehen aus der Wahrnehmung perspektiviert wird, nicht aufgegeben hat. Bei Tolstoi hebt er gerade die „sensación de la omnisciencia“ hervor, die die Lektüre von *Krieg und Frieden* vermittelt. Aus dieser positiven Würdigung lässt sich erklären, warum die narrative Makrostruktur, d.h. Figurenkonstellation, Handlung und Chronotopos, bei Vargas Llosa weiterhin eine tragende Funktion hat und nicht – wie etwa bei Claude Simon – zugunsten anderer narrativer Dimensionen reduziert wird.

Wenn jedoch die Geschichtsbilder wie beispielsweise das Bild der Geschichte als Fortschritt oder Apokalypse im Roman als nicht mehr verbindlich verworfen werden, erübrigt sich deswegen noch nicht die Frage, welche Erklärungsmuster die realistische Erzählweise stützen. Seymour Menton (1991: 50) spricht von einer „visión de mundo magicorrealista proyectada por toda la novela“, allerdings ohne diese Bemerkung zu vertiefen, da er das thematische Element der Fanatismus-Kritik verfolgt und vor allem die Figur des Baron de Cañabrava zu einem Ko-Helden aufzuwerten versucht. Ein wichtiger Unterschied zu da Cunha besteht nun tatsächlich darin, dass im Roman die Religiosität der Anhänger des Conselheiro nicht durch eine an europäischen Wissenschaftsmustern orientierte Argumentation als erklärungsbedürftiges Phänomen dargestellt wird. Das Portrait des Conselheiro auf den ersten Seiten des Romans zeigt, dass im Gegensatz zu da Cunhas rationalistischer Verurteilung hier eher eine Atmosphäre des Rätselhaften aufgebaut wird, die – wie bereits Castro-Klarén erörtert hat – vom historischen Wissen über die Figur des Conselheiro abstrahiert. Die Religiosität von Canudos wird aus einer erzählerischen Position der „impassibilité“ und

„impartialité“ beschrieben oder wie in dem Portrait des Conselheiro auf den ersten Seiten des Romans perspektiviert:

Hablaba de cosas sencillas e importantes, sin mirar a nadie en especial de la gente que lo rodeaba, o, más bien, mirando, con sus ojos incandescentes, a través del corro de viejos, mujeres, hombres y niños, algo o alguien que sólo él podía ver. Cosas que se entendían porque eran oscuramente sabidas desde tiempos inmemoriales y que uno aprendía con la leche que mamaba. Cosas actuales, tangibles, cotidianas, inevitables, como el fin del mundo y el Juicio Final, que podían ocurrir tal vez antes de lo que tardase el poblado en poner derecha la capilla alicaída. (GFM, S. 16)

Von diesem Zitat aus auf eine magisch-realistische Seite des Romans zu schließen, scheint mir dennoch nicht überzeugend, da im magischen Realismus, z.B. bei Asturias oder in den Erzählungen von García Márquez, die Distanz zwischen rationaler und magischer Welterklärung aufgehoben und das Urteil über die intratextuellen Fiktions- und Wirklichkeitsgrenzen suspendiert wird. In *La Guerra del fin del mundo* wird jedoch außer in den wenigen perspektivierenden Stellen die Distanz der Erzählinstanz zu der dargestellten Religiosität gewahrt. Es ist diesbezüglich auch an den grotesken Tod des Conselheiro zu erinnern, der in seinen Ausscheidungen liegend stirbt. Für eine magisch-realistische Wirklichkeitsmodellierung, die die umfassendste kognitive Ebene des Romans bilden müsste, lassen sich keine überzeugenden Belegstellen finden. Vielleicht ist es im Hinblick auf das Religionsthema lohnender, eine Parallele zu Flauberts *Salammô* zu ziehen, einem Roman, den Vargas Llosa nicht weniger geschätzt hat als *Madame Bovary*, wie er in dem Interviewband von Cano Gaviria (1972) erklärt. In *Salammô* werden Religion, Ritual und Mythos als nicht weiter erklärungsbedürftige, unhintergehbare Phänomene ästhetisiert und dem Materialismus der bürgerlichen Gesellschaft gegenübergestellt. Die Ästhetisierung fehlt in *La guerra del fin del mundo*, da Religion stets im Kontext von Leid, Elend, Armut und äußersten Entbehrungen erscheint. Der Religiosität von Canudos wird allerdings eine eigenständige kulturelle Bedeutung als spirituelle Überschreitung der Armut zugeschrieben. Der kurzsichtige Journalist formuliert dies in seinen Reflexionen:

¿podían ser llamadas materialistas estas gentes? Porque otra idea persistente de estos días era que esta sociedad había llegado, por oscuros caminos y acaso equivocaciones y accidentes, a desembarazarse de las preocupaciones del cuerpo, de la economía, de la vida inmediata, de todo aquello que era primordial en el mundo de donde venía. ¿Sería su tumba este sórdido paraíso de espiritualidad y miseria? (GFM, S. 353)

Der Journalist erinnert sich an seine Erfahrungen von Candomblé-Ritualen, die er im Hinblick auf ihren Charakter einer Grenzerfahrung mit seiner Wahrnehmung von Canudos vergleicht:

Alguna vez [...] asistiendo a los ritos frenéticos de esas sectas que cantaban en perdidas lenguas africanas, había percibido una organización de la vida, un contubernio de las cosas y de los hombres, del tiempo, el espacio y la experiencia humana tan totalmente prescindente de la lógica, del sentido común, de la razón, como la que, en esta noche rápida que comenzaba a deshacer las siluetas, percibía en esos seres a los que aliviaba, daba fuerzas y asiento esa voz profunda, cavernosa, dilacerada, tan despectiva de las necesidades materiales, tan orgullosamente concentrada en el espíritu, en todo lo que no se comía ni vestía ni usaba, los pensamientos, las emociones, los sentimientos, las virtudes. (GFM, S. 352 f.)

Die an dieser Stelle explizierte Grenze der Verständlichkeit des religiösen Phänomens gilt nicht nur für die Perspektive des Journalisten, sondern auch für den Gesamttext. Canudos wird in vielen Details über die Lebensläufe des Beatito und der anderen Anhänger des Conselheiro erzählt, jedoch nicht in einem übergreifenden Diskurs dem Leser kommensurabel gemacht. Diese Uneindeutigkeit, die beispielsweise in der Darstellung der Cangaceiros von Canudos als einer Kreuzung von Monstern und Engeln zum Tragen kommt, lässt an Vargas Llosas Lektüre von Bataille denken, über den er schreibt: „Su reflexión se concentró, con terquedad, en aquellas actividades que han hecho más evidente – porque la provocaban, sufrían o describían – la violencia humana: la religión, la literatura, el sexo“ (CVM II, S. 16). Die Religiosität der Leute von Canudos hat im Roman durchaus etwas Provokatorisches, sie ist, in der Terminologie von Bataille formuliert, ein Akt der Rebellion und der Verschwendung im freiwilligen Selbstopfer. Allerdings wird – wie bereits bemerkt – stets von der Erzählinstanz aus die Distanz gewahrt. Die rationalistische Verurteilung der Religion als Fanatismus ist nicht außer Kraft gesetzt, weshalb die Kategorie des Magisch-Realistischen kaum applizierbar ist. Aus dem Portrait des Conselheiro, das – wie alle weiteren Beschreibungen dieser Figur – jede Innenperspektive ausspart und die Figur als leeres Zentrum der Projektionen der Gemeinschaft erscheinen lässt, kann man dagegen erschließen, dass es um die Wahrnehmung des Conselheiro durch seine Anhänger geht. Der Satz „Hablabá de cosas sencillas [...]. Cosas actuales, tangibles, cotidianas, inevitables, como el fin del mundo y el Juicio Final [...]“ (GFM, S. 16) signalisiert das kollektive Bewusstsein der Sertanejos. An der Beschreibung des Conselheiro fällt der Gebrauch literarischer Klischees auf, die an den Populärroman des 19. Jahrhunderts erinnern. Die Augen des Conselheiro werden hyperbolisch beschrieben: „sus ojos ardían con fuego perpetuo“, „el fuego negro de sus ojos recrudecía con destellos

terribles“ (GFM, S. 15). Da es sich um die erste Seite des Romans handelt, kann man davon ausgehen, dass der Leser ganz bewusst auf die Tonlage der Canudos-Darstellung eingestimmt wird. Sie wird im weiteren Verlauf des ersten Teils durch die ausgesprochen melodramatischen Lebensläufe verschiedener Anhänger des Conselheiro fortgeführt. Ist diese Tonlage einfach nur auf den Versuch zurückzuführen, breitere Leserschichten zu erreichen? Im Text finden sich verschiedene Hinweise, die meines Erachtens erkennen lassen, dass der melodramatisch-abenteuerliche Charakter der Lebensläufe und des Handlungsstrangs um Galileo Gall eine umfassendere Bedeutung hat. Die Vermittlung zwischen Canudos und der Außenwelt wird nämlich nicht nur durch die Bewegung und die Reflexionen der vermittelnden Figuren geleistet, sondern auch durch den Hinweis auf die Erzählungen, die das Bewusstsein der Jagunços prägen. Vom magischen Realismus hebt sich diese Perspektive dadurch ab, dass sie nicht die mythischen, sondern die literarischen Quellen der Volkskultur betont. Die Erzählungen der Volkskultur bilden neben dem historischen Roman ein weiteres literarisches Modell für die narrative Gestaltung des Handlungsstrangs um Canudos. Sie sichern den „effet de réel“ der Canudosdarstellung zusätzlich ab und tragen dazu bei, einen konstruktiven Gegenpol zu der Irrealisierung der Geschichtsbilder zu konstituieren.

Der Sinnlosigkeit der Geschichte würde so einmal mehr die Literatur als Dimension des Sinns entgegengestellt. Die nordostbrasilianische Volksliteratur, die im 19. Jahrhundert in der Form von Romanzen mündlich vorgetragen und ab Ende des Jahrhunderts als „literatura de cordel“ verschriftlicht wurde, hatte tatsächlich die Funktion, die kollektive Erinnerung an Cangaceiros, an Männer wie den Padre Cícero, die als Heilige verehrt wurden, und an historische Ereignisse wie Canudos zu bewahren. Candace Slater hebt das Phänomen der Gleichzeitigkeit von zeitgenössischer Historie und jahrhundertealter literarischer Tradition in den *folhetos* hervor: „Wars, elections and spirited outcries against unpopular taxes make folhetos interesting to the historian. Real-life outlaws and contemporary politicians rub shoulders with mermaids and medieval kings“ (Slater 1982: 18).<sup>299</sup>

## 5.7 Die populäre Erzählung und die metafiktionale Selbstreflexion als Ausweg aus den Sackgassen der Geschichte

In der frühen Forschungsliteratur wurde zunächst relativ wenig auf die Rolle der populären Erzählungen in *La guerra del fin del mundo* eingegangen. Rama (1982) spricht am Ende seines langen Aufsatzes sehr allgemein von

---

<sup>299</sup> Vgl. zur Cordel-Literatur auch H. Nitschack (1983: 355-376).

Vargas Llosas „fanatismo artístico“, den er seiner Kritik an den politischen Fanatismen gegenüberstellt, den Hinweis auf die Volkskultur des brasilianischen Nordostens nimmt er jedoch nicht auf. Auch Castro-Klarén sieht in ihrer diskursanalytischen Perspektive nur die Tatsache, dass dem Conselheiro kein autonomer Diskurs zugestanden wird; dem entsprechend konstatiert sie in der betont narrativen Canudos-Darstellung ein diskursives Schweigen und übersieht die wirklichkeitsmodellierende Seite des Textes. Dagegen unterstreicht Mimoso-Ruiz (1982) aufgrund ihres Interesses am Thema des Messianismus die Bedeutung der Volksliteratur. MacAdam (1984: 162) erwähnt kurz die „jerarquía de artistas verbales“ mit dem Journalisten an oberster Stelle, danach dem Löwen von Natuba und an unterster Stelle dem Zwerg. Scheerer nimmt diese Idee auf, weist diesen Figuren nun jedoch die Funktion zu, „das Geschehen aus ihrer jeweiligen Perspektive festzuhalten, ja es überhaupt der späteren Überlieferung anheimzugeben“ (Scheerer 1991: 116).

Diese Funktionsbestimmung trifft allerdings auf den Zwerg nicht zu, da er nur die mittelalterlichen Geschichten weitererzählt, also *literarische* Stoffe vermittelt und keinerlei Chronistenfunktion hat. Statt eine Hierarchie aufzustellen, könnte man die Figuren – unter Einbeziehung von Galileo Gall – nach ihrem kulturellen Hintergrund unterscheiden. Der Löwe von Natuba und der Zwerg gehören der Volkskultur des Sertão an, Galileo Gall und der Journalist beziehen ihre Bildung aus europäischen Modellen. Von der Handlungsführung her werden der Journalist und der Zwerg einander zugeordnet, da beide aus Canudos entkommen, während Gall und der Löwe von Natuba sterben. Wichtig für den ‚Übergang‘ des Journalisten vom europäischen Kulturkontext zur Volkskultur ist vor allem das Detail, dass der Journalist dem Baron erklärt, der Zwerg habe ihm durch das Erzählen der alten Geschichten das Leben gerettet: „Me salvó la vida. ¿Quiere saber cómo? Hablando de Carlomagno, de los Doce Pares de Francia, de la Reina Magalona. Cantando la Terrible y Ejemplar Historia de Roberto el Diablo“ (GFM, S. 338).

Für die Bedeutung der brasilianischen populären Erzähltradition im Roman gibt es ebenfalls einen paratextuellen Hinweis in einem auf August 1979 datierten Artikel über Salvador de Bahia, den Vargas Llosa während der Arbeit an *La guerra del fin del mundo* verfasst hat. Der Artikel besteht oberflächlich gesehen aus disparaten Elementen, zunächst aus einer kurzen Beschreibung des Verfalls von Salvador de Bahia, auf die eine Textpassage über die nordostbrasilianische Volksliteratur, ein Abschnitt über den Conselheiro und überraschenderweise eine Abrechnung mit Sartre folgen. Diese Elemente werden im Rahmen eines Spaziergangs über den Markt von Bahia miteinander verbunden: Vargas Llosa erzählt von dem Kauf eines *Folheto* über Olivier und Fierabras (einer Episode aus dem Zyklus der Ritter der Tafelrunde), von einer als Darstellung des Conselheiro ausgegebenen

Statue des Hl. Franziskus, und schließlich von der Trouvaille eines libertären Blättchens mit dem angeblichen politischen Testament Sartres. Die Abrechnung mit Sartre steht im Rahmen einer grundsätzlichen Kritik der Utopie und eines Plädoyers für den Realismus in der Politik. Den Schluss bildet eine plötzliche Gegenüberstellung von Politik und Literatur: „En política no hay más remedio que ser realista. En literatura no y por eso ella es una actividad más libre y duradera que la política“ (CVM II, S. 180). In diesem Artikel geht Vargas Llosa kurz auf die Volksliteratur ein und erwähnt seine Arbeit an *La guerra del fin del mundo*: „Llevo algún tiempo tratando de escribir una historia situada en el interior de Bahía, en la época de la rebelión mesiánica de Antônio Consejero“ (CVM II, S. 177). Die Überraschung über die Tatsache, dass in der Volkskultur des Sertão bis in die Gegenwart hinein mittelalterliche Stoffe erhalten geblieben seien, bezeichnet er dabei als eine mögliche Quelle für sein Interesse an dem Thema:

La novela de caballerías fue un amor de juventud para mí y saber que en la remota tierra de Canudos se conservaba viva una tradición ya perdida en todas partes, contribuyó tal vez a apasionarme por ese mundo de místicos y cangaceiros. (CVM II, S. 177)

Vargas Llosa weist nicht nur am Beispiel der Mischung von französischen und brasilianischen Schauplätzen auf das Phänomen der Transkulturation hin, das die nordostbrasilianische Volksliteratur charakterisiert, sondern bezieht sich hier auch auf Borges' positive Wertung der populären Literatur:

Se trata de una recreación genuinamente popular, literatura que – como explicó Borges en su ensayo sobre literatura gauchesca – es muy distinta de la que hacen los escritores ‚populistas‘; es decir, una literatura lujosa, endomingada, chisporroteante de audacia y disparate. (CVM II, S. 177)

Die Volkskultur wird in der Handlungsstruktur des Romans allein schon dadurch aufgewertet, dass ihr Repräsentant, der Zwerg mit dem Journalisten und Jurema zu der Trias der Figuren gehört, die als einzige sich auf Canudos zubewegen, dort mehrere Monate verbringen, das Massaker überleben und nach Bahia zurückkehren.

Der Zwerg, Mitglied eines fellinesken Zirkus, der durch den Sertão zieht, ist ein professioneller Geschichtenerzähler, der seine Zuhörer mit alten Geschichten von Robert dem Teufel, den zwölf Pairs von Frankreich und dem König Sebastião unterhält. Er ist eine Figur des kulturellen Gedächtnisses, die jede weitergehende Verpflichtung und Festlegung zurückweist: „sólo soy el que cuenta la historia“ (GFM, S. 522). Zum Phänomen der mündlichen Tradierung von Erzählstoffen aus der europäischen Antike und dem Mittelalter in der Volkskultur des brasilianischen Nordostens bemerkt Daus (1969: 16), dass auch noch in der Folheto-Literatur des 20. Jahrhunderts

Nachklänge des Troja-Zyklus, des Zyklus Karls des Großen und Robert des Teufels vorhanden sind. Die in der portugiesischen und brasilianischen Kultur verbreitete Erwartung einer – messianisch-utopisch besetzten – Wiederkehr des Königs Sebastian, der 1578 bei einem Marokko-Feldzug fiel, wird in einer Predigt des Conselheiro (GFM, S. 59) aufgenommen, nach einem einleitenden Vergleich seiner Worte mit den Visionen in den „cuentos de los troveros“. Das Wort „trovero“ hat in *La guerra del fin del mundo* einen doppeldeutigen Sinn, da es sowohl auf den mittelalterlichen Ursprung der Erzählungen deutet als auch den fahrenden Sänger, den ‚Troubadour‘ des Sertão bezeichnet. Bernucci (1989: 176-180) hat in seiner ausführlichen Untersuchung der Quellen Vargas Llosas ausgeführt, dass die Verbindung zwischen Canudos und der mittelalterlichen Epik zwar nicht bei da Cunha gezogen wird, dass eine ähnliche Verknüpfung aber bei anderen messianischen Bewegungen in Brasilien belegbar sei und Vargas Llosa folglich weniger arbiträr verfahren sei als es auf den ersten Blick erscheinen könne.

Insgesamt wird in *La guerra del fin del mundo* derart häufig auf die Erzählungen der Volkskultur verwiesen, dass man hier berechtigterweise einen der Schlüssel der Romanstruktur sehen kann. Auf S. 176 wird ein Zusammenhang zwischen dem Ehrbegriff der Sertanejos, der Gall unverständlich bleibt, und den alten Erzählungen hergestellt. Mehrfach wird die Geschichte von Robert dem Teufel, nach dem gegen Ende des 12. Jahrhunderts verfassten anonymen altfranzösischen Versroman *Robert le diable*, erwähnt. Galileo Gall hört sie in Queimadas von einem Wandererzähler und wundert sich: „¿Como había llegado hasta aquí? El mundo era más impredecible de lo que parecía“ (S. 222), doch vor allem wird sie mit dem Leben des Cangaceiro João Abade, vor seiner Bekehrung João Satanas genannt, verknüpft. Er ist schon als Kind fasziniert von den alten Geschichten der fahrenden Sänger, die seine frühesten Erinnerungen bilden. Als seine Pflegertern von den Dorfbewohnern als Verbündete der Cangaceiros denunziert und von der Nationalgarde ermordet werden, wird er selbst Cangaceiro und nimmt später eine schreckliche Rache, indem er alle Dorfbewohner töten lässt. Dabei orientiert er seine Lebensführung an der Geschichte von Robert dem Teufel (S. 64-71, S. 178), die er später seiner Frau erzählt (S. 181). João Satanas ist, wie sein Name sagt, ein Teufel, ein hyperbolischer Rächer, der nach seiner Bekehrung – ebenfalls wie Robert der Teufel – zum Engel wird. Er hört den Zwerg die Geschichte des Duells zwischen Olivier und dem Riesen Fierabras erzählen und fragt ihn, ob er die Geschichte von Robert dem Teufel kenne (S. 347 f.). Dieselbe Szene wird auch aus der Perspektive des Journalisten erzählt, der die Haltung der Zuhörer als „absortos, fuera del tiempo y de Canudos“ (S. 350) beschreibt. Die Bedeutung der Szene wird dadurch unterstrichen, dass das im Romantitel enthaltene „Ende der Welt“ hier explizit erscheint:

¿Como era posible que aquí, en el fin del mundo, estuviera oyendo, recitado por un enano que sin duda no sabía leer, un romance de los Caballeros de la Mesa Redonda llegado a estos lugares haría siglos, en las alforjas de algún navegante o de algún bachiller de Coimbra? ¿Que sorpresas no le depararía esta tierra? (GFM, S. 350)

Wie Robert der Teufel nach seiner Bekehrung, sucht João Abade durch die Heirat mit einem seiner früheren Opfer die Missetat durch eine gute Tat zu kompensieren. In einer der beiden einzigen Stellen, in denen die Zeitebenen ineinanderfließen, lässt Vargas Llosa den Zwerg die Geschichte von Robert dem Teufel erzählen und zwar so, dass sie in den Sertão versetzt wird (wie schon auf S. 65 im Rahmen der Lebensgeschichte Joãos, wo Robert der Teufel schließlich die Königin von Brasilien heiratet) und als Erzählfolie nicht nur für das Leben des zuhörenden Cangaceiro João Abade dient, sondern wohl ebenso für die Geschichte von Canudos selbst (GFM, S. 521). Im Übrigen entspricht diese aktualisierende Erzählform der tatsächlichen Umformung der mittelalterlichen Erzählstoffe in der nordostbrasilianischen Volksliteratur, ein Befund, den die Untersuchung von Daus (1969) erbracht hat. Kompositionell wird die Bedeutung der Geschichte von João Abade und Robert dem Teufel auch dadurch hervorgehoben, dass er als letzte Figur erwähnt wird. Auf den letzten Seiten des Romans tritt der Oberst Geraldo Macedo, der Mörder der Pflegeeltern João Abades, in den Überresten von Canudos auf, zwischen den gefangenen Frauen mit ihren verhungerten Kindern, auf der Suche nach dem Cangaceiro. Eine alte Frau sagt ihm, João Abade sei nicht tot, Erzengel hätten ihn in den Himmel getragen: Mit ihren Worten „Yo los vi“ (GFM, S. 531) endet der Roman. Die Lebensgeschichte João Abades kehrt so an den Anfang zurück – Geraldo Macedo wird vorher nur auf S. 66 genannt –, während in den Worten der alten Frau deutlich wird, dass die Legende, die Erzählung weiterleben wird.<sup>300</sup>

Die Figuren Gall, João Abade, der Journalist und der Zwerg sind also über die Erzählung von Robert dem Teufel miteinander verbunden. Die

---

<sup>300</sup> Ähnliches gilt auch für den Conselheiro: In der letzten dem Baron de Cañabrava gewidmeten Episode fragt sich der Baron, was ihn nach dem Gespräch mit dem Journalisten so verwirre und ängstige: „¿Ese enjambre de aves carniceras devorando la podredumbre humana que era todo lo que quedaba de Canudos?“ (S. 502). Oder die Erzählung des Journalisten, er sei in Canudos mit Jurema glücklich gewesen? Die persönliche Antwort des Barons ist der Durchbruch seiner sexuellen Energie in der Vergewaltigung Sebastianas; zum Thema sexueller Gewalt in *La guerra del fin del mundo* vgl. den kritischen Aufsatz von Juzyn-Amestoy (1994). Mit Canudos wird der Baron im Anschluss noch einmal konfrontiert. Am Morgen sieht er Anhänger des Conselheiro auf dem Meer vor Bahia dort Blumen streuen, wo der Kopf des Conselheiro versenkt wurde. Die Legende überlebt alle Versuche, das Vergessen zu erzwingen.

Initiation des Journalisten besteht nicht nur in der Erfahrung des Leidens, sondern auch in der Begegnung mit der Volkskultur des Nordostens. Anders als Galileo Gall, der scheitert, da er die fremde Kultur nicht verstehen kann, findet der Journalist über den Zwerg einen Zugang zu ihr. Vergleichen wir dies mit *Os sertões*, lässt sich schnell feststellen, dass dieser Entwurf einer Entwicklung vom Schreiberling zum Schriftsteller im Grunde auf da Cunha selbst nicht zutrifft. Die Volkskultur der mündlich tradierten mittelalterlichen Stoffe spielt in *Os sertões* keine Rolle. Es handelt sich hier um ein „hinzugefügtes Element“ (in der Terminologie von Vargas Llosas Poetik). Von daher liegt der Schluss nahe, dass im Bild einer Begegnung von intellektueller und populärer Kultur weniger ein Bezug auf da Cunha zu veranschlagen ist als eine indirekte metafiktionale Reflexion über *La guerra del fin del mundo*.

Die Definition von Canudos als „árbol de historias“ deutet bereits an, dass es sich um eine Vielfalt von Geschichten handelt, die nicht auf einen diskursiven Nenner zu bringen ist. Diese Definition lässt sich unmittelbar applizieren auf die exemplarischen Lebensläufe der Figuren um den Conselheiro, die im ersten Teil im jeweils dritten Abschnitt der einzelnen Kapitel erzählt werden, die Lebensläufe von Beatito, João Grande, Maria Quadrado, João Satanás (später João Abade), der Brüder Vilanova, des Löwen von Natuba und von Alexandrinha Correa und dem Pfarrer von Cumbe. Diese Lebensläufe sind vergleichbar im Hinblick auf Not und Marginalisierung der Figuren, vor allem aber im Hinblick auf ihren melodramatischen Charakter. Schuld und Sühne, die die Figuren sich aufladen, sind gleichermaßen außerordentlich, außerhalb üblicher gesellschaftlicher Normen: Vom Kindesmord (Maria Quadrado) zum Mord des Sklaven an der Herrin (João Grande) und zum Auslöschen eines ganzen Dorfes, das für einen Verrat bestraft wird (João Abade), reichen die Taten; die Sühne umfasst verschiedene Formen der Askese, der Selbstgeißelung und der völligen Umkehrung des früheren Lebenswandels. Die Konversionen der verirrtten Schafe zu frommen Anhängern des Conselheiro erfolgen stets plötzlich und unhinterfragbar: Die Konvertiten fühlen sich vom Engel berührt, die Stimme des Conselheiro dringt in ihr Inneres, lindert ihre Seelenpein usw. Diese Verhaltensmuster haben offensichtlich Vorbilder in der brasilianischen Volkspoesie des Nordostens und auch in der Geschichte der Cangaceiros: Nach Daus (1969: 35) spiegelt sich die sadomasochistische Komponente der Mentalität des Sertanejo in den beiden Extremen des grausamen Cangaceiro und des religiösen Fanatikers, wobei die Positionen wechseln konnten.

Der ‚Geschichtenbaum‘ von Canudos dürfte von daher in narrativer Hinsicht viel mehr der brasilianischen Volksliteratur verdanken, als die Darstellung der politischen und militärischen Seite des Konflikts dies vermuten lässt. Vargas Llosa hat im Interview mit Oviedo die Bedeutung der Stellvertreter des

Conselheiro, die bei da Cunha und in den historischen Dokumenten nur namentlich erwähnt werden, folgendermaßen kommentiert: „Lo que me ha estimulado más en mi trabajo es hacer la biografía de esos lugartenientes. Antes eran nombres nada más (João Abade, João Grande, Macambira, Antônio el Beatinho), pero ahora son reales para mí“ (Vargas Llosa in Oviedo 1981: 312). Die expliziten Verweise auf die populären Erzählstoffe der nordostbrasilianischen Volksliteratur im Roman sind mehrfach interpretierbar: 1. als Information zur Konstitution der Figuren, deren Bewusstsein am Beispiel von João Abade als geprägt von diesen Geschichten vorgestellt wird, 2. als allgemeines kulturelles Element, das funktional für den Aufbau der Referenz Canudos eingesetzt wird und im Kontext von Ethik und Ehrbegriff der Sertanejos als Kontrast gegen das ideologisch präformierte Bewusstsein Galileo Galls dient, 3. auf der intertextuellen Ebene als literarischer Intertext ergänzend zu *Os sertões* und *A Brazilian Mystic*, 4. als metafiktionaler Hinweis auf die melodramatisch-abenteuerliche Machart der Geschichten, die mit Canudos verknüpft sind.

Man hat kritisiert, dass es Vargas Llosa an psychologischer Durchdringung fehlen lasse und dass daher *La guerra del fin del mundo* schwächer sei als etwa Guimarães Rosas Konstruktion einer Innenperspektive des Cangaceiro in *Grande sertão: Veredas* (1956).<sup>301</sup> Mir scheint dagegen hier einfach eine unterschiedliche narrative Konstruktion vorzuliegen, da Vargas Llosa offensichtlich eine Art Transposition der Volksliteratur versucht. Da diese Literatur kaum psychologisierende Innenperspektiven entwirft, vielmehr handlungszentriert ist, ist die Konzentration auf das Melodramatisch-Abenteuerliche ohne weiteres zu rechtfertigen: Der erzählerische Diskurs würde sich damit nur der zu repräsentierenden Kultur anpassen. Auch in der Wertschätzung des Abenteuerromans kann sich Vargas Llosa übrigens auf Borges stützen, der in seinem Vorwort zu Bioy Casares' *Invención de Morel* den Abenteuerroman wegen seines höheren Grades an Form und Artifizialität gegen den angeblich zu Formlosigkeit und realistischer Abbildung neigenden psychologischen Roman setzt.<sup>302</sup>

---

<sup>301</sup> Vgl. die kurze Bemerkung von Castro-Klarén (1986: 388). Castro-Klarén kann im Übrigen auf die selbst gestellte Frage, warum der Conselheiro als Stimme der Besiegten bei Vargas Llosa keinen eigenen Diskurs hat, keine Antwort geben – vermutlich, weil sie sich nicht von der Annahme entfernen kann, dass er ihm eine Stimme geben müsste. Trotz obligaten Zitierens von Foucault bleibt hier der spezifische Sinn der narrativen Konstruktion im Dunkeln. Auch in deskriptiver Hinsicht greift der diskursanalytische Ansatz zu kurz. Als Fehlen eines Diskurses wird irreführenderweise die Tatsache bezeichnet, dass der Conselheiro nicht als Wahrnehmungszentrum, sondern als Objekt der Wahrnehmung fungiert. Dass Vargas Llosa sehr wohl Elemente aus den Reden des Conselheiro aufnimmt, fällt einfach unter den Tisch.

<sup>302</sup> Vgl. Schulz-Buschhaus (1991: 386 f.).

Im Hinblick auf die Gestaltung des Chronotopos sind Einflüsse des brasilianischen Cinema Novo anzunehmen, das sich ebenfalls stark auf die Cangaceiro-Zyklen der Volkskultur bezogen hat.<sup>303</sup> Die Landschaftsbeschreibungen des Sertão mit ihren Gehenkten und Verkrüppelten und den herumirrenden Figuren ohne Orientierung erinnert in ihrer grotesk-melodramatischen Atmosphäre an Filme wie Glauber Rochas *Deus e o diabo na terra do sol*.<sup>304</sup> Diese Verbindung wäre im Übrigen nicht weiter verwunderlich, da *La guerra del fin del mundo* auf das Drehbuch eines Film-Projektes mit Ruy Guerra zurückgeht. Die Figuren des Zirkus, der durch den Sertão zieht und vor einem Publikum menschlicher Wracks spielt (GFM, S. 225), lassen dagegen in ihrer Mischung aus Groteske und Sentimentalität an Fellinis Filme denken.

Der Handlungsstrang um Galileo Gall schöpft aus dem allgemeinen Fundus des Abenteuerromans: Intrigen, Dunkelmänner, Verschwörungen, nicht enden wollende Duelle, die permanente Lebensgefahr in einer feindlichen Umwelt, die Verfolgungsjagd, all dies sind Handlungsmuster aus dem Abenteuerroman, auch wenn der Protagonist im Unterschied zum Helden dieses Genres nicht als Identifikationsfigur angelegt ist. Vor allem die Darstellung des Duells zwischen Gall und Rufino, das sich sozusagen über mehrere Folgen hinzieht, wirkt so, als habe Vargas Llosa das für den Abenteuerroman typische Prinzip der Reihung gefährlicher Situationen besonders hervorheben, möglicherweise gleichzeitig leicht ironisieren wollen.<sup>305</sup> Dafür spricht eine fiktionsironische Bemerkung über Gall: „Ni en las novelas pasa un sujeto tantas peripecias“ (GFM, S. 296). Gall ist zwar teilweise nur Zielscheibe für den Spott über revolutionäre Projekte (etwa wenn Gall als eine Art von Priester bezeichnet wird, S. 296), andererseits erlebt er als Figur zusammen mit Rufino den abenteuerlichen Weg in den Sertão. Die narrative Gestaltung hat dabei eine gewisse Autonomie gegenüber der Geschichtskritik, weshalb die Figur sich nicht völlig auf ihre Funktion einer Zielscheibe der Ideologiekritik festlegen lässt. Im Duell Rufino-Gall steckt eine tragikomische Note, denn auch hier geht es im Grunde um die Konfrontation zwischen zwei Fiktionen, der aufklärerisch-utopischen und der Fiktion der Ehre, die als kulturelles Gebot Rufinos Handeln steuert. Für die Figuren Rufino

<sup>303</sup> Einen kurzen Hinweis dazu gibt bereits Rama (1982: 617).

<sup>304</sup> Zum Chronotopos des Romans vgl. Nickel (1983): Sie interpretiert die psychologische Dimension des Romans mit Kategorien der Psychoanalyse wie der Regression und deutet die Annäherung an Canudos als Katabasis, Canudos selbst als Limbo (1983: 655 f).

<sup>305</sup> Zum Abenteuerroman vgl. Klotz (1979: 9-26). Andere, für den Abenteuerroman des 19. Jahrhunderts typische Muster wie die Wiedererkennungsszenen fehlen in *La guerra del fin del mundo* allerdings. Zum französischen Populärroman des 19. Jahrhunderts vgl. Neuschäfer (1976).

und Caifas könnten die epischen Zyklen der nordostbrasilianischen Volkspoesie ebenfalls eine Quelle darstellen, da dort das Thema der Ehre eine große Rolle spielt. Galileo Gall würde demnach daran scheitern, dass er die kulturellen Modelle, die das Leben der Sertanejos bestimmen, nicht entziffern und ernstnehmen kann. Seine interkulturelle Blindheit lässt im Roman das Desiderat eines besseren Verständnisses entstehen, das schließlich anhand der Figur des kurzsichtigen Journalisten als Folge eines extremen körperlichen Sich-Aussetzens suggeriert wird, eine Erfahrung, die jenseits intellektueller Verarbeitung liegt. Für das Problem interkulturellen Verstehens entwirft der Roman damit ein ausschließlich individualpsychologisches Modell, in Übereinstimmung mit Vargas Llosas in seinen Essays formulierten Vorbehalten gegen jede Art von kollektiver Definition und Vereinnahmung des Individuums.<sup>306</sup>

Über die Vorlage von *Os sertões* hinaus kann man somit eine Reihe von intertextuellen Anleihen entdecken, die die Narration des Romans im kulturellen Gedächtnis verankern. Dabei handelt es sich weniger um einen unmittelbaren Bezug im Sinne von Genettes Hypertextualität – da die brasilianische Volksliteratur des Nordostens im 19. Jahrhundert aus Romanzen bestand, also in Versform vorgetragen wurde, und sie nicht schriftlich erhalten ist, sondern aus den mündlich tradierten, inzwischen jedoch veränderten Erzählstoffen rekonstruiert werden muss, könnte man sowieso nicht von einem Hypotext im Sinne von Genettes *Palimpsestes* sprechen.<sup>307</sup> Die Intertextualität besteht hier wohl eher in einer Inspiration an wiederkehrenden Handlungsmustern: an den Geschichten von Ehrverletzung und Rache, von archaischen Gewalttaten und plötzlichen Konversionen. Der Sertão ist für Vargas Llosa nicht nur ein historischer, sondern auch ein literarischer Raum, der als Quelle für die Darstellung der Mentalität der Sertanejos dient und zugleich eine andere Art des kulturellen Gedächtnisses darstellt, eines Gedächtnisses, das die ältesten Erzähltraditionen aufbewahrt und daraus Normen für das Handeln bezieht. Dass Vargas Llosas in den mündlich tradierten Erzählungen nicht nur einen Fundus zur Ausstaffierung einer fiktionalen Welt sieht, den es zu nutzen gilt, sondern eine Quelle der Inspiration, zeigt sich daran, dass er die eigene Narration in den Geschichten, die sich um Canudos ranken, dieser Erzähltradition anpasst.

---

<sup>306</sup> Vgl. dazu meine ausführlichere Argumentation in Kleinert (2000b) zum Thema der widersprüchlichen Wahrheiten in Vargas Llosas Essays und in *La guerra del fin del mundo*.

<sup>307</sup> Daus bemerkt, dass die stark von den europäischen mittelalterlichen Stoffen beeinflusste Volksliteratur des 19. Jahrhunderts nur noch teilweise rekonstruierbar ist, da die alten Stoffe bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts weitgehend mit Cangaceiro-Figuren besetzt wurden; er nennt eine zeitgenössische Nachdichtung des „Roberto do diabo“ (1969: 86).

In *El hablador* hat er sein Verhältnis zu den mündlich tradierten Erzählungen und zur Institution des Erzählers sehr viel expliziter beschrieben, und zwar als eine Obsession. An dem – laut Volek (1992) fiktiven – Beispiel des im Urwald verschwundenen Saúl Zuratas, den er in Florenz auf einem Foto einer Ausstellung über die Machiguenga-Indianer des Amazonas-Gebietes als einen indianischen Geschichtenerzähler wiederzuerkennen meint, erörtert der Erzähler nämlich das Problem, dass der „hablador“, der mündliche Erzähler, sich völlig mit der Kultur identifizieren müsse, die er repräsentiert. Dieses Problem wird in einem Handlungsstrang benannt und im zweiten Handlungsstrang, der eine Assimilation an das mythische Erzählen zu leisten versucht, praktisch umgesetzt: „Porque hablar como habla un hablador es haber llegado a sentir y vivir lo más íntimo de esa cultura, haber calado en sus entresijos, llegado al tuétano de su historia y su mitología, somatizado sus tabúes, reflejos, apetitos y terrores ancestrales.“<sup>308</sup> Die Vorstellung, Saúl Zuratas habe freiwillig seine ganze Kultur aufgegeben, um als Geschichtenerzähler der Machiguenga die Tradition des „invisible linaje de contadores ambulantes de historias“ fortzuführen, komme ihm – so der vom Leser automatisch mit Vargas Llosa identifizierte Erzähler – immer wieder in den Sinn und bewege ihn mehr, als es Angst oder Liebe je vermocht hätten: „es algo que [...] desboca mi corazón con más fuerza que lo hayan hecho nunca el miedo o el amor“ (*El hablador*, S. 234).

Die Spannung, die das epische Erzählen in *La guerra del fin del mundo* trägt, entspringt damit einer paradoxalen Bewegung: Die in der Historiographie mangels entsprechender Dokumente nur verzerrt, d.h. ohne die „visión de los vencidos“<sup>309</sup>, vorhandene Geschichte von Canudos erfordert, soll sie neu geschrieben werden, eine Annäherung an die kulturellen Modelle des Sertão, die jedoch nie vollständig gelingen kann. Die Kluft zwischen den Polen eines eurozentristischen Geschichts- und Fortschrittsbewusstseins und der archaischen, nicht mehr direkt zugänglichen, nur noch annäherungsweise rekonstruierbaren Kultur wird in *La guerra del fin del mundo* überbrückt durch die Literatur: durch die brasilianische Volkspoesie, die selbst das Ergebnis eines Transkulturationsprozesses ist, durch den Abenteuerroman, den historischen Roman des 19. Jahrhunderts, durch *Os sertões* und wahrscheinlich auch

---

<sup>308</sup> Die Faszination von *El hablador* liegt gerade in der Bipolarität des Diskurses, des essayistischen Diskurses und des mythischen Erzählens; sie bearbeitet so mit narrativen Mitteln die Schwierigkeit der Identifikation mit heterogenen Kulturmodellen.

<sup>309</sup> Diesen Terminus, der auf die Forschungen von Miguel León-Portilla zu den aztekischen Zeugnissen der Conquista verweist, benutzt Vargas Llosa selbst im Interview mit Oviedo (1981: 309): „La visión de los vencidos es totalmente desconocida, en primer lugar, porque no hubo entre ellos ningún testigo que llegase a escribirla.“

durch Anspielungen auf die brasilianische Gegenwartsliteratur und den Film, soweit er das Sertão-Thema bearbeitet.<sup>310</sup>

Bei Texten der „ré-écriture“ stellt sich automatisch die Frage nach der literarischen Postmodernität, deren einfachste Definitionen ja auf den Zitatcharakter und die Intertextualität abheben, durch die den postmodernen Texten der ironische Rückgriff auf ältere Erzähltraditionen offenstehe. In ihrem Überblicksartikel in Larry McCafferys *Postmodern Fiction* schreiben Sommer und Yudice zur Boom-Literatur:

Latin American literature, then, does not fit comfortably into the category of postmodernism. On the one hand, it shares the postmodernist concern for the marginal, an ambiguous concept that has economic, sociological and literary meanings. On the other, it is too concerned with its own identity to serve as the sheer surface on which a hegemonic postmodern culture mirrors itself. (1986: 199)

Die Intertextualität ist in *La guerra del fin del mundo* eingefügt in eine realistische Repräsentation, anders als beispielsweise in Reinaldo Arenas' Praxis der „ré-écriture“. Es handelt sich wohl eher um den Versuch eines Remake des großen historischen Romans des 19. Jahrhunderts als um die spielerisch-respektlose Montage, die man mit der postmodernen Zitatpraxis assoziiert. Wenn der Roman gegenüber den handlungsleitenden Geschichtsbildern dekonstruktiv verfährt, indem er in die Darstellung ihres Funktionierens ein irrealisierendes Moment einbaut, so hat er im Bezug auf die Erzählungen der Volkskultur eine konstruktive Seite. Diese Erzählungen werden nicht ironisiert, sie dienen in ihrer Handlungsbetonung vielmehr als narrative Muster für Teile des Romans. Die Gesellschaft des Sertão wird als eine archaische Gesellschaft dargestellt, die von Entbehrung, Krankheit, Aberglauben beherrscht ist, gleichzeitig aber auch als eine Gesellschaft, die über eine faszinierende Form des Gedächtnisses verfügt: über eine Tradition literarischer Erinnerung, die noch die direkte Erfahrungsverarbeitung prägt.

Diese Faszination ist in der Unbekümmertheit spürbar, in der Vargas Llosa auf den Abenteuerroman und den historischen Roman des 19. Jahrhunderts zurückgreift. Von postmoderner Ironie gegenüber den Archiven der literarischen Gattungen kann man in diesem Fall nicht sprechen. Ordnet man also Vargas Llosa der postmodernen Literatur zu – wie z.B. (ohne Begründung!) in dem von McCaffery herausgegebenen Sammelband *Postmodern Fiction* (1986: 527-530) –, wäre dies dahingehend zu präzisieren, dass er zu einer

---

<sup>310</sup> Pollmann nennt auch Ariano Suassunas *Romance d'A Pedra do Reino* (1972) als mögliche Anregung, verweist aber gleichzeitig auf die Differenz zu Suassunas „armorialer“, karnevalesker Erzählweise, vgl. Pollmann II, 1984: 166 und zu Suassuna S. 146-149.

Richtung der postmodernen Literatur gehört, deren Ziel – gemäß Leslie A. Fiedlers Aufruf in „Cross the boarder, close the gap“<sup>311</sup> – in einer Verbindung zwischen ‚hoher‘ und populärer Literatur besteht. Bedingt durch die Faszination des Autors durch die epische Tradition erfolgt diese Verbindung hier jedoch in der Form eines Remake, nicht einer Parodie. Die expliziten Hinweise auf die Intertextualität sind dabei der Erarbeitung einer realistischen Repräsentation untergeordnet.

Die Ebene der historischen Referenz wird nicht generell subvertiert; das Anliegen besteht eher darin, sie durch die Einbeziehung der kulturellen Modelle des Eurozentrismus einerseits und der brasilianischen Volksliteratur andererseits zu vertiefen und dabei der Literatur den Vorrang vor den anderen Diskursen zu geben. Dagegen werden in *Terra nostra* die historische Referenz deformiert und die Historiographie parodiert, indem der Roman eine andere, um Fakten unbekümmerte Version der hispanoamerikanischen Geschichte präsentiert. Auf einen kurzen Nenner gebracht könnte man sagen, dass Vargas Llosa einen historischen Roman geschrieben hat, während *Terra nostra* die Parodie eines historischen Romans darstellt. Deshalb liegt es auf der Hand, dass eine Studie wie Brian McHales *Postmodernist Fiction* (1987), die sich auf das Phänomen der Vervielfältigung und der Paradoxie fiktionaler Welten im postmodernen Roman konzentriert, sehr wohl Fuentes, aber nicht Vargas Llosa aufnimmt.

Abschliessend möchte ich Vargas Llosas Schreiben in *La guerra del fin del mundo* als eine originelle Kombination von realistischer Repräsentation, modernen Erzähltechniken, besonders in der Fragmentierung der Handlungs- und Zeitebene, sowie postmoderner Intertextualität und Gattungsmischung charakterisieren.<sup>312</sup> Im zeitlichen Abstand zum Publikationszeitpunkt des Romans kann man festhalten, dass das von Vargas Llosa aufgeworfene Problem der Kommunikation bzw. der Gewalt zwischen den Vertretern von Staatsapparaten und Modernisierungsprojekten auf der einen Seite und prämodernen religiösen Bewegungen auf der anderen Seite nach wie vor virulent ist. Sein Roman zeigt, dass die Literatur durch ihre Perspektivierungsstrategien kulturellen Konflikten eine besondere Anschaulichkeit verleihen kann. Vargas Llosa hat damit eine sowohl in narrativer als auch kognitiver Hinsicht anspruchsvolle Aktualisierung des historischen Romans erreicht.

---

<sup>311</sup> Deutsch unter dem Titel „Überquert die Grenze, schließt den Graben!“, in: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, hrsg.v. W. Welsch (1988: 57-74); vgl. zu Fiedler auch den Kommentar von Eco, ebda. S. 78.

<sup>312</sup> Wie kompliziert die Frage der Modernität, Prä- und Postmodernität in hispanoamerikanischen Romanen im Einzelfall sein kann, hat Küpper (1988) im Hinblick auf Sábato *Sobre héroes y tumbas* untersucht. Seine Argumentation scheint mir allerdings auf die Boom-Autoren nicht direkt übertragbar zu sein.



## 6. Guido Morsellis *Contro-passato prossimo*: Die Ironie alternativer Geschichtsverläufe

### 6.1 Zum Forschungsstand der Morselli-Rezeption

Guido Morselli war innerhalb der italienischen Literatur aus mehreren Gründen eine Außenseiterfigur, die sein Entdecker Giuseppe Pontiggia, der Schriftsteller und Lektor des Adelphi-Verlags, 1998 folgendermaßen charakterisierte:

Che Morselli non sia congregabile alla destra e alla sinistra, al crocianesimo e alla avanguardia è palese a chi abbia seguito il suo percorso narrativo e critico. Ugualmente lontano da purismo e espressionismo, Morselli persegue una forma romanzesca in cui il contrappunto problematico delle idee e l'intersezione molteplice delle sequenze scandiscono una prosa aliena da ogni esibizione di letterarietà, da ogni manierismo allusivo. C'è da stupirsi che non sia attuale? Ma rispetto a quale attualità?<sup>313</sup>

Ungeachtet der von Pontiggia angeführten Rezeptionshindernisse wird Morsellis literarisches Werk inzwischen in mehreren einschlägigen Literaturgeschichten erwähnt und anerkannt.<sup>314</sup> Seine Romane, die er in den 1960er und frühen 70er Jahren verfasste, konnten in der damaligen Auseinandersetzung zwischen den Anhängern der realistischen Literatur und den Vertretern der Neoavantgarde keiner der beiden Seiten zugeordnet werden und es ist daher nicht verwunderlich, dass sie bis zu seinem Freitod am 31.7.1973 von allen Verlagen abgelehnt wurden. Erst Pontiggia kam als Lektor des Adelphi-Verlages, der die sogenannte „Mitteleuropa“-Literatur verbreitet hat, zu einem positiven Urteil; das erste Manuskript Morsellis, das er las und für eine Publikation empfahl, war *Contro-passato prossimo* (1975).<sup>315</sup> Gegenüber dem „main-stream“ des realistischen und neorealistischen Romans zählen Morsellis essayistisch-ironische Konstruktionen von alternativen Welten zu einer minoritären Linie der italienischen Literatur. Stellvertretend für

---

<sup>313</sup> Pontiggia (1998: 86).

<sup>314</sup> Vgl. Ferroni (1991: 457 f.), Tellini (1998: 468-469), Malato (2000: 995-1001).

<sup>315</sup> Adelphi veröffentlichte in den 1970er und 80er Jahren mehrere Romane, 1988 Morsellis *Diario* und 2002 den Band 1 der Gesamtausgabe der Romane. Pontiggia widmete Morselli mehrere interessante Artikel: „La Roma senza papa di Morselli“, in: *Corriere della sera*, 26.8.1978, „La sfida di Morselli“, in: *Alfabeta*, Dez. 1984, S. 16, „Il romanzo nuovo di Morselli“, in: Pontiggia, Giuseppe et al. (Hrsg.) (1984): *Atti del convegno su Guido Morselli dieci anni dopo (1973-1983)*, Gavirate (Pontiggia 1984b: 11-17) und einen Rückblick auf das Verhältnis der Kulturindustrie zu Morselli, enthalten ohne Titel in der Rubrik „Archivio della memoria“ in: *Autografo* 37, Bd. 14 (Sondernummer *Ipotesi su Morselli*) (1998: 85-86).

diese in der Sekundärliteratur überwiegende Einordnung<sup>316</sup> sei hier L. Polatos Eintrag über Morselli im *Dizionario critico della letteratura italiana* zitiert: „Con esiti di alta modernità *Dissipatio H. G.* chiude la parabola di questo scrittore la cui opera si pone come assolutamente originale e solitaria nel panorama italiano contemporaneo.“<sup>317</sup> Andererseits hebt Morselli sich jedoch auch von der experimentellen Richtung der italienischen Literatur – von Gadda bis D’Arrigo – ab, da er auf sprachliche Experimente verzichtet und sich häufig realistischer Erzählformen bedient hat. In einer Rezension von *Il Comunista* unterstreicht Giorgio Manganelli 1976 dieses Charakteristikum der Schreibweise Morsellis und erklärt damit auch die verspätete Rezeption:

Man mano che escono, postumi, i romanzi di Guido Morselli, appare sempre più probabile che con lui noi abbiamo trovato e, purtroppo, perduto l’unico romanziere che abbia saputo adibire le strutture tradizionali del romanzo a destinazioni non tradizionali. Fu appunto questa ambiguità che, mettendo a disagio tanto i conservatori quanto gli innovatori, finì per escluderlo e perderlo. L’originalità di questo scrittore è mimetizzata, rispettabile, sommessamente, in realtà il suo decoro, la sua buona grammatica, la diligenza burocratica del suo linguaggio sono qualità da leggere in rovescio; una pervasiva allucinazione di decenza copre scheletri di angosce, di ironici errori temporali, di impossibili.<sup>318</sup>

---

<sup>316</sup> Die wichtigsten Arbeiten zu Morselli sind – neben dem Sammelband von Pontiggia (1984) und dem Sammelband von Terziroli und Raffo (2016) – die Monographien von Costa (1981), Fortichiari (1984 und 2001), Villani (1998), Mezzina (2011), Olivari (2013), die Überblicksartikel von Bastianetto (1980), Coletti (1978), Ritte (1986), Mariani (1991) und Rinaldi (1995). Zu den philosophisch-theologischen Aspekten besonders des essayistischen Werkes vgl. Villani (1998), Di Biase (1978) und Mercadante (1978). Zu *Dissipatio H. G.* vgl. Marchionne Picchione/ Picchione (1980) und Mistrorigo (1988), letztere auch zu den Affinitäten mit Leopardi; Cortellessa (1996/97); zur Einordnung von *Dissipatio H.G.* in die Postmoderne vgl. Pischedda (2000). Eher kritisch äußert sich Hösle (1981) zur kontrafaktischen Konstruktion von *Contro-passato prossimo*. Zu Morsellis kritischem Bezug auf italienische Identität im Zusammenhang mit Ennio Flaiano und Antonio Tabucchi vgl. Mussgnug (2002). Vgl. zur Morselli-Forschung De Santis (1990) und Maraffa (1997).

<sup>317</sup> L. Polato in *Dizionario critico della letteratura italiana*, Bd.3 (1986: 231). Pontiggia kehrt das Argument der Outsider-Position Morsellis um, indem er die These von der dominanten realistischen und neorealistischen Linie in der italienischen Literatur zu einem Phantom erklärt und Morselli einer „eigentlichen“ Linie, bestehend aus Svevo, Pea, Tozzi, Delfini, Gadda, Landolfi und Savinio zuordnet: „Come si vede, se esiste una tradizione del romanzo italiano è fatta soprattutto da quelli che l’hanno trasgredita“ (Pontiggia 1984b: 15).

<sup>318</sup> G. Manganelli, „Un comunista senza biografia“, in: *Il Mondo*, 1.4.1976. Noch 1990 drückt S. De Santis Morsellis Position im Spektrum der italienischen Literatur vor allem durch Negationen aus: „Ha creato un nuovo romanzo che è espressione letteraria unitaria di sapere narrativo e sapere scientifico così presentandosi di fatto nella originale e scomoda situazione di essere uno scrittore ‚straniero‘ pur essendo italiano. I suoi romanzi infatti eludono la piena apparte-

Inzwischen sind die literarischen Qualitäten Morsellis unbestritten. Im vierten Band seiner *Storia della letteratura italiana (Il Novecento)* hat Giulio Ferroni Morselli mehr Raum als Goffredo Parise gewidmet und den „Möglichkeitssinn“ seines Werkes hervorgehoben:

La sua narrativa, legata alla grande tradizione mitteleuropea, rivela una singolare capacità di esplorare possibilità diverse da quelle date dalla realtà corrente e dalla stessa posizione dell'autore: essa penetra entro punti di vista diversi; attraverso il gioco delle possibilità rivela le contraddizioni del presente e dà una immagine critica del mondo. (Ferroni 1991: 457)

Morsellis Romane wurden – bis auf den erst 1998 publizierten ersten Roman *Uomini e amori* und die Skizzen zu einem letzten Roman mit dem Titel *Uonna* – vom Adelphi-Verlag in den Jahren 1974 bis 1980 veröffentlicht. Der erste Band der Gesamtausgabe der Romane erschien 2002 bei Adelphi.<sup>319</sup> Mit der Publikation der Tagebücher (*Diario*, 1988) hat die Herausgeberin V. Fortichiari eine wichtige Voraussetzung für ein genaueres Studium der intertextuellen Basis der Romane geschaffen und in dem Band *Guido Morselli: immagini di una vita* (2001) umfangreiche Bilddokumente publiziert. Die erste Rezeption in den Zeitungsrezensionen war stark geprägt von der Diskussion, ob sein Freitod einem Versagen der Verlage anzulasten sei. Die Monographien von S. Costa (1981), V. Fortichiari (1984) und der Sammelband *Atti del Convegno su Guido Morselli dieci anni dopo (1973-1983)* (Pontiggia 1984) leiteten die zweite, gründlichere Phase der Rezeption ein.<sup>320</sup> Die danach erschienenen Publikationen sind auch auf Morsellis

---

enza o la dichiarata trasgressione alle linee tradizionali o comunque più rilevanti della nostra letteratura, essi non appartengono né ad una narrativa di matrice realistico-analitico-descrittivo, né sono assimilabili *tout-court* al romanzo saggio e neppure alla sperimentazione neo-avanguardistica, e per giunta non rientrano canonicamente nel genere della letteratura fantastica, sebbene almeno tre dei suoi romanzi siano d'impianto sicuramente fantastico“ (De Santis 1990: 467).

<sup>319</sup> Die beiden Herausgeberinnen Elena Borsa und Sara D'Arienzo haben außer dem ersten Teil der Gesamtausgabe der Romane 1998 auch den Ausstellungskatalog *Guido Morselli: I percorsi sommersi. Immagini, manoscritti, documenti* veröffentlicht, der neben bereits publizierten Materialien einzelne unveröffentlichte Texte aus Briefen und Notizen aus dem Fondo Manoscritti der Universität Pavia enthält. Zu biographischen Zeugnissen vgl. insbesondere Fortichiari (2001) und ihre Einleitung und Chronologie in *Guido Morselli. Romanzi* (2002).

<sup>320</sup> Zu dieser Rezeptionsphase zählt auch die unveröffentlichte „tesi di laurea“ von Carlo Mariani, *Ricerche sull'opera di Guido Morselli* (Firenze 1989/90), in die ich Einsicht nehmen konnte; sie behandelt ausgehend von *Fede e critica* die Romane *Il comunista* und *Dissipatio H. G.*, vgl. auch Mariani (1991). D. Vittoz hat sich in diesen Jahren vor allem mit frühen journalistischen und Tagebuchtexten Morsellis der 1930er und 40er Jahre beschäftigt, vgl. Vittoz 1985, 1993 und 1994.

Essayistik eingegangen, beispielsweise die Monographien von Villani (1998), Mezzina (2011) und Olivari (2013).<sup>321</sup>

Di Grado (1984) ordnete Morselli dem Teil der italienischen Literatur zu, der von der Mitteleuropa-Literatur beeinflusst sei. Diese Verortung kann sich zwar auf seine Musilrezeption<sup>322</sup> sowie auf thematische Elemente wie das des „Finis Austriae“ in *Contro-passato prossimo*, auf die Gestalt des Schweizer Landpfarrers in *Roma senza papa* und die Darstellung der menschenleeren Bankenmetropole Crisopoli (Zürich) in *Dissipatio H.G.* stützen, doch zeigt Morsellis Lektüreliste, die er von 1938 bis 1973 geführt hat, einen deutlicheren Einfluss der französischen Literatur im Vergleich zur deutschsprachigen Literatur. Er hat wenig zeitgenössische italienische Literatur gelesen – der Neorealismus ist kaum vertreten, die Neoavantgarde nur in literaturkritischen Arbeiten –, und viel stärker die französische Literatur von Anatole France über Proust bis zum Nouveau roman rezipiert. Morsellis Liste seiner Lektüren belegt, dass er versuchte, sich einen sowohl wissenschaftlichen als auch literarischen internationalen Wissenshorizont zu erarbeiten. Während die Mitteleuropa-Perspektive als zu eng erscheint, lassen sich in der weiteren Perspektive der postmodernen Literatur eine Reihe von

---

<sup>321</sup> Villani (1998) hat unveröffentlichtes Material konsultiert und die gedanklichen Linien des Werkes insbesondere in den Essays, z.B. in *Realismo e fantasia*, und in *Dissipatio H.G.* untersucht, die anderen fiktionalen Werke werden nur kurz gestreift; ihr *Un mistico ribelle* (Villani 2012) enthält Morsellis unveröffentlichten Text „Teologia in crisi“. Lessona Fasano (1998) geht Morsellis Pessimismus und der Ablehnung seiner Werke durch die Verlage nach, bleibt in ihrer Analyse der Romane allerdings stark inhaltsbezogen; in ihrem komparatistisch orientierten *La disperazione rassegnata* (Lessona Fasano 2011) stellt sie Morselli in eine Reihe von italienischen und angelsächsischen Schriftstellern vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Auch Fiorentino (2002) liefert hauptsächlich Zusammenfassungen des Inhalts der Essays von *Proust o del sentimento*, *Realismo e fantasia* und *Fede e critica*. Parmeggiani (2001: insbesondere 277-279) weist auf die Realitätsfragmente der 1960er Jahre in den Romanen hin, die Morsellis „mögliche Welten“ als Alternativen zur Gegenwart lesbar machen. Zur neueren Forschung zu Morselli vgl. Gaudio (2011) und die von Alessandro Gaudio gesammelten Aufsätze in *Rivista di studi italiani*, 27, n. 2 (2009), [www.rivistadistudiitaliani.it/rivista.php?announum=2009e2](http://www.rivistadistudiitaliani.it/rivista.php?announum=2009e2) (zuletzt eingesehen am 02.11.2016) sowie den Sammelband *Guido Morselli un Gattopardo del Nord*, hrsg. v. Terziroli und Raffo (2016), der Beiträge und Einreichungen zum Premio Guido Morselli von 2008 bis 2015 enthält, den die beiden Herausgeber ins Leben gerufen haben. Mezzina (2011) entwickelt seine Studie zu Morselli aus der intensiven Behandlung von dessen Essays und autobiographischen Notizen und behandelt u.a. das psychologische Profil seiner frühen Texte, auf *Contro-passato prossimo* geht er wenig ein.

<sup>322</sup> Vgl. zur Musilrezeption Villani (1998: 106-109) und ihren Hinweis auf einen „Abbozzo di saggio sull'„Uomo senza qualità“ di Musil“ im unveröffentlichten Nachlass. Zu den Deutschlandreisen Morsellis vgl. die journalistischen Artikel „Vecchia Francoforte“ und „Cronaca di Bonn“ in Morselli, *La felicità non è un lusso* (1994: 11-18 und 67-72).

Merkmalen dieses Werkes besser erfassen, vor allem sein konstruktivistischer Charakter, die Skepsis gegenüber Ideologien und die Gattungsmischung.<sup>323</sup>

## 6.2 Geschichtsbezüge im Romanwerk Morsellis

Morselli hat sich erst sehr spät ganz auf den Roman konzentriert. Zu seinen Lebzeiten wurden außer journalistischen Artikeln zwei Essay-Bände publiziert, *Proust o del sentimento* (1943) und *Realismo e fantasia* (1947); bei letzterem Werk handelt es sich nicht um eine literaturkritische, sondern eher um eine philosophische Abhandlung. Sein erster Roman, der Kurzroman *Incontro col comunista*, die in Tagebuchform verfasste Geschichte der Liebesbeziehung zwischen einer dem Bürgertum angehörenden Ich-Erzählerin und einem führenden Mitglied der italienischen Kommunistischen Partei während der Kriegsjahre (veröffentlicht 1980), wird von Valentina Fortichiari (1984: 158) auf die Jahre 1947/48 datiert. In den 1950er Jahren hat sich Morselli im Essay *Fede e critica* der Diskussion theologisch-philosophischer Probleme gewidmet; er wurde erst 1977 publiziert. In den Essays verwendet Morselli häufig die Dialogform; der Übergang zur literarischen Form ist von daher nicht als ein Bruch innerhalb des Gesamtwerkes zu verstehen, sondern als eine schon in den Essays angelegte Möglichkeit. Die Romanproduktion<sup>324</sup> beginnt mit den psychologischen Romanen *Incontro col comunista*, *Uomini e amori* und *Un dramma borghese*, einem in traditionell realistischer Form geschriebenen Roman, der Geschichte einer latent inzestuösen Vater-Tochter-Beziehung.

Der 1964/65 verfasste Roman *Il comunista* nimmt einzelne essayistische Elemente aus *Incontro col comunista* auf und baut sie zu einer Auseinandersetzung zwischen Marxismus und Darwin'scher Evolutionstheorie aus, die eines der zentralen Themen des Romans darstellt. Die fiktionale Handlung ist zentriert um die Figur des kommunistischen Abgeordneten Walter Ferranini, der eine existentielle und ideologische Krise nach seiner Abordnung ins römische Parlament durchleidet, und spielt in den Jahren nach dem 20. Parteitag der sowjetischen KP, d.h. nach der Entstalinisierung (1958/59).

<sup>323</sup> Vgl. dazu auch Rinaldi (1995: 471 f.). Rinaldi schreibt Morsellis Werk eine doppelte Lesbarkeit zu: eine vergangenheitsorientierte, die seine klassisch modernen Themen der existenziellen Krise des Subjekts aufgreift, und eine der Postmoderne zugewandte Lesart, die sich auf den Konstruktcharakter seiner Romane bezieht: „Vero e proprio *roman philosophique* svuotato però di ogni filosofia, l'opera di Morselli è dunque all'origine di molti libri recenti, costruiti come montaggi polizieschi tinti in apparenza di metafisica, eleganti giochi da tavolo dove ogni mossa (perfettamente gratuita) si risolve nel circuito del regolamento iniziale.“ (Rinaldi 1995: 472, kursiv im Original, SK)

<sup>324</sup> Zu Morsellis ersten Romanen, in denen bereits das Motiv des Freitodes erscheint, ein zentrales Thema seines letzten Romans *Dissipatio H.G.*, vgl. u.a. Mezzina (2011: 135-153).

Viele Details, die Erwähnung historischer Figuren und als reale Personen leicht dechiffrierbare fiktive Figuren (Maccagno ist z.B. Togliatti) sorgen für eine Referentialisierung mit der Zeitgeschichte.<sup>325</sup> Als Insider hat Lombardo Radice den Text als Schlüsselroman gelesen.<sup>326</sup>

Die Referentialisierbarkeit war für Calvino in seiner Funktion als Verlagslektor dagegen ein Grund, die Veröffentlichung des Romans abzulehnen. Nachdem er Morselli seine prinzipiellen Zweifel gegenüber dem Genre des politischen Romans mitteilt, wirft Calvino dem Autor Unwahrscheinlichkeit in der Darstellung des PCI vor:

Qui è la grande delusione a cui necessariamente va incontro il ‚genere‘ che Lei ha scelto, il romanzo di rappresentazione quasi fotografica d’ambienti diversi, il romanzo storico-privato. L’unica via possibile è l’autobiografia, o comunque la riflessione in cui sia ben chiaro chi è il soggetto e qual è il suo rapporto coll’oggetto che tratta; *inventare* – se non si tratta *d’invenzione pura*, cioè sempre d’autobiografia – è impossibile.<sup>327</sup>

Calvinos strikte und in gewisser Weise dogmatische Trennung von Geschichte und Fiktion berührt ein Problem, für das Calvino selbst in der Antenati-Trilogie die Lösung gefunden hatte, nur im Modus der Anspielung und – in *Il barone rampante* – durch den Filter des Bezugs auf die Aufklärung über die Situation der Intellektuellen zu reflektieren. Man kann nur darüber spekulieren, ob Morselli sich diese Ablehnung seines Romans, in der Calvino mit der Kritik am realistisch-historischen Roman argumentierte, zu Herzen genommen hat. Die folgenden Romane sind jedenfalls von einem stärkeren Abstand gegenüber dem realistischen Roman geprägt. Morsellis spezifisches Talent, alternative Welten und Geschichtsverläufe mit ironischer Detailpräzision zu entwerfen, tritt nun erst hervor.

Alle folgenden Romane sind – so wie schon *Il comunista* – stark essayistisch, enthalten nun aber viel explizitere konstruktivistische Merkmale. *Roma senza papa* beschreibt aus der Perspektive eines Schweizer Landpfarrers, der modern sein möchte, aber wehmütig an das alte Rom seiner Jugend zurückdenkt, den Zerfall der Metropole an der Wende zum 21. Jahrhundert,

<sup>325</sup> Vgl. Fortichiari (1984: 83-95).

<sup>326</sup> Vgl. Lombardo Radice, „Il comunista“ e i comunisti, in: *Rinascita*, 16.7.1976: Er datiert die Handlung eher auf die Jahre 1964-65, also die Zeit der Niederschrift, und bescheinigt dem Autor, dass er die Atmosphäre der Ermüdung in der Partei zwischen 1958 und 1966 gut getroffen habe, weist jedoch – als prominentes Parteimitglied – einige kritische Elemente von Morsellis Bild des PCI als klischeehaft zurück. Zu Morsellis Interesse am Kommunismus, das ihm aufgrund seiner großbürgerlichen Herkunft nicht in die Wiege gelegt war, vgl. ausführlich Baldini (2008: 137-163).

<sup>327</sup> Calvino, Brief an Morselli vom 5.10.1965, in: ders., *I libri degli altri* (Calvino 1991: 529).

als ein aus Rom ausgezogener technokratisch-asketischer Papst sein eigenes Raumschiff auf den Mond schickt, um zwischen den Territorialansprüchen der Russen und der Amerikaner für den Vatikan Positionsgewinne herauszuschlagen. *Contro-passato prossimo* schreibt die Geschichte des 1. Weltkriegs um: Die Mittelmächte gewinnen den Krieg und setzen schon 1917 unter der Führung eines genialen Walter Rathenau die politische Vereinigung Europas durch. *Divvertimento 1889* ist die fiktive Geschichte eines Ausflugs des italienischen Königs Umberto I inkognito zu Privatgeschäften in die Schweiz und schildert im spielerisch leichten Ton des „divertissement“ die elementare Unfähigkeit des Monarchen, sich als Privatmann in der Welt zu bewegen. Morsellis letzter Roman-Essay *Dissipatio H. G.* geht vom Spiel mit historischen Referenzen über zu einer radikalen Kritik zeitgenössischer Denkgewohnheiten. Sein Ich-Erzähler befindet sich plötzlich in der merkwürdigen Situation, der einzige Überlebende einer sang- und klanglos verschwundenen Menschheit zu sein; dieser Text ist gleichzeitig antiutopisch und antiapokalyptisch – die Argumente gegen die entschwundene Menschheit, deren Verlust der Protagonist zunächst begrüßt, sind naturwissenschaftlich-ökologisch und konsumkritisch.<sup>328</sup>

*Contro-passato prossimo* bietet sich von allen Romanen Morsellis für eine Analyse unter der vorliegenden Fragestellung am ehesten an, da der kritisch-spielerische Bezug auf Geschichte einerseits und auf den traditionellen Roman andererseits metanarrativ expliziert wird und sich in der Narration am besten verfolgen lässt. Man könnte diesen Roman in mancher Hinsicht als ein Gegenstück zu Elsa Morantes *La Storia* bezeichnen. Anders als Elsa Morante, die eine Geschichtsvision aus der Perspektive der kleinen Leute entwickelt, setzt Morselli in seinen Geschichtsentwürfen auf die Institutionen und die in ihnen verantwortungsvoll wirkenden Individuen als treibende Kraft der Geschichte. Gegenüber Elsa Morantes pessimistischer Sicht geschichtlichen Handelns schlechthin fragt Morselli nach den möglichen Alternativen geschichtlichen Handelns in konkreten gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Kontexten. Ist bei Elsa Morante der 2. Weltkrieg die absurde und obszöne Zuspitzung des in der Geschichte generell waltenden Machtprinzips, d.h. der vorläufige Höhepunkt einer leerlaufenden

---

<sup>328</sup> Zum naturwissenschaftlichen Fundament vgl. Kleinert (1991b). Zum Verhältnis zwischen *Dissipatio H.G.* und dem essayistischen Werk *Realismo e fantasia* sowie verschiedenen Modellen wie Musil, Thomas Mann u.a. im Hinblick auf das Thema des Subjektivismus vgl. Villani (1998: 73-114), zum Bezug von *Dissipatio H.G.* auf Svevos *Zeno Cosini* sowie zum gleichzeitig antiprogredistischen und antiapokalyptischen Gehalt des Textes vgl. Pischedda (2000). Villani ordnet den Roman der phantastischen Literatur zu, Pischedda dagegen wertet ihn in einer fundierteren Argumentation aufgrund der Unentscheidbarkeit der Gattungsfrage als postmodernen Roman.

Teleologie, so konstruiert Morselli die Geschichte des 1. Weltkriegs dergestalt um, dass alle historiographisch verbürgten Ursachen für den 2. Weltkrieg sich in Luft auflösen. Stellt sich in *La Storia* Geschichte für die „umili“ als eine Fatalität dar, die bestenfalls in Alpträumen erahnt, nicht jedoch bewusst erkannt werden kann, versuchen im Gegensatz dazu Morsellis Figuren mit Intelligenz und Entscheidungsfreude Geschichte zu machen. Der Geschichtsfatalismus wird hier als die eigentliche historische Fatalität, als unausrottbare Dummheit, kritisiert.

Morsellis Geschichtskritik entfaltet vielleicht weniger metaphorisch-narratives Potential der Leserbeteiligung, da sie nicht auf direkte emotionale Verwicklung des Lesers in das Geschehen angelegt ist. Sie ist jedoch auf der intellektuellen Ebene profilierter als Elsa Morantes Geschichtskritik, da sie die Fiktion einsetzt, um die Basis aller üblichen Geschichten über die Geschichte, nämlich die historische Faktizität, zu dekonstruieren. Als Beispiel einer Uchronie, einer kontrafaktischen Erzählung von Geschichte, gehört *Contro-passato prossimo* zu einer Gattung, die sich in einem Zwischenbereich zwischen dem Roman und der wissenschaftlichen Hypothese bewegt.

Bevor wir die Verfahren der Dekonstruktion historischer Referenzen analysieren, ist eine Darstellung der essayistisch-philosophischen Grundlagen Morsellis und seiner metanarrativen Reflexion über den Roman erforderlich. Auffallend ist, dass die Romane Morsellis untereinander wenig Ähnlichkeiten aufweisen, mit Ausnahme von *Incontro col comunista* und *Il comunista*. Der Grund dafür liegt in dem mehrfach von der Sekundärliteratur hervorgehobenen Mimetismus des Autors, seiner Anpassung an unterschiedliche Diskurse,<sup>329</sup> die als Material der Romane herangezogen werden. *Roma senza papa* beispielsweise baut die Perspektive des Schweizer Landpfarrers u.a. deswegen so überzeugend auf, weil viele Anspielungen auf theologische Diskussionen in seine Gedanken eingefügt sind. Die psychologische Gestaltung der Figuren kann in den Hintergrund treten gegenüber ihrer Funktion, unterschiedliche Diskurse zu repräsentieren. Dies kann dort irritieren, wo Morselli sich an die Gepflogenheiten des realistischen Romans hält, wie in *Incontro col comunista*, dessen Kommunistenfigur Gildo Montobbio gegenüber der Ich-Erzählerin allzu papierern wirkt. Dagegen erscheint die Verbindung von Diskurs und Narration als ein legitimes Verfahren in den späteren Romanen, bei denen es auf der Hand liegt, dass das Ziel des Romans nicht mehr in der realistischen Glaubwürdigkeit der Figuren- und Milieudarstellung besteht, sondern in der Diskussion von Realitätsbildern und im hypothetischen Durchspielen von Alternativen.

---

<sup>329</sup> Dieser Mimetismus manifestiert sich bis in die Wortwahl hinein, vgl. die Beispiele zu Morsellis Stil in Gaudio (2011: 17-25).

## 6.3 Philosophische Grundlagen von Morsellis Geschichtsdarstellung

Wie aus einem Brief Morsellis aus dem Jahr 1949 hervorgeht, beruht seine Auseinandersetzung mit der Philosophie auf der Erfahrung des Faschismus und des 2. Weltkriegs. Morselli zieht hier eine Linie zwischen dem philosophischen Idealismus, der Romantik, dem Historismus, Nationalismus und Faschismus. Die Linie des Kosmopolitismus in der europäischen Kultur seit der Renaissance sieht er unterbrochen durch die Folgen der Ich-Philosophie Fichtes; als Beispiel zitiert er Hegels Vision von Napoleon als Inkarnation des Weltgeistes und den mit der Vorstellung des Übermenschen verbundenen Geschichtsfatalismus. Morselli verweigert sich gegenüber einer ökonomistischen oder soziologistischen Erklärung des Faschismus und macht direkt die Philosophie und ihre Divulgatoren verantwortlich: „è un fatto che se noi siamo stati deliziati per vent’anni dagli ‚uomini provvidenziali‘, dai *duci*, il merito iniziale e principale va all’idealismo.“<sup>330</sup>

Morsellis Skeptizismus, in mancher Hinsicht eine für seine Generation typische Reaktion auf die Kriegserfahrung, schlägt sich in den essayistischen Werken in zwei gedanklichen Linien nieder: In der Reflexion über die Theologie dominiert die Frage nach dem theologischen Stellenwert des Leidens (*Fede e critica*), in der Auseinandersetzung mit der Philosophie steht die Kritik des Anthropozentrismus, der Teleologie und des Historismus an erster Stelle. Die kontinuierliche Beschäftigung Morsellis mit dem Marxismus – zu seinen Lektüren zählen außer den klassischen marxistischen Texten vor allem Lukács, aber auch Adorno, Marcuse und Havemann, zu dessen *Dialektik ohne Dogma* er eine Rezension verfasst hat – ist geprägt von dem Bemühen, die idealistischen Implikate des Marxismus durch die Konfrontation mit der Evolutionstheorie zu kritisieren. Trotz seiner Außenseiterposition, die sich auch existentiell in seiner völlig zurückgezogenen Lebensweise zeigte, nahm Morselli an zentralen Diskussionen seiner Zeit Anteil, etwa an der Debatte um das Verhältnis von Literatur und Industriegesellschaft.<sup>331</sup> Unter den unveröffentlichten Arbeiten hat Mariani beispielsweise zwei wichtige Artikel zur Diskussion des Entfremdungsbegriffs gefunden, die grundlegend für *Il comunista* sind: Der erste bezieht sich auf die in der Zeitschrift *Il Menabò* geführte Debatte um die „civiltà delle macchine“, konkret auf einen Aufsatz Umberto Ecos zur Entfremdung von 1962, der zweite Aufsatz mit dem Titel

<sup>330</sup> Brief Morsellis an Guido Calogero, 15.10.1949, zit.n. Borsa/ D’Arienzo 1998: 7, auch in: Morselli, *La felicità non è un lusso* (1994: 41-47).

<sup>331</sup> Borsa/ D’Arienzo (1998: 25-33) dokumentieren außerdem, dass Morselli 1949 Rizzoli ein Zeitschriftenprojekt mit Rezensionen internationaler Diskussionen vorschlug und dass er 1969 mit Umberto Eco einen kurzen Briefwechsel über das Thema „öffentliche Meinung und Journalismus“ führte.

„Il lavoro, l'evoluzione, l'alienazione“ wendet sich gegen utopistische Strömungen im Marxismus und beruft sich dabei auf wissenschaftliche Erkenntnisse von der Unaufhebbarkeit der menschlichen Abhängigkeit von der Umwelt, der Arbeitsteilung und der „Entfremdung“ durch Arbeit.<sup>332</sup> Morselli sieht hier einen kulturgeschichtlich relevanten Kontrast zwischen Naturwissenschaftlern und pessimistischen Schriftstellern wie Leopardi auf der einen Seite und der „optimistischen“ Philosophie des Idealismus und ihrer Ableger auf der anderen Seite, die nicht in der Lage seien, die Alterität der Natur und die Beschränktheit des Ich anzuerkennen.<sup>333</sup> Er kritisiert die panökonomistische Reduktion der Geschichte auf die Geschichte von Klassenkämpfen im Marxismus und schlägt als Alternative ein Mehr-Faktoren-Modell vor, das in gleichberechtigter Form ideologische, kulturelle und ökologische Zusammenhänge in der Geschichte berücksichtige. Der alternative Geschichtsverlauf von *Contro-passato prossimo* verdankt vermutlich diesem Mehr-Faktoren-Modell seine Ausstattung der historischen Referenz mit geschichtsbestimmenden Faktoren wie bürokratischen Organisationsprozessen oder technologischem Know-how.

Morsellis Reflexion über das Problem der Teleologie in der Geschichte geht allerdings weit über eine bloße Marxismus-Kritik hinaus. Seine Kritik an Hegel hat verschiedene Facetten; zunächst wäre hier Morsellis Ablehnung der Vorstellung eines autonomen Subjekts zu nennen, die er mit naturwissenschaftlichen und existentiellen Argumenten – wie dem Widerstand des Leidens gegenüber dem Versuch seiner gedanklichen Aufhebung – zu entkräften sucht. Außerdem enthält für ihn jede Form von Geschichtsteleologie die Gefahr einer „self-fulfilling prophecy“: Der Glaube an eine Fatalität der Geschichte macht erst Geschichte zur Fatalität, da die Menschen Realität entsprechend den Realitätsbildern gestalten, die sie im Kopf haben.<sup>334</sup> Das vielleicht wichtigste Argument ist jedoch epistemologischer Natur und beruht

---

<sup>332</sup> Vgl. Mariani (1989/90) im Anhang die Seiten 234-247, die auch Morsellis Kritik an Adornos Entfremdungskonzept enthalten, und das Kapitel über *Il comunista*. Mariani sieht die Gemeinsamkeit zwischen *Fede e critica* und *Il comunista* (trotz unterschiedlicher Themen und gedanklicher Bezugspunkte) im Pessimismus. Interessant auch Morsellis Artikel „Che sarà domani dell'individuo?“ vom 22.1.1965 in *Borsa/ D'Arienzo* (1998: 147-152).

<sup>333</sup> Vgl. auch in Morsellis *Diario* (1988: 301-304) die Kritik an Lukács' anthropozentrischem Geschichtsbild in dessen *Geschichte und Klassenbewußtsein*. Die Anerkennung der Abhängigkeit des Subjektes geht bei Morselli mit einer Ablehnung der Askese und mit der positiven Wertung des Glücksstrebens einher, vgl. den Artikel „La felicità non è un lusso“ im gleichnamigen Band, (1994: 88-113).

<sup>334</sup> Im metanarrativen „Intermezzo critico“ von *Contro-passato prossimo* bezeichnet der „Autor“ sich selbst als Nominalisten, der als solcher weder an die Geschichte noch an die Gesellschaft glaube; vgl. dazu Kleinert (1991b: 233 f.).

auf Morsellis Reflexionen zur Entwicklung der Naturwissenschaft, in denen die Kategorie des Zufalls eine zentrale Rolle spielt.

Morselli hat in dieser Frage außer durch die Lektüre grundlegender naturwissenschaftlicher Werke (Heisenberg, Einstein u.a.) auch Anregungen und Lektürehinweise durch seinen Bruder Mario, einen in den USA lebenden Naturwissenschaftler, erhalten. Er entwickelt eine Reihe seiner Reflexionen zum Zufall in der Korrespondenz mit seinem Bruder und seiner Schwägerin.<sup>335</sup> Morsellis Argumentation lehnt sich einerseits an die Evolutionstheorie an, wobei er allerdings deren finalistische Interpretation bei Teilhard de Chardin kritisiert; von dem Vorhandensein einer Kausalität, d.h. einer ersten Ursache, könne man nicht auf eine Finalität, einen Endzweck bzw. auf einen Fortschritt in der Evolution schließen:

Io dico che l'evoluzione ha una sola mèta: l'*involuzione*, la decadenza, il livellamento. L'Entropia. Come ogni fenomeno esplosivo deflagante (penso alla eruzione di un vulcano), è qualcosa che non ha un ‚senso‘, non ha un fine, anche se ha una dinamica. (*Diario*, S. 247 f.)

Wie bei Thomas Pynchon liefert die Thermodynamik die Argumente gegen eine optimistische Geschichtsphilosophie. Morselli plädiert nun dafür, den Begriff des Zufalls ganz von der Kausalität abzukoppeln und als Gegenbegriff der Finalität zuzuordnen. Nicht-zufällig wären demnach nur noch intentionale Handlungen: „In altre parole, l'antitesi non è fra ‚causa‘ e ‚caso‘, ma fra ‚fine‘ e ‚caso““ (*Diario*, S. 250). Für Morselli lässt sich so der Zufall auf die ganze Evolution ausdehnen. Einsteins Befürchtung, mit dem Unbestimmtheitsprinzip, d.h. der Unmöglichkeit, die Kausalgesetze auf Prozesse im atomaren Bereich anzuwenden, werde dem Zufall in der Mikrophysik Tür und Tor geöffnet, hält Morselli für überflüssig, wenn man die Kausalität nicht mehr mit dem Konzept der Notwendigkeit verknüpfe (*Diario*, S. 251). Sofern man nicht zur Theologie Zuflucht nimmt, ergibt sich aus Morsellis Argumentation, dass die gesamte Evolution zufällig ist; doch auch im Bereich

---

<sup>335</sup> Vgl. Morselli, *Diario* (1988: 246-253) und den bei Mariani (1989/90: 249-252) enthaltenen Brief an seine Schwägerin Franca Morselli vom 18.11.1965. Sein Bruder hat ihm Photokopien entsprechender Arbeiten amerikanischer Naturwissenschaftler zugeschickt (in Fasc. 68 der Manuskripte); für den Einblick in dieses Material danke ich Carlo Mariani. Fasc. 68 des Nachlasses enthält außerdem Manuskripte zu den Stichworten „caso“, „teleologia“, „finalismo“, „contingente“, „fortuna“, Notizen zum Begriff des Zufalls bei Aristoteles und Hegel, darunter auch das Notat eines Hegel-Zitats: „Dove comincia il caso, finisce la filosofia“. Die Notizen sind teilweise datiert auf 1969 und 1970, belegen also, dass Morselli sich in den Monaten vor der Abfassung von *Contro-passato prossimo* nochmals intensiv mit dem Problem des Zufalls beschäftigt hat. Vgl. auch Morsellis Rezension zu Jacques Monod „Il caso e la necessità“, in *La felicità non è un lusso* (1994: 138-145).

der menschlichen Geschichte könne nur dort von Intentionalität gesprochen werden, wo die Freiheit der Wahl zwischen mehreren Optionen möglich sei.

Wenn Morselli nun zwar das Kausalitätsprinzip ohne weiteres anerkennt, dieses jedoch nicht mit dem Konzept der Notwendigkeit verbindet, entfällt für ihn die Basis jeder deterministischen Geschichtsphilosophie. Zieht man die Argumentation Hayden Whites zur Geschichtsphilosophie des 19. Jahrhunderts heran, kann man Morsellis Position dahingehend interpretieren, dass er nicht willens oder fähig war, Geschichte in starken Plot-Strukturen zu denken. Allerdings trifft auch die Alternative, Geschichte als Kontingenz, als Sphäre des rein Zufälligen zu sehen, seine Position nicht. Im Roman werden beide Positionen – anhand von nicht weiter dokumentierten Zitaten von Droysen und Thomas Mann – als falsche Alternative dargestellt:

„Nessun posto al Caso, nella realtà. Tutto che è reale, è necessario, perché causato e causante ... Ringraziamo lo Spirito immanente che, alla sua luce, ci lascia scoprire una provvida Predeterminazione nell'universo determinismo, e un razionale Disegno in ciò che sarebbe altrimenti soltanto una ferrea concatenazione di fatti”, ecc. Così scriveva verso la metà del secolo scorso uno storico illustre del Prussianesimo, e discepolo diretto di Hegel: Johann Droysen. Il giovane Thomas Mann osservava, meno di sessanta anni dopo, in una lettera: „... Una riflessione più profonda, o un'esperienza più matura, ci convince che le vicende di noi uomini, individui e società, forse gli stessi fatti cosiddetti fisici, rivelano, nell'intimo, l'assenza di cause o meccanismi decisivi. Unica legge è la mancanza democritea di ogni legge. Fluttuiamo nell'incerto, nel fortuito, nel gratuito, il che d'altronde conferisce all'esistere il suo fascino, la sua imprevedibile varietà e mutevolezza”, ecc.

Alle due concezioni ricorrenti e troppo note (contrarie solo in apparenza perché non sono che due andamenti dell'unico processo), c'è chi oppone, non una terza tesi: il proprio individuo. Qualcosa che le smentisce tutt'e due, l'individuo, con la sua immaginazione e la sua decisione. (*Contro-passato prossimo* [CPP], S. 177)

Beide Positionen, sowohl der Determinismus des Historismus, Idealismus und Materialismus als auch der Relativismus, der einem verallgemeinerten Kontingenzprinzip entspringt, haben in Morsellis Geschichtsbild die fatale Kraft einer „self-fulfilling prophecy“. Der Geschichtsverlauf ist tatsächlich geprägt von dem Zusammenwirken notwendiger und zufälliger Faktoren („Determinismo e Caso formano un'erma bifronte, sono i due profili non scindibili dei fenomeni“, CPP, S. 121), weil individuelles, intentionales und vor allem intelligentes Handeln, Morsellis „dritter Weg“, nur eine Ausnahme im „Meer der Objektivität“ – um eine Formulierung Calvinos zu verwenden – darstellen. Die Figuren, die das seltene Prinzip der Intentionalität und Finalität im Roman repräsentieren und im metanarrativen „Intermezzo critico“

benannt werden, gehören sowohl dem fiktiven Bereich (von Allmen, Brokenleg) als auch dem realhistorischen Bereich (Rathenau, Tirpitz) an.

Die hypothetische Konstruktion des *Contro-passato prossimo* erklärt sich auch dadurch, dass Morselli den Spielraum für intentionales, intelligentes Verhalten in der Realität selbst als äußerst beschränkt eingeschätzt hat. Seine Kritik am Anthropozentrismus und an der Vorstellung autonomer Subjektivität bedeutet also nicht unbedingt eine Kritik am Rationalismus, sie sucht eher die mythisierenden Strukturen der Geschichtsphilosophie zu durchkreuzen und die Ratio an eine Pragmatik zurückzubinden. Die intelligenten Figuren der kontrafaktischen Geschichtsversion des *Contro-passato prossimo* verkörpern den Versuch eines Angriffs auf die sinn- und zwecklose und zugleich schicksalhafte Faktizität. Sie sind Figuren der Freiheit, nicht jedoch der Utopie.

Unveröffentlichte handschriftliche Notizen, die leider nur schwer zu entziffern sind,<sup>336</sup> zeigen, dass sich Morselli intensiv mit den philosophischen Positionen zum Problem des Zufalls auseinandergesetzt hat. Vermutlich ist er dabei zunächst den Lektürehinweisen in Cesare Ranzolis *Dizionario delle scienze filosofiche* gefolgt, das er nach eigenen Angaben häufig benutzt hat; bei Ranzoli ist er jedenfalls auf die aristotelische Opposition von Zufall und Finalität gestoßen, die er sich in der bereits skizzierten Form zu eigen gemacht hat.

#### 6.4 Die kontrafaktische Geschichtskonstruktion: Die Uchronie zwischen Wissenschaft und Fiktion

Massimiliano Boni (= Anonimo emiliano 1980) bemerkt, dass Morsellis Geschichtsvision in ihrer Betonung des Zufalls große Ähnlichkeiten mit Adriano Tilghers Schriften aufweist. Tilgher, ein Philosoph und Literaturwissenschaftler, hat eine ganze Reihe von Werken verfasst, die ähnliche Interessenschwerpunkte zeigen, von der Relativitätstheorie über den „casualismo“ zur Kritik der Geschichtsphilosophie. In Morsellis Lektüreliste findet sich der Hinweis auf die von Tilgher in den 1930er Jahren herausgegebene *Antologia dei filosofi del dopoguerra*, die allerdings Tilghers Reflexionen zur Kritik der Geschichtsphilosophie nicht enthält. In seinem Nachlass ist eine Rezension von Tilghers *Pensieri sulla storia* (1952) vorhanden, die den Titel „Il caso nella storia“ trägt.<sup>337</sup> Ob er auch Tilghers *Il casualismo critico* (1942) kannte, lässt sich nicht belegen. Tilghers Kritik, dass der Historismus

<sup>336</sup> Der früher in Varese aufbewahrte Nachlass wird inzwischen im Fondo manoscritti der Universität Pavia betreut.

<sup>337</sup> Der Ausriss trägt das Datum 6.11.1952 und die Unterschrift Panfilo Gentile, der Name der Zeitung fehlt jedoch.

die Geschichte sakralisiere (1952: 101 f.), hat eine deutliche Parallele in *Contro-passato prossimo* (S. 24). Tilgher ist vor allem in einer Hinsicht interessant: Er hat das Problem des Zufalls mit dem der Möglichkeit verbunden und auf die Geschichte in einer Reflexion über das Problem alternativer Geschichtsverläufe übertragen. Tilgher verweist in *Il casualismo critico* auf Charles Renouviere's *Uchronie*, deren geringen Bekanntheitsgrad er bedauert. Der tiefere Sinn einer Uchronie besteht nach Tilgher darin, den Glauben an eine Schicksalhaftigkeit der geschichtlichen Ereignisse zu erschüttern (Tilgher 1942: 89).

Der Untertitel von Renouviere's *Uchronie*, *Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être* (Paris 1876), weist gleichermaßen auf die Nähe zur Historiographie und auf den hypothetischen Charakter hin, der für diese Art der Argumentation typisch ist. Renouvier hat selbst ein umfangreiches historiographisches Werk geschaffen. Die Hypothese eines anderen Geschichtsverlaufs, den er vom Römischen Kaiserreich bis zu Karl dem Großen konstruiert, hat hier also einen starken historiographischen Hintergrund und erfüllt die Funktion einer kontrafaktischen Überprüfung des historischen Wissens. A. Demandt hat in seiner Studie *Ungeschehene Geschichte* (1986) die wissenschaftliche Relevanz dieses Verfahrens für die Hypothesenüberprüfung untersucht. Die wissenschaftstheoretische Diskussion über kontrafaktische Logik, über Modelle möglicher Welten und der Konstruktivismus haben in den letzten Jahrzehnten dazu beigetragen, kontrafaktischen Geschichtsdarstellungen eine prinzipielle wissenschaftliche Legitimität zuzugestehen, die sich im Einzelfall jeweils erst bewähren muss, da nicht jede kontrafaktische Hypothese den gleichen Grad an Plausibilität und Explikationskraft beanspruchen kann.

Kontrafaktische Geschichtskonstruktionen beruhen auf einer mehr oder weniger systematischen, von Hypothesen geleiteten Applikation des kontrafaktischen Konditionals auf geschichtliche Ereignisse. Ein bekanntes Muster dieser Argumentationsstruktur ist Pascals Hypothese zu Kleopatras Nase: Die antike Geschichte wäre anders verlaufen, wenn Kleopatra eine kürzere Nase gehabt und folglich weder Cäsar noch Antonius verführt hätte.<sup>338</sup> Kontrafaktische Geschichtskonstruktionen versuchen entweder fiktional-spielerisch oder wissenschaftlich-heuristisch historische Ereignisketten auf determinierende und kontingente Faktoren hin zu befragen. Ihre philosophische Grundlage ist die Abschwächung oder Auflösung der idealistischen Identifikation des Realen mit dem Notwendigen, die Skepsis gegenüber den

---

<sup>338</sup> Vgl.: „Le nez de Cléopâtre: s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé“ (Pascal, *Pensées*, Paris 1964, S. 118, auch zitiert bei Helbig (1988: 35)).

großen geschichtsphilosophischen Entwürfen und die Betonung der methodologischen Reflexion. Max Weber hat dazu in der Polemik gegen Eduard Meyer 1907, in der er das Verhältnis von objektiven Möglichkeiten und adäquater historischer Kausalerklärung behandelt, bereits methodische Anstöße gegeben. Raymond Aron verfolgt diese Spur in *Introduction à la philosophie de l'histoire* im Kapitel über den „Wenn“-Modus in der Geschichtswissenschaft weiter. In der Geschichtswissenschaft gibt es immer wieder Konstruktionen hypothetischer Geschichtsverläufe im Bereich der Ereignisgeschichte, die z.B. den Verknüpfungen von Biographien und politischer Geschichte nachgehen. Eine andere Linie wurde in den 1960er Jahren formuliert und stark diskutiert, die amerikanische „New Economic History“. Diese hypothetischen Konstruktionen versuchen die Annahmen determinierender ökonomischer Faktoren wie der Ausdehnung der amerikanischen Eisenbahnen oder der Sklaverei als Basis der Südstaatenökonomie zu überprüfen, und zwar auf der Basis quantitativer Berechnungen. Der alternative Geschichtsverlauf, in dem die gemeinhin als determinierend angenommenen Faktoren fehlen, wird durch statistische Quantifizierung abgesichert und hat entsprechend den Charakter eines Modells, nicht einer Fiktion. Das Modell steht in einem engen Erklärungszusammenhang mit der faktischen Geschichte, deren „Logik“ es durch ein Negativverfahren beleuchten soll. Es wird auch auf der Ebene der Adäquatheit gegenüber der faktischen Geschichte kritisiert – etwa wenn R. W. Fogel als Vertreter dieser Richtung entgegengehalten wurde, dass er die qualitativen Veränderungen, die technologische Großunternehmen wie der Eisenbahnbau einerseits voraussetzen, andererseits nach sich ziehen, in einem quantifizierend ausgerichteten Modell nicht erfassen könne.<sup>339</sup>

In den Konstruktionen alternativer Geschichtsverläufe, die vom Verfasser als einem fiktionalen Genre zugehörig ausgewiesen werden, ist dagegen im kognitiven Bereich mit einer stärker spielerischen als wissenschaftlich kontrollierten Kombinatorik zu rechnen und mit dem Motiv, die Schwere der Faktizität aufzuheben oder die Geschichte mit den Mitteln der Fiktion verschwinden zu lassen bzw. sie zu korrigieren. Die stärker fiktional orientierten Uchronien können auch einer Motivation folgen, die mit den Erkenntniszielen der Historiographie nicht mehr vereinbar ist: der Motivation, die Geschichte zu genießen.

Auch hier sind jedoch die Darstellungsmöglichkeiten sehr differenziert, wie Christoph Rodiek in seiner Studie zur Uchronie nachgewiesen hat (vgl.

---

<sup>339</sup> Für die Hinweise auf Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Raymond Aron und R. W. Fogel, *Railroads and American Economic Growth*, Baltimore 1964, danke ich Giovanni Mari (Universität Florenz), für den Hinweis auf die Kritik an der „New Economic History“ durch Caron danke ich Michèle Merger (Chargée de recherche honoraire am CNRS).

Rodiek 1997).<sup>340</sup> Rodiek beschäftigt sich mit der literarischen Seite dieser Textart und weist auf die Nähe ihrer Konstruktion zur Kontrafaktur und Parodie hin. Er definiert den kontrafaktischen Erzählmodus als „textsortenunabhängiges Darstellungsmuster“ (Rodiek 1997: 27) und macht auf die Bandbreite der Möglichkeiten des Genres von der ernsthaften Kritik oder der Irrealisierung der Realgeschichte bis zur ironischen Aufdeckung des Fiktionscharakters des Gegenentwurfs aufmerksam. Das Problem einer Gattungsdefinition liegt in der Zwischenposition begründet, die die Uchronie wegen ihres hypothetischen Charakters zwischen der Historiographie und der fiktionalen Literatur einnimmt.<sup>341</sup> Um den Grad an Literarizität des jeweiligen Textes bestimmen zu können, scheint es mir daher nötig, nicht nur auf die Ebene der „Fabel“ und auf die Konstruktionsmodi der alternativen Geschichte, sondern auch auf die Modalisierung einzugehen, d.h. auf die Frage, inwieweit Strategien der Erzeugung von Polysemie und Dialogizität – etwa durch Ironisierung – gegeben sind. In diesem Sinne unterscheidet auch Rodiek zwischen polemischer Geschichtsklitterung und Dialogizität am Beispiel von zwei uchronischen Texten aus der spanischen Literatur.<sup>342</sup>

#### 6.5 *Contro-passato prossimo* zwischen Uchronie, Geschichtskritik und Kritik des historischen Romans

Kannte Morselli Beispiele von Uchronien? In seinen veröffentlichten Schriften ist kein Hinweis auf Renouvier zu finden und auch die oben angedeutete Möglichkeit, dass er auf Renouvier über Tilgher und dessen Studie über den Zufall gestoßen sein könnte, ist nicht nachzuweisen. Möglicherweise kannte er André Maurois' Uchronie „Si Louis XVI ...“ (siehe weiter unten), in der die Bezeichnung Uchronie allerdings nicht vorhanden ist. En passant sei erwähnt, dass Eco in einem Kommentar zu seiner kurzen Uchronie über die Roten Brigaden – als staatstragende Kräfte! – es für nötig hält, den Begriff zu erklären, da er nur Spezialisten geläufig sei.<sup>343</sup> Erst in den 1980er Jahren wurden meines Wissens in Italien Uchronien in der Reihe „Il naso di Cleopatra“ im Frassinelli-Verlag Mailand publiziert. Der Herausgeber der Reihe, Gianni Guadalupi, führt im Vorwort zu einer

<sup>340</sup> Vgl. auch die Aufsätze von Rodiek (1987), (1990), (1992) und (1993).

<sup>341</sup> Auf die hybride Position der Uchronie zwischen Geschichtswissenschaft und literarischer Fiktion geht auch die neuere Studie von Dillinger (2015) ein, die sowohl Kapitel zu kontrafaktischen Geschichtshypothesen z.B. von Alexander Demandt als auch Kapitel zur literarischen Uchronie enthält.

<sup>342</sup> Vgl. Rodieks kurze Bemerkung (1992: 178) zum Unterschied zwischen Fernando Vizcaíno Casas, *Los rojos ganaron la guerra* (Barcelona 1989) und Jorge Semprún, *L'Algarabie* (Paris 1981).

<sup>343</sup> Eco, *Sette Anni di desiderio* (1983: 119).

Uchronie des Pseudonym-Autors Paul Menard (eine klare Anspielung auf Borges)<sup>344</sup> mit dem Titel *1938. La distruzione di Parigi* (1984) Guido Morselli als einzigen Italiener unter den Schriftstellern, die Uchronien verfasst haben, an. Doch Morselli benutzt die Gattungsbezeichnung „ucronia“ meines Wissens nirgendwo. Wenn man berücksichtigt, dass gemäß den Angaben von Helbig (1988) und Rodiek (1997:12) das Genre erst in den letzten Jahrzehnten quantitativ stark zugenommen hat und es im Kontext der Postmoderne zu einer Konjunktur kontrafaktischer Schreibweisen kam, ist dies kein Anlass zur Verwunderung. Wie schon Maurois kennzeichnet Morselli seinen Text mit dem Begriff der Hypothese. Möglicherweise wurde er durch die Reflexionen über einen alternativen Verlauf einer Episode des Risorgimento im Roman *Le armi l'amore* (1963) von Emilio Tadini inspiriert; dies lässt sich jedoch nicht belegen, da Morselli diesen Roman nicht besaß.<sup>345</sup>

Der Titel *Contro-passato prossimo* überblendet in spielerischer Ironie die grammatikalische Kategorie des „passato prossimo“ mit dem Neologismus des „contro-passato“. Der Untertitel definiert den Text als „Un'ipotesi retrospettiva“. Zu diesem definitiven Titel gibt V. Fortichiari die Varianten „anti-romanzo“, „saggio di contro-storia“, „Trapassato“, „Contropassato“ und „Contropassato remoto“ an (Morselli 1988: 256). In der hier deutlichen zentralen Rolle der grammatikalischen Bezeichnung kann ein Reflex auf die damalige Diskussion der Neavantgarde über das Ende des Romans liegen, zu deren Postulaten gehörte, dass ein zeitgenössischer Roman sowohl auf die Erzählung in der 3. Person als auch auf die Erzählzeit des „passato remoto“ verzichten solle.<sup>346</sup> Das metanarrative „Intermezzo critico“ in der Mitte des Romans legitimiert das Konstruktionsverfahren des Romans gegenüber einem skeptischen „Verleger“ nicht mit dem Hinweis auf eine Tradition

<sup>344</sup> Der Name spielt auf Borges' Erzählung „Pierre Menard, autor del Quijote“ an, das inzwischen klassische Modell der Vorstellung einer „ré-écriture“ von Texten, die neue, differente Texte produziert.

<sup>345</sup> Tadinis Roman bezieht sich auf die gescheiterte Befreiungsexpedition von Pisacane 1857 und setzt stark das Konditional zur Kennzeichnung des – so Gramigna in seinem Vorwort – „sogno della Storia irrealizzata“ ein (Giuliano Gramigna, Introduzione, in: Emilio Tadini, *Le armi, l'amore*, 1989: VI).

<sup>346</sup> Zu dieser Position, die A. Todisco im *Corriere della sera* 23.5.1965 unter dem Titel „Non s'usa più il ‚passato remoto‘ caro ai romanzieri dell'Ottocento“ vertreten hat, schrieb Morselli eine unveröffentlichte Kritik unter dem Titel „‚Passato remoto‘ e romanzo“, die folgende zusammenfassende Wertung enthält: „La validità di un romanzo o racconto si riduce alla estrinseca soppressione di una delle convenzioni. Lasciando, per forza, impregiudicata le rimanenti – difatti senza de esse non c'è racconto o non c'è letteratura possibile, – e anzi sostituendo a quella convenzione un'altra, per lo meno altrettanto arbitraria.“ (Borsa/ D'Arienzo 1998: 128). Die Kritik an der Neavantgarde bezieht sich also auf ein als willkürlich und äußerlich eingeschätztes Kriterium der „Modernität“ literarischer Texte.

ähnlicher Texte. Gerade im italienischen Kontext ist dies nicht weiter erstaunlich, und zwar nicht nur, weil der Begriff nicht geläufig ist. Das kontrafaktische Spiel mit der Geschichte scheint eher eine französische und angelsächsische Erfindung zu sein. Gegenüber dem (neo-)realistischen Mainstream der italienischen Literatur der Nachkriegszeit hat die Neoavantgarde der 1960er Jahre das Thema des Geschichtsbezugs weitgehend ausgeklammert. Die damals in der Lyrik erprobten kombinatorischen Verfahren haben jedenfalls mit Morsellis Operation in *Contro-passato prossimo* wenig gemein, obwohl auch Morselli – wie ich zeigen werde – kombinatorisch vorgeht. Auch in der Science Fiction dürfte Morselli kaum Anhaltspunkte gefunden haben, da dieses Genre in Italien eher schwach vertreten ist; die in Giovannolis *La scienza della fantascienza* angeführten Uchronien (1991: 268-270) aus dem Bereich der Science Fiction, die das Thema der parallelen Welten mit dem Motiv der Zeitmaschine verknüpfen, stammen von angelsächsischen Autoren. Im italienischen Kontext wird stets die Originalität Morsellis hervorgehoben. Es ist daher möglich, dass Morselli die Uchronie sozusagen für sich selbst erfunden hat.

Giovannoli zeigt andererseits Parallelen zwischen naturwissenschaftlichen Theorien und den Zeit-Paradoxien auf, die die Science-Fiction im Kontext des Motivs der Zeitmaschine darstellt und konsequenterweise zu einer Auffächerung der Welt in parallele Welten führen lässt. So haben 1957 Hugh Everett und 1973 De Witt und Graham aus der Quantenmechanik eine Theorie der Pluralität der Welten abgeleitet und auch Science-Fiction-Autoren wie Asimov begründen ihre Paradoxe mit der Quantenmechanik (Giovannoli 1991: 277-282). Wir haben bereits gesehen, dass Morselli seine Überlegungen zur Nicht-Widersprüchlichkeit von Kontingenz und Kausalität mit der Lektüre von Heisenberg und Einstein argumentativ unterfüttert. Auch der philosophische Urvater der Theorie der möglichen Welten, Leibniz, war ihm bekannt, ebenso Fontenelles *Entretiens sur la pluralité des mondes*. Dagegen kann man von seinen Bibliotheksbeständen und der Lektüreliste her die Möglichkeit ausschließen, dass Morselli entscheidende Impulse von neueren Richtungen der Historiographie erhalten hat. Er zog Werke von Historikern vor allem als Quellen für die stoffliche Ausstattung des Romans heran und konsultierte besonders Enzyklopädien, historische Überblickswerke und Werke zur Geschichte der Eisenbahnen.<sup>347</sup> Der Ausgangspunkt für seine

---

<sup>347</sup> Morsellis Lektüreliste verzeichnet z.B. R. Posanis *La grande guerra* (Florenz 1968); vgl. dazu Weber (2009: 187). Weber vermutet, dass er in diesem Werk auf das Thema der handstreichartigen Überfälle Erwin Rommels an der Isonzofront in Karfreit/Caporetto gestoßen sein könnte und daraus das Motiv des kriegsverändernden Tunnelbaus in *Contro-passato prossimo* entwickelt haben könnte. Martignoni (1984: 58) weist darauf hin, dass sich Morselli bereits in den 1930er Jahren intensiv mit dem österreichisch-italienischen Kriegsverlauf im 1. Weltkrieg

kombinatorische Operation mit den historischen Daten sind die Wissensbestände der Ereignisgeschichte. Dies ist auch nicht weiter verwunderlich. Die Uchronie ist in ihrem Kontrafaktur-Charakter am besten dann erkennbar, wenn stark konventionalisierte Wissensbestände als Material verwendet werden. Sie ist im Hinblick auf die Leserbeteiligung am effektivsten dort, wo der Konstruktionscharakter des Textes auf der Folie der negierten bzw. dekonstruierten Geschichte sichtbar wird. Dies gelingt nur, wenn im Leser historische Wissensbestände aktualisiert werden. Da es sich um eine *implizite* Evokation des realhistorischen Geschichtsverlaufs handelt, wird dies am ehesten bei der Anspielung auf sozusagen automatisierte Wissensbestände erfolgen.

Eine direkte Quelle für Morsellis Hypothese, dass ein Sieg der Mittelmächte im 1. Weltkrieg für die Einigung Europas vorteilhaft gewesen wäre, ist ein Interview mit Bertrand Russell. In dem 1961 in Italien unter dem Titel *Russell dice la sua* veröffentlichten Interviewband begründet Russell im Kapitel über Krieg und Pazifismus seine pazifistische Position im 1. Weltkrieg. Eine Neutralität Englands im 1. Weltkrieg – so Russell – hätte zu einer Stärkung Deutschlands und zu einem schnellen Kriegsende geführt. Deutschland hätte sich weiter in Richtung einer Demokratie entwickelt, und der Nationalsozialismus hätte keine Chance zur Machtergreifung bekommen. Auch die Russische Revolution hätte nicht als ein Sieg der Kommunisten stattgefunden, sondern – bei kürzerer Kriegsdauer – nach dem Modell der Revolution von 1905.<sup>348</sup> Morselli bezieht sich in *Contro-passato prossimo*, allerdings ohne genauere Angabe, auf Russell.<sup>349</sup>

---

beschäftigt und 1934 und 1935 in der Mailänder Zeitschrift *Libro e Moschetto* Rezensionen von Büchern zum 1. Weltkrieg veröffentlicht hat.

<sup>348</sup> Vgl. Russell: „se nel 1914 fossimo rimasti neutrali, non avremmo avuto il nazismo e non avremmo avuto i comunisti“ (1961: 47). Russell begründet diese Hypothese nicht näher, wie Morselli selbst im „Intermezzo critico“ kommentiert (*Contro-passato prossimo*, S. 122). Eine weitere Quelle für Morsellis Deutschlandbild ist wahrscheinlich sein Exemplar des von Giuseppe Antonio Borgese 1915 veröffentlichten Werkes *Italia e Germania: il germanesimo, l'imperatore, la guerra e l'Italia* (Mailand). Der sizilianische Schriftsteller Borgese, dessen zeitgeschichtlicher Roman *Rubé* das bekannteste seiner Werke ist, war ein Schwiegersohn Thomas Manns. Morselli besaß mehrere Werke von Borgese, vgl. den Katalog *Il Fondo Morselli* (1984).

<sup>349</sup> Vgl. CPP, S. 122. Für den Entwurf eines europäischen Staatenbundes hat Morselli die beiden in den 1960er Jahren veröffentlichten Schriften Federico Chabods *Storia dell'idea d'Europa* (Bari 1964) und *L'idea di nazione* (Bari 1967) als Hintergrund herangezogen; in Morsellis Exemplar des letzteren Bandes ist auf S. 83 ein Zeitungsausschnitt eingeklebt, der eine Kontinuität der Idee der Vereinigten Staaten Europas vom italienischen Risorgimento Carlo Cattaneos und Garibaldis zu Luigi Einaudi, der als Romanfigur in *Contro-passato prossimo* auftritt, und Jean Monnet aufzeigt.

Eine weitere mögliche, jedoch nicht direkt belegbare, literarische Quelle ist André Maurois' *Mes songes que voici* (1933), das eine Uchronie mit dem Titel „Si Louis XVI ...“ enthält und Morselli in der überschaubaren Biblioteca Civica von Varese zugänglich war.<sup>350</sup> Maurois' Uchronie ist nicht nur wegen des Inhalts interessant (die Französische Revolution entfällt aufgrund einer geschickten Reformpolitik Ludwigs XVI.), sondern auch wegen der erzählerischen Rahmenkonstruktion, ein Modell, das auch in *Contro-passato prossimo* gewählt wird.<sup>351</sup>

Literarische Inspirationsquellen in einem weiteren Sinn waren für Morselli die Werke von Musil, Borges und Bioy Casares, die er in den Jahren vor der Abfassung des Romans rezipierte. Es handelt sich hier zwar nicht um Uchronien, doch kann Morselli aus Musils *Mann ohne Eigenschaften* wichtige Anregungen für den ironischen Charakter der Rahmenkapitel und aus Borges' *Ficciones* ein Vorbild für das Motiv der alternativen Welten gezogen haben. Morselli hat, wie aus seiner handschriftlichen Lektüreliste hervorgeht, Borges' Werke *El hacedor* und *Ficciones* gelesen und kannte also dessen Bild der Verzweigung der Welten in „El jardin de senderos que se bifurcan“. Borges' Erzählungen lieferten ihm ein Beispiel für das hypothetische Spiel mit anderen Welten, ein Beispiel konstruktivistischer Literatur, das Morselli in der italienischen Literatur kaum finden konnte; Calvins *Il castello dei destini incrociati* ist erst 1969 erschienen, als Morselli bereits an *Contro-passato prossimo* arbeitete. Morselli hat, wie aus seiner Auseinandersetzung mit Sanguinetis *Ideologia e linguaggio* (1965) hervorgeht, die theoretische Debatte des Gruppo '63 verfolgt, jedoch aus einer distanzierten Position heraus, da er sich für das innovatorische Pathos von Avantgarde-Bewegungen insgesamt nicht erwärmen konnte.

Der wohl wichtigste literarische Intertext für *Contro-passato prossimo* ist Musils *Mann ohne Eigenschaften*. Morsellis Exemplar des Romans weist zahlreiche Unterstreichungen und Kommentare auf. Eine offensichtliche thematische Parallele zu Musil liegt in der zentralen Funktion, die „Rathenau“ innerhalb des Romans einnimmt; allerdings ist Walter von Rathenau bei Morselli eine positive Figur, die im Gegensatz zu Musils „Arnheim“ nicht ironisiert wird. Aus Musils „Möglichkeitssinn“ (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1. Buch, 1. Teil, Kap. 4) kann Morselli grundlegende Inspirationen für seine

<sup>350</sup> André Maurois, Si Louis XVI ..., in: *Mes songes que voici* (1933: 101-122). Morselli besaß persönlich drei andere Bände von André Maurois, *Les anglais* (1935), *Climats* (1928) und in italienischer Übersetzung dessen Portraits von Voltaire, Dickens und Turgenjew, vgl. *Il Fondo Morselli* (1984: 181).

<sup>351</sup> Weitere Beispiele von Uchronien enthalten Versins (1972: 903-907), Rodiek (1997), Dillinger (2015) und für den angelsächsischen Bereich besonders Helbig (1988). Am wahrscheinlichsten erscheint mir, dass Morselli von Maurois' Uchronie inspiriert wurde.

hypothetische Konstruktion erhalten haben. Im Übrigen ist Musil eines der besten Beispiele dafür, dass auch in einer Schreibweise, in der Figuren und Räume identifizierbar bleiben, innovatorische Leistungen zu erzielen sind – ein Beispiel also, das Morsellis Ironie gegenüber dem realistischen Roman und seiner Skepsis gegenüber der Neoavantgarde gleichermaßen entgegengkam. Ähnliches kann man auch für seine Lektüre von Borges, einem der zentralen Intertexte der postmodernen Literatur, annehmen. Wie die handschriftlichen Eintragungen in Morsellis Borges-Exemplaren zeigen, war er von diesem Autor sehr fasziniert. An Maurice Blanchots Einleitung zur italienischen Ausgabe der *Ficciones* (*Finzioni*, Torino 1967) kritisiert er, dass der mystifizierende Gestus dieses Essays nur eine Seite von Borges' Schreibweise erfasse:

ci sono pochi scrittori d'oggi che, giocando con l'irrealismo d'Occidente, riescano come Borges a essere così intimi con l'effettuale, il positivo delle cose, e così lucidamente, persino impietosamente, chiari e razionali e („grasp-of-fact“, eingefügt am Ende des Kommentars, S.K.) tolto, naturalmente, al realismo ciò che ha di speculare, si potrebbe [sic] in Borges scoprire indizi di un realismo trascendentale (non adatto allo schema di Lukács).<sup>352</sup>

Der „Autor“ des „Intermezzo critico“ begründet die Konstruktion einer Gegengeschichte, indem er die philosophischen und historiographischen Gewohnheiten, die Faktizität der Geschichte mit der Glorie der Notwendigkeit auszustatten, verurteilt und seinen Text von der Gattung des historischen Romans, den „storie romanzate“ (CPP, S. 124) abgrenzt. Die einzelnen Argumente des „Intermezzo critico“ entsprechen trotz fiktionsironischer Signale am Ende des Abschnitts – der „Autor“ empfiehlt dem „Verleger“, den Abschnitt als Argumentationshilfe für zukünftige Rezensenten in den Roman aufzunehmen – weitgehend der Position des Autors Morselli, da parallele Textstellen, vor allem zur Romanpoetik, in den Tagebüchern zu finden sind.<sup>353</sup>

Die Praxis des Textes, die Geschichte umzuschreiben, wird unterstrichen durch seine Definition als „vistoso Apocrifo della storia contemporanea“ (S. 117) und durch den Einwand des „Verlegers“: „Nondimeno, è convenuto che *non* si deve fare il processo alla Storia, riscrivere la Storia“ (S. 118.). Auf die Verlegerfrage, ob es sich bei dem Text nicht um „fanta-politica“ oder „fanta-storia“ handle, antwortet der „Autor“, indem er die Realitätsbasis

<sup>352</sup> Handschriftlicher Kommentar enthalten in Morsellis Exemplar von Borges' *Finzioni*, S. XI, Biblioteca Civica di Varese, Fondo Morselli, MOR 631. Der Bibliothek danke ich für den Zugang zum Fondo Morselli.

<sup>353</sup> Zum Vergleich des „Intermezzo critico“ mit anderen Beispielen metafiktionaler Thematisierung des Verhältnisses von Autor und Verlag vgl. Pichler (2011: 175 ff.).

des Erzählten betont: „Qui si tratta de *res gestae*, per mostrare che erano *gerendae* diversamente: si polemizza su fatti e persone della realtà. Siamo con i piedi sul concreto“ (CPP, S. 117).

Der „Autor“ verteidigt sich interessanterweise mit einem Argument aus der Lebenspraxis, nämlich dem Einsatz kontrafaktischer Konditionale („Wenn ich dies und jenes gemacht hätte, dann ...“) in der Überprüfung der eigenen Handlungen, die ein Mittel sei, die tatsächliche Kontingenz des Lebens in eine Quasi-Notwendigkeit zu überführen. Gegenüber der idealistischen Identifikation des Realen mit dem Vernünftigen verschiebt sich bei Morselli der Pol des Rationalen in den Bereich der Hypothese und der Fiktion, und zwar mit einer gleichermaßen existentiellen wie philosophischen Begründung, die auch das Argument der Irreversibilität der Geschichte nicht akzeptiert:

L'irreversibilità non esclude la critica, dovrebbe anzi imporla. Non esclude quella specie di critica che il racconto vuol essere, incursione contro l'Accaduto, non ‚sovrano‘, non intangibile, a dispetto delle filosofie che lo venerano per tale, ‚tutta la storia essendo Storia Sacra‘. Rivisita del passato libera in apparenza sino all'arbitrio, ma che può suggerire un resipiscente giudizio. (CPP, S. 118f)

Gegen den Einwand des „Verlegers“, dass der Historismus schon zusammen mit Croce begraben worden sei, erinnert der „Autor“ daran, dass er nach wie vor – trotz der Kritik Lévi-Strauss' – eine tragende kulturelle Rolle spiele und beispielsweise das Fundament des Marxismus bilde.

Die Legitimationsversuche des „Autors“ beziehen sich auf mehrere Ebenen: auf das Unternehmen des kontrafaktischen Neuschreibens der Geschichte im Allgemeinen, auf die Hypothese eines anderen Verlaufs des I. Weltkriegs im Besonderen und auf die literarische Seite des Textes. Er grenzt sich dabei sowohl gegenüber der Science-Fiction als auch gegenüber der Utopie ab. Mit der Distanz zur Utopie begründet er auch die Dominanz, die so wenig romaneske Figuren wie Bürokraten, Militärs, Diplomaten und Minister in dem Text erhalten – sie sind in der Gegengeschichte ebenso wie in der Realgeschichte die Kräfte, die Geschichte machen. Die mit Bedauern geäußerte Verabschiedung des „Volkes“ durch den „Autor“ ist als Ironie gegenüber dem historisch-realistischen Roman zu lesen, gegenüber jenen von Morselli angeführten „storie romanzate“ (CPP, S. 124). Auch der Unterschied zur zeitgenössischen Literatur wird vom „Autor“ ohne Umschweife bestätigt. Der „Verleger“ moniert in diesem Zusammenhang, dass die Erzählung ohne Übergang in die Gegengeschichte eintauche, worauf der „Autor“ erwidert, er verzichte gern auf künstliche Perspektiven und Leinwandhintergründe. Im weitgehenden Verzicht auf die Nutzung typischer literarischer Illusionserzeugung wie der Perspektivierung von Ereignissen durch einen Beobachter, ein schon im klassischen historischen Roman

effizient eingesetztes narratives Mittel, liegt eine Besonderheit von *Contropassato prossimo*, das diesen Text auch von vielen neueren postmodernen Romanen unterscheidet. Morselli verlässt sich weitgehend darauf, dass die Deformationen der referentiellen Ebene allein den Text tragen, und bekennt sich explizit zu der daraus folgenden Konsequenz einer Abschwächung und Abflachung des Narrativen (vgl. CPP, S. 120). Der „Autor“ des Intermezzo beharrt dennoch auf der Bezeichnung „Roman“ für seinen Text und untermauert dies mit einer erweiterten Gattungsdefinition, indem er den neuen Roman sogar als „transletterario“ charakterisiert:

Oggi il romanzo non è nella letteratura, è *la* letteratura. Da esso non si esce. Aggiungerei che il romanzo è persino transletterario, per i nostri gusti d'oggi. Include, per esempio, o può includere, la teologia. Non la fanta-teologia, per carità: la teologia. (CPP, S. 117)

Für den heutigen Leser von hybriden Texten, die faktuales und fiktionales Erzählen mischen, erscheint diese Wertung nicht ungewöhnlich, im literarischen Umfeld der 1960er Jahre stellte sie jedoch eine Außenseiterposition dar. Morsellis Originalität tritt deutlich hervor, wenn man berücksichtigt, dass damals in Italien noch nicht einmal von postmoderner Literatur die Rede war.

In der Perspektive des „romanzo-saggio“ erscheint der Roman als ein potentieller Ort der Begegnung aller Diskurse. Morselli hat gegenüber der Debatte der 1960er Jahre über das „Ende“ oder die „Krise des Romans“ eine Position jenseits der Opposition zwischen Avantgardisten und „Realisten“ bezogen. In einer Notiz vom 13.9.1966 mit dem Titel „Fine del romanzo“ wendet sich Morselli ironisch gegen die These vom Ende des Romans: Die Krankheit – so Morselli – sei wohl eher die der Literaturkritiker, die den Roman ständig in das Korsett eines einzigen Modells zu pressen versuchen. In dieser Hinsicht gebe es zwischen den Lukacsianern und den „Avantgardisten“ unter den Literaturkritikern keine Unterschiede. Morselli zitiert als positives Beispiel nur die Position Jean Bloch-Michels (*Le présent de l'indicatif*), der von einer Flexibilität des Romans ausgehe, die sich gegenüber jeder Gattungsdefinition sträube. Den Literaturkritikern wirft Morselli an anderer, unveröffentlichter Stelle einen Mangel an Wahrnehmungsfähigkeit gegenüber der Vielfalt der zeitgenössischen Romanproduktion vor.<sup>354</sup>

<sup>354</sup> Vgl. Morselli, *Fine del romanzo*: „Non si è disposti insomma a vedere il romanzo d'oggi come coesistenza di tipi e modi diversissimi, il più spesso reciprocamente irriducibili e tuttavia, in principio, ugualmente legittimi e ‚attuali‘ quando intrinsecamente coerenti. Non si capisce, o non si ammette, che il romanzo ormai è la letteratura. Non più ‚genere‘ ma federazione di generi – il quale fenomeno, si noti, era già visibile tre generazioni fa, in Francia. No, non Proust: l'oggi ignorato Anatole France, nella ‚Histoire Contemporaine‘.“ (unveröff. Manuskript,

Heute leuchtet, auf dem Hintergrund der verschiedenen Beispiele von Genremischungen im postmodernen Roman, Morsellis Definition des zeitgenössischen Romans als „federazione di generi“ unmittelbar ein, zumal er in einer Rezension eines Romans von Iris Murdoch<sup>355</sup> präzisiert, dass der soziologische oder historisch-politische Essay auf der einen Seite und der Kriminalroman und die Science-Fiction auf der anderen Seite dem Roman nahestehende und in ihn integrierbare Genres seien.

Carlo Mariani hat anhand unveröffentlichten, handschriftlichen Materials wie beispielsweise der Notizen mit dem Titel „Sanguineti e l'avanguardia“ (zu dessen Essay *Ideologia e linguaggio*) und der Randglossen zur italienischen Ausgabe von Robbe-Grillet's *Pour un nouveau roman* belegt, dass Morselli sich gründlich mit der zeitgenössischen Literaturdiskussion auseinandergesetzt hat und Robbe-Grillet beispielsweise nicht von einer Position des Realismus aus kritisiert, sondern die internen Widersprüche von *Pour un nouveau roman* aufgedeckt hat. Morselli ist sich im Übrigen der inneren Widersprüchlichkeit jeder mit programmatischem Innovationspathos vorgebrachten Avantgarde-Position so bewusst, dass er sie in parodistischer Verkehrung in *Roma senza papa* einbaut. Die entsprechende Episode, die Verleihung des „Premio Sanguineti“ an einen „avantgardistischen“ Autor, siedelt er kurz vor der Jahrtausendwende an:

Nel nome di un littérateur illustre, membro di diverse Accademie, tale premio laurea le opere della c.d. trans-narrativa; quanto al saggio datoci a conoscere, s'intitola *Faccio un passo indietro* e ha la sconcertante specialità di essere un racconto scritto in terza persona e col prevalente impiego del passato remoto. (*Roma senza papa*, S. 110/111)

Dieser Text beginne damit, dass eine Pariser „baronessa“ ausgehe. Morselli spielt hier auf Valéry's Verdikt an, das von Breton in das erste Surrealistische Manifest aufgenommen wurde, dass man Sätze wie „La marquise sortit à cinq heures“ nicht mehr schreiben könne. Die als Avantgarde ausgegebene „trans-narrativa“ entpuppt sich als Wiederaufnahme traditioneller, von der historischen Avantgarde für obsolet erklärter Erzählformen.

---

datiert 1966), zit.n. Mariani (1989/90: 257). Im Kontext dieses unveröffentlichten Artikels machte sich Morselli in seinen Notizbüchern über bestimmte Verdikte und Gebote der damaligen Literaturkritik lustig, z.B. nur noch in der ersten Person zu schreiben oder das „Passato remoto“ nicht mehr zu verwenden, vgl. Borsa/ D'Arienzo 1998: 126-128.

<sup>355</sup> Es handelt sich um eine 1965 verfasste Rezension von Iris Murdoch, *La ragazza italiana* (Mailand 1965, Originaltitel: *The Italian Girl*), vgl. Morselli, Guido (1966): „L'imprevedibilità dei tipi di romanzo e «La ragazza italiana»“ di Iris Murdoch, in: *La Cultura* (Luglio 1966), S. 421-423.

Morselli hat das Konzept des Romans als „federazione di generi“ primär aus seiner eigenen literarischen Praxis gewonnen, wobei der Kern der meisten seiner Romane in der Auseinandersetzung mit verschiedenen Diskursen besteht. Seine Texte sind Dialoge mit der Theologie (*Roma senza papa*), mit den Ideologien und dem kommunistischen Utopiegedanken (*Il comunista*), mit der Geschichtsphilosophie und der Historiographie (*Contro-passato prossimo*) und mit der Psychologie und der Philosophie (*Dissipatio H. G.*). Die entscheidenden literarischen Impulse für die Anlage des Romans als Metadiskurs sind, wie bereits erwähnt, bei Musil, Borges und Bioy Casares – dessen *Invenzione de Morel* Morselli kannte – zu suchen. Vor oder während der Arbeit an *Contro-passato prossimo*, im Jahr 1969, hat Morselli im Übrigen auch Sternes *Tristram Shandy* und Diderots *Neveu de Rameau* gelesen, Klassiker der Metafikionalität.

Im „Intermezzo critico“ bestätigt der „Autor“ allerdings auch das vom „Verleger“ vorgeschlagene Etikett des Realismus – doch der Kontext zeigt hier eindeutig, dass der Begriff Realismus ironisch gegen den traditionellen historischen Roman, gegen die „storie romanzate“, gewendet wird: „Dunque, mi concede che il racconto, esatto e non vago, più grigio assai che roseo, non assomiglia alle storie romanzate“ (CPP, S. 124). Morselli bezieht sich hier wohl eher auf triviale, epigonale Beispiele des historischen Romans, da er kurz vorher Tolstoi als positiven Bezugspunkt angibt. Das Graue und Schwerfällige von *Contro-passato prossimo* wird einer Anpassung an die Referenz, nämlich die geschichtsgestaltenden Mächte der Bürokratie und des Militärs, und an die Historiographie zugeschrieben. Die Fiktion hat sozusagen keinen autonomen sprachlichen und referenziellen Bereich mehr und tritt in direkte Konkurrenz mit der Faktizität der Geschichte, wobei sie nicht nur die Kategorie der Wahrscheinlichkeit, sondern auch die der höheren Rationalität für sich beansprucht.

So rechtfertigt der „Autor“ den Text erstens mit der Genauigkeit des Details, das konform mit der analytischen Anlage jeder Erfahrung, auch der kollektiven, konstruiert sei, und zweitens mit einer inneren Logik, die die Hypothese gegenüber der Realität auszeichne:

Troppo spesso ciò che ci colpisce, del non-accaduto, è la sua ovvietà, l'urgenza con cui la data situazione lo reclamava. Il paradosso sta dalla parte dell'accaduto: dall'altra parte se ne sta, sconfitta, quella che chiamiamo (quantunque con ottimismo) ‚logica della cose‘. La cucitura del ‚contro-passato‘ sul passato, nel racconto, diventa visibile proprio nel punto dove il congruo e il sensato si sostituiscono all'incongruo e insensato, ecc. (CPP, S. 121)

Hier zeigt sich eine Tendenz Morsellis, der fiktiven Welt mehr Konsistenz zu verleihen als der realen. Die fiktive Welt steht in einem Konkurrenzverhältnis zur realen Geschichte – während ein hypothetischer Geschichtsverlauf, der

unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten konstruiert wird, eine vergleichbare Autonomie nicht behaupten würde, sondern vielmehr dazu dient, eine Priorität kausaler Faktoren für die historiographische Erklärung der realen Geschichte zu begründen. Für Morsellis Projekt, die Faktizität der Vergangenheit durch Rationalität korrigieren zu wollen, gibt es nur den Ort der literarischen Fiktion. Im Übrigen wird seine These, dass die Rationalität das in jedem Moment sichtbare Differenzkriterium zwischen Realgeschichte und Fiktion sei, von der Lektüre-Erfahrung nicht bestätigt, da – bedingt vor allem durch den Detailreichtum seines Textes – die Naht zwischen Realität und Hypothese kaum zu erkennen ist. Der fließende Übergang zwischen historiographisch verbürgten und fiktiven Details – dessen Konstruktionsverfahren ich weiter unten analysiere – kann in der Beteiligung des Lesers zwei komplementäre Reaktionen hervorrufen, entweder eine Art von Authentifizierung der Fiktion in einer Umkehrbewegung gegenüber der von Morselli kritisierten Identifikation des Realen mit dem Rationalen, die dann dem Rationalen (auch wenn es fiktiv ist) die Dichte der Realität zugestehen würde, oder im Gegenteil eine Irrealisierung des anderen Pols, nämlich der historischen Referenzen.<sup>356</sup> Auf die zweite Möglichkeit hat bereits Rodiek hingewiesen, der hierin ein Charakteristikum der Uchronie sieht. Textpragmatisch orientierte Studien zur Fiktionstheorie gehen davon aus, dass in Alltagssituationen bei unklarem Seins-Status einer Aussage eher eine Tendenz zur Fiktivierung des realitätskonformen Teils der Aussage besteht als umgekehrt, da Fiktionen im Gegensatz zu Realitätsaussagen keine pragmatischen Konsequenzen nach sich ziehen.<sup>357</sup>

Unabhängig von der Leserrezeption kann man an dieser Stelle festhalten, dass der metanarrative Kommentar für *Contro-passato prossimo* sowohl den Status einer ernstzunehmenden Hypothese, also tendenziell den Status einer Sachaussage, beansprucht als auch den Fiktionsstatus des Romans. Dem entspricht im Detail der fließende Übergang zwischen historisch verbürgten und fiktiven Elementen sowie in der Gesamtkonstruktion das Vorhandensein dominant literarisch-fiktiver Teile und dominant historiographisch orientierter Teile.

## 6.6 Die Gegengeschichte des *Contro-passato prossimo*

*Contro-passato prossimo* erzählt im nüchternen Stil eines historiographischen Berichts die Geschichte des 1. Weltkriegs in einer alternativen Version: Durch geschickte militärische Überraschungsmanöver gelingt es den

---

<sup>356</sup> Vgl. Kleinert (1991b: 247) und ähnlich Rodiek (1987).

<sup>357</sup> Vgl. Landwehr (1975 :171).

Mittelmächten Österreich und Deutschland, den Krieg zu gewinnen; Walter von Rathenau vereint durch politischen Weitblick und Verhandlungsgeschick nach dem militärischen Sieg die unterlegenen Staaten der Entente mit den Mittelmächten zu einem europäischen Staatenbund unter dem Vorzeichen eines demokratischen Staatskapitalismus. Der Untergang der Donaumonarchie ist zwar ein unaufhaltsamer Prozess, doch wird – wie es der Schluss nahelegt – immerhin der 2. Weltkrieg nicht stattfinden: Adolf Hitler sieht die Germanisierung Europas auch ohne sein persönliches Engagement kommen und widmet sich daher der Malerei.

Die Handlung wird in sechs Teilen und einem Epilog entwickelt und in der Mitte durch das kommentierende „Intermezzo critico“ unterbrochen. Der erste Teil, den die meisten Rezensenten als den gelungensten bezeichnen, schildert zunächst die Entdeckung des österreichischen Majors und Amateurkünstlers Walter von Allmen im Jahre 1910, dass die Fortführung eines stillgelegten Tunnelanfangs von Österreich aus bis ins italienische Veltlin militärstrategische Vorteile bringen könnte. Nachdem von Allmens Plan über verschiedene bürokratische Hürden bis zur Spitze der K.u.K.-Heereshierarchie vorgedrungen ist, beginnt die Armee mit dem Bau des Tunnels, und zwar unter strikter Geheimhaltung. Der Tunnelbau ist der erste Schachzug in der sogenannten Edelweiß-Expedition,<sup>358</sup> die, im zweiten Kapitel beschrieben, mit einem Überraschungsangriff hinter die italienischen Frontlinien 1916 den Kriegsverlauf zugunsten Österreichs entscheidet. Das dritte Kapitel behandelt die politischen Reaktionen der Italiener, die sich, von Giolitti manövriert, vorsichtig aus dem Bündnis mit der Entente herauslösen. Nach dem eingeschalteten „Intermezzo critico“ folgen in den Teilen 4 bis 6 die weiteren Ereignisse auf dem europäischen Kriegsschauplatz von dem Gelingen eines modifizierten Schlieffen-Plans über den U-Boot-Krieg zwischen Deutschland und England, den durch Arbeiteraufstände niedergeschlagenen Putsch der deutschen Generäle bis zur Gründung der „Vereinigten Staten von Europa“ auf Rathenaus Initiative hin.<sup>359</sup> Der Epilog schließt den Bogen des „Contro-passato“ zurück zu Walter von Allmen, der Zeuge

<sup>358</sup> Die fiktive Edelweiß-Expedition trägt einen Titel, der nicht präzise zuzuordnen ist, aber auch nicht einfach erfunden zu sein scheint: Es gab beispielsweise das 14. Armeekorps des K. und K. Heeres, das Edelweißkorps genannt wurde. Martignoni (1984: 65 f.) weist auf eine mögliche Vorlage Morsellis hin, das 1934 erschienene Buch *La guerra in alta montagna* von Ildebrando Flores, in dem ein (vereitelter) Überraschungsangriff durch einen heimlich gebauten Eistunnel im Ortler-Cevedale-Massiv beschrieben wird. Martignoni sucht außerdem nach Bezugspunkten zwischen realen Orten und den fiktiven Orten der Edelweiß-Expedition.

<sup>359</sup> Die Idee der „Vereinigten Staaten von Europa“ kann Morselli bei Maurois gefunden haben, vgl. Maurois (1933: 122).

des „Finis Austriae“ wird und sich die dadurch verursachten depressiven Zustände psychoanalytisch deuten lässt.

Innerhalb des Romans fungiert Walter von Allmen zunächst als eine neue Version des Scottschen „mittleren Helden“, da er kein Entscheidungsträger, sondern hauptsächlich kommentierender Beobachter, gleichzeitig aber über seine Zugehörigkeit zum bürokratischen Apparat in das historische Geschehen verwoben ist. Der Bericht entfernt sich allerdings bereits im zweiten Teil von dieser Figur, bürokratische und politische Instanzen treten weitgehend an die Stelle der Einzelfiguren, bis in der zweiten Hälfte des Romans nochmals mit Walther Rathenau eine einzelne Figur ein ausgeprägteres Profil gewinnt. Auch diese beiden Figuren werden allerdings nicht aus einer psychologisierenden Innenperspektive dargestellt, sondern dienen als Verkörperung verschiedener Erkenntnisprozesse und Handlungsschritte. Sie haben eine deutliche Modellfunktion, da beide eine Verbindung von theoretischer und praktischer Intelligenz herstellen. Zusätzlich hat die Figur von Allmens sehr stark die Funktion der lektüeranleitenden Einführung. Seine Reflexionen über die nötigen, manchmal auch zufallsbedingten Vermittlungsschritte zwischen einer Intuition und der praktischen Durchführung, die den Kreisen vergleichbar sei, welche ein ins Wasser geworfener Stein zieht, lassen sich als indirekte Lektüeranweisung für die Handlungsstruktur des Textes lesen. Die Erzählung zieht nicht nur insofern Kreise als immer weitere Realitätsbereiche erfasst werden, für den halbwegs mit der Geschichte des 1. Weltkriegs vertrauten Leser gilt dies auch für die Kreise, die die Einfügung eines fiktionalen Details (des Röschener Tunnels) in seinem historischen Wissen zieht. Man könnte auch das zeitgemäßere Bild wählen, dass die Einschleusung der Fiktionalität in das historische Wissen nach Morsellis Art wie ein Virus-Programm in einem Netzwerk wirkt: Das Fiktionalitätsvirus pflanzt sich in immer neue Gebiete fort, bis idealiter das ganze Geschichtsbild zusammenbricht. Die Ausweitung des Gegenstandsbereichs erstreckt sich einerseits auf die Schauplätze, andererseits auf die Institutionen. Tritt neben von Allmen im ersten Teil der dekadente Hofstaat des Kaisers und die K.u.K.-Bürokratie ins Blickfeld, erweitert sich der Blick im Folgenden, indem über eine Fülle von Details die Realitätsbereiche des Militärs, der Technik, der politischen Entscheidungsprozesse und der politischen Kultur der einzelnen Länder, der wirtschaftlichen Zusammenhänge, der ideologischen Diskussionen, der Mentalitäten, der naturwissenschaftlichen Entdeckungen, der Psychoanalyse und der künstlerischen Strömungen einbezogen werden. Von den Schauplätzen des ersten Teils, Röschenen und das Veltlin, Mailand und Wien, geht die Erzählung im zweiten und dritten Teil zu den nationalen Einheiten über, zu Österreich und Italien, im vierten Teil zu Deutschland und Frankreich, im fünften zu Deutschland und England, im sechsten zu Europa insgesamt.

Dass es sich um eine Uchronie handelt, ist für den Leser im ersten Teil noch nicht erkennbar, da keine Diskrepanzen gegenüber dem historischen Wissen vorliegen. Gemäß den Gattungskonventionen erscheint von Allmen als fiktive Vordergrundfigur vor einem historisch verbürgten Hintergrund. Der kaiserliche Hof mit den zeitgemäß stimmigen Konnotationen von Ritual und Dekadenz, historische Persönlichkeiten, die en passant erwähnt werden wie Sigmund Freud oder – ironisch – Marinetti mit seinen Futuristen beim Tagliatelle-Essen in Mailand (für von Allmen eine groteske Replik auf Leonardos „Abendmahl“) und eine Reihe weiterer Details wie präzise Raum-Zeit-Angaben sorgen für die Referentialisierung der fiktiven Welt mit der historisch realen Donaumonarchie unmittelbar vor dem ersten Weltkrieg. Selbst der explizite Hinweis auf Musil trägt zur hier aufgebauten Authentizitätsillusion bei. Die Figur Walter von Allmen, Leutnant im Historischen Dienst der Donaumonarchie, dilettierender Maler, literarisch ambitionierter Tagebuchschreiber, dessen Metaphern ebenso an den *Mann ohne Eigenschaften* erinnern wie die nüchterne Präzision seiner Handlungen, verkörpert das (später metanarrativ explizierte) intelligente, zielorientierte Handeln in einer von Determinismus und Zufall geprägten Welt.

Das Problem, dass in einer linear erzählten Geschichte der Zufall im Grunde nicht existiert, da er – auch wenn ein Handlungselement explizit als zufällig bezeichnet wird –, in die Plotstruktur integriert wird, löst Morselli durch eine ironisch unterstrichene Häufung von Zufällen. Zwischen von Allmens Entdeckung eines aufgegebenen Eisenbahntunnel-Projekts, das unter dem Cevedale-Massiv von Österreich ins italienische Veltlin führen sollte, und die geheime Durchführung des Tunnelbaus durch das österreichische Heer legt der Erzähler im ersten Teil ein ganzes Geflecht von Faktoren, das die einzelnen Schritte in von Allmens Handeln als eine sowohl intuitive als auch methodisch vorgehende Reaktion auf eine Umwelt voller Hindernisse erscheinen lässt. Von Allmens Eingabe, in der er die strategische Bedeutung des Tunnels hervorhebt, wandert durch die K.u.K.-Militärbürokratie und dass sie schließlich Beachtung findet, ist ausschließlich von Zufällen gelenkt. Ironisiert wird hier nicht nur die vermeintliche Rationalität von Bürokratien, sondern auch die der Historiographie. Als die Eingabe durch den Irrtum eines kronenherzoglichen Bürovorstehers, den eine Migräne halb mit Blindheit schlägt, ungelesen in die Ablage wandert, beschwört der Erzähler mit einem Seitenhieb auf den Historismus die Idee eines weisen Wirkens der Geschichte herauf:

Il promemoria di von Allmen benché ancora sigillato nella sua busta, s'infilò fra le Evase, da girare all'Archivio, e con ciò la fatalità cieca, metafora non spreca-ta, per una volta, aveva avviato su un differente binario un avventuroso tratto del destino d'Europa.

Ma qualche cosa avrebbe rimanovrato lo scambio, in senso inverso. C'erano i cosiddetti Storicisti a quei tempi, e insegnavano („bianchi' o ‚rossi' che fossero) che non esiste fatalità, non esiste caso ma solo la Storia, sempre sacra, quand'anche sia dialettica; e provvidenziale. E ha i suoi Decreti solenni, ma anche le sue ‚Astuzie' e cioè si fa furba, restando sempre sacra, ricorre a trucchi e gherminelle per rimediare alle proprie sviste e malefatte. (CPP, S. 24)

So gelangt die Eingabe durch eine neuerliche Verwechslung doch noch in die Hände des Kronerzherzogs, von dort auf die Ebene der dringlichen militärischen Entscheidungen allerdings auch wieder nur durch den Zufall, dass dem Kronerzherzog bei einer Unterredung mit dem Kriegsminister Fiedl und dem Oberbefehlshaber v. Hoetzendorff<sup>360</sup> der letzte Punkt seiner Forderungen entfällt und von ihm spontan durch die in seiner Jackentasche befindliche Eingabe von Allmens ersetzt wird. Die ironische Infragestellung des Historismus hat hier natürlich eine primäre Funktion, während der Aufbau einer historischen Wahrscheinlichkeit nicht intendiert ist.<sup>361</sup>

## 6.7 Die „Naht zwischen Gegengeschichte und Historie“

Betrachten wir nun genauer das im „Intermezzo critico“ als „cucitura del ‚contro-passato' sul passato“ (S. 121) bezeichnete Verfahren. Morselli „contro-passato“ ist nicht in der Form konstruiert, die man in Science-Fiction-Texten finden kann, nämlich dass ein einziges in der Vergangenheit verändertes Detail den gesamten Geschichtsverlauf durcheinanderbringt. Um in der oben zitierten Metaphorik des „binario“ zu bleiben: Der Roman folgt nicht einem einmal eingeschlagenen Gleis, sondern lässt von der Hauptlinie der (realen) europäischen Kriegsgeschichte beständig neue hypothetische Gleise abzweigen. Denkbar wäre, dass sich die fiktive Historie so weit ausdehnt, dass sie die historische Realität gänzlich verdrängt. Stattdessen wird jedoch den ganzen Roman hindurch immer wieder der tatsächliche Kriegsverlauf einbezogen. Es gibt also nicht eine lineare Zunahme der fiktiven Historie, sondern eine beständige Interferenz der beiden Ebenen. In der Terminologie der „Possible Worlds“ könnte man diesen Sachverhalt folgendermaßen darstellen: Es wird nicht eine einzige homogene fiktive Welt aufgebaut, sondern eine Verzweigung verschiedener möglicher Welten. Als generierendes, im Text aber nicht offengelegtes Prinzip ist hier die Anwendung des kontrafaktischen Konditionals an verschiedenen Punkten des realen

<sup>360</sup> Im Roman erscheint Conrad von Hötendorff in dieser Schreibung; dabei handelt es sich möglicherweise nicht um einen Fehler, sondern um eine der minimalen Veränderungen, die Morselli bewusst an den historischen Figuren vorgenommen hat.

<sup>361</sup> Zum Zufall im Roman vgl. Köhler (1973).

Geschichtsverlaufs anzusetzen. Die dabei neu entstehenden Kausalketten von Handlungssequenzen sind im Prinzip in sich unabgeschlossen und quantitativ unendlich. Manganelli hat Morselli in seiner Tendenz zur Kombinatorik treffend charakterisiert: „un consultore di archivi inesistenti o forse dei cataloghi che contengono tutti i possibili.“<sup>362</sup>

Jeder kombinatorische Text kann jedoch nur eine begrenzte Anzahl von Kombinationen durchführen. Die Textanalyse hat hier also nach den Konstruktionsprinzipien zu fragen, die die prinzipiell unendlichen Möglichkeiten der Kombinationen begrenzen.

Während im ersten Teil modellhaft die Vorstellung einer Rationalität der Geschichte an sich unterminiert wird, richtet sich in den folgenden Teilen die Alternativgeschichte gegen die historiographischen Deutungen der einzelnen Etappen des Kriegsgeschehens. Die These Morsellis, dass ein Sieg der Mittelmächte möglich gewesen wäre, enthält bereits eine erhebliche Provokation der Historiographie, da in deren Darstellungen üblicherweise der Krieg für die Mittelmächte wegen des Zweifrontenkriegs und der geringeren Truppenstärke von vornherein als verloren gilt. Außerdem wendet sich seine These, dass ein dauerhafter europäischer Friede nur durch den Sieg der Mittelmächte erreichbar gewesen wäre, gegen das Stereotyp eines quasi naturgegebenen, kollektiv verankerten Aggressionsdrangs der Deutschen. Kritiker haben denn auch Morsellis grundlegende Hypothese als unwahrscheinlich verworfen.<sup>363</sup>

Die ständige Wiederkehr der historischen Faktizität in der Gegengeschichte macht *Contro-passato prossimo* zu einem palimpsestartigen Text, was sich dem „Intermezzo critico“ zufolge auch aus dem Wunsch Morsellis erklären lässt, seinen Text nicht in die Ecke der bloßen Fiktionalität und der Utopie abgedrängt zu sehen. Dies führt dazu, dass gewisse historische Invariablen in einem gegebenen Moment – wie wirtschaftliche Situation, technische Machbarkeit, ideologische Grundströmungen – weitgehend akzeptiert und als gesellschaftlicher Horizont des Handelns der Einzelfiguren in den Roman aufgenommen werden. Darüber hinaus erfüllen die Zitate präziser historischer Ereignisse und Figuren die narrative und kognitive Funktion, als Spannungsquelle gegenüber der Gegenrealität zu dienen. Der Roman konstituiert so ständig gleichzeitig die kritisierte historische Realität und den

<sup>362</sup> G. Manganelli, „Raccontò il possibile inesistente“, in: *Il Mondo*, 5.6.1975.

<sup>363</sup> Antonio De Lorenzi schreibt in seiner Rezension „Ipotesi retrospettiva sugli imperi centrali“ (*Il Messaggero Veneto*, 20.4.1975): „Fra gli errori dell’ottica socio-politica di *Contro-passato prossimo*, il più grave ci sembra la netta dissociazione dei popoli dalle ideologie ufficiali dell’anteguerra, dai sistemi e dai miti.“ Als Beispiel bringt er Morsellis Fiktion einer massenhaften Desertion deutscher Soldaten, dies erscheint dem Rezensenten denn doch zu unwahrscheinlich. Der Uchronie wird hier ein Zuviel an Fiktionalität angekreidet.

Prozess ihrer Erosion durch die Gegengeschichte. Diese Spannung enthält ein ausgesprochenes Ironiepotential, das traditionelle narrative Ironiesignale weitgehend überflüssig macht.

Dass die Gegengeschichte sich am realen Kriegsgeschehen, wie es in historiographischen Darstellungen festgehalten ist, entlang bewegt, zeigt sich bereits auf der Ebene der Figuren. Der österreichische Kaiser, der Kronerzherzog, Oberbefehlshaber Conrad v. Hötzendorf, der Kriegsminister Fiedl auf der Seite der Österreicher, Giolitti, Salandra, der König, bis hin zu Gabriele D'Annunzio und Mussolini bei den Italienern, Wilhelm II., Rathenau, die Oberbefehlshaber Falkenhayn und Hindenburg, der Großadmiral v. Tirpitz und weitere Repräsentanten des Deutschen Reichs, Aristide Briand und Poincaré als Exponenten der französischen Politik und nicht zu vergessen Lenin, Einstein und Graf Zeppelin haben ihre Rollen in der Gegengeschichte genauso wie in der Realgeschichte. Der fiktive österreichische Kaiser ist in das starre Zeremoniell seines Hofstaates eingespannt, Wilhelm II. vernarrt in seine Flotte und allzeit bereit zu markigen Aussprüchen, Giolitti tritt als ein gerissener Fuchs auf, der die italienische parlamentarische Rhetorik perfekt beherrscht und zum Ziel der Neutralität Italiens einsetzt, Rathenau propagiert einen Staatskapitalismus mit sozialistischem Einschlag (wie dies genauso der reale Rathenau in *Die neue Wirtschaft* getan hat). In der Anlage der Figuren besteht keine ins Auge fallende Differenz gegenüber dem biographischen und historiographischen Wissen um die entsprechenden realen Personen.

Zur Konstruktion der Gegengeschichte hat Morselli die Figuren nur etwas wie auf einem Schachbrett verschoben. So wird der deutsche Kaiser im geeigneten Moment von einem englischen Flieger entführt und Rathenau entkommt den vor seinem Haus postierten Mördern, weil er ausnahmsweise einen geheimen Ausgang benützt.

Die personellen Überschneidungen von Gegengeschichte und realer Historie bzw. historiographischem Wissen sorgen für die Vergleichbarkeit der beiden Ebenen, die Differenzen sind dagegen in den Ereignissen angesiedelt. Der unendlichen Anzahl alternativer Geschichtsverläufe versucht der Text durch den Aufbau einer Plausibilität zu begegnen, und zwar indem er eine Reihe von Kausalketten zwischen den realhistorischen Ausgangspunkt und die fiktiven Resultate legt. Zufälle wie plötzliche Wetterumschwünge wirken dabei dann und wann wie ein ironisches Augenzwinkern. Die Konstruktion der Kausalketten geht einher mit einer starken Konzentration auf die in der Historiographie als bedeutsam hervorgehobenen Ereignisse, zu denen dann Alternativen gesucht werden.

Der Romancier wird dabei zum Logistiker, wie in der Beschreibung der „Edelweiß-Expedition“: Detailliert wird der Zusammenbruch der italienischen Front nach dem Überraschungsangriff auf das Veltlin und auf die

Nachschublinien der italienischen Armee geschildert. Gleichzeitig nimmt der Text gängige Erklärungsmuster für das Kriegsgeschehen auf, leugnet jedoch die Unumgänglichkeit der Fakten, aus denen diese Erklärungsmuster gewonnen wurden. In der Historiographie werden z.B. der Übergang vom Bewegungs- zum Stellungskrieg sowie der U-Boot-Krieg mit der Folge des militärischen Eingreifens der USA als zentrale Faktoren für die militärische Niederlage der Mittelmächte angenommen. In *Contro-passato prossimo* wird nun durch Überraschungsaktionen (die an moderne Kommando- und Guerrilla-Aktionen erinnern) die Erstarrung des Stellungskrieges wieder aufgehoben – mit entscheidenden Konsequenzen: Der gelungene Überraschungsangriff der österreichischen „Edelweiß-Expedition“ zwingt Italien bereits Mitte 1916 zur Neutralität – die Metzleien der fünf Isonzo-Schlachten 1916 und die Piave-Schlachten finden also nicht statt.<sup>364</sup> Die Gegengeschichte heftet sich hier konkret an den österreichisch-ungarischen Versuch an, durch einen am 15.5.1916 einsetzenden Angriff die festgefahrene Isonzofront zu entlasten. Die Offensive gerät – im Roman wie in der Realität – noch im Gebirge ins Stocken. Der Plan der „Edelweiß-Expedition“ entfaltet seine geschichtsunterminierende Kraft als örtlich und zeitlich genau fixierte Parallelaktion. Hinter dem bescheiden als Alternativhistoriker sich präsentierenden Erzähler steckt so ein heimlicher Demiurg. Die weitere Folge ist eine der für Morselli typischen, kaum merkbaren Verschiebungen der Figuren. Während tatsächlich nach dem Rücktritt des Interventionisten Salandra im Mai 1915 Boselli ein auf Kriegskurs ausgerichtetes Kabinett bildete und in Übereinstimmung mit dem König Salandra zurückberufen wurde, nun aber mit stark erweiterten Machtbefugnissen und sogar von der an sich neutralitätsorientierten Giolitti-Mehrheit im Parlament gestützt, führt in *Contro-passato prossimo* die Unterredung zwischen dem König und Boselli – bei der veränderten militärischen Lage – dazu, dass Giolitti als Nachfolger Salandras eingesetzt wird und seine Neutralitätspolitik verfolgen kann – und dies selbst auf der Basis der Londoner Verträge, die den einzelnen Mitgliedern der Entente den Abschluss eines

---

<sup>364</sup> Mit dem militärischen Verlauf der Schlachten an Isonzo und Piave hatte sich Morselli bereits in seinen ersten journalistischen Arbeiten beschäftigt, in zwei Rezensionen aus dem Jahr 1935 zu einem mehrbändigen Werk des Marschall Enrico Caviglia, in dem – wie Morselli in seiner Rezension „Le tre battaglie del Piave“ vom 5.1.1935 in der Zeitung *Libro e Moschetto* schreibt – von einem strategisch neuen Plan berichtet wird, den die Österreicher zwischen der ersten und der zweiten Piave-Offensive nicht berücksichtigt hätten. Zwar ist dieses Werk nicht in Morsellis Bibliothek enthalten, doch könnte in diesem Hinweis auf einen realhistorischen, aber nicht-realisierten Plan eine Quelle für Morsellis Beschreibung des Tunnel-Projekts und der „Edelweiß-Expedition“ liegen. Problematisch ist dagegen das Verfahren von Vittoz (1985: 122), zwischen anderen, profaschistischen Artikeln Morsellis aus den 1930er Jahren und einzelnen, aus dem Zusammenhang gerissenen Textstellen des fast 40 Jahre später geschriebenen Romans eine direkte Verbindung zu ziehen.

Separatfriedens verboten. Morsellis Giolitti umgeht mit italienischer Rhetorik diese Klausel. Die Verschiebung bewirkt zwar eine Veränderung der Datierung (die Auseinandersetzung Salandra / Giolitti findet real 1915 statt, im Roman 1916), einem durchschnittlichen Leser dürfte dies jedoch kaum auffallen. Morselli „korrigiert“ also nicht einmal die in der italienischen Historiographie mehrfach als unüberlegt oder sogar absurd eingeschätzte Doppelstrategie Italiens zwischen Österreich und der Entente, die zum Kriegseintritt führt, sondern stellt die Hypothese auf, dass selbst in der Situation nach der Kriegserklärung Italiens an die Mittelmächte noch ein Kurswechsel möglich gewesen wäre. Auch dies ist zu sehen als eine Kritik an dem Bild einer zwangsläufigen, nicht mehr kontrollierbaren Kettenreaktion, mit dem die Darstellung des Kriegsausbruchs in der Historiographie häufig unterlegt ist – wieweit Morsellis Hypothese plausibel ist, ist eine zweite Frage, die zu beantworten nicht die Aufgabe der vorliegenden Arbeit ist. Dem Autor geht es dabei allerdings nicht um eine Kritik der Geschichtsschreibung, sondern der Geschichte selbst. Als Konsequenz des Überraschungsangriffs setzt er auch eine Mentalitätsveränderung an (vgl. CPP, S. 136), die wiederum die Entführung des deutschen Kaisers im Juni 1916 durch einen englischen Piloten aus seiner Villa in Spa nach sich zieht, was den Rücktritt Bethmann-Hollwegs und die Wahl Rathenaus zum Kanzler zur Folge hat. Ludendorff bringt seinerseits mit einem Vorstoß nach Norden die gesamte Westfront in Bewegung. Er orientiert sich dabei einerseits an dem realhistorisch gescheiterten Schlieffen-Plan, andererseits am Überraschungsprinzip der „Edelweiß-Expedition“. In manchen Teilen lassen sich Historie und Fiktion tatsächlich kaum noch auseinanderhalten: Der von Morselli beschriebene Durchbruch Ludendorffs durch die französische Front hat eine reale Parallele, die allerdings keine weiterreichenden strategischen Erfolge nach sich zog.

Ähnlich wie Morsellis fiktiver 1. Weltkrieg auf den Stellungs- einen neuen Bewegungskrieg folgen lässt, wird im Hinblick auf den Flottenkrieg die Relation zwischen England und Deutschland umgekehrt: Statt der deutschen wird die englische Flotte durch Treibstoffmangel lahmgelegt – im Roman wird dies plausibel gemacht durch das Detail der vorausschauenden Aktion der Deutschen, riesige Erdölreserven an den Küsten anzulegen, und durch v. Tirpitz' gezielte U-Boot-Angriffe auf die englischen Öltanker. Auch hier wird die chronologische Reihenfolge verdreht: Nach der Schlacht am Skagerrak (Mai 1916 real) kommt es zu einer fiktiven Schlacht an der Doggerbank, die zum Sieg der Deutschen führt – während die reale Schlacht an der Doggerbank bereits im Januar 1915 stattfand.

Es ließen sich noch eine Fülle weiterer Details anführen, die nach dem beschriebenen Mechanismus konstruiert sind, auf den bereits C. Segre (1984: 24) kurz aufmerksam gemacht hat.

## 6.8 Der historische Anachronismus als kombinatorisches Prinzip

Kann man die Funktion der bisher beschriebenen chronologischen Permutationen in den historischen Daten dahingehend deuten, dass sie die Grenze zwischen Faktum und Fiktion verwischen sollen, so gilt dies nicht für eine Reihe von Anachronismen, die bewusst gesetzt sind und auch dem Leser auffallen müssen. Sie wirken eher wie metafiktionale Signale, die die Demiurgenrolle des Autors unterstreichen.

Es handelt sich um Beispiele einer Vermischung von 1. und 2. Weltkrieg, die besonders in der zweiten Hälfte des Romans hervortritt, und um die Projektion von politischen Konflikten der Nachkriegszeit (Ost-West-Konflikt) in den 1. Weltkrieg, die zur Zeit der Abfassung des Romans in der Realität ungelöst sind und im Roman bereits im Gefolge des 1. Weltkriegs bewältigt werden. Eindeutig lokalisierbar sind die Anachronismen im Auftreten von historischen Gestalten, die in den Kontext des 2. Weltkriegs gehören, z.B. Luigi Einaudi (1947 stellvertretender Ministerpräsident Italiens). Bei anderen historischen Figuren ist die Überlagerung weniger deutlich sichtbar, insofern als sie realhistorisch in beiden Kriegen eine Rolle spielten und Morselli ihre respektiven Funktionen z.B. einfach übereinander blendet; dies gilt etwa für die Figur Winston Churchills. Der Leser wird wohl auch automatisch den Trainer der „Edelweiß-Expedition“ Edwin Rommel mit dem Generalfeldmarschall Erwin Rommel in Verbindung bringen, zumal die Expedition nach dem Modell des Blitzkriegs angelegt ist.<sup>365</sup>

Andere Episoden wie der Disput zwischen Graf Zeppelin und Albert Einstein über die Gravitation und die Relativitätstheorie sind einerseits ironisch, andererseits leisten sie einen Beitrag zum Aufbau einer zeitgeschichtlichen Atmosphäre, die beide Weltkriege verbindet. Der Tenor der vom Grafen Zeppelin lancierten Kampagne gegen die als vaterlandslos, subversiv und undeutsch deklarierte Relativitätstheorie verklammert über den Antisemitismus den 1. Weltkrieg mit der Nazizeit. Dies ist ein Beispiel dafür, dass Morsellis Zeitsprünge manchmal nur schwer zu verfolgen sind. Andere „Verwechslungen“ der Kriege, die auch für einen Leser ohne exakte Kenntnisse historischer Personendaten durchsichtig sind, liegen in den Hinweisen auf den Partisanenkampf, der im Roman nach dem Putsch Hindenburgs 1916 ausbricht, da er dem deutschen Heer befiehlt, Härte gegenüber den Bewohnern der besetzten Gebiete zu zeigen. Die Anspielungen auf die französische und italienische Widerstandsbewegung des 2. Weltkriegs sind hier überdeutlich.

---

<sup>365</sup> Zu Morsellis Bezug auf Rommels Strategie der Überraschungsangriffe, die dieser bereits im 1. Weltkrieg an der Isonzofront einsetzte, vgl. den Aufsatz von Weber (2009).

Die Überblendung verschiedener historischer Zeiten reicht noch weiter, da der Roman alternative Entwicklungsmöglichkeiten aufzeigt, die historisch nie realisiert wurden, jedoch auch nicht in den Bereich der Utopie gehören. Morselli kannte, ungewöhnlich genug für einen italienischen Schriftsteller, die Schriften Rathenaus – im Text werden die Titel *Die Mechanik des Geistes*, *Zur Kritik der Zeit* und *Die neue Wirtschaft* erwähnt (CPP, S. 158) – und stellt ihn ohne Ironie in seinem Roman als einen Politiker vor, der seiner Zeit weit voraus war. Die Verbindung von spekulativem Denken, Unternehmertum und Technokratie in den Aktivitäten Rathenaus und die Mischung ideologischer Elemente des ökonomischen Liberalismus und des Sozialismus in seinen Schriften haben Morselli, wie sich dem Portrait Rathenaus entnehmen lässt, sehr fasziniert.<sup>366</sup> Eine Textpassage, die aufgrund ihrer Ironie und ihres Hintergrunds an historisch-politischen Anspielungen ein besonders gelungenes Stück Uchronie darstellt, zeigt Rathenau im Hotel Bauer in Mannheim im Gespräch mit Lenin, der seine (realhistorische) Reise durch deutsches Territorium nach Russland unterbrochen hat, um mit Rathenau über die Möglichkeiten gesellschaftlicher Umgestaltungen zwischen Reformismus und kommunistischem Kollektivismus zu diskutieren und von da aus zunächst in die USA zu fahren, da dort ein staatskapitalistischer Umbau der Ökonomie im Sinne Rathenaus das nächste revolutionäre Ziel sei. Die russische Revolution findet bei Morselli im Übrigen trotzdem statt. Nach der Einigung Europas zu einer Föderation im Jahr 1917 stellt Morsellis Rathenau in einer Rede eine friedliche Konkurrenz zweier Sozialismen, des leninistischen und eines demokratisch-technokratischen, in Aussicht, wobei er als Ziel dieser Konkurrenz die Herstellung größtmöglicher Partizipation der Arbeiter an allen gesellschaftlichen Entscheidungen angibt. Dieses hypothetische Konstrukt richtet sich klar gegen den Dogmatismus, der den Ost-West-Konflikt der Nachkriegszeit auf beiden Seiten prägte. Die Bemühungen um eine europäische Einigung und der Kalte Krieg werden somit als Anspielungshorizont, der nicht explizit dargestellt werden muss, in die Jahre des 1. Weltkriegs projiziert. Hier besteht ein deutlicher konzeptioneller Unterschied gegenüber Hypothesenbildungen von Historikern, die kontrafaktische Konditionale durch

<sup>366</sup> Dies zeigt auch ein unveröffentlichter, nicht-datierter, maschinenschriftlicher Text über Rathenau mit dem Titel *Un filosofo-industriale*, der teilweise wortwörtlich mit dem Rathenau-Portrait des Romans übereinstimmt. Morselli bezeichnet hier Rathenau als den einzigen potentiellen Gegenspieler Hitlers: „Il Rathenau era l'unico uomo dotato di autorità e capacità sufficienti per opporsi alla nuova follia.“ Das Deutschland der 1920er Jahre, genauer Berlin und München, ist für Morselli der kulturelle Brennpunkt, aus dem sich die europäische Kultur des 20. Jahrhunderts entwickelt: „Ciò che avrebbe informato di sè la politica e la letteratura, l'arte e il pensiero sino alla successiva guerra, e a oggi, si veniva elaborando in lieviti confusi e potenti nel microcosmo tedesco.“

wissenschaftlich plausible Annahmen kontrollieren und sich gewisse historische Anachronismen nach Art des *Contro-passato prossimo* nicht erlauben würden.

Die Figur Rathenaus ist Träger einer positiven Botschaft. Morselli hat einige authentische Themen des historischen Rathenau wie die Frage nach der Vereinbarkeit von Kapitalismus und Sozialismus aufgenommen und um seine eigenen Beobachtungen zur Zeitgeschichte und zum Marxismus und Kommunismus verlängert. Rathenaus Botschaft fehlt die Ironie, weil Morselli in ihm tatsächlich eine Schlüsselfigur der Moderne sieht, in der die späteren Gegensätze zwischen den Ideologien, aber auch zwischen Theorie und Praxis, zwischen Philosophie, Kunst und Politik, noch überbrückt werden konnten. Darin hat ein Teil der Literaturkritik einen Schwachpunkt des Romans gesehen. Aufgrund der Rathenau-Figur wurde in manchen Rezensionen der Roman als Utopie eingestuft.

Ein ausführlicher Beitrag zu dieser Frage ist Antonio Di Grados Aufsatz „Mittleuropa come utopia: il ‚Contropassato‘ di Guido Morselli“:

La democrazia aperta, tecnocratica e riformatrice propugnata da Morselli per il tramite d'un Rathenau singolarmente limpido – affrancato da quel „disagio“ e da quelle aporie che turbarono Musil e Zweig, e strappato al suo destino di morte – denuncia, per tal via, il suo carattere consapevolmente utopico. (1984: 462)

Di Grado kommt zu diesem Urteil von verschiedenen Quellen her: einmal von der historischen Figur Rathenaus selbst, deren Gespaltenheit in den Zeugnissen von Zeitgenossen und auch in seinen eigenen Schriften in der Suche nach einer Verbindung von Technik und Seele deutlich werde, und zum zweiten, indem er Morsellis Rathenau mit Musils Arnheim im *Mann ohne Eigenschaften*, jener ironischen bis satirischen Rathenaufigur vergleicht. Di Grado sieht also Morsellis Rathenau primär im Kontext der Mitteleuropa-Literatur, nämlich von Musil, Roth und anderen Autoren. Morsellis Auseinandersetzung mit dem Geschichtsverlauf und mit Rathenaus realer und möglicher Funktion in der Geschichte tritt in Di Grados Argumentation zurück gegenüber der Feststellung, dass Morselli Musils Ironie nicht erreiche. Er lässt dabei den stärker ironischen Kontext der Figur von Allmens außer Acht.<sup>367</sup>

Der europäische Staatenbund von Morsellis Rathenau hat in sich keine utopischen Züge, sondern wird als Werk eines tatkräftigen und zugleich weitblickenden Pragmatismus beschrieben. Nicht umsonst setzt Morselli als Präsidenten der Föderation einen Naturwissenschaftler, Max Planck, ein – während D'Annunzios Kandidatur abgelehnt wird, da sie in einem so archaischen und

<sup>367</sup> Zur Mitteleuropa-Thematik vgl. auch Martignoni (1984).

preziösen Französisch verfasst sei, dass niemand sie verstehen könne. Dieses parodistische Signal lässt bereits vermuten, dass es dem Autor nicht um den Entwurf einer Utopie geht. Hinter seiner alternativen Geschichtsversion steht vielmehr die Idee, dass wirtschaftlicher Pragmatismus und technologische Vernunft von vornherein internationalistisch orientiert sind. Seine grundlegende Hypothese ergibt sich aus der Frage, ob der deutsche Nationalismus und Nationalsozialismus und damit der 2. Weltkrieg hätte vermieden werden können. Die Spekulation, dass ein europäischer Staatenbund unter der Führung eines sozusagen durch technologische Nüchternheit gereiften Deutschland dazu in der Lage gewesen wäre, mag historisch unwahrscheinlich sein – im Roman brauchen die Deutschen nur 50 Jahre Industrialisierung, um vom Fichteschen Nationalismus zur Warenkunde überzugehen (CPP, S. 193) –, als Utopie kann man diese Hypothese dennoch nicht bezeichnen. Es darf auch nicht übersehen werden, dass noch in die „ernsthafteste“ Hypothese Signale des Anachronismus eingebaut sind, z.B. steht die oben angeführte Reflexion über die deutsche Industrialisierung unter dem Stichwort „Made in Germany“ und enthält so eine Anspielung auf die deutsche Wirtschaftswunder-Mentalität nach dem 2. Weltkrieg.

Die historischen Anachronismen, die dem Text eine spielerische und ironische Atmosphäre verleihen, überlagern immer wieder die Ebene der historiographischen Hypothese. Sie stellen eine Attacke auf die Irreversibilität der Geschichte mit den Mitteln der Fiktion dar. Allerdings bedient sich Morselli dabei nicht der narrativen Verfahren zur Aufbrechung linearer Zeitvorstellungen, die z.B. der „Nouveau roman“ entwickelte. Erzählt wird linear, was an einer Fülle von Datierungen ablesbar ist. Die Irreversibilität der Geschichte und damit die Linearität der Zeit wird in *Contro-passato prossimo* ausschließlich auf der referentiellen Ebene angegriffen, durch Verschiebungen und Überlagerungen innerhalb des historischen Wissens. Dies macht die Wirkung des Textes auch stark abhängig vom historischen Vorwissen des Lesers.

Ähnliche Zeitsprünge, diesmal allerdings zwischen der damaligen Gegenwart der 1960er Jahre und der damaligen Zukunft der Jahrtausendwende, prägen den Roman *Roma senza papa*; sie werden in diesem Text jedoch stärker als in *Contro-passato prossimo* als ein Perspektivenproblem gestaltet. Wie von Allmen und Rathenau ihrer Zeit voraus sind, so fühlt sich der Schweizer Landpfarrer in vielem als seiner Zeit hinterher, während er als Ich-Erzähler des Romans von den Merkwürdigkeiten einer Metropole Rom erzählt, aus der der Papst ausgezogen ist. Die historischen Anachronismen innerhalb der erzählten Zeit (in *Roma senza papa* lösen z.B. die Jesuiten das Problem des Mezzogiorno durch süditalienische Neugründungen ihrer paraguayischen „Reduccionen“ des 18. Jahrhunderts) und die Distanz der

perspektivierenden Figuren zu dieser erzählten Zeit konstituieren eine doppelte Ungleichzeitigkeit, die beide Romane verbindet.

## 6.9 Hypothese und Ironie

*Contro-passato prossimo* ist durch sein hybrides Changieren zwischen historiographischer Hypothese und den eher literarischen Verfahren der historischen Anachronismen und der Ironie als eine Uchronie zu werten, die mehr zum Roman als zur wissenschaftlich abstützbaren Hypothese tendiert. Die Position des Textes in einem Zwischenraum zwischen Sachtext und literarischer Fiktion zeigt sich in seiner strukturellen Uneinheitlichkeit.

In den mittleren Teilen verzichtet der Text auf die Perspektivierung der Geschichte durch den im ersten Kapitel als leserlenkende Figur eingeführten Walter von Allmen. Die Instanz, die nach Genette (1991) den wichtigsten formalen Unterschied zwischen Sachtext und fiktionalem Text bildet, nämlich die Instanz eines perspektivierenden Bewusstseins, wird in diesen Teilen zugunsten einer diskursiven Anpassung an den historiographischen Bericht aufgegeben, wobei allerdings der Berichtstil durch literarische Elemente wie die Dialoge zwischen Rathenau und Lenin und zwischen Graf Zeppelin und Einstein aufgelockert wird.

Über die Zugehörigkeit des Textes zu den literarischen Fiktionen lässt jedoch nicht nur das „Intermezzo critico“ keinen Zweifel, sondern auch die hervorgehobene Bedeutung, die dem romanhaften ersten Kapitel und dem Epilog als Klammer des gesamten Textes zukommen. Anfang und Ende des Textes, die durch die perspektivierende Funktion von Allmens eindeutig als fiktional erkennbar sind, unterstreichen außerdem die Ironie als tragendes Textprinzip. Gegenüber der Rathenau-Figur, die das optimistische Prinzip der Machbarkeit von Geschichte und indirekt der uchronischen Hypothese selbst verkörpert, übernimmt von Allmen im Epilog die Funktion des melancholischen Zweifels. In diesem Kontext werden auch die kontrafaktischen Referenzen auf Geschichte ambivalent. Die Ironie liegt zunächst in der Art der perspektivischen Darstellung. Von Allmen unterhält sich im Zug mit einem Zeitgenossen, der wie er in Dresden eine Ausstellung der Brücke-Maler besucht hat: „L'uomo, sulla trentina, si esprimeva con vivacità e efficacia, cercando di coprire il suo accento regionale (era di Braunau, nella Valle dell'Inn, e di nome Adolph (sic) Hitler), e parlava volentieri di sé.“ (CPP, S. 253). „Hitler“ schätzt – kontrafaktisch – die Malerei der Expressionisten und hat sich aus der Politik in die Malerei zurückgezogen, um diese zu politisieren und für einen Anschluss Österreichs zu mobilisieren. Hier wird einerseits deutlich, dass „Hitler“ keinen 2. Weltkrieg auslösen wird, da er auch schon durch Rathenaus europäische Föderation die Germanisierung Europas in einem Ausmaß gewährleistet sieht, das es ihm erlaubt, sich der

Malerei zu widmen, andererseits bleibt offen, ob der Anschluss gelingen wird. Von Allmen jedenfalls erlebt seinen persönlichen Beitrag zur Geschichte als Scheitern, da der Plan des Tunnelbaus, der kontrafaktisch den Sieg Deutschlands einleitet, den Zerfall Österreichs nicht verhindern konnte. Die innere Ambivalenz von Allmens gegenüber der Geschichte sorgt dafür, dass als letzter Kommentar zur hypothetischen Konstruktion eines besseren Geschichtsverlaufs nicht der Optimismus einer wenigstens im fiktionalen Bereich siegenden Rationalität, sondern Ironie und „désenchantement“ übrigbleiben:

Il suo colloquio col Ka-é-ha era stato inutile. Inutile come molte altre cose. Questo si poteva ammetterlo, e era un pensiero su cui ci si poteva fermare senza sentimentalismo. Un buon trattamento contro la retorica. *Désenchantement*, ecco il termine.

La guerra vi si includeva, e, come residuo, non amarezza, appena un po' d'ironia. La guerra che l'Austria aveva combattuto con intelligenza e con coraggio, persino con successo, a puro scopo suicida. Per finirvi *en beauté*. (CPP, S. 258)

Ist die Rathenau-Figur als Bejahung der Moderne zu verstehen, so repräsentiert von Allmen dagegen ein Unbehagen gegenüber der Moderne, das sich thematisch als Traum vom toten Kaiser und textuell als Ironie äußert. Nachdem Freud, „divenuto pontefice di una chiesa, o accademia, universale“ (CPP, S. 260), nicht mehr in Wien weilt, lässt sich von Allmen seine Kaiser-Träume von dem Psychoanalytiker Karl Abraham deuten. *Contro-passato prossimo* schließt mit von Allmens resignativ-ironischem Bericht über Abrahams Deutung des Traums als maskierter Äußerung des Ödipus-Komplex: „Niente nostalgia dei bei tempi: solo rimorso, pentimento. Amore, incestuoso, e morte, senso postumo di colpa, tentativo di redenzione. E perché no, dopotutto? Può darsi. Può darsi anche questo.“ (CPP, S. 261). Im Rückbezug auf das erste Kapitel des Romans erscheint von Allmens uneingestandene Sehnsucht als Trauer um den Verlust eines Zentrums, das die Monarchie bei aller kritisierten Immobilität für den jungen von Allmen darstellt. Das resigniert-ironische Akzeptieren der Psychoanalyse als eines neuen Diskurses, der das Bild der Einheit der Psyche demontiert, wird so als eine Form der Anpassung an die Moderne in Szene gesetzt, die um deren Verluste weiß. Der Text setzt somit der eigenen uchronischen Geschichtshypothese eine Grenze: Die Phantasie kann zwar den 2. Weltkrieg verschwinden lassen und die Resultate einer europäischen Einigung vorwegnehmen, jedoch nicht hinter das Ende der Donaumonarchie zurückgehen. Das Ende Wiens als Hauptstadt eines Weltreichs in *Contro-passato prossimo* und das Ende Roms als kirchliches „caput mundi“ in *Roma senza papa* sind Metaphern für eine untergründige Nostalgie nach einem verlorengegangenen

Zentrum. In beiden Romanen wird im Übrigen die Ästhetik des Barock der funktionalistischen Askese der Moderne gegenübergestellt: Auf den ersten Seiten von *Contro-passato prossimo*, also an exponierter Stelle, sieht von Allmen im Barockaltar der (fiktiven) Kirche von Röschenen ein Symbol Österreichs und notiert später in seinem Tagebuch „De fine Austriae“ die Zerstörung dieser Kirche, während in *Roma senza papa* der verfallende Barock Roms an ein Papsttum erinnert, mit dem die asketische Nüchternheit der neuen Papstresidenz in Zagarolo und die Kirche insgesamt nichts mehr gemein haben, die sich dem Computer, der Psychoanalyse, dem Tennis und dem Marihuana verschrieben hat. Man kann zwar bei Morselli nicht von direkten Kontakten mit der hispanoamerikanischen Literatur ausgehen – außer mit Borges und Bioy Casares –, doch gerade deshalb fällt Morsellis Übereinstimmung mit lateinamerikanischen Autoren in der Wertschätzung des Barock besonders auf. Der Barockbegriff spielt bekanntlich in der Fundierung einer Eigenständigkeit lateinamerikanischer Literatur – bei Carpentier, Lezama Lima, Severo Sarduy – eine wichtige Rolle. Auch bei Morselli dient der Barock als Bezugspunkt für eine Kunst- und Literaturkonzeption, die sich für den funktionalistischen Rationalismus der Moderne nicht recht zu begeistern vermag.

Segre (1984: 26) hat Morselli wohl zu Recht als einen Konservativen bezeichnet, doch handelt es sich hier um eine besondere Art des Konservatismus. Die Melancholie, die aus der Erfahrung des Verlustes eines Zentrums, der politischen Instabilität des 20. Jahrhunderts und der Geschwindigkeit technologischer und sozialer Veränderungen entspringt, wird hier nicht anklagend vorgeführt, sondern als Quelle der Ironie genutzt. Dies drückt in *Contro-passato prossimo* „Einstein“ aus, der meint, dass die Welt der Menschen absurd und unvernünftig sei, aber – wie das Paradox – wenigstens ihre komischen Seiten habe (CPP, S. 199). Auch die historischen Anachronismen in Morsellis Texten lassen sich als ein fiktionales Instrument begreifen, das in der Lage ist, das ironisch gebrochene Verhältnis zur eigenen Zeit in einem Spiel der Perspektiven auszuloten. Festzuhalten bleibt hier, dass die Ironie des fiktionalen Rahmens die kontrafaktische Hypothese relativiert und dem Text insgesamt eine tiefe Ambivalenz verleiht, die bis in das Problem der Gattungszuordnung hineinreicht. Ist der Leser nämlich der Hypothese gefolgt, dass Europa sich den 2. Weltkrieg hätte ersparen können, wenn Rathenau als Sieger des 1. Weltkriegs Europa nach seinen Vorstellungen hätte gestalten können, so wird ihn die Ironie des Epilogs verunsichern: Sollte auch die Rationalität der „Gegen-Vergangenheit“ nicht in der Lage sein, die Melancholie über den Sieg der Moderne zu überwinden?

## 6.10 Zur Irrealisierung der Geschichte

Wie bereits dargestellt, wird die Referenz des Textes vor allem durch zwei kombinatorische Prinzipien aufgebaut, durch die Vertauschung einzelner historischer Daten und Fakten und durch die Überblendung verschiedener historischer Epochen. Der Leser ist stets aufs Neue mit Elementen konfrontiert, die mit seinem historischen Wissen übereinstimmen, die jedoch zu Resultaten führen, die er als im Widerspruch zu diesem Wissen stehend erkennt und folglich als fiktiv wahrnimmt. Lässt sich *Contro-passato prossimo* also in der Terminologie von Geppert (1976) als ein Text definieren, der den Hiatus von Geschichte und Fiktion betont? Durchaus. Und doch kann man mit Gepperts einfacher Trennung der historischen Romane in den Typ eines naiv realistischen historischen Roman und den Typ eines fiktionsbewussten bis metanarrativen historischen Roman dem spezifischen Charakter von *Contro-passato prossimo* nicht gerecht werden. Der Fall, dass es Romane gibt, auf die beide Kriterien – die Betonung und das Verdecken des Hiatus von Geschichte und Fiktion – zutreffen, ist bei Geppert nicht vorgesehen. Sein Versuch, den „anderen“ historischen Roman als eigene Gattung zu erfassen, scheidet an der einfachen Tatsache, dass Referentialität und Metanarrativität keine einander ausschließenden Merkmale, sondern in unterschiedlichem Maße kombinierbare Verfahren des Erzählens sind. Bei Morselli lassen sich die beiden Verfahren auch kaum entsprechend einer relativen Dominanz voneinander abgrenzen. Das realistische Detail, das im traditionellen historischen Roman eine Referenz authentifiziert, die anderweitig bereits durch das historische Wissen mehr oder weniger belegt ist bzw. die zumindest nicht den historischen Daten widerspricht, stützt hier eine Konstruktion, die im Gegenteil darauf abzielt, das historische Wissen in Zweifel zu ziehen. Das realistische Detail wird als Waffe gegen die Faktizität eingesetzt. Die Parallelität des „*effet de réel*“, die Roland Barthes sowohl für die narrative Ereignisgeschichte als auch für den realistischen Roman konstatiert hat, ist hier durchbrochen. So bestätigen die vielen technischen Details in der Erzählung des Tunnelbaus (1. Kapitel) und der Edelweiß-Expedition (2. Kapitel) nicht eine Faktizität, sondern konstruieren eine kontrafaktische Möglichkeit. Zwischen realhistorischem Ausgangspunkt und fiktivem Resultat erstreckt sich ein Kontinuum, das aus Details, Kausalketten und pseudo-historiographischer Berichtform gebildet wird. Bei einem Textvergleich mit historiographischen Darstellungen des 1. Weltkriegs lassen sich die oben skizzierten kombinatorischen Verfahren erkennen, aber es bleibt dennoch ein Bereich der Unschärfe bestehen, da viele Details sowohl dem realhistorischen als auch dem fiktiven Bereich angehören können. Rodiek (1990) hat für die uchronische Raumdarstellung nachgewiesen, dass die der Uchronie innewohnende Kontrafaktur sich nicht nur auf anderweitig textuell festgelegte

Wissensbestände wie die historischen Daten bezieht, sondern auch reale Orte wie einen Text behandeln kann, der umzuschreiben ist. Da der Seinsmodus der einzelnen Elemente aufgrund fehlender Romankonventionen wie Vordergrundfiguren, Perspektivierung usw. nicht auf narrativem Wege vom Leser erschlossen werden kann, ergibt sich bei obsessiv wirkender Detailfülle ein Eindruck der Unschärfe.

Zum Charakter der Uchronie als Kontrafaktur zählt auch die Nachahmung des Diskurses der Historiographie. In *Contro-passato prossimo* handelt es sich um eine pseudo-ereignisgeschichtliche Narration, in die explikative Muster eingewoben sind. Morselli legitimiert dies – wie bereits erwähnt – mit einer erweiterten Definition des Romans als Genre, in das alle Diskurse integrierbar seien. Die Frage, ob es sich bei seinem Roman um eine Parodie der Geschichtsschreibung handelt, ist nicht leicht zu beantworten. Auch wenn der durch das 1. Kapitel und den Epilog gebildete Rahmen eher ironisch ist, hat die Idee, dass Europa sich den 2. Weltkrieg und den Ost-West-Konflikt hätte ersparen können, nicht nur den Charakter eines Divertissement, sondern auch einer ernsthaften Hypothese. Parodistisch sind auf jeden Fall die direkten Hinweise auf die Historiographie und den Historismus, sowie einzelne besonders glückliche Zufälle, die in die Handlung eingestreut sind, und verschiedene stärker narrativ und parodistisch ausgestaltete Szenen wie die Entführung von Kaiser Wilhelm II. aus Spa durch einen jungen englischen Piloten. Im Übrigen aber wird der pseudohistoriographische Stil in den mittleren Kapiteln auf Kosten aller narrativen Konventionen, insbesondere unter Verzicht auf die Wahrnehmung und Verarbeitung der Geschichte durch eine Bewusstseinsinstanz, durchgehalten – womit beim Leser dominant intellektuelle, kognitive Bereiche angesprochen werden. Neben der Detailpräzision handelt es sich hier um ein weiteres Verfahren, das ein Kontinuum zwischen realhistorischem Ausgangspunkt und kontrafaktischem Ergebnis schafft.

Kontrafaktische Geschichtsversionen in der Historiographie beziehen sich auf ein Fachpublikum, das mit Verfahren der Hypothesenbildung vertraut und sich der Tatsache bewusst ist, dass die Geschichte den späteren Generationen nur als ein Text vorliegt, als Produkt einer kontinuierlichen und nie definitiv beendeten Arbeit der Erinnerung. Ein Roman wendet sich dagegen an ein Publikum, das sowohl in der Alltagswahrnehmung als auch in seinen Lektüregewohnheiten dazu neigt, den textuellen Charakter der Konstitution historischer Faktizität einerseits und narrativer Fiktion andererseits zu übersehen und die Bedeutungsebene eines Textes mit der außertextuellen Realität zu identifizieren. Dass Morselli mit diesen Vorstellungsgewohnheiten rechnet, zeigt die bereits erwähnte metanarrative Polemik des „Intermezzo critico“ gegen das Faktum. Das von Morselli konstruierte Kontinuum zwischen historischem Faktum und kontrafaktischer Fiktion ist

inmunde, im Leser während der Lektüre den Automatismus der Unterscheidung von Faktum und Fiktion aufzulösen, der eine Grundlage des Alltagsbewusstseins bildet. Gleichzeitig werden auch Darstellungsgewohnheiten der Historiographie ironisiert, die den hypothetischen Ausgangspunkt der Darstellung nicht mehr erkennen lassen, sondern die Geschichte so erzählen, als schreibe sie sich von selbst.

Während im experimentellen Roman, z.B. im *Nouveau roman*, die Verwirrung oder Erweiterung des Realitätsbewusstseins durch erzählerische Innovationen auf der „Discours“-Ebene erreicht wird, etwa durch die narrative Intensivierung elementarer Wahrnehmungsvorgänge, durch die Konzentration auf die Gestaltung minimaler psychischer Vorgänge oder durch die Multiplikation der Raum- und Zeitebenen, liegt bei einem Text wie *Contro-passato prossimo* der Effekt einer Irrealisierung des Realitäts- und Geschichtsbewusstseins vor allem auf einer interdiskursiven Ebene. Als Kontrafaktur der Historiographie produziert der Text eine Irritation, die sich aus der Überlagerung zweier normalerweise strikt getrennter Diskurse, der Historiographie und der Fiktion, ergibt. Er verweist dabei indirekt auf die im Alltagsbewusstsein verdrängte Tatsache, dass Geschichte für uns nur in der Form des historischen Gedächtnisses – und damit in der Regel nur als Text – präsent ist.

#### 6.11 Verschwundene Geschichte im Anspielungsmodus: Morselli, Sciascia und das Problem der Postmodernität von *Contro-passato prossimo*

Als besonders geschickt erscheint in *Contro-passato prossimo* die Herstellung eines Anspielungshorizontes auf den 2. Weltkrieg, der gleichzeitig aus der fiktiven Historiographie gestrichen wird. Morsellis Fiktion negiert den 2. Weltkrieg auf eine ungewöhnliche Weise: Im uchronischen Modus des „was wäre wenn“ lässt sie ihn einfach verschwinden. Noch deutlicher wohl als Elsa Morante verweigert sich Morselli hier dem allgegenwärtigen und kaum umgeharen Wunsch, faktisches Geschehen durch Sinnstrukturen kommensurabel zu machen.

Sciascia und Morselli scheinen sich in diesem Punkt komplementär zu berühren. Während in *Contro-passato prossimo* die Tendenz spürbar ist, in der fast schon obsessiven Anhäufung von historischen und fiktiven Details eine Gegenwelt an die Stelle der realen Geschichte zu setzen, die Faktizität von Geschichte somit imaginär zu zerstören, geht Sciascia im *Consiglio d'Egitto* von einer Nicht-Existenz der Geschichte Siziliens aus, die in den Geschichtsfälschungen des Abbé Vella nicht nur handgreiflich wird, sondern

diese überhaupt erst ermöglicht.<sup>368</sup> Der direkt oder indirekt kritisierte Fehler der Geschichte ist im ersten Fall ein Zuviel, im zweiten Fall ein Zuwenig. Als Gegner werden entsprechend im ersten Fall der historistische Glauben an eine Legitimation der Geschichte in sich selbst, im zweiten Fall das fatalistische Bild einer ohnehin sinnlosen Geschichte aufs Korn genommen, um die man sich besser nicht kümmere. Beide Schriftsteller haben den Anspruch, in der Kritik einer als absurd erkannten Geschichte auf alternative Handlungsmöglichkeiten hinzuweisen, unterschiedlich ist jedoch die Art des Umgangs mit dem historischen Material. Sciascia arbeitet stark mit historischem Material wie Prozessakten und bewahrt dieses Material in der fiktional-essayistischen Bearbeitung als Erinnerungsspur auf. Er rettet sozusagen Geschichte vor dem Vergessen.

Kann man Morsellis Umgang mit dem 2. Weltkrieg und der Nachkriegsgeschichte im Gegensatz zu Sciascia als einen Versuch des Vergessens von Geschichte interpretieren? Umberto Eco hat in einer Analyse der semiotischen Aspekte der Mnemotechniken (Eco 1987) die provokative Frage gestellt, ob in Analogie zur Gedächtniskunst auch eine Kunst des Vergessens existieren könne. Semiotisch gesehen sei dies ein Paradox, da Zeichen konstruktiv wirken, Bedeutungsstrukturen aufbauen und dabei auch Gedächtnisleistungen hervorrufen. In praktischer Hinsicht ist es gemäß Eco allerdings vorstellbar, dass durch eine Häufung der Codes, ihre Interferenz und ihre Konfusion eine Art von Vergessen durch Überinformation erzeugt werde. Wie Morsellis Beispiel zeigt, gilt das von Eco skizzierte Paradox allerdings auch für das Löschen historischer Referenzen: Um das Verschwinden des 2. Weltkriegs evozieren zu können, hält ihn Morselli gleichzeitig durch eine Reihe von Anspielungen präsent. Die literarische Qualität der Konstruktion, aber auch ihr Widerstand gegen einen leichten Konsum, beruht u.a. darauf, dass die Aktivität der Leser gefordert ist, da sie aus den Anspielungen selbst ihre Schlüsse ziehen müssen; dass der 2. Weltkrieg nicht stattfindet, ist keine explizite Aussage des Romans, ergibt sich aber für den Leser aus der Logik der Narration. Morsellis Negation der realen Geschichte kommt ohne den Bezug auf die Historiographie nicht aus.

Wenn in Sciascias *Consiglio d'Egitto* die Geschichtsfälschung ein thematisches und vor allem realhistorisch abgesichertes Element ist, stellt sie in *Contro-passato prossimo* einen Aspekt des erzählerischen Diskurses dar. Dieser dekonstruktivistische Zugriff auf Bestände des historischen Wissens ist typisch für die Uchronie und als solcher nicht an eine historische Epoche gebunden, allerdings lässt sich mit Rodiek aus der Zunahme dieser Texte schließen, dass „kontrafaktische Geschichtsdarstellung im Rahmen der sog.

---

<sup>368</sup> Zu Sciascias *Il consiglio d'Egitto* vgl. den Aufsatz von Helene Harth (1983).

„postmodernen Konstellation“ auf besonders günstige Rezeptionsbedingungen gestoßen ist.“ (Rodiek 1997: 12). Weitere Merkmale nähern *Contro-passato prossimo* dem postmodernen Roman an:<sup>369</sup> das Spiel mit der historischen Referenz, die Zeiteinsparungen, die Ironie und die Definition des Romans als Meta-Genre über den Diskursen.

Vergleichen wir den Text mit einem Beispiel eines postmodernen Romans – entsprechend der Einordnung von Hutcheon (1988) –, mit John Fowles' *A maggot*. Dieser Roman besteht diskursstrukturell gesehen aus einer Bandbreite von Erzählverfahren zwischen dem elisabethanischen Pseudo-Dokument und dem in das 17. Jahrhundert hineinprojizierten 20. Jahrhundert bzw. einer zeitlich nicht situierbaren Zukunft. Historische und pseudohistorische Elemente mischen sich mit Elementen der Utopie und der Science-Fiction. Auch hier sind die Übergänge zwischen den historischen Zeiten fließend, sind historische Anachronismen ein bewusst eingesetztes Mittel des Erzählens. Im Unterschied zu Morselli wird stärker perspektiviert, mehr erzählt und auch in den historischen Anachronismen dominant auf literarische Vertextungsformen angespielt. Demgegenüber bewegt sich Morsellis Auseinandersetzung mit der Geschichte zwar ausgeprägter in die Richtung diskursiver Hypothesenbildung, doch sorgt die auch bei Morselli deutlich sichtbare Ironie für eine Unentscheidbarkeit in der Gattungszuordnung des Textes, die typisch für viele postmoderne Romane ist. Der in den mittleren Teilen dominante Konstruktivismus der Gegengeschichte, der einen Glauben an die Möglichkeit rationaler pragmatischer Entscheidungen transportiert, wird durch die Ironie und Melancholie der Rahmenkonstruktion, die das Thema des Verlustes eines Zentrums der Welt reflektiert, relativiert. Das kritische Durchdenken der teleologischen Geschichtsbilder der Moderne und der Versuch, in der Alternativgeschichte wenigstens Teile des Rationalismus, freilich ohne den Mythos des Weltgeistes, zu bewahren, schließt sich nicht zu neuen mythischen Erzählungen, sondern lässt mit der Ironie der Rahmenkonstruktion auch eine Ironisierung der eigenen aufwendig konstruierten Alternativgeschichte zu. Gerade diese ironische Selbstreflexivität aber und die damit verbundene Uneindeutigkeit des Textes, der in der Alternativgeschichte noch an den aufklärerischen Postulaten zu partizipieren, sie aber in der Rahmenkonstruktion als nichtig zu deklarieren scheint, ermöglicht es, *Contro-passato prossimo* der Postmoderne zuzuordnen, auch wenn dieser Begriff zur Publikationszeit in Italien noch nicht verwendet wurde. Morsellis gleichzeitige Distanz gegenüber der Neoavantgarde, die er in ihren programmatischen Schriften gleichwohl rezipierte, und gegenüber einem

<sup>369</sup> Auf die Möglichkeit, Morselli innerhalb des Kontextes der Postmoderne zu situieren, hat meines Wissens zuerst Ritte (1986) aufmerksam gemacht. In Italien erfolgt diese Annäherung aufgrund der späten und zögerlichen Rezeption der Postmoderne nach meiner Kenntnis erst bei Rinaldi (1995) und Pischedda (2000) bezüglich *Dissipatio H.G.*

Realismus, dessen intellektuelle Voraussetzungen er als obsolet empfand, machte ihn zu seinen Lebzeiten zu einem Einzelgänger und erschwerte die Rezeption seiner Werke in Italien. Allerdings traf die Postmoderne insgesamt in Italien auf eine sehr viel zögerlichere Aufnahme als in anderen Ländern. Bei einer Zuordnung von *Contro-passato prossimo* zum postmodernen Schreiben sollte allerdings nicht von einem Begriff der Postmoderne ausgegangen werden, der auf ihre spielerischen Aspekte beschränkt ist. In Morsellis Neuschreiben der Geschichte ist bei allem Konstruktivismus immer auch die Melancholie der Verlusterfahrung angesichts der katastrophalen Kriegserfahrungen des 20. Jahrhunderts deutlich präsent.



## 7. Carlos Fuentes, *Terra nostra*: Literatur als kombinatorisches Gedächtnis einer vieltimmigen Geschichte

Das schriftstellerische Werk von Carlos Fuentes, des international sehr bekannten mexikanischen Romanciers, ist von der kritischen Reflexion über die mexikanische und lateinamerikanische Geschichte geprägt.<sup>370</sup> John S. Brushwood schreibt in seinem Werk *La novela mexicana (1967-1982)* zu Fuentes:

Entre los autores modernos, Carlos Fuentes es el que más se ha interesado en la historia mexicana, no primariamente para escribir novelas históricas sino para hacer presente el pasado en la conciencia de México. (Brushwood 1985: 31)

Sein Hauptwerk *Terra nostra* (1975) charakterisiert Z. Gertel schon im Jahr 1981 zusammen mit Carpentiers *Concierto barroco* und Roa Bastos' *Yo el Supremo* als einen paradigmatischen Text, der die Veränderung des literarischen Diskurses der 1970er Jahre gegenüber den 60er Jahren repräsentiert: Der Rückgriff auf die Geschichte, besonders auf die „crónicas“, löse die Mythen-Orientierung der hispanoamerikanischen Literatur der 1960er Jahre ab, indem das historische Material als Artefakt, als Text untersucht werde, der in die Gegenwart hineinreiche. Nicht der Geschichtsbezug allein, sondern vor allem die Praxis der Intertextualität würden *Terra nostra* einen besonderen Status als „discurso cultural“ verleihen (Gertel 1981: 64).

Bei aller Eigenständigkeit seiner literarischen Schreibweise weist das essayistische Werk von Fuentes zahlreiche Anknüpfungspunkte an das traditionelle Generalthema der hispanoamerikanischen Essayistik auf, die Frage nach der lateinamerikanischen Identität. Innerhalb der Essays zeigt sich dabei eine interessante Entwicklung. In seinem einflussreichen Band *La nueva novela hispanoamericana* (1969) betont Fuentes die sprachliche und künstlerische Innovationskraft des hispanoamerikanischen Romans der Gegenwart, wobei er von einer am Strukturalismus und den Konzepten der Pop-Art und

---

<sup>370</sup> Zum Gesamtwerk von Fuentes vgl. den Überblicksartikel von Zech-Gedeon (1978), die Monographie von Faris (1983), die Sammelbände von Levy / Loveluck (1980), Brody / Rossman (1982) (darin besonders der Aufsatz von Leal über „History and Myth in the Narrative of Carlos Fuentes“), die Sondernummern der Zeitschriften *Revista Iberoamericana* 116/117 (1981) über *La novela en español, hoy* (zu Fuentes, Vargas Llosa, Juan Goytisolo), *World Literature Today* 57, 4 (1983), *Anthropos* 91 (1988), *The Review of Contemporary Fiction* 8, 2 (1988), den anlässlich der Verleihung des Premio Cervantes publizierten Band *Carlos Fuentes. Premio „Miguel de Cervantes“ 1987* (1988), Williams (1996), Bohr (1998), Dröscher/Rincón (2003), Ortega (2008) und zu *Terra nostra* die von Phaf und Steger herausgegebene Sondernummer *3x3 Lektüren von Terra nostra (Iberoamerikanisches Archiv* 16, 1 (1990)), Rodríguez Carranza (1990) und Leopold (2003).

des „Camp“ (Susan Sontag) international orientierten Perspektive ausgeht. In dem 1991 erschienenen Essay *Valiente mundo nuevo. Epica, utopia y mito en la novela hispanoamericana* entwickelt er dagegen eine Vision der hispanoamerikanischen Literatur, die deren Modellierung der Geschichte Lateinamerikas in den Vordergrund rückt. Diese Rehistorisierung des Blicks auf den hispanoamerikanischen Roman fällt zeitlich zusammen mit der Publikation eines eher konventionell geschriebenen historischen Romans über die hispanoamerikanische Unabhängigkeitsbewegung, *La Campaña*,<sup>371</sup> und des kulturgeschichtlichen Essays *The Buried Mirror* (1992), spanisch *El espejo enterrado* (1992).<sup>372</sup> Diese Publikationen sind einerseits im Kontext der 500-Jahr-Feier der „Entdeckung“ Lateinamerikas zu situieren, andererseits finden sich vor allem in *Valiente mundo nuevo* Elemente einer essayistischen Verarbeitung von Themen, die literarisch schon in Fuentes' Hauptwerk *Terra nostra* (1975) gestaltet wurden. Der Beitrag von Fuentes zu dem Sammelband von Levy / Loveluck (1980) enthält bereits die Kernaussagen von *Valiente mundo nuevo* und lässt den Zusammenhang des Essays zu *Terra nostra* deutlich sichtbar werden. Der Roman zeigt dabei eine weit größere Komplexität als die Essays.

Mit *Terra nostra* hat Fuentes einen gewichtigen Beitrag zum postmodernen metafikcionalen Geschichtsroman geleistet.<sup>373</sup> Ein Blick in die essayistische Produktion soll zunächst aufzeigen, inwiefern Fuentes' Geschichtskonzepte und dabei insbesondere der Verdacht, dass die Geschichte von Fiktionen durchzogen sei, über spezifisch hispanoamerikanische Bedingungen reflektieren. Vor diesem Hintergrund ist die über die hispanoamerikanischen Themen hinaus gültige und interessante literarische Modellierung von Geschichte in *Terra nostra* leichter zu erkennen.

### 7.1 Zum Thema der lateinamerikanischen Geschichte als Produkt des Imaginären

Die hispanoamerikanische Identitätsdiskussion bildet den Hintergrund von Fuentes' essayistischer Reflexion. Fuentes unterstreicht dabei immer wieder den kosmopolitischen Charakter der lateinamerikanischen Kulturmischungsprozesse. Bedingt durch seine Freundschaft mit Alfonso Reyes, dessen breit angelegte kulturwissenschaftliche und philologische Studien für den jungen Fuentes

<sup>371</sup> Die Wahl von *Terra nostra* statt von *La Campaña* als Gegenstand des vorliegenden Kapitels begründet sich aus der weit höheren Komplexität von *Terra nostra*.

<sup>372</sup> *El espejo enterrado* erschien zuerst in englischer Sprache, als Buch zu einer Fernsehserie der BBC; diese wurde auch in Spanien ausgestrahlt.

<sup>373</sup> Mit Bezug auf Fuentes' *El naranjo* spricht Alfonso de Toro von einem transversalen historischen Roman, seine Hervorhebung des Palimpsestcharakters dieses Textes trifft dabei auch auf *Terra nostra* zu, vgl. de Toro 2003: 79.

die Provinzialität des mexikanischen Literaturunterrichts kompensierten, und durch die Bekanntschaft mit Octavio Paz orientierte er sich – will man seiner autobiographischen Skizze in *Myself with others* (1988) glauben – schon früh an der internationalen Literatur. Die Klassiker und die internationale Moderne stellten für ihn ein Gegengewicht zu den grotesken Verengungen eines nationalistischen Identitätsbegriffs dar, dem es als unmexikanisch galt, Kafka zu lesen.<sup>374</sup> Innerhalb der Identitätsdiskussion steht Fuentes in einer Zwischenposition zwischen dem Identitätskonzept der nationalen Einheit, das er als inadäquat zurückweist, und der Weigerung von Autoren nachfolgender Generationen, überhaupt in Kategorien nationaler und hispanoamerikanischer Identität zu argumentieren. Carlos Monsiváis, der bekannte mexikanische Schriftsteller und Kritiker, führte die Ablehnung jüngerer Autoren gegenüber der Identitätsdiskussion auf die einschneidende Erfahrung des Massakers auf dem Tlatelolco-Platz in Mexiko-Stadt während der Olympiade 1968 zurück, mit der alle Mythen der mexikanischen Revolution endgültig unhaltbar geworden seien:

Desligados ya de cualquier ‚compromiso cívico‘, distanciados tajantemente por el 68 de la mitología de la Revolución Mexicana, los escritores que surgen desde los sesentas despliegan en personajes, estructuras narrativas y atmósferas la nueva sensibilidad que es, ante todo, posibilidad de elección en materia de comportamiento, conductos que parecen suceder en mundos al margen de la política y la economía, sin vínculos con la ‚esencia‘ de México o cualquier otra formación metafísica. No estamos ya ante Escritores Nacionales como Fuentes, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, José Lezama Lima o, inclusive, Julio Cortázar. (Monsiváis 1991: 28)

Monsiváis spielt hier auf die Tatsache an, dass die Identitätsdebatte von ihrer Logik her immer eine Frage nach dem Wesen, der Essenz darstellt.<sup>375</sup> Die jüngeren Autoren entziehen sich ihr, Fuentes dagegen bewegt sich noch in dieser Rhetorik, allerdings auf eine komplexe Art, die vermuten lässt, dass er sich der ideologischen Implikate durchaus bewusst war. In *Von mir und anderen* (*Myself with others*) schildert er seine Wahrnehmung von Mexiko, das er als ein Diplomatenkind, das in den USA, Chile und Argentinien aufgewachsen war, erst relativ spät im Alter von 16 Jahren kennenlernt:

---

<sup>374</sup> Fuentes schreibt, er habe diese Äußerung sowohl aus dem Munde von Marxisten als auch von Faschisten gehört; auch die Rede eines mexikanischen Schriftstellers in der Akademie der Schönen Künste, wonach Proust zu lesen bedeute, sich zu „proustituieren“, führt er als typisch für den mexikanischen kulturpolitischen Nationalismus der 1950er Jahre an (*Myself with others*, deutsch: *Von mir und anderen*, 1989, S. 36). Zur mexikanischen Kulturpolitik insgesamt vgl. besonders den Überblick von Carlos Monsiváis (1988).

<sup>375</sup> Zu Monsiváis' Konzept der „cultura popular“ vgl. Borsò (2015: 145-178 und 381-406).

Als ich endlich in Mexiko ankam, entdeckte ich, daß das imaginäre Land meines Vaters real war, doch phantastischer als irgendein imaginäres Land. Es war so wirklich wie seine geographischen und geistigen Grenzen: Mexiko, die einzigartige Grenze zwischen der industrialisierten Welt und den Entwicklungsländern; die Grenze zwischen meinem Land und den Vereinigten Staaten, aber auch zwischen ganz Lateinamerika und den Vereinigten Staaten, und zwischen den katholisch-mediterranen und den protestantisch-angelsächsischen Völkern in der Neuen Welt. (Von mir und anderen, S. 28 f.)

Fuentes' Mexikobild schließt die Erfahrung der Grenze zwischen zwei Kulturen und das Motiv des Imaginären ein; dies kompensiert in seiner Reflexion die ontologisierenden Tendenzen, die der Identitätsdebatte innewohnen. In den frühen Erzählungen *Los días enmascarados* (1954) werden Anleihen an der mythischen aztekischen Vergangenheit in der für die phantastische Literatur typischen Struktur der Ununterscheidbarkeit von Realität / Irrealität ambiguisiert; Ähnliches gilt für die Anspielungen auf die mexikanische Geschichte in *Aura*. In Fuentes' literarischem Werk wird Identität nicht als Einheit gefasst; das Doppelgängermotiv strukturiert mehrfach die Figurenkonstellation und entfaltet sich in *Terra nostra* zu einer Polyphonie von Figuren, deren Identitäts- bzw. Differenzverhältnis nicht genau fixierbar ist. Auch wenn es sich hier um eine literarisch eigenständige Gestaltung des Identitätsthemas handelt, muss in diesem Kontext daran erinnert werden, dass die gemeinhin mit dem Begriff der Identität verbundene Vorstellung der Einheit und Autonomie nur in sehr problematischer Weise auf die lateinamerikanischen Kulturen übertragbar gewesen ist, da die Eroberung Lateinamerikas einen gewaltsamen Konflikt zweier Kulturen bedeutete und ein fort-dauerndes Gewaltverhältnis begründete. Die kulturelle Heterogenität Lateinamerikas repräsentierte für die essayistische Reflexion der Identitätsfrage ein Grundproblem. In dieser schon bei José Martí aufgeworfenen Frage wurde mehrfach ein Konnex zwischen problematischer Identität und als negativ dargestellter Geschichte bzw. Geschichtslosigkeit hergestellt.<sup>376</sup> Octavio Paz' psychoanalytisch beeinflusste Reflexion zur mexikanischen Identität als Einsamkeit hob beispielsweise das Motiv eines traumatischen, negierten Ursprungs hervor. Seit García Canclinis *Culturas híbridias* (1990) trat der Begriff der Identität zugunsten von Konzepten der kulturellen Heterogenität und Hybridisierung zurück.

In Mexiko kündigten die meisten Schriftsteller und Intellektuellen, bedingt durch den Schock des Massakers von Tlatelolco 1968, den Gehorsam gegenüber der Rhetorik des nationalen Konsenses auf. Brushwood

---

<sup>376</sup> Vgl. Matzat (1992) zum Thema der „soledad“ bei Martínez Estrada, Paz, Sábato und García Márquez. Zu den Begriffen „mestizaje“, kulturelle Heterogenität und Hybridisierung vgl. Schumm (1994).

(1985: 18) sieht in der Evokation des Massakers von Tlatelolco eines der Merkmale der zeitgenössischen mexikanischen Literatur neben der Metafiktionalität, dem Großstadthema, dem Thema der ambigen, unstabilen Identitäten und der Suche nach einer Stabilität, u.a. im Rekurs auf den historischen Roman.

In Fuentes' essayistischen Reflexionen und literarischen Texten spielt außerdem die Frage nach Überschneidungen und Differenzen zwischen hispanoamerikanischen und europäischen Kulturen eine wichtige Rolle, wie Bohr (1998) aufzeigt. Eine zentrale Bedeutung hat dabei die Vorstellung, dass Lateinamerika und Europa als wechselseitige Projektionsfläche für Wünsche und Utopien dienen. Sie ist beeinflusst von literarischen Modellen, etwa von Carpentier und García Márquez, aber auch von historischen Zeugnissen und Berichten, die zeigen, wie stark die Conquistadoren in Lateinamerika das Paradies oder mythische Orte wie El Dorado suchten.<sup>377</sup> Vargas Llosa verweist auf den Bericht eines Gefolgsmannes von Pedro de Orellana, Fray Gaspar de Carvajal, der detailliert von der Verwundung seines Hinterteils durch den Pfeil einer Amazone erzählt (Vargas Llosa 1987b: 6). García Márquez führt in einem Aufsatz über Phantasie und Dichtung in Lateinamerika den Reisebericht von Antonio Pigafetta an, der Magellan auf seiner Expedition begleitet hatte und in der Fauna Lateinamerikas so ungewöhnliche Tiere wie Schweine, die den Bauchnabel auf dem Rücken tragen, zu erkennen glaubt.<sup>378</sup> Literaturwissenschaftler wie González Echevarría sehen in den „Crónicas“ den Ursprung der lateinamerikanischen Literatur:

Los cantos del edificio histórico que los cronistas quisieron construir estaban unidos por la argamasa mágica de la imaginación y la fantasía. Sin proponérselo, estos historiadores echaron los cimientos de lo que vendría a ser la gran narrativa americana de nuestros días. (González Echevarría 1984: 10)

Schon bei Alfonso Reyes (1948) und später in Anderson Imberts *Historia de la literatura hispanoamericana* (1967) werden die Zeugnisse der „historiografía indiana“ unter den Oberbegriff der Literatur subsumiert.<sup>379</sup>

<sup>377</sup> Vgl. die Beispiele in der von Becco (1992) bearbeiteten Anthologie *Historia real y fantástica del nuevo mundo* (1992).

<sup>378</sup> Vgl. García Márquez, „Fantasía y creación artística“ und „Algo más sobre literatura y realidad“, in: ders., *Notas de prensa 1980-1984* (1991: 113-115 und 119-121). Auch die Diktatoren Lateinamerikas liefern García Márquez eine Reihe von Belegen für seine These des phantastischen und hyperbolischen Charakters lateinamerikanischer Realität, woraus er ironisch schließt, dem Schriftsteller obliege es, diese Wirklichkeit nachzuahmen: „En síntesis, los escritores de América Latina y el Caribe tenemos que reconocer, con la mano en el corazón, que la realidad es mejor escritor que nosotros. Nuestro destino, y tal vez nuestra gloria, es tratar de imitarla con humildad, y lo mejor que nos sea posible“ (S. 121).

<sup>379</sup> Vgl. die Beispiele bei Mignolo (1981: 358 f.) Mignolo dagegen untersucht die „historiografía indiana“ innerhalb der Diskursformation der *historia* unter Heranziehung zeitgenössischer

Im Hintergrund steht hier weniger das Ziel einer trennscharfen Unterscheidung von Diskursen und Textsorten als vielmehr der Blick auf umfassendere Wahrnehmungsprozesse, die das europäische Bild der Neuen Welt so häufig zum Zerrbild werden ließen. Eine Arbeit des mexikanischen Historikers Edmundo O’Gorman, auf die sich Carlos Fuentes in *Von mir und anderen* (1989: 243) bezieht, trägt den treffenden Titel *La invención de Indias*.<sup>380</sup> Für unsere Zwecke ist dabei die Frage nach der Plausibilität der jeweiligen Perspektiven unerheblich. Ob man mit Mignolo mehr den historiographischen Kontext der „crónicas“ betont oder die Seite der in ihnen implizierten literarischen oder mythischen Modelle,<sup>381</sup> für die vorliegende Arbeit ist nur die Rezeption der „crónicas“ durch die Schriftsteller wichtig und dabei vor allem die Wahrnehmung einer Fiktionshaltigkeit der Geschichte, für die schon die frühesten Texte der Spanier über Lateinamerika als Belege dienen.

Vargas Llosa sieht in den Chroniken und Berichten der Entdeckung und Eroberung Lateinamerikas den Ursprung der lateinamerikanischen Literatur und unterstreicht ihren hybriden Charakter zwischen Historiographie und Fiktion:

The chronicle, a hermaphrodite genre, is distilling fiction in life all the time, as in Borges’ tale „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“. Does this mean that its testimony must be challenged from a historical point of view and accepted only as literature? Not at all. Its exaggerations and fantasies often reveal more about the reality of the era than its truths. (Vargas Llosa 1987b: 6)<sup>382</sup>

Am Beispiel dieses Aufsatzes von Vargas Llosa, der den Titel „Latin America: Fiction and Reality“ trägt, lässt sich leicht erkennen, inwiefern der Zugang eines Schriftstellers zu den „crónicas“ sich von dem eines Historikers unterscheidet. Vargas Llosa erklärt zunächst die fiktiv anmutenden Teile der

---

Definitionen der Historiographie. Interessant ist insbesondere seine Darstellung der Konfrontation der Europäer mit außereuropäischen kulturellen Formen der „memoria“, die durch das Fehlen alphabetischer Schrift bedingt waren, und der Folgen dieser Erfahrung für die historiographische Selbstreflexion (1981: 393-402).

<sup>380</sup> Vgl. Edmundo O’Gorman, *La invención de Indias*, México 1958. In der deutschen Übersetzung von *Myself with Others* ist als Titel *The Invention of America* angegeben.

<sup>381</sup> Wichtige Aufsätze zum Verhältnis von Literatur und Historiographie in der Kolonialzeit enthält der von González Echevarría herausgegebene Sammelband *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana* (1984) und Enrique Pupo-Walker, *La vocación literaria del pensamiento histórico en América*. In deutscher Sprache ist der Aufsatz von Ette in: *Der eroberte Kontinent*, hrsg.v. K. Kohut (1991), hervorzuheben.

<sup>382</sup> Vargas Llosa bemerkt in diesem Zusammenhang, dass er durch das Beispiel des peruanischen Historikers Raúl Porras Barrenechea, eines Spezialisten für die Zeit der Eroberung Lateinamerikas, fast selbst zum Historiker geworden wäre, und weist darauf hin, dass er in seiner Studienzeit als Assistent von Porras Barrenechea eine Vielzahl von Chroniken studiert habe.

Chroniken und Berichte aus dem von der Inquisition verhängten Verbot, fiktionale Literatur in Lateinamerika einzuführen, was nur bewirkt habe, dass die Fiktion alle Arten von Diskursen erfasst und die Realität der lateinamerikanischen Länder bis heute geprägt habe:

Repressing and censoring the literary genre specifically invented to give ‚the necessity of lying‘ a place in the city, the inquisitors achieved the exact opposite of their intentions: a world without novels, yes but a world into which fiction had spread and contaminated practically everything: history, religion, poetry, science, art, speeches, journalism, and the daily habits of people. We are still victims in Latin America of what we could call ‚the revenge of the novel‘. We still have great difficulty in our countries in differentiating between fiction and reality. (Vargas Llosa 1987b: 5)

Vargas Llosa geht es hier um mehr als um eine historische Differenzierung, die es erlauben würde, die fiktional geprägten Teile der „crónicas“ nicht als „gelogen“, sondern als mentalitätsgeschichtliche Quellen zu betrachten. Dies würde nämlich immer noch die Wahrnehmung des historischen Abstands dieser Zeugnisse gegenüber dem heutigen Kenntnisstand einschließen. Dem Schriftsteller dagegen erscheint die Mischung von Fiktion und Dokumentation in den alten Texten als Zeichen einer ursprünglichen Ambiguität des Kontinents, die sich bis in die heutigen Nationalstaaten und deren defizitäre Identität fortsetze („We don’t yet constitute real nations“, [1987b: 15]). Dem Schriftsteller – im Unterschied zum Historiker – erleichtert der fiktional anmutende Charakter der Dokumente die Annäherung. Die Eroberung des Inkareichs war ein phantasmagorisches Ereignis, weshalb die „crónicas“ gerade in ihren phantastisch anmutenden Teilen ein „realistischer“ Ausdruck dieses Geschehens sind. Ihren Geschichten von Gewalt und Wundern entspricht Vargas Llosa zufolge auch weiterhin der Charakter der lateinamerikanischen Realität:

Our contemporary reality is still impregnated with the violence and marvels that those first texts of our literature – those novels disguised as history or historical books corrupted by fiction – told us about. At least one basic problem is the same. Two cultures, one Western and modern, the other aboriginal and archaic, hardly coexist, separated the one from the other because of the exploitation and discrimination that the former exercises over the latter. Our country – our countries – are in a deep sense more a fiction than a reality. (Vargas Llosa 1987b: 15)

Hier lässt sich gut die Verknüpfung des Themas der kulturellen Heterogenität mit dem Motiv der Fiktion und des Phantasmagorischen beobachten. Auf dem Hintergrund der Theorie Hayden Whites, die leicht als eine Einebnung der Unterschiede zwischen Historiographie und literarischer Fiktion missverstanden werden kann, ist es wohl nicht überflüssig zu betonen, dass die

schriftstellerische Interpretation hier ganz anderen Wegen folgt als die hermeneutische Arbeit des Historikers, der in den „crónicas“ die mentalen Projektionen von den mehr oder weniger verlässlichen Angaben zu historischen Ereignissen zu unterscheiden sucht. Der „hybride“ Charakter der „crónicas“ wird von Vargas Llosa mit der Gegenwart Lateinamerikas kurzgeschlossen. Vereinfacht ausgedrückt erscheint so die phantastische Literatur als die eigentlich „realistische“ Schreibweise, wenn die Realität selbst als phantasmagorisch definiert ist. Das Konstrukt einer Übereinstimmung zwischen der Literatur und der lateinamerikanischen Wirklichkeit über das Bindeglied der Fiktion bzw. im „realismo mágico“ über das Magisch-Mythische war durchaus typisch für das ausgeprägte Selbst- und Sendungsbewusstsein der lateinamerikanischen Literatur des Boom. Erst im Postboom zeichnete sich mit der Zunahme parodistischer Verfahren<sup>383</sup> die Tendenz ab, Aussagen über nationale Identität bzw. Identitätsdefizite zu vermeiden. Die Selbstverständlichkeit, mit der die Boom-Autoren literarisch-essayistische Konstrukte als Realitätsaussagen formulierten, unterscheidet sie von repräsentativen Autoren der nordamerikanischen Postmoderne, die mit der Mediengesellschaft spielerischer und ironischer umgehen. Die Boom-Autoren stehen dem Typus des engagierten Schriftstellers im Sinne Sartres noch sehr viel näher; auch dort, wo sie ihre ursprünglichen Verbindungen zu einer linksorientierten Gesellschaftskritik aufgaben, haben sie an dem Bild der gesellschaftlichen Verantwortung des Schriftstellers festgehalten.

In der folgenden Skizzierung der essayistisch formulierten Geschichtsmodelle von Carlos Fuentes wird – wie auch schon im Fall von Vargas Llosa – weniger nach der Plausibilität und nach den ideologischen Prämissen der Reflexion als nach ihrer Bedeutung für die Romanproduktion zu fragen sein.

## 7.2 *Tiempo mexicano* und *Valiente mundo nuevo*: die essayistische Fundierung von Fuentes' Geschichtskonstruktion

Der 1971 erschienene Essayband *Tiempo mexicano* ist stark von dem Eindruck des Massakers am Platz der Drei Kulturen (Tlatelolco) 1968 geprägt, aber auch von den Hoffnungen auf eine von der Studentenbewegung und von den Rändern der mexikanischen Gesellschaft getragene Aufbaubewegung, die das von der mexikanischen Revolution in Aussicht gestellte, von der PRI-Partei korrumpierte Versprechen auf soziale und nationale Solidarität aufnehmen und in neuen Formen der Zivilgesellschaft umsetzen sollte. Es liegt nahe, Fuentes' Geschichtsbild in den Kontext der Utopiekonzepte der

<sup>383</sup> Vgl. zur Parodie in den Romanen des Postboom Sklodowska (1991). Im Bereich der „Nueva novela histórica“ behandelt sie Jorge Ibargüengoitia, *Los relámpagos de agosto*, Gustavo Alvarez Gardeazábal, *Pepe Botellas*, Abel Posse, *Los perros del paraíso*, Arenas, *El mundo alucinante* und Alejandro Paternain, *Crónica del descubrimiento* (Sklodowska 1991: 25-61).

68er-Bewegung zu stellen, zumal er die politischen Ereignisse eingehend kommentiert hat, vor allem in *París: La Revolución de Mayo* (1968). Die im Utopie-Begriff mitgedachten Konzepte von Fortschritt und Revolution lassen sich jedoch auf Fuentes' Geschichtsreflexion nicht oder nur um den Preis der Verkürzung applizieren. Fuentes war zum einen Kritiker eines Systems, das sich auf die erste Revolution dieses Jahrhunderts, die mexikanische Revolution beruft, und zum anderen war er sich allzu genau der Kehrseite von Utopien, ihrer möglichen Gewalttätigkeit bewusst: Zu Morus' *Utopia* gehört historisch die Entdeckung und Eroberung Amerikas, das als die Neue Welt die klassische Projektionsfläche utopischer Konzepte darstellte. Das okzidentale Fortschrittsdenken liegt Fuentes wegen seiner Linearität insgesamt eher fern. Vor allem im Hinblick auf die Geschichtskonzeption der Romane ist sein essayistisches Werk differenzierter als mittels einer einfachen Übertragung des Utopiebegriffs zu analysieren.

Fuentes übte zwar als mexikanischer Botschafter in Paris 1975-1977 während der Präsidentschaft Echeverría's, der den linken Flügel der PRI vertrat, offizielle Repräsentationsfunktionen aus, in den früheren literarischen Texten, vor allem in *La muerte de Artemio Cruz* (1962), und in *Tiempo mexicano* zeigte er sich jedoch als eindeutiger, teils scharfer Kritiker der PRI-Herrschaft. Zusammen mit *Posdata* von Octavio Paz, Elena Poniatowskas *La noche de Tlatelolco*, Carlos Monsiváis' *Días de guardar* und *El gran solitario de Palacio* von René Avilés Fabila markiert *Tiempo mexicano* den endgültigen Bruch der Intellektuellen mit der jahrzehntelangen PRI-Herrschaft. Anhand der PRI-Kritik in *Tiempo mexicano* lässt sich nachvollziehen, woher sich der oben schon erwähnte Anspruch der Schriftsteller, das moralische Gewissen der Nation darzustellen, begründet: Die Schriftsteller sehen sich in der Pflicht, Aufgaben der mexikanischen Presse zu übernehmen, die diese nicht erfülle. Der öffentliche Diskurs in Mexiko sei, so Fuentes in *Tiempo mexicano* (besonders S. 73-75), derart von der für die PRI-Herrschaft typischen Rhetorik verkrustet, dass er nicht einmal mehr der Information diene, von der Kritik-Funktion ganz zu schweigen.

Für unsere Zwecke ist an *Tiempo mexicano* weniger die politische Position von Fuentes angesichts des Massakers von Tlatelolco interessant als die Metaphern, in denen er den Zustand des mexikanischen politischen Systems fasst. Zentrale Begriffe sind dabei die Immobilität und die Schizophrenie („esquizofrenia sonriente“, S. 75). Die Presse habe die Realität systematisch verschwinden lassen, so dass George Orwells Alptraum einer Propagandasprache der systematischen Lüge in Mexiko schon verwirklicht worden sei. Wer Informationen über die mexikanische Realität erhalten wolle, sei gezwungen, die Sprache der PRI-hörigen Presse im Umkehrverfahren zu lesen.

Immobilität und Schizophrenie sind dabei zentrale Motive von Fuentes' Romanwerk insgesamt. Die Immobilität der Geschichte entsteht in diesem Denkmodell entweder durch das Trauma der Gewalt oder durch die Nicht-Erfüllung eines Versprechens: Die Geschichte kann nicht Vergangenheit werden, kann nicht sterben, da sie nicht wirklich realisiert wurde. Den Hintergrund dieses Modells bildet vermutlich das psychoanalytische Bild des unerledigten Konflikts, der verdrängt wird und gerade deshalb wiederkehrt, weil er nicht verarbeitet wurde. Hiermit verbindet sich die bei Fuentes stark ausgeprägte Thematik der Schizophrenie, die nicht nur auf der Subjektebene seiner Figuren mit gespaltener Persönlichkeit, sondern direkt in der Narration entwickelt wird. Zu erinnern ist besonders an den Roman *La muerte de Artemio Cruz* mit der Aufspaltung der Erzählinstanz in die Erzählung in der ersten, zweiten und dritten Person. Die Referenz auf die mexikanische Revolution wird gedoppelt in die Zeit der Realhistorie und die Zeit der unerfüllten Versprechen, die der sterbende Revolutionspotentat Artemio Cruz, dessen Lebensstationen als „sozialer Reflex der Geschichte Mexikos zu lesen sind“ (Hölz 1992: 60), in der Vision einer „segunda oportunidad“, einer ihm gewährten zweiten Chance historischen Handelns, zumindest in der Phantasie noch zu realisieren versucht. Diese im Roman in der zweiten Person imaginierte parallele Version der Geschichte gipfelt in dem Paradox, dass der sterbende Artemio Cruz sich eine in die Vergangenheit projizierte Zukunft vorstellt, in der seine eigene Identität aufgehoben ist: „Tu no serás Artemio Cruz“ (AC, S. 247). Die Konstruktion der „segunda oportunidad“ hat auch in *Terra nostra* eine große Bedeutung, wird in diesem Roman jedoch nicht mehr an ein individuelles Bewusstsein gebunden wie in *La muerte de Artemio Cruz*, sondern auf die Geschichte insgesamt übertragen.

Das Motiv der „segunda oportunidad“ enthält sowohl den Pol von geschichtlicher Wiederholung, Stillstand, Stagnation als auch den Pol der Dynamik und der Utopie. Diese Ambivalenz prägt gleichzeitig Fuentes' Verhältnis zur Conquista und zum spanischen Erbe, die den zweiten großen Themenbereich von *Tiempo mexicano* darstellen.

In dem wichtigen Aufsatz „De Quetzalcóatl a Pepsicóatl“ in *Tiempo mexicano* (S. 17-42) nimmt Fuentes den Topos der Pluralität historischer Zeiten in Mexiko auf. Wie Carpentier und Vargas Llosa verweist er auf die lateinamerikanische Gleichzeitigkeit verschiedener Kulturen, die in den Geschichtsmodellen europäischer Provenienz auf einer Zeitachse des Nacheinander, von der Steinzeit bis zu den industriellen Revolutionen, angeordnet sind. Vor diesem Hintergrund relativieren sich für Fuentes alle Fortschrittsmodelle, die die Modernisierung auf die Zerstörung traditioneller Kulturen

gründen: Für Mexiko würde dies die Liquidierung der noch von vier bis fünf Millionen Indigenen getragenen alten Kulturen bedeuten.<sup>384</sup>

Er zitiert Lévi-Strauss' in *Race et histoire* formulierte These, dass die Geschichte viel häufiger simultan als akkumulativ verlaufe und dass nicht nur Europa, sondern auch die indianischen Ureinwohner das erstaunliche Beispiel einer akkumulativen Geschichte geschaffen hätten. Fuentes fährt folgendermaßen fort:

Paradójicamente, la historia de nuestra América deja de ser acumulativa en el momento en que los europeos introducen el genocidio y el progreso: entonces, se vuelve una historia simultánea, de aparentes cabos sueltos, de promesas trucas e incumplidas, de coexistencia de culturas, de latencias que parecen esperar el agotamiento de la historia protagonizada por Occidente para manifestarse de nuevo, proponer soluciones distintas, aportar valores que el Occidente despreció y decir, en fin: Hénos aquí; hemos sido los guardianes de todo lo que esperaba un tiempo diferente para fructificar. (TM, S. 38 f.)

Simultaneität der historischen Zeiten meint also hier nicht ein fröhlich synkretistisches Miteinander, sondern enthält die Wahrnehmung von Gewalt, Heterogenität und noch nicht realisierter Ausdrucksmöglichkeiten. Entsprechend definiert er auch das Schreiben nicht als Mitvollzug, Teilhabe an einer historischen Zeit, sondern als „contra-tiempo“ (S. 9, S. 16), ein Wortspiel, das die Bedeutungen des (musikalischen) Kontratempo und des ärgerlichen Zwischenfalls vereint.

In der weiteren Argumentation, die einige Rückschlüsse auf *Terra nostra* zulässt, konzentriert sich Fuentes stärker auf die konzeptionelle Verarbeitung von Geschichte. In Mexiko setzt er vier historische Traditionen als prägend an: a) die indianischen mythischen Modelle einer geschichtslosen, zirkulären, stets von der Katastrophe bedrohten Zeit, b) die römische Rechtstradition mit ihrer Tendenz zur Legitimierung von Macht, die in Spanien in ein transzendentes Projekt transformiert worden sei, c) der epikuräische und stoische Individualismus, d) der aus England, Frankreich und den USA übernommene rationalistische Positivismus, Basis der Legitimation des mexikanischen Bürgertums unter Porfirio Díaz. Fuentes plädiert für einen Synkretismus dieser Traditionen, der jedoch selbst wieder überschritten werden müsste in Richtung auf die fünfte, nicht-realisierte, vergessene Tradition: die der Utopie. Das Utopie-Konzept wird hier allerdings umgedeutet.

---

<sup>384</sup> Auch in diesem Kontext findet sich schon die Idee der Kultur als „contaminación“ im Gegensatz zu Beziehungen der Ausbeutung, Unterwerfung und Indifferenz, die sein späteres Konzept der „poli-cultura“ prägt. Kulturelle Andersartigkeit („otredad“ bei Octavio Paz) steht gegen den Fortschritt des Pepsicóatl: „El gran desafío del mundo indígena consiste en obligarnos a dudar sobre la perfección, la perennidad y la inteligencia de ese progreso que, como dijo Pascal, siempre termina por devorar cuanto crea“ (TM, S. 38).

Die Renaissance-Utopie sei – so Fuentes in Anlehnung an Eugenio Imaz’ *Topía y utopía* – in Amerika gescheitert, da sie als ein Ort, in räumlichen Kategorien gedacht wurde; entsprechend verlief die Eroberung als Inbesitznahme des Raumes. Die Utopie wäre anders zu denken: als Erfüllung in einem konkreten Jetzt. Als Intertext dieses Konzepts kommen die Essays von Octavio Paz in Frage, der dem Motiv der Epiphanie des Moments, einem der Basis-Motive der modernen Literatur, eine utopisch-sakrale Dimension verleiht.<sup>385</sup> Im Kontext dieser Passage schreibt Fuentes der Literatur die Kraft zu, das utopische Projekt als textuelle Praxis in Angriff zu nehmen. Mit Bezug auf zwei zentrale poetische Texte der mexikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts, Gorostizas *Muerte sin fin* und Paz’ *Piedra de sol*, definiert er deren kreativen Umgang mit der kulturellen Tradition als einen Kampf zwischen linearem okzidentalern Zeitkonzept und dem Phantasma der indianischen zyklischen Zeit, aus dem eine spiralförmige Bewegung hervorgehe, die die Vergangenheit nicht wiederhole (*Tiempo mexicano*, S. 40).

Bei aller Nähe zur 68er-Bewegung zeigt sich hier bereits, dass Fuentes Befreiung als Veränderung der diskursiven Praxis durch Literatur konzipiert. Die Verknüpfung der „segunda oportunidad“ mit der Utopie und dem revolutionären Impetus der 68er- und Nach-68er-Bewegungen wird bezeichnenderweise in *Valiente mundo nuevo* aufgegeben. Fuentes setzt nun, unter dem Eindruck der Selbstorganisation der Bevölkerung nach dem großen Erdbeben in Mexiko 1985, auf die Zivilgesellschaft, von der er sich eine wirkungsvollere Veränderung verspricht als von jeder staatlich organisierten Aktion.<sup>386</sup> Die Zivilgesellschaft, die Fuentes als Trägerin der kulturellen Kontinuität definiert, wird – so seine Hoffnung in *Valiente mundo nuevo* – die liberalistischen oder marxistischen Konstrukteure der Wirtschaftswunder ablösen, die sich in der Krise der 1980er Jahre samt und sonders als „espejismos“, als Trugbilder erwiesen haben, eben weil sie auf dem Import europäisch-nordamerikanischer Modernisierungsmodelle beruhten (VMN, S. 15).

Das Zukunfts-Projekt, das Fuentes in *Tiempo mexicano* mit den Nach-68er-Bewegungen, also einem politischen Projekt verknüpfte, hat sich in die Kultur hinein verlagert und wird nicht mehr in Kategorien der Utopie formuliert. Fuentes spricht von der Utopie nun vor allem im Hinblick auf

---

<sup>385</sup> Vgl. dazu Schulz-Buschhaus (1988), der den Zusammenhang zwischen Geschichtskritik, Kritik der Avantgarde und Poetik bei Paz in der Verschränkung eines entmythologisierenden und eines sakralisierenden Gestus nachweist.

<sup>386</sup> Auch in *The Buried Mirror (El espejo enterrado)* setzt Fuentes auf die Zivilgesellschaft. Zur kritischen Auseinandersetzung mit diesem Essay und zur Gegenüberstellung mit Monsivais’ Konzept der “cultura popular” vgl. Borsò (2003: 125-152). Borsò attestiert Fuentes ein “elitäres Missverständnis der Funktion der ‘cultura popular’ von Carlos Monsivais” (2003: 138).

die Entdeckung / Eroberung Lateinamerikas, situiert sie also historisch. Den Platz eines zukunftsorientierten Projekts okkupiert dagegen die Kultur selbst: Sie wird zum fundierenden Moment einer neuen „sociedad cívica“ und kompensiert durch ihre Kontinuität die Lücken, Irrationalitäten, Traumata der Realgeschichte. Fuentes sieht in der Kultur eine Kraft, die die Erosion der politischen und sozioökonomischen Modelle überlebt hat und diese daher beerben soll:

La crisis que vivimos es, en parte, resultado de nuestros fracasos políticos. Pero ha revelado, también, el vigor de la continuidad cultural a pesar de ellos. Ambos hechos nos proponen crear modelos de desarrollo que no estén reñidos con la continuidad cultural sino que, basados en ella, le den sentido y posibilidad a la continuidad política. (VMN, S. 12)

Vor allem gilt dies für die Literatur, denn sie ist nicht wie die Utopie „un imposible regreso a una indeseable unidad o una imposible proyección de unidad en el futuro“ (VMN, S. 283), sondern – im Sinne von Bachtin – Heteroglossie, Polyphonie, Ambivalenz. Sie verdrängt weder die Vergangenheit aus der Gegenwart noch die reale Ungerechtigkeit des sozialen Lebens. Für europäische Leser, die an die Abtrennung des literarischen vom politischen Bereich gewöhnt sind, ist die folgende direkte Opposition zwischen wirtschaftlichem und literarischem Boom erstaunlich und eigentlich nur im Kontext der „Poética del ahora“ von Octavio Paz nachvollziehbar:

El *boom* económico la (= la „injusticia económica y deformación social“, SK) ocultó. El *boom* literario contribuyó a revelarla. Los actores hegelianos de la política quisieron mirar sólo hacia adelante. Se tropezaron y cayeron. Los autores nietzschianos de la novela quisieron mirar tanto hacia adelante como hacia atrás para darle sentido al único lugar que verdaderamente es nuestro: el aquí y el ahora. (VMN, S. 16)

*Los hijos del limo* von Octavio Paz (1974) hat die Übertragung poetologischer Denkfiguren in den politischen Bereich schon vorgeführt, wie z.B. eine Passage zur „Poética del ahora“ zeigt:

La visión del ahora como centro de convergencia de los tiempos, originalmente visión de poetas, se ha transformado en una creencia subyacente en las actitudes e ideas de la mayoría de nuestros contemporáneos. [...] De ahí que debamos edificar una Ética y una Política sobre la Poética del ahora. (Paz 1974: 220f.)

Fuentes definiert die Polyphonie der lateinamerikanischen Literatur nicht nur als narrative Technik, sondern setzt sie auch auf einer kulturellen Ebene in der Einbeziehung indianischer und afrikanischer Kulturelemente und in der Thematik der Kombination verschiedener historischer Zeiten an. Die vier Funktionen der lateinamerikanischen Literatur, die er diesem umfassenden

Polyphonie-Begriff zuordnet, sind „dar nombre y dar voz, recordar y desear“ (VMN, S. 28). Wir können hier nicht in extenso auf die Bedeutung dieser etwas vage anmutenden Funktionsbestimmung eingehen. „Recordar y desear“ impliziert die Vorstellung eines Gedächtnisses, das zugleich Erfindung ist und beweglich zwischen den Polen von Vergangenheit und Zukunft agiert, und das, wie weiter unten ausgeführt, in *Terra nostra* exemplarisch realisiert wurde.

Die Vielstimmigkeit des hispanoamerikanischen Romans verfolgt Fuentes somit nicht mehr wie in *La nueva novela hispanoamericana* in ihrer sprachlichen, sondern ihrer konzeptuellen Dimension, und zwar bezeichnenderweise in ihrem Verhältnis zur Geschichte. Es handelt sich bei *Valiente mundo nuevo* also um eine Rehistorisierung seiner eigenen Literaturlauffassung, die teilweise aus der Reaktion auf den Utopieverlust der 1980er Jahre zu erklären, teilweise aber auch als essayistischer Kommentar zur Zeitstruktur seiner eigenen Romane *La muerte de Artemio Cruz* und *Terra nostra* zu begreifen ist.

Durch *Valiente mundo nuevo* wird es leichter möglich, das Romanwerk von Fuentes nicht mehr nur in der einfachen Opposition von Utopie und Apokalypse oder von Mythos und Geschichte (Leal 1982) zu analysieren. Man kann Fuentes zustimmen, wenn er darauf hinweist, dass die politischen Denkmodelle nur begrenzt auf die Literatur übertragen werden könnten, die immer eine *andere* Geschichte erzähle. Den Gegensatz zur Literatur bildet hier die Geschichte, die im Sinne der Institutionen, des Staates, der Parteien ideologisch präformiert ist. Erst im Zwischenraum zwischen der ideologischen Geschichte und der anderen, von der Literatur geschaffenen Geschichte entstehe die wahre, auf Erfahrung beruhende Geschichte. Man mag an diesen emphatischen Begriff der Geschichtsträchtigkeit der Literatur glauben oder nicht glauben, interessant ist jedenfalls, dass Fuentes zur Untermauerung die Postmoderne heranzieht. Er zitiert Baudrillards These, dass die Zukunft schon angekommen sei, und Lyotards These vom Ende der großen Erzählungen. Für die lateinamerikanischen „multirrelatos del mundo policultural, más acá del dominio exclusivo de la modernidad occidental“ (VMN, S. 25) bestehe eine Chance, die durch den Legitimationsverlust der großen Erzählungen entstandene Lücke zu füllen. Das Projekt, die Differenzen zu aktivieren, sieht er exemplarisch gerade in den neuen historischen Romanen von García Márquez, Del Paso, Ibarra, Ibarra, Posse, Caparrós und anderen Autoren realisiert (VMN, S. 25); dies trifft natürlich ebenso auf *Terra nostra* zu.

Das postmoderne Konzept der Differenz wird so von der „Peripherie“ her durch ein eigentlich wenig „postmodernes“ Sendungsbewusstsein in

Anspruch genommen.<sup>387</sup> *Valiente mundo nuevo* ist wie auch schon *Tiempo mexicano* eine Mischung aus politischem und literarischem Diskurs, wobei man in beiden Texten eine Reduktion der Komplexität der literarischen Konzeption beobachten kann, sobald die Literatur als Modell für die kulturelle Kontinuität dient, die wiederum das Gegenmodell zu den gescheiterten politischen und sozioökonomischen Modernisierungsmodellen bilden soll. Auch innerhalb der Konzepte postmoderner Literatur sucht Fuentes so die Differenz der lateinamerikanischen Literatur zu behaupten. Doris Sommer und George Yudice kommen im Hinblick auf das Verhältnis von Postmoderne und lateinamerikanischer Literatur zu folgender Wertung:

Latin American literature, then, does not fit comfortably into the category of postmodernism. On the one hand, it shares the postmodernist concern for the marginal, an ambiguous concept that has economic, sociological, and literary meanings. On the other, it is too concerned with its own identity to serve as the sheer surface on which a hegemonic postmodern culture mirrors itself. (Sommer und Yudice 1986: 199)

Wie ist die Rehistorisierung von Fuentes' Literaturkonzeption in literarischer Hinsicht zu interpretieren, als Rückfall hinter erreichte Positionen des Experimentellen oder als Eröffnung eines anderen, „postmodernen“ Horizontes? Gegen die Annahme einer traditionalistischen Kehrtwende spricht die Tatsache, dass Fuentes dezidiert an den antirealistischen Positionen etwa Cortázers festhält und nirgendwo die Rückkehr zu einem traditionellen historischen Roman vorschlägt. Die Literatur schafft für ihn eine *andere* Geschichte. Als Kronzeugen für diese antimimetische Konzeption des Geschichtsbezugs literarischer Texte führt er Calvins Idee der Literatur als Modell, Hans Robert Jauss' These der Antizipationsfähigkeit der Literatur und Milan Kunderas Gedanken an, dass die Literatur eine ständige Neudefinition des Menschen als Problem darstelle (VMN, S. 286). Die Betonung der Möglichkeitsdimension sowohl der Geschichte als auch der Literatur, die ihre Kommensurabilität in der „memoria“ eröffnet, lässt sich sogar als direkter Kommentar zu *Terra nostra* lesen und soll daher ausführlicher zitiert werden:

La literatura propone la posibilidad de la imaginación verbal como una realidad no menos real que la narrativa histórica. De esta manera, la literatura, constantemente, se renueva, anunciando un mundo nuevo: un mundo inminente. Después de las terribles incertidumbres y violencias de nuestro siglo, la historia se ha convertido sólo en posibilidad, en vez de certeza.

---

<sup>387</sup> Febel (1994: 206) interpretiert diese Argumentationsbewegung als typisch für Fuentes' neuen Begriff der kulturellen Kontinuität als Homogenität in der und gerade durch die Heterogenität.

Lo mismo le ha ocurrido a la literatura, con la historia, dentro de la historia, contra la historia, la literatura como contratiempo y segunda lectura de lo histórico.

Esto es especialmente cierto de la novela del nuevo mundo ibérico.

Violencia narrativa de la certeza realista y sus códigos mediante la hipérbole, el delirio y el sueño, la novela iberoamericana es la creación de otra historia, que se manifiesta a través de la escritura individual, pero que también propone la memoria y el proyecto de nuestra comunidad en crisis. (VMN, S. 287)

Liest man *Valiente mundo nuevo* im Zusammenhang mit *Terra nostra*, zeigt sich, dass das Konzept der Literatur als „segunda lectura de lo histórico“ einen erhellenden Kommentar zum Roman darstellt. Der Essayband ist darüber hinaus ein Versuch, die moderne Literatur zu historisieren, indem ihre Auseinandersetzung mit Geschichte offengelegt wird, die im übertrumpfenden Innovationsgestus der Avantgarden abgespalten war. Auch Fuentes würde wohl noch Joyces Diktum „History ... is a nightmare from which I am trying to awake“ (*Ulysses* 1961: 34) unterschreiben, allerdings nur im Hinblick auf die politisch-gesellschaftliche Geschichte, nicht auf die literarische: Er unterstreicht Joyces Bezug auf die Geschichtsphilosophie von Vico in *Finnegans Wake*, auf Vicos Idee der *corsi e ricorsi* und seine kulturgeschichtliche Ausrichtung, und definiert überraschenderweise *Finnegans Wake* als „una novela histórica en el sentido más hondo“ (VMN, S. 35). Vico,<sup>388</sup> Joyce, Bachtin sind für Fuentes die Gewährsleute für eine relativistische Geschichtskonzeption auf der einen Seite und für die Theorie und Praxis des polyphonen Romans auf der anderen Seite. In seinen Einzelanalysen beschäftigt sich Fuentes auch mit Autoren, die alles andere als einen traditionellen historischen Roman repräsentieren, wie z.B. Cortázar. So wie er die kulturelle Kontinuität auf der Basis der Heterogenität denkt, versucht er auch die antimimetische Schreibweise von Borges, Lezama Lima oder Cortázar als eine im weitesten Sinn gefasste Repräsentation der lateinamerikanischen Geschichte zu konzipieren, die die Verfahren der Hyperbolisierung und der Parodie einschließt. Die geschichtsmodellierende Kraft der argentinischen Literatur setzt er beispielsweise gerade dort an, wo sie – in der Tradition von Borges und Bioy Casares – die Abwesenheit von Geschichte und ihren Ersatz durch das Wort thematisiert und narrativ gestaltet.<sup>389</sup>

<sup>388</sup> Schon vor dem Erscheinen von *Valiente mundo nuevo* hat Parkinson Zamora (1988) in einem leider nicht sehr ausführlichen Aufsatz auf die Affinitäten zwischen *Terra nostra* und Vicos *Scienza nuova* (1744), vor allem in der Vorstellung einer spiralförmigen Bewegung in der Geschichte und der kulturhistorischen Ausrichtung, hingewiesen. Auch hier fehlt allerdings eine Erörterung der wichtigen Frage der Transformation der Quellen im Romantext.

<sup>389</sup> Für Literaturwissenschaftler sind die argumentativen Übergänge an dieser Stelle wohl allzu schnell, etwa wenn er über Bioy Casares und Bianco schreibt: „En ambos casos, la presencia

Zweite Lektüre, zweite Geschichte, zweite Gelegenheit, die Geschichte zu korrigieren: Die Literatur etabliert sich hier als ein Gegendiskurs zur ersten Geschichte. Aber was ist die erste Geschichte? Ihr Status ist bei Fuentes nicht ganz klar – teils ist damit die Ereignisgeschichte gemeint, teils die ideologischen Geschichtsentwürfe, teils die Texte der Überlieferung. Der Fiktion ist allerdings weder das Ereignis noch das ideologische Modell noch die Historiographie heilig, sie transformiert alle diese Voraussetzungen in Fragmente eines neuen kombinatorischen Gedächtnisses, das auch in die Tabuzonen der Diskurse vorstößt, wie *Terra nostra* zeigt. Das Gedächtnis ist für Fuentes immer zugleich Imagination, das Faktum daher nicht trennbar von der Fiktion:

After all, history is only what we remember of history. What is fact in history? The novel (i.e. *Terra nostra*, SK) asks this question. We made history. But history doesn't exist if we don't remember it. That is, if we don't imagine it, finally.<sup>390</sup>

Liefert *Tiempo mexicano* das Material für die These der heterogenen historischen Traditionen Mexikos und im Aufsatz „Tiempo is pánico“ einige wichtige Elemente zum Spanienbild von *Terra nostra*, so kann man *Valiente mundo nuevo* als Versuch der Fundierung der „nueva novela histórica“ in der Literatur ganz Hispanoamerikas begreifen. In den Einzelanalysen behandelt Fuentes Bernal Díaz del Castillo, dessen „crónica“ er ganz im Sinne von Vargas Llosa als Epik definiert, außerdem Klassiker des lateinamerikanischen Romans wie Rómulo Gallegos und Mariano Azuela sowie als Vertreter der Generation vor dem Boom Alejo Carpentier und Juan Rulfo, schließlich den Kubaner Lezama Lima und die Boom-Autoren García Márquez und Julio Cortázar. Auch hier gilt allerdings, dass das eigene Werk in den essayistischen Reflexionen eines Schriftstellers implizit angesprochen wird: Da das Konzept der Literatur als zweite Geschichte vor allem auf *Terra nostra* zutrifft, kann man in *Valiente mundo nuevo* auch den Versuch sehen, für das eigene Werk eine Ahnengalerie zu konstituieren.

---

resulta una ficción y la *historia* debe recomenzar a partir de una nueva *ausencia*. ¿Ha sido otra cosa la desconcertante historia de Argentina?“ und weiter „ningún otro país exige con más desesperación que se le verbalice. Al hacerlo, los escritores del Río de la Plata cumplen precisamente la función que aquí vengo señalando: la de crear una segunda historia, tan válida y más que la primera“ (VMN, S. 27). Diese Passage ist sehr typisch für Fuentes' Argumentation.

<sup>390</sup> Carlos Fuentes, Jason Weiss, „An Interview with Carlos Fuentes“, *Kenyon Review* 5 (1983), S. 105 f., zit.n. Parkinson Zamora (1988: 250).

### 7.3 *Terra nostra*: der narrative Rahmen – Multiplikation der historischen Zeiten und metanarrativer Kommentar

*Terra nostra* ist zweifellos Fuentes' Hauptwerk, nicht nur was den Umfang, den Referenzhorizont, die narrative Komplexität und den Grad der Intertextualität, sondern auch die Kombination von historischen und mythischen Bezügen und von parodistisch-karnevalistischer Schreibweise, essayistischer Reflexion und phantastischer Konstruktion betrifft. Es handelt sich um eine Romantrilogie von knapp 800 Seiten, die voller literarischer und kultureller Anspielungen und Zitate stecken. Fuentes selbst hat sie in einem Interview als eine „Summa“ bezeichnet, eine Selbsterkundung seiner geistigen und kulturellen Wurzeln, als eine „Kosmogonie der Alten und der Neuen Welt“.<sup>391</sup> Ein weiterer textueller Horizont (Interviews, Essays, Theaterstücke, einzeln publizierte frühe Versionen verschiedener Kapitel) umgibt darüber hinaus den Roman.<sup>392</sup>

In dem „La edad del tiempo“ betitelten Plan des Gesamtwerks, den Fuentes mehrfach neu gruppiert hat, steht *Terra nostra* – neben *El naranjo o los círculos del tiempo* – mit dem erläuternden Zusatz „Tiempo de fundaciones“ zwischen „El mal del tiempo“ (*Aura, Cumpañaños, Una familia lejána, Constanca y otras novelas para vírgenes, Instinto de Inez*) und „El tiempo romántico“ (*La campaña*); der vierte Abschnitt wird von den Romanen zur mexikanischen Revolution und zur Zeitgeschichte gebildet (*La región más transparente, La muerte de Artemio Cruz, Cristóbal nonato*).

*Terra nostra* kann – legt man das traditionelle Kriterium der Zeitdifferenz zugrunde – nicht als traditioneller historischer Roman bezeichnet werden: Die erzählte Geschichte reicht vom Zeitpunkt der Abfassung aus gesehen nicht nur in die Zukunft hinein, genau bis zum 31.12.1999, sie kombiniert auch verschiedene historische Zeiten in bewussten historischen Anachronismen, wobei die beiden Endpunkte des Spektrums von der Regierungszeit des Kaisers Tiberius und dem 14.7.1999 im ersten bzw. dem 31.12.1999 im letzten Kapitel gebildet werden. Im Zentrum steht die Eroberung Mexikos in einer traumhaften Version (Teil 2) und darum gruppiert die Erbauung des Escorial, die Niederlage der kastilischen Comunidades 1521 und der Tod Philipps II. Schon diese kurze Angabe der

<sup>391</sup> Interview von Fuentes durch Barloewen (Fuentes/ Barloewen 2003: 273).

<sup>392</sup> Neben *Tiempo mexicano* vor allem *Cervantes o la crítica de la lectura*, die narrativen Texte „Nowhere“ in *Cuerpos y ofrendas* (1972) – vgl. dazu Heymann (1985) – und „Carne, esferas, ojos grises sobre el Sena“ in der *Revista de Occidente*, 24, 70 (1969). Wichtig ist außerdem das Theaterstück *Todos los gatos son pardos* aus *Los reinos originarios* (1970), das – 1969 aufgeführt – die erste literarische Reaktion von Fuentes auf Tlatelolco darstellte und das Conquista-Thema bearbeitete. Fuentes hat das Stück später noch einmal überarbeitet und 1991 unter dem Titel *Ceremonias del alba* veröffentlicht.

historischen Referenzen ist irreführend, da sie an einen realistischen Roman denken lässt. Die historischen Referenzen werden jedoch im Modus der Anspielung und mit starken Abweichungen gegenüber dem historischen Wissen entwickelt. *Terra nostra* stellt ein komplexes Beispiel parahistorischer Geschichtskonstruktion dar, doch entzieht sich der Roman eigentlich jedem Versuch einer Gattungszuordnung. Als enzyklopädisches Projekt, als „summa“ (Oviedo 1977: 19), ist er auf keine einzelne Gattung reduzierbar, sondern kombiniert die verschiedensten Gattungsbezüge auf den historischen, den Abenteuer-, den Bildungsroman, die Utopie, die aztekischen Mythen, die „crónicas“, die phantastische Literatur und Science-Fiction und nicht zuletzt auf die Geschichte der metafiktionalen Literatur mit dem *Don Quijote* als Archetypus.<sup>393</sup>

Die Auseinandersetzung mit der Geschichte Spaniens und Lateinamerikas im Durchgang durch die Perspektive der Utopie, der Mythen und der Literatur ist das zentrale Thema des Romans. Da über der Vielzahl der einzelnen kulturellen Anspielungen der Blick auf die Struktur des Romans verloren gehen kann, möchte ich dies zunächst anhand des narrativen Rahmens erörtern.

Das erste und das letzte Kapitel des Romans umklammern die drei Hauptteile „El viejo mundo“, „El nuevo mundo“ und „El otro mundo“; diese Dreiteilung erinnert nicht zufällig an Dantes *Divina Commedia*, die im letzten Kapitel des Gesamttextes zitiert wird. Beide Kapitel der Rahmenhandlung spielen 1999 in Paris, das erste Kapitel am 14. Juli, dem Nationalfeiertag, das letzte in der Silvesternacht, in der Jahrtausendwende. Die Rahmenhandlung vereint apokalyptische Motive mit Science-Fiction-Elementen wie der Zeitreise, historischen Bezügen, intra- und intertextuellen Zitaten und fungiert gleichzeitig als Lektüreeinweisung.

Die apokalyptischen Elemente sind dabei ins Groteske gebrochen und zwar in einer Weise, die Roloff (1987) in seiner Analyse von *Cien años de soledad* mit Bezug auf Bachtin als Karnevalisierung der Apokalypse bezeichnet hat. Erinnert sei daran, dass Bachtin für Fuentes einen zentralen literaturtheoretischen Bezugspunkt darstellt. Die Szenerie erscheint zunächst apokalyptisch: die Seine kocht, Notre-Dame ist schwarz, der Arc de Triomphe zu Sand zerfallen, der Louvre durchsichtig geworden. Eine nicht näher präzierte Katastrophe (der Weltenbrand? eine Atombombenexplosion?) hat stattgefunden, doch wird das Endzeitliche sofort zurückgenommen: An die Stelle des Endes tritt die Gewöhnung der Menschen an die Katastrophe, die auch so positive Züge aufweist wie die Transformation des verrosteten

<sup>393</sup> Zur Gattungsfrage vgl. Leopold 2003: 95-140. Die Arbeit von Leopold diskutiert außerdem ausführlich den Mythenbezug, die Interfiguralität, vor allem im Bezug auf archetypische Figuren der spanischen Literatur wie Celestina und Don Juan, sowie die narrativen Besonderheiten von *Terra nostra*, z.B. die Metalepsen.

Eiffelturms in eine Vogelvoliere und einen zoologischen Garten, woran nur die Selbstmörder etwas auszusetzen haben. Anhand der neuen Bewohner des Eiffelturms – neben den heimischen Vogelarten auch Affen, Löwen und Bären – und der Transformation der Heiligenbilder in schwarze Madonnen und Christusbilder erschließt sich dem Leser eine zweite mögliche Lesart: Paris ist von den Tropen okkupiert worden. Dass der Text darüber hinaus die Transformation und Metamorphose von Kulturbeständen als ein wichtiges Motiv signalisiert, legt ein weiteres Detail nahe, nämlich die Überlagerung der Bilder im Louvre: Eine Pharaonenmaske schiebt sich über die Züge der „Mona Lisa“ und diese über Davids „Napoleon“, mehr noch, der Zuschauer erkennt, dass die „Gioconda“ trotz ihrer verschränkten Arme nicht allein ist, dank der „nueva perspectiva liberada“, der „disolución de los marcos habituales en la transparencia y la consiguiente liberación de los espacios puramente convencionales“ (TN, S. 14). Diese Formulierung erweist sich nach der Lektüre des gesamten Textes, in dem wiederholt der Prozess einer Überlagerung von Bildern beschrieben wird, als metanarrativer Hinweis auf die Schreibweise von *Terra nostra* selbst, die in der Befreiung verschiedenster Texte und Bilder aus ihrem normalen kulturellen Rahmen und ihrer Neukombination untereinander andere kulturelle Räume jenseits konventioneller Muster erschließen möchte.

In das Paris des Jahres 1999 werden weitere groteske Elemente projiziert: die plötzliche Fruchtbarkeit der Pariserinnen jeder Altersstufe – ein karnevalesk-hyperbolisches Gebären, wohin der Protagonist Polo Febo sich auch wendet – kontrastiert mit der Massenvernichtung, die in der Kirche Saint-Sulpice organisiert wird, aus der der schwarze Rauch verbrannter Körper quillt. Die geschichtlichen Referenzen auf die Bevölkerungsexplosion und auf die Beispiele von Massenvernichtung in der Geschichte des 20. Jahrhunderts, besonders die Krematorien der KZs, sind hier eingebaut in eine phantastisch-literarische Konstruktion, die an den Topos der verkehrten Welt (90-Jährige Frauen gebären) und an Dantes Höllendarstellung erinnert.<sup>394</sup> Es ist zu unterstreichen, dass es sich dabei um eine Balance zwischen geschichtlichen und intertextuellen – mythischen und literarischen – Bezügen handelt. Eine rein mythische Interpretation im Sinne des *myth criticism* müsste die im Text vorhandenen Zeitbezüge unterschlagen. Das Thema der Massenvernichtung erscheint im dritten Teil nochmals im Mexiko der Zeitebene 1999, in dem die aztekischen Menschenopfer als „Korrektiv“ der Bevölkerungsexplosion wieder eingeführt werden. Im letzten Kapitel wird dies als globale

<sup>394</sup> Die Narration bewegt sich eher in Anspielungen: „El buitre inmóvil desapareció entre las nubes de humo negro que salían, con un aliento de fuelle, por las torres de la iglesia. Y el enorme vacío aromático se llenó, de un golpe, con un ofensivo y gigantesco jadeo, como si el infierno hubiese descargado toda la congestión de sus pulmones. Polo olió carne, pelo y uñas y carne quemados“ (TN S. 15).

Politik eines neuen Welt-Entvölkerungsrates („consejo mundial de despoblación“) vorgestellt: Je nach Nationalcharakter zeigen sich unterschiedliche Formen des kollektiven Selbstmords, in Rio de Janeiro ein ewiger Karneval, in Buenos Aires rituelle Messerstechereien, inspiriert aus der Gaucho-Literatur, in Moskau die Verteilung der Werke Trotzki an die Bevölkerung und die anschließende Erschießung aller Bewohner, bei denen ein Exemplar gefunden wird (TN, S. 771 f.).

Die Utopie wird explizit im letzten Kapitel verabschiedet, das „adiós“ der Karten spielenden Romanfiguren gilt der *Utopia* von Morus, der *Città del sole* Campanellas, Vasco de Quiroga, Camilo Enríquez und den einstigen Hoffnungsträgern der hispanoamerikanischen Politik: dem mexikanischen Liberalen Benito Juárez, dem kubanischen Unabhängigkeitskämpfer und Schriftsteller José Martí, dem Bauernführer in der mexikanischen Revolution Emiliano Zapata und dem linksgerichteten mexikanischen Präsidenten Lázaro Cárdenas, der 1936 die nordamerikanische Erdölindustrie in Mexiko verstaatlichte, dem kubanischen Revolutionär Che Guevara, dem Guerrilla-Priester Camilo Torres und dem Präsidenten der chilenischen Unidad popular Salvador Allende (TN, S. 767 f.). Diese Verabschiedung der linken Ahnengalerie dürfte der wichtigste Beleg für die These des Geschichtspessimismus sein, den verschiedene Interpreten in *Terra nostra* gesehen haben. Wird auch an der Praxis der Menschenopfer kein Zweifel gelassen, so entzieht sich jedoch der Schluss des Romans – die Verschmelzung von Polo Febo und Celestina zu einem androgynen Wesen – einer eindeutigen Festlegung auf Kategorien wie Optimismus oder Pessimismus; der letzte Satz lautet: „No sonaron doce campanadas en las iglesias de París; pero dejó de nevar, y al día siguiente brilló un frío sol“ (TN, S. 783). Ob der Weltuntergang tatsächlich stattfindet, bleibt letztlich offen.

Jeder Versuch, *Terra nostra* in die Alternative von Utopie und Apokalypse zu pressen, ist allein schon durch die Konstruktion der „segunda oportunidad“ zum Scheitern verurteilt. Sie wird in einer „mise en abyme“, die in einigen Zügen an den Schluss von *Cien años de soledad* erinnert, im letzten Kapitel des Romans aufgedeckt, prägt jedoch in zunächst verwirrender Weise die gesamte Konstruktion der historischen Referenz des Romans.

Die erzählte Geschichte stützt sich nicht auf die reale Geschichte der Herrschaft Philipps II. und der Eroberung Mexikos, sondern ist die Konstruktion einer zweiten Version der Geschichte. Damit wird zunächst die eigenartige Verwirrung historischer Zeiten erklärt, die im ersten Kapitel zu beobachten ist: Der Protagonist Polo Febo erinnert sich an den Film *Nuit et brouillard* von Alain Resnais, ein Verweis auf die Verbrechen der Nazis; vor der Kirche Saint-Germain im Quartier latin steht er in einer Menge, in der dreifarbige Kokarden und phrygische Mützen zu sehen sind und die Revolutionslieder *Carmagnole* und *Ça ira* gesungen werden (Anspielung auf die

Französische Revolution). Flagellanten ziehen vorbei (Mittelalter und frühe Neuzeit). In der Menge fordern Stimmen – in der hier aufgeführten Reihenfolge – den Galgen für Villon (1463), den Tod Napoleons, den Sturm auf die Bastille, den Sturz von Thiers (1871), zitieren die Dichter Gringoire<sup>395</sup> und Jacques Prévert, protestieren gegen die Mörder des Duc de Guise (1588) und die Exzesse der *Reine Margot* (Marguerite de Valois, 1553-1615), melden den Tod des *Ami du peuple* (Marat, 1793) und die Geburt des Sonnenkönigs (1638), schreien nach dem Huhn im Topf (Motto von Henri IV, 1562-1610), dem Marschallstab im Tornister (Devise Napoleons), rufen „Paris ist eine Messe wert“ (Henri IV), „Die Phantasie an die Macht“ (Mai 1968) und eine Stimme klagt „O Verbrechen, wieviele Freiheiten werden in deinem Namen begangen!“ (Inversion des Satzes über die Freiheit, den Madame Roland im Anblick der Guillotine formulierte).

Verschiedene historische Zeiten mischen sich also, und zwar in einem Ambiente, das durch die Erwähnung der Buchhandlung Gallimard, der Cafés Le Bonaparte und Aux Deux Magots, des Drugstore und Ted Lapidus' Boutique extrem deutlich referentialisiert ist. Diese Konkretheit unterstreicht den grotesken Charakter der Zeitenverschiebung und -fusion. Nicht umsonst hat Nickel (1987) an Borges' Erzählung *El Aleph* erinnert, in der der Erzähler auf einer bestimmten Kellerstufe plötzlich alle Räume und Zeiten wahrnehmen kann. Allerdings ist der historische Charakter der Anspielungen in *Terra nostra* festzuhalten, während Borges' *Aleph* eine unspezifizierte Öffnung von Raum und Zeit meint. Auf die historischen Referenzen folgen literarische Verweise auf Hugos *Les misérables*, Dumas' *La dame aux camélias*, Balzacs *Peau de Chagrin*, die im letzten Kapitel wieder aufgenommen werden (S. 770 f.).

Diese zweite Version der Geschichte kommentiert Polo Febo im letzten Kapitel in Abgrenzung von der Science-Fiction als einen Einbruch historischer Zeiten in die Gegenwart:

No nos han invadido marcianos y venusinos, sino herejes y monjes del siglo XV, conquistadores y pintores del siglo XVI, poetas y asentistas del siglo XVII, filósofos y revolucionarios del siglo XVIII, cortesanas y ambiciosos del siglo XIX: hemos sido ocupados por el pasado. (TN, S. 775)

Wie in der theoretischen Erörterung des Problems der möglichen Welten (vgl. Eco 1979: 141-146) stellt sich auch für Polo Febo damit die Identitätsfrage: „¿Vives entonces una época que es la tuya, o eres espectro de otra?“ (ibid.) Die Antwort sucht er zunächst in der Kollektivgeschichte: „ese traslado

<sup>395</sup> Gringoire heißt der Dichter in Victor Hugos *Notre-Dame de Paris* (1831) und Théodore de Banvilles historischer Komödie *Gringoire* (1866) nach der historischen Figur Pierre Gringore (um 1475 - um 1540), Theaterautor und Satiriker.

de pasado tiene que ser el de la menos realizada, la más abortada, la más latente y anhelante de todas las historias: la de España y la América Española“ (TN, S. 775).

Zwar wird dieser Erklärungsversuch sofort wieder ironisiert durch Polo Febos inneren Einspruch, er argumentiere wie ein (eurozentrischer) Enzyklopädist, wobei er mit der Frage, wie man Perser sein könne, auf Montesquieu's *Lettres persanes* verweist. Doch für den Leser fungiert die Erklärung gleichwohl als Lektürehinweis, zumal Polo die nicht-realisierte Chance vorher dingfest gemacht hatte: „Piensas con tristeza que el erasmismo pudo ser la piedra de toque de tu propia cultura hispanoamericana. Pero el erasmismo pasado por la criba española se derrotó a sí mismo“ (S. 774).

Der Erasmismus markiert hier – sicher in Anlehnung an Américo Castro, vermutlich auch an Marcel Bataillons Studie *L'erasmisme en Espagne* – den kulturgeschichtlichen Punkt, an dem die Renaissance die Glaubenssätze des Mittelalters in Frage stellt und gleichzeitig in der Ironie von Erasmus' *Lob der Torheit* die Vernunft relativiert. Der Blick der Peripherie auf das Zentrum impliziert so die Kritik der Moderne und sucht nach dem Moment, von dem aus die Entwicklung hätte anders laufen können, eben nicht als Aufteilung der Welt in die Zonen des Elends und der „museos de la basura“ (TN, S. 771) der Konsumgesellschaften.

Ist *Terra nostra* also eine Uchronie, die eine andere Version der spanisch-hispanoamerikanischen Geschichte ausgehend vom Erasmismus auf kulturgeschichtlicher Basis konstruiert? Dem steht entgegen, dass diese kulturgeschichtliche Argumentation nur einen kleinen Teil des letzten Kapitels einnimmt, das eine Reihe von weiteren metanarrativen Schlüsseln enthält. Von den Handlungselementen her gesehen wird zugleich mit der „mise en abyme“ eine Initiation von Polo Febo suggeriert – am Ende des ersten Kapitels fällt er in die Seine, während Celestina ihre Geschichte zu erzählen beginnt. Die Protagonisten der folgenden Teile (die drei Brüder, aber auch der Chronist) stehen zu Polo Febo durch teils übereinstimmende, teils divergierende Attribute in einer Relation von gleichzeitiger Identität und Differenz. Das letzte Kapitel bringt gegenüber dem ersten eine wichtige narrative Änderung, es ist nicht mehr in der dritten, sondern in der zweiten Person erzählt. Alle Reflexionen werden dabei als Gedanken Polo Febos perspektiviert. Die „mise en abyme“ stellt eine Ambivalenz her: Polo Febo findet sich inmitten von alten Dokumenten wieder, die darauf deuten, dass er die Geschichte der drei Jünglinge (also den Text von *Terra nostra*) gelesen hat. Celestina allerdings erklärt ihm, dass er die Geschichte selbst erlebt habe.<sup>396</sup>

<sup>396</sup> Leopold (2003: 75 ff.) interpretiert den Protagonisten des letzten Kapitels als einen unbekanntem Mexikaner, obwohl Celestina ihn als Polo Febo anspricht. Mir scheint die Identifizierung mit Polo Febo aus Gründen der Leseökonomie näher liegend zu sein, da durch den Ort Paris im ersten und letzten Kapitel eine Rahmung des Romans entsteht, die durch

Diese Ambiguität von Lesen und Erleben, die an den Schluss von *Cien años de soledad* erinnert, ist eine Spiegelung der ambivalenten Struktur von *Terra nostra*, einer Ambivalenz, die sich auch in der kontinuierlichen Verquickung von historischen und literarischen Referenzen zeigt.

*Terra nostra* wandelt das uchronische Prinzip der Parallelgeschichte in sehr eigenwilliger Weise ab. Es wird nicht einfach nur der Geschichtsverlauf verändert wie etwa bei Morselli. Die Parallelgeschichte entsteht beispielsweise auch dadurch, dass literarische Figuren in den fiktionalen Geschichtsverlauf eingeblenet werden. Sie erhalten dabei denselben ontologischen Status wie die historischen Figuren. Nun könnte man einwenden, dass in jedem historischen Roman fiktive Figuren neben historische Figuren gestellt werden und damit von vornherein die Hybridität des Genres gegeben ist. Ein traditioneller historischer Roman legt es aber darauf an, eine Wahrscheinlichkeit aufzubauen, in der die ursprünglich unterschiedliche Zugehörigkeit der Figuren bzw. Ereignisse zum historischen Wissen bzw. zur Fiktion zugedeckt wird. Durch die Einblendung von Figuren, die für den Leser als literarische Figuren wie Don Quijote, Don Juan und Celestina erkennbar sind, in einen Chronotopos, der a) als historisch, b) als real markiert ist wie der Escorial Philipps II., wird eine für den Leser transparentere, aber auch verwirrendere Form von Hybridität offengelegt. Zwar hat schon Dante in der *Divina Commedia* historische neben literarische Figuren gestellt – auf den im Übrigen sozusagen als Schlussakkord auf den letzten Seiten von *Terra nostra* verwiesen wird – aber die Tradition des historischen Romans seit dem 19. Jahrhundert, die geschichtliche Wahrscheinlichkeit anstrebt, lässt Fuentes' Verfahren immer noch als ungewöhnlich erscheinen.

Die Tatsache, dass im letzten Kapitel als unentscheidbar dargestellt wird, ob Polo der Leser / Erzähler oder einer der Protagonisten der Geschichte ist, wirft auch ein Licht auf die Behandlung des Historischen in diesem Roman. Fuentes scheint mit der Ambiguität des Begriffs „Geschichte“ – Geschichte als Ereignis und Geschichte als erzählender Text über das Ereignis, *res gestae* und *historia rerum gestarum* – zu spielen. Die Literatur, repräsentiert durch die Figuren des Chronisten, Don Juans und Celestinas, tritt gegen den Text der Geschichte an, um ihre ungelebten Möglichkeiten zu erkunden und den Text der Geschichte umzuschreiben. Felipe (Philipp II.) sieht seine Herrschaft aus der Autorität eines einzigen Buches (und der Eliminierung der Vielstimmigkeit durch die Inquisition) legitimiert, die Literatur dagegen vertritt im Roman das Prinzip der Vielstimmigkeit und damit der Dispersion der Macht. Der literarische Diskurs dient so nicht einfach einer Verlebendigung der

---

Celestinas Hinweis auf Polo Febo und die Aufnahme von Handlungselementen aus dem ersten Kapitel zudem überdeutlich unterstrichen wird. Dass die logische Identifizierung durch sich überlappende Merkmale zwischen den Figuren erschwert ist, was auch Leopold bemerkt, steht dabei außer Zweifel.

Vergangenheit und der Erkundung ihres Hineinwirkens in die Gegenwart, sondern setzt sich in direkte Konkurrenz zur Geschichte – was möglich ist, wenn man Geschichte als *Text* begreift.

Zwei Bilder sind in diesem Zusammenhang besonders wichtig, das des Kartenspiels mit der Geschichte und das des „Teatro de la memoria“; letzteres werde ich erst am Ende des vorliegenden Kapitels kommentieren.

Während im ersten Kapitel die historischen und literarischen Anspielungen dazu dienen, Paris als (imaginären) Ort einer Gleichzeitigkeit der verschiedenen historischen Zeiten zu konstruieren, sind sie im letzten Kapitel eher auf Lateinamerika bezogen. Polo erinnert sich an frühere Treffen mit Lateinamerikanern in Paris. Es handelt sich um Hauptfiguren der wichtigsten Romane des neuen hispanoamerikanischen Romans, um Oliveira (Cortázar, *Rayuela*), Buendía (García Márquez, *Cien años de soledad*), Cuba Venegas (Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*), Humberto el Mudito (Donoso, *El obscuro pájaro de la noche*), Esteban und Sofía (Carpentier, *El siglo de las luces*), Santiago Zavalita (Vargas Llosa, *Conversación en la Catedral*), die sich – in Anspielung auf den ersten Satz von *Conversación en la Catedral* – fragen: „¿a qué hora se jodió la América española?“ (TN, S. 765). Hier wird der Ausgangspunkt der Boom-Literatur in Paris heraufbeschworen und die Treffen der Boom-Autoren bei Cortázar und Ugné Karvelis, der Gallimard-Lektorin. Noch konkreter gefasst wird dabei auf das von den einzelnen Autoren später nur teilweise realisierte Gemeinschaftsprojekt einer Kollektion von Diktatorenromanen angespielt. Die Figuren des neuen hispanoamerikanischen Romans spielen ein groteskes Kartenspiel mit den Untaten der lateinamerikanischen Geschichte, dessen Farben „Verbrechen, Tyrannen, Imperialismen und Ungerechtigkeiten“ lauten. Santiago aus Lima hat z.B. die Sequenz United Fruit, Standard Oil, Pasco Corporation, Anaconda Copper und ITT. Auch wer die lateinamerikanische Geschichte nur wenig kennt, kann hier die größten nordamerikanischen multinationalen Unternehmen identifizieren, die die Innenpolitik verschiedener lateinamerikanischer Länder maßgeblich beeinflusst haben, z.B. Pinochets Putsch in Chile 1973. Diktatoren, berüchtigte paramilitärische Verbände, Gefängnisse, Massaker sind die Figuren des Kartenspiels. Dabei wird kommentiert: Einer der Spieler sagt, das von Pedro de Alvarado in Tóxcatl angerichtete Blutbad sei dasselbe wie das von Díaz Ordaz in Tlatelolco befohlene. Die Grausamkeiten während der Eroberung Mexikos und das Massaker auf dem Platz der Drei Kulturen 1968 werden hier also unmittelbar parallelisiert. Das Kartenspiel ist ein Bild der Kombinatorik: Die einzelnen Untaten der lateinamerikanischen Geschichte werden aus ihrer chronologischen Position gelöst und können in von den Spielern festgelegten Regeln neu kombiniert werden.

Möglicherweise kannte Fuentes den kombinatorischen Text von Calvino, *Il castello dei destini incrociati* (1969 und 1973 erschienen) und es ist anzunehmen,

dass er bei seinem mehrjährigen Paris-Aufenthalt nach 1968 von den kombinatorischen Experimenten von OULIPO erfuhr, die Calvino beeinflussten. Sollte Fuentes Anregungen von OULIPO aufgenommen haben, so in eigenständiger Transformation. Denn bei OULIPO beziehen sich die kombinatorischen Verfahren meist auf die Literatur selbst, während sie in *Terra nostra* auf die Geschichte angewandt werden. Auf jeden Fall kann das Bild des Kartenspiels mit dem Horror der lateinamerikanischen Geschichte als ein metanarrativer Hinweis<sup>397</sup> auf *Terra nostra* selbst gelesen werden, das ebenfalls kombinatorische Kompositionsprinzipien aufweist. Vor allem der dritte Teil zeigt eine völlig fragmentierte Handlungsstruktur, in der die einzelnen Fragmente mehrfach auf Episoden replizieren, die im ersten und zweiten Teil erzählt wurden, wodurch sich ein linearer syntagmatischer Zusammenhang nicht herausbilden kann. Die Kombinatorik ist außerdem in einer Reihe von Sequenzen als textgenerierendes Prinzip erkennbar, etwa in den Begegnungen zwischen Don Quijote, Don Juan und Celestina; dort werden Textstücke aus den archetypischen Texten der spanischen Literatur in einen neuen „apokryphen“ Text transformiert. In der Kartenspiel-Szene wird implizit der Anspruch unterstrichen, dass die lateinamerikanische Literatur – nicht die Historiographie – die eigentliche Geschichte Lateinamerikas schreibe.

Eine weitere Anspielung verweist indirekt auf die Kombinatorik. Es ist eine Reflexion über den Zufall:

Estás en París, la noche del 31 de diciembre de 1999. Pasaste un día frente al monumento a Jacques Monod, cercano a la estatua de Balzac por Rodin, en el Boulevard Raspail. El azar, capturado por la invariabilidad, se convierte en necesidad. Pero el azar solo, y sólo el azar, es la fuente de toda novedad, de toda creación. El azar puro, libertad absoluta pero ciega, es la raíz misma del prodigioso edificio de la evolución. Sin la intervención de este azar creador, todo y todos estaríamos petrificados, conservados como duraznos en lata. (TN, S. 776)

Mit der Erwähnung von Jacques Monod, dem Biologen, der die Evolutionstheorie durch die Betonung der Funktion des Zufalls in *Le hasard et la nécessité* (1971) von dem mit ihr normalerweise verbundenen Kausal-Determinismus ablöste, öffnet sich der Text auf das Paradigma des Zufalls, mit dem sich nicht nur die Naturwissenschaft, sondern auch die Literatur und Kunst des 20. Jahrhunderts stark auseinandergesetzt haben. Die Faszination des Zufalls und der Versuch, ihn in der ästhetischen Produktion als generierendes Prinzip einzusetzen, stehen am Anfang der verschiedensten kombinatorischen Experimente, etwa der Computerlyrik.<sup>398</sup> Das Phantasma

<sup>397</sup> Zur Verschachtelung der Erzählebenen in *Terra nostra* vgl. die ausführliche Analyse von Leopold (2003: 267-310).

<sup>398</sup> Zum Zufall in der Literatur vgl. Lem, *Philosophie des Zufalls. Zu einer empirischen Theorie der Literatur*, Bd.1 (1989: 255-297), der sich sehr kritisch gegenüber der Behauptung einer

der Versteinerung bei Fuentes, vor der nur der Zufall retten könne, hat allerdings andere Wurzeln als die naturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Zufall. Es ist so wenig „realistisch“ wie das Denkmal für Monod, das hier auf dem Boulevard Raspail platziert wird. Auf die Geschichte bezogen weist das Phantasma der Versteinerung auf die Furcht vor einer ewigen Wiederholung, vor einer Geschichte, die paradoxerweise stehengeblieben, zur Geschichtslosigkeit geronnen ist. Man wäre nicht weit von dem Befund einer kristallisierten posthistorischen Zeit, würde nicht in *Terra nostra* die Literatur selbst immer wieder als dynamisches Prinzip thematisiert werden.

Das letzte Kapitel gibt der Kombinatorik allerdings einen Rahmen der Begrenzung im Thema der „segunda oportunidad“: Es geht nicht um eine prinzipiell unendliche Zahl von Varianten, sondern um die Frage, ob eine zweite, bessere Version der Geschichte überhaupt vorstellbar ist. Polo Febo verneint dies im Blick auf die erzählte Geschichte (also *Terra nostra* selbst), als er durch den Kuss Celestinas erkennt, dass er selbst die Geschichte erlebt hat; die zweite Chance ist nicht mehr eine Möglichkeit in der Zukunft, sondern selbst schon wieder Vergangenheit:

recuerdas, no lo leíste, lo viviste, todo lo viviste, en los últimos ciento noventa y cinco días del último año del último siglo, durante las pasadas cinco mil horas: no habrá más vida, la historia tuvo su segunda oportunidad, el pasado de España revivió para escoger de nuevo, cambiaron algunos lugares, algunos nombres, se fundieron tres personas en dos y dos en una, pero eso fue todo: diferencias de matiz, dispensables distinciones, la historia se repitió, la historia fue la misma, su eje la necrópolis, su raíz la locura, su resultado el crimen, su salvación, como escribió el fraile Julián, unas cuantas hermosas construcciones e inasibles palabras. La historia fue la misma: tragedia entonces y farsa ahora, farsa primero y tragedia después, ya no sabes, ya no te importa, toda [sic] ha terminado, todo fue una mentira, se repitieron los mismos crímenes, los mismos errores, las mismas locuras, las mismas omisiones que en otra cualquiera de las fechas verídicas de esa cronología linear, implacable, agotable: 1492, 1521, 1598... (TN, S. 779)

Dem Konstruktivismus des Romantextes, seinem Aufbau einer Parallelgeschichte, wird an dieser Stelle ein Fatalismus entgegengestellt, der in nietzscheanischer Manier die ewige Wiederkehr, die Wiederholung beschwört, die jede „zweite Chance“ zu einer Kopie der Originalversion werden lasse. Dies ist der Sinn der Umkehrung des Marx-Zitats aus *Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte* von der Wiederholung der Geschichte als Farce, das selbst wieder bei Hegel entliehen ist: Wenn Original und Wiederholung sich nicht

---

Kongruenz zwischen naturwissenschaftlicher und literarischer Entwicklung äußert und dem Nouveau roman skeptisch gegenübersteht; außerdem Celli (1991).

mehr unterscheiden lassen, werden auch die Positionen von Tragödie und Farce austauschbar.

#### 7.4 Die intertextuelle Basis des Prinzips der „segunda oportunidad“

Das Thema der „segunda oportunidad“ lässt sich in seinen literarischen Filiationen zurückverfolgen. Fuentes hatte es bereits in *La muerte de Artemio Cruz* zur Grundlage von Artemio Cruz' Rekonstruktion des eigenen Lebens gemacht. García Márquez, in dessen *Cien años de soledad* mit klarem Bezug auf diesen Roman eine Figur namens Cruz auftritt, gibt dem Motiv einen prominenten Platz. Der letzte Satz von *Cien años de soledad* lautet:

Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepetible desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra. (*Cien años de soledad*, S. 334)<sup>399</sup>

Es wäre falsch, im letzten Kapitel von *Terra nostra* eine bloße Imitation von García Márquez zu sehen. Die „segunda oportunidad“ ist in *Cien años de soledad* auf der Ebene der „histoire“ verneint, implizit aber durch die „mise en abyme“ auf den Roman selbst bzw. auf die Lektüre des Textes beziehbar. Diesen in *Cien años de soledad* noch impliziten Verweis auf die Literatur macht *Terra nostra* explizit, indem die Literatur auf der *histoire*-Ebene unmittelbar thematisiert und dem Leser im letzten Kapitel deutlich gemacht wird, dass die „segunda oportunidad“ mit dem Text des Romans identisch ist.

Bei beiden Autoren mögen im Übrigen Anspielungen auf die legendäre Figur des Ahasver eine Rolle spielen, dem auf Erden eine zweite Chance gewährt wird.<sup>400</sup> In *Terra nostra* dürften allerdings die literarischen Quellen wichtiger sein, nämlich die Erzählungen von Jorge Luis Borges, aus denen wichtige Motive in *Terra nostra* zitiert werden, z.B. das Motiv des geträumten Träumers oder das Motiv der sich ineinanderspiegelnden Spiegel. Fuentes hebt die Lateinamerikanität von Borges hervor, dessen „necesidad salvaje de crear otra historia, de crear otro mundo, otro mundo paralelo para

<sup>399</sup> En passant sei darauf hingewiesen, dass auch Paris als die „Stadt der Spiegel“ im letzten Kapitel von *Terra nostra* nicht nur auf Borges, sondern vor allem auch auf *Cien años de soledad* repliziert. Wie auch bei Eco ist es bei Fuentes unmöglich, alle literarischen Anspielungen zu erfassen. Zur Komplexität des Dante-Bezugs im letzten Kapitel vgl. Josephs (1983).

<sup>400</sup> Vgl. Roloff (1987: 73) mit Bezug auf *Cien años de soledad*.

compensar la ausencia de identidad, los deficits de la Argentina o de la América Latina“ (Interview Fuentes/ Sosnowski 1980: 96). Dieser Wunsch nach literarischer Kompensation einer abwesenden Geschichte sei bei einem europäischen Schriftsteller undenkbar, eben weil in Europa die Abwesenheit von Identität und Geschichte nicht in derselben Form erfahrbar sei wie in Lateinamerika.<sup>401</sup>

Die scheinbare Unvereinbarkeit der konstruktivistischen Anstrengung mit dem pessimistischen Schluss von *Terra nostra* löst sich auf, wenn man die borgesianische Inspiration berücksichtigt, denn schon bei Borges enthält das Spiel mit den Zeitparadoxien sowohl die Vorstellung der Veränderung der Vergangenheit als auch die Vorstellung ihrer Wiederholung. Da mir der Einfluss der Poetik von Borges auf die Geschichtskonstruktion von *Terra nostra* zentral zu sein scheint, möchte ich im Folgenden genauer auf die entsprechenden Textstellen eingehen. Ein späterer Text über Borges in *Von mir und anderen (Myself with others)*, der zwischen den Gattungen des literarischen Essays und der phantastischen Erzählung anzusiedeln ist, entfaltet eine „re-escritura“ von signifikanten Versatzstücken wichtiger Borges-Erzählungen wie „El Aleph“, „Tlön, Uqbar, Orbis tertius“, „Pierre Menard, autor del Quijote“, „El jardín de senderos que se bifurcan“, „La otra muerte“, „Biografía de Tadeo Isidoro Cruz“. In diese Hommage an Borges wird die Figur Erasmus eingeflochten (in *Terra nostra* figuriert, wie bereits zitiert, der Erasmismus als die zweite, nicht-realisierte Chance der spanischen Geschichte). Der Erzähler begegnet dem blinden Borges und Erasmus und erblickt in dem borgesianischen Labyrinth Szenen der hispanoamerikanischen Geschichte, die teilweise in *Terra nostra* thematisiert werden. Zur „segunda oportunidad“ heißt es hier weiter:

Unsere Modernität besteht in all dem, was wir gewesen sind, in allem. Dies ist unsere zweite Geschichte, und Burgos oder Borja oder Berkeley haben dazu die Einleitung geschrieben. Wir müssen unseren Koran, unsere Kabbala neu schreiben; wir müssen auch die Bill of Rights und den Code Napoléon neu schreiben. Wir müssen sie leben, und damit wir dies können, müssen wir – gleichgültig ob vorher, gleichzeitig oder später – unsere alten Mythen, unsere Epen und Utopien der Renaissance wiederaufnehmen, unseren kolonialen Hunger nach dem Barock und unsere trostlose – ich sah ihn an, wie er in der Höhle seiner Zeit versank –, unsere trostlose erasmische Ironie. (Von mir und anderen, S. 210)

Borges („Burgos“ dürfte eine Anspielung auf Umberto Eco's Jorge de Burgos alias Jorge Luis Borges in *Il nome della rosa* sein, Berkeley ist die Dechiffrierung der in Borges' „Buckley“, dem Erfinder von Tlön, enthaltenen

<sup>401</sup> Zur Lateinamerikanität von Borges vgl. auch Berg, Neue Welt und alter Buchstabe, oder: Ist Borges ein lateinamerikanischer Schriftsteller?, *Iberoromania* 35/36 (1992), 84-97.

philosophischen Referenz) wird zum Stammvater des Projekts der „re-escritura“ der hispanoamerikanischen Geschichte stilisiert, das *Terra nostra* verfolgt. Auch die expliziten Äußerungen von Fuentes unterstreichen diesen intertextuellen Bezug, da er im Kontext der „segunda oportunidad“ ausschließlich auf Borges verweist:

Lo que logra Borges es esto, una apertura extraordinaria para la más profunda necesidad de la América Latina, que es tener la oportunidad de una segunda historia, no quedarse con la historia que tenemos, que tanto detestamos, que tanto nos ha humillado. (Interview Fuentes/ Sosnowski 1980: 96)

Diese Interpretation der Bezugstexte, d.h. von Borges' Erzählungen „Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)“ und „La otra muerte“,<sup>402</sup> mag zunächst erstaunen, handelt es sich doch um Erzählungen, die dem typisch borgesianischen phantastisch-epistemologischen Experiment gewidmet sind, in diesem Fall dem Gedankenspiel, das eine Wiederholung bzw. alternative Version der Vergangenheit konstruiert. Die Erwähnung historischer Ereignisse ist bei Borges sekundär, aber der Erzähler reflektiert in *La otra muerte* über die Konsequenzen der Veränderung eines einzigen Faktums für die Geschichte: „Modificar el pasado no es modificar un solo hecho; es anular sus consecuencias que tienden a ser infinitas. Dicho sea con otras palabras; es crear dos historias universales.“<sup>403</sup>

Die Idee der zwei (oder unendlich vielen) Universalgeschichten kann Fuentes dazu inspiriert haben, das Verfahren der Parallelgeschichte auf das historische Wissen zu übertragen, also auf einen Bereich, der stärker kodifiziert ist als das von Borges gewählte Motiv der individuellen Lebensgeschichte. Borges interessiert sich für die Zeitparadoxien als solche (ohne den Aspekt ihrer Verwertbarkeit für ein Um-Schreiben der Geschichte), wobei sich besonders zwei Aspekte abzeichnen: die Idee einer Zirkularität der Zeit im „*éternel retour*“, die er anhand eines unvollendeten Textes von Henry James, *The sense of the past*,<sup>404</sup> als Simultaneität bzw. wechselseitige Determination von Ursache und Wirkung beschreibt, und die Idee einer Multiplizierung von Zeiten und Räumen durch die Veränderung von Ereignissen der Vergangenheit. Ersteres wäre das Modell eines geschlossenen Kreislaufs, letzteres das Modell eines offenen Systems, wie etwa in der Erzählung *El jardín de senderos que se bifurcan* das Modell eines „laberinto de laberintos, [...] un sinuoso laberinto creciente que abarcara el pasado y el porvenir“ bzw. einer „red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes

<sup>402</sup> In dem Interview mit Sosnowski gibt Fuentes den Titel irrtümlich mit „La segunda muerte“ an. Der Bezug zwischen *La muerte de Artemio Cruz* und „Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)“ wird allein schon durch die Ähnlichkeit der Namen suggeriert.

<sup>403</sup> Borges, *La otra muerte*, in: *Obras completas*, t. 3, vol. 7, S. 78.

<sup>404</sup> Borges, *La flor de Coleridge*, *Obras completas*, t. 3, vol. 8 (= *Otras inquisiciones*), S. 21 f.

y paralelos“.<sup>405</sup> Unter der Perspektive der Möglichkeit gesehen ergibt sich so das Bild einer Simultaneität der Zeiten, das Fuentes auf die Modelle historischer Zeiten überträgt, und ihre Beschreibung in räumlichen Metaphern wie der des Labyrinths und des Netzes. Die Ambivalenz der Zeit-Bilder zwischen zirkulärer Wiederholung und labyrinthischer Multiplikation hängt wohl auch damit zusammen, dass die Zeitparadoxie von Borges teilweise mit dem Tod verknüpft wird. In seiner bekannten Ironie bespricht er eine These von J. W. Dunne, die den Moment des Todes mit der Vorstellung einer zeitlichen Kombinatorik verbinde:

Dunne asegura que en la muerte aprenderemos el manejo feliz de la eternidad. Recobramos todos los instantes de nuestra vida y los combinaremos como nos plazca. Dios y nuestros amigos y Shakespeare colaborarán con nosotros.<sup>406</sup>

Auch wenn bei Borges das Spiel mit der Theologie, der Philosophie und der Literatur im Vordergrund steht und traditionelle Geschichtsmetaphern nur beiläufig anzitiert werden, hat er doch bereits die Zeitparadoxien in Richtung einer Auflösung der Unterscheidung von phantastischen und realistischen Genres zugespitzt, wenn er in „La otra muerte“ als Konsequenz aus der Interferenz zweier Zeiten schreibt: „Hacia 1951 creeré haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real.“<sup>407</sup> Dieses Zuendedenken des eigenen Textes unterscheidet Borges von einem einfachen uchronischen Um-Schreiben der Geschichte. Nicht der Entwurf einer anderen Geschichte ist hier wichtig, sondern das gedankliche Experiment, welche Konsequenzen eine Öffnung der Irreversibilität der Zeit nach sich ziehen würde. Rodríguez Carranza (1989) sieht in Borges die Inspirationsquelle für einen neuen historischen Roman und zwar gerade wegen seiner Anleihen bei der phantastischen Literatur.<sup>408</sup>

Für Fuentes existiert in seinem Bezug auf Borges keine Inkongruenz zwischen dem spielerischen Charakter seiner Texte und dem traumatischen Charakter der lateinamerikanischen Geschichte. Am Ende des Interviews mit Sosnowski entwirft er die Rede eines Bewohners von Tlön oder Uqbar, der bekannten borgesianischen Orte, mit folgender Botschaft: „toda esta historia desde Colón hasta Pinochet la han soñado ustedes, la verdadera historia es ésta: despierten de su pesadilla“ (Interview Fuentes/ Sosnowski 1980: 97). In dieser Aufforderung ist wiederum unschwer Joyces Definition der Geschichte als Alptraum zu erkennen.

<sup>405</sup> Borges, El jardín de senderos que se bifurcan, *Obras completas*, t. 2, vol. 5, S. 102 und 109.

<sup>406</sup> Borges, El tiempo y J. W. Dunne, *Obras completas*, t. 3, vol. 8, S. 35 (= *Otras inquisiciones*).

<sup>407</sup> Borges, La otra muerte, *Obras completas* t. 3, vol. 7, S. 79.

<sup>408</sup> Rodríguez Carranza (1989) bezieht sich neben Roa Bastos und Rulfo vor allem auf die Boomliteratur, auf Cortázar, Fuentes, García Márquez und Cabrera Infante.

Fuentes' Geschichtsbild ist, wo immer er sich in allgemeinen Termini zur lateinamerikanischen Geschichte äußert, geprägt von Denkfiguren der Ambivalenz: Geschichte ist gleichzeitig zu wenig – ist Abwesenheit von Sinn, Identität, Erfüllung – und zu viel: schwere Last auf der Gegenwart, gespenstische Wiederkehr des Verdrängten.<sup>409</sup> Die Literatur erscheint als Auseinandersetzung mit dieser Ambivalenz und in sie einbezogen: gebunden an die Geschichte, soweit sie nur aus der negativen Abwesenheit, aus dem der Geschichte Lateinamerikas immanenten Mangel die positive Möglichkeitsdimension gewinnen kann, aber auch über sie hinausgehend in der Praxis eines vielstimmigen Schreibens, das die geschichtliche Unterdrückung der kulturellen Polyphonie Lateinamerikas kritisiert. Der doppelte Bezug der Literatur auf die Geschichte (Kompensation geschichtlicher Mängel und Überwindung der Geschichte) schließt das Risiko ein, dass sie sich gleichsam zwischen Scylla und Charybdis wiederfindet: zwischen der Gefahr, sich in den Defiziten der Geschichte zu verlieren, und der Gefahr, im Versuch der Konstruktion eines anderen Diskurses blind für ihre eigene geschichtliche Fundierung zu werden. Vielleicht ist daraus die „globale Bildungsbesessenheit“ (Garscha 1980: 70) von *Terra nostra* zu erklären: als „horror vacui“, als Versuch, die Lücken der Geschichte und der Geschichtsschreibung aufzufüllen.

Die „segunda oportunidad“ wird in *Terra nostra* als Lektüre der Geschichte durch die Literatur gekennzeichnet und damit von den auf Zeitmodellen basierenden Geschichtsmetaphern abgesetzt. Fuentes' Ambition war es, durch die Erzählstruktur den Eindruck einer simultanen Zeit zu erzeugen, eines „Mandala“ (vergleichbar Borges' „Labyrinth der Labyrinth“), in dem alle denkbaren Zeiten, die Zeit des Ursprungs, die zirkuläre Zeit der indianischen Mythologie, die spiralförmige Zeit Vicos, die lineare Zeit der okzidentalen Moderne und gleichzeitig auch alle möglichen Raummodelle enthalten sind (Interview Fuentes/ Coddou 1978: 9). Der Roman spielt nicht in einer Zeit jenseits der Geschichte, wie viele Erzählungen von Borges. Fuentes selbst hat die zeitliche Dimension der „segunda oportunidad“ unterstrichen – es handelt sich um die Konstruktion einer Parallel-Welt, einer „möglichen Welt“, in der die Ereignisse der verschiedensten historischen Vergangenheiten auf die Zeitebene 1999 projiziert sind:

Pero todo esto está pasando no ayer, sino hoy o mañana: es la segunda oportunidad de la historia de España. Cuando Polo Febo cae en el Sena y es arrastrado por la comunicación de las aguas al Cantábrico, no es arrastrado al pasado, no es arrastrado al siglo XVI: llega en el momento en que esto está sucediendo, es decir en 1999. (Interview Fuentes/ Coddou 1978: 9)

<sup>409</sup> Nietzsches *Zweite unzeitgemäße Betrachtung* kann man als Hintergrund der Vorstellung einer Last des Historischen ansetzen.

In der Vorstellung des Mandala zeichnet sich das Bild einer Räumlichkeit der verschiedenen historischen Zeiten ab,<sup>410</sup> die durch ihre Projektion in eine bestimmte Zeit die Flächigkeit eines Tableaus bekommen. Dies ist eine zentrale Vorstellung von Fuentes zu seinem eigenen Werk. Die Vorstellung einer Räumlichkeit des Textes ist nicht in vollem Umfang realisierbar, da die Linearität der Sprache und des Lesens nicht außer Kraft gesetzt werden kann, doch erzeugen die Multiplikation und die Fragmentierung der Handlungsstränge – wie ja schon der *Nouveau roman* gezeigt hat – zumindest den Eindruck einer Durchbrechung der Linearität. Dieser Linie eines experimentellen Schreibens, das die eigenen Voraussetzungen zu dekonstruieren trachtet, ist Fuentes schon immer zuzurechnen gewesen, auch wenn durch die Präsenz von Sprache und Motiven der Populärkultur bereits in *La región más transparente* eine gewisse Distanz zum *Nouveau roman* bestand.

Die metanarrative Thematisierung der Räumlichkeit findet sich in *Terra nostra* vor allem in der Beschreibung von Gemälden, im ersten Teil in der Beschreibung des Gemäldes von Orvieto, das im dritten Teil vom Malermönch Julián in einem Spiegel eingefangen, in die Neue Welt projiziert und durch ein Bild von Hieronymus Bosch (*Der Garten der Lüste*) ersetzt wird. Im dritten Teil wird in dem wichtigen Mexiko-Kapitel „La restauración“ (Zeitreferenz: 1999) von der Restaurierung eines Gemäldes in einer Kirche der Cora-Indianer erzählt, bei der zwei Gemälde freigelegt werden, das Gemälde von Orvieto und darunter ein Gemälde des spanischen Hofes, das die wichtigsten Figuren von *Terra nostra* selbst enthält (TN, S. 728); das zweite Gemälde spielt auf El Grecos *Der Traum Philipps II.* an.<sup>411</sup> Die Radiographie des Gemäldes ergibt zunächst „una sucesión de fantasmas superpuestos unos a otros, las figuras reflejaban varias veces sus propios espectros“ (TN, S. 727), wobei diese Stelle als metanarrativer Hinweis auf die palimpsestartige Schreibweise von *Terra nostra* selbst zu lesen ist. Räumlichkeit wird hier modelliert als *bewegliche* Überlagerung von Bildern und Texten.

## 7.5 Irrealisierung der Geschichte und ihre Neu-Konstruktion

Für den Leser resultiert der irrealisierende Effekt des Textes zu einem Großteil aus der Auflösung der linearen Zeit. Fuentes durchbricht dabei das logische makrostrukturelle Gerüst viel radikaler als Vargas Llosa, der in seiner

<sup>410</sup> Octavio Paz (1972: 12) spricht mit Bezug auf Fuentes' Roman *La región más transparente* von einer „petrificación de todos los tiempos en un espacio“. Zum Simultaneitätskonzept der Zeiten vgl. auch Knabe (1985), der allerdings auf die narrativen Aspekte wenig eingeht. Zur Chronologie in *Terra nostra* vgl. das hilfreiche Schema bei Simson (1989: 222-225).

<sup>411</sup> Zur Bedeutung der Gemäldebeschreibung vgl. auch Goytisoló (1976). Abbildungen der Gemälde, auf die Fuentes anspielt, finden sich bei Bamberg, in: Phaf / Steger (1990: 21-30).

Technik der mehrsträngigen Erzählung ebenfalls den Eindruck einer Simultaneität des Geschehens durch das Nebeneinanderstellen der verschiedenen Fragmente erzielen will, innerhalb der einzelnen Handlungsstränge jedoch weitgehend eine chronologische Reihenfolge beibehält. Während also bei Vargas Llosa die Orientierung nicht schwer fällt, wenn man sich erst in die Anordnung der Fragmente eingelesen hat, setzt Fuentes Paradoxien der Chronologie und der Figurenidentität ein und erzielt einen Irrealisierungseffekt durch eine weitreichende Ambiguisierung und Außerkraftsetzung der narrativen Logik.<sup>412</sup> Das zentrale Beispiel hierfür sind die Metamorphosen des Protagonisten der Rahmenebene, Polo Febo, und der drei Jünglinge. Der einarmige Polo Febo<sup>413</sup> wird nach seinem Sturz in die Seine (Zeitebene 1999) der narrativen Logik zufolge offensichtlich in Spanien am Cabo de los desastres an Land gespült. Der Leser wird allerdings dadurch irritiert, dass es sich im Folgenden um drei junge Schiffbrüchige ohne Erinnerungsvermögen handelt, die – entsprechend Lockes Definition des menschlichen Geistes quasi als „white sheet of paper“ – von drei Frauenfiguren in ihrer Identität definiert werden, wobei La Señora und Don Juan, die Königinmutter La Dama Loca und der „Bobo“ sowie Celestina und der „peregrino“ einander zugeordnet werden. Der Leser situiert nun aufgrund der historischen Referenzen das Geschehen im Escorial zur Regierungszeit Philipps II. Keiner der drei Jünglinge ist jedoch einarmig, so dass sich die anfängliche Identifizierung mit Polo Febo verliert. Mit der Episode des Chronisten in der Seeschlacht (von Lepanto) kann – über die Referenz auf Cervantes und das Merkmal der Verstümmelung des Armes – Polo Febo auch mit dem Chronisten identifiziert werden. Im dritten Teil liegt eine Identifikation Polo Febos mit dem „peregrino“ nahe, da dieser nach seiner Wanderung durch die Neue Welt und seiner Erzählung vor Felipe fliehen muss und ihm dabei der Arm zerfleischt wird, womit sich eine Verknüpfung zu Polo Febos Einarmigkeit herstellt. Die Figurenidentitäten sind fließend gestaltet, wie Leopold (1995) umfangreich analysiert hat, ebenso wie die zahlreichen intertextuellen Anspielungen in den Figuren, die sie als Palimpseste ausweisen.

Auch wenn man den Palimpsestcharakter der Figuren in Rechnung stellt, bleibt allerdings das Problem der Zeitparadoxie bestehen, das aus

---

<sup>412</sup> Zu den Irrealisierungsstrategien zählt auch die Überlagerung der Erzählerfiguren durch die Tatsache, dass dieselbe Geschichte einerseits als von Celestina, andererseits als von Felipe bzw. von dem Chronisten oder von Julián erzählt erscheint. Vgl. dazu Rodríguez Carranza (1990: 77 f.) und Leopold (2003: 261-310) zu den von ihm eruierten fünf Erzählebenen; zu den „hypodiegetischen Abgründen“ vgl. Leopold (2003: 263).

<sup>413</sup> Polo Febo spielt direkt auf Ezra Pounds Figur Pollo Phoibee aus dem Gedicht „Cino“ (1908) in *Personae* an, das auf S. 777 mit „He cantado a las mujeres en tres ciudades, pero todas son una“ in der spanischen Übersetzung direkt zitiert wird. Zu den Anspielungen auf Phoebus Apollo vgl. Nickel (1986).

einer zirkulären Kausalbeziehung resultiert. Die Einarmigkeit liegt nämlich am Anfang des Romans vor der Ankunft in Spanien, am Ende nach der Flucht aus Spanien. Dies folgt zwangsläufig aus der Verbindung zwischen der Sukzessivität des Erzählens und der Handlungslogik. Die Einarmigkeit Polo Febos erscheint als Folge seiner Verletzung bei der Flucht aus Spanien und kann daher logisch nicht schon vor seiner dortigen Ankunft entstanden sein. Die „Schnittstelle“ zwischen den auf diese Weise als simultan konstruierten Zeiten bildet jeweils ein Sturz: der Sturz Polo Febos in die Seine, der Sturz des „peregrino“ in den Katarakt am Ende der Welt (Übergang Alte - Neue Welt), der Sturz des „peregrino“ in die Lagune von Mexiko / Tenochtitlán (Übergang Neue Welt – „Andere Welt“), der Sturz des „peregrino“ ins Meer am Cabo de los desastres. Das letzte Kapitel liefert als metanarrativen Hinweis eine Anspielung auf Wells' *Zeitreise*: „Doble Welles: Herbert George y George Orson“ (TN, S. 775), mit der Präzisierung, dass es sich nicht um eine räumliche Verschiebung handelt, sondern um die Vermischung verschiedener historischer Zeiten. Das bei jeder Zeitreise logisch implizierte Problem der Identität wird hier kurz angeschnitten: „¿Vives entonces una época [...] o eres espectro de otra?“ (TN, S. 775). Wie Giovannoli (1991: 228-250) darstellt, werden in der Konstruktion der Zeitreise die Zeitparadoxien auf einer logischen Ebene unterschiedlich zu Ende gedacht: von Reichemberg und Putnam als Verdoppelung der Zeitreisenden, von Eco als Multiplikation, während bei Asimov die Zeitparadoxie als zirkuläre Struktur erscheint. Dass es bei Fuentes nicht um eine logisch konsistente Lösung geht, sondern eher nur um ein Anzitiieren der Science-Fiction, lässt sich meines Erachtens daraus erschließen, dass er sowohl zirkuläre als auch multiplikatorische Effekte entwirft. Auf die Figuren bezogen kann man sich sowohl für die Identität (Polo Febo als *eine* Figur) als auch für die Multiplikation entscheiden.

Nimmt man die Figur Juan Agrippa hinzu, wird das Identitätsproblem noch komplexer. Im ersten Kapitel assistiert Polo Febo bei der grotesken Entbindung der 90jährigen Concierge und tauft nach den Anweisungen von Ludovico und Celestina, die einen Verweis auf den *Dialogus miraculorum* des Caesarius von Heisterbach (1180-1240) enthalten, das neugeborene Kind, das sechs Zehen und ein Kreuz zwischen den Schultern trägt, auf den Namen Iohannes Agrippa. Die drei Jünglinge, die am Cabo de los desastres angespült werden, haben ebenfalls ein kreuzförmiges Mal zwischen den Schultern und sechs Zehen. Zusammen mit Polo Febos Sturz in die Seine ergibt sich so eine Struktur der Unentscheidbarkeit: Entweder sind die Jünglinge identisch mit Iohannes Agrippa (wobei sich dann immer noch das logische Problem der Multiplikation in drei Figuren stellt) oder mit Polo Febo. In beiden Fällen existiert eine Inkongruenz entweder gegenüber der Handlung oder gegenüber den Figurenmerkmalen. In der Terminologie der

„possible-worlds“ ausgedrückt könnte man von mehreren möglichen Welten sprechen, die der Text entwirft, zumal auch in den Anweisungen Ludovicos und Celestinas auf die Zeitparadoxie hingewiesen wird: „Tu vida y este tiempo pudieron haber coincidido en otro espacio“ (TN, S. 18).

Dabei bleibt jedoch unklar, welche Zeit mit „este tiempo“ gemeint ist – die des Cäsarius von Heisterbach oder die zweite Jahrtausendwende? Weiter heißt es, dass Iohannes Agrippa in einer anderen Zeit der Sohn Polo Febos sei. Der Name Iohannes Agrippa spielt zugleich an auf Agrippa postumus, den vermutlich von Kaiser Tiberius ermordeten Enkel des Augustus. Das Kapitel „Manuscrito de un estoico“ des dritten Teils (S. 681-704) liefert dazu einige Aufklärung, die jedoch auch keine eindeutige Identifizierung erlaubt. Der Chronist Teodoro (Theodorus von Gadara)<sup>414</sup> gibt hier verschiedene Versionen zu Papier, in denen die Ermordung Agrippas mit dem Tod des palästinensischen Propheten El Nazir (Jesus) verknüpft wird. Der Fluch des Tiberius besage, dass mit ihm die imperiale Einheit Roms enden und das Sklavenzeichen des Kreuzes die Dispersion Europas einleiten solle; Tiberius habe sich Erben mit einem Kreuzeszeichen zwischen den Schultern vorgestellt, die diese Aufgabe der Zerstreuung des Reiches übernehmen würden. Er, der Chronist, aber habe dem Sklaven Clemens, der Tiberius ermordet hat und zur Strafe mit einem Kreuz zwischen den Schultern gezeichnet und ins Meer gestoßen wird, sechs Zehen als Stigma gewünscht. Doch auch dies wird nachträglich in Zweifel gezogen. Die nächste Version des Chronisten Teodoro lautet, dass der Fluch des Tiberius sich schon zu erfüllen begann, bevor er ihn aussprach, nämlich in dem Moment, als Pontius Pilatus drei Propheten zum Kreuzestod verurteilte; sie werden ewig sein, da sie auswechselbar sind. Das Motiv der drei Jünglinge ist so mit verschiedenen historischen Referenzen verklammert: mit Tiberius und der Kreuzigung Christi, mit Karl V. und Philipp II. als Nachfolger der imperialen Idee, mit der Zeit der endgültigen Dispersion 1999. Doch handelt es sich hier nicht um den Versuch, eine zwar phantastische, aber in sich logisch konsistente Geschichte zu konstruieren, sondern eher um ein Spiel mit dem Phänomen apokrypher Texte – der apokryphen Geschichte und der apokryphen Evangelienversionen. Es unterstreicht vor allem das Thema der Irrealität von Geschichte, das in diesem Kontext explizit formuliert wird:

---

<sup>414</sup> Im Folgenden werden die historischen Figuren, auf die sich die Romanfiguren beziehen, in Klammern gesetzt, um optisch die Differenz von fiktionalen Figuren und ihren historischen Vorbildern noch sichtbar zu machen. Bei dem Namen Agrippa schwingt vielleicht auch eine leichte Anspielung auf Agrippa von Nettesheim und sein Werk *De occulta philosophia* (1533) mit, da Fuentes – wie seine Hinweise auf Pico della Mirandola, Marsilio Ficino und Giulio Camillo zeigen – sich mit der esoterischen Linie der Renaissance beschäftigt hat, im Roman mehrfach die Kabbala zitiert und das Esoterische definiert als „Esotérico: eiotheo: yo hago entrar“ (TN, S. 770).

¿Fue todo una ilusión, un engaño, una comedia de larvas errantes y de lémures chocarreros? La historia verdadera quizás no es historia de hechos o indagación de principios, sino farsa de espectros, ilusión que procrea ilusiones, espejismo que cree en su propia sustancia. (TN, S. 703)

Diese Definition der Geschichte als „espejismo“ ist die Antwort des Chronisten Teodoro auf seine eigene Frage nach den verschiedenen Perspektiven der Geschichtsschreibung (S. 693). Simson (1989: 79) nimmt als Quelle für die perverse Erotik der Tiberius-Figur Tacitus' *Annalen* an. Die Frage nach den historischen Belegen für den Mord an Agrippa postumus scheint mir allerdings sekundär zu sein, da der Irrealisierungseffekt hier – durch die expliziten Formulierungen abgesichert – klar im Vordergrund steht. Der Leser wird vordergründig zum Ursprung der mysteriösen drei Jünglinge geleitet, bekommt aber selbst dann nicht die Illusion eines realen Geschehens geliefert, sondern einen apokryphen und deutlich parodistischen Text. Die Einheitsidee sowohl des Römischen Imperiums als auch des späteren Heiligen Römischen Reichs deutscher Nation und des Papsttums werden konterkariert, da sie als grotesker Spaß des monströsen, perversen Kaisers dargestellt werden, der seinen Chronisten damit beauftragt hatte, die obskureste, marginalste Geschichte eines individuellen Aufstands innerhalb des ganzen Reiches ausfindig zu machen, eben die des Propheten El Nazir (Jesus): „¿Imaginas un triunfo mayor de mi imaginación, imaginas algo más ridículo, Teodoro, que el triunfo del más oscuro de los redentores hebreos y de la señal derivada del potro de su tormento?“ (TN, S. 699).

Die Bedeutung dieses Kapitels, das mit seiner weit zurückgreifenden historischen Referenz aus dem Rahmen fällt, liegt vermutlich auch darin, dass die Differenz zwischen (intratextuell gesehen) realen Geschehnissen und Texten stark verwischt ist; denn ebenso wie der Sieg des Christentums auf einen Scherz des Tiberius zurückgehen kann, können alle vom Chronisten berichteten Ereignisse dessen Erfindung sein. Der von Teodoro verfasste Text ist der Inhalt der grünen Flaschen, die zu den Attributen der drei Jünglinge gehören: Handelt es sich um eine Chronik oder um eine Fiktion? Dies ist unentscheidbar – ein apokrypher Text kann beiden Bereichen angehören. Indirekt enthält *Terra nostra* hier auch eine Problematisierung der gängigen Vorstellung historischer Ereignisse, die darauf vertraut, dass dem historischen Ereignis sein historischer Wert sozusagen immanent ist. In *Terra nostra* erscheint das historische Ereignis dagegen als Produkt eines Machtdiskurses von zweifelhaftem Wahrheitswert. Anregungen könnte Fuentes in dieser Hinsicht durch Paul Veynes *Comment on écrit l'histoire* (1971) erhalten haben, der die Abhängigkeit der Bedeutung eines historischen Ereignisses von der „Fabel“ am Beispiel des Kreuzestodes von Christus belegt: Für einen römischen Historiker wäre gegen Ende der Herrschaft des Tiberius die

Leidensgeschichte eine bloße Anekdote und Christus nur ein Statist in der politischen Geschichte Judäas gewesen.<sup>415</sup>

So schafft also selbst die vermeintliche Aufklärung des Ursprungs keine Gewissheit, denn auch dort findet sich keine eindeutige Identität: Schon Jesus war nicht einer, sondern drei (die drei Jünglinge?) oder zwei (so in Felipes häretischer Version des Evangeliums, S. 199-210), vielleicht ein palästinensischer Agitator, oder vielleicht war er kein Mann, sondern eine Frau, wie in der „segunda oportunidad“ der Geschichte, die in Camillos *teatro de la memoria* zu sehen ist. Felipes Zweifel, der aus dem Dialog mit dem Gemälde aus Orvieto entstanden ist, deckt am Beispiel von Jesus die Multiplikation als das der Geschichte angemessenere Prinzip auf, angemessener als die Festlegung auf einen Erlöser:

Seamos razonables, Guzmán, y preguntémosnos por qué hemos aceptado como verídicos sólo una serie de hechos cuando sabemos que esos hechos no eran singulares, sino comunes, corrientes, multiplicables hasta el infinito en una serie de tramas repetidas hasta el cansancio: míralos, míralos desfilar, interminablemente, siglo tras siglo, en la luna de mi espejo. ¿Por qué, entre centenares de Jesuses, centenares de Judas, centenares de Pilatos, escogimos sólo a tres de ellos para fundar la historia de nuestra sacra Fe? (TN, S. 199)

Die Indetermination der Identität, die an den Figuren Polo Febo und den drei Jünglingen besonders hervortritt, nähert Fuentes von allen in der vorliegenden Arbeit analysierten Texten am meisten dem postmodernen Autor Thomas Pynchon und dessen Indeterminationsstrukturen an. Sie affiziert auch die historischen Referenzen und führt in das im Anspielungsmodus oder in direkter Benennung aufgerufene historische Wissen ein Moment der Verunsicherung ein. In Felipes Vision einer Multiplikation der Erlöser wird nicht nur die esoterische und apokryphe Tradition zitiert, es wird auch explizit klargestellt, dass die Festlegung der europäischen Kultur auf eine einzige Erlösungsgeschichte auf einer vielfältigen Repression gegen das freie Wort beruht und vor allem dem Interesse der Machterhaltung gedient hat. Auf der Seite der Möglichkeit sammelt sich hier mehr Wahrheit an als auf der Seite der Wirklichkeit (sozusagen im Gegenzug zu Hegels Identifikation von Wirklichkeit und Wahrheit). Die reale Geschichte erscheint – exemplifiziert an ihrer europäischen Idee der Einheit der Christenheit – als Fälschung und als Verdrängungskampf eines Textes gegen alle anderen ebenso möglichen Texte.

Als Kenner der europäischen Kulturgeschichte hat Fuentes im Übrigen als Kontext für dieses apokryph-uchronische Verfahren selbst wieder ein

---

<sup>415</sup> Das Beispiel ist in der deutschen Fassung mit dem Titel *Geschichtsschreibung – und was sie nicht ist* (1990) auf S. 43 zu finden.

durchaus historisches Ambiente gewählt. Zu Felipe spricht hier das Bild von Orvieto, als dessen Maler in der Folge Julián, der Anhänger der Renaissance, identifiziert wird. Die Beschreibung dieses Bildes zeigt viele Ähnlichkeiten mit den Fresken von Luca Signorelli im Dom von Orvieto – allerdings weniger als Beschreibung eines einzigen Freskos, sondern mehr als Collage von zwei oder drei der Fresken Signorellis. Das Bild konnotiert also die italienische Renaissance, die im dritten Teil des Romans mehrfach erwähnt wird. Eine wichtige Strömung der italienischen Renaissance aber beschäftigte sich mit einer Wiederentdeckung der antiken Häresien, der Magie, der Kabbala und der Gnosis, etwa des *Corpus hermeticum*. Das Gespräch zwischen Felipe und dem Gemälde enthält eine ganze Reihe von Anspielungen auf häretische Bewegungen, die von García Nuñez (1980) kommentiert wurden. Zusätzlich sei an die Bezugnahme von Autoren wie Borges und Cioran auf die Gnosis erinnert.

Eine uchronische Version der Kreuzigungsgeschichte, Roger Caillois' *Ponce Pilate* (Paris 1961), könnte Fuentes durchaus bekannt gewesen sein. Roger Caillois war ein ausgesprochen wichtiger Vermittler lateinamerikanischer Literatur, 1948 Begründer der renommierten Gallimard-Reihe ibero-amerikanischer Autoren „La croix du sud“ und der französische Übersetzer von Borges. Er lässt Pontius Pilatus gegen den Druck der Menge Jesus Christus freisprechen; der römische Statthalter wird deshalb zwangsversetzt, und Christus stirbt erst in hohem Alter, womit dem Christentum jede historische Chance genommen ist. Außerdem kommt auch ein Borges-Text aus *Ficciones*, „Tres versiones de Judas“, als Intertext in Frage. Dass ein Basistext wie die Bibel besonders zu uchronischen Operationen und Parodien herausfordert, liegt auf der Hand, da mit dem allgemeinen Bekanntheitsgrad des Hypotextes auch die textuellen Verfahren des Hypertextes transparent und leicht rezipierbar sind.

Die Indetermination in Fuentes' Schreibweise betrifft nicht nur die Makrostruktur und die chronologischen Bezugspunkte, sondern auch die leichter identifizierbaren historischen Referenzen. Im letzten Kapitel von *Terra nostra* werden in der bereits zitierten längeren Passage über die „segunda oportunidad“ drei historische Daten genannt: 1492, 1521 und 1598. Diese Daten spielen eine herausragende Rolle als Referenzpunkte. Die Zahlen erhalten in *Terra nostra* eine besondere Bedeutung, da sie – wie häufig in kombinatorischen Texten – eine strukturierende Funktion erfüllen. Innerhalb des Zahlensystems von *Terra nostra* markiert 1492 ein dreifaches, 1521 ein zweifaches und 1598 ein einzelnes historisches Ereignis. Dies könnte eine Entsprechung in der variablen Zahl der Jünglinge haben: Im ersten Teil bilden drei Jünglinge die Widersacher Felipes, im zweiten Teil wird das Motiv des Doppelgängers und des mythischen feindlichen Brüderpaares entfaltet, und am Ende des dritten Teils bleibt nur einer der drei Jünglinge übrig;

allerdings kann eine eindeutige Festlegung nicht erfolgen, da in den einzelnen Teilen das Prinzip der Metamorphose viel zu sehr über das einer fixierten Struktur dominiert. 1492 bedeutet die Entdeckung Lateinamerikas durch Columbus, die Einnahme Granadas und die Vertreibung der Juden, 1521 die Eroberung Mexikos und die Niederschlagung des Comunero-Aufstandes, 1598 den Tod Philipps II. Diese Zeitspanne stellt die wichtigste referentielle Basis im Hinblick auf die geschichtlichen Ereignisse dar.

Der erste Teil beginnt mit einem Jagdausflug von El Señor, in den die Entdeckung des ersten der drei Jünglinge durch die Señora eingeschoben ist. Danach folgt der Traum des Königs von seinem Sieg über die niederländischen Häretiker. Wie schon im ersten Kapitel der Rahmenebene beruht die hier aufgebaute historische Referenz auf einer kombinatorischen Überblendung verschiedener historischer Anspielungen. Mehrere philologische Studien haben bisher den produktionsästhetischen Aspekt der Veränderung der historischen Quellen untersucht, vor allem die Arbeiten von Simson (1989) und Rodríguez Carranza (1990: 162-201). Simson deckt beispielsweise auf, dass dieses Kapitel auf die Schlacht von St. Quentin (1557), den 80jährigen Krieg der Niederlande gegen Spanien (1568-1648) und den „Sacco di Roma“ (1527) anspielt (Simson 1989: 92 f.). Dem wäre eine weitere, literarische Quelle hinzuzufügen, der im ersten Kapitel des Romans erwähnte *Dialogus miraculorum* des Caesarius von Heisterbach (um 1220 geschrieben). Im Kapitel 21 des vierten Buchs erzählt der deutsche Mönch von der Ketzerrei der Albigenser, berichtet von der Belagerung von Béziers und einer Kirchenschändung in Toulouse.<sup>416</sup> Die Szene der Kirchenschändung wird in *Terra nostra* erzählerisch viel breiter ausgeführt und lässt in der Analogisierung von Gold und Exkrementen auch psychoanalytische Echos anklingen. Rodríguez Carranza analysiert die Abfolge der historischen Referenzen und Quellen, vor allem zum Aufstand der Comuneros und zum Bau des Escorial, und deren Interpretation in *Terra nostra* und fasst sie einer Tabelle zusammen (Rodríguez Carranza 1990: 196 ff.)

Die Geschichte in *Terra nostra* ist eine imaginäre Konstruktion, deren gedanklichem Gehalt größere Bedeutung zukommt als dem verwendeten historischen Datenmaterial. So wird Felipe in seinem Traum von der Eroberung der niederländischen Stadt mit der Profanation der Kirche durch die alemannischen Söldner und – durch Ludovico – mit den häretischen Ideen einer adamitischen Sinnlichkeit ohne Sünde konfrontiert. Ludovico stellt

---

<sup>416</sup> Der durch Exkremente entweihete Altar, das zentrale Motiv bei Fuentes, aus dem er Felipes Gelöbnis erklärt, den Escorial bauen zu lassen, findet sich im *Dialogus miraculorum*: „Neben dem Altar der Hauptkirche hat er seinen Bauch entleert und mit dem Altartuch die Unreinigkeit abgewischt. Die andern aber, Wahnsinn zum Wahnsinn fügend, setzten eine Hure auf den heiligen Altar, die sie dort im Angesicht des Kruzifixes mißbrauchten“ (Caesarius von Heisterbach, deutsch von Ernst Müller-Holm, Berlin 1910, S. 115).

dabei die Verbindung zur Zeitebene 1999 her, so dass der Traum Felipes zwar einen Rückblick auf die Schlacht von Saint Quentin oder den Krieg gegen die Niederlande darstellt, aber für den Leser durch die Figur Ludovico auch als eine Traum-Zeit erfahrbar ist. Die Opposition von Sinnlichkeit und Askese, von Orthodoxie und Häresie, von Einheit und Dispersion prägt das in *Terra nostra* entworfene Spanienbild, das zugleich mit der historischen Reflexion die Frage nach dem Verhältnis von Macht und Sinnlichkeit aufwirft. In der historischen Referenz fließen außerdem häretische Bewegungen aus ganz verschiedenen Jahrhunderten zusammen. Die wichtigsten Bezugstexte sind Norman Cohns *The pursuit of the Millenium* (1962)<sup>417</sup> über die verschiedenen millenaristischen Bewegungen, dessen Echo z.B. in Ludovicos und Felipes Rede über die Katharer, Waldenser und Adamiten zu erkennen ist, sowie Américo Castros Werke. Das Datum 1492 ist mehr im gedanklichen Hintergrund des entworfenen Spanienbildes, nämlich der Rezeption von Américo Castro,<sup>418</sup> präsent denn als historisches Datum im Text identifizierbar. Der Palast Felipes, die Nekropolis, wird nämlich in *Terra nostra* auch bevölkert von den Kräften, die in der realen Geschichte der Reconquista und der Contrarreforma besiegt wurden. Das Erbe der arabischen Sinnlichkeit vertreten Don Juan und seine Mutter und Geliebte, die Königin Isabel (nicht, wie der Name erwarten lässt, Isabel la Católica, sondern ihr Gegenbild, Elisabeth von England), die jüdische Gelehrsamkeit stellt der Astronom Toribio dar, und der wegen Unzucht zum Tod verurteilte Küchenjunge Mijail ben Sama / Michah / Miguel de la Vida repräsentiert die sterbende Einheit der drei Kulturen. Auch hier ist allerdings auf die Differenz des Romans zu jeder im engeren Sinn historischen Hypothese hinzuweisen.

<sup>417</sup> Dazu ausführlicher Simson (1989: 110-114) und Rodríguez Carranza (1990: 121-137). Im Hinblick auf die Zahlensymbolik kann Fuentes entweder auf Cohn, auf ein Werk zur Esoterik (wie das in der Bibliographie zu *Cervantes o la crítica de la lectura* angegebene Werk von Jean Marquès-Rivière, *Histoire des doctrines esotériques*, Paris 1971) oder die Kabbala oder aber auch direkt auf die Literatur, z.B. Dantes *Divina Commedia*, zurückgegriffen haben.

<sup>418</sup> Die Bibliographie am Ende von *Cervantes o la crítica de la lectura* führt drei Texte von Américo Castro an: *El pensamiento de Cervantes*, Madrid 1925, *España en su historia*, Buenos Aires 1948, *La realidad histórica de España*, México 1973. Américo Castros grundlegende These, dass Spanien sich durch die Vertreibung der Juden und Araber und allgemein durch den „casticismo“ selbst zum Niedergang verurteilt habe, taucht in *Terra nostra* auch in der Gegenüberstellung der zwei grundsätzlich verschiedenen Weltansichten auf, vor deren Wahl Felipe im Tode auf der magischen Treppe der 33 Stufen gestellt ist: Aus der Opposition zwischen androgyner und patriarchalischer Schöpfung werden hier auch die Opposition von „mestizaje“ und „casticismo“, von Neuer und Alter Welt, und von „cristianos, moros y judíos“ versus „hidalgo de sangre limpia“ abgeleitet (TN, S. 762). Die Nähe zu Américo Castro ist mehrfach kommentiert worden, vgl. z.B. Garscha (1980: 70), und – eher kritisch – González Echevarría in: Brody / Rossman (1982: 135 f.), Joaquín Rodríguez Suro, *La huella de Américo Castro en Terra nostra*, in: Surtz et al. (1988: 259-266), Simson (1989: 88).

Von Fuentes' Wiedergabe der Thesen Américo Castros in *Cervantes o la crítica de la lectura* (S. 39-44) unterscheidet sich der Roman durch den parodistischen Effekt, der z.B. dadurch entsteht, dass Isabel (Elisabeth von England) als Gattin Felipes (Philipps II.) im Escorial in ihren persönlichen Räumen sich eine kleine Alhambra schafft und in höchst grotesker Weise Schwarze Magie praktiziert. Auch der Einfall, den literarischen Mythos Don Juan als Kind von Felipes Vater (Hauptvorbild: Philipp der Schöne) und Isabel zu gestalten, verrät wenig Ehrfurcht vor historischer Faktizität.

Die Identifikation der historischen Anspielungen erlaubt es nicht per se, *Terra nostra* als historischen Roman zu interpretieren, doch handelt es sich bei diesem Roman – wie Leopold richtig wertet – auch nicht um ein „wild fabulierfreudiges Gewebe“ (Leopold 2003: 117), denn sowohl das gedankliche Gerüst als auch die verwendeten vielfachen Wissensbestände belegen die Auseinandersetzung des Autors mit Geschichte. Ein Überblick über die historische Referenzebene mag verdeutlichen, wie Fuentes das Thema der Kulturmischung nutzt, die Américo Castro zufolge in Spanien verhindert wurde. Der erste Teil des Romans „El viejo mundo“ stellt die Auseinandersetzung zwischen dem im Palast (identifizierbar als Escorial) symbolisierten Einheitsgedanken der spanischen Monarchie und den drei geheimnisvollen, am Strand angespülten Jünglingen und der ursprünglichen Dreikulturen-Mischung Spaniens dar. Der zweite Teil „El nuevo mundo“ entwirft mit der Initiation des „peregrino“ in die präkolumbischen Mythen eine vom Prinzip der Ambivalenz und der Dualität geprägte Welt. Der am schwierigsten zu dechiffrierende dritte Teil „El otro mundo“ verbindet die Wanderungen der drei Jünglinge um das „Mare nostrum“ mit Sequenzen zur kabbalistischen Zahlensymbolik, mit den Begegnungen der drei literarischen Figuren Don Quijote, Don Juan und Celestina sowie mit im Mexiko des Jahres 1999 spielenden Szenen. Die Vielstimmigkeit des *Don Quijote* triumphiert über Felipes Vision des einen, mit der Realität identischen Buches (TN, S. 608-610). Der dritte Teil endet mit Felipes Tod und seiner Auferstehung im Jahr 1999 im franquistischen *Valle de los caídos*. Seine Verwandlung in einen Wolf ist als Erfüllung des Fluchs von Tiberius und als groteske Replik auf das Symbol des römischen Imperiums zu lesen. Das letzte Kapitel spielt, wie bereits dargestellt, im Paris des Jahres 1999. Der Roman entwickelt sich damit von der habsburgischen Idee der Einheit (die in der Felipe-Figur zur Leugnung der Neuen Welt führt) über die Dualität der präkolumbischen Mythologie des zweiten Teils zur literarisch konnotierten Vielstimmigkeit des dritten Teils.

Im Hinblick auf die einzelnen historischen Referenzen stellt sich das Problem, dass sie Teil der Konstruktion der „segunda oportunidad“ und damit in eine Chronologie eingebettet sind, die markante Abweichungen gegenüber dem historischen Wissen enthält. Dies erschwert die Textanalyse

und Interpretation. Simson bezieht sich in ihrer ausführlichen und verdienstvollen Analyse über *Realidad y ficción en „Terra nostra“ de Carlos Fuentes* (1989) auf die im Roman enthaltenen expliziten Äußerungen zur „segunda oportunidad“, räumt ihr jedoch in ihren Einzelanalysen meines Erachtens zu wenig den Status einer textgenerierenden Idee ein. Der Weg von Simson, die historischen Referenzen des Romans zu rekonstruieren, um den Anteil der Fiktion deutlicher hervortreten zu lassen, ist unter produktionsästhetischen Gesichtspunkten wichtig, doch gerät gerade bei dem Versuch der – im Einzelfall schwierigen – Abgrenzung von Historie und Fiktion in *Terra nostra* allzu leicht die literarische Funktion der Veränderung des historischen Materials aus dem Blick. Auch Gertel nimmt das explizit formulierte Konzept der „segunda oportunidad“ nicht soweit ernst, dass sich die Möglichkeitsdimension von Geschichte in ihrer Textanalyse bemerkbar machen würde. Die Beweglichkeit des historischen Faktums in *Terra nostra* erklärt sie damit, dass das aus seiner Verankerung auf der Zeitachse gelöste Ereignis je nach dem Kontext differenziert wird, in den es gestellt ist:

La verdadera función del hecho histórico, según Fuentes, reside en la capacidad de repetirse-perdersse-volver a ser. Esta alternancia disyuntiva de memoria-olvido permite que cada signo histórico (diacrónico) reiterado cíclicamente se re-inscriba en la sincronía de otro contexto. El volver a ser implica un cambio: ser el mismo y ser distinto. (Gertel 1981: 68)

In dieser Formulierung wird allerdings suggeriert, dass die historische Faktizität jenseits der Frage der Kontextabhängigkeit bestehen bleibt. Dass das geschichtliche Faktum bewusst verändert wird, gefälscht wird, ist in dieser Beschreibung nicht impliziert. Daher kann Gertel hier eine Parallelität zwischen dem Anliegen von Fuentes und der modernen Historiographie von Croce über Collingwood zu dem Mediävisten Barraclough ansetzen. Ich möchte dagegen im Folgenden ausführen, dass die uchronische Operation von Fuentes nicht mit einer historiographischen Fragestellung identifiziert werden kann. Jeder professionelle Leser wird wohl bei *Terra nostra* die Erfahrung machen, dass der Text selbst eine abschließbare Lektüre zu verhindern sucht und auf immer neue Texte und die verschiedensten kulturellen Bezüge verweist. In der Textanalyse ist es allerdings eine praktische Notwendigkeit, die Fragestellungen zu begrenzen. Mein Interesse konzentriert sich auf die Frage, wie in *Terra nostra* die Möglichkeitsdimension der Geschichte gestaltet wird: Kann man *Terra nostra* als Uchronie bzw. – in der Terminologie von Helbig – als parahistorischen Roman interpretieren?

Fuentes selbst äußert sich zur ersten Rezeptionsphase des Romans folgendermaßen: *Terra nostra* sei zu stark als historischer Roman gelesen worden, also als ein mehr oder weniger mimetischer Roman über bestimmte „res gestae“, und zu wenig als „la segunda oportunidad de la historia de España“

(Interview Fuentes/ Coddou 1978: 9). Nun ist diese „Fehllektüre“ gewissermaßen durch die Tatsache vorgezeichnet, dass *Terra nostra* eine Fülle von historischem Material integriert. Wie bei jeder Parallel-Geschichte tritt hier das Problem auf, dass die Erkenntnis, inwieweit es sich um eine alternative Version der Geschichte handelt, gute historische Kenntnisse voraussetzt.

Gleichzeitig unterscheidet sich *Terra nostra* von einer relativ einfach erzählten Uchronie wie der Morsellis dadurch, dass der Schwerpunkt der Neu-Konstruktion nicht auf der Veränderung einzelner historischer Ereignisse liegt. Während das Konstruktionsprinzip der Uchronie meist in der chronologisch erzählten Abfolge paralleler Ereignisketten besteht, die nach Kausalbeziehungen miteinander verknüpft werden, liegt der Ansatzpunkt der Parallel-Geschichte in *Terra nostra* stärker auf der Ebene des historischen Imaginären, und außerdem folgt die Narration a-chronologischen und a-kausalen Erzählmustern. Die historischen Referenzen sind häufig erst im Nachhinein zu entschlüsseln, da die Identität der Figuren und die Zeitbezüge systematisch verrätselt sind.

Die Möglichkeitsdimension ist in *Terra nostra* komplexer und uneindeutiger als in einer historiographisch argumentierenden Uchronie, die sich beispielsweise die Frage stellt, ob der Zweite Weltkrieg auch dann stattgefunden hätte, wenn Hitler vorher bei einem Attentat ums Leben gekommen wäre. Etwas vereinfachend schreibt Giovannoli,<sup>419</sup> dass die Uchronie *eine* mögliche andere Welt aufbaut, während die Zeitreise-Konstruktionen sich eher den logischen Problemen der Grenzüberschreitung zwischen verschiedenen möglichen Welten und vor allem zwischen unserer sogenannten realen Welt und den möglichen Welten widmen. Für die Leser stellt sich das Problem der möglichen Welten in *Terra nostra* im Grunde weder in der einen noch in der anderen Art. Einerseits geht es nicht um *einen* möglichen anderen Geschichtsverlauf, sondern meist um die Schnittstelle zwischen Realität und Möglichkeit, nämlich um den Moment der Wahl (was eine Reminiszenz an den Existentialismus bei Fuentes darstellt); in diesem Fall ist der Text eine fiktionale Vergegenwärtigung von Geschichte im Moment und meist auch im Präsens geschrieben, der übliche uchronische Aufbau von Kausalketten bevorzugt dagegen die Zeitform der Vergangenheit. Andererseits beschäftigt sich *Terra nostra* nicht mit logischen Problemen, sondern mit dem literarischen Potential der Möglichkeitsdimension. Dem literarischen Charakter des Textes lässt sich meines Erachtens auch die Bedeutung des Themas der – meist grotesken – Körperlichkeit, der metanarrativen Passagen

---

<sup>419</sup> „Nell’ucronia non abbiamo in realtà universi paralleli, bensì un unico universo coerente che si presenta come vero ma non è il nostro. Al contrario, il fine principale della maggior parte dei racconti fantascientifici non è descrivere *un* mondo alternativo, ma postulare la simultanea esistenza di tutti i mondi e valutare le conseguenze dei contatti che possono stabilirsi tra di essi“ (Giovannoli 1991: 269).

und der phantastischen Motive (Spiegel-, Traum-, Doppelgängermotiv) zu schreiben. Hier handelt es sich um eine textuell andere Form der Konstruktion möglicher Welten, die in der Literaturkritik, die den logischen Präsuppositionen der „möglichen Welten“ verpflichtet ist (vor allem Pavel 1986), zu kurz kommt.

Hinzu treten die Verrätselungsstrategien des Textes.<sup>420</sup> Chronologisch gesehen könnte die Ankunft der drei Jünglinge im Palast in der Zeit zwischen dem Umzug des spanischen Hofes in den Escorial (1584) und dem Tod Philipps II. (1598) stattfinden, wobei diese Referentialisierung im Grunde erst nach der Lektüre des dritten Teils, nach der Episode des Todes von Felipe, möglich ist. Auch dann entsteht jedoch ein chronologisches Problem, denn der eine der Jünglinge, der „peregrino“, erzählt von seiner Fahrt in die Neue Welt und seiner Flucht zurück in die Alte Welt und zwar so, als seien diese Ereignisse – die den ganzen zweiten Teil umfassen – unmittelbar vor seiner Ankunft im Palast geschehen. Nun ist allerdings der Weg des „peregrino“ durch die Neue Welt mit dem Zug von Cortés nach Tenochtitlán und seiner Flucht aus der aztekischen Hauptstadt im Jahr 1520 referentialisierbar. In chronologischer Hinsicht sind also beide historischen Referenzen nicht miteinander vereinbar. Es werden keine logischen Möglichkeiten der Handhabung dieses Widerspruchs angeboten, wie dies wohl eine gut konstruierte Science-Fiction tun würde.

So lässt sich vielleicht erklären, warum die Literaturkritik relativ wenig bis in die Textdetails hinein auf die Konstruktion einer historischen Möglichkeitsdimension in *Terra nostra* eingegangen ist. Als dominantes Merkmal der Verwendung historischen Materials in *Terra nostra* wurde bisher die Verschmelzung verschiedener historischer Figuren analysiert.<sup>421</sup> Garscha (1980) spricht von Kompositgestalten, Simson (1989) hat diesen Ansatz aufgenommen und die von Garscha dechiffrierten Referenzen noch erweitert, auch Rodríguez Carranza (1990) und Leopold (2003) diskutieren sie ausführlich; die Figurenkomposition ist damit gründlich erforscht.<sup>422</sup> Beispielhaft sei nur die wichtigste mit historischen Referenzen ausgestattete Figur des Romans, Felipe, angeführt, eine Mischung aus Anspielungen auf Philipp II., Karl V., Karl II. (1665-1700) und Karl IV. (1748-1819) von Spanien, wobei Philipp II. die wichtigste Bezugsfigur ist. Mit Karl V. ist der fiktive Felipe durch zentrale historische Daten verknüpft, vor allem die Eroberung Mexikos und die Niederschlagung der „comunidades de Castilla“

<sup>420</sup> Zur Rätselstruktur vgl. Kerr (1980).

<sup>421</sup> Im letzten Kapitel werden explizit genannt: Johanna die Wahnsinnige, Philipp der Schöne, Philipp II., Elizabeth Tudor, Karl II, genannt der Verhexte, Mariana von Österreich, Karl IV., Maximilian und Charlotte von Mexiko, Francisco Franco (TN, S. 772).

<sup>422</sup> Vgl. die zusammenfassende Liste in Simson (1989: 226-231), Rodríguez Carranza (1990: 162-201) und zur Interfiguralität Leopold (2003: 141-208).

1521, die in Felipes Regierungszeit verlegt werden, mit Philipp II. als wichtigster Referenzfigur über den Bau des Escorial und eine Reihe von Figurenmerkmalen wie seiner Religiosität und vor allem der Fixierung auf alles Schriftliche.

Welche Funktion hat diese Art der Kombination verschiedener historischer Figuren? González Echevarría (1982) schlägt in seiner eher ablehnenden Kritik zwei Lesarten vor. Die erste besteht darin, in *Terra nostra* eine bloße Wiederaufnahme der literarischen Spanienmythen und den Versuch einer literarischen Versöhnung der „dos Españas“, also ein ideologisches Projekt zu sehen. Die textuelle Operation der Überblendung verschiedener historischer Figuren wäre demnach nur der Versuch der literarischen Konstruktion eines Archetyps. Die zweite weist auf die Spuren der Poetik von Borges in *Terra nostra* hin (zitiert wird dabei allerdings nur „El jardín de senderos que se bifurcan“) und bewertet das Bild einer Artifizialität des Schreibens im Roman positiv, weil damit eine nicht-logozentrische Sicht der Schrift verbunden sei.<sup>423</sup> González Echevarría lässt beide Lektüren unvermittelt nebeneinander stehen.

Nimmt man dagegen die Konstruktion der „segunda oportunidad“ als Ausgangspunkt, fällt es nicht allzu schwer, die beiden Seiten der Präsenz bekannten kulturellen Materials und seiner Deformation im Text miteinander zu vermitteln. Jede Uchronie bzw. – in der Terminologie von Helbig – jeder parahistorische Roman muss von bekanntem geschichtlichen Material ausgehen, damit das Um-Schreiben der Geschichte als solches überhaupt rezipierbar ist. Es ist daher eher nach der Verknüpfung zwischen bekanntem historischem Wissen und Alternativ-Geschichte zu fragen und nach dem Ziel der Operation, wobei man als die beiden Funktionspole die Gewinnung wissenschaftlicher Hypothesen und die parodistische Kontrafaktur bzw. das spielerische Paradox annehmen kann.

Zunächst enthält der Roman einige bekannte historische Hypothesen. Mit *Terra nostra* wollte Fuentes, wie er in einem Interview (Fuentes/ Coddou 1978: 9) erklärt, den Ursprung der Machtkonzeption, die Hispanoamerika von

---

<sup>423</sup> González Echevarría identifiziert einerseits den Autor mit der Figur Felipe „knowledge is always a mask for power. It is not difficult to see here a clear correlation between the figure of Christ, the dictator and the author himself. It is above all in this correlation that one detects that, contrary to the generous exchange between writer and reader that Fuentes posits in *Cervantes o la crítica de la lectura*, contrary to this claim that a shared knowledge of culture will come from shared rewriting, his will is to exert authority and power over the reader“ (1982: 140). Gegenüber diesem doch sehr oberflächlichen „Reader-response“-Argument (mit dem man auch Joyce in den Orkus verbannen könnte), stilisiert er ihn andererseits zum Kritiker des Logozentrismus: „In mobilizing so many literary figures [...] *Terra nostra* demonstrates that the language that unites us, that the *tierra nuestra*, are not the words submerged in a logos before language, but the already uttered words that are circulated in works like Don Quijote, Vida de Don Quijote y Sancho, and ‚Pierre Ménard, autor del Quijote.‘“ (S. 143).

den Spaniern übernommen habe, erforschen.<sup>424</sup> Das Urbild dieser Macht sieht er in der Niederschlagung des Aufstands der kastilischen Gemeinden unter Karl V. und in dem gegenreformatorischen Zentralismus der Herrschaft Philipps II. Gegen eine Konzeption der Moderne, die den Ursprung moderner Staaten im absolutistischen Zentralstaat ansetzt, begreift Fuentes die Herrschaft der Habsburger eher als eine verhinderte Moderne, da sie auf der Zerstörung der spanischen „demokratischen Revolution“ (Fuentes/ Coddou 1978: 9) der kastilischen Gemeinden beruhe. Fuentes teilt also keineswegs die auf einem Fortschrittsbegriff basierende Einteilung, der zufolge die kastilische Gemeinde-Bewegung gegenüber dem habsburgischen Verwaltungsstaat als mittelalterliches Relikt eingeschätzt wird.<sup>425</sup> Ob dies historisch gesehen eine stichhaltige These ist, braucht uns hier nicht zu interessieren. Ein Sieg der kastilischen Gemeinden wäre also eine zweite Möglichkeit der Geschichte gewesen, die die hispanoamerikanische Geschichte in anderen Bahnen hätte verlaufen lassen. Nun wählt Fuentes allerdings nicht die klassische uchronische Lösung, die darin bestehen würde, den Sieg der kastilischen Gemeinden und von da aus eine andere Geschichte Lateinamerikas zu konstruieren. Vielleicht ist dies daraus erklärbar, dass es bei einem Sieg der „Demokratie“ in Spanien in Fuentes' Geschichtskonzeption keinen Grund gegeben hätte, Lateinamerika zu erobern. Denn der Ursprung des Aufbruchs in die Neue Welt liegt für Fuentes in der Utopie, die erst durch die Repression in der Alten Welt entstand und auf Realisierung drängte.

Spanien dient als Paradigma für die Verhinderung einer demokratischen, vielfältigen Moderne: Statt die Chance der Mischung der drei Kulturen (der christlichen, arabischen und jüdischen Kultur) zu nutzen, setzt die spanische Monarchie mit ihrem Einheits- und Reinheitsprojekt von 1492 an eine Dynamik in Gang, die die hispanoamerikanischen Länder sowohl zu Objekten der Ausbeutung als auch zum Ziel utopischer Wunschprojektionen werden lässt. Von seinem europäischen Erbe her gesehen hat Lateinamerika bei Fuentes somit einen zweifachen Ursprung: Auf der einen Seite steht die reale Machtpolitik der Gegenreformation – mit ihren Begleiterscheinungen

---

<sup>424</sup> Alazraki konstituiert von daher für den Roman einen lateinamerikanischen Kontext, indem er ihn a) in die Reihe der Diktatorenromane, b) in die Reihe der Texte einordnet, die sich – von Sarmiento bis Octavio Paz – mit Spanien auseinandersetzen. Diese Kontextbildung tendiert allerdings sehr dazu, den Roman entweder wie einen Essay oder wie einen realistischen Roman zu lesen. Die uchronische Seite geht in dieser Lesart verloren.

<sup>425</sup> Vgl. dazu die Argumentation von Fuentes – im Anschluss an José Antonio Maravall, *Las comunidades de Castilla*, Madrid 1963 – in *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976: 53 ff.) und die Schlussfolgerung: „Al derrotar al movimiento democrático en 1521, España venció anticipadamente a sus colonias como entidades políticas viables. De allí la terrible dificultad de Hispanoamérica a partir de la Independencia: nuestras luchas por la descolonización han debido combatir, por así decirlo, un coloniaje al cuadrado: fuimos, al cabo, colonias de una colonia. Pues la Metrópolis que nos regía pronto se convirtió en las Indias de Europa“ (S. 60 f.).

der Inquisition, der Bürokratie und der unproduktiven Oligarchie – und auf der Gegenseite wirken das utopische Projekt der Renaissance, das spanische Erbe der Kulturmischung und die Literatur des Siglo de oro auf die Kolonien ein.

Der Roman entwirft eine Alternative zur Geschichte, indem er aus der Dynamik des Kampfes zwischen der Monarchie und den heterogenen Kräften Spaniens (gemeint sind die Kulturen der Araber und Juden, die kastilischen Gemeinden, der Erasmismus und die religiösen Reformbewegungen) die Entdeckung Lateinamerikas neu erzählt, und zwar nicht auf der Ebene der Ereignisse, sondern des Imaginären: In *Terra nostra* entdecken die Utopisten die Neue Welt, nicht die Vertreter der spanischen Monarchie. Der Ausgangspunkt der Suche nach der Neuen Welt, als rückblende Erzählung eingebettet in die Erinnerungen Felipes und in Celestinas Erzählung, ist fiktiv und wird mit der Brutalität von El Señor, Felipes Vater, verknüpft, der die junge Celestina vor den Augen seines Sohnes vergewaltigt. Felipe schließt sich daraufhin den namentlich genannten, verschiedene Utopien vertretenden Rebellen Pedro (die Utopie der Neuen Welt), Celestina (die Utopie der Liebe), Ludovico (die Utopie der Göttlichkeit des Menschen) und Simón (die Utopie einer Welt ohne Krankheit) an. Felipe präsentiert sich zunächst als Skeptiker, indem er auf die Schwachstellen der Utopien deutet, dann jedoch predigt, die Utopie im Hier und Jetzt zu verwirklichen (gemäß eines von Fuentes an anderer Stelle entwickelten Wortspiels: Utopia = Nowhere, das aufgespalten wird in Now / here). Er sammelt die Häretiker, die Juden und Araber, die Comuneros, die Kranken und Ausgestoßenen um sich, führt sie in das Schloss seines Vaters und liebt Ludovico und Celestina, bei der er sich mit der Syphilis seines Vaters ansteckt. Auf dieses vermeintliche Eingehen auf die Utopie folgt jedoch Felipes Verrat an den Häretikern und Utopisten. Dem von Felipes Truppen angerichteten Massaker entkommen nur Simón und Pedro, Ludovico und Celestina. Ludovico wird die drei Jünglinge auf ihren Wanderungen durch das frühneuzeitliche Europa begleiten, Pedro wird mit dem „peregrino“ die Neue Welt entdecken.

Das fiktive Geschehen kann nur in widersprüchlicher Weise chronologisch referentialisiert werden: Die Erwähnung der Comuneros deutet auf deren historische Niederlage bei Villalar 1521 hin, was allein schon mit den Lebensdaten von Philipp II. (1527-1598) unvereinbar ist. Die Komposition der Figuren aus mehreren historischen Gestalten hat nicht direkt eine uchronische Funktion, sondern dient eher der Verdichtung des historischen Materials. Der Vater Felipes (Philipp der Schöne / Karl V.) repräsentiert Macht und Potenz, der Sohn wird von ihm mit der Syphilis angesteckt und gewissermaßen zur Impotenz verdammt. Dieser symbolisiert den Niedergang Spaniens in seinem Bemühen, die Geschichte in der Nekropolis des Palastes (des Escorial) stillzustellen. Auf der Seite der symmetrisch zugeordneten Frauenfiguren erscheint der

Wunsch nach Macht im Wunsch nach dem Thronerben, den beide Frauen sich selbst zu schaffen suchen. Die wahnsinnige Königinmutter (Johanna die Wahnsinnige) will eine Wiederauferstehung des Leichnams ihres Mannes in einem der drei Jünglinge, dem „Bobo“, erzwingen, die Königin „La Señora“ versucht, aus Leichenteilen von Felipes Ahnen einen Homunculus zu basteln, der mit Hilfe der Schwarzen Magie als Thronfolger zum Leben erwecken soll. Auch auf der Seite der Frauen enthält dieser fiktive „Familienroman“ Monströses, von der Nekrophilie bis zum Inzest der Señora mit ihrem Sohn, einem der drei Jünglinge (Don Juan). Sieht man von einer naheliegenden psychoanalytischen Interpretation ab,<sup>426</sup> wird in der Konstellation der Königsfamilie eine parodistische Intention deutlich, die sich teils auf historische Details stützen kann, teils in grotesk-hyperbolischer Form auf andere künstlerische Bearbeitungen zu verweisen scheint. So lässt etwa die Zwergin Barbarica mehrere kulturelle Echos entstehen: das Bild der Zwergin in Velazquez' *Las meninas* und von da aus auch die „Übermalungen“ dieses Bildes in Picassos Las-Meninas-Zyklus. Die Grotteske als Gestaltungsprinzip bildet gerade in Spanien eine reiche Tradition, die Fuentes von Quevedo bis Luis Buñuel in seiner Danksagung nennt.<sup>427</sup>

Der erste, Spanien gewidmete Teil, enthält die Ebene der historischen Fakten, die Ebene des historischen Imaginären und der Geschichtsbilder von Felipes mittelalterlichem Weltbild über die häretischen Bibelinterpretationen bis zur Utopie der Neuen Welt, die Ebene einer Reflexion über die Schrift,<sup>428</sup> die – ähnlich wie der fiktive Escorial mit seiner Stillstellung der Zeit – für Felipe die Funktion hat, Wahrheit und Realität auf ewig zu fixieren, oder die als Literatur in der Lage ist, die Zeit-Grenzen zu überspringen. Der Chronist (Cervantes) schreibt in der Seeschlacht von Lepanto (1571) ein Manuskript, das er dem Meer anvertraut. Der Maler Julián, der dies berichtet, imaginiert die Reise dieser Flaschenpost als eine Reise durch die Literatur, die bis zu Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* reicht (TN, S. 239-255).

Die Parallelgeschichte, der Angriff der Fiktion auf die Faktizität, kann auf jeder dieser Ebenen einsetzen, woraus sich aber keine zusammenhängende Handlungskette entwickeln muss. Auch nachdem er bereits durch seinen Verrat an den Häretikern und Utopisten im Handeln die falsche Wahl, die der Macht, getroffen hat, wird Felipe im Imaginären nochmals eine zweite Chance eingeräumt. Er formuliert eine ketzerische Version des Evangeliums,

<sup>426</sup> Fuentes berichtet von einer Analyse des Textes durch den Lacan-Schüler Marc Nacht, die ihm selbst einige unbewusste Momente im Prozess des Schreibens erhellt habe (Fuentes 1981: 312). Marc Nacht (1988) hat selbst einen Artikel über *Terra nostra* geschrieben.

<sup>427</sup> Zu den grotesken Körperbildern in *Terra nostra* vgl. Kleinert (2002b). Fuentes widmet Buñuel auch ein ganzes Kapitel in *Myself with others*.

<sup>428</sup> Vgl. zur Reflexion über die Schrift im Zusammenhang mit der Escorial-Darstellung z.B. Badenberg / Honold, in: Phaf / Steger (1990: 5-30) und Gertel (1981: 63-72).

das „erste Testament“ (TN, S. 191-218), neben dem „zweiten Testament“ (TN, S. 316-327), das seine Obsession der Einheit und der Ewigkeit gegen die Möglichkeitsdimension festschreibt. Am Anfang des ersten Testaments steht der Gedanke der Möglichkeit einer Vervielfältigung der Schrift durch die Darstellung aller widersprüchlichen Versionen des Geschehenen und auch des Nicht-Geschehenen durch alle Menschen; es handelt sich gleichzeitig um einen metanarrativen Kommentar zur Darstellungsintention von *Terra nostra* selbst. Dieser Versuchung, die Orthodoxie des einen, heiligen Textes aufzuheben, gibt Felipe in seiner häretischen Deutung nach, es habe zwei Erlöser (Christus und Jesus als zwei Personen) gegeben.<sup>429</sup> Das zweite Testament unterstreicht in einer Gegenbewegung Felipes Wunsch, alles Geschriebene in ein Buch und Spanien und die ganze Welt in seinen Palast einzuschließen. Auf Felipes Karten existiert die Neue Welt jenseits der Säulen des Herkules und des großen Katarakts noch nicht: „me volvería loco si el mundo se extendiese una pulgada más allá de los confines que conocemos [...] España cabe en España, y España es este palacio“ (TN, S. 327).

Liest man den Text als historischen Roman, kann man in beiden Fällen nur einen Verstoß gegen die historische Wahrscheinlichkeit bemängeln. Simson (1989: 115) äußert im Hinblick auf Fuentes' Einfall, ausgerechnet Felipe ein ketzerisches Testament formulieren zu lassen, die Vermutung, dass er damit die Fragilität des mittelalterlichen Ideengebäudes gegenüber der Neuzeit habe ausdrücken wollen, doch gibt der Text dafür kaum Belegstellen her. Dass die Neue Welt auf den Karten Philipps II. eingezeichnet war, ist evident, auch hier verstößt also der Text gegen die historische Faktizität. Welchen möglichen Sinn kann man der Verschiebung der Parallel-Geschichte gegenüber der realen Geschichte über das spielerische Moment hinaus zuschreiben? Felipe steht für die Obsession der Einheit und des Stillstands und repräsentiert zugleich eine bestimmte Form des Gedächtnisses und der Schrift. Es handelt sich dabei um die Erinnerung, die aus der Schuld entsteht, in der Vergangenheit eine vielleicht bessere Möglichkeit gewaltsam verhindert zu haben. In seinem zweiten Testament vererbt Felipe der Nachwelt diese Fixierung auf die Vergangenheit:

esto les heredo: un futuro de resurrecciones, que sólo podrá entreverse en las olvidadas pausas, en los orificios del tiempo, en los oscuros minutos vacíos durante los cuales el propio pasado trató de imaginar al futuro. Esto heredo: un

---

<sup>429</sup> Das Testament verknüpft Felipe mit dem Chronisten (Cervantes) – Julián der Maler findet es in dessen Kammer und verrät ihn. Felipe verbannt den Chronisten daraufhin auf die Galeere. Julián erzählt die Geschichte, die der Chronist während der Seeschlacht von Lepanto aufschreibt (TN, S. 239-255). Zu Fuentes' Sicht der Häresie vgl. auch *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976: 22-26).

retorno ciego, pertinaz y doloroso a la imaginación del futuro en el pasado como único futuro posible de mi raza y de mi tierra. (TN, S. 317)

Der Entwurf der Zukunft wird in diesem Testament durch die in der Vergangenheit blockierte Zukunft verhindert. Das Bild der „España eterna“, symbolisiert im Escorial, wird von Fuentes so auf ein fiktives historisches Geschehen zurückgeführt, indem die ihm inhärente Traditionsfixierung aus einem historischen Sündenfall abgeleitet wird. Gleichzeitig wird die Figur Felipe ambiguisiert, da der Gegenpol der Häresie in sie projiziert wird und zusätzlich die Figur selbst einen Kommentar zur „segunda oportunidad“ äußert. Die beiden Testamente weisen so auf eine Doppelbödigkeit der Konstruktion der „segunda oportunidad“ selbst hin. Im ersten Testament erscheint sie als Erfindung der Freiheit, im zweiten als Trauerarbeit und Verurteilung zu ewiger Befangenenheit in der Geschichte. Der Übergang zwischen den beiden Konzeptionen liegt in der Leugnung einer zweiten Möglichkeit als *realer* Chance durch Felipe: „No, nadie tendrá una segunda oportunidad, ni los muertos ni los vivos ni los que jamás nacerán ya“ (TN, S. 214 f.). Beide Testamente stehen damit in einer ambiguen Ähnlichkeits- und Oppositionsrelation zueinander, die insgesamt typisch für den Aufbau von Figurenkonstellation, historischen Bezügen und Chronotopos ist.

Es geht also Fuentes nicht darum, Felipe tatsächlich anders handeln zu lassen, sondern über diese Figur den Leser auf die Möglichkeitsdimension in der Geschichte im Moment der Wahl hinzuweisen. Auf verschiedenen Ebenen wird die Möglichkeitsdimension durchgespielt: Felipe hat die Wahl zwischen Macht und Utopie und entscheidet sich für die Macht und den Verrat an der Utopie; er hat die Wahl zwischen Orthodoxie und Häresie und entscheidet sich für die Orthodoxie; er hat die Wahl zwischen Neuer und Alter Welt und deklariert die Nicht-Existenz der Neuen Welt; im Tod wird ihm von Mijail ben Sama, dem Symbol der Drei-Kulturen-Mischung, noch einmal die Möglichkeit der Wahl eingeräumt – in der bereits erwähnten Gegenüberstellung der Prinzipien der Neuen und der Alten Welt, des „mestizaje“ und des „casticismo“ –, doch bleibt an diesem Punkt offen, ob er eine Wahl trifft. Die Möglichkeit einer anderen Geschichte wird somit immer wieder thematisiert, auch wenn sie im Handlungsverlauf nicht realisiert wird. Damit umgeht Fuentes das Problem, dass jede erzählerisch ausgeführte Geschichte die Möglichkeitsdimension, der sie sich verdankt, wieder einschränkt, indem sie nur eine der unendlich vielen möglichen Versionen erzählt.

Ein weiteres Beispiel für Fuentes' Anwendung und gleichzeitige Durchbrechung des Konstruktionsprinzips uchronischer Geschichten liefert die Figur der Königin, im Text *La Señora* oder *Isabel* genannt. Der Name Isabel erinnert an Isabel la Católica – doch die fiktive Isabel ist der Schwarzen Magie und der Teufelsanbetung verfallen und schätzt die Werte der arabischen

Kultur sehr viel mehr als die der spanischen. Die im ersten Teil schon als englische Cousine Felipes auftretende Figur wird im dritten Teil endgültig als Elisabeth I. Tudor erkennbar. Die Figur resultiert aus einer Überblendung historischen Materials. Die Gattin Philipps II. war Maria I. Tudor (genannt die Katholische oder die Blutige), die Halbschwester Elisabeths. Die Königinnen vertraten historisch gegensätzliche Positionen: Maria I. versuchte in ihrer Regierungszeit von 1553 bis 1558, England mit blutigen Repressionsmaßnahmen für den Katholizismus wiederzugewinnen, Elisabeth führte 1559 die anglikanische Staatskirche und 1571 die Reformation wieder ein. In einer einfachen Uchronie würde die fiktionale Eheschließung zwischen Philipp II. und Elisabeth eine Veränderung der Geschichte Spaniens und Englands mit sich bringen, z.B. dahingehend, dass der Untergang der Armada 1588 nicht stattfinden, England in der Folge nicht zur hegemonialen Macht aufsteigen und damit auch die Geschichte Nord- und Südamerikas anders verlaufen würde. In *Terra nostra* dagegen wird im dritten Teil Isabel ihrem historischen Vorbild immer mehr angenähert. Als sie England verlässt, nimmt sie den im Palast gewachsenen Hass auf alles Spanische mit sich und prophezeit, dass alles von Spanien in der Neuen Welt erbeutete Geld in die Hände der Engländer geraten werde (TN, S. 652). Juana la Loca, die gleichzeitig Mariana darstellt, verkündet die Niederlage der Armada, die Herrschaft ihres dekadenten Sohnes Karls II., genannt der Verhexte (1665-1700) und den Niedergang des spanischen Weltreichs:

éste reinará sobre el andrajoso reino derrotado, derrotada la Gran Armada, evaporado el oro de las Indias, derrotados los tercios en Rocroy, perdida España, impotente España, tu grandeza es la del hoyo que más crece mientras más se cava [...]. (TN, S. 711 f.)

## 7.6 Möglichkeitsdimension und Grotteske

Während die Uchronie häufig von bekannten Daten ausgeht, um die Alternativ-Geschichte langsam aufzubauen, kehrt Fuentes das Verfahren um: Die fiktive, vom historischen Wissen abweichende Geschichte bewegt sich zunehmend in die Richtung einer Geschichte, die mit den historischen Daten korrelierbar ist. Damit haben wir allerdings noch nicht die Frage beantwortet, ob die konstruktivistische Anstrengung in einer besseren Version der Geschichte resultiert– eine Frage, die in der Uchronie stets mitschwingt, weshalb das Genre immer wieder in die Nähe der Utopie gerückt wird. Der Ursprung des Hasses Isabels gegen Spanien wird in der Figurenkonstellation aus der Familiengeschichte erklärt: Sowohl Felipe als auch Isabel sind Opfer von Felipes Vater, der Isabel vor ihrer Hochzeit verführt und geschwängert und Felipe über Celestina mit der Syphilis angesteckt hat, so dass Felipe die Ehe mit Isabel nicht vollzieht, um sie vor der Krankheit zu bewahren. Über

den psychoanalytischen Gehalt hinaus bedeutet dies, dass König und Königin durch die Untaten der Macht und des Machismo sozusagen schon im Ursprung der Geschichte kontaminiert sind. Die Umkehrung des uchronischen Prinzips impliziert hier also nicht eine „gute“ Geschichte, die statt am Ende im Ursprung angesiedelt wäre. Die Macht ist immer schon da und wirkt korrumpierend.

Wenn das Um-Schreiben der Geschichte in *Terra nostra* weder zu einer ausgearbeiteten, kausal verknüpften Alternativ-Geschichte noch zu einer besseren Version im Ursprung führt, welche textimmanente Funktion kann man dann für dieses Verfahren über die spielerische Funktion hinaus annehmen? Zwar wird die Utopie mehrfach thematisiert, die Geschichtsversion des Textes selbst ist aber nicht als utopisch interpretierbar. In dieser Hinsicht besteht ein wichtiger Unterschied zu dem Essayband *Tiempo mexicano*, in dem die Utopie noch einen positiven Bezugspunkt darstellt, selbst bei aller Abgrenzung von den europäischen Versuchen, in Amerika die utopischen Entwürfe in die Realität umzusetzen. Die Möglichkeitsdimension der Geschichte wird in *Terra nostra* von allen rationalistisch orientierten Geschichtsentwürfen abgelöst und im Moment festgehalten. Statt auf eine neue, fiktive, bessere geschichtliche Kausalität (wie in Morsellis *Contro-passato prossimo*) öffnet sie die Geschichte insbesondere für das literarische Imaginäre; zu nennen sind dabei besonders die Groteske und das Todesthema. Ziehen wir zum Vergleich Morsellis *Contro-passato prossimo* heran, so gestaltet die Uchronie dort den Tod nur als Abwesenheit, indem die fiktive militärische und politische Aktion die Multiplikation des Todes vermeidet, die der Leser in seinem historischen Gedächtnis mit dem Ersten und Zweiten Weltkrieg verbindet. Erst in *Dissipatio H. G.* reflektiert Morselli unmittelbar über den Tod, wobei der Text an Ambiguität gewinnt, an Gattungsprofil aber entsprechend verliert und sich weder der Science-Fiction noch den Apokalypse-Darstellungen schlüssig zuordnen lässt.

*Terra nostra* unterscheidet sich sowohl von einer stärker historiographisch orientierten Uchronie, der es z.B. um die Gewinnung neuer Hypothesen geht, als auch von einem historischen Roman, der ein bestimmtes Ambiente, z.B. das Leben am spanischen Hof zur Zeit Philipps II., rekonstruieren will. Der Unterschied liegt u.a. in der Insistenz, mit der das Eros- und Thanatos-Thema verfolgt wird. Erinnern wir uns an die Definition der Geschichte (im Sinn der *story* des Romans und der *res gestae*) im letzten Kapitel: Die Achse der Geschichte, heißt es dort, ist die Totenstadt. Damit ist nicht nur der Palast, der Escorial, gemeint, sondern auch die aztekischen Opferpyramiden und die für das Jahr 1999 vorgestellten Rituale der Massenvernichtung.

Diese Botschaft wird vor allem über den Aufbau einer Atmosphäre des Grotesken vermittelt. In der Beschreibung des Palastes dominiert die Farbe

Schwarz, Staub prägt die einst blühende, von Felipe zerstörte Landschaft; parallel dazu wirbelt die Flucht des „peregrino“ aus der Stadt der Neuen Welt / Tenochtitlán eine Staubfahne auf – Symbol der schon bei Díaz del Castillo (Kap.LXXXVII) erwähnten Trockenlegung der Lagune von Tenochtitlán durch die Spanier. Die Palast-Arbeiter geben ihre Lebenskraft für den Bau eines Mausoleums, das – wie später im Roman Mexiko-Stadt – nach dem Schema des Rostes gebaut wird, auf dem der Hl. Laurentius schmorte. An der Religiosität der Monarchen wird die groteske Seite unterstrichen, etwa die Reliquienverehrung, z.B. der 202 Zähne der Hl. Apollonia (TN, S. 705-708), gleiches gilt für den Ahnenkult der fiktionalen Habsburger. Bei der Ankunft der in den Escorial überführten sterblichen Reste von Felipes Vorfahren erhebt sich ein Sturm, der das Sturm-Motiv bei anderen hispanoamerikanischen Autoren, etwa Roa Bastos oder García Márquez, anklingen lässt. Danach ist die Ebene übersät mit Trauerfloren. Der Chronotopos korrespondiert so mit der Nekrophilie der wahnsinnigen Königinmutter und der Leichenfledderei der Königin. Hyperbolische Züge im Sinne von Bachtins Darstellung des grotesken Körpers (1985) in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit zeigen viele Szenen, beispielsweise die lange Agonie Felipes, der bei lebendigem Leibe verfault, oder der ewige Liebesakt des in einem Spiegelkabinett aneinandergefesselten Paares Don Juan und Inés und an ihrer Stelle später der Pícaro Catilón und Lolilla, die in dieser Position verhungern. Der groteske Charakter von Chronotopos und Atmosphäre erinnert an die Romane des mit Fuentes befreundeten spanischen Schriftstellers Juan Goytisolo, der in *Juan sin tierra* und *Reivindicación del conde Don Julián*<sup>430</sup> der „España eterna“ die Transgressionskraft der Perversionen entgegensetzt, und an die Filme Luis Buñuels, dem der Autor – neben dem Maler Alberto Gironella – im Vorwort dankt „por las conversaciones en la Gare de Lyon que fueron el espectro inicial de estas páginas“. Dort verweist er auch auf den Klassiker der spanischen Groteske, Francisco de Quevedo y Villegas, den er mit dem zeitgenössischen mexikanischen Maler José Luis Cuevas verknüpft, „porque el genio y la figura de su encuentro sepulcral acudieron a mi llamado de auxilio en los momentos difíciles“. Mit einem den *Caprichos* von Goya entnommenen Motto wird ein weiterer Meister des desillusionierten Blicks auf die spanische Geschichte zitiert.

---

<sup>430</sup> Simson hat die Anspielungen auf verschiedene Maler in der Figur des Julián zurückverfolgt. Der Name Juliáns ist jedoch noch nicht referentialisiert. Vielleicht handelt es sich um eine Anspielung auf Goytisolos Conde Don Julián, der ebenfalls ein Häretiker gegen die „España eterna“ ist. Die deutsche Ausgabe von *Reivindicación del conde Don Julián* enthält ein von Fuentes verfasstes Nachwort, er hat sich also sehr intensiv mit dem Text beschäftigt und erwähnt im Übrigen auch Juan Goytisolo in seiner Danksagung in *Terra nostra*.

Der groteske Charakter von Fuentes' Vision des spanischen Hofes wird noch dadurch erhöht, dass er mit einer profunden Ambivalenz einhergeht. Felipe sucht nämlich durch den Bau der Nekropole des Escorial gerade die Vergänglichkeit, also den Tod, zu bannen; er produziert quasi den Tod, indem er ihm auszuweichen trachtet. Isabel sucht sich mit Hilfe der an den Königsleichen angewandten Schwarzen Magie den Wunsch nach einem Erben zu erfüllen, nachdem ihr Liebhaber und eigener Sohn Don Juan sie verlassen hat. Vitale Bedürfnisse pervertieren sich in groteske Formen von Erstarrung, Askese, Inzest, Nekrophilie, Teufelsbeschwörungen.<sup>431</sup> Die Atmosphäre des Grotesken wird dabei immer wieder mit dem Geschichtsthema verknüpft, am nachdrücklichsten wohl in der Szene der Inthronisation der von Isabel zusammengestückelten Mumie. Die Szene spielt in einer offensichtlich barocken Galerie, deren Decke geschmückt ist mit „[...] grutescos en estuque, donde había mil diferencias de figuras y ficciones [...]“ (TN, S. 645). Fuentes verwendet hier das Wort Groteske in der ursprünglichen Form der Bezeichnung für Stuck- oder gemalte Ornamente, die sich an den antiken Dekorationen der Kaiserzeit orientierten; diese waren in Rom Ende des 15. Jahrhunderts in den Grotten der *Domus aurea* Neros gefunden worden.<sup>432</sup>

Seine Beschreibung trifft also einerseits historisch korrekt die schon früh mit dem „Horror-vacui“-Motiv verbundene Groteske der Bildenden Kunst, lässt sich andererseits aber auch auf seinen folgenden eigenen Text applizieren, setzt sich doch die Aufzählung der Leichenteile ebenfalls aus „cien bizarrías“ (TN, S. 645) zusammen: Von der zerfressenen Nase des arianischen Königs (also eines der Westgoten-Könige) bis zum Schienbein Johanna der Wahnsinnigen und anderen königlichen Relikten reicht die Palette der Einzelteile der Mumie. Sie repräsentiert Spanien und die Alte Welt in einer Weise, die an die Worte des Dichters Max Estrella in Valle-Incláns *Luces de Bohemia* erinnert: „España es una deformación grotesca de la civilización europea.“<sup>433</sup> Bei Valle-Inclán wird übrigens der Stillstand der spanischen Geschichte ebenso wie bei Fuentes angeprangert, wenn es in *Luces de Bohemia* heißt: „¡En España reina siempre Felipe II!“<sup>434</sup> Die von der Königin Isabel gekrönte Mumie erwacht zum Leben und zitiert u.a. den Wahlspruch Karls V. „Plus ultra“. In der Folge wird das von der Königin als Ewige, Heilige, Kaiserliche, Katholische Majestät titulierte Monstrum in eine historisch

<sup>431</sup> Die stark grotesk ausgemalte Todesthematik ist auch aus dem kulturellen mexikanischen Horizont erklärbar, vgl. zum Todesthema in der mexikanischen Literatur (bei Yañez, Rulfo und Fuentes) Taggart (1983), der sich allerdings nur auf *Aura*, nicht auf *Terra nostra* bezieht.

<sup>432</sup> Zur Bedeutungsgeschichte von „Groteske“ vgl. Barasch (1971), v.a. Kap.1.

<sup>433</sup> Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, (1976 [1924]: 106). Auf *Terra nostra* würde auch der Satz Valle-Incláns passen: „El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada“ (ebda.).

<sup>434</sup> Ebda., S. 61.

erkennbare Figur transformiert, in Franco, den Felipe im letzten Spanien-Kapitel („Requiem“) auf dem spanischen Thron sitzen sieht:

Y el Señor sólo miraba, con horror, a la figura sentada en el trono: un hombre pequeñito, aunque un poquitín más crecido que la última vez que le miró, sentado allí, tocado por boina negra, con uniforme de tosca franela azul, una banda gualda y roja amarrada a la gran barriga fofa, un espadín de juguete, botas negras, ojos de borrego triste, bigotillo recortado, con el brazo derecho levantado en alto, que chillaba con voz tipluda: – ¡Muerte a la inteligencia! ¡Muerte a la inteligencia! (TN, S. 747)<sup>435</sup>

Für Felipe bedeutet dieser Anblick die Erkenntnis, dass seine eigene Politik der Einigung Spaniens im Zeichen der katholischen Orthodoxie gescheitert ist: „Dios mío, ¿qué le has hecho a España?, ¿no han bastado todas las plegarias, las batallas por la fe, la iluminación de las almas, la penitencia y el desvelo?“ (TN, S. 748). Die ambivalente Verknüpfung zwischen Felipe und dem Faschismus, die hier vom Leser vielleicht nicht wahrgenommen wird, erscheint nochmals und deutlich hervorgehoben in der Szene der Wiederauf-erstehung Felipes im Jahre 1999 im franquistischen *Valle de los caídos*. Felipe flieht von dort vor den Wächtern und Touristen und verwandelt sich in einen Wolf, ein Tier, das in der Konstellation schon vorher eine Rolle spielt: Einer der drei Jünglinge, der „bobo“, ist aus der Verbindung von Felipes Vater mit einer Wölfin hervorgegangen. Für die Geschichtsdarstellung hat das Detail der Transformation in einen Wolf allerdings keine sichtbare Funktion.

Der historische Anachronismus der direkten Konfrontation Felipes mit Franco dient der Verstärkung der Groteske, wobei phantastische und historische Elemente sich gegenseitig stützen. Die Groteske ist Mittel der Geschichtskritik, und umgekehrt wird die historische Referenz für eine Verankerung des

<sup>435</sup> Zusammen mit „¡Viva la muerte!“ gehört der Slogan „¡Muerte a la inteligencia!“ bzw. „¡Abajo la inteligencia!“ zu den Parolen der faschistischen Propaganda, vgl. Gumbrecht (1989: 862ff.) zur franquistischen Zeremonie des *Día de la raza* am 12. Oktober 1936, wo der Ruf „¡Abajo la inteligencia!“ gegen Unamuno eingesetzt wurde. Von der oben zitierten Stelle her gesehen kann ich der Identifikation zwischen Felipe und Franco bei Simson (1989: 85) nicht folgen. Die Ähnlichkeit zwischen der langen Agonie Francos und der Beschreibung des Todes Felipes in *Terra nostra* kann eigentlich nur, wie Simson vermutet, eine außertextuelle Koinzidenz sein, da der Roman bereits 1975, im Todesjahr Francos erschien. Felipe ist außerdem eine ambivalente Figur, und eine Projektion der Franco-Figur auf eine Figur, die auch positive Züge hat, scheint mir von Fuentes' politischer Position her unwahrscheinlich, zumal die Zuordnung Francos zu der Mumie textuell belegbar ist. Der faschistische Hass auf die Intellektuellen erscheint im letzten Kapitel noch einmal in Polo Febos Erinnerung an den Ruf der Massen: „muerte a Homero, muerte a Dante, muerte a Shakespeare, muerte a Cervantes, muerte a Kafka, muerte a Neruda“ (TN, S. 768) – die hier skizzierte Alternative der Silvesternacht 1999 besteht darin, dass das Geschriebene überlebt, aber die Menschen sterben.

Phantastischen (d.h. der Mumie als Produkt eines Teufelspaktes der Königin) im Realen genutzt.

Lässt sich ein Zusammenhang zwischen der Groteske und dem uchronischen Um-Schreiben der Geschichte erkennen? Die bisher erschienenen Studien zur Uchronie heben aus naheliegenden Gründen auf die kognitive Dimension der Uchronie ab, da die Deformation des historischen *Wissens* in der Uchronie am stärksten ins Auge fällt. Zwischen beiden Verfahren, die Geschichte zu deformieren, existiert eine gewisse Ähnlichkeit. Die Groteske deformiert durch Hyperbolisierung und häufig unter Einbeziehung des Todesthemas, die Uchronie deformiert durch die Konstruktion des Möglichen gegen das Wirkliche. Beides lässt sich als Reaktion auf eine Fixierung des Realen deuten, als Versuch, eine Öffnung des restringierten Horizontes zu erreichen. Die Uchronie kann mehr sein als ein intellektuelles Spiel, sie kann den Versuch der Bewältigung eines Traumas bedeuten, indem sie die traumatische Geschichte ungeschehen werden lässt. Die Groteske dagegen stellt das Traumatische dar und sucht es so zu überwinden. Das Motiv der Bearbeitung eines historischen Traumas ist auch für *Terra nostra* in Rechnung zu stellen, da im Zentrum des Textes die Frage steht, ob die Begegnung zwischen Spanien und Lateinamerika anders hätte verlaufen können als in der Vernichtung oder Versklavung der fremden Kultur.

### 7.7 Das Motiv der Spiegelungen und die imaginäre Begegnung von Spanien und Hispanoamerika

Die Groteske wird in *Terra nostra* mit dem Thema der ambigen Identität und dem Traummotiv verbunden. Der Bericht des „peregrino“<sup>436</sup> von seiner Entdeckung Amerikas, d.h. der zweite Teil des Romans, erscheint in der Perspektive der Palastbewohner als Fiktion und Traum: „enredada fábula hemos escuchado y pura leyenda es, sueño, imaginación, delirio, peligro“ (TN, S. 500), entfaltet aber gerade dadurch eine subversive Kraft, die die Enge des Palastes und Spaniens aufbricht. Das zweite Kapitel des dritten Teils, „Los rumores“ (TN, S. 499-522), kombiniert in der Form einer Collage, die von dem Satz „Existe un mundo nuevo, del otro lado del mar“ skandiert wird, verschiedene Perspektiven auf die Möglichkeit einer Neuen Welt, von Felipes Abscheu vor dieser Ausweitung der Welt und der Geschichte bis zu den Missionierungsbestrebungen der Inquisition und den zentrifugalen Kräften der Kaufleute<sup>437</sup> und des verarmten Adels (Guzmán,<sup>438</sup>

<sup>436</sup> Als literarische Vorlage für den „peregrino“ gibt González Echevarría (1982: 139) Góngoras *Soledades* an.

<sup>437</sup> Der Kaufmannsstand und das Judentum werden durch den Vater von Inés vertreten, der gleichzeitig den Comendador von Calatrava Gonzalo de Ulloa repräsentiert (vgl. TN, S. 518).

der als Cortés-Figur die Neue Welt erobern wird), der Renaissance (Toribio und Julián,<sup>439</sup> der als Referenz auf Fray Bartolomé de Las Casas in der Neuen Welt den Gegenpart zu Guzmán bilden wird) und der Sinnlichkeit (La Señora). Von den Vertretern der Renaissance wird dabei bereits die Gefahr erkannt, dass die Neue Welt, sobald sie vom Traum zur greifbaren Realität wird, sich in eine bloße Ausdehnung der Alten Welt verwandelt und so als *Neue Welt* vernichtet wird. In der Zerschlagung der Tyrannen der Neuen Welt werden – so Julián – die Tyrannen der Alten Welt erstarken und dabei das in der Alten Welt herangewachsene Neue (die Renaissance-Kultur) unterdrücken: „perderemos la oportunidad de extender al nuevo mundo el mundo nuevo que tú y yo, hermano, tan sigilosamente, hemos comenzado a fabricar con nuestros catalejos y pinceles“ (TN, S. 512). Die spanische Gegenreformation wird hier auch als Reaktion auf die Herausforderung dargestellt, die mit der Fremdheit einer neuen Welt verbunden ist. In der pessimistischen Geschichtsversion werden dabei zwei Stufen der Ähnlichkeit zwischen Alter und Neuer Welt angenommen: Vor ihrer Begegnung gleichen sich Alte und Neue Welt in ihrer starr hierarchischen, auf ein religiöses und staatliches Zentrum hin ausgerichteten Struktur, nach dem Zusammenprall der beiden Welten ist die Fremdheit eliminiert und die Identität durch die Vernichtung des Gegners wiederhergestellt. Durch die Verknüpfung mit Gewalt, Tod und Narzissmus erhält das Identitätskonzept in *Terra nostra* eher negative Konnotationen.

Mit dem Motiv der „segunda oportunidad“ ist dagegen die Frage nach der Chance zur Differenz verknüpft. Wenn im zweiten Teil der „peregrino“ nach seiner Identität in der Neuen Welt fragt, so impliziert dies auch eine Problematisierung, ob es Möglichkeiten der Begegnung zwischen Alter und Neuer Welt jenseits des realhistorischen Massakers gegeben hätte. Für die Modellierung dieser geschichtlichen Fragestellung zieht Fuentes mehrfach ein literarisches Motiv heran, das des Spiegels und der Spiegelung, wobei das spanische „espejismo“ das trügerische Moment der Spiegelung, die Fata Morgana, die Illusion betont. Die Spiegelmetaphorik konnotiert bei Fuentes nicht ein mimetisches Abbildungsverhältnis, sondern ist eingespannt in ein

---

<sup>438</sup> Guzmán ist eine Montage von Anspielungen auf Antonio Pérez, den Sekretär Philipps II., und Cortés. Simson (1989: 227) gibt außerdem noch Guzmán el Bueno, Nuño de Guzmán und – mit einem Fragezeichen – Mateo Alemáns *Guzmán de Alfarache* an.

<sup>439</sup> Toribio repräsentiert die Naturwissenschaft der Renaissance und macht von seinem Turm aus die Experimente zur Fallgeschwindigkeit, die Galileo Galilei auf dem Schiefen Turm von Pisa unternahm; hinzu kommen Anspielungen auf Kepler und Kopernicus. Julián enthält in der Alten Welt über das Gemälde aus Orvieto Verweise auf Luca Signorelli und Velázquez, in der Neuen Welt vor allem auf Bartolomé de Las Casas, der für die Rechte der Indios eintrat, daneben auf Bernardino de Sahagún, der als Erster indianische Zeugnisse zur Conquista sammelte, und auf Vasco de Quiroga, der in Mexiko die Utopie von Morus in die Praxis umzusetzen versuchte.

metaphorisches Feld zwischen den Polen Stillstand und Bewegung, Konzentration und Dispersion, Einheit und Vielfalt. Ein Beispiel dafür ist das Kapitel „Vida breve, gloria eterna, mundo inmóvil“ (TN, S. 154-162). Felipes Blick in den Spiegel reflektiert mit jeder der 33 Stufen ein anderes Bild in einer anderen Zeit, von Felipes Alterungsprozess über seinen Tod hinaus in Räume, die teils eine neue Genesis, teils ein technisches Zeitalter vage evozieren, bis hin zu Felipes Wiedergeburt als Wolf. Diese wird am Ende des dritten Teils als Ereignis erzählt, das auf der Zeitebene 1999 in dem franquistischen Valle de los caídos stattfindet. Felipe identifiziert später die vom „peregrino“ geschilderte Neue Welt und ihren mythischen Zeitbegriff mit der Welt, die er im Spiegel sah: „lo otro, lo incomprendible, lo proliferante, flor de un día, muerte cada noche, resurrección cada mañana, lo mismo que vi en el espejo al ascender las escaleras, todo cambia“ (TN, S. 506). Es handelt sich bei Felipes Blick in den Spiegel nicht einfach um ein Fortschreiten in der Zeit, manche Raumdarstellungen sind eher literarisch konnotiert: So erinnert der „espacio total, fugitivo e infinito“ (S. 156) der einen Stufe an Borges' *Aleph*, eine andere Stufe ist mit dem Motiv der verkehrten Welt und der verschachtelten Träume besetzt. Nicht Gott erschafft die Welt, sondern die Tiere erträumen sich gegenseitig und erschaffen sich auf diese Weise. Dies erfüllt mehrere Funktionen: Es verweist zurück auf Polo Febos Traum im ersten Satz des Romans „Increíble el primer animal que soñó con otro animal“ (TN, S. 13), bereitet intratextuell das Motiv der sich gegenseitig erträumenden Träumer vor, deutet intertextuell auf Borges, über Borges zurück auf die Gnosis und über das Traummotiv insgesamt auf die Literatur des Siglo de oro und des mexikanischen Barock. Die Passage repräsentiert im Kleinen die labyrinthische Struktur des Gesamttextes.<sup>440</sup>

Das Spiegelmotiv durchzieht den ganzen Text,<sup>441</sup> und zwar im Sinn sowohl der Wiederholung als auch der unendlichen Vervielfältigung der Identität in der Differenz, und fungiert in dieser Hinsicht auch als metanarrativer Hinweis. Der erste und der dritte Teil sind spiegelbildlich zueinander angeordnet, eine Reihe von Episoden aus dem ersten Teil werden im dritten

<sup>440</sup> Zum Terminus des labyrinthischen Diskurses vgl. Schmeling (1987), z.B. S. 282-307, zu Borges auch S. 274 ff.

<sup>441</sup> Auf den ersten Seiten von *The Buried Mirror* erklärt Fuentes den Buchtitel mit einer Reihe von Spiegelmotiven, die sicher auch für *Terra nostra* die entscheidenden Referenzpunkte darstellen: Er erstellt eine Serie von Spiegeln, von den vergrabenen Spiegeln aus den Totonac-Ruinen von El Tajín bei Veracruz (in TN erwähnt auf S. 733) zur antiken mediterranen Tradition der vergrabenen Spiegel, zu Don Quijotes Kampf mit dem Spiegelritter und Velazquez' *Las meninas* mit dem gemalten Spiegel, der nicht die gemalten Figuren spiegelt, zum rauchenden Spiegel des indianischen Gottes Tezcatlipoca, der statt des einen Fußes einen Spiegel trägt. – Die Aufnahme von Michel Foucaults *Les mots et les choses* in die Bibliographie zu *Cervantes o la crítica de la lectura* ist vor allem aus Foucaults Kommentar zu *Las meninas* und dem *Don Quijote* zu erklären.

Teil in einer anderen Version erzählt bzw. fortgeführt: Dem Massaker an den Häretikern des ersten Teils entspricht z.B. im dritten Teil das Kapitel „La rebelión“ über die Niederschlagung des Aufstandes der „Comunidades de Castilla“, die im ersten Teil erzählte Ankunft der drei Jünglinge im Palast wird im dritten Teil durch die Erzählung ihrer Vorgeschichte und ihres weiteren Schicksals im Palast komplettiert und weitergeführt. Im letzten Kapitel des Romans sind die Requisiten versammelt, die Polo Febo für sein Erleben / Erzählen des Gangs durch die Jahrhunderte benötigt hat, die Spiegel, die alten Manuskripte und Dokumente, alte Karten und die indianische Federmaske. In diesem Kontext interpretiert Fuentes das borgesianische Spiegelmotiv in politischer Absicht:

Tardíamente, el viejo Pierre Ménard propuso que se dotara a bestias, hombres y naciones de un surtido de espejos capaz de reproducir infinitamente sus figuras y las ajenas, sus territorios y los ajenos, a fin de apaciguar para siempre las imperativas ilusiones de una destructiva ambición de poseer [...] (TN, S. 765)

Während die Spiegelmetapher bei Borges eher dem literarisch-erkenntnistheoretischen Experiment dient, sucht Fuentes sie für die Re- und Neukonstruktion von Geschichte fruchtbar zu machen.<sup>442</sup> Ohne eine Berücksichtigung dieser literarischen Quellen wird man wohl kaum das Vorgehen von Fuentes in dem zentralen zweiten Teil, der Konstruktion einer „segunda oportunidad“ der Eroberung Mexikos, erfassen können.

Man mag von einem hispanoamerikanischen Autor erwarten, dass er gegen die schwarze Welt des spanischen Hofes kontrastiv ein freundlicheres Bild der indianischen Kulturen setzt, die der spanischen Invasion zum Opfer gefallen sind. Doch *Terra nostra* entzieht sich jeder Festlegung auf ein positives oder negatives Bild der Eroberung Mexikos bzw. der Eroberung Hispanoamerikas. Das Verhältnis der beiden Welten wird im zweiten Teil von *Terra nostra* nicht innerhalb eines fortschrittsorientierten Kulturmodells diskutiert – das stets dazu tendiert, die unterlegene Kultur als die „archaischere“ selbst für ihre Niederlage verantwortlich zu machen –, aber auch nicht in der üblichen Täter-Opfer-Dynamik, die das Risiko läuft, die indianischen Kulturen zu verklären, eben weil sie die Verlierer waren. Stattdessen versucht Fuentes ein komplexeres gedankliches Muster zu kreieren, indem er auf die Geschichte der Eroberung Mexikos das Prinzip der „segunda oportunidad“ und das Spiegelmotiv anwendet. Dem Machtzentrum Spaniens, dem

---

<sup>442</sup> Simson (1989: 124) folgt in ihrer Zuordnung des Spiegelmotivs zu den Referenzen auf die Kabbala dem Aufsatz von Swietlicki (1981). Mir scheint dies zu eng, da Borges im Roman neben der indianischen Mythologie den wichtigsten Bezugspunkt für das Spiegelmotiv darstellt. Die poetologische Referenz dürfte, da *Terra nostra* ein ausgesprochen stark metafictionaler Roman ist, primär sein, auch wenn man natürlich auch bei Borges die Kabbala als eine der Quellen des Spiegelmotivs ansetzen kann.

Escorial, entspricht die aztekische Pyramide. Beide Gesellschaften fordern das Opfer; aus diesem Grund ist, wenn in *Terra nostra* von dem Rauch die Rede ist, der die Menschenopfer einhüllt, nicht immer eindeutig zu bestimmen, ob die Opferzeremonien der Azteken, die Scheiterhaufen der Inquisition oder die fiktive Massenvernichtung in der Kirche Saint-Sulpice gemeint sind.

Im Motiv des Spiegel-Verhältnisses der Machtzentren absoluter Herrschaft, die sich als Mittelpunkte ihrer Welt definieren, lassen sich einige Ähnlichkeiten mit Octavio Paz' Aufsatz „Crítica de la pirámide“ in *Posdata* (1970) erkennen, in dem Paz die Linie einer „historia invisible“ zwischen den aztekischen Menschenopfern und dem Massaker auf dem Tlatelolco-Platz 1968 zieht. Fuentes hat bekanntlich schon in früheren Werken auf die aztekische Mythologie zurückgegriffen, um faszinierend-unheimliche Aspekte der mexikanischen Gesellschaft hervorzuheben, besonders in *La región más transparente* und *Cambio de piel*. In *Tiempo mexicano* (1971: 129) parallelisiert er die Macht des aztekischen Herrschers, des spanischen Vizekönigs und des „Señor Presidente“ an der Spitze der „heiligen Pyramide“ (1971: 130) der Regierungspartei PRI.

*Terra nostra* thematisiert das Problem der Identitätssuche, vor allem im zweiten, der Neuen Welt gewidmeten Teil, denn die Wanderung des „peregrino“, eines der drei Jünglinge, durch die Neue Welt ist eine Suche nach der Identität, die durch einen fremden Blick gestaltet wird. Der Versuch, durch eine Rückwendung zum Ursprung der Geschichte, in diesem Fall zur Entdeckung und Eroberung Lateinamerikas durch die Spanier, eine positive Identität zu gewinnen, ist jedoch nicht möglich. An dieser Stelle sei nochmals auf Octavio Paz verwiesen, der in *El laberinto de la soledad* (1950) die Mexikanität als Negation der eigenen Geschichte definiert hat.<sup>443</sup> Auch hinter der Konstruktion der „segunda oportunidad“ steht das Motiv der Negation der Geschichte. Amerika wird in *Terra nostra* von dem Utopisten Pedro und dem „peregrino“ entdeckt. Damit wird also in Abweichung von der realen Geschichte den dissidenten Kräften Spaniens (und Europas insgesamt) eine zweite Chance gegeben. Doch die Utopie scheitert schnell, denn Pedro begreift die Neue Welt nur als Möglichkeit, zu eigenem Grund und Boden zu kommen, und wird für diesen Wunsch nach Besitz von den Indigenen getötet (TN, S. 378-386). Die Suche nach der Utopie in der Neuen Welt, die gegenüber der Ausbeutungsmentalität der Conquistadoren zunächst als eine alternative Option fungiert, erweist sich als an ihren Ursprung gebunden: „Díjeme

<sup>443</sup> Vgl. das Kapitel „Los hijos de la Malinche“: „El mexicano y la mexicanidad se definen como ruptura y negación“ (Paz 1981: 92) und das Interview mit Claude Fell „Vuelta a El laberinto de la soledad“, in dem Paz betont, sein Anliegen sei es nicht gewesen, eine Ontologie der Mexikanität, sondern eine historische Kritik zu formulieren (Interview Paz/ Fell 1981: 307-311).

que Pedro había regresado a la destrucción y a la muerte de las cuales huyó“ (S. 386). Der „peregrino“ geht jedoch über die doppelte europäische Reaktion auf die Neue Welt – Gewalt und utopische Wunschprojektion – hinaus, denn er sieht im Blick der anderen, der Fremden den eigenen Blick gespiegelt: „Lo primero que cambiamos fueron miradas. Y de ese trueque nació mi veloz, silente pregunta: – ¿Nos descubren ellos ... o les descubrimos nosotros?“ (TN, S. 384).

Die „zweite Chance“ besteht zunächst in der Konstruktion einer Wahrnehmung des „peregrino“, die die realen Conquistadoren nicht hatten, nämlich in der Perzeption und Übernahme des fremden Blicks, der anderen Perspektive. Der „peregrino“ ist in der Neuen Welt allein und ohne Waffen angelandet und daher auf das Verständnis des fremden Blicks angewiesen. *Terra nostra* konstruiert so eine Erzählung einer Wahrnehmung, die als historisches Dokument nur im Ausnahmefall existiert. Als Vorlage hätte wohl am ehesten Alvaro Nuñez Cabeza de Vacas Bericht *Los naufragios* dienen können, da Nuñez Cabeza de Vaca sich in der existentiellen Notsituation des Schiffbrüchigen in ganz anderer Weise mit der indianischen Kultur beschäftigen musste als etwa Cortés, dessen *Cartas de relación* eine Legitimationsstrategie gegenüber der spanischen Krone verraten.<sup>444</sup> Die Identitätssuche des „peregrino“ entsteht aus der Erfahrung, dass er der Gegenstand indianischer Projektionen ist, ohne dass er deren kulturelles System begreifen könnte – seine durch den fremden Blick definierte Identität muss er sich in einer abenteuerlichen „quête“ durch die indianischen Mythen erst aneignen. Der Blick der Indigenen auf die Eroberer als Teil der „visión de los vencidos“ (so der Titel von León Portillas bekannter Anthologie indianischer Zeugnisse) ist als historisches Dokument nur in fragmentarischer Form erhalten und möglicherweise deformiert durch die Tatsache, dass die Zeugnisse von den Siegern dokumentiert wurden; als Quelle ist insbesondere Bernardino de Sahagúns *Historia General de las Cosas de Nueva España* zu nennen, eine Quelle, von der auch Fuentes Gebrauch gemacht hat. Die Zeugnisse der Conquistadoren wiederum verraten vor allem ihre eigene Weltsicht und die Dominanz der militärischen Seite in der Eroberung Lateinamerikas.

Der in *Terra nostra* unternommene Versuch, ein Bewusstsein zu konstruieren, das im Moment der Begegnung die Projektionen der Indigenen,

---

<sup>444</sup> Die auch für *Terra nostra* expressis verbis geltende Bibliographie in *Cervantes o la crítica de la lectura* verzeichnet allerdings die *Naufragios* von Nuñez Cabeza de Vaca nicht, sondern nur Cortés' *Cartas de relación*, Francisco López de Gomaras *Historia de la Conquista de México* und Bernal Díaz del Castillos *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Für die indianische Sicht der Conquista hat Fuentes sich auf Bernardino de Sahagúns *Historia general de las Cosas de la Nueva España* und auf die Forschungen von Leon-Portilla und A. M. Garibay gestützt. Vgl. die Gegenüberstellung einiger Zitate aus Bernal Díaz del Castillo und Cortés bei Oviedo (1979: 23-27).

die in den Weißen den zurückkehrenden Gott Quetzalcóatl sehen, auf sich nimmt, ist eine Parallelgeschichte, die möglich gewesen wäre, für die es aber keine Belege gibt. Der Roman umgeht im Blick auf die Neue Welt die Alternative von exotistischer Verklärung und gewalttätiger Negation des Fremden. In *Terra nostra* wird das Motiv des Spiegels, der nicht das Identische, sondern die Differenz spiegelt, mit der wechselseitigen Projektion verknüpft, die den Blick auf die andere Kultur begleitet. Auch hier nimmt Fuentes das borgesianische Motiv der unheimlichen Spiegel auf, transformiert es dabei produktiv und nützt es für die Entwicklung einer ganz anderen Fragestellung. Der Text ist damit zugleich mehr als ein Spaziergang durch die indianische Mythologie; dies ist angesichts der Studien hervorzuheben, die die Ambiguität des Textes durch den Nachweis der benützten Quellen auflösen – eine Rezeptionsphase, die nötig war, die jedoch die produktive Dimension des Textes zu verdecken droht.

Der „peregrino“ erfährt eine Initiation in die indianische Mythologie und in ihre Zeitkonzeption durch den Alten der Erinnerung. Er tötet ihn unbeabsichtigt, indem er ihn einen Blick in seinen Spiegel werfen lässt; es liegt hier eine Parallele zu Felipes Blick in den Spiegel vor, denn der Alte scheint etwas Entsetzliches darin zu sehen. Später wird eine weitere Parallelisierung erkennbar: Die Treppe des Escorial, auf der Felipe in den Spiegel blickt, hat 33 Stufen, ebenso der aztekische Tempel, auf dessen Spitze der „peregrino“ geopfert werden soll. Der „peregrino“ nimmt paradoxerweise als ein Mensch ohne ein Gedächtnis, das dem Volk der Waldindianer dienen könnte, die Stelle des Alten der Erinnerung ein. Das Schicksal des „peregrino“ wird in der mythischen Zeitrechnung der Indigenen prophezeit: Die 20 Tage seines irdischen Schicksals werde er vergessen und sich nur an die fünf überzähligen Tage erinnern, die „días enmascarados“, die nach der aztekischen Mythologie weder den Göttern noch den Menschen gehören.<sup>445</sup> Die spiegelbildliche Umkehrung dazu findet sich im dritten Teil.<sup>446</sup>

Viele Elemente sind in dieser ersten Initiation des „peregrino“ der aztekischen Mythologie entnommen, nicht jedoch der „viejo de la memoria“. Er warnt vor dem Ende der Erinnerung als dem wahren Ende der Welt und bildet so ein Gegenstück zur europäischen Figur der Erinnerung, Valerio Camillo, und zu seinem Theater des Gedächtnisses (dritter Teil, Kap. „El teatro de la memoria“). Entsprechend der Dualität und Ambivalenz, die in Fuentes' Lektüre der indianischen Mythologie charakteristisch für diese Welt ist, wird

<sup>445</sup> Zur Aufnahme der indianischen Mythologie in *Terra nostra* vgl. Filer (1984), Springer (1986), Ordiz Vázquez (1987) und Zabalgoitia Herrera (2013).

<sup>446</sup> Im Kap. „La señora de las mariposas“ (S. 585) prophezeit die Herrin der Schmetterlinge dem „peregrino“, er werde sich an die 20 irdischen Tage erinnern und die fünf verhüllten Tage vergessen. Entsprechend wird im Kap. „Cenizas“ (S. 704-717) die Conquista als Bericht von Guzmán = Cortés erzählt (S. 708-710).

hier mit der Erinnerung das Vergessen verknüpft. Erst am Schluss, in der Szene der Selbsterkenntnis durch den Blick in den Spiegel des feindlichen Gottes Tezcatlipoca, wird der „peregrino“ sich an die 20 irdischen Tage erinnern, in denen er der Conquistador Cortés war oder sein wird (die aufgebaute Unbestimmbarkeit der Zeit erlaubt an diesem Punkt keine Unterscheidung zwischen Vergangenheit und Zukunft). Der Weg des „peregrino“ durch das aztekische Mexiko gehorcht mythischen Mustern – indem er dem Spinnenfaden der Herrin der Schmetterlinge folgt (der späteren Göttin Tlazolteotl,<sup>447</sup> Göttin des Schmutzes, der Sexualität und der Reinigung) –, doch erlauben verschiedene Einzelheiten eine Parallelisierung mit dem Zug von Cortés von Cozumel über Veracruz nach Tenochtitlán. So lässt der dicke Kazike (TN, S. 421) an den dicken Kaziken von Cempoala in den Berichten von Bernal Díaz del Castillo denken, und der Vulkan, durch den der „peregrino“ in die indianische Unterwelt gelangt (S. 444-456), kann mit dem Vulkan Popocatepetl parallelisiert werden, den Diego de Ordas während Cortés' Zug nach Mexiko bestieg, wie Díaz del Castillo in Kap.LXXVIII der *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* schreibt. Gleichzeitig vollzieht der „peregrino“ aber auch die mythische Reise von Quetzalcóatl nach Tlapallan.

Quetzalcóatl, die Gefiederte Schlange, Gott und mythischer Priesterfürst der heiligen Stadt Tula, hat Fuentes schon in seinem Essayband *Tiempo mexicano* beschäftigt, da er als ein Gott, der zum Menschen wird, eine Ausnahmegestalt im aztekischen Pantheon darstellt und mit Christus vergleichbar ist. Nach der Prophezeiung, die der „peregrino“ in der Unterwelt unter dem Vulkan erhält, wird ihm eine doppelte Identität zugeschrieben, die des guten Gottes Quetzalcóatl, dessen Wiederkehr die Azteken im Jahr 1519, der Ankunft der Spanier, erwarteten, und die seines bösen Widersachers Tezcatlipoca, des Rauchenden Spiegels, der ihn zur Flucht gezwungen hatte. Fuentes gibt dabei nicht einfach nur verschiedene mythische Elemente wieder, die „ré-écriture“ verändert vielmehr die Materialien<sup>448</sup> – denn der Bericht des „peregrino“ über sein mythisches Schicksal als zurückkehrender Gott Quetzalcóatl ist in der Form des Abenteuerromans geschrieben und erinnert an die epische Darstellungsform des Berichts von Bernal Díaz del Castillo. Die Überblendung des mythischen und des historischen Textes ist an verschiedenen Stellen gut nachvollziehbar, etwa in der Darstellung der Lagune von Tenochtitlán in der Metaphorik des Traums, des Unwirklichen, des „espejismo“ – ähnlich wie bei Bernal Díaz del Castillo, der

<sup>447</sup> Die indianische Geliebte des „peregrino“ tritt in drei Manifestationen auf, als die aztekischen Göttinnen Xochiquetzal, Izpapalotl und Tlazolteotl, vgl. Simson (1989: 228). Der Spinnenfaden erinnert auch an europäische Labyrinth-Vorstellungen (Ariadne-Faden). Zu den Quellen von Fuentes vgl. auch Springer (1986), Filer (1984) und Rodríguez Carranza (1990).

<sup>448</sup> Dass Fuentes' Mythenrezeption an Lévi-Strauss' Konzept der rhizomatischen Struktur der Mythen erinnert, hat Leopold (2003: 23-26) bemerkt.

die Paläste des Ritterromans *Amadís de Gaula* zitiert, um das Wunderbare dieser Stadt auszudrücken.<sup>449</sup>

Die Anleihen bei Díaz del Castillo werden verknüpft mit der bei Sahagún enthaltenen Beschreibung der Vorzeichen, die dessen indianischen Informanten zufolge der Ankunft der Spanier vorausgegangen waren: der Feuersäule, des kochenden Wassers der Lagune, der Kometen, der Blitze. Die Llorona, die weibliche Klagegestalt (bei Sahagún), wird kombiniert mit der Beschreibung des Marktes von Tlatelolco bei Bernal Díaz del Castillo. Diese Überblendung der beiden Perspektiven der Indigenen und der Spanier geht über in die fiktive Begegnung des „peregrino“ mit seinem Widersacher und die Szene der Erkenntnis im Spiegel des Gehäuteten Gottes Xipe Totec: Der Blick in den Spiegel zeigt die dunkle Seite des „peregrino“ – er wird als Cortés Mexiko zerstören, sieht diese Taten im Spiegel allerdings als bereits geschehen. Gegen den Spiegel des Xipe Totec setzt er den eigenen Spiegel ein, in dem er sich nun allerdings als den Alten der Erinnerung spiegelt, der sich nie bewegt und das ganze Geschehen nur geträumt hat.<sup>450</sup>

Die Szene der doppelten Spiegelung hat einen starken Irrealisierungseffekt, nicht nur im Hinblick auf die Ambiguisierung jeder Identitätsbehauptung, sondern auch auf den Zusammenfall von Stillstand, Bewegungslosigkeit, Traum auf der einen Seite und Dynamik, Gewalt, Geschichte auf der anderen Seite. Hinzu kommt die Unklarheit der Zeitposition: Sind Cortés' Untaten Vergangenheit oder Zukunft? Der „peregrino“ ersticht mit der Schere, die er aus Spanien mitgebracht hat, seinen Widersacher und erkennt, dass damit die 20 Tage seiner irdischen Existenz, also Cortés' Eroberungszug, beginnen. Der Moment der Fusion von Quetzalcóatl und Tezcatlipoca, von Cortés und Bartolomé de las Casas, des „peregrino“ und des Alten der Erinnerung ist vorbei, die klassische Lösung der phantastischen Literatur, dass der Doppelgänger getötet werden muss oder selbst tötet, zieht den Tod des Mythos und den Sieg der Geschichte nach sich:

La leyenda había terminado. La fábula nunca se repetiría. Mi enemigo y yo habíamos matado al esperado dios de la paz, la unión y la felicidad. Así murió el llamado serpiente de plumas. Pero así murió también – pensé entonces – el llamado espejo de humo. Con ellos moría su secreto: ambos eran uno. (TN, S. 480)

<sup>449</sup> Der Bezug auf den *Amadís de Gaula* findet sich in Kap.LXXXVII (1955: 178), die Beschreibung des Marktplatzes von Tlatelolco in Kap.XCII (1955: 190-196).

<sup>450</sup> Im dritten Teil wird der Guerrilla-Führer des Kapitels „La restauración“, eine Reinkarnation bzw. eine andere Version des „peregrino“, von der Entdeckung der Mumie des Alten der Erinnerung in der Pyramide von El Tajín durch einen seiner Kundschafter berichtet; sein Anblick löst eine Überlagerung der Zeiten aus: Durch den Dschungel marschiert ein Zug von Gestalten aus dem spanischen Siglo de oro (S. 733 f.).

Mehrere Lesarten sind hier möglich: Interpretiert man die Ermordung des Doppelgängers im Rahmen des Genres der phantastischen Literatur ohne weitere historische Konnotationen, wäre der Zusammenhang mit der Inzest-Thematik der Liebesszenen mit Tlazolteotl hervorzuheben, gemäß Todorovs psychoanalytisch beeinflusster Studie zur phantastischen Literatur. Auch im Rahmen des „myth criticism“ kann die Passage auf ihre verschiedenen mythischen Substrate hin untersucht werden.<sup>451</sup> Ich möchte im Folgenden eher die historischen Konnotationen unterstreichen, und zwar zunächst mit der Begründung, dass der Teil über die Neue Welt mit dieser archetypischen Gewaltszene noch nicht endet. Der „peregrino“ flieht, erhält jedoch in Tlatelolco noch die Botschaft, dass die Dualität zwischen den mythischen feindlichen Brüdern, zwischen dem, der die Freiheit und die Sprache für alle will, und dem, der die Macht und die Sprache für sich allein beansprucht, nicht überwindbar ist. Diese Wiederholung des ewig gleichen Musters bedeutet allerdings nicht den Stillstand der Geschichte. Tlatelolco wird zum Beleg dieser Botschaft, wobei es textuell als ein Raum der Überlagerung verschiedener Texte und historischer Ereignisse erscheint. Neben Passagen aus Bernal Díaz del Castillos *Historia verdadera de la Conquista de Nueva España* über den Markt von Tlatelolco und die Flucht der Spanier in der *Noche triste* 1520 werden Klagelieder der Azteken aus dem *Manuscrito anónimo de Tlatelolco* und den *Cantares mexicanos* (enthalten in der von León-Portilla herausgegebenen Anthologie *Visión de los vencidos*) zitiert. Die Vermischung der historischen Texte mündet in ein Palimpsest der historischen Zeiten: Über den Tlatelolco der Azteken und Conquistadoren schiebt sich der Tlatelolco der Gegenwart, zunächst zweideutig (die Detonationen von Schüssen, die der „peregrino“ hört, können beiden Zeiten zugehören), dann deutlicher in der folgenden Beschreibung der Wolkenkratzer Mexikos, die in der Sprache der Mythen und der historischen Dokumente den Zeitenwechsel verfremdet:

ciudad bañada por la turbiedad, no la reconocí en su nueva faz de espectro: más altas eran las torres, y relampagueaban en la tormenta sus infinitas ventanas, todas de espejos, como la vara del desollado, y agrietados sus muros; coronábanlas parpadeantes luces [...]. (TN, S. 486)

Diese Stadtbeschreibung endet mit einer Anspielung auf die berüchtigte Luftverschmutzung Mexikos, die den Blick auf die Vulkane Popocatepetl und Iztactepetl inzwischen kaum noch möglich macht:

---

<sup>451</sup> Vgl. Leopold (2003: 47-50) zur mythischen Struktur des Motivs der feindlichen Brüder und des Brudermordes und zur Dynamik von Kulturstiftung und Kulturzerstörung in der Peregrino-Figur.

la pestilente nata gris que a su vez comenzaba a sepultar todo el paisaje, velaba la proximidad de los volcanes, cubría este valle entero de velos lentos, pesados, asfixiantes: un sudario cayó sobre México y Tlatelolco. (S. 487)

Die 20 jungen Männer und Frauen, die der „peregrino“ unter dem Vulkan zum Leben erweckt hatte, sind Zeugen seiner Rückkehr in die Alte Welt. Sie nennen zwei Daten, den ersten Morgen im März und die zweite Nacht im Oktober; das erste Datum referiert möglicherweise auf die Ankunft von Cortés auf der Insel Cozumel vor der mexikanischen Küste (der Fall von Tenochtitlán am 13.8.1521 kann nicht gemeint sein), das zweite Datum ist dagegen leichter zu identifizieren: Es handelt sich um das Datum des Massakers von Tlatelolco am 2.10.1968. Die 20 jungen Leute, die am Ende des zweiten Teils die Hoffnung repräsentieren, symbolisieren auf der historischen Ebene vielleicht die 68er-Bewegung, auf einer kulturellen Ebene stehen sie für die Mestizisierung, das positive Ergebnis der Gewalttaten der Conquista. Sie sprechen von einer anderen Zeit, einer Kombination „aller lebendigen Zeiten in einem einzigen toten Raum“, der das Ende der Geschichte bedeute. Doch auch diese Prophezeiung des Posthistoire (intratextuell als Hinweis auf die Zeitebene 1999 des Anfangs- und Schlusskapitels zu lesen) wird in der typischen Dialogtechnik von Fuentes wieder in Frage gestellt:

– Allí termina la historia.

¿La historia? Ésta, la mía, la de muchos, cuál historia ... No pude preguntar; no pude responder ... Nuevamente, estos jóvenes nacidos de mi abrazo hablaron como si me adivinaran, como si fuesen yo mismo, multiplicado, cruzado, mezclado con cuanto aquí miré o toqué. Esta humanidad aquí erguida, desnuda, sobre la calzada y junto a la laguna, habló con sus plurales voces.“ (TN, S. 491)

Wieder ist nach dem Prinzip der „segunda oportunidad“ zu fragen. Da der Mord an dem Doppelgänger die Conquista präfiguriert, scheint die reale Geschichte unausweichlich zu sein, die „segunda oportunidad“ ein weiteres Mal verspielt. Die mythische Erwartung der Rückkehr des guten Gottes Quetzalcóatl kann nicht erfüllt werden, denn sie stellt eine ähnliche Vereinfachung der Geschichte dar wie die Utopie. Doch die Mestizisierung wird als Positivum festgehalten. Sie lässt sich als allegorische Aussage zum Text selbst lesen: Die „voces plurales“, die vielfältigen Stimmen sind als metatextueller Hinweis auf die Schreibweise von *Terra nostra* interpretierbar. Der zweite Teil von *Terra nostra* inszeniert eine Begegnung zwischen der zyklischen Zeitkonzeption des mythischen Denkens und dem historischen Bewusstsein der Conquista, das sich – Fuentes zufolge – in den epischen Mustern der Ritterromane bewegte.

Die „segunda oportunidad“ ist also nicht einfach nur auf einer Ereignissebene anzusetzen, sondern kann auch auf die textuelle Praxis selbst bezogen werden: *Terra nostra* ist als Text die Konstruktion einer zweiten Chance der Geschichte, nämlich einer Fusion des kulturellen Imaginären, des kollektiven Gedächtnisses zweier Welten. Die aus der Überblendung gewonnene Text- und Kulturmischung präfiguriert dabei die Thematisierung der Vielstimmigkeit des Romans im dritten Teil. Auch im zweiten Teil besteht so die Konstruktion der „segunda oportunidad“ in einem Balanceakt zwischen dem Motiv der Wiederholung der Geschichte (der Unvermeidlichkeit des Kampfes und der Gewalt) und der Dynamisierung der in den historischen Zeugnissen niedergelegten Geschichte durch die textuelle Praxis des Palimpsests und seiner Erweiterung. Wie schon der Maler Julián in das Manuskript, das der Chronist (Cervantes) in der Seeschlacht von Lepanto ins Meer wirft, die weitere literarische Entwicklung bis zu Kafka hineinprojiziert, so geht die Montage der Geschichtstexte der Azteken und der Spanier vom Kampf um Tenochtitlán über in die Evokation der Gegenwart und der Vielstimmigkeit des „mestizaje“.

Die reale Geschichte der verunglückten, gewalttätigen Begegnung zweier Welten kann der Text sozusagen hinter sich lassen, da auf einer textuellen Ebene die Fusion der beiden Welten erreicht ist. Die Spiegelung der beiden Welten ineinander hat nun zum Resultat nicht mehr die Fixierung, die Bewegungslosigkeit, den Stillstand (den Felipe vom Blick in den Spiegel verlangt), sondern die Öffnung der unendlichen Variation – und dies wird sprachlich vorexerziert in dem Blick des „peregrino“ auf den Stern Venus, den Doppelstern par excellence, Morgen- und Abendstern, Stern Quetzalcóatl und Stern der Hesperiden:

repetí, grité ese nombre, el mismo, el único, el de mi destinación, fuese a donde fuese, navegase de partida o de regreso, me embarcase victorioso o vencido, Venus, Venus, Vésperes, Visperas, Hésperes, Hespero, Hesperia, España, Hespaña, Vespaña, nombre de la estrella doble, gemela de sí misma, crepúsculo y alba constantes, estela de plata que unía al viejo y al nuevo mundo, y de uno me llevaba al otro, arrastrado por su cauda de fuego, estrella de las vísperas, estrella de la aurora, serpiente de plumas, mi nombre en el mundo nuevo era el nombre del viejo mundo, Quetzalcóatl, Venus, Hesperia, España, dos estrellas que son la misma, alba y crepúsculo, misteriosa unión, enigma indescifrable, mas cifra de dos cuerpos, de dos tierras, de un terrible encuentro. (TN, S. 493 f.)<sup>452</sup>

Das Thema der Dualität und Alterität, der Spiegelung der Identität in der Differenz lässt sich im zweiten Teil auf mehreren Ebenen beobachten: in der

<sup>452</sup> Hier ist auch auf die kulturanthropologische Komponente hinzuweisen: Der Stern Venus spielt in der komplizierten aztekischen Zeitrechnung eine wichtige Rolle.

Figurenkonstellation im Doppelgängermotiv der Spiegelung des „peregrino“ in Tezcatlipoca und in der Aufnahme der schon in den Mythen vorhandenen Ambivalenz etwa der Göttin Tlazolteotl – Göttin der sexuellen Lust, des Schmutzes und der Reinigung. Die Differenz wird aber auch als textuelle Praxis in der Veränderung des mythischen Materials durch die Überblendung verschiedener mythischer Figuren realisiert (die Frauenfigur besteht aus drei verschiedenen Göttinnen), außerdem in der Collage von Figuren aus dem europäischen und dem aztekischen Chronotopos (die aztekische Göttin und Celestina tragen auf den Lippen eine Tätowierung, die eine andere Form des Gedächtnisses darstellt) und in der spiegelbildlichen Relation zwischen den Machtzentren der beiden Welten, dem Palast und der Opferpyramide. Über die thematische Ebene hinaus modelliert der Text das Motiv der Identität als Differenz durch ein intertextuelles Verfahren, nämlich durch die Collage des mythischen und des historischen Textes. Der Übergang zwischen zweitem und drittem Teil ist auch deswegen so wichtig, weil der Neuen Welt hier das Prinzip der Vielstimmigkeit und die Absage an das Prinzip des Ursprungs, der Legende, der Macht, der Tradition (TN, S. 488) als Folge der Begegnung und dabei als *Realität* zugeschrieben wird, während in der Alten Welt dieses Prinzip nur als *literarische Praxis* verwirklicht gesehen wird.

Wenn auch das Motiv der Mestizisierung und der Vielstimmigkeit überleitet zur Thematisierung der Literatur im dritten Teil, so gilt für die Referenzen auf die historischen Ereignisse eine solche Weiterentwicklung nicht. Noch das letzte wichtige Mexiko-Kapitel des dritten Teils, „La restauración“, belässt die historische Referenz in einer unaufgelösten Ambivalenz. Die Konstruktion ist hier wieder uchronisch: Das Mexiko des Jahres 1999 ist besetzt von Truppen der USAF, ein Grüppchen Guerrilleros hat sich in der Nähe des Tempels von El Tajín bei Veracruz versteckt; ihr Anführer hatte seinen Bruder, den „Señor Presidente“ umgebracht, als dieser ihm auf seinen Bildschirmen (den Nachfolgern des Spiegels von Tezcatlipoca) die Wiedereinführung der Menschenopfer auf den alten indianischen Tempelpyramiden zeigt. Indem er den Machtpolitiker, der einen typischen PRI-Diskurs führt, umbringt, schreibt sich der Guerrillero noch einmal in die in einer furiosen Vision rekapitulierte Geschichte der mexikanischen Aufstandsbewegungen ein. Der Ausgang der Geschichte bleibt offen, auch wenn die Aussichtslosigkeit des Kampfes angedeutet wird. Die geschichtliche Referenz auf die Furcht der Mexikaner vor einer neuerlichen Invasion durch die USA wird wiederum ausbalanciert durch die phantastische Dimension: Den Guerrillero verführt eine alte Frau, die nach Mexiko versetzte wahnsinnige Königinmutter (Johanna die Wahnsinnige), die gleichzeitig Charlotte, die – realhistorisch – wahnsinnig gewordene Frau des von den Mexikanern erschossenen Kaisers von Mexiko, Maximilian von Habsburg, darstellt. Ewige Wiederholung der

Geschichte, Ende oder neuer Anfang – eine zusammenfassende Antwort wird verweigert.

Wir können an dieser Stelle bereits festhalten, dass *Terra nostra* nicht ein Geschichtsmodell im Sinne einer globalen Metapher wie der Geschichte als Fortschritt, als Dekadenz, als Wiederholung oder zyklischer Bewegung entfaltet. All diese Geschichtsbilder sind vorhanden, werden jedoch gegeneinander ausbalanciert und als unterschiedliche Perspektiven auf Geschichte relativiert. Die Geschichtsmodellierung wird stattdessen von der textuellen Praxis des Palimpsests übernommen. Sie erfüllt mehrere Funktionen. Zunächst lässt sie die Geschichte als einen Text erscheinen, der verändert werden kann und der schon deshalb keinen immanenten Sinn aufweist, weil er nur in fragmentarischer Form vorliegt: „La historia era un gigantesco rompecabezas; entre las manos transparentes del Señor, sólo había dejado unas cuantas piezas quebradas“ (TN, S. 714). Außerdem vergegenwärtigt sie Geschichte auf einer ganz anderen Ebene, als dies der historische Roman versucht hat. Die Praxis des Palimpsests lässt als „re-escritura“ die Bedeutung der Diskurse wieder aufscheinen, an denen sich die Zeitgenossen orientieren. Im Hinblick auf die Conquista etwa bedeutet dies, dass der epische Charakter der „crónicas“ durch den Romantext revitalisiert wird. Doch gleichzeitig geht das Palimpsest auch darüber hinaus, denn es ist mehr als die Summe der historischen Ingredienzen. Es kombiniert die verschiedenen Texte und Stimmen zu einer Polyphonie, die sich als Alternative zur realhistorischen Praxis der Verdrängung der marginalisierten Diskurse präsentiert. *Terra nostra* beansprucht in diesem Sinn, ein besseres historisches Gedächtnis zu sein als die Historiographie, selbst wenn die historische Faktizität hier kein diskursnormierendes Gewicht hat. Daher die Insistenz auf der Bedeutung der literarischen Texte, die im dritten Teil in einer Reihe von Kapiteln thematisiert wird. Nicht die Opposition von Mythos und Geschichte, die Leal (1982) als Achse des Gesamtwerks ansetzt, sondern die Opposition von Geschichte und Literatur scheint mir im Zentrum von *Terra nostra* zu stehen.

## 7.8 Die Literatur als Gegen-Geschichte

Im dritten Teil wird die *literarische* Vielstimmigkeit nun als Gegenprinzip zur Geschichte explizit thematisiert: Während Felipe seine Geschichte im Palast, d.h. im Escorial, materialisiert sieht, hat Ludovico (der Utopist, der die drei Jünglinge aufzog und durch das Europa der Kabbala, der Magier und Häretiker begleitete) die „andere“ Geschichte in drei Büchern (*La Celestina*, *Don Quijote*, *El burlador de Sevilla*) entdeckt, den einzigen aus einer schrecklichen Zeit geretteten Überresten:

Los (= los ojos, SK) abrí para leer tres libros: el de la trataconventos, el del caballero de la triste figura y el del burlador Don Juan. Créeme, Felipe: sólo allí, en los tres libros, encontré de verdad el destino de nuestra historia. (TN, S. 746)

Die einzelnen literarischen Referenzen können im Rahmen dieser Arbeit nicht untersucht werden; zur wichtigsten Referenz, der auf den *Don Quijote*, sei auf *Cervantes o la crítica de la lectura* und auf die Aufsätze von Levine (1979), Gyurko (1982) und Simson (1990) sowie auf die Studien von Rodríguez Carranza (1990) und Leopold (2003) verwiesen.

Auf der Ebene der thematisierten Diskurse lässt sich eine gewisse Entwicklung konstatieren, die auf der Ebene der thematisierten bzw. dekonstruierten geschichtlichen Ereignisse verweigert wird. Im ersten Teil wird ein Kampf zwischen zentripetalen und zentrifugalen Kräften inszeniert, die mit den Begriffen Orthodoxie versus Häresie bzw. Absolutismus versus Utopie korreliert werden können. Aus diesem Kampf entsteht die Begegnung zwischen Utopie und indianischer Mythologie in der Neuen Welt. Aus dieser Begegnung resultiert wiederum – gemäß dem Essay *Valiente mundo nuevo* – historisch ein neuer Text, die „crónicas“ als Abenteuerroman. Als textuelle Praxis entwickelt *Terra nostra* daraus im zweiten Teil einen ethnologischen Abenteuerroman, der die Defizite der historischen Dokumente auffüllt. Der dritte Teil zeigt u.a. das Resultat der Begegnung des Imaginären zweier Welten, die Entstehung des neuzeitlichen Romans mit dem *Don Quijote*. Als textuelle Praxis von *Terra nostra* lässt sich hier der metafiktionale Bezug auf die Literatur selbst erkennen, die ebenfalls der Praxis des palimpsestartigen Weiterschreibens unterworfen wird – vor allem in der Überblendung von Cervantes' *Don Quijote*, Fernando de Rojas' *Celestina* und der Don-Juan-Figur.

Die Möglichkeitsdimension bezieht sich hier weniger auf das Umschreiben einzelner historischer Ereignisse als auf den Versuch, durch die literarische Praxis andere Vorstellungsmodelle zu finden, etwa das Modell der Spiegelung für die Begegnung Spanien-Lateinamerika. Die uchronische Deformation des historischen Wissens mündet in den Versuch, eine *andere* Geschichte zu schreiben, die als authentischer als die reale Geschichte dargestellt wird. Es ist die Geschichte eines Weges, den auch *Terra nostra* selbst zurücklegt: die des Durchgangs durch die Häresie, die Utopie, den Mythos und schließlich die Literatur. In der Literatur kommen die zwei Facetten der dem Text zugrundeliegenden Geschichtskonzeption zusammen, die der Möglichkeit und die der realen Geschichte. Denn zum einen entsteht für Fuentes die neuzeitliche Literatur, d.h. der moderne Roman mit dem *Don Quijote* als Prototyp, aus der Konfrontation Europas mit einer Neuen Welt, also aus der Geschichte; zum anderen korrigiert die Literatur die Geschichte und ist in dieser Funktion Wahrheit. Ganz im Gegensatz zu der hegelianischen

Identifikation des Wirklichen mit dem Wahren ist die reale Geschichte für Fuentes das Reich der Lüge, während die Literatur die Wahrheit rettet. Dabei bestehe die Wahrheit des *Don Quijote* gerade in der Erzählung eines Abenteurers der Desillusion und des Verlustes:

Quizás, por ello, Don Quijote es la más española de todas las novelas. Su esencia poética es definida por la pérdida, la imposibilidad, una ardiente búsqueda de la identidad, una triste conciencia de todo lo que pudo haber sido y nunca fue y, en contra de esta des-poseción, una afirmación de la existencia total en la realidad de la imaginación, donde todo lo que no puede ser encuentra, en virtud, precisamente, de esta negación fáctica, el más intenso nivel de la verdad. (*Cervantes o la crítica de la lectura*, S. 81f.)

Und Fuentes fährt mit einer Art von Glaubensbekenntnis zur Relation zwischen Literatur und Geschichte fort:

El arte da vida a lo que la historia ha asesinado. El arte da voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido. El arte rescata la verdad de manos de las mentiras de la historia. (*Cervantes*, S. 82)

Dieser emphatische Glaube an die Kraft der Literatur, als Wahrheit gegen die Lügen der Geschichte anzugehen, schreibt ihr einen nachgerade utopischen Wert zu, eine Wertschätzung – und Idealisierung – der Literatur, die sich in den europäischen Beispielen, die in der vorliegenden Arbeit analysiert werden, höchstens bei Elsa Morante findet. Bemerkenswert ist dabei, dass bei Fuentes dieser Wahrheitsanspruch gerade nicht mit einer realistischen Schreibweise gekoppelt wird.

Über die Verknüpfung der Thematisierung der Literatur mit der uchronischen Ausrichtung des Geschichtsbildes lässt sich außerdem wohl am besten der Unterschied zum „parahistorischen“, uchronischen Roman angelsächsischer Prägung herausarbeiten. Der Glaube an die Kompensation geschichtlicher Defizite durch die Literatur unterscheidet Fuentes' Geschichtsmodell von einer spielerisch-konstruktivistischen Uchronie. Die „Dekonstruktion“ der Geschichte geht bei Fuentes nicht so weit, dass sich jeder Wahrheitsbegriff auflösen würde.

So wird auch erklärbar, warum die literarischen Figuren, die im ersten Teil nur über Anspielungen und mit starken Veränderungen gegenüber ihren Vorlagen auftreten, sich im dritten Teil diesen Vorlagen annähern. Der *Don Quijote* tritt hier nicht mehr über Anspielungen auf Cervantes in das Blickfeld des Lesers, sondern über Variationen zum literarischen Text selbst; Celestina verdoppelt sich in eine alte Frau, die mit der *Celestina* von Fernando de Rojas korrelierbar ist, und in eine junge Celestina, die vom Leser mit der im ersten Teil auftretenden Erzählerin und Figur identifiziert wird. Auch Don Juan erleidet schließlich sein bekanntes literarisches Schicksal. Das Trauma

der gewalttätigen Eroberung Lateinamerikas, das im dritten Teil über die Identifikation von Felipes Sekretär Guzmán mit Hernán Cortés aniziert wird, bewirkt sozusagen eine Aufspaltung in die reale Geschichte und die Literatur, die im ersten Teil in der fiktionalen Handlung noch miteinander verbunden waren. Die als Fiktionen realen Figuren Don Quijote, Celestina, Don Juan stellen damit das Refugium der Möglichkeitsdimension der Geschichte dar, deren Realisierung durch die Gewalt verhindert wurde. Fuentes steht hier deutlich in der spanischen Tradition der „generación del ‘98“, die über die literarischen Archetypen eine Diskussion zur spanischen Identität führte. Für die Verknüpfung von geschichtlicher Möglichkeitsdimension und literarischem Archetypus lässt sich außerdem eine direkte Parallelstelle in den *Meditaciones del Quijote* von Ortega y Gasset finden, die Fuentes gekannt haben dürfte, da er dessen *Obras completas* in der Bibliographie zu *Cervantes o la crítica de la lectura* anführt. Ortega y Gasset lehnt das Gewicht der spanischen Tradition im Namen der Möglichkeit Spaniens ab:

La realidad tradicional en España ha consistido precisamente en el aniquilamiento progresivo de la posibilidad España. [...] Español significa para mí una altísima promesa que sólo en casos de extrema rareza ha sido cumplida.<sup>453</sup>

Cervantes dient als Gegenbild zu dieser als negativ definierten Tradition:

Así, los que amen hoy las posibilidades españolas tienen que cantar a la inversa la leyenda de la historia de España, a fin de llegar a su través hasta aquella media docena de lugares donde la pobre víscera cordial de nuestra raza da sus puros e intensos latidos.

Una de estas experiencias esenciales es Cervantes, acaso la mayor. He aquí una plenitud española. He aquí una palabra que en toda ocasión podemos blandir como si fuera una lanza.<sup>454</sup>

Auch Fuentes' Einfall, eine Begegnung zwischen Don Quijote, Don Juan und Celestina zu inszenieren, ist als Idee nicht allzu neu; sie ist ähnlich schon in Unamunos Vorstellung vorhanden, dass der Verfasser einer Begegnung zwischen Don Juan und Don Quijote die vielleicht schönste Seite der spanischen Literatur schreiben könnte.<sup>455</sup> *Terra nostra* ist damit ein Roman, der seine Materialien nicht nur aus der Ereignisgeschichte, sondern vor allem aus der Kulturgeschichte bezieht. Erst wenn man diese Verankerung in einer Tradition berücksichtigt, die selbst schon von dem Versuch der Kompensation geschichtlicher Defizite durch literarische Modelle geprägt ist, kann man

<sup>453</sup> Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (1964 [1924]: 96 f.).

<sup>454</sup> Ebda.

<sup>455</sup> Vgl. bei Gumbrecht (1990: 816) das Zitat aus Unamuno, „Sobre Don Juan Tenorio“, in: ders.: *Mi religión y otros ensayos breves*, Madrid<sup>6</sup>1973, S. 104.

die spezifische Gestaltung der geschichtlichen Möglichkeitsdimension in *Terra nostra* historisch lokalisieren.

Erschöpft sich also die Geschichtsmodellierung in *Terra nostra* einfach nur in einer Rekombination literarischer und mentalitätsgeschichtlicher Themen? Es soll an dieser Stelle nicht bestritten werden, dass die weitgehende Auflösung der makrostrukturellen Kohäsion im dritten Teil von *Terra nostra* häufig den Eindruck entstehen lässt, man müsse sich in einem Steinbruch kulturhistorischer Fragmente zurechtfinden, deren Signifikanz im Einzelnen nicht immer nachvollziehbar ist. Der kompositionellen zunehmenden Unschärfe stehen allerdings immer wieder Passagen von erstaunlicher Eindringlichkeit und sprachlicher sowie kognitiver Dichte gegenüber. An einem für das Geschichtsverständnis des Romans zentralen Kapitel, dem Kapitel über das Gedächtnistheater, möchte ich exemplarisch aufzeigen, dass Fuentes nicht bei einer Wiederholung bekannter kulturgeschichtlicher Diskussionen stehen bleibt.

Das Kapitel über das Gedächtnistheater verbindet die thematische Linie der Esoterik und der Häresie mit dem Geschichtskonzept. Die Quellen, die Fuentes benützt hat, vor allem Frances Yates' *The Art of Memory*, das bekannte, grundlegende Werk über die Traktate zur Mnemotechnik seit der Antike, haben bereits Neumeister und Simson kommentiert. Die Bedeutung dieses Kapitels wird intratextuell dadurch unterstrichen, dass im letzten Kapitel zweimal das „teatro de la memoria“ erwähnt wird, und zwar an wichtiger Stelle, zunächst in der kurzen Rekapitulation einiger der erzählten „viejísimas historias“ (TN, S. 773), die zum Motiv der „segunda oportunidad“ überleitet, und später in der Szene, in der Celestina Polo Febo durch den Kuss die Erinnerung daran wiedergibt, dass er die Geschichte (also den Text von *Terra nostra*) auf der Zeitebene 1999 erlebt hat; er fühlt sich zurückversetzt in das Theater des Gedächtnisses: „Deliras; te sientes transportado al Teatro de la Memoria [...] estás lleno de memoria“ (TN, S. 779). Der Bezugstext des Kapitels über das *teatro de la memoria* ist die Untersuchung von Frances Yates über die antiken, mittelalterlichen und neuzeitlichen Mnemotechniken, *The Art of Memory*, und als Primärtext Giulio Camillos *Idea del teatro*.

Für den Bezug auf Camillos *Idea del teatro* (1550) lassen sich mehrere Gründe anführen. Zum einen historische Gründe: Giulio Camillo gehörte mit Pico della Mirandola und Marsilio Ficino zu der esoterischen Strömung der Renaissance, die durch die Rezeption der Kabbala und der Gnosis und durch den Neoplatonismus entscheidend zu der renaissancetypischen Vervielfältigung des Wissens beitrug. In *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976: 26) hebt Fuentes im Denken der Renaissance außerdem die Idee der Metamorphose (bei Giordano Bruno) und speziell bei Ficino die Idee der Möglichkeit hervor, des „Todo es posible“ (gemäß eines von Fuentes nicht genau belegten

Zitates aus den *Opera omnia* Ficinos von 1576). Die esoterische Renaissance fungiert in *Terra nostra* aber nicht nur im Sinne der Ausstaffierung einer historischen Referenz mit zeitgenössischem kulturellem Material, denn das Prinzip der Metamorphose und die Betonung der Möglichkeitsdimension gegen die Faktizität prägen – wie bereits dargestellt – *Terra nostra* selbst. Der Bezug auf die Renaissance erfüllt immer wieder eine doppelte Funktion, die der historischen Referenz und die der metanarrativen Kommentierung, wobei letztere Funktion häufig durch eine Veränderung des historischen Materials durchsichtig gemacht wird. Dies lässt sich besonders gut für das Kapitel über Camillos *Teatro della memoria* nachweisen. Camillos *Idea del teatro* bezieht sich auf ein architektonisch-malerisches Projekt einer systematischen Darstellung des Wissens, eben das „Theater des Gedächtnisses“, von dem wir nicht genau wissen, ob es tatsächlich existiert hat. Das Gedächtnistheater ist ein kombinatorisches System mit mehreren Registern: neben christlich-theologischem Wissen figurieren die Kabbala und die antike Mythologie und Rhetorik als Quellen. Nach Bolzoni (1991: 32ff.) hat das Gedächtnistheater neben der enzyklopädischen und esoterisch-religiösen eine literarische Funktion: Es ist auch ein Reservoir literarischer Topoi, aus dem man sich bedienen kann, um neue Texte zu generieren. Die Kombinatorik von Camillos Theater ist sicher das Element, das seine Faszination für Autoren des 20. Jahrhunderts begründet. Leonardo Sciascia hat sich darauf in seinem Text *Il teatro della memoria* bezogen, Eco hat die Mnemotechniken im Hinblick auf ihre semiotische Dimension studiert und im *Pendolo di Foucault* Camillo zitiert.

Fuentes' Bezug auf Camillo ist unter diesen Rezeptionsbeispielen am interessantesten und ausführlichsten. Der Prozess der Aneignung des Materials zeigt Variationen, die vom weitgehend wörtlichen Zitat bis hin zur Rückprojektion der eigenen Romanpoetik auf den Renaissance-Autor reichen. Das Haus Camillos steht als „fortaleza de papel“ (TN, S. 559) in dem für den Autor typischen Identitäts- / Differenz-Verhältnis zu Felipes Festung aus Stein. Hier findet Ludovico mit den drei Jünglingen Zuflucht und studiert die Geschichte des Gedächtnisses. Fuentes folgt in den Referenzen auf Cicero, Platon, Philostratos und Simonides Frances Yates' *The Art of Memory*, lässt dann jedoch Camillo ein Gedächtnis entwerfen, das man als ideales Gedächtnis von *Terra nostra* selbst identifizieren kann. Camillo hakt zunächst die bereits erreichten Stufen des Gedächtnisses ab: Der Dichter Simonides habe bereits das wissenschaftliche Gedächtnis, „la memoria como conocimiento total del pasado total“ (TN, S. 563) erfunden, das Prinzip, aus dem sich die lange Tradition der Mnemotechnik entwickelt habe; unter dem Einfluss der Kabbala sei in der Renaissance zusätzlich das Projekt eines simultanen Gedächtnisses aller Zeiten und Räume entstanden. Er selbst – so sagt der fiktive Camillo, dessen Differenz zum historischen Vorbild durch einen

anderen Vornamen gekennzeichnet ist<sup>456</sup> – aber wolle noch darüber hinausgehen.

Kann man hier zur Not das Projekt eines simultanen Raumgedächtnisses auf den historischen Camillo beziehen, da das Gedächtnistheater als Ort konzipiert war und die antike, mittelalterliche und frühneuzeitliche Mnemotechnik schon immer bevorzugt mit räumlichen Modellen gearbeitet hat, so ist dies nicht mehr möglich für das später Camillo selbst zugeschriebene Ziel, ein totales Gedächtnis der *nicht-realisierten* Möglichkeiten der Geschichte zu konstruieren. Nicht die Geschichte, sondern die Mythologie und die Religion bilden in Camillos tatsächlicher *Idea del teatro* die Wissensbestände. In der Beschreibung des Gedächtnistheaters folgt Fuentes zunächst weitgehend wörtlich Camillos *Idea del teatro* und gibt auch die Einteilung des Theaters in vertikaler und horizontaler Richtung mit ihrer mythologischen Symbolik korrekt wieder. Doch dann lässt er Camillo das Theater in eine Bewegung versetzen, die über das historische Vorbild hinausgeht. Die einzelnen Signifikate des Gedächtnistheaters des historischen Camillo standen fest, konnten aber je nach dem Wechsel an eine neue Position unterschiedliche Konnotationen annehmen, z.B. das Element Luft je nach mythologischem Kontext (Bolzoni 1991: 25). Bei Fuentes leitet nun die Passage „las figuras parecieron adquirir movimiento, ganar transparencia, combinarse y fundirse unas en otras“ (TN, S. 565) die Überblendung des historischen Gedächtnistheaters mit dem metanarrativen Kommentar zu *Terra nostra* selbst ein. Der fiktive Camillo expliziert Ludovico nämlich an dieser Stelle das Prinzip der Parallel-Geschichte, der „series ideales de hechos que corran paralelas a las series reales de hechos“: „Mira, mira entonces en los combinados lienzos de mi teatro el paso de la más absoluta de las memorias: la memoria de cuanto pudo ser y no fue“ (TN, S. 566).

Die aufgeführten Beispiele betreffen die Bereiche der Geschichte (Niederlage der griechischen Flotte in Salamis, Cäsar bleibt an den Iden des März zu Hause, Columbus sucht den Land-, nicht den Seeweg nach Indien), der Religion (im Stall von Bethlehem wird ein Mädchen geboren und später von Pontius Pilatus freigesprochen), der Mythologie und Literatur (die Griechen können keine Tragödie erfinden, da Ödipus und Yokaste ihrem Schicksal entgehen, Dante und Beatrice heiraten) und der Philosophie (Platos Höhle wird von dem Fluss Heraklits überschwemmt). Der Ort der „segunda oportunidad“ wird dann allerdings auf Spanien und dementsprechend auch auf seine Kolonien eingeschränkt. Spanien sei in besonderem Maße zu einer

---

<sup>456</sup> Neumeister führt den Vornamen Valerio (im Unterschied zum historischen Giulio Camillo Delminio) auf Valerio de Valeris oder Pierio [sic] Valeriano zurück (1991: 36). Denkbar ist aber auch, dass es sich hier nur um die Signalisierung der Differenz zum historischen Vorbild handelt.

Wiederholung seiner Geschichte verurteilt, solange es die nicht-realisierten Möglichkeiten seiner Geschichte nicht kenne:

Sólo en España se dieron cita y florecieron los tres pueblos del Libro: cristianos, moros y judíos. Al mutilar su unión, España se mutilará y mutilará cuanto encuentre en su camino. ¿Tendrán estas tierras la segunda oportunidad que les negará la primera historia? (TN, S. 568)

Die folgende Vision, die Ludovico im Gedächtnistheater sieht, ist – auf der Basis der Lektüre des zweiten Teils von *Terra nostra* – als Anspielung auf Mexiko mit seinen Conquistadoren-Figuren und glasverspiegelten Hochhäusern identifizierbar. Nach dem Tod Camillos setzt Ludovico selbst das Gedächtnistheater in Bewegung und erkennt dort unter der passenden mythologischen Rubrik das zukünftige Schicksal der drei Jünglinge. Zentrale Figuren von *Terra nostra* werden also in das Gedächtnistheater projiziert. Noch interessanter erscheint mir die Beschreibung des Funktionsmechanismus des Theaters, da hier die Fusion zweier historischer Zeiten direkt vorgeführt wird. Camillo beschreibt sein Theater als Kino, als Projektionsfläche von Seidenbändern, auf die Miniaturen von Bildern aller Zeiten gemalt sind. Die Überblendung von Renaissance und (Post-)Moderne präsentiert sich so selbst in Form einer nicht-realisierten Möglichkeit – eines mit den technischen Mitteln der Renaissance ausgeführten Kinos. Es handelt sich wohl auch um eine Hommage an Luis Buñuel, den mit Fuentes befreundeten spanischen Regisseur, der nach Auskunft der Übersetzerin Maria Bamberg (1990: 9) als Namenspathe für Ludovico diente; als historische Referenz käme vielleicht ebenso der erste Verleger von Camillos *Idea del teatro*, Ludovico Domenichi, in Frage. Simson (1989: 227) gibt mit Fragezeichen auch Lodovico Dolce, einen Bewunderer Camillos an. Der fiktive Camillo spricht davon, dass der Höhepunkt seiner Forschungen darin bestünde, zwei historische Epochen zusammenfallen zu lassen, wobei er als Beispieldaten 1492, 1521 und 1598 auf der einen Seite und 1938, 1975 und 1999 auf der anderen Seite anführt. Die historischen Konnotationen der einzelnen Daten, die für das 15. / 16. Jahrhundert bereits kommentiert wurden, erinnern im Hinblick auf das 20. Jahrhundert an den Spanischen Bürgerkrieg und das Ende der Franco-Herrschaft. Besonders wichtig ist in dieser Textpassage das explizit formulierte Prinzip der Überlagerung der Epochen, das in dem oben kommentierten Beispiel der Verschmelzung von Gedächtnistheater und Kino auf die Schreibweise von *Terra nostra* verweist.

*Terra nostra* selbst wäre damit das von dem fiktiven Camillo entworfene *teatro de la memoria*, ein Palimpsest der verschiedensten Texte und Resultat einer Schreibweise, die das Historische aufnimmt, deformiert und transformiert. Sie realisiert die auf der thematischen Ebene immer wieder in Aussicht gestellte „segunda oportunidad“, die als geschichtliches Ereignis natürlich

unmöglich ist, und bewegt sich dabei in der einzigen Dimension, in der Vergangenes wiederholt, wiederbelebt, in der Wiederholung aber immer auch verändert wird: im Lesen und Um-Schreiben von Texten.

Neumeister (1990) hat die Besonderheit der Rezeption von Camillo bei Fuentes durch eine doppelte Abgrenzung beschrieben: Weder die von Aristoteles dem Dichter zugewiesene Aufgabe, zu erzählen, was geschehen könnte, noch der systematische Charakter des *Teatro della memoria* Giulio Camillos sind auf Fuentes' Bild des Gedächtnistheaters ohne Weiteres applizierbar. Soto-Duggan (1980), die sich in ihrem Beitrag über das Verhältnis von Gedächtnis und Imagination in *Terra nostra* ebenfalls – leider nur sehr kurz – auf das Kapitel „Teatro de la memoria“ bezieht, geht dagegen vom Kontext des 20. Jahrhunderts aus, besonders von der Erzähltheorie Genettes und Edward S. Caseys Studien zum Zusammenhang von Gedächtnis und Imagination. Nach Soto-Duggan müsste das Gedächtnistheater bei Fuentes eigentlich „Teatro de la imaginación“ (1980: 166) heißen.

Der Gattungskontext der Uchronie, des parahistorischen Romans wird in keinem der beiden Aufsätze erwähnt, allerdings verweisen die in Valerio Camillos Rede angeführten Inhalte klar auf diesen Gattungskontext. Darüber hinaus ist die Beschreibung der Funktionsweise des Gedächtnistheaters, jener bereits erwähnten Überblendung von historischer Miniaturmalerei und zeitgenössischem Kino, ein spezifisches Thema von *Terra nostra* – ein autorreferentieller Verweis auf die palimpsestartige Schreibweise des Romans, der es zusätzlich erlaubt, eine Reflexion über Gedächtnismodelle anzuschließen.

Sowohl die Vorstellung einer Simultaneität der verschiedensten historischen Zeiten als auch der Rückgriff auf Camillos Gedächtnistheater implizieren räumliche Modelle des Gedächtnisses. Mit den Basismetaphern des Magazins und der Tafel war die Memoria der Antike und der Renaissance als ein Gedächtnis-Raum konzipiert, der – so Warning (1991) in seinem Aufsatz über „Claude Simons Gedächtnisräume: *La route des Flandres*“ – in Hegels *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* zugunsten des Bildes einer totalisierenden Verinnerlichung aufgegeben wird. Warning stellt nun die Frage, ob die Wiedergewinnung des Gedächtnisraums in den Romanen Claude Simons eine tatsächliche Reaktualisierung der antiken Modelle bedeutet, und verneint sie: Die zugrundeliegende Systematik und der Zweck der Ordnungsfindung, den die antiken Mnemotechniken hatten, ist nicht mehr gegeben. Bei Claude Simon sind die erinnerten Bilder traumatischen Ursprungs und sollen in ihrer Diskontinuität belassen werden (Warning 1991: 364).

In *Terra nostra* wird durch die Einblendung des Kinos in das Gedächtnistheater suggeriert, dass der Rückgriff auf die räumlichen Modelle der Mnemotechnik nicht mehr möglich ist ohne das Einbringen der eigenen

Zeit. Der Gedächtnisraum des postmodernen Romans wäre damit dargestellt als eine Kombination aus Bewegung und Spatialität. Die vielfachen Anspielungen auf die Schrift (der Magier aus Papier, der Palast aus Papier), auf die bereits Neumeister aufmerksam gemacht hat, sind durch das Merkmal der offengelegten Intertextualität zu ergänzen, ein zentrales Charakteristikum des postmodernen Romans. Als Hintergrund der imaginierten Beweglichkeit des Gedächtnisses zeichnet sich bei Fuentes das Trauma der Erstarrung und des Todes ab. Ludovico erzählt Felipe von seiner Begegnung mit dem „Caballero de la triste figura“ und dessen Abenteuern in 50 Geschichten zu je 20 Versionen, die – wie die Geschichten von 1001 Nacht – dem Hinausschieben des Todes dienen. Ihr Zweck ist: „Sencillamente, aplazar el día del juicio, que fue recobrar la razón, perder su maravilloso mundo, y morir de científica tristeza ...“ (TN, S. 610). Diese durchsichtige Anspielung auf das Ende des *Don Quijote* will Felipe als Bestätigung seines Glaubens an die Fatalität sehen, doch Ludovico berichtet ihm von der Erfindung des Buchdrucks, die den Tod hinauschiebe, da die Menschen nie aufhören, das Buch zu lesen:

- No, Felipe; en Barcelona vimos sus aventuras reproducidas en papel, por centenares y a veces miles de ejemplares, gracias a un extraño invento llegado de Alemania, que es como coneja de libros, pues metes un papel por una boca y por la otra salen diez, o cien, o mil, o un millón, con los mismos caracteres ...
- ¿Los libros se reproducen?
- Sí, ya no son el ejemplar único, escrito sólo para ti y por tu encargo [...]
- Mil días y medio, dijiste, pero sólo has dado cuenta de cincuenta cuentos en veinte versiones: falta un medio día ...
- Que jamás se cumplirá, Felipe. Es la infinita suma de los lectores de este libro, que al terminar de leerlo uno, un minuto después otro empieza a leerlo, y al terminar éste su lectura, un minuto más tarde otro la inicia, y así sucesivamente, como en la vieja demostración de la liebre y la tortuga: nadie gana la carrera, el libro nunca termina de leerse, el libro es de todos ...
- Entonces, mísero de mí, la realidad es de todos, pues sólo lo escrito es real. (TN, S. 610)

Beweglich wird der Gedächtnisraum des Buches durch die unendliche Lektüre. Wie *Terra nostra* eine Lektüre von Texten ist, die deren Metamorphose bewirkt, so soll die Lektüre von *Terra nostra* durch die Leser den Erstarrungstod verhindern, dem die Kultur im Zustand der Musealität ausgesetzt ist. Deshalb schreibt Fuentes nicht nur die Geschichte um, sondern auch den *Don Quijote* in den Passagen, in denen er Celestina, Don Juan und die drei Jünglinge in den Text von Cervantes einblendet, in ihn „einschreibt“. Das Motiv der Metamorphose und der Spiegelung erweist sich so als ein metanarrativer Hinweis auf die Schreibweise von *Terra nostra* selbst. Zu Fuentes' faszinierender Mischung aus Respekt und provokanter Aggression

gegenüber der Geschichte gesellt sich damit eine postmoderne Transparenz der eigenen Verfahren.

Mit der intertextuellen Einbeziehung historischer und literarischer Texte wählt Fuentes dabei einen Weg, der über die Literatur der 1960er Jahre hinausgeht – für die hier stellvertretend in Hispanoamerika Guillermo Cabrera Infante genannt sei. Dessen Text *Vista del amanecer en el trópico* (1974) ist eine Reihe von kurzen „Vignetten“ (so lautet Cabrera Infantes Charakterisierung), die historisches Material zitieren. Es handelt sich um teils bekannte, teils aus der Lektüre alter Zeitungen und aus Erzählungen von Zeitzeugen gewonnene Impressionen zur kubanischen Geschichte in chronologischer Abfolge. Die kubanische Geschichte erscheint dabei – im Kontrast zu den exotistischen Erwartungen, die der Titel weckt – als ein Perpetuum mobile von Grausamkeiten. Nun wirkt allerdings auch in *Terra nostra* die Geschichte wie ein sich gleichbleibendes, nur in immer größeren Dimensionen veranstaltetes Todesritual, von den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Ketzerverbrennungen und den aztekischen Menschenopfern bis zu den Konzentrationslagern. Der Unterschied liegt auf der Ebene der Schreibweise: Bei Cabrera Infante besteht die Literarizität des Textes ausschließlich in der Kombination des Materials, d.h. der literarische Diskurs verstummt gegenüber der Geschichte, während Fuentes durch die Einbeziehung und Thematisierung der Literatur und ihres Geschichtsbezugs sich über den Punkt des Verstummens hinaus neue erzählerische Möglichkeiten erschließt.

Auch gegenüber Vargas Llosas *La guerra del fin del mundo* weist *Terra nostra* deutliche Unterschiede auf. Zwar ist beiden Romanen gemeinsam, dass sie Machtstrukturen und Ideologien kritisieren und die Geschichte als ein groteskes Theater, als eine Phantasmagorie erscheinen lassen und irrealisieren, doch unterscheidet sich ihre Schreibweise deutlich. Vargas Llosas Roman folgt dem Modell eines wahrscheinlichkeitserzeugenden Schreibens, Carlos Fuentes setzt dagegen auf ein a-mimetisches Schreiben, da er nicht nur die historischen Referenzen stark verändert, sondern auch die narrativen Konventionen der Stabilität von Figurenidentitäten, Räumen und Zeitstrukturen dekonstruiert. *Terra nostra* zeigt gleichzeitig eine interessante Abweichung vom Modell des uchronischen, parahistorischen Romans: Die Alternativgeschichte wird im Motiv der „segunda oportunidad“ skizziert, eine Möglichkeitsdimension wird eröffnet, jedoch nicht als konsequenter Handlungsverlauf ausgeführt. Der Text ist auf den Moment der Wahl, der Entscheidung konzentriert, beispielsweise in der Figur von Felipe, und richtet die Möglichkeitsdimension insgesamt stärker als übliche Uchronien an den Denk- und Vorstellungswelten aus, besonders im zweiten Teil, der statt der historischen gewaltsamen Eroberung Mexikos eine Initiation in die aztekische mythische Weltvorstellung entwirft. Fuentes umgeht zusätzlich das Problem, dass jede einzelne Alternativgeschichte

einen Ausschluss aller anderen Möglichkeiten bedeutet: Die Möglichkeitsdimension wird als Pluralität von Texten imaginiert, als ein bewegliches und palimpsestartiges Bewahren und Überschreiben der Texte der Geschichte und der Literatur.



## 8. Umberto Eco, *Il pendolo di Foucault*: Geschichte im Labyrinth der Texte

### 8.1 Ecos Bezug zur Postmoderne und zur Historiographie

Umberto Eco leitete mit dem Welterfolg seines Romans *Il nome della rosa* eine Wende in der italienischen Literatur ein, da er den historischen Roman und das Erzählen insgesamt wieder salonfähig machte. Folgt man der Entwicklung von Ecos Positionen, zeigt sich allerdings, dass dies nicht einfach als eine Regression in traditionelle Erzählmuster zu verstehen ist, sondern als eine Orientierung am postmodernen Roman, der durch seine intertextuellen und metafikcionalen Verfahren von einem naiven Realismus weit entfernt ist. Eco selbst hat in seinem Romanschaffen eine Entwicklung zu einer Verstärkung der Metanarrativität gesehen und diese als ein Element der Postmoderne charakterisiert, ebenso wie die ironischen Zitate von traditionellen Erzählformen und Populärkultur.<sup>457</sup> Er weist auf ähnliche Phänomene in der Malerei und Musik hin und bezeichnet die Postmoderne als eine globale Tendenz.<sup>458</sup> Bevor er selbst literarische Texte verfasste, hatte Eco bereits in seinem wissenschaftlichen und essayistischen Werk grundlegende Reflexionen sowohl über die avantgardistische Kultur in *Opera aperta* (1962) als auch über die Massenkultur in *Apocalittici e integrati* (1964) und *Superuomo di massa* (1976) veröffentlicht und die Abgrenzungen zwischen den kulturellen Sphären bereits in den 1960er Jahren in Frage gestellt. Schon vor der Rezeption der Postmoderne in Italien trugen die Essays und wissenschaftlichen Studien Ecos zu einer postmodernen Entdifferenzierung der Grenzen zwischen Hoch- und Populärkultur bei.

Auch die Neoavantgarde trat für eine Entsakralisierung der Hochkultur ein und betrieb in ihren Texten eine Mischung der literarischen Hochsprache mit diskursiven Elementen populärer Genres. Eco wies daher Vorwürfe zurück, seine Rückkehr zu traditionellen Erzählformen in *Il nome della rosa* bedeute einen Verrat an den Ideen der Neoavantgarde; vielmehr sah er selbst eher eine Kontinuität zu ihren Anliegen. Er begründet dies mit dem Argument, dass das Prinzip der Collage eine Verbindung zwischen den Experimenten des Gruppo '63 und *Il nome della rosa* darstelle (Stauder 2012: 198). Er begreift also sein eigenes postmodernes Schreiben keineswegs als Gegensatz zur

---

<sup>457</sup> Vgl. Stauder 2012: 103; bekannt und häufig zitiert ist Ecos Charakterisierung der Postmoderne durch Ironie und Intertextualität, die in den *Postille a „Il nome della rosa“* enthalten ist und sich an den Aufsätzen von John Barth orientiert. Zur Einordnung Ecos in die Postmoderne vgl. McHale (1992).

<sup>458</sup> Eco nennt in der Literatur neben John Barth und Donald Barthelme auch García Márquez als Beispiel, in der Malerei die Pop Art, in der Musik Luciano Berios neue Verwendung von Melodien, vgl. das 2002 durchgeführte Interview mit Stauder (Stauder 2012: 198 f.).

Neoavantgarde, sondern als ihre Weiterentwicklung. Bondanella vergleicht ihn in der Wirkung seines Schreibens mit Italo Calvino: „Umberto Eco and Italo Calvino are primarily responsible for bringing contemporary Italian fiction into the postmodern era“ (Bondanella 2003: 180).

Durch die offengelegte und metanarrativ thematisierte Intertextualität lässt Ecos zweiter Roman, *Il pendolo di Foucault* (1988), dieses Kompositionsprinzip deutlicher erkennen als der erste Roman. Für die Frage nach der postmodernen Verarbeitung von Geschichtsbezügen im Roman ist dieser Text u.a. dadurch interessant, dass er sowohl eine zeitgeschichtliche Verankerung zeigt als auch weit in die Geschichte zurückgreift. Insbesondere aber bietet er sich als Beispiel für die vorliegende Untersuchung an, weil er den engen Bezug von Geschichte und Textualität reflektiert und Geschichte mit der Idee der Konstruktivität und der „self-fulfilling prophecy“ verbindet. Dabei besteht für Eco eine Vergleichbarkeit zwischen postmodernem Roman und Historiographie. In einem Gespräch, das ich 1991 mit Eco in Mailand führen konnte (Eco/Kleinert 1994), erläuterte er mir seine Sicht dieses Zusammenhangs. Narrativität und kombinatorische Intertextualität stellen für Eco keinen Gegensatz dar. Zur Diskussion um die Narrativität in der Historiographie äußerte er seine Einschätzung, dass die Narration in den Geisteswissenschaften eine große Rolle spiele und bezog sich dabei auf die kognitive Psychologie von Jerome Bruner, dessen Hypothese zur Narrativität er folgendermaßen zusammenfasste:

in fondo il nostro modo di affrontare la realtà – percezione, comprensione etc. – è sempre un'applicazione di schemi e modelli narrativi. Noi comprendiamo narrativizzando, costruendo delle narrazioni. [...] Questo sta avvenendo ormai in varie scienze: l'idea che costruire un'interpretazione del mondo è in fondo costruire una buona narrazione. (Eco/Kleinert 1994: 70)

Im Unterschied zur traditionellen Erzählung definiert Eco die Historiographie als eine Metanarration, da sie auf der reflektierten Interpretation von Quellen beruht. Dieses Prinzip der Selbstreflexion begreift er gleichzeitig auch als Charakteristikum der postmodernen Literatur. Es finde also nicht so sehr eine Annäherung der Historiographie an den Roman, sondern vielmehr eine Annäherung der Literatur an selbstreflexive und intertextuelle Verfahren statt, an eine „storiografia che parla di cose finte“:

Ora [...] con la metanarratività cosiddetta postmoderna caso mai non è tanto la storiografia che si avvicina alla letteratura, ma è la letteratura che diventa cosciente del suo essere finta storiografia, perchè il narratore continuamente riflette su quello che sta facendo e sul modo in cui costruisce la Storia o la decostruisce. E quindi in un certo modo non è tanto la storiografia che è un romanzo che parla di cose vere, ma è sempre più il romanzo che diventa una storiografia che parla di cose finte. (Eco/Kleinert 1994: 70)

Im Zusammenhang dieser Reflexion spricht Eco vom postmodernen Roman als einer „kritischen Historiographie des Imaginären“: „La narrativa oggi è come una storiografia critica dell’immaginario“ (Eco/Kleinert 1994: 71). Diese Definition lässt sich auf Ecos Romane sehr gut anwenden, da sie nicht nur Beispiele von Texten mit einer breiten historischen Stoffbasis, sondern auch Erkundungen des Imaginären einer Epoche und des kulturellen Gedächtnisses darstellen. Der starke Bezug traditioneller historischer Romane auf die Ereignisgeschichte tritt bei Eco zugunsten des Bezugs auf die Kulturgeschichte zurück. Gleichzeitig besteht in der Regel auch ein Konnex mit seinen eigenen wissenschaftlichen Fragestellungen und mit Reflexionen und Problemstellungen, die explizit oder implizit den Rahmen des verwendeten historischen Materials transzendieren. Linda Hutcheons Begriff der „historiographic metafiction“ ist wegen dieser Reflexionsebene auf Ecos Romane gut übertragbar.

## 8.2 Zur Rezeption von *Il pendolo di Foucault*

Ecos Romane riefen eine umfangreiche internationale Rezeption hervor, die kaum noch zu überblicken ist. Ein Kuriosum der Rezeption von *Il pendolo di Foucault* liegt darin, dass schon sehr früh umfangreiche Arbeiten zu seiner Aufnahme erschienen sind: Sartini (1991) und die dem *Pendolo di Foucault* gewidmeten Teile von M. Ganeri *Il „caso“ Eco* (1991: 83-110) rollen im Detail die Verlagskampagne und die journalistische Rezeption auf.<sup>459</sup> Der

---

<sup>459</sup> Fabrizio Sartinis Aufsatz beruht auf seiner Diplomarbeit *Ecomania. La ricezione giornalistica di un bestseller letterario: „Il pendolo di Foucault“ di Umberto Eco* (1990), in die mir Eco Einblick gewährte, und beschäftigt sich mit dem Phänomen der Prä-Rezension, d.h. den noch vor Erscheinen des Buches veröffentlichten Rezensionen. Sartini nennt allein 56 Artikel zum Roman, die noch vor seinem Erscheinen (!) publiziert wurden und die durch die Indiskretion eines der wenigen Leser ausgelöst worden waren, denen Eco das Manuskript gegeben hatte. Nach dem weltweiten Bestseller-Erfolg von *Il nome della rosa* (Verkaufsziffern nach Ganeri [1991: 66] weltweit im Juni 1990: ca. 10 Mio., davon in Italien 3 Mio.) und einer rührigen Vermarktungsstrategie für den zweiten Roman, der in hoher Erstauflage erschien, war die Aufmerksamkeit der Literaturkritik stark auf die PR-Aspekte der Verlagskampagne gelenkt. In Übereinstimmung mit der gegenüber *Il nome della rosa* geringeren Fortüne bei dem Publikum (nach Ganeri [1991: 66] im Juni 1990 weltweit ca. 2 Mio., davon in Italien 850.000 verkaufte Exemplare) fallen auch die journalistischen Rezensionen teilweise eher negativ aus. Um nur ein Beispiel zu nennen: Während Maria Corti (1988) sehr positiv rezensiert und die größere Komplexität des zweiten Romans hervorhebt, schreibt der bekannte Kritiker Pietro Citati kritisch: „Mi domando se valeva la pena di scrivere questo libro. Borges, o Cioran, o il Calvino delle *Città invisibili* avrebbero limato cento squisiti aforismi proposti da Eco“, Pietro Citati, „Giocando ai dadi con Eco e Foucault“, *La Repubblica*, 21.10.1988, zit.n. Ganeri (1991: 286). Zur Kritik an der Kritik Citatis vgl. Schulz-Buschhaus (1989b: 488, 499). Der Markterfolg Ecos mag dazu beigetragen haben, dass der Roman in Italien von manchen Literaturkritikern als Produkt der Kulturindustrie wahrgenommen wurde; gegen diese Stimmen plädierte Capozzi (1990b: 234) für eine ernsthaftere literaturwissenschaftliche Analyse.

Rezeption in den Medien gilt hier ein größeres Interesse als dem Gehalt des Romans. Die erste Rezeptionsphase der Zeitungsrezensionen war im Übrigen auch stark durch den Verriss des Romans im *Osservatore romano* (13.11.1988) geprägt.<sup>460</sup> Die von Sartini erstellte Bibliographie der Zeitungsartikel zeigt, dass die kirchlichen Äußerungen zum Roman ihrerseits stark kommentiert werden, vor allem auch die etwas positivere Beurteilung durch die Jesuiten.<sup>461</sup>

Die Rezeption in Aufsätzen konzentrierte sich zunächst auf die Offenlegung der Quellen der esoterischen Thematik, besonders Musca (1989) und Nootboom (1990), auf die religiöse Problematik (Castelli 1989, Frare 1989) und seit dem Erscheinen von *I limiti dell'interpretazione* (1990) auf die Beziehungen zwischen dem Roman und dem Essayband, vor allem im Hinblick auf die Kritik am dekonstruktivistischen Konzept der unendlichen Interpretation (Miranda 1992).<sup>462</sup>

Nach der ersten Rezeptionsphase ließ die literaturwissenschaftliche Rezeption im groben Überblick zwei Richtungen der Annäherung erkennen: Die eine Linie – vertreten vor allem durch den Sammelband von Kerner und Wunsch (1996) und Puletti (2000) – erschloss in einer Art Glosse zum Text die umfangreichen stofflichen Materialien, die im Roman verwendet wurden, die andere behandelte ausgehend von den wissenschaftlichen Texten Ecos vor allem das Thema der zulässigen und der unzulässigen Interpretation, das nicht nur in *I limiti dell'interpretazione*, sondern auch in *Il pendolo di Foucault* behandelt wird. Zweifellos sind beide Ansätze legitim und tragen zu einem besseren Verständnis des Romans bei, doch weisen sie auch spezifische Grenzen auf. Bei Puletti verliert sich die Argumentation immer wieder in einer Fülle von Details, zu deren Nachvollzug die umfangreiche

---

<sup>460</sup> Vgl. z.B. folgendes Zitat aus der Rezension von F. Salsano, der sich an Ecos Neigung zur Parodie stößt: „E la storia [...], questa volta non è solo gloriosamente priva di ogni rapporto con la nostra vita, ma ne attenta l'essere, col tentare di reciderne ogni radice. Il gusto fabulatorio, in altri termini, diventa uno specchio deformante da baraccone, a cui l'Autore si compiace d'indirizzare la storia umana, per la libertà – non più di raccontare – di deformarla, parodiandola, dissacrarla, offenderla: il flagello fabulatorio si diletta di procedere a tappeto, di stendere cortine nebbiogene di cattedrica erudizione, per colpire in tutte le direzioni il sacro e il profano, la sapienza e la scienza, il pensiero e il sentimento“ (*Osservatore romano*, 13.11.1988).

<sup>461</sup> Auch von jesuitischer Seite aus wird der Roman kritisiert oder zumindest distanziert besprochen, allerdings mit besseren Argumenten, vgl. Castelli (1989) und Frare (1989). Zanca (1989) ist trotz des ‚postmodern‘ klingenden Titels „L'equivoco ed il falso assunto a criterio letterario“ für eine literaturwissenschaftliche Analyse nicht interessant, da er vom Postulat einer moralischen Aufgabe der Literatur ausgeht und in polemischer Absicht Aussagen einzelner Romanfiguren dem Autor Eco zuschreibt.

<sup>462</sup> Die französische Monographie *Umberto Eco* von Gritti (1991: 111-124) geht nur wenig und eher ziemlich oberflächlich inhaltsorientiert auf den zweiten Roman ein, der Sammelband *Umberto Eco zwischen Literatur und Semiotik* (Burkhardt / Rohse 1991) enthält überhaupt keinen Beitrag zu *Il pendolo di Foucault*.

Bildung Ecos einlädt. Der Roman wird hier als eine Art von Sachbuch gesehen, was zwar aufgrund seiner enzyklopädischen Dimension durchaus nahe liegt, aber der narrativen Gesamtkonstruktion nicht gerecht wird.<sup>463</sup>

Die zweite Richtung der Analysen zielt auf das Thema der Interpretation ab und rekonstruiert dabei eine Argumentationslinie innerhalb des Romans, die beispielsweise als eine Kritik an Derrida interpretiert wird.<sup>464</sup> Als Gesamtaussage des Romans wird dabei – unter Berücksichtigung von Ecos *I limiti dell'interpretazione* – festgehalten, dass es Eco um eine Kritik an einer Praxis der Interpretation gehe, die meint, auf Regeln und Begrenzungen des Interpretierens verzichten zu können. Der Roman wäre demzufolge nur für einen philosophisch versierten Leser verständlich und müsste praktisch als eine Art intellektueller Schlüsselroman rezipiert werden. Diese Lesart würde damit außer Acht lassen, dass Eco immer auch auf eine Leserschicht abzielt, die über derartige Kenntnisse noch nicht verfügt, sondern erst durch die Lektüre des Romans mit kulturellem Wissen vertraut wird. Wenn man die „*intentio auctoris*“ nicht nur aus dem Werk, sondern auch aus Interviewaussagen erschließen will, kann man konstatieren, dass Eco zwar philosophische Konzepte im Blick hat, aber dass er mit seinem Roman gleichzeitig auf sehr viel weiter verbreitete Denkgewohnheiten einwirken will: Vor allem möchte er eine Geisteshaltung kritisieren, die er als „*sindrome del sospetto*“<sup>465</sup> bezeichnet und in allen Komplot-Theorien am Werke sieht. Da dieser Aspekt eine besondere Nähe zur Frage der Geschichtsbezüge aufweist, wird er in der vorliegenden Arbeit gegenüber dem philosophisch orientierten Interpretationsansatz bevorzugt.

Die Bezüge auf den Kriminalroman<sup>466</sup> hat Schulz-Buschhaus (1989b) analysiert und dabei auf die Möglichkeit einer Lektüre des Textes als Zeitroman

---

<sup>463</sup> Puletti war ein Abgeordneter des Europaparlaments, er war kein Literaturwissenschaftler; dies erklärt möglicherweise seine Konzentration auf die stoffliche Basis des Romans.

<sup>464</sup> Vgl. Capozzi (1997: 233), der Ecos Romane als den Versuch interpretiert, narrativ zu zeigen, dass er nicht mit Derridas Lektüre von Peirces Konzept der unbegrenzten Semiose übereinstimme. Vgl. auch Hutcheon (1997), die in *Il pendolo di Foucault* eine Auseinandersetzung mit Michel Foucault vermutet; Eco selbst bestreitet allerdings die Referenz auf Michel Foucault. Auf einen möglichen Bezug Ecos auf Harold Bloom und dessen Beschäftigung mit der Kabbala verweist Peter Bondanella in seiner Studie zur Interpretationsthematik im Roman und den verwandten Essaybänden (1997: 126-153, besonders 138-140).

<sup>465</sup> Vgl. Adornato (1988: 96 ff.): Der Terminus wird hier politisch gegen die Neigung gewendet, im Hintergrund bedeutender Ereignisse eine Verschwörung zu vermuten; in *I limiti dell'interpretazione* (Eco 1990: 53) wird der Terminus auf das Konzept paranoider Interpretation bezogen.

<sup>466</sup> Angiolini (2008: 106-110) schreibt Ecos Roman neben dem Kriminalroman auch Elemente des Spionageromans zu; sie interpretiert das doppelte Ende des Romans als Ausdruck einer Strategie, die sowohl der populärliterarischen Erfordernis des Handlungsabschlusses Rechnung trägt als auch dem offenen Schluss, der in der postmodernen „Eliteliteratur“

hingewiesen, „gleichsam einer *Education sentimentale* der Generationen von Resistenza und Mai 1968“ (1989b: 502). Stauder (1991 und 2012) behandelt die autobiographische Dimension von *Il pendolo di Foucault* und anderen Romanen Ecos, wobei er sich durch seine Interviews mit Eco (Stauder 2012) auf Aussagen aus erster Hand stützen kann.

Von literaturwissenschaftlicher Seite wurde auf den Geschichtsbezug von *Il pendolo di Foucault* am ehesten im Sinn einer Offenlegung der stofflichen Bezüge eingegangen. Der informative Aufsatz von Tschacher (1996) verfolgt die im Roman verarbeitete Templerlegende und ihre Aufnahme bei den Freimaurern und im Okkultismus der Zeit um 1900 sowie dessen Filiationen zum Nationalsozialismus.

### 8.3 Zum Verhältnis von *Il nome della rosa* und *Il pendolo di Foucault*

Für eine Untersuchung des Geschichtsbezugs bei Eco scheint sich zunächst eher *Il nome della rosa* anzubieten als *Il pendolo di Foucault*, da in Ecos erstem Roman eine der im Text verwendeten Gattungen der historische Roman ist und die aufgebaute Welt eine Fülle historischer Referenzen enthält, während in *Il pendolo di Foucault* die fiktionale „Welt“ zum größten Teil aus Texten der esoterischen Tradition und literarischen Zitaten besteht. Der intratextuelle Realitätsstatus der verarbeiteten Historie ist in Ecos zweitem Roman in verschiedener Hinsicht fragiler. Die Digressionen, Gespräche, Fragmente historischer Abhandlungen und Kontrafakturen unterbrechen über längere Strecken die in der Gegenwart spielende Rahmenhandlung, die Ebene des Zitats dominiert also viel stärker als in *Il nome della rosa* die durch Figuren, Handlung und Chronotopos vermittelte Realitätsillusion.

Für die hier interessierende Frage irrealisierender Geschichtsentwürfe und für das Thema der Geschichtsfälschung eignet sich allerdings gerade *Il pendolo di Foucault* als Untersuchungsgegenstand.<sup>467</sup> *Il nome della rosa* erzeugt durch die Plot-Strukturen, durch die ausgefeilte historische Prägung des Ambientes, durch den kenntnisreichen Aufbau eines mentalen Horizontes der Figuren in Übereinstimmung mit dem historischen Wissen eine starke Realitätsillusion. Der Roman wurde daher auch mit einer gewissen Berechtigung wie ein traditioneller historischer Roman gelesen. Eco selbst hat diese Lesart durch seine Bemerkungen zum historischen Roman in der Nachschrift zu *Il nome della rosa* unterstützt. Von historischen Anachronismen in der auffälligen Art, wie sie Carlos Fuentes oder Abel Posse erfinden, kann in

---

präferiert wird (Angiolini 2008: 135-137). Auf Ecos intertextuelle Bezüge auf den Populärroman des 19. Jahrhunderts geht Angiolini in diesem Kapitel kaum ein.

<sup>467</sup> Ecos Roman *Il cimitero di Praga* (2010) nimmt das Thema der Geschichtsfälschung nochmals auf und konzentriert sich dabei stärker als *Il pendolo di Foucault* auf die Vorgeschichte der antisemitischen *Protokolle der Weisen von Zion*; vgl. dazu Milanini (2015).

*Il nome della rosa* nicht die Rede sein. Selbst die mittelalterliche Maskierung von Zitaten der Moderne (z.B. Wittgenstein) will Eco nicht als Anachronismus verstanden wissen. Er habe durch dieses Verfahren nicht das Mittelalter aktualisiert, sondern die Moderne historisiert, ihre mittelalterlichen Wurzeln aufgezeigt: „In quei casi sapevo benissimo che non erano i miei medievali a essere moderni, caso mai erano i moderni a pensar medievale“ (Postille in: *Il Nome della rosa*,<sup>468</sup> S. 532). Als einzige „Abweichung“ vom Mittelalter betrachtet er in *Postille a Il nome della rosa* die kombinatorische Fähigkeit der Figuren, die aus mittelalterlichen Versatzstücken Ideen entwickeln, welche das Mittelalter transzendieren – doch auch hier sieht er den Roman letzten Endes im Einklang mit der geschichtlichen Entwicklung. Die Anachronismen würden demnach nur wie eine Kontraktion des historischen Materials operieren.

Während im Ausland *Il nome della rosa* eher wie ein Sachbuch zum Mittelalter gelesen wurde, soweit nicht die Kriminalromanstruktur oder die implizite semiotische Theorie in den Vordergrund gerückt wurde, wiesen italienische Kritiker oder Kenner Italiens außerdem auf die Anspielungen auf zeitgeschichtliche Ereignisse wie die Moro-Entführung hin, eine Lesart, die von Interview-Äußerungen Ecos autorisiert schien.<sup>469</sup> Um zwischen den beiden Polen, den Roman entweder als Sachbuch bzw. traditionellen historischen Roman oder als eine Mystifikation zu verstehen, vermitteln zu können, bedarf es wohl einigen mediävistischen Sachverständes. So wurden die „Abweichungen“ vom Mittelalter z.B. am intellektuellen Vorgehen von William von Baskerville, an seiner Theorie des Lachens (Fuhrmann in Kerner<sup>3</sup>1988: 17-20) und an der Bibliotheksbeschreibung aufgezeigt (Köhn in Kerner<sup>3</sup>1988: 81-115),<sup>470</sup> während Gruber in Haverkamp / Heit (1987: 60-96) einerseits die Veränderungen der verwendeten mittelalterlichen Textquellen durch Kontamination, Aktualisierung, Kürzung u.ä. analysiert, dies aber wiederum als ein Verfahren reflektiert, das durchaus in Übereinstimmung mit der Textpraxis mittelalterlicher Chronisten stehe. Gerade bei Gruber wird so die Frage der Treue oder Untreue gegenüber den mittelalterlichen Quellen selbst zu einem intrikaten Rätsel. P. von Moos betrachtet sowohl die aktualisierende als auch die historisierende Lektüre von *Il nome della rosa* als verkürzt und unterstreicht die Funktionalität der Anachronismen für eine Repräsentation des inneren Zusammenhangs zwischen Mittelalter und

<sup>468</sup> Im Folgenden im Text abgekürzt als NR.

<sup>469</sup> Vgl. zur Rezeption von *Il nome della rosa* die kommentierte Bibliographie von Stauder und seinen Aufsatz „Nell’ottavo anno della pubblicazione del ‘Nome della rosa’: proposta per la soluzione di alcuni problemi interpretativi ancora rimanenti“ (1988).

<sup>470</sup> Etwas anders ist die Argumentation von Voltmer in Haverkamp / Heit (1987: 185-228) gelagert, die eher in die Richtung von Ecos Gedanken der „Aktualität“ des Mittelalters gehen.

Moderne im Spannungsfeld zwischen kontinuieritäts- und rekonstruktionsbezogener Historik (in Kerner [<sup>3</sup>1988: 128-168, bes. 136-156]).

Der Bearbeitung historischer Referenzen im *Pendolo di Foucault* liegt ebenfalls eine kontinuieritätsgeschichtliche Hypothese zugrunde. Die im Mittelalter von *Il nome della rosa* noch eher versteckt thematisierte Kombinationsfähigkeit erscheint nun gleichzeitig als Thema und als poetologisches Prinzip der Romankonstruktion selbst. Auch dieser Roman weist trotz seiner komplexeren Erzählstruktur einen Sachbuch-Aspekt auf, nämlich den einer Geschichte der esoterischen Bewegungen. Das Esoterische klammert hier die frühe Neuzeit und die Moderne zusammen, worauf ich weiter unten detaillierter eingehen werde. Eco bezieht sich dabei nicht nur auf die Rolle der Esoterik in der Renaissance, sondern sieht diese Linie in der Kulturgeschichte von Goethe über Nerval zu Yeats und von Schelling über Heidegger zu Jung fortgesetzt. Im politischen Bereich hält er insbesondere die Unterscheidung zwischen Über- und Untermenschen für eine späte Abwandlung gnostischen Gedankengutes (vgl. *I limiti dell'interpretazione*, S. 46 ff.). Die Plausibilität dieser Kontinuitätshypothese ist nicht Gegenstand der vorliegenden Arbeit. Wichtig ist dagegen, dass sie in anderen narrativen Formen als in *Il nome della rosa* dargestellt wird.

In *Il nome della rosa* werden die historischen Referenzen durch Verfahren vermittelt, die der Erzeugung einer Realitätsillusion dienen: durch eine starke Makrostruktur mit klaren Figurenkonturen, ausführlichen, detaillierten Raumbeschreibungen, mit einem Plot, der weitgehend linear erzählt wird, ohne logische Brüche und Inkonssequenzen, mit genauen Zeitangaben zur historischen Situierung des Geschehens<sup>471</sup> und mit einer deutlichen zeitlichen Skandierung der Handlung. Durch die traditionelle Erzählweise, nämlich den Rückblick eines alten Ich-Erzählers auf ein Erlebnis aus seiner Jugend, wird die referentielle Illusion noch verstärkt. Im Übrigen ist die Traditionalität von Makrostruktur und Narration durchaus funktional, da sie ein Gegengewicht zu der Menge an verarbeitetem, für den normalen Leser unbekanntem Textmaterial bildet. Auch Ecos eigene Äußerungen zum Geschichtsbezug von *Il nome della rosa* unterstützen den ersten Eindruck, man habe es mit einem traditionellen, sehr aufwendig recherchierten historischen Roman zu tun: In *Postille a Il nome della rosa* gibt er Manzoni's *I Promessi sposi* als den Romantypus an, der seinen eigenen Intentionen am ehesten entspreche. Er argumentiert hier mit der klassischen Kategorie der Wahrscheinlichkeit, die der Roman in der Rekonstruktion einer historischen Welt beachten müsse.

---

<sup>471</sup> Leichte Anachronismen im Vergleich mit dem historischen Wissen würden dem normalen Leser in einer derartigen Romankonstruktion aufgrund der narrativ erzeugten Konsistenz vermutlich nicht auffallen.

In *Il Pendolo di Foucault* wird dagegen der größte Teil der historischen Referenzen in eine intratextuell als solche markierte Fiktion, den „Plan“ der drei Protagonisten, eingebaut. Dies kann schon in einem ersten Schritt während der Lektüre zu einer Kontamination zwischen den Bereichen von Fiktion und (außertextueller) Realität führen. Hinzu kommt, dass sich die Bereiche von Fiktion und Realität zunehmend überlagern, da der von den drei Protagonisten erfundene Plan einer universellen Verschwörung immer mehr einem tatsächlichen Komplott zu entsprechen scheint bzw. von einer rechts-extremistisch-esoterischen Gruppe als Anleitung zu einem Komplott verstanden wird. Der Leser hat die ganze Zeit hindurch der Erfindung und Ausstaffierung eines Textes durch die drei Verlagslektoren beigewohnt und ist nun mit derselben Frage wie die Urheber der Geschichte des Komplotts, nämlich mit der Frage nach der Relation zwischen Text und angedeuteter Realität, konfrontiert. Obwohl bei Eco, im Unterschied zu Fuentes, die einzelnen historischen Elemente nicht verändert werden, bewirkt die Narration ebenfalls eine Verunsicherung der Realitätsvorstellung.

Gerade dies ist für den Aspekt einer Problematisierung des Geschichtsbewusstseins sehr wichtig, zumal ein Strang des Romans, eben die Erzählung der Konstruktion des Plans, ein bewusstes Um-Schreiben der Geschichte darstellt. Das Spiel der Fiktion in der Fiktion, der Lüge und der Fälschung ist hier bei weitem stärker ausgeprägt als in Ecos erstem Roman. Gerade durch die im *Pendolo di Foucault* offengelegte Metafiktionalität in der Verbindung mit historischen Bezügen trifft der Text meines Erachtens die Intentionen des postmodernen Romans deutlicher als *Il nome della rosa*.<sup>472</sup>

#### 8.4 Zur Gesamtkonstruktion von *Il pendolo di Foucault*

Ecos Romane beruhen auf umfangreichen Recherchen.<sup>473</sup> Nach eigenen Angaben hat Eco für *Il pendolo di Foucault* 1500 Bände verarbeitet, vor allem die nur wenigen Spezialisten bekannten und schwer zugänglichen Werke der esoterischen Tradition.<sup>474</sup> Die Lektüre-Arbeit wird im Roman selbst durch die reiche Zitatpraxis metafictional thematisiert. Ein kurzer Abriss der Rahmenhandlung kann dies verdeutlichen.

<sup>472</sup> Vgl. die Rezension von M. Corti (1988). Hinzu kommt, dass *Il Pendolo di Foucault* durch explizite zeitgeschichtliche Hinweise und ein chronologisch gesehen umfangreicheres historisches Material größere Anforderungen an die kombinatorischen Fähigkeiten des Lesers stellt. Während *Il nome della rosa* mit einem relativ schmalen Ausschnitt der mittelalterlichen Geschichte referentialisiert ist (z.B. „fehlt“ die historisch zentrale Entwicklung der italienischen Städte), reichen die Bezüge im zweiten Roman von der Gnosis bis zum Nahostkonflikt und dem italienischen Terrorismus der 1970er und 80er Jahre.

<sup>473</sup> Vgl. Eco (2004: 192) über seinen jeweils mehrere Jahre andauernden Schreibprozess.

<sup>474</sup> Einen sehr anschaulichen Bericht über Ecos bibliophile Neigungen und seine Bibliothek voller Raritäten (z.B. 22 Ausgaben von Athanasius Kircher) gibt Cees Nooteboom (1990: 48-50).

Als Protagonisten des Romans treten drei Mailänder Verlagslektoren auf, der Ich-Erzähler Casaubon, der eine Generation ältere Belbo und Diotallevi, ein Anhänger der Kabbala. Die Zeitbezüge reichen von 1984, der Zeitebene der Rahmenerzählung, zurück zur Studentenbewegung und zur Resistenza, der Widerstandsbewegung gegen den Faschismus. Das von den Verlagslektoren rekonstruierte und umgeschriebene historische Material erstreckt sich vom Prozess gegen die Templer (1307-1314) über die Aufnahme esoterischen Gedankengutes in der Renaissance und über die Geschichte der Rosenkreuzer und der Freimaurer bis zu den Verschwörungstheorien des 19. Jahrhunderts und zum Antisemitismus des 20. Jahrhunderts, nämlich zu den *Protokollen der Weisen von Zion* und zu Hitler und reicht mit der Erwähnung des Nahostkonflikts an die Gegenwart heran.

Casaubon, der Ich-Erzähler des Romans, erinnert sich in der Nacht vom 26. auf den 27. Juni 1984 in Belbos Landhaus an die Nacht des 23. Juni, die er im Conservatoire des Arts et Métiers in Paris verbracht hat, wo er Zeuge von Belbos Tod am Foucaultschen Pendel wurde. Eine rechtsextremistische esoterische Gruppe von „Diabolikern“ unter der Leitung des mysteriösen Agliè ist für seinen Tod verantwortlich; sie wollten Belbo das Geheimnis eines angeblichen Plans der Templer zur Erringung der Weltherrschaft entreißen. Während der Nacht im Conservatoire rekonstruiert Casaubon die Geschichte des „Plans“, den er selbst mit den beiden Verlagslektoren Belbo und Diotallevi erfunden hat, um so der beruflich erzwungenen Lektüre esoterischer Manuskripte eine eigene Fiktion entgegensetzen zu können. Aus dem Spiel aber wird tödlicher Ernst: Diotallevi stirbt an Krebs, den er auf die Obsession des Plans zurückführt, Belbo stirbt erhängt am Foucaultschen Pendel, und der Erzähler Casaubon erwartet am Ende die Ankunft der Diaboliker. Diese halten die Fiktion der Verlagslektoren für ein reales Komplott, das ihnen den Schlüssel zur Weltherrschaft und zugleich die eigene Identität sichern soll. Zu spät, als dass er noch den Gang der Ereignisse aufhalten könnte, bemerkt Casaubon nun, dass aus der Fiktion des „Plans“ eine verhängnisvolle Realität entstanden ist. Als Zeitrahmen der Geschichte gibt Casaubon als homodiegetischer Erzähler die Jahre 1972 bis 1984 an, zu denen er auch wichtige zeitgeschichtliche Bemerkungen macht. Verschiedene Verbindungen zwischen Esoterik und politischer Geschichte, Philosophie-, Wissenschafts- und Literaturgeschichte werden von den drei Verlagslektoren teils historisch recherchiert, teils in ihr Konstrukt eines Plans der Welteroberung so eingefügt, dass sie eine große Verschwörungsgeschichte ergeben.

In seiner Rekonstruktion der Erfindung des „Plans“ benutzt Casaubon verschiedene autobiographische Notizen Belbos aus dem Computer *Abulafia*, die graphisch abgesetzt in den Romantext eingeschoben sind. Neben einer Reihe von Collagen aus literarischen Zitaten und Fragmenten esoterischer Texte enthalten diese Computeraufzeichnungen Erinnerungen Belbos

an seine Jugend, den Krieg und die Widerstandsbewegung gegen den Faschismus. Eine rein stoffliche Auswertung des Romans könnte das Bild erzeugen, es sei Eco darum gegangen, eine Geschichte der Esoterik zu schreiben; auffällig ist diesbezüglich auch die Kapiteleinteilung nach den Namen der kabbalistischen Sefiroth.<sup>475</sup> Doch damit würde man den erzählerischen Rahmen nicht genügend berücksichtigen, nämlich die Tatsache, dass eine Geschichte über drei Intellektuelle erzählt wird, die mit dem Material der Geschichte der Esoterik spielen, sich darin verlieren und am Ende von einer rechtsextremistischen Sekte verfolgt und umgebracht werden.

### 8.5 Die Intellektuellen und das Problem der Grenzen der Interpretation

Auf eine besondere Affinität des Romans zur Intellektuellen-Thematik weist nicht nur die Tatsache hin, dass die Protagonisten Intellektuelle sind, sondern auch das dem ganzen Roman vorangestellte Zitat von Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim. Die darin angesprochenen „figli della dottrina e della sapienza“, für die das Buch geschrieben sei und deren „sagezza“ zu seiner Deciffrierung aufgerufen wird, kann vom Leser nicht nur auf die Anhänger der Esoterik, sondern in einem allgemeinen Sinn auf intellektuelle Leser bezogen werden. In *I limiti dell'interpretazione* (1990) und in *Interpretazione e sovrinterpretazione* (1995) kommt Eco auf die Esoterik zurück und verbindet diese Thematik mit dem Problem, Grenzen der Interpretation zu bestimmen.

Schon Ecos Aufsatz in Vattimos *Il pensiero debole* (1983) weist auf das Problem der labyrinthischen Enzyklopädie hin: Die Semiose ist prinzipiell unbegrenzt.<sup>476</sup> Auch in einer labyrinthischen Enzyklopädie aber sei es

<sup>475</sup> Zu den Referenzen auf die Kabbala vgl. Idel, vor allem seine erhellende Interpretation des Bildes des Foucaultschen Pendels durch das von Eco verwendete hebräische Zitat von Isaak Luria über den En-Sof am Anfang des ersten Kapitels des Romans (Idel 1996: 76 f.); dagegen behandelt er die Beziehung zwischen dem Baum der Sefiroth und dem Inhalt der einzelnen Kapitel nicht weiter. Bondanella (1997: 39) sieht in der Struktur des Romans nur eine Einladung an den Leser, sich in einer kabbalistischen paranoiden Interpretation zu verlieren, und bezweifelt das Vorliegen einer darüber hinausgehenden Intention. Dagegen sieht Meinhardt in der Sefiroth-Struktur das semiotische Modell des Rhizom-Labyrinth verkörpert, das den gesamten Roman strukturiere, vgl. Meinhardt (2011: 190).

<sup>476</sup> Vgl. dazu auch Eco, *Sugli specchi* (1987: 355-361). Spezieller auf literarische Texte bezieht sich das fünfte Kapitel von *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, in dem Eco auf die Frage eingeht, welche enzyklopädischen Kenntnisse ein Text von seinem Leser fordert (Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, S. 140 ff.). Zur Theorie der unbegrenzten Semiose und der diesbezüglichen Bedeutung des Konzepts der Enzyklopädie bei Eco vgl. Caesar (1999: 111-119); zum Thema der Enzyklopädie und dem Bezug auf die Theorie der „possible worlds“ in *Il pendolo di Foucault* und *L'isola del giorno prima* vgl. Musarra-Schröder (2000). Vgl. auch Doležel (1997) zu den zentralen Themen von Ecos Theorie. Zur Relation zwischen Ecos und Wolfgang Isters Theorie vgl. Hempfer (1998).

möglich, vernünftige Regeln aufzustellen. Auf einer pragmatischen Ebene lassen sich Interpretationen nach dem Grad ihrer Ökonomie unterscheiden. Garant der Vernünftigkeit von Interpretationsregeln ist nach Eco die Interpretationsgemeinde, vor allem die „scientific community“. Nun ist für Eco das Problem, Regeln für Interpretationen zu finden, keineswegs auf Philosophie und Wissenschaft beschränkt. Da Interpretationen auch handlungsleitend sind, kann ihr vernünftiger oder unvernünftiger Gebrauch Auswirkungen auf die Praxis haben. In *I limiti dell'interpretazione* und *Interpretazione e sovrainterpretazione*<sup>477</sup> unterscheidet Eco grosso modo zwei Linien des Weltbezugs. Dabei geht er auf die Antike zurück und differenziert zwischen der klassischen Antike und der Gnosis des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts. Die Philosophie, aber auch die kulturelle Praxis, der klassischen Antike sieht er durch die Ideen des Maßes und der Grenze geprägt, innerhalb derer die Sprache und die Welt ihren Sinn erhalten; sie implizieren ein Denken in Identitäten und Differenzen, das Widerspruchsfreiheit anstrebt. Die Gnosis jedoch zeichne sich durch ein von vornherein ambivalentes Gottesbild aus, durch die Auflösung der Logik und durch die Idee des Geheimnisses, das allerdings als ungreifbar gedacht werde. Ecos diesbezügliche Konzepte sind etwas schwierig darstellbar, da sich in seiner Argumentation historische und typologische Argumente mischen. Er weist der klassischen Antike den Rationalismus zu, der auf den logischen Prinzipien des „modus ponens“ und der Widerspruchsfreiheit beruhe, der Gnosis dagegen das Denken in Ähnlichkeiten und Spiegelungen, das eine prinzipiell unendliche Dynamik der Korrespondenzen in Gang setze. Der permanenten Suche nach dem Geheimnis entspreche aufgrund dieser Dynamik die Unmöglichkeit, zu einem fixierbaren Sinn zu gelangen: Jeder einzelne Sinn verweist immer nur wieder auf ein neues Geheimnis und wird dadurch entleert. Abschließbarkeit und Nicht-Abschließbarkeit der Interpretation werden also im historischen Rückgang auf Epochenformationen erklärt.

Dass diese Denkformen auch praktische Auswirkungen nach sich ziehen, erläutert Eco an der dem gnostischen Gedankengut eigenen Unterscheidung zwischen Nicht-Eingeweihten und einer Elite der Initierten. Die Gnosis

---

<sup>477</sup> *Interpretazione e sovrainterpretazione* enthält ausgehend von Ecos „Tanner Lectures“ 1990 Statements von Richard Rorty, Jonathan Culler und Christine Brooke-Rose zum Reader response criticism, zu Ecos Sicht der Interpretation und – im Fall Rortys – auch zur Interpretation des *Pendolo di Foucault*. Die Tanner Lectures sind weitgehend identisch mit verschiedenen Passagen von *I limiti dell'interpretazione*, besonders aus Kapitel 2.1, das seinerseits auf Ecos Vortrag bei der Frankfurter Buchmesse 1987 zurückgeht. Zu Ecos Beschäftigung mit Problemen der Interpretation vgl. Schalk (2000), den Sammelband von Ross und Sibley (2004), Bondanella (1997: 126-153), Bouchard (2005), die *Il pendolo di Foucault* in den Zusammenhang weiterer „critical texts“ stellt, Capozzi (1997) und Hempfer (1998), zum Verhältnis von Theorie und Narration im *Pendolo di Foucault* und *Il cimitero di Praga* Kleinert (2016).

erscheint hier als diagonal dem Gedanken des „common sense“ entgegengesetzt. Eco verfolgt das gnostisch-hermetische Gedankengut in verschiedenen historischen Konstellationen von der Renaissance mit ihrem Rückgriff auf das *Corpus hermeticum* des Hermes Trismegistos bis zu Heidegger und den Literaturwissenschaftlern Harold Bloom und Geoffrey Hartman, bei denen der Bezug auf die hermetische Tradition nachweisbar sei.<sup>478</sup> Das Ziel der Beschäftigung mit der hermetischen Tradition besteht in theoretischer Hinsicht darin, die Semiose eines Gleitens des Sinnes argumentativ von Ecos eigener, auf seiner Peirce-Rezeption beruhenden Konzeption der unbegrenzten Semiose abzugrenzen. Es handelt sich dabei nicht nur um ein akademisches Problem, berührt wird davon vielmehr auch das geschichtliche Denken. Eines der wichtigen Argumente gegen die hermetische Tradition liegt für Eco in ihrer unhistorischen Logik, in ihrer Weigerung, die Irreversibilität der Zeit und die Kausalität zur Kenntnis zu nehmen. Schließlich lehnt Eco jede Tendenz zur Unterscheidung in Initiierte und Uneingeweihte ab – mit Bezug auf Hans Jonas und andere Philosophen schreibt er:

è stato individuato un momento gnostico in ogni apparizione del Superuomo, in ogni condanna aristocratica della civiltà di massa, nella decisione con cui i profeti delle razze elette hanno deciso di passare, per realizzare una reintegrazione finale dei perfetti, attraverso il sangue, il massacro, il genocidio degli illici, degli schiavi irrimediabilmente legati alla materia. (*I limiti dell'interpretazione*, S. 49)

Das kritische Durcharbeiten der esoterischen Tradition im Roman hat von *I limiti dell'interpretazione* aus gesehen nicht nur die Bedeutung, ein Problem der Theorie zu veranschaulichen, nämlich die Frage nach der Begrenzbarkeit von Interpretation, sondern auch vor undurchschautem antidemokratischem Gedankengut zu warnen. Für Eco kann es gerade deswegen keine Beliebigkeit des Denkens geben, weil er sich der Prägung von Geschichts- und Realitätsbildern durch Texte sehr stark bewusst ist:

Io direi che sicuramente noi non sappiamo niente della storia in quanto evento, perchè gli eventi hanno la caratteristica di scomparire dopo che sono avvenuti. E noi conosciamo la storia come testo, questo non è detto che sia un testo falso. Ma avere la coscienza della storia come testo, questo mi pare molto importante. [...] la Storia è uno dei più grandi esempi del rapporto con la pura testualità: Milioni di anni del passato di cui noi sappiamo solo attraverso testi. Questa è la coscienza critica e poi il testo può essere stato costruito, decostruito, falsificato

<sup>478</sup> Vgl. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, S. 51 sowie S. 41-55 und 71-100. Miranda (1992: 291) identifiziert einen im *Pendolo di Foucault* (S. 208) ohne den Titel erwähnten gnostischen Roman als Harold Blooms *The Flight to Lucifer* (New York 1979).

oppure anche essere lasciato agli interpreti per un'interpretazione. (Eco/Kleinert 1994: 75)

Die Tätigkeiten des Lesens, Analysierens und Verfassens von Texten, die auch in einen Zusammenhang mit einer problematischen Geschichtserfahrung gebracht werden, charakterisieren nicht nur die drei Protagonisten, sondern ebenso weite Teile der Handlung. Dies zeigt schon die Rahmenhandlung mit ihrer dreifachen Verschachtelung der Erinnerung: Casaubon erinnert sich an die Nacht im Conservatoire, in der sich die „Lektüre“ des Ortes und die Erinnerung an eine wenige Tage zurückliegende Nacht verbinden, während der er mittels der Computeraufzeichnungen Belbos die Geschichte des „Plans“ rekonstruiert hat. Diese ist wiederum eine Geschichte des Lesens und Schreibens von Texten, die in Form von Gesprächen über Texte, von zusammenfassenden Notizen oder gar als tabellarischer Abriss über angelesene Information verfasst ist. Von der Produktionsseite des Textes aus gesehen wird dabei das Schreiben transparent gemacht: Es werden nicht nur Informationen (über die esoterische Tradition) verarbeitet, sondern gleichzeitig die Schreibprozesse der Informationsverarbeitung selbst reflektiert. Die Darstellung des Schreibens im Schreiben vermittelt Eco in der klassischen Form der Verschachtelung der Erzählebenen, die typisch für metafiktionale Texte ist. Durch Einführung immer neuer Metaebenen lässt sich bekanntlich das Problem lösen, dass ein Text, wenn er mit dem Erzählen einer Geschichte auch die Geschichte des Erzählens der Geschichte erzählen will, unterschiedliche logische Ebenen miteinander zu vereinbaren sucht. Zum metafiktionalen Aspekt des Romans hat sich Eco im Gespräch mit Nooteboom folgendermaßen geäußert:

Il *Pendolo* è il racconto di se stesso, è la storia che narra come viene inventata la storia del *Pendolo* [...] Ciò che fanno i miei protagonisti è esattamente ciò che ho fatto io in questi otto anni: collezionare libri, leggere, prendere appunti. È la storia della scrittura di un libro intitolato *Il pendolo di Foucault*, un romanzo che descrive il processo della propria creazione. (Nooteboom 1990: 52).

Das Foucaultsche Pendel, das im Pariser Conservatoire des Arts et Métiers hängt, wird für Belbo, den politisch enttäuschten Intellektuellen, der sich in den kombinatorischen Spielen verliert, zur Obsession, weil es dem Wunsch nach einem Fixpunkt eine Bestätigung, allerdings eine trügerische, liefert. Gestaltet *Il nome della rosa* eine Welt, deren Raum – das Kloster – alle Bestrebungen nach Veränderung abwehrt und verfolgt, hat die Welt des *Pendolo di Foucault* alle Koordinaten verloren und hält höchstens noch Illusionen von Fixpunkten, wie den des Foucaultschen Pendels, bereit.<sup>479</sup> Das Pendel,

<sup>479</sup> Vgl. dazu Ecos eigene Bemerkungen: „Beim *Namen der Rose* ging ich von einem gefestigten Weltbild – dem des Mittelalters – aus, wählte aber einen Zeitpunkt, als dieses sich bereits

mit dem der Physiker Jean-Bernard-Léon Foucault 1851 die Erdrotation experimentell bewies, erzeugt die visuelle Illusion eines feststehenden Aufhängungspunktes.<sup>480</sup> In Belbos Perspektive stellt es ein Symbol für die Suche nach einem Fixpunkt dar, auch wenn Belbo weiß, dass dieser Wunsch illusionär ist. Belbo wird als eine Figur gestaltet, die einen Moment der Erfüllung, der Epiphanie erlebt hat, als er bei einem Partisanenbegräbnis während des Krieges die Trompete blasen durfte. Diese erst am Ende des Romans beschriebene Szene (*Il pendolo di Foucault*<sup>481</sup>, S. 496-503), deren autobiographischen Charakter Eco gegenüber Stauder (2012: 47 f.) bestätigt hat, schildert Casaubon auf der Basis von Belbos Dateien und erklärt dabei, dass Belbos Obsession des Foucaultschen Pendels ein Ersatz für die Erinnerung an die Friedhofsszene ist, in der er eine authentische Kunsterfahrung erlebte.

In diese obsessionelle Seite des Romans wird der Leser schon am Anfang in der Beschreibung des Conservatoire des Arts et Métiers eingeführt (PF, S. 9-14); in der narrativen Konstruktion wird hier weniger die Lösung einer Architektur der Metaebenen gewählt als der Zusammenfall zweier unterschiedlicher Diskurse, des rationalistisch-technischen mit dem hermetisch-esoterischen. Die Projektion dieser Mischung in die Außenwelt erzeugt dabei eine spezifische Ambiguität, die den Leser meines Erachtens wirkungsvoll an der beschriebenen unheimlichen Atmosphäre teilhaben lässt.

Die Protagonisten verlieren im Verlauf der Handlung die Distanz zum eigenen fiktionalen Produkt, wofür sie mit dem Tod bzw. der Erwartung des Todes „bestraft“ werden. Darüber hinaus repräsentieren sie verschiedene Möglichkeiten der Lektüre der Welt und der Geschichte, die zwar alle kombinatorisch sind, jedoch in verschiedenen Traditionen wurzeln. Diotallevi ist Adept der Kabbala, ohne selbst Jude zu sein, und reicht von allen Romanfiguren am ehesten an eine religiöse Erfahrung heran. Als Anhänger der Kabbala glaubt er nicht an einen Sinn der Geschichte, da sich Sinn immer nur aus einer neuen, gelungenen Form der Kombinatorik in der Lektüre der Torah ergeben könne – die Faszination des Plans liegt für Diotallevi nur in der Anwendung einer Kombinatorik, die, zunächst vom Computer Abulafia vorexerziert, für die drei Lektoren zur Gewohnheit wird. Belbo, die Figur mit den meisten Parallelen zur Biographie Ecos, repräsentiert eine enttäuschte

---

aufzulösen begann [...]. Beim *Foucaultschen Pendel* scheint mir hingegen genau die umgekehrte Entwicklung vorzuliegen: Ich gehe von einer Welt aus, welche schon ganz Labyrinth ist und in welcher eine exzessive Freiheit zur Weltinterpretation besteht, verkörpert durch die Esoteriker. Am Ende des Romans wird aber eine gewisse Ordnung wiederhergestellt, welche sich am sogenannten ‚gesunden Menschenverstand‘ orientiert, verkörpert in Lia und der Weisheit der Natur“ (Stauder 2012: 52 f.; das Interview fand 1989 statt).

<sup>480</sup> Vgl. zum Foucaultschen Pendel Déligéorges 1990, der auch darauf hinweist, dass Léon Foucault noch die Vorstellung eines absoluten Raumes hatte, die durch Einstein obsolet wurde.

<sup>481</sup> Im Folgenden im Text abgekürzt als PF.

Distanz zur Geschichte und gleichzeitig einen komplizierten Zugang zur Literatur: Die Kombinatorik des Plans und seiner eigenen Computer-Aufzeichnungen, wahrer intertextueller Puzzles, dient als Ersatz für den verlorenen Glauben an eine geschichtlich sinnvolle Veränderung und für den ungeschriebenen Roman über seine Prägung als Jugendlicher durch die Resistenza.

Wichtiger für die Leserlenkung ist aber zweifellos der Ich-Erzähler Casaubon, der die Kombinatorik der Enzyklopädie und des Kriminalromans in seiner Funktion als „Sam Spade dell’editoria“ (PF, S. 30, vgl. auch S. 17, 31, 308, 317, 495) vereinigt, indem er das Material für den „Plan“ sammelt und in der Rekonstruktion der Geschichte auch nach kriminalistischen Konjekturen, z.B. in der Entschlüsselung des Computer-Passwortes (PF, S. 30-41) verfährt. Gegenüber der religiös fundierten Kombinatorik Diotallevis und dem melancholischen Puzzle von Belbos Computerdateien vertritt Casaubon eine spielerische, ausschließlich kognitiv orientierte Variante der Kombinatorik.<sup>482</sup> Bezeichnend ist hier auch die Wahl der Namen. Diotallevis, der herkömmliche Name, der Waisenkindern gegeben wurde, konnotiert den religiösen Bereich, der Name Belbo ist aus Ecos eigener Biographie entnommen,<sup>483</sup> während der Name des homodiegetischen Erzählers auf eine historische Figur, den Genfer Renaissance-Philologen Isaac Casaubon (1559-1614) verweist. Dieser Hinweis ist auch für die Thematisierung von Geschichte im Roman wichtig.<sup>484</sup>

Die esoterische Nebenlinie der europäischen Geistesgeschichte entwickelt sich gleichzeitig und in oft engerer Verbindung, als man meinen möchte, mit der dominanten rationalistischen Linie. Dies lässt sich vor allem in der Renaissance beobachten. Die Suche nach Texten der Antike hat bekanntlich gleichzeitig den Humanismus und die Esoterik hervorgebracht. Pico della Mirandola, Marsilio Ficino, Giordano Bruno und in Deutschland Agrippa von Nettesheim entdeckten das *Corpus hermeticum* des sogenannten

---

<sup>482</sup> Zur Verbindung von Intellektuellenfiguren, Thematisierung der Informationstechnologie und Kombinatorik vgl. auch Kleinert (2010b). Casaubons spielerische Kreativität entspricht der Funktion, die Eco in *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1995) der Fiktion insgesamt zuschreibt: „Allora è facile capire perché la finzione narrativa ci affascina tanto. Ci offre la possibilità di esercitare senza limiti quella facoltà che noi usiamo sia per percepire il mondo sia per ricostruire il passato. La finzione ha la stessa funzione del gioco“ (Eco 1995: 163). Das Spiel hat für Eco eine Ordnungsfunktion von gegenwärtigen und vergangenen Erfahrungen, vgl. ebda.

<sup>483</sup> Belbo ist der Name des Flusses, an dem Eco selbst einige der von Belbo erzählten Kindheitsepisoden erlebt haben soll. Zu den Namen vgl. Musca (1990: passim).

<sup>484</sup> Die Vermittlung des Sinnes der Geschichte im *Pendolo di Foucault* wird m.E. bei Lovito (2015) zu stark an der Figur Belbo festgemacht; die leserlenkende Rolle Casaubons ergibt sich dagegen allein schon aus seinen Kommentaren zur Romanhandlung und zu den Reflexionen Belbos, wodurch sein Part eine rahmende Funktion erhält.

Hermes Trismegistos wieder, das damals für eine Sammlung altägyptischer Weisheiten gehalten wurde, also für ein Werk mit einem noch größeren Anciennitäts- und damit indirekt einem größeren Wahrheitsanspruch als das Christentum. Die esoterische Linie der Renaissancephilosophie ist sehr stark vom Gedanken einer ursprünglichen Weisheit geprägt, die noch vor der Entwicklung der großen monotheistischen Religionen zu suchen sei. Isaac Casaubon hat nun als Erster in den 1614 in London publizierten *Exercitationes* mit philologischen Mitteln den Nachweis erbracht, dass das *Corpus hermeticum* ein gnostisches Werk und in die hellenistische Zeit des 2. / 3. Jahrhunderts zu datieren ist, und zwar mit dem Argument, dass es Hinweise auf die Bibel und in hellenistischer Zeit veröffentlichte Texte enthalte, also nicht das Werk des legendären Hermes Trismegistos, des Zeitgenossen von Moses, sein könne. Warum ist dies für das Geschichtsbild des Romans wichtig? Weil für den Philologen Casaubon, den Taufpaten des Erzählers, die Position auf der Zeitachse eine Ordnung etabliert, die die Identifikation und Differenzierung von Texten erlaubt. Den Esoterikern ist mit dergleichen Argumenten allerdings nicht so einfach beizukommen, wie der Roman an vielen Beispielen der esoterischen „Logik“, die als „sillogismo contorto“ bezeichnet wird, exemplifiziert. In esoterischer Perspektive kann man nämlich aus den im *Corpus hermeticum* auffindbaren Verweisen auf die Bibel den entgegengesetzten Schluss ziehen, dass das *Corpus hermeticum* in prophetischer Weise die Bibel antizipiert habe.

Der Unterschied zwischen dem Philologen und dem Esoteriker besteht darin, dass ersterer historisch, d.h. nach dem Modell des Zeitpfeils und der Irreversibilität der Zeit argumentiert, während letzterer alle Wahrheit in einem angenommenen Ursprung konzentriert. Der Philologe nimmt Hinweise auf historische Ereignisse in Texten zum Anlass, die Texte nach diesen Ereignissen zu datieren, falls das Publikationsdatum unbekannt ist, der Esoteriker kann ohne weiteres die Texte vor die Ereignisse vorverlegen, da für ihn Texte historische Ereignisse prophezeien können. Für den Philologen ist die außertextuelle, historische Realität ein Kriterium der Identifizierung von Texten, für den Esoteriker gibt es dagegen „heilige“ Texte, die ihm im Zweifelsfall erlauben, die außertextuelle Realität umzudefinieren. Die Übernahme dieses Denkmodells führt zu einer Schwächung des historischen Sinns in seiner Fundierung, dem Zeitbegriff. Welche Konsequenzen dies haben kann, führt der Text in dem fiktionalen Modell des „Plans“ vor, der die gesamte europäische Geschichte der Neuzeit auf die angeblich in einem Templerdokument enthaltene Geheimbotschaft – die Lia als Wäscheliste schlüssig interpretiert – zurückführt, inklusive Holocaust und Nahostkonflikt. Casaubon, der am Anfang durch sein Studium der Mediävistik von der positivistischen Philologie, die in Italien heute noch sehr gepflegt wird, geprägt erscheint, gibt für die Konstruktion des „Plans“ dieses disziplinierte Denken zugunsten

einer sozusagen wilden, um Errungenschaften der Logik unbekümmerten Kombinatorik auf. Die drei Verlagslektoren verwenden in ihrer Konstruktion des Plans eine ähnliche Kombinatorik wie die der Esoteriker und verstricken sich schließlich in halluzinatorische Umdeutungen der europäischen Geschichte.

Der Hinweis auf die Philologie über den Namen Casaubon wirft auch ein Licht auf die textuelle Praxis. Während *Il nome della rosa* häufig versteckte Zitate enthält, belegt *Il pendolo di Foucault* in bewährter philologischer Belegpraxis die Quellen. Alle 120 Kapitel werden von Zitaten eingeleitet, die nach Auskunft von Eco authentisch und anhand der Originalausgaben überprüft sind. Das Material, das die drei Lektoren sammeln, ist zugleich auch das Material des Romans selbst, sodass die Geschichte der Erfindung des „Plans“ gleichzeitig metanarrativen Charakter hat, worauf Eco im Gespräch mit Nooteboom (1990: 52) nachdrücklich hingewiesen hat. Die Offenlegung der Intertextualität gehört zur Strategie des Textes. Sie hebt gleichzeitig die Authentizität des verwendeten Textmaterials und das kombinatorische Verfahren des Romans hervor – das im Übrigen metanarrativ durch eine Fülle von Verweisen thematisiert wird.<sup>485</sup> Das Ergebnis der Fiktion des „Plans“ ist der Mechanismus einer unendlichen und beliebigen Kombinierbarkeit von Daten:

In ogni caso, e quale fosse il ritmo, la sorte ci premiava, perché a voler trovare connessioni se ne trovano sempre, dappertutto e tra tutto, il mondo esplose in una rete, in un vortice di parentele e tutto rimanda a tutto, tutto spiega tutto ... (PF, S. 365)<sup>486</sup>

Die Fiktion des „Plans“ führt materiell vor, wie durch die Anwendung des Prinzips des „tout se tient“ eine wuchernde Enzyklopädie entsteht, der gegenüber die drei Intellektuellen bald wie Zauberlehrlinge<sup>487</sup> erscheinen, die ihr eigenes Spiel nicht mehr beherrschen, da sie die pragmatischen Effekte ihrer Fiktion nicht im Blick haben. Auf diese Dimension wird durch die Anspielungen auf die Zeitgeschichte im Roman hingewiesen.

<sup>485</sup> So findet Casaubon in Belbos Computer 120 Zitate, eine Zahl, die der Leser leicht mit den 120 den einzelnen Kapiteln vorangestellten Zitaten identifizieren kann. Vgl. zur Kombinatorik PF, S. 27, 33, 34, 36, 37, 41, 114, 176, 205, 296 f., 200 ff., 371, 490.

<sup>486</sup> Diesen kombinatorischen Gestus hat G. Musca in einem der ersten längeren Artikel, „La camicia del nesso. Ovvero *Il pendolo di Foucault* di Umberto Eco“ aufgenommen und eine ganze Reihe intertextueller Spuren in einer Art von philologischem Kreuzworträtsel zurückverfolgt. Zu Muscas Interpretation als Beispielmaterial für die Frage der Grenzen der Interpretation vgl. auch Eco selbst in *I limiti dell'interpretazione* S. 121 f.

<sup>487</sup> Goethes Zauberlehrling liegt als Assoziation auch insofern nahe, als eine von Belbos Dateien mit einem nicht markierten Goethe-Zitat aus *Faust I*, 4 endet: „Quel suo file terminava, né poteva essere altrimenti, con la citazione d'obbligo di tutti coloro che la vita ha sconfitto: *Bin ich ein Gott?*“ (PF, S. 433)

## 8.6 Zeitgeschichtliche Referenzen und ihre literarische Verarbeitung

Die Handlung des Romans umfasst die Jahre 1972 bis 1984, von der ersten Begegnung zwischen Casaubon, Belbo und Dotallevi bis zum Tod der letzteren beiden und Casaubons Warten auf die Ankunft der Mitglieder der Geheimorganisation. Das Jahr 1984 wird durch die Erwähnung des Todes von Berlinguer, dem Generalsekretär des PCI, referentialisiert; die Nennung des Jahres 1972 könnte sich daher auf den Beginn der Leitung des PCI durch Berlinguer beziehen, doch findet sich dafür kein direkter Beleg im Text. Die Jahre 1972 bis 1984 stellen eine sehr bewegte Zeit der italienischen Geschichte dar, die durch den Links- und Rechtsterrorismus und die Aufdeckung der Geheimloge P 2 im Jahr 1981 geprägt war. Auf die „anni di piombo“ der 1970er Jahre folgte der „riflusso“ der 1980er Jahre, eine Zeit des Rückzugs in das Privatleben und der Konsolidierung der etablierten Parteien.

Auch wenn die Welt des Romans zum größten Teil aus Texten besteht und in der Verschachtelung verschiedener Zeitebenen und Erzählerperspektiven immer wieder auf die Metafiktionalität des Romans hingedeutet wird, ist die Tatsache nicht zu übersehen, dass der Roman durch zahlreiche Hinweise auf historische Daten kontextualisiert wird. Für deutsche Leser sind diese Hinweise weniger klar als für Italiener, weshalb ich sie hier kurz erläutern möchte.<sup>488</sup>

Die zeitgeschichtliche Kontextualisierung wird durch die Figuren Belbo und Casaubon und durch verschiedene Referenzen auf Ereignisse und historische Erfahrungen vermittelt. Belbo und Casaubon sind in unterschiedlicher Weise Beobachterfiguren des Zeitgeschehens:<sup>489</sup> Beide sind in entscheidenden

---

<sup>488</sup> Vgl. dazu auch Nerlichs Eco-Biographie (2010: 188-206): Nerlich betont in seiner Kritik an der deutschen Feuilleton-Rezeption die zeitgeschichtliche Verankerung des Romans, besonders die Möglichkeit der Parallelisierung mit der P 2-Loge. Eine autobiographische Fundierung, die sich nur auf die Figur Belbo stütze, bestreitet Nerlich (2010: 201-203) mit dem Argument, dass auch die anderen beiden Intellektuellen des Romans Aspekte der Interessen Ecos aufweisen. Belbo ist nach dem Fluss benannt, an dem Eco Teile seiner Kindheit verbracht hat (vgl. *I limiti dell'interpretazione*, S.122; dort auch zur Legitimität der Verbindung zu Pavese über dessen Geburtsort Santo Stefano Belbo). Stauder, der auf die autobiographische Dimension des Romans eingegangen ist, hat bereits auf die Ironisierung des Autobiographischen im Roman aufmerksam gemacht (1991: 8-11). Nicht von ungefähr ist eine der von Belbo erfundenen Figuren des Tagebuchs, Soapes, ein Anagramm von Pessoa, dem wichtigsten portugiesischen Lyriker der Moderne, der unter verschiedenen Heteronymen Gedichte in einem jeweils anderen Stil publiziert hat und eine paradigmatische Figur der Praxis des Schreibens als Maskierung ist, vgl. Interview Nooteboom (1990). Dem entspricht in Belbos Files die Maskierung durch das fremde Wort, die eine hypertrophe, „ver-rückte“ Intertextualität produziert.

<sup>489</sup> De Rentiis (2002/03) macht u.a. an der Handlungsabstinentz der drei Intellektuellen ihre Interpretation fest, dass diese Figuren – im Unterschied zu Baudolino, dem Protagonisten des gleichnamigen Romans – negativ gezeichnet sind. Sie schreibt dem Roman eine didaktische

historischen Momenten zu jung, als dass sie handelnd in die Geschichte eingreifen könnten. Belbo kann deshalb nicht an der Resistenza teilnehmen, Casaubon nicht direkt an der 1968er Bewegung, sondern nur an ihren Ausläufern während der 1970er Jahre.

Casaubon beginnt sein Studium an der Mailänder Universität 1970: „Iniziare l'università due anni dopo il sessantotto è come essere ammesso all'Accademia di Saint-Cyr nel novantatré. Si ha l'impressione di avere sbagliato anno di nascita“ (PF, S. 47). Den historischen Augenblick zu verpassen, erscheint Casaubon und Belbo jedoch im Nachhinein als typische Empfindung der „conditio humana“: „Si nasce sempre sotto il segno sbagliato e stare al mondo in modo dignitoso vuol dire correggere giorno per giorno il proprio oroscopo“ (PF, S. 47). Casaubon ist ein Ungläubiger, ein Anhänger des methodischen Zweifels, der die Revolution durch die Philologie ausbalanciert und die Gegenwart durch das Mittelalter: Er schreibt eine Dissertation über den Templerprozess. In Abgrenzung von den emphatischen Wahrheitsdiskursen seiner Zeit kümmert sich Casaubon lieber um Oberflächen, wie aus der Bemerkung seiner Frau Lia hervorgeht: „Tu vivi di superficie. Quando sembri profondo è perché ne incastri molte, e combini l'apparenza di un solido – un solido che se fosse solido non potrebbe stare in piedi“ (PF, S. 47). Casaubon nimmt an den Demonstrationen teil, aber nicht an Gewalttätigkeiten, und vor allem geht er nicht mit der ideologischen Ernsthaftigkeit seiner Kommilitonen konform. Er präsentiert sich als spielerischer Skeptiker: „Mi trovai in mezzo alla Rivoluzione, o almeno alla più stupenda simulazione che mai ne sia stata fatta, cercando una fede onorevole“ (PF, S. 48).

Die Ununterscheidbarkeit von Realität und Simulation, eine der thematischen Linien des Romans, wird so schon am Anfang von Casaubons Rekonstruktion der Geschichte des „Plans“ mit einer historischen Erfahrung verknüpft. Casaubon hat gegenüber den rivalisierenden politischen Gruppen das distanzierte Gefühl, dass das richtige Zitat genüge, um von der einen zur anderen Position zu gelangen: „Mi divertivo a trovare le citazioni giuste. Modulavo“ (PF, S. 48). Das richtige Zitat zu finden, gehört auch zu Casaubons späteren Aufgaben als „Sam Spade dell'editoria“ und als Mitverfasser des „Plans“. Gleichzeitig ist der Romantext selbst in unterschiedlich dichter Form eine Collage von Zitaten, besonders deutlich in Belbos Computerteilen.

Der eine Generation ältere Belbo „verpasst“ die Resistenza, da er sie nur als Kind, d.h. in einer Beobachterposition, in einem piemontesischen Dorf erlebt; die Unmöglichkeit, rückblickend entscheiden zu können, ob er während

---

Intention zu und wertet diese positiv, während Jeuland-Meynaud (1991: 168 ff.) in ihrer eher kritischen Interpretation den „Moralismus“ des *Pendolo di Foucault* negativ beurteilt.

der Resistenza auf der richtigen Seite gestanden hätte (wenn er – als Erwachsener – sich hätte entscheiden müssen), prägt seine Skepsis gegenüber der Geschichte und die Sympathie, aber auch die Enttäuschung, die er gegenüber der 68er Studentenbewegung empfindet. Zu einem späteren Zeitpunkt, bereits nach der Moro-Entführung, auf die im Text explizit hingewiesen wird (PF, S. 176), formuliert er eine bittere Kritik an den 68ern. Seine eigene Generation, die unter dem Komplex gelitten habe, nicht selbst an der Resistenza teilgenommen zu haben, habe ihre Hoffnung auf die 68er gesetzt und sei von ihnen verraten worden. Die Rückkehr zum Konsumismus, die Exzesse des Terrorismus und die Denunziationen der „pentiti“, der Kronzeugen, werden von Belbo als verschiedene Symptome des Umkippens der 68er Bewegung angeprangert (PF, S. 189 f.). Diese Stelle ist wichtig, da Belbo hier Casaubon zum ersten Mal die Faszination erklärt, die das Foucaultsche Pendel auf ihn ausübt. Nachdem alle politischen Orientierungspunkte, alle „punti fermi“ sich für Belbo aufgelöst haben, repräsentiert nur noch das Pendel einen Fixpunkt – obwohl Belbo weiß, dass es sich hier wiederum nur um eine Illusion handelt, denn auch das Pendel ist ein „falscher Prophet“, der beliebig oft reproduzierbar ist (PF, S. 190).<sup>490</sup> Während Casaubon den methodischen Zweifel darstellt, verkörpert Belbo den enttäuschten Glauben an eine sinnvolle geschichtliche Entwicklung, den er als leere Struktur, als ein als illusionär empfundenes, aber dennoch unverzichtbares Bedürfnis nach einem Fixpunkt weiter mit sich herumschleppt – was sich als eine der Vorbedingungen für das Entstehen des „Plans“ erweisen wird.

Ein weiteres Bindeglied zwischen den zeitgeschichtlichen Bezügen und der Kombinatorik des „Plans“ bildet das Motiv der Konfusion der Texte. Von den drei Verlagslektoren als Produktionsprinzip der Fiktion eingesetzt, ist die Konfusion der Texte zugleich eine Metapher für den Zeitgeist der 1980er Jahre, auf die Casaubons Erfahrung einer „neuen Unübersichtlichkeit“ nach seiner Rückkehr aus Brasilien anspielt. Dass es dem Roman nicht um eine historische Darstellung der Gewalteskalation von Mitte bis Ende der 1970er Jahre geht, zeigt sich daran, dass der Erzähler Casaubon diese Jahre in Brasilien verbringt – die direkten historischen Referenzen springen von der Erwähnung der ersten bewaffneten Aktionen der aus der Studentenbewegung hervorgegangenen militanten Gruppen direkt zum Anfang der 1980er Jahre. Von der Festnahme eines Bekannten, der irrtümlich der Ermordung Moros beschuldigt wird, erfährt Casaubon nur aus einer brasilianischen Zeitung.<sup>491</sup>

<sup>490</sup> Zur naturwissenschaftlichen Bedeutung des Foucaultschen Pendels vgl. Stéphane Deligeorges, *Foucault e la prova del pendolo* (1990).

<sup>491</sup> Damit wird noch einmal die Distanz Casaubons zum Linksterrorismus unterstrichen. Im Übrigen kann es sich hier um eines der von Eco so bezeichneten „segnali di veridizione“ handeln, nämlich um eine Anspielung auf die Anklage- und Verhaftungswelle 1979 gegenüber

Hervorgehoben wird dagegen die veränderte Atmosphäre, die Casaubon im Italien der 1980er Jahre vorfindet. Die ideologischen Positionen sind undurchsichtig geworden:

Ero partito che sapevo riconoscere l'ideologia di qualcuno dal tono di voce, dal giro delle frasi, dalle citazioni canoniche. Tornavo, e non capivo più chi stesse con chi. Non si parlava più di rivoluzione, si citava il Desiderio, chi si diceva di sinistra menzionava Nietzsche e Céline, le riviste di destra celebravano la rivoluzione del Terzo Mondo. (PF, S. 176)

Auch die veränderte Politik des Verlages der drei Lektoren, immer mehr Esoterik zu publizieren, spielt auf den Zeitgeist an, nämlich auf den Zulauf, den esoterische Bewegungen als Teilphänomen des „riflusso“, der in den 1980er Jahren erfolgte Rückkehr ins Privatleben und Abkehr von militanter Politik, erhielten.

Die realgeschichtlichen Phänomene dieser Konversion, beispielsweise von den Roten Brigaden zum Buddhismus, haben Eco vielleicht weniger überrascht als andere Zeitgenossen, hat er doch schon sehr früh auf den Mystizismus hingewiesen, der in Slogans der Roten Brigaden wie dem des Angriffs auf das „Herz des Staates“ enthalten sei.<sup>492</sup> Einige in *Il pendolo di Foucault* vorhandene Themen und Einzelmotive wie die Rückkehr der Esoterik oder die Paranoia, die in dem von den Roten Brigaden formulierten Konzept des SIM (Stato Imperialistico delle Multinazionali, PF, S. 252) angelegt war, oder die Rhetorik des Begehrens im Konzept des „Désir“ bzw. „Desiderio“ der an Lacan und Guattari / Deleuze orientierten linksintellektuellen Zirkel wurden bereits in *Sette anni di desiderio*, einer Sammlung von Zeitungsartikeln Ecos, kritisch reflektiert. Eine Lektüre dieser Artikel lässt die zeitgeschichtliche Fundierung des Romans deutlicher hervortreten.

Im Roman wird im Zusammenhang mit der Erwähnung der Roten Brigaden bezeichnenderweise nicht die Frage erörtert, ob deren Vorstellung eines Komplotts multinationaler Unternehmen richtig oder falsch sei, das Konzept des SIM wird von Casaubon vielmehr in den Kontext rückbezüglicher Strukturen gestellt: „Io dico che esiste una società segreta con

---

militanten Gruppen wie „Autonomia operaia“, die auch Nanni Balestrini traf, den Eco aus der gemeinsamen Arbeit im Gruppo '63 kannte.

<sup>492</sup> Vgl. den Artikel „Colpire quale cuore?“ (*La Repubblica*, 23.3.1978), in: Eco, *Sette anni di desiderio* (1990 [1983]: 109-113) und „Il sacro non è una moda“ (*L'Espresso*, 25.3.1979), ebda, S. 17-21, darin besonders folgende Passage: „Infine fa parte di questa vicenda del sacro anche il neomillennarismo ateo, ovvero il terrorismo, che ripete in forme violente una sceneggiatura mistica, esigenza di testimonianza dolorosa, martirio, bagno di sangue purificatore“ (S. 19).

ramificazioni in tutto il mondo, che complotta per diffondere la voce che esiste un complotto universale“ (PF, S. 252).

Anspielungen auf den Zeitgeist finden sich auch im ironischen Passus über die Bekehrung zweier linker Mailänder Gruppen zur Psychoanalyse: „Ma in quegli anni la psicoanalisi di Wagner appariva abbastanza decostruttiva, diagonale, libidinale, non cartesiana, da suggerire spunti teorici all’attività rivoluzionaria“ (PF, S. 184). Lacan wird hier nicht genannt, ist aber gemeint,<sup>493</sup> darüber hinaus kann man den *Anti-Ödipus* von Deleuze und Guattari und – durch das Adjektiv „decostruttivo“ – Derrida assoziieren. Ähnlich wirken auch die Anspielungen auf die Neoavantgarde, die 68er Bewegung, die Bewegung der späten 1970er Jahre und schließlich die Esoterik, die in den Bildertiteln des Malers Riccardo enthalten sind (PF, S. 237): Es sind – vom Erzähler ironisierte – Abkürzungen des jeweiligen Zeitgeistes.

Ein weiterer zentraler Hinweis auf die Zeitgeschichte findet sich im siebten Kapitel: Belbo wird von Agliè in eine Falle an dem Tag gelockt, an dem die Zeitungen die Nachricht vom Begräbnis Berlinguers bringen (Juni 1984).<sup>494</sup> Die Geheimorganisation Tres schiebt ihm einen Koffer mit Sprengstoff unter, sodass Belbo als mutmaßlicher Terrorist in den Medien gesucht und damit für Tres erpressbar wird. Dass Belbo unwissentlich den Koffer mit der Bombe in Bologna in einem nach Florenz fahrenden Zug deponiert, legt für italienische Leser eine Assoziation zum Rechtsterrorismus und dessen „strategia della tensione“ nahe.<sup>495</sup>

Die Geheimorganisation Tres erlaubt zwar keine unmittelbare historische Identifizierung wie der Hinweis auf das Begräbnis Berlinguers, doch drängt es sich im italienischen Kontext auf, eine Verbindung zu der Geheimloge P 2 herzustellen.<sup>496</sup> Die Figur des zunächst mysteriös verschwundenen Ardenti, der im Auftritt der Gruppe Tres im Conservatoire wieder präsent ist, wird

---

<sup>493</sup> Dies hat mir Eco in einem am 24.7.1991 in Mailand geführten Gespräch bestätigt. Der Name Wagner lässt sich wegen der im Roman vorhandenen Bezüge auf Goethes *Faust* vielleicht als Anspielung auf Fausts Famulus Wagner deuten.

<sup>494</sup> Mit dem Namen Berlinguers, des charismatischen Parteiführers des PCI von 1972 bis 1984, ist die Politik des Eurokommunismus und des Historischen Kompromisses zwischen PCI und Christdemokraten verknüpft. Bei den Wahlen zum Europaparlament am 17. Juni 1984 gelang es dem PCI sogar, die Christdemokraten zu überholen.

<sup>495</sup> Man denkt an den Anschlag auf den Zug Italicus 1974 (12 Tote), auf den Hauptbahnhof von Bologna 1980 (85 Tote) und den Bombenanschlag, den Rechtsextremisten im Dezember 1984 auf einen Zug bei Florenz unternahmen (15 Tote, über 100 Verletzte); die Daten sind entnommen aus: Chiellino / Marchio / Rongoni (1989: 281-285) und Brütting (1997: 434).

<sup>496</sup> Bereits am 7.6.1981 hat Eco auf die Enthüllung der Mitgliedlisten des P 2 vom Mai 1981 mit einer politischen Satire im *Espresso*, „Quando entrai nella PP2“, reagiert (in: *Sette anni di desiderio* 1990 [1983], S. 287-290). Die Figur des eleganten Bösewichts Agliè, des geheimen Chefs der Sekte, bezieht sich dagegen nicht auf die Zeitgeschichte, sondern auf den Freimaurer, Alchimisten und Hochstapler des 18. Jahrhunderts Comte de Saint-Germain.

außerdem eindeutig mit der politischen Rechten identifiziert. Zu seiner „Biographie“ gehören die Teilnahme an der Deportation der italienischen Juden nach Auschwitz, die Fremdenlegion und die Geheimdiensttätigkeit. Angesichts der in Italien breit geführten Debatte über die Undurchsichtigkeit der eigenen Geheimdienste, deren Verbindung zur extremen Rechten und mögliche Beteiligung an den unaufgeklärten rechtsterroristischen Attentaten ist eine Figur wie Ardenti somit in einem weiteren Kontext der politischen Diskussion „lesbar“. Die P 2-Loge, zu der viele hohe Repräsentanten von Militär, Geheimdiensten, Politik und Wirtschaft gehörten, betrieb, gemäß den Ergebnissen der parlamentarischen Untersuchungskommission 1984, seit dem Ende der 1960er Jahre eine rechtsautoritäre Unterwanderung der demokratischen Institutionen und verfolgte offensichtlich zeitweise sogar Putschpläne; sie wurde 1981 verboten (Ginsborg 1998: 269-276). Ein Detail des Romans könnte ebenfalls darauf anspielen, nämlich die Unterwanderung des Verlages Garamond durch Agliè, der sich dessen Kartei aneignet. Bei den Untersuchungen zur P 2-Loge kam auch zutage, dass es der Loge gelungen war, den *Corriere della sera* und den Rizzoli-Verlag, dem damals die Zeitung gehörte, zu kontrollieren (Ginsborg 1998: 274).

Eco räumt ein, dass die Aufdeckung der P 2-Loge ihn wohl auch dazu angeregt habe, sich mit Verschwörungstheorien zu beschäftigen (Stauder 2012: 68), doch ordnet er die Aktualität der Verschwörung in einer größeren geschichtlichen und philosophischen Perspektive ein, wie weiter unten noch an einzelnen Beispielen aufzuzeigen ist. Bei allen Bezügen auf die Zeitgeschichte sollte *Il pendolo di Foucault* nicht als Schlüsselroman gelesen werden, da dies – wie schon in der ersten Rezeption von *Il nome della rosa* – zu verkürzenden Interpretationen führt.<sup>497</sup> Ein Schlüsselroman fordert zur Herstellung einer eindeutigen Referenz auf; im *Pendolo di Foucault* geht es jedoch um das entgegengesetzte Problem, um die Struktur des leeren, also eben nicht referentialisierbaren Geheimnisses. Mehr noch als vor konkreten Verschwörungen warnt Eco vor Verschwörungstheorien, und zwar aus sowohl kognitiven als auch psychologischen und politischen Gründen. Komplot-Theorien stellen für ihn letztlich eine der vielen Möglichkeiten dar, subjektiven Verantwortungsgefühlen auszuweichen, da sie auf eine sehr vereinfachte Art das kognitive Bedürfnis nach Welterklärung befriedigen – wenn auch mit diskutablen Mitteln – und den Verschwörungen die Schuld am schlechten Zustand der Welt zuschieben.

---

<sup>497</sup> Die Gefahr allzu vereindeutigender Interpretation besteht nicht nur bei der Identifikation zeitgeschichtlicher Referenzen, sondern auch bei der Interpretation des Romans als Abrechnung mit dem Dekonstruktivismus, wie beispielsweise in Claudia Mirandas Parallelisierung der Diaboliker des Romans mit den Dekonstruktivisten, vgl. Miranda (1992: 291).

Wie Eco in einem Interview (Adornato 1988: 98) erklärt hat, war es nicht seine Intention, zu behaupten, dass es keine Verschwörungen in der Geschichte gebe, sondern vor einer Denkgewohnheit zu warnen, die überall Verschwörungen sieht, ohne sie beweisen zu können. Auf der Rahmenebene wird die Falle, in die Belbo geht, als real dargestellt und nicht als eine Fiktion; dies ist aber nur ein Detail. Ungeachtet der tatsächlichen Existenz von Komplotten richtet sich der Text gegen die Gewohnheit, hinter der „offiziellen“ Geschichte stets eine geheime Geschichte zu vermuten. Eco hat sich dazu mit expliziten Bezügen auf die Zeitgeschichte geäußert:

C'è una malattia che si è impossessata della cultura e della politica della nostra epoca. Per questo motivo ho scritto „Il pendolo“: per denunciarla. E' una „malattia dell'interpretazione“ che ha influenzato tutto, la teologia, la politica, la vita psicologica. Il suo nome è Sindrome del Sospetto. Il suo strumento è la Dietrologia: dietro un fatto se ne nasconde un altro più complesso e un altro ancora e così via all'infinito. La vita viene interpretata come un eterno complotto. [...] Io denuncio l'idea di complotto come spiegazione eterna della storia e della vita, non l'idea che esistano complotti. (Adornato 1988: 98)

Vermutlich um die Aufmerksamkeit des Lesers von den zeitgeschichtlichen Ereignissen hinweg auf die in ihnen wirksamen Denkgewohnheiten zu lenken, operiert Eco teilweise auch mit Verschiebungen, die einzelne Kapitel in eine allegorische Relation zur Zeitgeschichte bringen – eine Relation, die dem Durchschnittsleser wohl erst mit paratextuellen Mitteln erklärt werden muss, wobei Eco selbst meint, dass die Wahrnehmung dieses Zusammenhangs für das Funktionieren des Romans nicht erforderlich ist. Das Brasilienkapitel („Hesed“, PF, S. 131-172) sieht Eco als einen Nukleus des ganzen Romangeschehens und als eine indirekte Darstellung des Umschwungs der Studentenbewegung in den terroristischen Irrationalismus:

Das Brasilienkapitel hat drei Funktionen. Eine ist mechanischer Natur. Ich muss Casaubon für einige Jahre aus Italien entfernen, und so schicke ich ihn nach Brasilien. Die zweite besteht darin, dass die Geschehnisse in Brasilien eine Synthese im Kleinen darstellen von dem, was später passiert: Amparo verfällt dem Okkultismus, wie ihm später die drei Freunde verfallen. Drittens geschieht auch in Italien zur gleichen Zeit das, was Amparo widerfährt: die Brigade Rosse und der Fall Moro, also der große Rückfall ins Irrationale. (Stauder 2012: 60 f.)

Am Ende des 25. Abschnitts wird der Terrorismus durch Kontiguität mit der esoterischen Seite der Renaissance parallelisiert; er ist Casaubon so wenig verständlich wie die Tatsache, dass die Humanisten, kaum aus dem Dunkel des Mittelalters herausgetreten, sich der Kabbala und der Magie verschrieben:

Dopo due anni di frequentazione di umanisti che recitavano formule per convincere la natura a fare cose che non aveva intenzione di fare, ricevetti notizie dall'Italia. I miei antichi compagni, o almeno alcuni di loro, sparavano nella nuca a chi non era d'accordo con loro, per convincere la gente a fare cose che non aveva intenzione di fare. Non capivo. (PF, S. 140)

Auch in seinen Essays greift Eco in der Behandlung zeitgeschichtlicher Themen oft zu satirischen oder indirekten Formen der Darstellung. *Sette anni di desiderio* enthält ein Beispiel des indirekten zeitgeschichtlichen Kommentars in der Form einer Uchronie. In diesem ironisch mit „Una storia vera“ betitelten Artikel aus dem Jahr 1979 lässt Eco die Roten Brigaden und die Gruppe Prima Linea als staatstragende Kräfte zu Sabotageaktionen gegen eine neue Türkeninvasion antreten. Selbst der Papst ehrt die Guerrillakämpfer für ihre Teilnahme an dem Heiligen Untergrundkrieg.<sup>498</sup> Eco verwendet hier die Uchronie als ein Mittel, sich zu besonders gewichtigen zeitgeschichtlichen Fragen a) in Form einer Erzählung, b) mittels einer Verschiebung der historischen Referenz zu äußern. Dass Eco selbst diese Art der Geschichtsreflexion und -kritik für wichtig hält, zeigt auch die Tatsache, dass in *Il secondo diario minimo* (1992) eine ganze Sektion dieser „Storie vere“ enthalten ist. In seinem Vorwort zu diesem Abschnitt weist er auf die Antizipationsfähigkeiten der Satire hin. So sei die Satire gegen die Geheimdienste in einem seiner Science-Fiction-Divertissements ursprünglich sekundär gewesen, habe sich inzwischen aber als historiographisch erwiesen. Die Tatsache, dass die zeitgeschichtlichen Bezüge in *Il pendolo di Foucault* teilweise indirekt und – wie im 4. Kapitel – im Grunde allegorisch konstruiert sind, muss man also nicht unbedingt aus Ecos theoretischen Positionen in *Semiotica e filosofia del linguaggio* (1984) ableiten (vgl. Ganeri 1990: 98 f.), da seine Praxis satirischer Interpretation der Zeitgeschichte bereits genügend Material zur Veranschaulichung dieser Analyse liefert.

Wenn der Roman um das Problem der Interpretation (der Geschichte und aller Texte) kreist, ist es funktional, die historischen Referenzen nicht allzu „realistisch“ im Sinne der Abbildung historischer Ereignisse anzulegen. Ganeri scheint mir in ihrer Kritik, dass Eco die moderne Allegorie nicht in dem offenen Sinn von Benjamin, Jaus und de Man fasse, sondern eher im Sinne einer modernisierten Version der alten kodifizierten Allegorie,

---

<sup>498</sup> *La Repubblica*, 25.2.1979, und in: *Sette anni di desiderio*, (1990 [1983]: 114-118). Die „wahre Geschichte“ beruht auf einem kontrafaktischen Konditional in der Art des folgenden Satzes: „Wenn die Roten Brigaden in einer Situation des Krieges mit einem faschistischen türkischen Staat entstanden wären, hätten sie es zu gesellschaftlichem Ansehen bringen können.“ Eco hat später, da niemand diesen Text ernstgenommen habe, eine Erklärung dazu verfasst, die von der Hypothese ausgeht, dass ein Kontinuum an Gewalt in einer Gesellschaft vorhanden sei, das nach einem Ventil sucht, vgl. den Artikel zum Moro-Prozess „Perché ridono in quelle gabbie?“ (*La Repubblica*, 16.4.1982), in: *Sette anni di desiderio* (1990 [1983]: 119-122).

möglicherweise im Hinblick auf seine Theorie, nicht aber im Hinblick auf *Il pendolo di Foucault* recht zu haben. Ihre Kritik an Eco zielt darauf ab, dass er die moderne Allegorie nicht im Sinne einer Subversion der Codes konzipiere, sondern als reines Spiel der Variationen (1990: 98 f.). Diese Wertung geht meines Erachtens an *Il pendolo di Foucault* vorbei, da in der „Welt“ des Romans die Codes deswegen nicht mehr subvertiert werden können, weil sie sowieso schon durcheinandergeraten sind. Die Fragestellung ist damit anders gelagert, sie lautet eher, ob in einer labyrinthischen Enzyklopädie, d.h. einer Enzyklopädie ohne feste Codes und Regeln der Signifikation, überhaupt noch eine Trennlinie zwischen „common sense“ und interpretatorischem Delirium zu ziehen ist. Während Ganeri in der Intertextualität der Romane Ecos nur „un gioco allegramente fondato sul facile nichilismo di un nominalismo senza storia e senza controparte“ (Ganeri 1990: 99) sieht, möchte ich mit meinen Ausführungen die These der angeblichen Geschichtslosigkeit Ecos widerlegen. Seine Sorge um die Auswirkungen von Verschwörungstheorien und einer Denkhaltung des permanenten Verdachts auf die politische Verfassung des Gemeinwesens ist zweifellos Ausdruck eines staatsbürgerlichen Engagements; dieses gehört zu den Faktoren, die den Ruf Ecos als eines der wichtigen Intellektuellen Italiens untermauert haben.<sup>499</sup>

Transparenz, Kommunikation und Oberfläche auf der einen Seite und Undurchsichtigkeit, Gewalt und „Untergrund“ auf der anderen Seite bilden über die unmittelbar politische Ebene hinaus grundlegende semantische Oppositionen des Romans, die in der Verdunkelung des rationalistischen Denkens durch das hermetische Delirium der Interpretation in eine syntagmatische Bewegung gebracht und durch die häufigen mahnenden Hinweise Casaubons auf das schlimme Ende für den Leser explizit abgestützt werden.

#### 8.7 Die Verschwörungstheorien: Fiktion, Denkmuster, „Self-fulfilling prophecy“

Die drei Verlagslektoren werden durch die Anweisung des Verlagsdirektors, ein Programm esoterischer Literatur aufzulegen, dazu gebracht, sich mit der Geschichte der Esoterik zu beschäftigen. Die Aufspaltung des Verlags in den seriösen Verlag Garamond und den Verlag Manuzio, in dem unqualifizierte und eitle Autoren mit allen Mitteln der Täuschung um ihr Geld gebracht werden, zeigt dabei bereits ein ähnliches Muster der Überlagerung von seriöser Oberfläche und obskurem Untergrund, wie es sich im Laufe der Recherche der Lektoren für die Geistesgeschichte insgesamt herausbildet. Casaubon, der in Brasilien den undurchsichtigen Agliè kennengelernt hatte, empfiehlt ihm dem Verlag als Experten für die Geschichte der esoterischen Gruppen.

<sup>499</sup> Vgl. dazu auch die Biographie Ecos von Nerlich (2010: 50-58, 69-73, 101, 121 f.).

Agliè, der eine Vielzahl von Esoterikern persönlich kennt, kann durch die Gespräche mit den Verlagslektoren Einfluss auf die Verlagsarbeit gewinnen.

In seinem Rückblick auf die Entstehung der Idee, einen eigenen esoterischen Plan für die Erringung der Weltherrschaft zu konstruieren, hebt der homodiegetische Erzähler Casaubon zwei Momente hervor, eine Begegnung mit dem Kommissar De Angelis und eine spiritistische Séance in einem Schloss bei Turin, zu der Agliè einlädt. Dieses Erlebnis kommentiert Casaubon folgendermaßen:

certamente fu quella sera che il Piano prese forma nella nostra mente, come volontà di dare una forma qualsiasi a quell'esperienza informe, trasformando in realtà fantasticata quella fantasia che qualcuno aveva voluto reale. (PF, S. 266)

In der Begegnung mit dem Kommissar wird die politische Dimension des Themas der Geheimgesellschaft deutlich. De Angelis fragt Casaubon, ob er etwas über die Synarchie wisse. Beide tragen ihr Wissen zusammen und konstatieren mit Blick auf die politischen Mythen einer synarchistischen Geheimgesellschaft während der 1930er und 40er Jahre, dass die Synarchie sowohl dem linken als auch dem rechten politischen Spektrum zugeordnet wurde. Casaubon erklärt die politische Beliebigkeit dieser Verortung mit der psychologischen Hypothese, dass sowohl Einzelpersonen als auch Diktaturen geneigt sind, nach einem äußeren Feind zu suchen, dem sie die Verantwortung für das eigene Scheitern zuschreiben können (PF, S. 252). De Angelis dagegen unterstreicht die Notwendigkeit konkreten Handelns mit dem Hinweis auf das Gewaltpotential der Verschwörungstheorien. An diesem Punkt lenkt Casaubon ab – nicht einmal der Hinweis auf die Bomben in den Zügen, eine deutliche Anspielung auf den Rechtsterrorismus, können ihn dazu bewegen, mit De Angelis offen über seine Beobachtungen zu sprechen. Der Kommissar fragt ihn, ob er etwas über die Gruppe Tres wisse (PF, S. 253). Casaubons großer Fehler besteht später darin, diese Gruppe in den „Plan“ als „Templi Resurgentes Equites Synarchici“ (PF, S. 337) zu integrieren und so bei Agliè den Eindruck zu erwecken, die Verlagslektoren wären im Besitz eines höheren Wissens. Dies wiederum führt zur Ermordung Belbos durch die Gruppe Tres, als Belbo im Conservatoire des Arts et Métiers auf alle Nachfragen Agliès nach dem Geheimnis mit Verweigerung reagiert. Belbos Geste der Verweigerung erscheint als Akt der Wiedergewinnung intellektueller Integrität, nachdem gerade Belbo bewusst die Konstruktion des „Plans“ vorangetrieben und sich darin verloren hatte.

In den „Plan“ gehen Elemente mit unterschiedlichen Graden der Fiktionalität bzw. des Realitätsbezugs ein: 1. fiktive Elemente wie der Text der angeblichen Templer-Botschaft von Provins und die kombinatorischen Verknüpfungen einzelner Elemente des „Plans“, 2. Elemente aus der esoterischen Tradition, 3. geschichtliche Referenzen wie Daten und Ereignisse,

4. literarische Referenzen wie Autorennamen und Texte, 5. seriöse historiographische Arbeiten sowohl zur Geschichte der Esoterik als auch zur Weltgeschichte, 6. esoterische Interpretationen der Geschichte der Esoterik und der Weltgeschichte.

Die Anteile im Einzelfall gegeneinander abzuwägen, würde hier zu weit führen. Wichtig ist dagegen für die Leserfahrung, dass die Bereiche von Esoterik und Geschichte sich immer mehr aufeinander zubewegen und die Fiktionalität des Plans umso mehr aus dem Blickfeld gerät, je mehr erkennbar historisches Material in den „Plan“ eingebaut wird und je mehr er sich der Gegenwart nähert. Über die eigene Erfahrung, dass die Orientierung nach den Kategorien „real“ / „fiktiv“ verloren geht, kann der Leser die von Casaubon thematisierte Verstrickung Belbos in den Plan nachvollziehen. Die spielerische Kombinatorik wird zunehmend mit einer unheimlichen Atmosphäre aufgeladen, da sich die Hinweise auf den Faschismus und Nationalsozialismus immer mehr verdichten und damit im Leser die Vorgeschichte des zeitgenössischen Rechtsextremismus wachgerufen wird.

Der „Plan“ nimmt den Entwurf des Colonel Ardentis auf: Nach dessen verdrehter Interpretation eines Textfragments gab es ein Projekt der mittelalterlichen Templar der Weltherrschaft zu erringen, das von den Templern bis zum Jahr 1944 reiche. Sechs Gruppen von Initiierten würden sich demnach im Abstand von 120 Jahren an verschiedenen Orten treffen, bis sich im Jahr 1944 der Plan erfüllen könne. Die Lektoren verändern nur die Orte und erfinden die folgende Serie: Portugal 1344, England 1464, Frankreich 1584, Deutschland 1704, Bulgarien 1824, Jerusalem 1944. Der Plan ist von vornherein als Geschichte einer verloren gegangenen Botschaft angelegt. Ditallevi bemerkt zur Vorstellung unsichtbarer Weltherrscher:

Forse il complotto c'è davvero e la storia altro non è che il risultato di questa battaglia per ricostruire un messaggio perduto. Noi non li vediamo, ed essi, invisibili, agiscono intorno a noi. (PF, S. 311)

Ein Hindernis wird ebenfalls in den „Plan“ aufgenommen: Das Treffen zwischen Engländern und Franzosen sei wegen der durch den Gregorianischen Kalender verursachten Zeitdifferenz zwischen England und Frankreich nicht zustande gekommen. Um den Plan zu retten sei die nächste Gruppe, die Deutschen, mit den Rosenkreuzer-Manifesten in verschleierte Form an die Öffentlichkeit getreten, doch dann sei der 30-jährige Krieg dazwischengekommen. Weitere Kontaktversuche zwischen den Großmeistern Guillaume Postel, einem bekannten Orientalisten und Esoteriker des 17. Jahrhunderts, und Francis Bacon hätten über das Pariser Kloster Saint-Martin-des-Champs, das spätere, Bacon gewidmete Conservatoire des Arts et Métiers laufen sollen, in das sich Postel zurückzog, aber drei Jahre vor dem geplanten Treffen starb. In dem Teil des Conservatoire des Arts et Métiers, in dem das Foucaultsche

Pendel hängt, einer früheren Kirche, die tatsächlich durch die Kombination von gotischer Architektur und technischen Ausstellungsstücken wie Flugzeugen, Autos und Fahrrädern von einer seltsamen Atmosphäre erfüllt ist, befindet sich auch eine Inschrift für Guillaume Postel. Der Aufenthalt von Postel in dem früheren Kloster Saint-Martin-des-Champs ist also referentialisierbar. Der „Plan“ sieht vor, dass Bacon dort sein „Haus Salomons“ errichten wollte. Seine Erben hätten die Freimaurerei erfunden, um mit den Franzosen in Kontakt treten zu können.

Casaubon erstellt nun eine Liste der Freimaurervereinigungen, die bis zur rechtsextremen, 1918 gegründeten Thule-Gesellschaft reicht. An diesem Punkt unterläuft ihm der entscheidende Fehler, den Namen Tres mit auf die Liste zu setzen, den ihm der Kommissar De Angelis im Gespräch über die Verbindungen zwischen esoterischen Gruppen und terroristischen Attentätern mitgeteilt hatte. Dieses kleine Detail kann dem Leser durchaus entgehen. Wichtig für die Leserbeteiligung ist, dass durch die vielen Details ein gradueller Übergang vom intellektuellen Spiel in die kombinatorische Obsession Belbos und die Unheimlichkeit der Bestätigungen der Fiktion durch die Reaktionen der Esoteriker entsteht.

Als Nächstes konstruieren die Lektoren das eigentliche Ziel des Plans, die Weltherrschaft mit Hilfe der Manipulation der Erdströme zu erreichen. Den Templern wird ein quasi technologisches Projekt zugeschrieben, zu dessen Erfüllung sie erst eine 600-jährige Entwicklung der Naturwissenschaft und Technik abwarten mussten. Nun wird das Foucaultsche Pendel in den „Plan“ eingebaut, zu dem nur noch eine Karte konstruiert werden muss, auf der der Nabel der Welt verzeichnet ist. In das Koordinatennetz des Plans wird die ganze Moderne einbezogen (PF, S. 366), von der Faszination des 19. Jahrhunderts durch die Thematik des Untergrunds, die man sowohl in der Technik im Metro-Bau als auch in der Literatur bei Hugo, Souvestre und Allain, Ponson du Terrail und Jules Verne findet (vgl. PF, S. 364), bis zur umgekehrten Bewegung in die Höhe, zum Eiffelturm und zu den Weltraumflügen. Dies alles ist als Parodie der hermetischen Logik gedacht, doch stellt Casaubon im Nachhinein fest, dass sich das Gehirn an diese Form der Fiktion gewöhnt: „Credo non ci sia più differenza, a un certo punto, tra abituarsi a fingere di credere e abituarsi a credere“ (PF, S. 367). Zentrale Denker der Moderne wie Marx, Freud und Einstein können ohne Mühe in den „Plan“ eingebaut werden (PF, S. 368). Die noch fehlenden Stücke des Plans liefern die Jesuiten, die auf der Suche nach dem „Plan“ den Computer erfunden hätten, was mit der Tradition der „Ars combinatoria“, besonders bei dem Jesuiten Athanasius Kircher, begründet wird.

Eingearbeitet werden auch der Antisemitismus und die Geheimdienste, mit dem Hinweis auf die *Protokolle der Weisen von Zion* und die russische Ochrana. Die drei Lektoren sind, das esoterische Thema der unterirdischen

Ströme parodierend, nun im Untergrund der Weltgeschichte angelangt – in jener Atmosphäre der Unheimlichkeit, die Casaubon in der Werkstatt des Tierpräparators Salon verspürt, des antisemitischen Sohnes eines Ochrana-Agenten, der immer wieder Stichworte für den „Plan“ beisteuert. Die Lektoren amüsieren sich mit ihrer Fiktion und vergessen dabei (ebenso wie der Leser), dass der Text von den Fiktionen von Rechtsextremisten wie Ardent und Salon mitgeprägt wird, die diese durchaus nicht als Fiktionen verstehen. Zu diesem Zeitpunkt verlieren die Lektoren auch die Kontrolle über Agliè (PF, S. 398), der die Kartei des Verlags benutzt, um seine Organisation auszuweiten. Belbo fügt nun auch noch Hitler in den Plan ein. Der Text wird hier ein kaum zu entwirrendes Geflecht von historischen Fakten, z.B. über die Verbindungen zwischen Nazis und Thule-Gesellschaft, und einer delirierenden Kombinationswut, die selbst den Holocaust aus dem Templerplan ableitet. Hitler habe nach einer versteckten Botschaft gesucht und deshalb seien alle Juden in den KZs zuerst gründlich durchsucht worden. Für Belbo ist sogar der Holocaust zum Spielmaterial seiner Fiktion geworden:

Solo il Piano spiega la inspiegabile burocrazia del genocidio! Hitler cerca addosso agli ebrei il suggerimento, l'idea che gli permetta di determinare, grazie al Pendolo, il punto esatto in cui, sotto la volta concava che la terra cava provvede a se stessa, si intersecano le correnti sotterranee. (PF, S. 403)

Dass für Belbo der Plan inzwischen zur Obsession geworden ist, wird hier durch seine Unfähigkeit angedeutet, Diotallevis Protest zu akzeptieren. Diotallevis Krebskrankheit, die er selbst später als Folge des „Plans“ erklärt, wird hier zum ersten Mal manifest, doch Belbo hat – bedingt durch den „Plan“ – seine Wahrnehmungsfähigkeit verloren:

Aspetta, perdio, quando i Templari sbudellavano i saraceni ti divertivi, perché era passato tanto tempo, e ora fai del moralismo da piccolo intellettuale. Qui stiamo cercando di rifare la Storia, nulla ci deve fare paura. (PF, S. 403)

Belbo kann nicht mehr erkennen, dass er bereits von den Machtphantasien der rechtsextremistischen Esoteriker infiziert ist.

Das Modell des Komplotts hat hier alle Ebenen erfasst. Es ist in dem verarbeiteten historischen Material, besonders in den *Protokollen der Weisen von Zion*, präsent, leitet die kombinatorische Suche der Protagonisten in der Konstruktion des „Plans“ und prägt die Wahrnehmungsgewohnheiten der Esoteriker und ihr Verhalten. Das Modell des Komplotts dekonstruiert die intratextuellen Grenzen zwischen Fiktion und Realität. Auch wenn Casaubon immer wieder auf der Rahmenebene auf die Fiktionalität des „Plans“ hinweist, lässt die Lektüre des „Plans“ doch das Bild einer Welt entstehen, in der die Grenzen zwischen Geschichte und Fiktion sowie zwischen Text- und

Ereignisebene völlig verschwimmen. Diese Lektüererfahrung ist für einen Leser, der mit der Geschichte Italiens der letzten Jahrzehnte, vor allem der Jahre um die Moro-Entführung und die Untersuchungen um die Geheimloge P 2 halbwegs vertraut ist, im Übrigen korrelierbar mit der Verunsicherung der Öffentlichkeit, die mit den ständigen Gerüchten um Komplotte und den tatsächlichen nie aufgeklärten Attentaten in den 1980er Jahren verbunden war. Allerdings ist hier noch einmal zu betonen, dass der Roman nicht als Schlüsselroman mit Agliè als Licio Gelli, dem Chef der P 2-Loge, zu lesen ist, da seine Ambitionen sehr viel weiter reichen.

Das von den Lektoren zusammengetragene Material wird im Verlauf der Entstehung des „Plans“ in seiner „Geschichtsrelevanz“ immer durchsichtiger, für einen durchschnittlichen, in der Geschichte der Geheimgesellschaften nicht bewanderten Leser ergibt sich dies zwingend jedoch erst, als die Kette der Komplotte, die bei den Freimaurern beginnt, bis zum Nationalsozialismus, dem Holocaust und dem Nahostkonflikt weitergeführt wird. An welchem Punkt sich für den Leser eine Überlagerung von Esoterik und historischem Wissen herstellt, hängt von seinem Vorwissen ab, geschieht aber spätestens in dem Moment, als Hitler und die KZs in den „Plan“ eingebaut werden.

Eine (reale) Affinität zwischen der esoterischen Geheimbündelei und den Komplott-Theorien ist von vornherein durch ihre soziale Funktion gegeben. Wie der Soziologe Georg Simmel in seiner Studie über „Das Geheimnis und die geheime Gesellschaft“ (auf die sich Eco in *I limiti dell'interpretazione* bezieht) schreibt, dienen das Geheimnis und die Geheimgesellschaft einerseits dem Schutz ihrer Mitglieder und sind in den Zeiten neuer gesellschaftlicher Bewegungen wie dem 18. Jahrhundert besonders verbreitet, andererseits provoziert gerade das Geheimnis die Annahme, die Geheimgesellschaft plane ein Komplott gegen den Staat oder die Gesellschaft (Simmel 1967: 304). Ecos unheimliche Geschichte der Komplotte geht von historisch belegten Gegebenheiten aus. Die Referenz auf diese Geschichte ist aufgespalten in eine fiktionale Seite, die des „Plans“, und in die Seite der Materialsammlung für die Konstruktion des „Plans“; auf dieser zweiten Ebene hält sich Eco an historisches Wissen. Dieses historische Material hat den Autor später nochmals beschäftigt: Die in *Il pendolo di Foucault* rekonstruierte Geschichte der Verschwörungstheorien von der Französischen Revolution bis zu den *Protokollen der Weisen von Zion* und dem Nationalsozialismus wird in seinem Roman *Il cimitero di Praga* zur Basis der gesamten Romanhandlung ausgebaut.<sup>500</sup>

---

<sup>500</sup> Die wichtigste Quelle Ecos zu den *Protokollen der Weisen von Zion* war vermutlich Norman Cohns *Warrant for Genocide: The Myth of the Jewish World Conspiracy and the Protocols of the Elders of Zion* (1967).

Im Kontext des Einbaus der freimaurerischen Logen in ihren „Plan“ beschäftigen sich die drei Verlagslektoren auch mit einem prominenten Beispiel, in dem das Modell des Komplotts zur Erklärung eines einschneidenden historischen Vorgangs verwendet wurde. Der Abbé Barruel führte in seinen einflussreichen *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme* die Französische Revolution auf eine Verschwörung der aufklärerischen Philosophen und Freimaurer zurück; Eco zitiert (PF, S. 375) aus der Ausgabe Hamburg 1798. Und er führt den Brief eines Capitano Simonini an, in dem dieser den Abbé Barruel auf eine weitere „infernale Sekte“ aufmerksam macht (PF, S. 377). Simonini erweitert Barruels Verschwörungstheorie um die Juden; diese Figur erscheint in *Il cimitero di Praga* als Großvater des fiktiven antisemitischen Protagonisten Simone Simonini.<sup>501</sup>

Belbo erkennt an diesem Punkt der Erarbeitung des „Plans“, dass eine große Ähnlichkeit zwischen Ardentis Templerbotschaft und den *Protokollen der Weisen von Zion* besteht (PF, S. 381). Doch auch diese Erkenntnis des rechtsextremistischen Hintergrunds der Vorstellung von Welteroberungsplänen bewegt ihn nicht dazu, seine eigene Fiktion aufzugeben.

Die drei Lektoren beschäftigen sich weiter mit der Vorgeschichte der *Protokolle der Weisen von Zion* und finden Beispiele für die Imagination von Komplotten im französischen Populärroman des 19. Jahrhunderts, in Alexandre Dumas' *Joseph Balsamo* und Eugène Sues *Mystères du peuple* sowie in Hermann Goedsches unter dem Pseudonym Sir John Retcliffe verfassten Populärroman *Biarritz*. Der Text verweist dabei auf einen Artikel der *Times* von 1921 über die *Protokolle der Weisen von Zion*, in dem die Verbindungen zwischen Populärromanen und dem späteren antisemitischen Pamphlet bereits teilweise aufgedeckt wurden. Die Protagonisten verfolgen die Geschichte der *Protokolle der Weisen von Zion* von Nilus und dem Zarenhof zurück zu dem antinapoleonischen Pamphlet von Maurice Joly *Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu* (1864), in dem dieser eine als Machiavelli auftretende Deckfigur für Napoleon III. in der Hölle mit Montesquieu diskutieren lässt (vgl. PF, S. 383); dies habe schon die *Times* im Jahr 1921 herausgefunden, nicht jedoch die Tatsache, dass Joly wiederum von Eugène Sue abgeschrieben habe. Sues *Le Juif errant* wird als Beispiel für die Idee eines jesuitischen Komplotts zur Erringung der Weltherrschaft angeführt. Als Vorbild für Nilus' Vorwort zu den *Protokollen der Weisen von Zion* gibt Casaubon außerdem das letzte Kapitel von Eugène Sues *Mystères du peuple* an. Die drei Lektoren erwähnen in diesem Kontext eine weitere Reihe von Texten, die eine Linie von Alexandre Dumas' *Joseph Balsamo*, einem Roman über Cagliostros Rolle in der Halsbandaffaire (nach Dumas ein Komplott zur Vorbereitung der Französischen Revolution), über

---

<sup>501</sup> Zu den Verschwörungstheorien in *Il cimitero di Praga* vgl. Milanini (2015).

eine ähnliche, nun antisemitisch gewendete Schlüsselszene in dem Sensationsroman  *Biarritz*  von Sir John Retcliffe (1868) bis hin zu den  *Protokollen der Weisen von Zion*  bilden.

Die Darstellung suggeriert, dass die Konstrukteure von Komplott-Theorien sich wenig um die Frage der Textsorten kümmern. Literarische Texte erscheinen hier nach ihrer Um-Schrift durch antisemitische Pamphlete zu Tatsachenberichten transformiert. Diese „Textpraxis“ wird folgendermaßen kommentiert: „Poche variazioni, permutazioni minime: i Protocolli si stavano facendo da soli. Un progetto astratto di complotto migrava da complotto a complotto“ (PF, S. 385). Die Protagonisten betonen in ihrer Lektüre der Vorgeschichte der  *Protokolle der Weisen von Zion* , dass es sich um einen auf verschiedenen Plagiaten beruhenden Text handelt, der von literarischen fiktionalen Elementen, sozusagen einer Sammlung von Textbausteinen, vorgeprägt ist, in denen die Position der Verschwörer je nach Bedarf einfach ausgetauscht wird. Ob Freimaurer, Jesuiten oder Juden im Lauf des 19. Jahrhunderts als Verschwörer ausgemacht werden, der „Plot“ dieser Narration bleibt ähnlich.

Ein Leser, der dem Pakt mit dem Autor folgend den „segnali di veridizione“ glaubt – und da der Text hier sehr diskursiv verfährt, ist textintern ein Zweifel an der Historizität des Materials nicht vorgesehen –, kann an dieser Stelle den Verdacht hegen, dass die Geschichte und ihre Akteure derselben Logik der Kombination von Texten gehorchen wie der von den Lektoren ersonnene „Plan“ und der Text des  *Pendolo di Foucault*  selbst. Diese „unterirdische“ Linie der Geschichte bildet in ihrer unentwirrbaren Verklammerung aus Kombinatorik und Irrationalismus einen Gegenpol zu allen optimistisch-rationalistischen Geschichtskonstruktionen.<sup>502</sup> Als praktisches Exempel für die Tendenz der Verschwörungstheorien zur „self-fulfilling prophecy“ werden im Folgenden der russische Geheimdienst Ochrana und dessen Chef Rackovskij, ein „falsario geniale“ (PF, S. 386) angeführt. Beispiele belegen die Strategie Rackovskijs, Attentate durch die Ochrana selbst organisieren zu lassen, um revolutionäre Gruppen damit belasten zu können, oder inexistente Gruppen für existent zu erklären, damit jemand auf die Idee kommt, sie zu gründen.

Die Grenzen von Wahrheit und Fälschung sind in diesem Gespinnst verwischt: Das historische Material selbst erscheint als ein Labyrinth simulierter Realität. Casaubon kommentiert, dass die erste Aufgabe eines tüchtigen Infiltrierten darin besteht, die Gruppe als infiltriert anzuklagen, in die er sich infiltriert hat. Das Komplott ist im Prinzip unendlich, da es auf dem Prinzip der Fälschung und der verdeckten Kommunikation beruht. Es installiert in der Realität eine Paradoxie nach dem Muster des Paradoxes „Alle Kreter

---

<sup>502</sup> Textintern repliziert sie in dieser Hinsicht auf die Beschreibung des Conservatoire des Arts et Métiers am Anfang des Romans.

lügen“, was im Roman schon anhand des Rosenkreuzer-Beispiels beschrieben wird. Deshalb ist es auch müßig sich zu fragen, ob hinter all diesen Beispielen von Geheimgesellschaften ein permanenter Hinweis auf die P 2-Loge steckt – es geht nicht um ein einzelnes zeitgeschichtliches Phänomen, sondern um eine Kommunikationsstruktur, die auf der Lüge aufbaut, gerade deshalb sich tendenziell ablöst von der Möglichkeit der Referentialisierung, und, in der Realität installiert, unkontrollierbare Folgen nach sich ziehen kann. Die Perspektive Ecos besteht nicht darin, nach der Belegbarkeit der Komplott-These zu fragen. Er richtet die Aufmerksamkeit des Lesers vielmehr auf die Mentalität, die Komplott-Thesen begünstigt, und auf die Ablösung der Verschwörungstheorie von der Möglichkeit der Überprüfbarkeit: Sie erscheint als ein Trick der Kommunikation, der vor allem Undurchsichtigkeit erzeugen soll.

In den Beispielen von Gruppen, die jeweils mit den Waffen des Gegners kämpfen und sich so auszulöschen trachten, manifestiert sich für Belbo das Wirken der Weltgeschichte insgesamt. Er erzählt die Geschichte eines Mannes, der von den Schwarzen Brigaden zur Resistenza überwechselt und verdächtigt wird, infiltriert zu sein – was sich als falsch erst in dem Moment herausstellt, als er von den Faschisten umgebracht wird. Der Tod erscheint hier als die einzige Möglichkeit, die Wahrheit in dem Geflecht von Verdächtigungen, Fälschungen und Manipulationen zu beweisen, das die Klandestinität mit sich bringt; dies deutet gleichzeitig auf Belbos Ende voraus. Belbo formuliert in diesem Kontext seine „Geschichtsphilosophie“, die auf einer Identifikation von Geschichte und Trivialliteratur beruht:

Il feuilleton finge di scherzare, ma poi il mondo ce lo fa vedere così com'è, o almeno così come sarà. Le donne sono più simili a Milady che a Lucia Mondella, Fu Manchu è più vero di Nathan il Saggio, e la Storia è più simile a quella raccontata da Sue che a quella progettata da Hegel. [...] Quello che è successo davvero è quello che avevano raccontato in anticipo i romanzi d'appendice. (PF, S. 389)

Diese Aussage verweist vor allem auf Sues *Mystères du peuple* und *Le juif errant*. Welchen intratextuellen Status kann man ihr zuschreiben? Sie könnte sich intertextuell auf eines der zirkulären Labyrinth von Borges beziehen, bei dem es heißt: „Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible ...“.<sup>503</sup> Belbos Aussage fungiert außerdem als ein *Aperçu*, eine spielerische Provokation gegen die Denkgewohnheit, Wahrheit nur mit der „hohen“, nie mit der Trivialliteratur zu verknüpfen. Die Populärliteratur des 19. Jahrhunderts als zutreffender als Hegels Geschichtsphilosophie anzusehen, impliziert eine

<sup>503</sup> Borges, „Tema del traidor y del héroe“, in: *Ficciones*, Obras completas, t. II, vol. 5, S. 139. Zur Bedeutung von Borges in *Il pendolo di Foucault* siehe weiter unten.

Geste der Entsakralisierung. Die Verschwörungstheorien würden damit romanisieren den Wahrheitsanspruch der großen geschichtsteleologischen Systeme, die Hegel repräsentiert, ablösen. Da diese Aussage am Ende einer Kette von Argumenten steht, in der authentisches historisches Material verwendet wird, könnte sie gleichzeitig den Status einer ernst gemeinten Aussage zur Geschichte haben. Welches Bild von Geschichte würde sich hier ergeben? Es ist das Bild einer fast schon monotonen Reihe von Texten, die dem jeweiligen Gegner ein Komplott unterschieben. Bei den meisten Lesern dürfte dabei das historische Wissen abrufbar sein, dass die *Protokolle der Weisen von Zion* einen großen Einfluss auf die Geschichte hatten, insofern sie der Legitimation des Antisemitismus im 20. Jahrhundert dienen.<sup>504</sup>

Geschichte erscheint in der Konsequenz des vom Roman zitierten Materials als ein Text, der nicht nur im Nachhinein gefälscht werden kann, sondern der schon auf der Ereignisebene gefälscht ist, weil die Ereignisse nur die Kopien von gefälschten Texten sind. Innerhalb dieses wandernden Textes der Verschwörungstheorien erübrigt sich auch eine Unterscheidung zwischen fiktionalen und politischen Texten, da die Komplotte weder verifizierbar noch falsifizierbar sind. Die relevanten Aussagen zu den Komplotten lassen sich nur noch auf der Ebene ihrer Funktionalität machen: Nicht ob das Komplott existiert, sondern wem es warum nützt, ist die Frage. Die Antwort wird auf einer psychologischen Ebene gegeben. Für Belbo kompensiert die Erfindung des „Plans“ sein persönliches Frustrationsgefühl und ermöglicht die Flucht vor der Geschichte: „Ancora una volta, per sfuggire all'inquietudine della Storia, Belbo aveva scritto e rivisitato la vita per interposta scrittura“ (PF, S. 390). Die Funktionalität des Komplotts besteht darin, dass es von Schuldgefühlen und Verantwortung befreit: „Soccombere di fronte a un complotto cosmico non è vergogna“ (PF, S. 490). Daraus ergibt sich auch die Unendlichkeit des Komplotts, seine Struktur einer „self-fulfilling prophecy“, die Casaubon folgendermaßen charakterisiert:

siccome ti senti colpevole, inventi un complotto, anzi molti. E per batterli, devi organizzare il tuo complotto. E più escogiti i complotti altrui, per giustificare la tua incomprendenza, più te ne innamori, e concepisci il tuo sulla loro misura. (PF, S. 491)

Damit liefert Casaubon eine Erklärung für die Geschichte der Geheimgesellschaften, aber auch für die Faszination, die sie auf die drei Intellektuellen ausübt. Der wahre Initierte, so Casaubon weiter, ist allerdings der, der weiß,

<sup>504</sup> Liest man die *Protokolle der Weisen von Zion*, kann man sich kaum des Eindrucks erwehren, dass die nazistische Politik eine ganze Reihe von Punkten, die als jüdisches Subversionsprogramm ausgegeben wurden, selbst in die Praxis umgesetzt hat, wie die Gleichschaltung der Medien. Zur neueren Forschung über die *Protokolle der Weisen von Zion* vgl. Horn / Hagemeyer (2012).

dass das mächtigste Geheimnis eines ohne Inhalt ist (PF, S. 492). Am Anfang dieses Kapitels (PF, S. 489) zitiert Eco eine Passage aus Karl Poppers *Conjectures and refutations* (1969), in der Popper die Verschwörungstheorien als eine Kompensation des Transzendenz-Verlustes deutet – wer ihnen glaubt, lässt die Verschwörung an die Stelle Gottes treten.

Die Besonderheit des Romans liegt darin, dass er gleichzeitig eine Geschichte der Verschwörungstheorien schreibt und den Lektüreprozess so anlegt, dass der Leser in das Syndrom des permanenten Verdachts und die Auflösung der Grenzen von Fiktion und Realität hineingezogen wird, die das Modell des Komplotts begleiten. Die quasi historiographische Analyse, die mit wissenschaftlichen Kriterien wie der Belegbarkeit der Zitate arbeitet, unterscheidet Eco dabei von anderen postmodernen Autoren wie Thomas Pynchon. Während bei Pynchon<sup>505</sup> und in anderer Form auch bei Fuentes die einzelnen Elemente der Fiktion an der Indeterminationsstruktur des gesamten Romans teilhaben und sich daher die Frage, welche Elemente historisch und welche fiktiv sind, jeweils nur sehr schwer beantworten lässt, hat Eco auf die Belegbarkeit der einzelnen Elemente geachtet: Sie sind identifizierbar, kongruent mit einem historischen Wissen, über das zwar nur wenige Leser verfügen dürften, das aber vorhanden ist und im Roman respektiert wird. Daher erfüllt der Roman durchaus die oben bereits zitierte Bestimmung einer Historiographie des Imaginären. Im Hinblick auf die Komplotte bedeutet dies, dass es hier nicht um die Darstellung der Verschwörungen als solcher geht, sondern um eine Skizzierung der Geschichte des Denkmusters.

## 8.8 Geschichte und Narration

In *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, d.h. in den Norton-Lectures, die Eco 1992-93 an der Harvard University hielt, rekonstruiert Eco nochmals die Kette der Texte, die den *Protokollen der Weisen von Zion* vorangingen, wobei er sich selbst die Entdeckung der Verbindung zuschreibt, die zwischen Alexandre Dumas' *Joseph Balsamo*, Eugène Sues *Mystères du peuple* und *Le juif errant* und den bekannteren Quellen wie Maurice Jolys *Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu* und Goedsches *Biarritz* bestehe (Eco, *Sei passeggiate*, S. 171). Dieses Textmaterial stellt in seinen Verzweigungen der Verschwörungstheorie für Eco ein Anschauungsmaterial dar, das auf fatale Weise belegt, dass der Status eines Textes als Fiktion oder Tatsachenbericht in der Regel von paratextuellen Merkmalen abhängt. Narrationen sind – so Ecos Argumentation – eine Konstante des Alltagslebens und des sowohl persönlichen als auch kollektiven Gedächtnisses. Gerade dadurch

---

<sup>505</sup> Zum Vergleich zwischen Eco und Pynchon vgl. Severijnen (1991).

aber können die Grenzen zwischen Fiktion und Tatsachenbericht verwischt werden:

Ma se l'attività narrativa è così strettamente legata alla nostra vita quotidiana, non potrebbe accadere che noi interpretiamo la vita come finzione, e che nell'interpretare la realtà vi inseriamo elementi finzionali? (Eco, *Sei passeggiate*, S. 163)

Das Modell des Komplotts und speziell die *Protokolle der Weisen von Zion* stellen ein Beispiel einer extrem vereinfachten Übertragung fiktional-narrativer Elemente in eine als Realität ausgegebene Erzählung dar. Eco weist darauf hin, dass auch nach dem von der *Times* bereits 1921 erbrachten Nachweis, dass die Protokolle eine Fälschung darstellten, die Antisemiten diverser Couleur an ihnen festhielten. Die Beschäftigung mit diesem fatalen Text und mit dem Verhältnis von Fiktion und Geschichte stellt für Eco letztlich ein aufklärerisches Projekt dar, wie er in diesem Kontext folgendermaßen erläutert: „Riflettere sui complessi rapporti tra lettore e storia, finzione e realtà, può costituire una forma di terapia contro ogni sonno della ragione, che genera mostri.“ (Eco, *Sei passeggiate*, S. 173)<sup>506</sup>

Gerade wegen der Wirkungsmacht von Narrationen, die in Ecos Theorie Vereinfachungen und Vervollständigungen einer im Prinzip fragmentarischen Welterfahrung darstellen, gibt es eine Verantwortlichkeit im Umgang mit dem Erzählen. Dazu gehört, dass Fiktionen als solche markiert werden. Diese Regel aber verletzen die Verlagslektoren ebenso wie Autoren von Verschwörungstheorien, die sich in den Szenarien des Populärromans bedient haben. Die Intellektuellen in *Il pendolo di Foucault* werden ihrer Verantwortung nicht gerecht, doch liegt dies nicht nur in ihren persönlichen Enttäuschungen begründet, wie im Fall von Belbo, sondern auch an den Eigenheiten der Narration selbst. Casaubon repräsentiert den spielerischen Charakter des Erzählens, eine der Narration eigene Möglichkeit der Unschärfe, wie besonders an seiner Darstellung der Templer deutlich wird. Die Geschichte, dass die Templer eine Geheimbotschaft hinterlassen hätten, bildet in der Version von Ardenti den Ausgangspunkt des „Plans“ der drei Verlagslektoren.

In einer der Quellen, die Eco verwendet hat, *The Holy Blood and the Holy Grail* von Michael Baigent, Richard Leigh und Henry Lincoln (London 1982), wird ebenfalls eine Templerlegende gesponnen. Bei diesem in hoher Auflage erschienenen Buch, das Eco zitiert (PF, S. 300) handelt es sich um eine der populären „Secret histories“ – in der Terminologie von Helbig (1988) –, die ein offenkundig konstantes Bedürfnis nach Bestätigung der

<sup>506</sup> Auch mit seinem Roman *Il cimitero di Praga* verknüpft Eco die Hoffnung, dazu beizutragen „die Lügen der *Protokolle* entlarven zu helfen“, vgl. das Interview in Stauder (2012: 261).

Meinung bedienen, dass die Geschichte von irgendwelchen Geheimgesellschaften gesteuert wird. Wenn also Casaubon und Belbo sich eingehend über den Templerprozess unterhalten, so knüpft der Text damit einerseits satirisch an die Templerlegenden an, andererseits führen die Verlagslektoren anhand dieses historischen Materials vor, dass Geschichte in unterschiedlichen Narrationen strukturiert werden kann.

Casaubons Erzählung über die Templer und den Templerprozess ist noch nicht kontaminiert mit der delirierenden Interpretation des Templerprozesses durch die Esoteriker, zeigt aber, dass es eine eindeutige historische Wahrheit in einem so legendenumwobenen historischen Stoff nicht gibt. Seine Darstellung ist bereits gefiltert durch diverse kulturelle Muster – und seine einzige Chance, den Fallen der einen Interpretation zu entrinnen, besteht darin, sie durch eine zweite Interpretation auszubalancieren, gemäß seiner Selbstdarstellung: „Diffidente delle catene di idee, delle idee amavo la polifonia“ (PF, S. 47). So erzählt er die Geschichte der Templer in verschiedenen Versionen (PF, S. 87). Für Casaubon ist die Multiplikation der Perspektiven auf die Templer kein grundsätzliches Erkenntnisproblem, sie bietet ihm vielmehr einen Anhaltspunkt, eine mögliche Erklärung der Tatsache, dass die Geschichte der Templer zu einem Mythos wurde. Casaubon plädiert hier für das Anerkennen widersprüchlicher oder dunkler Aspekte der Geschichte, die zudem als nicht abtrennbar von der Form ihrer Vermittlung, nämlich der Erzählung, gesehen wird. Der zweite wichtige Aspekt von Casaubons polyphoner Narration ist die Überblendung von Vergangenheit und Gegenwart bei aller sonstigen Genauigkeit gegenüber den historischen Daten: Wie Belbo bemerkt, stellt Casaubon die Templer einmal wie in einem Western von John Ford dar, ein anderes Mal wie Ritter auf mittelalterlichen Miniaturen, dann wieder „come banchieri di Dio che si facevano i loro sporchi affari“ (PF, S. 87, eine Assoziation zum Skandal um den kirchlichen Banco Ambrosiano liegt hier aufgrund der Wortwahl nahe, wird aber nicht ausgebaut).

Die Multiplikation der Perspektiven ergibt sich also auch daraus, in welchem interpretativen, historisch variablen Netz sich Casaubon jeweils befindet. Der Unterschied zur Hypothesenbildung in der Historiographie ist an dieser Stelle noch graduell. Deviant wird die Überlagerung der Interpretationsmuster erst dort, wo sie eine Auflösung des Bewusstseins der Zeitachse bewirkt und eine Konfusion der Texte mit sich bringt, die nicht einfach nur intellektuelle Spielerei ist. Der Dialog der Gegenwart mit der Vergangenheit führt im Übrigen nicht nur zur Okkupation der Geschichte durch die kulturellen Wahrnehmungsmuster der Gegenwart, sondern auch zur umgekehrten Bewegung: Die Vergangenheit besetzt sozusagen die Aktualität, die Demonstration im Mailand des Jahres 1972 verwandelt sich in Belbos und Casaubons Augen in die Belagerung von Askalon und in die Schlacht zwischen den

Deutschen und den Truppen Alexander Newskijs, wobei Casaubon bemerkt: „ma forse confondo i miei testi“ (PF, S. 91). Die übliche Unterscheidung von außertextueller Realität und Text und von Vergangenheit und Gegenwart schwächt sich für die Protagonisten ab oder löst sich ganz auf, da ihre Wahrnehmung durch Texte präformiert ist und Texte das Kontinuum bilden, das es wiederum erlaubt, die Welt als Text zu lesen. Diotallevi, ein Anhänger der kabbalistischen Lektüre der Welt als Buch, zieht aus der Geschichte, der „magistra vitae“, eine signifikante Lehre: „Appunto, tutto si ripete in circolo, la storia è maestra perché ci insegna che non c'è“ (PF, S. 87).

Anhand der drei Lektoren wird der Verlust des Sinns für historische Unterscheidungen als gradueller Prozess im Roman vorgeführt. Lia – gemäß Zitat (PF, S. 181) eine Anspielung auf die Lia aus Dantes *Divina Commedia* (Purg. XXVII) – dagegen repräsentiert die Gegenposition des „common sense“, einer durch die bewusste körperliche, weibliche Erfahrung in der Welt stehenden Weisheit. Sie wird allerdings nicht gehört. Meines Erachtens hat sie auch innerhalb des Gesamttextes zu wenig Gewicht, als dass man von dieser Figur auf eine positive Gesamtbotschaft des Romans schließen könnte. Im Vergleich zu Ecos eigener Theorie der unendlichen Semiose wirkt Lias Vorstellung einer begrenzten, an der Körpererfahrung orientierten Semiose eher naiv. Sie ist nur eine Stimme innerhalb des Romans und erfüllt vor allem eine Funktion der Vorausdeutung auf das schlimme Ende, da sie die einzige ist, die resistent gegenüber den Esoterikern bleibt. Festzuhalten ist, dass der „common sense“ in der Romanhandlung sich als zu schwach gegenüber den Esoterikern erweist. Dies bedeutet gleichzeitig, dass sich die Mythisierung geschichtlichen Materials, das die Basis der Templerlegenden und des Topos der Geheimgesellschaften bildet, gegen die an wissenschaftlicher Analyse geschulte Intellektualität durchsetzt. Die drei Lektoren verstehen zwar intellektuell das Muster der „Self-fulfilling prophecy“, das sie sich anhand der Geschichte der Rosenkreuzer-Geheimgesellschaft erarbeiten, doch begreifen sie nicht, dass sie selbst zu Figuren in einer „Self-fulfilling prophecy“ werden. Sie glauben, die Herren ihres eigenen Spiels zu sein, während sie längst schon im Visier der Geheimorganisation Tres stehen.

## 8.9 Ecos Bezug auf Jorge Luis Borges

Die Geschichte der Rosenkreuzer dient innerhalb der Romanhandlung als Beispiel einer „Self-fulfilling prophecy“. Sie ist ein wichtiger Teil im Aufbau einer romaninternen labyrinthischen Enzyklopädie. Auf die Rosenkreuzer wird bereits im vierten Kapitel (PF, S. 153-161) hingewiesen, das innerhalb

des Romans eine Art Mikrokosmos darstellt.<sup>507</sup> Eco hat sich mit der Geschichte der Rosenkreuzer auch außerhalb des Romans beschäftigt, und zwar in seiner Einleitung zu Paul Arnolds *Histoire des Rose-Croix et les origines de la Franc-Maçonnerie* (Ausgabe von 1990). Dieser Aufsatz ist meines Erachtens für das Verständnis von *Il pendolo di Foucault* wichtig, da er die Rosenkreuzerthematik mit Ecos Rezeption von Jorge Luis Borges verbindet.<sup>508</sup>

Eco liest Borges nämlich hier nicht als einen Schriftsteller des Phantastischen, sondern unterstreicht seinen Bezug zur Geschichte – allerdings in ganz anderer Weise als Fuentes, der in Borges' Zeitparadoxien ein Modell für eine spezifisch lateinamerikanische Geschichtserfahrung sieht. Eco historisiert Borges, indem er dessen philologische und historische Kenntnisse rekonstruiert. Er beginnt mit einer kurzen Analyse von Borges' Erzählung „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“, die er als Erfindung einer Erfindung charakterisiert – mit einer Einschränkung: „Cependant, les lecteurs de Borges savent que celui-ci n'a jamais rien *inventé*: ses histoires les plus paradoxales naissent d'une relecture de l'Histoire“ (Eco 1990: 8). In Borges' Erzählung findet sich ein Verweis aus zweiter Hand auf Johann Valentin Andreae und die Geschichte der Rosenkreuzer. Der Erzähler spricht dort von vier Büchern, die es über Uqbar gebe:

El primero, *Lesbare und lesenswerthe Bemerkungen über das Land Ukkbar in Klein-Asien*, data de 1641 y es obra de Johannes Valentinus Andreae. El hecho es significativo; un par de años después, di con ese nombre en las inesperadas páginas de De Quincey (*Writings*, décimotercero volumen) y supe que era el de un teólogo alemán que a principios del siglo XVII describió la imaginaria comunidad de la Rosa-Cruz – que otros luego fundaron, a imitación de lo prefigurado por él.<sup>509</sup>

Borges stellt hier also die Rosenkreuzer als Ergebnis einer Fiktion Andreaes dar, die andere so ernst nahmen, dass sie diese Gemeinschaft in der Realität gründeten. Eco erklärt seinerseits, dass Borges' Uqbar auf der wahren Geschichte der Rosenkreuzer beruhe.

Arnold erzählt die Geschichte der Rosenkreuzer in groben Zügen folgendermaßen. Mit der Publikation der Rosenkreuzer-Manifeste (1614/15) beginnt eine lange Suche nach ihren Autoren, an der auch Descartes teilnimmt: Er fährt nach Deutschland, findet die Rosenkreuzer nicht, erzählt dies bei seiner

<sup>507</sup> Dieses Kapitel enthält die Brasilien-Episode, die einer Interview-Äußerung Ecos (Nooteboom 1990: 53) zufolge bereits den Kern des gesamten Plots enthält, vgl. auch Stauder (2012: 60).

<sup>508</sup> Borges zählt zu den Autoren, die – neben Joyce – Eco beeinflusst haben, vgl. zu seiner Borges-Rezeption den Sammelband von Calvo Montoro (1999) und darin insbesondere den Aufsatz von Stauder und Ecos eigenen Vortrag.

<sup>509</sup> Borges, „Tlön, Uqbar, Orbis tertius“, in: *Ficciones, Obras completas*, t. II, vol. 5, S. 16.

Rückkehr nach Paris und wird prompt für einen Rosenkreuzer gehalten. Ob es die Rosenkreuzer als geheime Organisation damals gegeben hat, ist Eco zufolge historisch nicht nachweisbar; aber auch wenn sie nur eine Fiktion waren, haben sie historisch nachgewirkt. Viele Zeitgenossen gaben an, Rosenkreuzer zu sein, was von anderen wiederum bestritten wurde; die nicht-nachweisbare Geheimgesellschaft wurde außerdem auch einer der Taufpaten der Freimaurerei des Schottischen Ritus. A. M. Ramsey (ca. 1686-1743), auf den der im Gegensatz zur rationalistisch-aufklärerischen Londoner Großloge stehende Schottische Ritus zurückgeht, konstruiert eine Traditionslinie von den Erbauern des Tempels Salomons über die Temppler bis zu den Freimaurern, in der auch die Rosenkreuzer ihren Platz finden. Die Geschichte der Berufung auf die Temppler und die Rosenkreuzer setzt sich im Okkultismus des 19. und 20. Jahrhunderts fort.

Eco meint in der Einleitung zu *Arnold*, dass jede Rede über die Ursprünge der Rosenkreuzer denselben Status habe, wie wenn jemand behauptete, er sei in Uqbar gewesen. Er ordnet im Folgenden die Literatur über die Rosenkreuzer nach den Möglichkeiten, über die Existenz / Nichtexistenz von Uqbar zu sprechen. Borges' Erzählung liefert also das Modell zum besseren Verständnis der Geschichte der Geheimgesellschaften. In ähnlicher Weise argumentieren im Roman *Casaubon und Amparo* mit den Paradoxien des „Alle Kreter lügen“, wobei sie sich darauf beziehen, dass Descartes für einen Rosenkreuzer gehalten wurde, gerade weil er erklärte, er habe bei seiner Deutschlandreise keine Rosenkreuzer gefunden: „Perché cosa fa il Rosa-Croce quando ha capito che la gente non crede a chi dice di esserlo e sospetta chi dice di non esserlo? Incomincia a dire di esserlo per far credere di non esserlo.“ (PF, S. 160). Die paradoxe Logik der Rosenkreuzer-Geschichte kommt in Äußerungen Casaubons wie „Avvantaggiati dal fatto di non esserci, i Rosa-Croce sono dappertutto“ (PF, S. 161) zum Ausdruck. Die Logik der Fiktion, die für Realität gehalten wird und damit Realität beeinflusst oder gar Geschichte schreibt, ist auch die Logik der Erfindung des „Plans“ durch die drei Lektoren und ihres zunehmenden Kontrollverlustes sowohl gegenüber dem eigenen Involviertsein in die Fiktion als auch gegenüber der Außenwelt, die den Plan für existent hält. Die Geschichte der Rosenkreuzer präfiguriert die der Protagonisten: Ein Text generiert, ohne dass dies intendiert wäre, Realität. Die Ironie der Fiktion verkehrt sich allerdings auch ins Groteske, weil es immer jemanden gibt, der die Ironie nicht versteht und die Fiktionen für Glaubenssätze hält. Dies wird in den grotesken Zügen der Szene vermittelt, in der die Esoteriker Belbo ermorden. Das Modell der „self-fulfilling prophecy“, das bei Vargas Llosa auf einer Ereignis-Ebene, bei Morselli im Geschichtsfatalismus angesiedelt ist, verlagert sich bei Eco auf die Ebene der Thematisierung von Texten, deren Auswirkungen auf die Ereignis-Ebene dabei präsent gehalten wird.

Mit der Referenz auf Borges' Rezeption der Rosenkreuzergeschichte gibt es in *Il pendolo di Foucault* ein Bindeglied zwischen der Ebene der historischen Referenzen und der Ebene der poetischen Modelle. Schulz-Buschhaus hat bereits auf die gemeinsame intertextuelle Basis hingewiesen, die sowohl *Il pendolo di Foucault* als auch Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49* in der Borges-Erzählung „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius“ haben. Schon bei Borges sei das Interesse an der Gnosis und der Kabbala zu finden.<sup>510</sup> Schulz-Buschhaus zeigt auf, dass der Roman zugleich „ein Text kritischer Distanzierung von der Welt Tlöns“ (1989b: 501) sei, eine Interpretation, die durch *I limiti dell'interpretazione* gestützt wird.

Im Roman wird auf Borges mit einem Zitat aus Borges' Gedicht „El Golem“ (PF, S. 41), mit dem Titel der Erzählung „Funes el memorioso“ (PF, S. 146) und mit dem Namen „don Isidro Parodi“ (PF, S. 328) verwiesen, der auf den Titel des von Borges und Bioy Casares gemeinsam veröffentlichten Werkes *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) anspielt. Mit „Funes el memorioso“ wird das Gedächtnisthema evoziert: Funes leidet unter einem Überschuss an Erinnerungsfähigkeit, die mit einem Zerfall der Welterfahrung einhergeht. Funes' Unfähigkeit zu vergessen lässt sich mit der hypertrophen Intertextualität in Belbos Dateien und im Roman insgesamt vergleichen. R. Lachmann (1993) hat auf den Zusammenhang von Gedächtnis und Melancholie in dem Borges-Text aufmerksam gemacht. Auch Belbo ist ein Melancholiker, der mit den Mitteln der Kombinatorik die Zwänge der Geschichte vergessen will.

Aufschlussreich ist aber auch das Borges-Zitat aus dem Gedicht „El Golem“ über die kombinatorischen, kabbalistischen Praktiken des Judá León (Rabbi Löw), des Schöpfers des Golem, das am Anfang eines Abschnitts zitiert wird (PF, S. 41):

Judá León se dio a permutaciones  
De letras y a complejas variaciones  
Y alfin pronunció el Nombre que es la Clave  
La Puerta, el Eco, el Huésped y el Palacio...<sup>511</sup>

Casaubon findet hier das Passwort zu Belbos Computerfiles. Es lautet „No“ und antizipiert damit bereits die Lehre von der Ablehnung eines tieferen, geheimen Sinnes, die Casaubon am Ende gelernt haben wird.<sup>512</sup> Der Schlüssel besteht also in der Verweigerung des Sinns. Der Roman formuliert nicht eine positive Geschichtsphilosophie im Sinne einer globalen

<sup>510</sup> Komplotte und Geheimgesellschaften finden sich darüber hinaus auch in anderen Erzählungen von Borges, z.B. in *Ficciones*: „La lotería en Babilonia“, „Tema del traidor y del héroe“, „El milagro secreto“ und „La secta del Fénix“.

<sup>511</sup> Vgl. das Gedicht „El Golem“ (1958) in: Borges, *Obras completas*, t. I, vol. 1, S. 167-170.

<sup>512</sup> Schulz-Buschhaus interpretiert dieses „No“ als Hommage an Poppers Falsifikationsprinzip.

Geschichtsmetaphorik, z.B. im Bild der Geschichte als Fortschritt, sondern unterstreicht eher, dass man sich in der Interpretation von Geschichte und von Texten im Allgemeinen mit Rationalität und Augenmaß bewegen soll. Belbos „No“ erscheint im Gesamtzusammenhang des Romans als eine Ab-sage an jede Suche danach, rätselhafte Zusammenhänge zu konstruieren.

#### 8.10 Der Bezug auf die Populärliteratur: ein Aspekt der Historiographie des Imaginären

Neben Borges bildet die Populärliteratur eine weitere Quelle des Romans. Mit den Themen und Strukturen des Populärromans hat sich Eco bereits in seinem Buch *Il superuomo di massa* beschäftigt, es handelt sich also bei seinen Hinweisen auf den Populärroman des 19. Jahrhunderts um ein Gebiet, in dem er sich schon seit langem gut auskannte. Eco greift dort (Eco 1978: 53) einen Gedanken aus Gramscis Gefängnisheften auf, wonach die Figur des Übermenschen zuerst im Populärroman des 19. Jahrhunderts und erst später bei Nietzsche auftrete.<sup>513</sup> Die Geheimgesellschaft und das Komplott sieht Eco als Kollektivform des Übermenschen im Populärroman. In *Il superuomo di massa* untersucht er den Zusammenhang von ideologischen Strukturen und narrativem Plot; das Bemühen um nicht nur literarische, sondern auch mentalitätsgeschichtliche Erkenntnisse ist hier offensichtlich. Er diagnostiziert eine Vermischung von sozialistischem und konservativem Gedankengut bei Sue, an die man sich bei der Lektüre der Seiten des Romans, die die Wanderung des Komplotts zwischen den politischen Fronten thematisieren, erinnert fühlen kann.

In Ecos Roman *Il cimitero di Praga* stellt das 19. Jahrhundert das zentrale Reservoir intertextueller Referenzen dar. In *Il pendolo di Foucault* wird vor allem die Geschichte esoterischen Denkens nachgezeichnet. In beiden Romanen wird auf die Verbindungen zwischen Esoterik und rechtsextremistischem Antisemitismus hingewiesen. Dabei nimmt in *Il pendolo di Foucault* eine Quelle neueren Datums meines Erachtens eine besondere Rolle ein. Es handelt sich um ein Werk der Populärliteratur des 20. Jahrhunderts, das die Gralslegenden mit dem Topos der Schatzsuche kombiniert und eine Linie von der Bibel über die Templer bis zur Gegenwart zieht, nämlich um das oben bereits erwähnte Buch von M. Baigent, R. Leigh und H. Lincoln, *The Holy Blood and the Holy Grail* (London 1982). Dieses weist einige Ähnlichkeiten mit dem „Plan“ der drei Lektoren auf, z.B. wird eine Linie von den Templern bis zu den *Protokollen der Weisen von Zion* gezogen. Wichtig ist vor allem, dass die Autoren – die auch eine Fernsehfassung ihrer Story für die BBC produziert haben – gleich am Anfang in pseudowissenschaftlicher

<sup>513</sup> Die entsprechende Stelle findet sich in Gramscis *Letteratura e vita nazionale* (1987: 149 f.).

Manier erklären, dass sie ursprünglich nur einige Aspekte der europäischen Geschichte klären wollten, aber nie gedacht hätten, dass sie diese völlig neu schreiben müssten. Das Thema des „riscrivere la Storia“ ist also bereits in dem Textmaterial enthalten, das Eco herangezogen hat.

Dieses Werk wird an markanter Stelle nicht nur zitiert (PF, S. 300), sondern auch mit dem Beginn des „Plans“ verbunden. Als die Lektoren den Computer Abulafia – nach dem Muster der Computer-Gedichte des Gruppo ‘63<sup>514</sup> – mit typischen Behauptungen der Diaboliker füttern und Zufallskombinationen aussuchen lassen (PF, S. 296-299), entsteht eine auf den ersten Blick unsinnige Kombination. Casaubon interpretiert sie mit Hilfe einer ebenso abstrus wirkenden Version der Grals-Legende, wonach Jesus, in Kanaa heimlich mit Maria Magdalena verheiratet, der Begründer der Merowinger-Dynastie sei; seine Aussage, dass diese Version tatsächlich existiere und in hoher Auflage verkauft werde (PF, S. 300), weist auf das Werk von Baigent, Leigh und Lincoln hin.<sup>515</sup> Die Geschichtsklitterungen der Populärliteratur gehen also ebenso wie Borges’ Texte in den Roman ein. Allerdings benutzt Eco dieses Material nicht einfach willkürlich, sondern macht durch die Offenlegung der Quelle und ihrer kombinatorischen Verfahren dem Leser transparent, was die pseudowissenschaftliche Argumentation der Autoren eher zu verdecken trachtet, nämlich dass es sich um eine „ver-rückte“ Version der abendländischen Geschichte handelt.

Auch in dieser Hinsicht sucht *Il pendolo di Foucault* das kollektive Imaginäre auf kritische Weise darzustellen. Zu dieser Distanzierung von seinem Material trägt der satirische Stil des Romans wesentlich bei. Witzige Dialoge machen auf die Absurdität der Gedankengänge der Esoteriker aufmerksam. Karikatureske Charakterisierungen der Sektenmitglieder, ihrer Rituale und Glaubenskämpfe rücken die Geheimgesellschaften in eine grelle Beleuchtung. Allein schon in dem satirischen Stil seiner Beschreibungen werden das indirekte Plädoyer Ecos für den Rationalismus und seine Parteinahme gegen Obskurantismus jedweder Couleur deutlich.

Allerdings verstärken sich gegen Ende des Romans die Unheimlichkeitssignale; diese können durchaus Anleihen am Populärroman darstellen. Die scharfe Unterscheidung von Rationalismus und Esoterik geht auch für den Leser in dem Maße verloren, wie die leserlenkenden Figuren der drei Verlagslektoren sich in dem selbstgeschaffenen Labyrinth ihres „Plans“ und

<sup>514</sup> Eco gibt – allerdings ohne den Gruppo ‘63 zu erwähnen – hier das Beispiel eines computerproduzierten Gedichtes (PF, S. 297). Zur Ästhetik des kombinatorischen Zufalls und der Praxis der Computer-Texte vgl. G. Celli (1991).

<sup>515</sup> Der Zuspruch eines sehr breiten Publikums zu dieser Art von Populärliteratur zeigt sich auch im großen Erfolg von Dan Browns Roman *The Da Vinci Code* (2003), der ähnliche Motive wie Baigent, Leigh und Lincoln verwendet und z.B. die Gralslegenden mit der angeblichen „Prieuré de Sion“ verbindet.

in ihrem Umgang mit den Diabolikern verlieren. Eine Wirkung des Unheimlichen zu erzeugen lag dabei durchaus in der „*intentio auctoris*“, wie Eco im Gespräch mit mir erläutert hat:

Io quando finivo di scrivere il *Pendolo* dicevo: il mio ideale è che il lettore quando ha finito di leggere, possibilmente di sera, si butti dalla finestra, che venga preso da una grande angoscia. Lei mi domanda se il lato lugubre del romanzo ha un legame con la visione della storia. Certo che ci può essere dentro. Certo che „*Life is a tale told by an idiot full of sound and fury*“. La Storia è sempre una storia di follia. Se no non avrebbe ammazzato tante persone. (Eco/Kleinert 1994: 81)

Die Angst soll auf der Handlungsebene offensichtlich durch die „Hexensabbat“-Szenen, in der Konstruktion des „Plans“ dagegen durch die obsessive Kombinatorik und ihre unkontrollierbaren Auswirkungen erzeugt werden. Eines der versteckten Zitate in Belbos Files lautet bezeichnenderweise: „I will show you fear in a handful of dust“ (aus Eliots *The Waste Land*).

Im Umgang mit dem Material der esoterischen Tradition werden sowohl eine satirische Distanzierung als auch eine Atmosphäre des Unheimlichen aufgebaut, wodurch eine spezifische Ambivalenz erzeugt wird. Sie kann ein Unbehagen hervorrufen, wenn die exzessive Kombinatorik selbst noch auf den Holocaust angewendet wird, etwa wenn Belbo in seiner Umdeutung der gesamten europäischen Geschichte die Ermordung der Juden auf eine Konsonantenverwechslung Pico della Mirandolas zwischen Ismael und Israel zurückführt: „Sei milioni di ebrei uccisi per un errore di Pico della Mirandola“ (PF, S. 413).<sup>516</sup> Die Wirkung dieses Satzes lässt sich nicht isoliert erklären, sie ist nur innerhalb des Kontextes der immer mehr delirierende Züge annehmenden Kombinatorik nachzuvollziehen. Vorausgegangen ist dieser Äußerung, soweit der Leser sich auf das Spiel des „Plans“ eingelassen hat, ein langsames Gleiten vom intellektuellen Spiel in die eher beunruhigende, unheimliche Erfahrung, dass die Hyperkausalität des „Plans“ immer mehr Bereiche der Geschichte mit dem Fiktionsvirus infiziert.

Casaubon weist am Ende des Romans darauf hin, dass die Geschichte des „Plans“ eine Erkenntnisfunktion im Hinblick auf die Geschichte erfülle:

Io pensavo che se quello che stavo pensando era giusto, allora forse le correnti non esistevano, tanto quanto non era esistito il messaggio di Provins, ma la storia della decifrazione del Piano, così come noi l'avevamo ricostruita, altro non era che la Storia. (PF, S. 493)

<sup>516</sup> Im Gespräch mit Nooteboom kommentiert Eco selbst diese Passage als „*culmine del delirio*“ Belbos: „e a quel punto Belbo doveva morire. Morto, partito, andato. Libro finito.“ (Nooteboom 1990: 53).

Man beachte hier die Verschachtelung: Wenn Casaubon richtig denkt und entgegen der Diagnose des Psychoanalytikers Wagner nicht verrückt ist, sind vielleicht die esoterischen Inhalte des „Plans“ inexistent, – und doch ist die Geschichte der Entzifferung und Rekonstruktion des Plans identisch mit der (Welt-) Geschichte. Da es am Ende keine andere kommentierende Instanz als Casaubon gibt, liegt es nahe, seine Botschaft als Kommentar zum Roman selbst zu lesen, zumal der Satz Casaubons „Non abbiamo inventato nulla, salvo la disposizione dei pezzi“ (PF, S. 490) als immanente Poetik interpretiert werden kann. Schon vorher sagt einmal Diotallevi: „Non male, non male [...] Trovare la verità ricostruendo esattamente un testo mendace“ (PF, S. 362).

### 8.11 Mögliche Welten und die Historiographie

Betrachten wir Casaubons Aussage, dass die Geschichte der Entzifferung des „Plans“ identisch mit der Historie ist, als ein Rätsel, das hier dem Leser gestellt wird. Der „Plan“ selbst hat keinen Wahrheitsanspruch, er ist eine „mögliche Welt“, deren Möglichkeitsdimension sich durch den Kontrast zur Historiographie auszeichnet. Es handelt sich hier zwar nicht direkt um eine Uchronie, da historische Ereignisse nicht durch andere mögliche Ereignisverläufe ersetzt werden, die Differenz zur Historiographie ist jedoch durch die Erklärungs- und Verknüpfungsmuster zwischen einzelnen Daten gegeben: Die *Interpretation* der Daten ist gegenüber dem historischen Wissen ver-rückt. Der „Plan“ verstößt gegen den „Common sense“ dadurch, dass er eine Hyperkausalität konstruiert, indem er beispielsweise kleinen Geheimgesellschaften die Fähigkeit zur Veränderung des Laufs der Geschichte zuschreibt.

In *Sugli specchi e altri saggi* (1985) hat Eco in dem Aufsatz „I mondi della fantascienza“ differenziert zwischen Allotopie (eine phantastische Welt, deren Bezug zur realen Welt uninteressant oder höchstens allegorisch ist), Utopie, Uchronie und den Science-Fiction-Untergattungen Metatopie und Metachronie (1985: 174 f.) sowie ohne nähere Definition von *history-fiction* gesprochen. Der „Plan“ ist als eine Mischform einzustufen, da er weder als eine Allotopie im Sinn der phantastischen Literatur noch als eine richtige Uchronie beschreibbar ist und ihn von der „Secret history“ (vgl. Helbig 1988: 132-136) der permanente Hinweis auf die Fiktionalität der Konstruktion unterscheidet. Casaubon fasst die Kompositionsregeln für den „Plan“ – und damit eben auch für einen Teil des Romans – abschließend zusammen: Es handelt sich um eine Verknüpfung durch Analogien, die eine zirkuläre Kette des „Tout se tient“ ergibt, die aus früher schon möglichst häufig wiederholten Verknüpfungen besteht, wobei es für die Analogien selbst kein Kriterium gibt (PF, S. 489 f.). Vor allem das Merkmal der durch

keinerlei Kriterien geregelten Analogieschlüsse und der Zirkularität begründet die Differenz dieser Kombinatorik gegenüber wissenschaftlichen Formen der Verknüpfung.

Von der „wilden“ Kombinatorik des „Plans“ ist dagegen die Hypothese abzugrenzen, die im Kontext der Materialsuche zu den Komplotten formuliert wird – nämlich die Hypothese, dass die Verschwörungstheorien einen wandernden Text darstellen, dessen Argumentationsmuster beliebig zwischen den historischen Antagonisten hin- und hergeschoben werden. Die drei Lektoren erstellen hier eine Serie von Texten unterschiedlicher Provenienz, deren Vergleichbarkeit durch die gemeinsame Komplotthematik gegeben ist. Die Erstellung dieser Serie beruht dabei nicht auf „wildem“, sondern auf kontrollierten Analogieschlüssen. Über die Plausibilität dieser Hypothese könnte im Grunde nur ein Historiker befinden.<sup>517</sup>

Die Fiktion und die wissenschaftliche Hypothese werden im Roman als different aufgrund verschiedener Verfahrensweisen markiert und doch aufeinander bezogen: Die Fiktion des „Plans“ führt die Proliferation eines Textes vor, die wissenschaftliche Hypothese entdeckt diese in der Geschichte. Die Grenze zwischen kontrollierter Hypothese und obsessiver Kombinatorik erscheint dabei als schmal.<sup>518</sup> Eco hat im Gespräch mit mir den Roman als einen pädagogischen Text bezeichnet:

Il Piano è una delle tante forme con cui si falsifica la Storia o si fa storiografia. Io direi: si fa cattiva storiografia. Ma chi ci dice che tutto il modo con cui Suetonio o Tacito ci hanno raccontato la Storia di Roma non fosse un modo complottardo? [...] Il Piano è un programma per ricostruire la Storia, in modo paranoico. Il *Pendolo* è un testo pedagogico che dice di stare attenti, anche quando si fa storiografia. (Eco/Kleinert 1994: 72)

## 8.12 Die labyrinthische Enzyklopädie und die Postmoderne

In der Produktion emotionaler Beteiligung liegt einer der Unterschiede zwischen dem Roman und den Essays in *I limiti dell'interpretazione*, die denselben Problemkomplex behandeln. Der Roman evoziert und modelliert das Schwindelgefühl, das eine labyrinthische Enzyklopädie produziert, während

<sup>517</sup> Eco selbst hat ihre Validität dadurch unterstrichen, dass er sie in einem eigenen wissenschaftlichen Text nochmals aufgenommen hat, nämlich in *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1994: 164-172).

<sup>518</sup> Daraus könnte sich eine der Schwierigkeiten der anfänglichen Rezeption ergeben haben, nämlich die Frage, ob es sich bei *Il pendolo di Foucault* um einen aufklärerischen Roman oder um eine intellektuelle Vernebelungsaktion handelt. Schulz-Buschhaus (1989b) betont die aufklärerische Seite, Severino Cesari sieht den Roman als „il grande libro sul vuoto di questi anni“ (Manifesto, 13.10.1988), während die katholisch orientierten Rezensenten eher eine vernebelnde, wahrheitsfeindliche Intention annehmen.

in *I limiti dell'interpretazione* geduldig klassifiziert und typologisiert wird, um den schmalen Grat zwischen Fälschung und Original, dekonstruktivistischer „*dérive du sens*“ und begrenzter, plausibler Interpretation begehbar zu machen. In Anlehnung an Ecos Analyse von Nervals *Sylvie in Sei passeggiate nei boschi narrativi*, in der er der Zeitstruktur dieses Textes einen „effetto di nebbia“<sup>519</sup> zuschreibt, könnte man der labyrinthischen Enzyklopädie seines eigenen Romans ebenfalls eine derartige Wirkung zuschreiben, da in ihm die Grenzen von Fiktion und Realität fließend werden, und zwar nicht zuletzt durch die Spiegeleffekte der Metafiktion. In ihrer Untersuchung zur ästhetischen Selbstreflexion bei zeitgenössischen italienischen Autoren und Autorinnen kommt Doris Pichler zu einer ähnlichen Wertung der Unbestimmbarkeit dieser Grenzen in der Konstruktion des „Plans“.<sup>520</sup>

Während *Il nome della rosa* eine Welt gestaltet, in der die mittelalterliche Enzyklopädie den Dingen einen festen Platz zuweist, der erst allmählich durch eine Praxis des Zweifels und des Indiziensammelns in Frage gestellt wird, führt *Il pendolo di Foucault* von Anfang an in eine Enzyklopädie ein, die aus den Fugen geraten ist. Signifikante Orte des Romans, das Conservatoire des Arts et Métiers und der Eiffelturm, erscheinen in Casaubons Blick wie ein Palimpsest rationalistischer und gnostisch-esoterischer Texte; im Mailand der 1980er Jahre überlagern sich Texte gegensätzlicher politischer Couleur. Der Computer wird Instrument und Allegorie der Synchronizität verschiedener Diskurse und verschiedener historischer Zeiten. Kombiniert werden die Kabbala und ein Computer-Programm zur Generierung der Namen Gottes; die *Ars combinatoria* von Llull, die *Ars magna sciendi* des Athanasius Kircher und das Anagramm: „*Anagrams = ars magna*“ (PF, S. 416); die Beschreibung eines Autos mit dem Baum der kabbalistischen Sefiroth (PF, S. 300-302). Der Mechanismus einer Waschmaschine bedeutet eine „*Trasformazione alchemica, dall'opera al nero all'opera più bianca del bianco*“ (PF, S. 302), in der sich alchemistische Termini, Werbesprache und möglicherweise auch der Hinweis auf Marguerite Yourcenars *L'oeuvre au noir* überkreuzen. Belbo beschreibt die Operation, durch die eine Enzyklopädie gleichzeitig unendlich und instabil wird:

Qualsiasi dato diventa importante se è connesso a un altro. La connessione cambia la prospettiva. Induce a pensare che ogni parvenza del mondo, ogni voce,

<sup>519</sup> Vgl. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1995: 36). Zur Intertextualität bei Eco im Kontext seiner Konzeption der Enzyklopädie vgl. Capozzi (2002).

<sup>520</sup> Vgl. Pichler: „Der Anfang in diesem Kreis zwischen Erfinden und Erfundenem ist analog zu dem schon angesprochenen Henne-Ei Dilemma, der Unbestimmbarkeit, ob zuerst die Realität oder die Fiktion existiert hat, nicht zu finden“ (2011: 56). Pichler behandelt Ecos Roman als Beispiel metafictionaler Strukturen innerhalb einer weiter ausholenden und eine Vielzahl von Texten erfassenden Darstellung dieses Phänomens in der italienischen Gegenwartsliteratur.

ogni parola scritta o detta non abbia il senso che appare, ma ci parli di un Segreto. Il criterio è semplice: sospettare, sospettare sempre. (PF, S. 300)

Eco hat sich schon früher mit der Möglichkeit der Klassifikation von Enzyklopädiën und Labyrinthën sowie mit den enzyklopädischen Systemen der Mnemotechniken beschäftigt. Zur Frage, wie man durch Klassifikationen Ordnungen aufbauen kann, stellt er dabei komplementär die Frage nach der Möglichkeit, eine Ordnung der Unordnung, das Labyrinth, zu schaffen. Die Kombinatorik und die Intertextualität werden in *Il pendolo di Foucault* nicht zuletzt auch deshalb so stark thematisiert, weil die Geschichte sowohl für den Historiker als auch für den Geschichtsfälscher und den Romancier nur als eine Fülle von Texten zur Verfügung steht.<sup>521</sup>

Casaubons Frau Lia kritisiert das Spiel des Um-Schreibens der Geschichte als einen schlechten Scherz. Sie stellt die Wahrheitsfrage auch in einem anderen Sinn als dem der Faktentreue, nämlich im Sinne der Kunst. Casaubon versucht ihr gegenüber den „Plan“ als Dichtung zu verteidigen, doch sie bezeichnet diese Fiktion als grotesk, als unpoetisch und beruft sich auf die „große“ Literatur. Homer enthalte kein Geheimnis, „Omero non ha fatto finta“ (PF, S. 425). Hier handelt es sich um ein intratextuelles Spiel mit dem Werturteil des Lesers, denn einerseits umfasst der „Plan“ einen großen Teil des Romans, so dass Lias Aussage als Kritik am Roman selbst gewertet werden könnte, andererseits ist jedoch durch die Konstruktion der Metaebenen die Distanzierung vom „Plan“ auch textintern gewährleistet.

Eine weitere Verbindung zwischen dem Konstruktcharakter des „Plans“ und der Kunst wird über Belbo hergestellt. Dieser wird durch seine Computerdateien und durch die Kommentare Casaubons als ein Mann charakterisiert, der über seine wichtigste Kunst-Erfahrung, den Moment der Epiphanie bei dem Partisanenbegräbnis, nie hatte schreiben können, auf dem Umweg über den „Plan“ sich aber doch noch kreativ fühlen kann: „Si stava innamorando del suo Golem e ne traeva motivo di consolazione. La vita – la sua e quella dell’umanità – come arte, e in mancanza dell’arte l’arte come menzogna. *Le monde est fait pour aboutir à un livre (faux)*“ (PF, S. 417). Das Mallarmé-Zitat „le monde est fait pour aboutir à un beau livre“ wird hier mit der post-modernen Formel des „livre (faux)“ abgewandelt.

Der „Plan“ ersetzt die Kunst durch das zirkuläre Um-Schreiben der Geschichte: „Perché scrivere romanzi? Riscrivere la Storia. La Storia che poi diventi“ (PF, S. 416). Auch Belbos Dateien zeigen in ihren Sammlungen von

<sup>521</sup> Musarra-Schröder (2000: 489-492) weist auf die Komplexität der Enzyklopädiën in *Il pendolo di Foucault* hin: „Dans le rapport entre les divers mondes doxastiques, entre ceux des ésotériques et ceux construits par Belbo et Diotallevi, ou entre ceux de ces derniers et Casaubon, comme aussi entre ceux des trois protagonistes et l’auteur, les encyclopédies en question se révèlent plus ou moins incompatibles“ (2000: 490).

Zitaten eine Strategie des Ersatzes und der permanenten Verschiebung der Botschaft, besonders die Passage „Lo strano gabinetto del dottor Dee“. Kelley agiert dort als Ghostwriter für Shakespeare und Dee, der wiederum für Francis Bacon schreibt; dieser lässt außerdem Andreae, den mutmaßlichen Verfasser der Rosenkreuzermanifeste, den *Don Quijote* für Cervantes schreiben und in Kelleys Shakespeare-Sonette unklare Wörter einfügen, während Kelley im Gefängnis dem Portugiesen Soapes (Pessoa) zusieht, wie er den Anfang von Joyces' *Finnegans Wake* „Rivverrun, past Eve's and Adam's“ verfasst.<sup>522</sup>

Bei Belbo wird das Kreisen um ein leeres Zentrum als Figur des Verlustes ausgeführt: „Quando cede la religione, l'arte provvede. Il Piano l'inventi, metafora di quello inconoscibile. Anche un complotto umano può riempire il vuoto“ (PF, S. 415). Der postmoderne Roman mit seinen kombinatorischen Spielen und fließenden Grenzen zwischen Kunst, Fälschung und Geschichtsinterpretation ruft damit in Belbos Perspektive noch einmal das Thema metaphysischer Leere auf. Man könnte nun versucht sein, Belbos Position mit der Gesamtaussage des Romans zu identifizieren, würde dann aber Lias Reserven gegenüber dieser Kunstauffassung unter den Tisch fallen lassen. Vor allem aber korrigieren Casaubons Blick auf Belbos Ende und seine Erkenntnis am Ende des Romans Belbos melancholische Vision einer permanenten Dynamik der Fälschung und des Ersatzes. Casaubon bringt nämlich diese Dynamik zum Stillstand, indem er die Realität und den Sinn der einfachen existentiellen Erfahrung unterstreicht. Das Reale, verkörpert in Casaubons kleinem Sohn und in der Schönheit des Hügels, auf den sein Blick am Ende des Romans fällt (PF, S. 507-509), hat seinen Sinn in sich, indem es existiert.

Die Kunst der Fälschung bestimmt zwar in Gestalt des „Plans“ über weite Strecken den Roman selbst, doch werden dabei die Geschichtsfälschungen als solche entlarvt und darüber hinaus psychologisch erklärt – und so gewinnt der postmoderne Roman doch wieder eine gewisse Wahrheit zurück. Nicht die Wahrheit eines Ursprungs, eines Geheimnisses unter der Oberfläche, sondern die Wahrheit einer Lektüre, einer Hypothese, einer Konjektur, einer Parodie, einer Satire.

<sup>522</sup> Zu den ungekennzeichneten Zitaten, die Stauder (1991: 11, 13) bereits als Zitate von Vittorini, Gustav Meyrink, Mallarmé, Musil und Eliot entschlüsselt hat, wären noch zu nennen: ein verstecktes Zitat von Paul Nizan mit einer kleinen Veränderung – „trent'anni“ statt „veint ans“ – zitiert („Avevo trent'anni e non permetterò a nessuno di dire che questa è la più bella età della vita“), außerdem der Anfang von Prousts *A la recherche du temps perdu* („A lungo mi sono coricato di buon'ora“), Goethes Faust („Ho studiato a fondo, e con ardente zelo“, „Bin ich ein Gott?“); „I will show you fear in a handful of dust“ ist – wie bereits kurz erwähnt – Eliots *The Waste Land* entnommen. Jeuland-Meynaud (1991) nennt eine Reihe weiterer intertextueller Bezüge und hebt vor allem die stoffliche Ähnlichkeit mit Huysmans' Esoterik-Roman *Là-bas* (1891) hervor, vgl. Jeuland-Meynaud (1991: 172).

Mit der Figur Belbos wird auf indirekte Weise auch ein Stück Literaturgeschichte aufgerufen und zwar über die Referenzen auf den Populärroman des 19. Jahrhunderts hinaus. Belbo repräsentiert eine Linie von der Resistenza und der ihr entsprechenden Literatur des Neorealismus, der „Authentizität“, zu den kombinatorischen Experimenten der Neo-Avantgarde und zu dem ironischen Rückbezug auf Formen der Populärliteratur, die Eco selbst zunächst in theoretischer Form in *Il superuomo di massa* untersucht und in *Il nome della rosa* literarisch eingesetzt hat. Schon in dem Essayband zum Populärroman betrachtet Eco die Produktion von Kitsch bei Sue unter dem Gesichtspunkt des Zitats, des *déjà vu* und parallelisiert sie mit zeitgenössischen Verfahren: „ciò che oggi si chiamerebbe operazione ‚pop‘, qualora però fosse intenzionalmente ironica“ (Eco 1978: 59).<sup>523</sup>

Über die Figur Belbo wird die Kombinatorik mit dem Um-Schreiben nicht nur der Geschichte, sondern auch der Literatur verknüpft. Am Anfang von Belbos erstem File steht die Idee, mit Hilfe des Computers *Gone with the Wind* in *Krieg und Frieden* umzuschreiben. Belbos intertextuelle Montagen<sup>524</sup> erinnern in ihrer Kreuzung von Texten sehr an die Textmontagen, die die Gruppe OULIPO mit Hilfe des Computers versucht hat, z.B. die Kreuzung von Gedichten Baudelaires und Rimbauds zu dem sogenannten „Rimbaudelaire“. Im Modus der Anspielung werden damit Entwicklungen postmoderner Ästhetik indirekt thematisiert.<sup>525</sup> 1967 hat Italo Calvino seinen Vortrag „Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)“ (1980: 164-181) gehalten, in dem er das Schreiben als einen kombinatorischen Prozess mit vorgegebenen Daten definiert.<sup>526</sup> Eco praktiziert 20 Jahre später eine „ars combinatoria“ verschiedenster Texte und lässt darüber hinaus die metanarrative Reflexion über die Kombinatorik als eine

<sup>523</sup> Interessant sind in dieser Hinsicht auch die Essays über die an amerikanischen Beispielen analysierte Hyperrealität in *Dalla periferia dell'impero* (1977: 13-70), die als Fälschung und Kopie beschrieben auf das „falsche Buch“ Belbos vorauszuweisen scheint. Musca (1989b: 193) hat bereits im Zusammenhang mit dem Thema des Komplotts die Lektüre eines Artikels mit dem Titel *Il topo e il „topos“* aus *Dalla periferia dell'impero* (Eco 1977: 243-260) empfohlen. Ecos Intertextualität bezieht sich nicht nur auf fremde, sondern auch auf die eigenen früheren Texte.

<sup>524</sup> Der File-Anfang „O che bella mattina di fine novembre, in principio era il verbo“ (PF, S. 27) enthält zwei Anspielungen auf *Il nome della rosa*, auf den Anfang des „Primo giorno“ und mit dem Anfang des Johannes-Evangeliums zugleich auf den Anfang des „Prologo“ von *Il nome della rosa*, vgl. dazu Stauder (1991: 11).

<sup>525</sup> Vgl. auch Musarra-Schröder (1995), die Ecos Roman in eine Linie der „riscrittura“ von Calvino, Consolo, Pazzi und Malerba einordnet.

<sup>526</sup> Calvino, der bei OULIPO mitarbeitete, bezog sich in diesem Zusammenhang auf die Mathematik, aber auch auf die Auflösung der Geschichtsphilosophie des 19. Jahrhunderts: „nella storia non seguiamo più il corso d'uno spirito immanente nei fatti del mondo, ma le curve dei diagrammi statistici; la ricerca storica si va sempre più matematizzando“ (*Una pietra sopra* [1980: 168 f.]

Lektüeranweisung fungieren. Die Kombinatorik wird so zu einem expliziten thematischen Element.

Belbos kombinatorische Intertextualität ist mit dem Problem des Gedächtnisses verknüpft und repliziert auf Proust. Der Computer erscheint ihm als Instrument einer Technik, die der „*mémoire involontaire*“ Prousts entgegengesetzt ist. Während es Proust um eine Intensivierung des Gedächtnisses ging, möchte Belbo vergessen: „*È inutile, puoi andare alla ricerca del tempo perduto seguendo labili tracce come Pollicino nel bosco, ma non riesci a smarrire di proposito il tempo ritrovato*“ (PF, S. 28). Der hier eingestreute Terminus *Ars oblivionalis* verweist auf Ecos Studie über die Relation zwischen Enzyklopädie und mittelalterlichen und neuzeitlichen Mnemotechniken in *KOS* (1987), in der Eco das Problem erläutert, dass es keine Semiose für das Vergessen, außer bestenfalls eine Verwirrung des Gedächtnisses durch eine Multiplikation der Codes geben kann.<sup>527</sup>

Belbos Worte über die wiedergefundene Zeit erinnern gleichzeitig an Ecos positiven Bezug auf die postmoderne Literatur in einer vielzitierten Passage aus *Postille a „Il nome della rosa“*. Dort definiert Eco die Postmoderne als eine Position, die um die Unzerstörbarkeit der Vergangenheit weiß: „La risposta post-moderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente“ (Postille, in: NR, S. 529). Belbo setzt in seinen Computerdateien das postmoderne Prinzip der ironischen Intertextualität (besonders PF, S. 322-330) um. Diese Textpraxis wird auf der Rahmenebene durch Casaubon zwar nicht im Detail, aber in ihrer Funktion durchsichtig gemacht.<sup>528</sup> Der Roman deckt folglich die eigenen Spielregeln auf und durchleuchtet sie kritisch – auch in dieser Hinsicht, und nicht nur im kritischen Bezug auf die Geschichte der Esoterik, der Komplot-Theorien und auf die Zeitgeschichte, erfüllt er demnach die Aufgabe, die Eco im Gespräch mit mir dem postmodernen Roman insgesamt zugeschrieben hat, nämlich eine „*storiografia critica dell’immaginario*“ zu entwerfen.

Von daher erscheint es wenig hilfreich, aufklärerische und postmoderne, phantastische und historische Elemente, Simulation und Hypothese in *Il pendolo di Foucault* unterscheiden zu wollen. Fiktion und Wissenschaft unterliegen für Eco nicht einer grundsätzlichen, sondern einer graduellen Differenz, sie bestehen beide aus Hypothesen und Konjekturen und verweisen speziell im Fall von *Il pendolo di Foucault* und *I limiti dell’interpretazione* aufeinander. Wer in der Lektüre von Belbos wuchernden Texten, seines

<sup>527</sup> Vgl. Eco (1987). Der Teil über die Mnemotechnik in *I limiti dell’interpretazione* (1990: 56-70) enthält die Reflexion über die *Ars oblivionalis* nicht.

<sup>528</sup> Zur ironischen Intertextualität vgl. Hutcheon (1993) und ihre Frage: „If Belbo is the modernist, is Casaubon the postmodernist?“ (Hutcheon 1993: 114 f.).

„universo in perenne liquefazione“ (PF, S. 29) mehr und mehr dem Verdacht anheimfällt, dass zwischen Paranoia und Rationalismus eine größere Affinität als gemeinhin vermutet besteht, mag sich am Ende der Lektüre fragen, ob dieser Text symptomatisch für die Postmoderne und ihre Verwischung der Grenzen zwischen Fiktionen, Fälschungen und „Realität“ ist. So sieht Ackermann in *Il pendolo di Foucault* eine „beunruhigende Dimension“, da das manipulierende Spiel der drei Lektoren mit Analogien ästhetisch so faszinierend erscheint, „daß sich ihm gegenüber die Verteidigung des Rationalismus eher blaß und künstlerisch weniger gelungen ausnimmt.“ (Ackermann 1992: 141). Sie kommt zu folgendem Schluss über das Thema der Fälschung in diesem Roman: „Die Fälschung wird zur Allegorie des schmalen Grades, der Realität und Fiktion voneinander trennt.“ (Ackermann 1992: 141).

Wenn man allerdings zu Ecos Roman seine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Themen der Interpretation und der Fälschung in *I limiti dell'interpretazione* hinzu denkt, wird deutlich, dass die Beunruhigung des Lesers nicht dazu dienen soll, sich in der Unübersichtlichkeit der Unterscheidung von Fiktion und Realität, Fälschung und Wahrheit einzurichten. In seiner wissenschaftlichen Arbeit macht Eco klar, dass es sehr wohl Regeln gibt, die eine Differenzierung zwischen einer obsessiven und einer plausiblen Interpretation und zwischen einer Fälschung und einem Original ermöglichen. Die postmoderne Literatur setzt die Wissenschaft keineswegs außer Kraft, sie nähert sich ihr Eco zufolge wegen des gewachsenen Bewusstseins der realitätskonstituierenden Bedeutung von Texten vielmehr an. Aus dieser letztlich aufklärerischen Intention lässt sich auch der Schluss des Romans deuten: Die Botschaft Casaubons, dass es kein Geheimnis gibt, demontiert die kombinatorischen Labyrinth des Textes.

Diese Position unterscheidet Eco von einem Schriftsteller wie Fuentes, der zwar Anregungen aus wissenschaftlichen Domänen übernommen hat, für den jedoch stets die Literatur der zentrale Bezugspunkt bleibt. Eco dagegen – und dafür spricht auch seine Beschäftigung mit der Theorie der möglichen Welten – bewegt sich in dem Bereich, in dem Fiktionen und Wissenschaft sich überschneiden. Dafür spricht auch der metafiktionale Hinweis auf die Regeln der Kombinatorik; sie verleihen *Il pendolo di Foucault* den Charakter einer kontrollierten Operation.

Ein Vergleich mit Luigi Malerbas *Il pianeta azzurro* (1986) kann dieses besondere Profil von Ecos Roman verdeutlichen. Ebenso wie Ecos *Il pendolo di Foucault* enthält Malerbas Roman zeitgeschichtliche Anspielungen: Einer der beiden Erzähler plant, den Chef einer als *Supermassoneria* bezeichneten Geheimloge, einen hohen Politiker, zu ermorden – eine deutliche Referenz auf die P 2-Loge und auf die Gerüchte um einen noch geheimen, nie aufgedeckten Leitungszirkel dieser Freimaurerloge. Wie Eco mischt

Malerba diese Anspielungen mit Bezügen auf die Esoterik, d.h. auf die Gnosis und auf das Freimaurertum. Die Tagebuchaufzeichnungen des ersten Erzählers zeigen ein paranoides Denken, das von einem zweiten Erzähler kommentiert wird, um beide Erzählstränge steht wiederum als Klammer ein extradiegetischer Kommentar. Im Unterschied zu Eco deformiert Malerba die Referenzen auf die Esoterik, aber auch die aus den Naturwissenschaften entnommenen terminologischen Hinweise z.B. auf „schwarze Löcher“, durch ein onirisches Erzählen und ein pathologisches Bewusstsein. Dadurch und durch die Pluralität der Erzählinstanz entsteht bei Malerba eine spezifische Unentscheidbarkeit bezüglich des Realitäts- bzw. Fiktionalitätsstatus der von den Erzählern angestellten Reflexionen.<sup>529</sup>

Bei Eco dagegen lässt sich durch die wissenschaftliche Belegpraxis gegenüber dem verwendeten Material immer noch eine Instanz der Rückbindung an Realitätsaussagen ausmachen – sie liegt allerdings auf einer anderen Ebene als im traditionellen historischen Roman, nämlich auf der Ebene des Bezugs auf Texte, weniger auf einer Ereignisebene. Der auch bei Eco bewusst verunsicherten Leserschaft wird damit die Möglichkeit der Entwirrung der labyrinthischen Enzyklopädie in Aussicht gestellt.<sup>530</sup> Indem er die Intertextualität zu dem Merkmal macht, das Historiographie und postmoderne Literatur verbindet, geht Eco über die bisherige Diskussion zum Verhältnis von Historiographie und Literatur hinaus. Über die Kategorie der Intertextualität definiert er eine Isotopie zwischen Historiographie und Literatur jenseits des Mimesis-Modells, das Ricoeur im Rückgriff auf Aristoteles formuliert.

In ihren je spezifischen ästhetischen Realisierungen geben Fuentes und Eco eine Antwort auf die im ersten Kapitel der vorliegenden Untersuchung gestellte Frage, welchen Beitrag der postmoderne Roman zur Diskussion der Frage des Verhältnisses von Literatur und Historiographie leisten kann. Auffällig ist, dass beide Autoren im Aufbau der historischen Referenzen mit der Idee der möglichen Welten operieren – u.a. im Rückgriff auf die Renaissance –, dass beide die in der Geschichte wirksamen Denkmodelle gegenüber einer Rekonstruktion von Ereignissen in den Vordergrund rücken und

<sup>529</sup> Zu einem ähnlichen Befund kommt auch Ackermann (1992) in ihrer Dissertation über das Motiv der Fälschung und des Plagiats in der zeitgenössischen Literatur, wobei sie Malerbas Verunsicherungsstrategie aus der unklaren Identität der Figuren herleitet.

<sup>530</sup> Vgl. auch die Unterscheidung zwischen Ecos Roman und Malerbas *Pianeta azzurro* bei Ferraro: „Esiste infatti nel *Pendolo* una verità, sia pure totalmente disincantata, ed essa è valida per tutta la vicenda e anche oltre, al di fuori dal testo: l'isotopia tra racconto e Storia che ne deriva si trova esattamente agli antipodi del meccanismo di inscindibilità tra discorso e racconto mediante cui Malerba rappresenta l'atto fittizio implicito al racconto“ (1991: 625). Ferraro bezieht sich weitgehend nur auf die narrative Perspektivierung. Für die Ambivalenzerzeugung ist allerdings auch die Ebene der Realitätsbilder, also der semantischen Ausstattung der fiktionalen Welt, konstitutiv.

die Geschichte als einen Text erscheinen lassen, der auch umgeschrieben werden kann. Fuentes nimmt sich alle literarischen Freiheiten und schreibt in weiten Passagen eine phantastische Geschichte, Eco kontrolliert das fiktionale Spiel durch Wissenschaftlichkeit – eine Wissenschaftlichkeit allerdings, die dem Leser keineswegs komfortable Sicherheiten bietet, sondern ihn der Frage nach der Stabilität und Verlässlichkeit gewohnten historischen Wissens aussetzt. Ein Geschichtsbild im Sinne einer globalen Metapher lässt sich meines Erachtens in *Il pendolo di Foucault* genausowenig finden wie in *Terra nostra*. Das Thema der Fälschung und der Simulation, der Paranoia und der Verschwörung, typische Motive des postmodernen Romans – wenn man an Pynchon denkt –, sind vorhanden, werden entwickelt und sogar historisch referentialisiert, aber sie schließen sich nicht zu einer Gesamtaussage des Textes. An die Stelle von Metaphern der Geschichte tritt die Frage nach der Lektüre von Geschichte, eine Aufgabe, die dem Leser gestellt, aber nicht für ihn gelöst wird.

Die Verankerung des Romans in einer Referenzebene tatsächlicher historischer Denkmodelle paranoider Geschichtsinterpretationen erlaubt es, dem Roman einen Wahrhaftigkeitsanspruch zuzuschreiben.<sup>531</sup> Aufgrund dieses bei aller spielerischen postmodernen Konstruktivität vorhandenen Wahrheitsbezugs, der sowohl für *Il pendolo di Foucault* als auch für *Il cimitero di Praga* und für Ecos autobiographisch getönten Roman *La misteriosa fiamma della regina Loana* gilt, lässt sich Eco innerhalb der Postmoderne in eine kritische Richtung einordnen. Gleichzeitig sorgt die für eine Fiktion ungewöhnliche Dichte an kulturhistorischer Detailkenntnis und intertextueller Zitierpraxis für ein singuläres Profil dieser Romane: Sie oszillieren zwischen spielerischer Fiktionalität, Satire und sachbuchartiger Informationsfülle. Eco wird in der Diskussion um die „Wiederkehr des Realen“ in der italienischen Literatur der Gegenwart als ein Modell angeführt, von dem man sich distanziert,<sup>532</sup> weil seine postmoderne Orientierung im Widerspruch zu einer Wiederaufnahme dokumentarischen Schreibens zu stehen scheint. Eine genauere Analyse seines Schreibens zeigt jedoch, dass hier weniger ein abrupter Bruch zwischen Eco und jüngeren Schriftstellern vorliegen könnte als eine latente Verbindung. Ecos Schreiben ist jedenfalls nicht nur

<sup>531</sup> Diesen Wahrheitsanspruch hat Eco selbst im Gespräch mit mir unterstrichen: „Questo era il mio gusto, di dire: è un romanzo, ma vi racconto tutte cose vere. Ecco perchè gli inserti che sono all’inizio di tutti i capitoli. Tutti mi chiedono: perchè hai messo quelle lunghe citazioni? È per dire: ma badate che tutto quello che vi racconto, c’era un signor Bonneville che lo diceva sul serio. Vi racconto anche una storia vera. [...] È un tentativo di romanzare la verità, di mostrare che il *coup de théâtre* narrativo c’era già nella realtà, che ‚la réalité dépasse la fiction‘, che è inutile fare sforzi per inventare un personaggio più bizzarro di Bonneville o di Barruel o del conte di Saint-Germain, perchè c’erano già.“ (Eco/Kleinert 1994: 76 f.)

<sup>532</sup> Zur Diskussion um den „ritorno al reale“ bzw. „ritorno alla realtà“ vgl. die Sammelbände von Serkowska (2011), Somigli (2013) und den Band von Donnarumma (2014).

im Hinblick auf die von ihm praktizierte Gattungsmischung hybride, sondern auch in seiner eigentümlichen Verschränkung von genuin literarischen Verfahren wie der Perspektivierung, der Ironie und der Satire mit wissenschaftlicher Recherche über die Um- und Irrwege der Geschichte und des Denkens.



## Schlussbemerkungen

Die vorliegende Studie hat sich zunächst mit globalen Vorstellungen über den Zeithorizont der untersuchten Romane beschäftigt, und zwar mit der Gegenüberstellung der Idee eines Endes der Geschichte und der damit kontrastierenden Idee postmoderner Rehistorisierung. Die im ersten Kapitel skizzierten Geschichtsvorstellungen einer entropischen und kristallisierten Zeit, die in den 1970er und 80er Jahren im Rahmen von Posthistoire-Ideen formuliert wurden, haben zwar die untersuchten Romane nicht direkt beeinflusst, doch finden sich Gemeinsamkeiten in der Ablehnung von Fortschrittsmodellen der Geschichte und in der Enttäuschung über den Verlust historischer Gewissheiten. Die Skepsis gegenüber den großen geschichts-teleologischen Konstruktionen beispielsweise des Marxismus prägt das Werk von Claude Simon, Elsa Morante, Guido Morselli, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes und Umberto Eco, bei aller Unterschiedlichkeit der jeweiligen politischen Positionen. Der Absage an Fortschrittsmodelle der Geschichte steht eine Bedeutungszunahme des Themas des Gedächtnisses gegenüber, die möglicherweise nicht nur mit der Repräsentation historischer Traumatisierungserfahrungen, sondern auch mit der stets anwachsenden Verfügbarkeit von historischem Wissen bzw. – im Fall von Eco – mit einer kombinatorischen Romanpoetik korreliert. Die selbstreflexive Thematisierung des Gedächtnisses und das Auftreten räumlicher Metaphern für Geschichte lässt sich dabei – wie in Kap. 1 erörtert – in einen Zusammenhang mit postmoderner Ästhetik allgemein und speziell mit Linda Hutcheons Konzept der „historiographic metafiction“ stellen. Auf diese Weise war auch das Problem schärfer zu profilieren, dass die allgemein gehaltenen Studien zur Narrativität in Literatur und Historie diesen Besonderheiten nur begrenzt Rechnung tragen können. Im Hinblick auf die literarischen Entwürfe möglicher, hypothetischer Geschichte war in diesem Kapitel außerdem ein Blick auf die Behandlung kontrafaktischer Geschichtskonstruktionen in der Historiographie von Interesse.

Das zweite Kapitel erarbeitete die Forschungsdiskussion zum historischen und ‚neuen historischen‘ Roman, vor allem in Italien und Lateinamerika, und ging außerdem auf einschlägige anglistisch-amerikanistische, komparatistische und germanistische Studien ein. Dabei zeigt sich, dass frühere Gattungsdefinitionen, die beispielsweise die Zeitdifferenz zwischen den behandelten Geschichtsreferenzen und dem Zeitpunkt der Abfassung eines historischen Romans zugrunde legen, seit mehreren Jahrzehnten von einer sehr viel differenzierteren Perspektive abgelöst wurden, die auf derart einfache Kriterien zunehmend verzichtet. Bezüglich der in Geschichtsromanen enthaltenen Geschichtsbilder, die für eine zumindest partielle Kohärenzbildung der historischen Referenzen sorgen, erwies sich das Motiv der

Geschichte als „Self-fulfilling prophecy“ für die hier behandelten Romane als ertragreich, womit auch gleichzeitig eine Abgrenzung gegenüber früheren Geschichtsbildern möglich wird, die sich auf Zeitvorstellungen beziehen (z.B. Geschichte als Fortschritt oder Niedergang). Die folgenden Abschnitte des Kapitels suchen anhand von Beispielen des Nouveau roman, des latein-amerikanischen und italienischen Romans der 1960er bis einschließlich 80er Jahre den literarischen Kontext zu rekonstruieren, in dem die hier analysierten Romane stehen. Dabei zeichnet sich ein Konnex zwischen den Veränderungen der literaturwissenschaftlichen Diskussion und der zunehmenden Komplexität der Geschichtsromane ab.

Die beiden Kapitel über Claude Simon und Elsa Morante (Kap. 3 und 4) analysierten Beispiele der literarischen Bearbeitung traumatischer Kriegserfahrungen, die allerdings in einer sehr unterschiedlichen Schreibweise eine literarische Form erhielten. *Le Jardin des Plantes*, von Simon als „portrait d'une mémoire“ definiert, expliziert die Probleme der Kommunikation geschichtlicher Traumaerfahrungen; für dieses unlösbar scheinende Problem findet der Autor allerdings mit der Zersplitterung einer kohärenten Erzählung in einzelne Fragmente, der Derealisation der Kriegsgeschichte und der markanten Visualisierung eine adäquate Form, wie u.a. anhand eines Rückgriffs auf die Forschung zu Trauma-Erinnerungen erörtert wurde. Es wurde außerdem aufgezeigt, inwiefern dieser Roman die in der Moderne, z.B. bei Ernst Jünger, entworfene Vorstellung einer Ästhetik des Krieges kritisiert und ironisiert. Die Skepsis gegenüber der narrativen und diskursiven Einholbarkeit historischer Traumata wird in Claude Simons Roman von einer genuin literarischen Innovation begleitet: dem Modell einer Simultaneität und damit Verräumlichung von Erinnerungssplittern verschiedener Zeitstufen und der Reflexion über die schriftstellerische Gedächtnisarbeit.

Ganz anders dagegen präsentieren sich die narrativen Antworten auf die Kriegstraumata in Elsa Morantes *La Storia*, in einem Roman, der in der Tradition des realistischen historischen Romans steht und deutlich den Anspruch formuliert, für die Opfer der Geschichte zu sprechen und in ihrem Namen eine umfassende Geschichtskritik zu üben. Morantes psychoanalytisch beeinflusstes Konzept von Geschichte als Irrealität erwies sich in der detaillierten Analyse zwar als teilweise gegenläufig zur Verankerung von *La Storia* im realistischen historischen Roman, insbesondere zu den Anleihen am Populärroman; in anderen Aspekten hat die Autorin jedoch eine suggestive, sozusagen im Untergrund der realistischen Konvention wirkende Form für das Thema der Traumatisierung der Überlebenden von Holocaust und Krieg gefunden. Der Roman kann – wie die Analyse von *La Storia* aufzuzeigen beabsichtigte – auch dort, wo er sich der Gattungskonventionen des historischen Romans bedient, durchaus komplexe und ambivalente Formen der Geschichtsdarstellung erreichen.

Umso mehr gilt dies für deutlich selbstreflexive Romane. Moderne und postmoderne Romane zeichnen sich bekanntlich durch eine starke Zunahme der Reflexion über die eigene Schreibweise aus. Auf die Geschichte bezogen führt dieser methodische Zweifel zum Bewusstsein der Probleme des historischen Gedächtnisses, d.h. zu einer Reflexion über seinen fragmentarischen Charakter, über die Nähe von Fiktion und Erinnerung und im postmodernen Roman zu einer Reflexion über die Textualität des historischen Gedächtnisses.

In literaturgeschichtlicher Hinsicht hat sich der Ansatz, die Diskussion über den literarischen Postmodernismus zu berücksichtigen, in der vorliegenden Arbeit als fruchtbar erwiesen. So unentschieden die Frage, ob es sich um einen geschichtlichen oder einen typologischen Begriff handelt, auch diskutiert werden mag – die Tatsache scheint mir klar genug auf der Hand zu liegen, dass es eine Vielzahl von Romanen gibt, in denen der Gestaltung der Referenzebene wieder eine große Bedeutung zukommt und die dabei eine komplexe Erzählstruktur aufweisen. Für ihre Beschreibung und Analyse erweist es sich als wichtig, zwischen der Ebene der historischen Referenzen und der Ebene der narrativen Autoreferentialität keinen Gegensatz zu konstruieren, sondern graduelle Übergangsformen und variable Dominanzen anzunehmen. Am Phänomen der Wiederkehr der Geschichte lässt sich die Tendenz zur verbreiteten Hybridisierung des Romans besonders gut beobachten, da der historische Roman qua Definition ein hybrides Genre ist. Häufig besteht diese Hybridisierung in der Mischung von realistischen Beschreibungs- und Referentialisierungs-Elementen, modernen Perspektivierungs- und Fragmentierungstechniken und postmoderner offengelegter Inter textualität. Die Existenz historischen Wissens, d.h. eines textuell vorgegebenen und im Leser abrufbaren Bestands an Information, erlaubt den hier behandelten postmodernen Autoren eine doppelte Operation: Die Wissensbestände können zitiert und gleichzeitig ironisch oder parodistisch deformiert werden, und zwar in einer oft systematischen Form, so dass für den Leser die Kongruenz mit seinem historischen Vorwissen kaum noch herstellbar ist. Hierin unterscheidet sich der postmoderne Geschichtsroman grundlegend von den historischen Romanen des 19. und auch des 20. Jahrhunderts, in denen die Leser in der Regel durch die Einhaltung historischer Wahrscheinlichkeit in ihrer Realitätsillusion im Lektüreprozess eher bestärkt wurden. Gegenüber den Romanen, in denen die Fiktion sich auf den Versuch beschränkt, die Lücken der Historiographie zu füllen, zeichnen sich insbesondere die Versuche des Um-Schreibens der Geschichte durch eine größere Aggressivität ihr gegenüber und gegen das historische Wissen aus.

So konnte in den Einzelanalysen nachgewiesen werden, dass die hier als Vertreter der Postmoderne diskutierten Autoren Carlos Fuentes (Kap. 7) und Umberto Eco (Kap. 8) nicht einfach zum Realismus zurückkehren, wenn sie sich auf historische Referenzen beziehen. Auch wenn sie auf populäre

Erzählformen zurückgreifen und erzählerische Makrostrukturen generell nicht so weit auflösen wie der Nouveau roman, suchen sie dennoch die Realitätsillusion im eigenen Text zu stören, den Leser in seinem historischen Wissen zu verunsichern und eine fiktive Welt zu schaffen, in der der hypothetische Charakter aller globalen Aussagen nachdrücklich unterstrichen wird. Geschichte erscheint hier als eine Frage der Perspektive und der Konstruktion. Paradoxien und die Vorführung einer Kombinatorik historischer Referenzen sorgen dafür, dass in der Leserwahrnehmung Geschichte und Fiktion sich in einer ganz anderen Weise kontaminieren als im historischen Roman des 19. Jahrhunderts in der Nachfolge Scotts. Dabei sind, wie man am Beispiel von Fuentes und Eco zeigen kann, zwei unterschiedliche Strategien möglich: die Fiktionalisierung mit den poetischen Mitteln der phantastischen Literatur und der Groteske einerseits oder die Konstruktion einer labyrinthischen Enzyklopädie mit wissenschaftlichen Mitteln andererseits. Im ersten Fall arbeitet die Fiktionalisierung mit der Deformation des historischen Wissens, im zweiten Fall mit einem Überangebot an historischen Referenzen. Beide Verfahren betonen die Möglichkeitsdimension von Geschichte und den hypothetischen Charakter historischer Kenntnis.

Hinzu kommen Formen des Um-Schreibens von Geschichte, die teilweise die erzählerischen Konventionen des Romans zugunsten der Orientierung an historiographischen Argumentationsmustern aufgeben. Stellvertretend für den Typus der Uchronie, bzw. des ‚parahistorischen Romans‘, wurde hier Morsellis *Contro-passato prossimo* (Kap. 6) behandelt. Dabei hat sich bei der Durchsicht der ästhetischen Reflexionen und in der Rekonstruktion des Lektürehorizonts von Morselli das interessante Phänomen ergeben, dass – fast zeitgleich mit der italienischen Neoavantgarde des Gruppo ‘63 – ein Autor, der die Postmoderne nicht kennen konnte, programmatische Positionen und ironische Schreibweisen entwickelt hat, die ihr recht nahe kamen. Bei allen drei oben erwähnten Autoren lässt sich ein Bezug auf die Idee möglicher Welten nachweisen.

Geschichtsdarstellungen in realistischer Erzählweise werden ihre Legitimität nicht verlieren, solange die Historiographie bestimmte Erfahrungsformen von Geschichte (die sinnlich-existentielle Erfahrung, wie sie etwa in Kriegen und großen gesellschaftlichen Auseinandersetzungen gegeben ist) oder bestimmte Perspektiven der Geschichtserfahrung, etwa die Erfahrungen marginalisierter Bevölkerungsteile, nicht oder nur wenig berücksichtigen kann. Bei allen Anstrengungen der Oral History<sup>533</sup> dürfte wohl immer ein

---

<sup>533</sup> Zu den Problemen des kollektiven und individuellen historischen Gedächtnisses, aber auch zum Problem der Perspektive des Forschers in den Interviewsituationen, die das Material der *Oral History* darstellen, vgl. die Einleitung von Niethammer zu: Niethammer (Hrsg.) (1985:1-33).

theories resistenter Teil in der kollektiven und individuellen Erfahrung von Geschichte übrig bleiben, der sich für die literarische Bearbeitung anbietet. Die Literatur hätte in dieser Hinsicht eine Kompensationsfunktion gegenüber den notwendigerweise gegebenen Lücken einer von Historikern geschriebenen Geschichte. In dieser Perspektive ist Elsa Morantes Roman *La Storia* als Versuch zu sehen, das Alltagsleben unter der Drohung der Judenverfolgung zu rekonstruieren und dabei die mentalen Verarbeitungsmuster der Kriegserfahrung zu berücksichtigen. Die Stärke realistischer Darstellungsformen ist darin zu sehen, dass sie heute noch von einem breiten Publikum besser rezipiert werden als experimentelle Texte. Sie können sich auch dort als funktional erweisen, wo große Mengen an Information vermittelt werden, über die ein durchschnittlicher Leser nicht verfügt, wie z.B. in *Il nome della rosa*.

Etwas anders gelagert ist die Verwendung traditioneller Erzählformen in Vargas Llosas *La guerra del fin del mundo* (Kap. 5). Die Einbettung der Intertextualität, d.h. des Neu-Schreibens von Euclides da Cunha's *Os sertões*, in eine Narration, die teils an den realistischen historischen Roman, teils an Abenteuerromane anknüpft, hat hier eine andere Funktion. Sie dient dazu, den Teil der Geschichte, für den keine Dokumente existieren, den Formen des kollektiven Gedächtnisses soweit wie möglich anzupassen. Im brasilianischen Sertão hat sich das kollektive Gedächtnis der armen, analphabetischen Landbevölkerung in erstaunlicher Weise literarischer Traditionen bedient. Darauf rekurriert Vargas Llosa, um für seine Rekonstruktion einer religiösen Aufstandsbewegung unter den Ärmsten der Armen Lateinamerikas, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts im brasilianischen Hinterland ausbrach, eine angemessene historische Atmosphäre zu schaffen. Hier geht es sozusagen nicht mehr um die Konstruktion eines mittleren Helden, sondern einer mittleren Schreibweise zwischen den Errungenschaften des modernen Romans (Fragmentierung der Zeitebene, Perspektivierung, Relativierung ideologischer Muster, Metanarrativität, essayistische Reflexion) und der Volksliteratur des Sertão mit ihren melodramatischen Handlungsverläufen. In kultursemiotischer Hinsicht erscheint mir dieses Verfahren jederzeit legitimierbar, auch wenn es den kognitiven Gehalt von Vargas Llosas Ideologiekritik, d.h. seiner Rekonstruktion der Geschichte nach dem Muster der „Self-fulfilling prophecy“, teilweise zurücktreten lässt. Die Schreibweise modelliert – so meine These – hier auch den Wunsch nach einer Verbindung des intellektuellen und von der okzidentalen Tradition geprägten Schriftstellers mit den literarischen Formen der Volkskultur.

Die Eingriffe der Ich-Erzählerin bei Elsa Morante, die Thematisierung der brasilianischen Volkspoese und die Anspielungen auf da Cunha bei Vargas Llosa verweisen auf die Funktion der Literatur als Teil des kollektiven Gedächtnisses. Für die Rekonstruktion der ‚Atmosphäre‘ einer Epoche sind die wichtigsten Erinnerungsspuren wohl häufig gerade in literarischen, zumindest

in narrativen Texten zu finden. Als ein wichtiges Motiv für das Schreiben ist hier der Kampf gegen das Vergessen und die Sicherung von Erinnerungsspuren einer verschwundenen oder vom Verschwinden bedrohten Geschichte anzunehmen. Auch dort, wo die Rekonstruktion sich auf keinerlei Dokumente stützen kann, wie in Teilen von *La guerra del fin del mundo*, wird eine historische Wahrscheinlichkeit angestrebt, wobei sich der Autor vorher zumindest vergewissert hat, welche Mentalität für den zu rekonstruierenden Zeitausschnitt und Ort anzunehmen ist. Dass die Rekonstruktion der Vergangenheit als Exempel auch für das Verständnis der Gegenwart angelegt ist, tut im übrigen der Wahrscheinlichkeitsintention keinen Abbruch. In beiden Romanen wird die Groteske als Mittel der Geschichtskritik eingesetzt; sie bleibt funktional der Geschichtsdarstellung unterworfen und dient der Konfrontation mit einem historiographisch nicht darstellbaren Thema: der Präsenz des Todes in der Geschichte, die als Kehrseite der Illusion aufgedeckt wird, Geschichte durch Handeln bestimmen zu wollen. Gerade für Elsa Morantes Roman ist die Gedächtnisfunktion der Totenklage als eine der zentralen Intentionen anzunehmen. Die Konzentration des Romans auf die Figurendarstellung dient hier dazu, im Aufbau einer teils sentimental, teils humoristisch-ironischen Empathie des Lesers mit den Figuren die Kräfte des Lebens gegen die Todesmächte der Geschichte zu beschwören. In beiden Romanen sind die Defizite im Geschichtsbewusstsein der Protagonisten mit dem Bild eines fatalen geschichtlichen Mechanismus verbunden. Von der Vorstellung eines positiven, in der Geschichte waltenden Sinns ist hier Abschied genommen, doch löst sich das Geschichtsbild auch nicht in die reine Kontingenz auf - das Bild des blinden Mechanismus bei Morante und der „Self-fulfilling prophecy“ bei Vargas Llosa verleihen der Geschichte, die von der Sinnlosigkeit der Historie erzählt, noch eine innere Struktur.

Eine andere Motivationslage ist für die Romane anzunehmen, die die Geschichte im Sinne einer Herausarbeitung ihrer Möglichkeitsdimension umschreiben. Alle in der vorliegenden Arbeit behandelten Autoren stimmen zwar in der Skepsis gegenüber globalen Geschichtsbildern überein, doch verfahren sie im Aufbau der historischen Referenzen unterschiedlich. Die Autoren, die die Möglichkeitsdimension der Geschichte betonen, weisen eine größere Skepsis gegenüber dem Wahrheitsbegriff im Allgemeinen auf. Sie haben sich stark mit Avantgarde-Konzepten der Literatur beschäftigt. Fuentes (1976) und Eco (1987 [1962]) setzten sich in essayistischer bzw. wissenschaftlicher Form mit Joyce auseinander. Der Bezug auf Jorge Luis Borges ist für Morselli nachweisbar, bei Fuentes und Eco nimmt er sogar eine zentrale Rolle ein. Alle drei Autoren sind der Literatur der klassischen Moderne (Joyce, Musil, Kafka) insofern verbunden, als sie labyrinthische Weltstrukturen in ihren Texten aufbauen. Außerdem verwenden sie kombinatorische Verfahren für die Konstruktion von Feldern der Möglichkeit.

Einer der Texte, Morsellis *Contro-passato prossimo* ist der Uchronie zuzuordnen, bei den anderen beiden Romanen lässt sich die Gattungszugehörigkeit nicht eindeutig bestimmen, da sie auf das postmoderne Verfahren der Gattungsmischung zurückgreifen.

Die Fiktionalität des Erzählens wird in den analysierten Beispielen nicht verdeckt, sondern bewusst und ironisch betont. In der Konkurrenz mit der Historiographie sichert sich in diesen Fällen der Roman ein Terrain in seinem ureigensten Bereich – in der Dimension des Möglichen. Dieses löst sich zwar aus den Vorgaben der Wahrscheinlichkeit, bleibt aber dennoch ironisch-kritisch auf geschichtliche Faktizität bezogen, die im Anspielungsmodus, teils in parodistischer Intention, im Gedächtnis des Lesers aufgerufen wird. Bezieht man sich auf die aktuelle Forschungsdiskussion über das kulturelle und historische Gedächtnis, so wären diese Texte als Teile des Gedächtnisses kontrafaktischer, möglicher Geschichte zu beschreiben.

Ein Gedächtnis nicht-geschehener Geschichte: Dies scheint auf den ersten Blick ein Paradox zu sein. Verschiedene Motivationen für ein derart paradoxales Unternehmen lassen sich hier angeben. Auf der einen Seite haben kontrafaktische Geschichtskonstruktionen einen spielerischen, stark intellektuellen Charakter, da sie beim Publikum das geschichtliche Wissen voraussetzen müssen, dessen Festigkeit und Realitätsdichte sie in Frage stellen. Auf der anderen Seite macht sich in der Ironie auch immer wieder ein melancholischer Wunsch bemerkbar, die Geschichte durch ihre Negation im Imaginären zu vergessen. Bei Fuentes etwa liegt das Motiv der Geschichtskritik deutlich auf der Hand. Das Ausweichen in die Möglichkeitsdimension soll hier gleichzeitig den Blick für den traumatischen Charakter der realen Geschichte öffnen. Von allen in der vorliegenden Arbeit behandelten Romanen ist *Terra nostra* der komplexeste und schwierigste, aber auch der in literarischer Hinsicht vermutlich ergiebigste Text. Fuentes' Strategien der Erzeugung von Paradoxien und Ambiguität und seine unerschöpflichen intertextuellen Bezüge erforderten eine ausführliche Interpretation. Dieser Autor stellt hohe Ansprüche an die Literatur: Er lässt sie modellhaft gegen den monologischen Charakter des in der Geschichte tonangebenden Machtdiskurses antreten, der in *Terra nostra* durch einen imaginären Philipp II. und die Gegenreformation verkörpert wird, und entfaltet dabei eine furiose Phantasmagorie, die von den Gespenstern historischer Gestalten und den Gegenbildern literarischer Figuren bevölkert ist. Auch hier übernimmt die Groteske eine zentrale Funktion. Historische Anachronismen, die auch in anderen parodistischen Geschichtsromanen Hispanoamerikas zu beobachten sind, unterstreichen die Kombinatorik des Textes.

Angesichts der Bedeutung des Gedächtnisthemas in den Geisteswissenschaften wurde in der vorliegenden Arbeit auf die Thematisierung des Gedächtnisses in *Terra nostra* am Ende der Einzelanalyse besonders

eingegangen. Dabei wurde die metanarrative Funktion der entsprechenden Passagen hervorgehoben: Fuentes' Beschreibung des Gedächtnistheaters ist als eine in die Renaissance zurückprojizierte Reflexion über das textuelle Gedächtnis des Romans selbst zu lesen. Fuentes entwirft ein bewegliches, kombinatorisches Gedächtnis, in dem die verschiedensten Bilder und Texte übereinander projiziert werden, ihre Konturen verlieren und neue Gestalten bilden. Die traditionellen Bilder des Gedächtnisses als Magazin und als Wachstafel<sup>534</sup> sind hier nicht mehr applizierbar. Die neuere Forschung favorisiert von unterschiedlichen Ausgangspunkten her stattdessen das Bild eines aktiven, produktiven Gedächtnisses:

Entscheidend für die dynamische Konzeption, die die Kultursemiotik vertritt, ist, daß der akkumulierte Sinn nicht ‚lagert‘, sondern im Kulturgedächtnis ‚wächst‘. Das Gedächtnis ist mithin kein passiver Speicher, sondern ein komplexer Textproduktionsmechanismus. (Lachmann 1993b: XVII)

Ähnlich auch Rosenfield in seinem Aufsatz „Pour une critique de l'intelligence artificielle“ in dem Ausstellungskatalog *La fabrique de la pensée*:

(...) la mémoire n'est pas la répétition exacte d'une image, mais *la capacité de créer des catégories*. Et puisque la mémoire dépend toujours du contexte présent et de l'expérience passée de l'organisme, chaque souvenir est une *recatégorisation*. (Rosenfield 1990: 317)

Auch wenn ein Vergleich zwischen Literatur und wissenschaftlicher Argumentation in der Regel ergibt, dass die jeweiligen Verfahren nicht unmittelbar kommensurabel sind, kann man hier doch konstatieren, dass Fuentes' Roman ebenfalls die Vorstellung einer produktiven, die jeweiligen Erinnerungsbilder transformierenden „*memoria*“ enthält.

Wir können vermuten, dass Fuentes dieses Bild aus der Reflexion über die intertextuelle Dimension seines Romans gewonnen hat, denn der einzige wissenschaftliche Text zum Gedächtnisthema, den er zitiert, ist Frances Yates' Studie über die antiken und frühneuzeitlichen Mnemotechniken *The Art of Memory* (1966). Wenn Fuentes als ein literarisch sehr produktiver Autor Metaphern für die eigene textuelle Praxis findet, so verbalisiert er Erfahrungen über produktive Prozesse, die über den Text hinaus Einblicke in Strukturen und Funktionen des Imaginären vermitteln können. Dies macht wissenschaftliche Analysen nicht überflüssig, sondern fordert sie gerade erst heraus. Die Differenz der Literatur zu wissenschaftlichen Verfahrensweisen kann sich dabei als anregend herausstellen.

---

<sup>534</sup> Vgl. Haverkamp / Lachmann (1991: Einleitung), Haverkamp (1993: IX-XVI).

Die Funktion des Geschichtsromans kann sich nicht darin erschöpfen, das Wissen nachzuerzählen, das die Historiker bereits erarbeitet haben; man kann von ihm vielmehr erwarten, dass er neue Perspektiven der Wahrnehmung historischer Prozesse entwirft, uns an die Möglichkeitsdimension und die Kontingenz von Ereignissen sowie an die Vorläufigkeit des historischen Wissens erinnert, aber auch daran, dass das historische Gedächtnis nicht auf Dauer fixiert ist und dass es auch das Vergessen impliziert. Es geht also nicht um die ‚Abbildung‘ von Geschichte, denn in diesem Bereich kann der Roman sowieso nicht mit der Historiographie konkurrieren. Er kann aber sehr wohl die mentale Verarbeitung von Geschichte darstellen und reflektieren, wobei der Ausgangspunkt in einer (variablen) Kombination zwischen eigener Geschichtserfahrung und der Lektüre von Texten über Geschichte liegt. Die Textualität von Geschichte tritt dabei in unterschiedlichem Maß in den Vordergrund, am meisten bei Eco.

Von allen behandelten Autoren steht Eco zugleich der wissenschaftlichen Erfahrung am nächsten, angesichts seiner dreifachen beruflichen Laufbahn als Wissenschaftler, Journalist und Schriftsteller. Eco erreicht ein Publikum, das den Reichtum an Informationen in seinen Romanen schätzt. Die Stärke von Ecos Romanen liegt im Entwurf von Wissensstrukturen und in der Kombinatorik, in Bereichen also, in denen sein persönliches Gedächtnis und das seiner Bibliothek zum Ausdruck kommen. Ein Text, der so viele Informationen aus den unterschiedlichsten Wissensbereichen verarbeitet wie *Il pendolo di Foucault*, repräsentiert allein schon dadurch ein Stück des kulturellen Gedächtnisses. Er erlaubt auf der Informationsebene zwei Lektüren, eine Lektüre, die an den Einzelinformationen, vor allem zur Esoterik, interessiert ist, und eine andere Lektüre, die sich an den Verknüpfungen der Einzelinformationen, d.h. an der Kombinatorik, orientiert. Von der Vielzahl der verarbeiteten Informationen her wirkt *Il pendolo di Foucault* wie ein hypertrophes Gedächtnis. Nicht das Vergessen – wie bei Vargas Llosa – ist hier das Problem, sondern die Unendlichkeit der „memoria“, die in dem Moment einsetzt, in dem der „common sense“ und seine Selektions- und Verknüpfungskriterien aufgegeben werden. Die Wucherungen der Informationen produzieren einen Zustand, der dem Vergessen insofern ähnlich ist, als die Bedeutung der einzelnen Elemente und ihre logischen Verknüpfungsmodi beliebig werden. Mit der Modellierung einer Hypertrophie der Informationen und der Kombinatorik aber geht Eco weit über die Ebene der Referenz auf die esoterische Linie der europäischen Kultur hinaus. Den Text durchzieht dabei eine Spannung zwischen der Freiheit des Erfindens neuer Kombinationsmöglichkeiten von Wissensbeständen auf der einen Seite und der Unheimlichkeit, die in der Verselbständigung dieses Mechanismus gegenüber seinen Erfindern liegt. Das Um-Schreiben der Geschichte entfaltet in diesem Text nicht nur die Wirkung einer Befreiung von den Zwängen der

Realität und des Wissens, sondern auch die negative Entgrenzung in die Gleich-Gültigkeit jeder beliebigen Aussage. Dass das Um-Schreiben der Geschichte – hier die ebenso lächerliche wie paranoide Konstruktion einer gigantischen Verschwörung – mit dem Computer verknüpft wird, also in einer Epoche spielt, die über die realen Mittel verfügt, Daten neu zu kombinieren, ist signifikant. Eco hat im Gespräch mit mir (Eco/ Kleinert 1994: 72) darauf hingewiesen, dass er die Konstruktion des ‚Plans‘ deshalb auf die Jahre um 1983 verlegt hat, weil die Firma Olivetti erst in dieser Zeit mit dem Vertrieb von Personal Computern in Italien begann. Ob *Il pendolo di Foucault* als gültige Darstellung der Faszinosita und der Gefahren der Informationsgesellschaft, etwa ihrer Möglichkeit der Konstruktion von Fake-News, und ihrer Gedächtnis-Hypertrophie zu lesen ist: Diese Frage zur möglichen künftigen Rezeption des Romans muss hier offenbleiben.

Ein Ergebnis wird man festhalten können: Im neuerlichen Bezug auf die Geschichte gibt der postmoderne Roman das Reflexionsbewusstsein, das der moderne Roman entwickelt hat, keineswegs auf. Gegenstand der schriftstellerischen Reflexion ist dabei häufig nicht mehr die spezifische Bedeutung des historischen Stoffes, sondern die Frage der Verfahren, die im Aufbau der referentiellen Ebene und in der Gestaltung des erzählerischen Diskurses verwendet werden, sowie die Offenlegung der Intertextualität. Die geschichtsprägende Kraft des Imaginären tritt außerdem als ein zentrales Problem und Movens der Geschichte in den Vordergrund der Texte. Die in der vorliegenden Studie analysierten postmodernen Autoren haben sich essayistisch und wissenschaftlich zum Thema der Lektüre von Texten geäußert: Fuentes in *Cervantes o la crítica de la lectura*, Eco in *Lector in fabula*, *I limiti dell'interpretazione* und *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Sie führen uns in ihren Romanen vor, dass nicht nur die Literatur, sondern auch die Geschichte das Problem der Lektüre, der Interpretation und des Gedächtnisses aufwerfen.

# Literaturverzeichnis

## Primärliteratur

### Analysierte Romane

- Eco, Umberto (1988): *Il pendolo di Foucault*, Mailand (im Text abgekürzt PF).  
Fuentes, Carlos (1985): *Terra nostra*, 2. Aufl., Barcelona (1975) (abgekürzt TN).  
Morante, Elsa (1974): *La Storia*, Turin (abgekürzt LS).  
Morselli, Guido (1987): *Contro-passato prossimo*, 3. Aufl., Mailand (1975) (abgekürzt CPP).  
Simon, Claude (1997): *Le Jardin des Plantes*, Paris (abgekürzt JP).  
Vargas Llosa, Mario (1981): *La guerra del fin del mundo*, Barcelona (abgekürzt GFM).

### Weitere Primärliteratur, Essays und theoretische Werke von Schriftstellern sowie Interviews

- Aridjis, Homero (1990): *1492. Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*, Barcelona (1985).  
Aridjis, Homero (1991): *Memorias del nuevo mundo*, Barcelona (1988).  
Balestrini, Nanni (1987): *Gli invisibili*, Mailand.  
Borges, Jorge Luis (1962-1967): *Obras completas*, Buenos Aires.  
Borgese, Giuseppe Antonio (1915): *Italia e Germania: il germanesimo, l'imperatore, la guerra e l'Italia*, Mailand.  
Caesarius von Heisterbach (1910): *Caesarius von Heisterbach. Deutsch von Ernst Müller-Holm*, Berlin.  
Calvino, Italo (1980): *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Turin.  
Calvino, Italo (1987): *Il sentiero dei nidi di ragno*, Mailand (1947).  
Calvino, Italo (1991): *I libri degli altri (1947-1981)*, hrsg. v. G. Tesio, Turin.  
Carpentier, Alejo (1949): *El reino de este mundo*, Mexiko D.F..  
Carpentier, Alejo (1980): *El arpa y la sombra*, 7. Aufl., Madrid (1979).  
Carpentier, Alejo (1990): *Obras completas*, Vol. 13: *Ensayos*, Mexiko D.F..  
Cavaglione, Pino Levi (1945): *Guerriglia nei Castelli Romani*, Turin.  
Cioran, E.M. (1969): *Le mauvais démiurge*, Paris.  
Consolo, Vincenzo (1976): *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Turin.  
Cunha, Euclides da (1902): *Os Sertões*, Rio de Janeiro.  
Cunha, Euclides da (1946): *Los Sertones*, Buenos Aires.  
Cunha, Euclides da (1975): *Caderneta de campo*, São Paulo.  
Eco, Umberto (1962): *Opera aperta*, Mailand.  
Eco, Umberto (1978): *Dalla periferia dell'impero*, Mailand.  
Eco, Umberto (1978): *Il superuomo di massa*, Mailand.  
Eco, Umberto (1979): *Lector in fabula*, Mailand.  
Eco, Umberto (1980): *Il nome della rosa*, Mailand.

- Eco, Umberto (1987): „Ars oblivionalis. Sulla difficoltà di costruire un' Ars oblivionalis“, in: *KOS* (1987), S.40-53.
- Eco, Umberto (1987): *Le poetiche di Joyce*, Mailand (1962).
- Eco, Umberto (1987): *Sugli specchi e altri saggi*, Mailand.
- Eco, Umberto (1989): „Report on Session 3: Literature and Arts“, in: Allén, Sture (Hrsg.) (1989): *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin, New York, S.343-355.
- Eco, Umberto (1990): *Sette anni di desiderio*, Mailand (1983).
- Eco, Umberto (1986): „Dieci modi di sognare il Medioevo“, in: *Quaderni medievali* 21 (1986), S.187-200.
- Eco, Umberto (1990): „Arnold et les Rose-Croix“, Einleitung zu: Arnold, Paul (1990): *Histoire des Rose-Croix et les origines de la Franc-Maçonnerie*, 2. Aufl. Paris (1955), S.7-19.
- Eco, Umberto (1990): „Postille a ‚Il nome della rosa‘ (1983)“, in: Eco, Umberto (1990): *Il nome della rosa*, Mailand, S.505-533.
- Eco, Umberto (1990): *I limiti dell'interpretazione*, Mailand.
- Eco, Umberto (1992): *Il secondo diario minimo*, Mailand.
- Eco, Umberto (1994): *Sei passeggiate nei boschi narrativi (Six walks in the fictional woods)*, Mailand.
- Eco, Umberto (2004): „How I Write“, in: Ross, Charlotte/ Sibley, Rochelle (Hrsg.) (2004): *Illuminating Eco: On the Boundaries of Interpretation*, Aldershot/ Burlington, S. 171-192.
- Eco, Umberto (2010): *Il cimitero di Praga*, Mailand.
- Eco, Umberto/ Kleinert, Susanne (1994): „La narrativa oggi è come una storiografia critica dell'immaginario. Ein Gespräch mit Umberto Eco“, in: *Grenzgänge* 1 (1994), S.65-83.
- Eco, Umberto/ Milanini, Claudio (1983): „Come si fa un romanzo storico. Conversazione di Claudio Milanini con Umberto Eco“, in: Spinazzola, Vittorio (Hrsg.) (1983): *Pubblico. Produzione letteraria e mercato culturale*, Mailand, S.35-49.
- Eco, Umberto/ Stauder, Thomas (1989): „Il pendolo di Foucault. Ein Gespräch mit Umberto Eco“, in: *Zibaldone* 8 (1989), S.111-124.
- Eliot, T.S. (1991): *Das wüste Land* (zweisprachige Ausgabe), 5. Aufl., Frankfurt/M.(1951).
- Federman, Raymond (1991): *Die Nacht zum 21. Jahrhundert oder Aus dem Leben eines alten Mannes*, Frankfurt/M. (Original: *Twofold Vibrations*, Bloomington 1982).
- Fruttero, Carlo/ Lucentini, Franco (1987): *A che punto è la notte*, Mailand (1979).
- Fuentes, Carlos (1969): *La nueva novela hispanoamericana*, Mexiko D.F..
- Fuentes, Carlos (1971): „El tuerto es rey“, in: Fuentes, Carlos (1971): *Los reinos originarios (teatro hispano-mexicano)*, Barcelona, S.129-195.
- Fuentes, Carlos (1971): „Todos los gatos son pardos“, in: Fuentes, Carlos (1971): *Los reinos originarios (teatro hispano-mexicano)*, Barcelona, S.9-126.
- Fuentes, Carlos (1971b): *Tiempo mexicano*, Mexiko D.F..
- Fuentes, Carlos (1972): *Cuerpos y ofrendas*, Madrid.
- Fuentes, Carlos (1976): „Nachwort“, in: Goytisolo, Juan (1976): *Rückforderung des Conde don Julian*, Frankfurt/M., S.227-238.

- Fuentes, Carlos (1976): *Cervantes o la crítica de la lectura*, Mexiko D.F.
- Fuentes, Carlos (1978): „Discursos“, in : Premio Internacional de Novela „Rómulo Gallegos“ (1978): *Discursos de Carlos Fuentes y Luis García Morales*, Caracas.
- Fuentes, Carlos (1979): „Una literatura urgente“, in: Minc, Rose S. (Hrsg.) (1979): *Latin American Fiction Today*, Montclair, S.9-17.
- Fuentes, Carlos (1980): „Discurso inaugural“, in: Lévy, Isaac Jack/ Loveluck, Juan (Hrsg.) (1980): *Simposio Carlos Fuentes: Actas. Department of Foreign Languages and Literature: Hispanic Studies, no. 2*, Columbia, S.3-19.
- Fuentes, Carlos (1982): „An Interview at UCLA“, in: *Mester XI*, no.1 (1982), S.3-15.
- Fuentes, Carlos (1988): „La edad del tiempo, figuras poéticas de la ficción“, in: *Anthropos*, no.91 (1988), S.2-23.
- Fuentes, Carlos (1988): *Palabras pronunciadas por Carlos Fuentes con motivo de la entrega del Premio Miguel de Cervantes 1987*, Alcalá de Henares.
- Fuentes, Carlos (1989): *Von mir und anderen: Essays*, Stuttgart (Original: *Myself with Others*, New York 1988).
- Fuentes, Carlos (1990): *La campaña*, Madrid.
- Fuentes, Carlos (1990): *Valiente mundo nuevo. Epica, utopia y mito en la novela hispanoamericana*, Madrid.
- Fuentes, Carlos (1991): *Ceremonias del Alba*, Madrid.
- Fuentes, Carlos (1992): *El espejo enterrado*, Mexiko D.F.. (deutsch: *Der vergrabene Spiegel. Die Geschichte der hispanischen Welt*, Hamburg.)
- Fuentes, Carlos (1997): *La nueva novela hispanoamericana*, 16. Aufl., Mexiko D.F. (1969).
- Fuentes, Carlos/ Anadon, José (1983): „Entrevista“, in: *Revista iberoamericana* 49, no.123/124 (1983), S.621-630.
- Fuentes, Carlos/ Barloewen, Constantin von (2003): „Kreolische Odyssee. Das Drama Lateinamerikas und die Mythologien der Zukunft. Ein Interview mit Carlos Fuentes“, in: Dröscher, Barbara/ Rincón, Carlos (Hrsg.) (2003): *Carlos Fuentes' Welten: Kritische Relektüren*, Berlin, S.253-284.
- Fuentes, Carlos/ Castillo, Debra A. (1988): „Travails with Time: An Interview with Carlos Fuentes“, in: *The Review of Contemporary Fiction* 8, no.2 (1988), S.153-165.
- Fuentes, Carlos/ Coddou, Marcelo (1978): „Terra nostra o la crítica de los cielos. Entrevista a Carlos Fuentes“, in: *The American Hispanist* 3, no.24 (1978), S.8-10.
- Fuentes, Carlos/ Eloy Martínez, Tomás (1977): „Viaje hacia afuera de la zona sagrada (Conversación con Carlos Fuentes)“, in: *Zona franca* no.3 (1977), S.46-51.
- Fuentes, Carlos/ Goytisolo, Juan/ Edwards, Jorge/ Vargas Llosa, Mario (1981): „Mesa redonda: La experiencia de los Novelistas“, in: *Revista Iberoamericana* 116-117 (1981), S.309-321.
- Fuentes, Carlos/ King, John (1987): „An Interview with John King“, in: King, John (Hrsg.) (1987): *Modern Latin American Fiction*, London, Boston, S.136-154.
- Fuentes, Carlos/ Lévy (1980): „Diálogo con Carlos Fuentes“, in: Lévy; Loveluck (Hrsg.) (1980), S.215-229.

- Fuentes, Carlos/ Sosnowski, Saúl (1980): „Entrevista a Carlos Fuentes“, in: *Hispanamérica* 9, no.27 (1980), S.69-97.
- Fuentes, Carlos/ Tittler, Jonathan (1980): „Interview mit Carlos Fuentes“, in: *Diacritics*, September (1980), S.46-56.
- García Marquez, Gabriel (1981): *Cien años de soledad*, 5. Aufl., Barcelona (1967).
- García Marquez, Gabriel (1981): *El otoño del patriarca*, 2. Aufl., Barcelona (1975).
- García Marquez, Gabriel (1991): *Notas de prensa 1980-1984*, Madrid.
- Joyce, James (1969): *Ulysses*, Harmondsworth [u.a.].
- Loy, Rosetta (1987): *Le strade di polvere*, Turin.
- Malerba, Luigi (1990): *Il fuoco greco*, Mailand.
- Mancinelli, Laura (1981): *I dodici abati di Challant*, Turin.
- Mancinelli, Laura (1989): *Il miracolo di santa Odilia*, Turin.
- Manganelli, Giorgio (1975): „Raccontò il possibile inesistente“, in: *Il Mondo*, 5.6.1975.
- Manganelli, Giorgio (1976): „Un comunista senza biografia“, in: *Il Mondo*, 1.4.1976
- Maraini, Dacia (1990): *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Mailand.
- Maurois, André (1933): *Mes songs que voici*, Paris.
- Menard, Paul (1984): *1938. La distruzione di Parigi*, Mailand.
- Morante, Elsa (1971): *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*, Turin (1968).
- Morante, Elsa (1987): *Pro o contra la bomba atomica e altri scritti*, hrsg. v. Cesare Garboli, Mailand.
- Morante, Elsa (1988-1990): *Opere*, hrsg. v. Carlo Cecchi und Cesare Garboli, 2 Bde., Mailand.
- Morselli, Guido (1935): „Le tre battaglie del Piave“, in: *Libro e Moschetto*, 5.1.1935.
- Morselli, Guido (1966): „L'imprevedibilità dei tipi di romanzo e «La ragazza italiana» di Iris Murdoch“, in: *La Cultura* (Luglio 1966), S.421-423.
- Morselli, Guido (1980): *Incontro col comunista*, Mailand.
- Morselli, Guido (1981): *Il comunista*, Mailand (1976).
- Morselli, Guido (1982): *Divertimento 1889*, Mailand (1975).
- Morselli, Guido (1988): *Diario*, Mailand.
- Morselli, Guido (1988): *Roma senza papa*, 2. Aufl., Mailand (1974).
- Morselli, Guido (1991): *Dissipatio H.G.*, 7. Aufl., Mailand (1977).
- Morselli, Guido (1994): *La felicità non è un lusso*, Mailand.
- Morselli, Guido (2002): *Romanzi*, hrsg. v. E. Borso u. S. D'Arienzo, Mailand.
- Musil, Robert (1978): *Der Mann ohne Eigenschaften*, in: *Gesammelte Werke in 9 Bden*, hrsg. v. Adolf Friese, Bde 1-5, Reinbek bei Hamburg.
- Paso, Fernando del (1987): *Noticias del imperio*, Madrid.
- Paz, Octavio (1972): „La máscara y la transparencia“, in: Carlos Fuentes, *Cuerpos y ofrendas*, Madrid, S.7-15.
- Paz, Octavio (1976): *Posdata*, 10. Aufl., Mexiko D.F.
- Paz, Octavio (1990): *Pequeña cronica de grandes dias*, Mexiko D.F..
- Pazzi, Roberto (1985): *Cercando l'imperatore*, Mailand.
- Pazzi, Roberto (1991): *La malattia del tempo*, Mailand (1987).
- Piglia, Ricardo (2001): *Respiración artificial*, Barcelona (1980).
- Posse, Abel (1983): *Los perros del paraíso*, Barcelona.

- Posse, Abel/ Spiller, Roland (1989): „Conversación con Abel Posse. Una entrevista realizada por Roland Spiller“, in: *Iberoamericana* 13, no.2/3 (37/38) (1989), S.106-114.
- Pratolini, Vasco (1985): *Metello*, 16. Aufl., Mailand (1960).
- Roa Bastos, Augusto (1974): *Yo, el Supremo*, Mexiko D.F.
- Sciascia, Leonardo (1987-1991): *Opere*, hrsg. v. Claude Ambroise, 3 Bde., Mailand.
- Semprún, Jorge (1981): *L'Algarabie*, Paris.
- Semprún, Jorge (1996): *L'écriture ou la vie*, Paris.
- Simon, Claude (1972): „La fiction mot à mot“, in: Ricardou, Jean/Rossum-Guyon, Françoise (Hrsg.) (1972): *Nouveau Roman: Hier, aujourd'hui*, 2 Bde., Paris, S.73-97.
- Simon, Claude (1981): *Les Géorgiques*, Paris.
- Simon, Claude (1986): *Discours de Stockholm*, Paris.
- Simon, Claude (1986): *La Route des Flandres*, Paris (1960).
- Simon, Claude (1987): *L'invitation*, Paris.
- Simon, Claude (1989): *L'Acacia*, Paris.
- Simon, Claude (1998): „Entretien avec Christian Michel et Richard Robert“, in: *Scherzo* (Presses Universitaires de France), 3, avril-juin 1998, p.5-11.
- Simon, Claude (1999): „Album“, in: *Du* 691 (1999), S.62-73.
- Simon, Claude (2001): *Le tramway*. Paris.
- Simon, Claude (2006): *Œuvres*, hg. von Alastair B. Duncan, Paris .
- Simon, Claude/ Radisch, Iris (1998): „Ich bin ein Monster‘: Interview mit Claude und Réa Simon“, in: *Die Zeit*, Nr. 53, 22. Dezember 1998, S. 37.
- Tadini, Emilio (1989): *Le armi, l'amore*, Mailand (1963).
- Vargas Llosa, Mario (1971): *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona.
- Vargas Llosa, Mario (1975): *La orgía perpetua. Flaubert y „Madame Bovary“*, Madrid.
- Vargas Llosa, Mario (1981): „Las mentiras verdaderas“, Vorwort zu: Vargas Llosa, Mario (1981): *La señorita de Tacna*, Barcelona, S.9-12.
- Vargas Llosa, Mario (1983): *Contra viento y marea*, Bd. I, Barcelona.
- Vargas Llosa, Mario (1986): *Contra viento y marea*, Bd. II, Barcelona.
- Vargas Llosa, Mario (1987): *El hablador*, Barcelona.
- Vargas Llosa, Mario (1987b): „Fiction and Reality“, in: King, John (Hrsg.) (1987): *Modern Latin American Fiction*, London/ Boston, S.1-17.
- Vargas Llosa, Mario (1990): *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura*, Barcelona.
- Vargas Llosa, Mario (2008): „Lateinamerika von innen und außen. Ansprache, gehalten in der Humboldt-Universität zu Berlin zum Anlass der Verleihung der Ehrendoktorwürde am 13. Oktober 2005“, übersetzt v. Maihold, Rosa Maria S. de, in: Ette, Ottmar (Hrsg.) (2008): *EuropAmerikas. Transatlantische Beziehungen*, Frankfurt/M., S.25-35.
- Vargas Llosa, Mario (2010a): „Elogio de la lectura y la ficción“, Nobelpreisrede in Stockholm, 07.12.2010, in: [https://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2010/vargas\\_llosa-lecture\\_sp.html](https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2010/vargas_llosa-lecture_sp.html) (zuletzt eingesehen: 23.08.2017)

- Vargas Llosa, Mario (2010b): *Sueño y realidad de América latina*, Barcelona.
- Vargas Llosa, Mario (2011): „Réponse“ (zu Gomez-Vidal Bernard, Elvire (2011): „Laudatio a Mario Vargas Llosa“), in: Gomez-Vidal Bernard, Elvire (Hrsg.) (2011): *El universo de Mario Vargas Llosa y sus resonancias – L'univers de Mario Vargas Llosa et ses résonances*, Pessac, S.427-429.
- Vargas Llosa, Mario/ Buch, Hans Christoph (1982): „Nur der Kapitalismus überwindet die Armut. Ein Gespräch mit dem peruanischen Schriftsteller Mario Vargas Llosa“, in: *Frankfurter Rundschau*, 18.7.1992, S.ZB3.
- Vargas Llosa/ Williams, Raymond L. (2014): „An Interview with Mario Vargas Llosa“, in: Williams, Raymond L. (2014): *Mario Vargas Llosa: a life of writing*, Austin (Texas), S.203-206.
- Vassalli, Sebastiano (1980): *Abitare il vento*, Turin.
- Vassalli, Sebastiano (1990): *La chimera*, Turin.
- Vizcaino Casas, Fernando (1989): *Los rojos ganaron la guerra*, Barcelona.

## Sekundärliteratur

- Ackermann, Kathrin (1992): *Fälschung und Plagiat als Motiv in der zeitgenössischen Literatur*, Heidelberg.
- Adler, Alfred (1978): „Poetik des Fünfjährigen. Zum Roman La Storia von Elsa Morante“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 2 (1978), S.39-53.
- Adornato, Ferdinando (1988): „Il mio piano“, in: *L'Espresso*, 9.10.1988, S.92-107.
- Adorno, Theodor W. (1973): „Engagement“, in: Adorno, Theodor W. (1973): *Zur Dialektik des Engagements. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts II*, Frankfurt/M..
- Agamben, Giorgio et al. (Hrsg.) (1993): *Per Elsa Morante*, Mailand.
- Ahlborn-Rizzuto, Ursula (1990): *Im Labyrinth der Zeichen. Zur Textsemiotik Umberto Ecos*, Frankfurt/M. [u.a.].
- Aínsa, Fernando (1977): *Los buscadores de la utopía*, Caracas.
- Aínsa, Fernando (1984): „Tensión utópica e imaginario subversivo en Hispanoamérica“, in: *Anales de literatura hispanoamericana* 13 (1984), S.13-35.
- Aínsa, Fernando (1986): *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid.
- Aínsa, Fernando (1991): „La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana“, in: *Cuadernos americanos* 5, no.28 (1991), S.13-31
- Aínsa, Fernando (2003): *Reescribir el pasado. Historia y ficción en América Latina*, Mérida (Venezuela).
- Alazraki, Jaime (1983): „Terra Nostra: Coming to Grips with History“, in: *World Literature Today* 57, no.4 (1983), S.551-558.
- Albers, Irene/ Nitsch, Wolfram (Hrsg.) (2006): *Transports. Les métaphores de Claude Simon*, Frankfurt /M. [u.a.].
- Allard, Yvon (1987): *Le roman historique. Guide de lecture*, Québec.

- Allemano, Marina (1991): *Historical Portraits and Visions: from Walter Scott's Waverley to Michael Tournier's Le roi des Aulnes and Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow*, New York.
- Allén, Sture (Hrsg.) (1989): *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin/ New York.
- Alonso, María Rosa (Hrsg.) (1972): *Agresión a la realidad: Mario Vargas Llosa, Las Palmas*.
- Alter, Robert (1975): *Partial Magic: The Novel as a Self-conscious Genre*, Berkeley [u.a.].
- Amerika 1492-1992. *Neue Welten - Neue Wirklichkeiten. Geschichte - Gegenwart - Perspektiven* (1992), hrsg. v. Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz und Museum für Völkerkunde Staatliche Museen zu Berlin, Berlin. (Ausstellungskatalog).
- Amoroso, Giuseppe (1989): *Narrativa italiana 1984-1988*, Mailand.
- Anderegg, Johannes (1977): *Fiktion und Kommunikation. Ein Beitrag zur Theorie der Prosa*, 2. Aufl., Göttingen.
- Angehrn, Emil (1985): *Geschichte und Identität*, Berlin.
- Angiolini, Alessia (2008): *Trivial- und Eliteliteratur in den Romanen von Umberto Eco*, Bonn.
- Anonimo emiliano (d.i. Massimiliano Boni) (1980): *Ritorno al romanzo storico? Con interventi di Felice Del Beccaro, Gianni Granzotto, Giancarlo Marmorì, Ferruccio Ulivi*, Bologna.
- Anthropos* no.91 (1988) (Sondernummer *Carlos Fuentes*).
- Arend, Elisabeth/ Reichardt, Dagmar/ Richter, Elke (Hrsg.) (2008): *Histoires inventées. La représentation du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophones*, Frankfurt/M..
- Aristoteles (1989): *Poetik*, Stuttgart.
- Aron, Raymond (1978): *Introduction à la philosophie de l'histoire. Essai sur les limites de l'objectivité historique*, Paris.
- Arriola, Carlos (1988): „Sociedad tradicional y mundo moderno en La guerra del fin del mundo“, in: *Revista de Occidente* 82 (1988), S.113-126.
- Arslan, Antonia/ Zambon, Patrizia(1983): *Romanzo storico, d'appendice, di consumo: guida bibliografica 1960-1980*, Mailand.
- Asholt, Wolfgang (1994): *Der französische Roman der achtziger Jahre*, Darmstadt.
- Asor Rosa, Alberto (1974): „«La Storia» è o non è un capolavoro?“, in: *La Fiera letteraria* no.40, 6.10.1974, S.7f.
- Assmann, Aleida (1980): *Die Legitimität der Fiktion. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen Kommunikation*, München.
- Assmann, Aleida (2003): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München.
- Assmann, Aleida (2007): *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, München.
- Assmann, Aleida (2010): *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, 5. Aufl., München.
- Assmann, Aleida/ Harth, Dietrich (Hrsg.) (1991): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt/M.

- Aust, Hugo (1994): *Der historische Roman*, Stuttgart [u.a.].  
*Autografo* 37, Bd. 14 (1998) (Sondernummer *Ipotesi su Morselli*).
- Azzolini, Paola (1990): „Mettersi al mondo, Elsa!“, in: AA.VV.: *Diotima. Mettere al mondo il mondo. Oggetto e oggettività alla luce della differenza sessuale*, Mailand, S.135-156.
- Bachorski, Hans-Jürgen (Hrsg.) (1985): *Lektüren. Aufsätze zu Umberto Ecos 'Der Name der Rose'*, Göppingen.
- Bachtin, Michail (1985): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt/M. [u.a.].
- Bachtin, Michail M. (1989): *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Frankfurt/M..
- Badenberg, Nana/ Honold, Alexander (1990): „Der Palast der Gegensätze und sein Spiegel: Zur semiotischen Konstruktion von Identität und Differenz in *Terra Nostra*“, in: Phaf, Ineke/ Steger, Hanns-Albert (Hrsg.) (1990): *Drei mal drei Lektüren von Terra Nostra*, *Iberoamerikanisches Archiv* 16, no.1 (Sondernummer), S.65-86.
- Balderston, Daniel (1986): „Introduction“, in: Balderston, Daniel (Hrsg.) (1986): *The Historical Novel in Latin America*, Gaithersburg, S.9-12.
- Balderston, Daniel (Hrsg.) (1986): *The Historical Novel in Latin America*, Gaithersburg.
- Baldini, Anna (2008): *Il comunista: Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta*, Turin.
- Bamberg, Maria (1990): „Thesen zur Annäherung an *Terra Nostra* von Carlos Fuentes. - Bilanz einer Übersetzung. - Bilder zu Texten zu Bildern“, in: Phaf, Ineke/ Steger, Hanns-Albert (Hrsg.) (1990): *Drei mal drei Lektüren von Terra Nostra*, *Iberoamerikanisches Archiv* 16, no.1 (Sondernummer), S.5-30.
- Barasch, Frances K. (1971): *The Grotesque. A Study in Meanings*, The Hague, Paris.
- Bárberi Squarotti, Giorgio (1995): „Il problema del romanzo storico“, in: Vanvolsem, Serge et al. (Hrsg.) (1995): *I tempi del rinnovamento. Atti del Convegno Internazionale Rinnovamento del Codice Narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, Bd. I. Roma, S.19-47.
- Bardini, Marco (1990): „Dei ‚fantastici doppi‘, ovvero la mimesi narrativa dello spostamento psichico“, in: Lugnani, Lucio/ Scarano, Emanuella (Hrsg.) (1990): *Per Elisa. Studi su ‚Menzogna e sortilegio‘*, Pisa, S.173-300.
- Bardini, Marco (1999): *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa.
- Barengi, Mario (1989): „Eppur non si muove. Umberto Eco tra scetticismo e disimpegno“, in: *Linea d'ombra* 34 (1989), S.12-13.
- Barth, John (1980): „The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction“, in: *The Atlantic* 245 (1980), 1, S.65-71.
- Barthes, Roland (1968): „L'effet de reel“, in: *Communications* 11 (1968), S.84-89, auch in: Barthes, Roland et al. (1982b): *Littérature et réalité*, Paris.
- Barthes, Roland (1982): „Le discours de l'histoire“, in: *Poétique* XIII (1982), S.13-21.
- Barthes, Roland et al. (1982b): *Littérature et réalité*, Paris.
- Bastianetto, Sebastiano (1980): „Guido Morselli scrittore vivo“, in: *Lecture* 35, no.12 (1980), S.803-832.

- Basting, Barbara (1999): „Claude Simon. Paris, Place Monge“, in: *Du* 691, S.24-35.
- Bauco, Luigi/ Milloca, Francesco (1989): *Dizionario del pendolo di Foucault*, Ferrara.
- Baudrillard, Jean (1976): *L'échange symbolique et la mort*, Paris.
- Baudrillard, Jean (1988): „Die Simulation“, in: Welsch, Wolfgang (Hrsg.) (1988): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim, S.153-162.
- Bauman, Zygmunt (1987): *Legislators and interpreters. On modernity, post-modernity and intellectuals*, Cambridge.
- Bauman, Zygmunt (1991): *Modernity and ambivalence*, Cambridge.
- Bauman, Zygmunt (1999): *Unbehagen in der Postmoderne (Postmodernity and its Discontents)*, Hamburg.
- Baumgartner, Hans Michael (1972): *Kontinuität und Geschichte. Zur Kritik und Metakritik der historischen Vernunft*, Frankfurt/M..
- Baumgartner, Hans Michael (1982): „Die Erzählstruktur des historischen Wissens und ihr Verhältnis zu den Formen seiner Vermittlung. Ein Diskussionsvorschlag“, in: Quandt, Siegfried/ Süßmuth, Hans (Hrsg.) (1982): *Historisches Erzählen. Formen und Funktionen*, Göttingen, S.73-76.
- Becco, Horacio Jorge (1992): „Fabulación imaginera y utopía del nuevo continente“, in: *Historia real y fantástica del nuevo mundo*, Caracas, S.XVII-XLIV.
- Beiu-Paladi, Luminița (1999): *Generi del romanzo italiano contemporaneo*, Stockholm.
- Beltrán-Vocal, María Antonia (1989): *Novela española e hispanoamericana contemporánea. Temas y técnicas narrativas: Delibes, Goytisolo, Benet, Carpentier, García Márquez y Fuentes*, Madrid.
- Bensoussan, Albert (Hrsg.) (2003): *Mario Vargas Llosa*, Paris (*Cahiers de l'Herne*, 79).
- Benvenuti, Giuliana (2012): *Il romanzo neostorico: Storia, memoria, narrazione*, Rom.
- Berardinelli, Alfonso (1988): „Eco e il pensiero pendolare“, in: *Linea d'ombra* 31 (1988), S.3-6.
- Berardinelli, Alfonso (1993): „Il sogno della cattedrale. Elsa Morante e il romanzo come archetipo“, in: Agamben, Giorgio et al. (Hrsg.) (1993): *Per Elsa Morante*, Mailand, S.11-33.
- Berg, Walter Bruno (1992): „Neue Welt und alter Buchstabe, oder: Ist Borges ein lateinamerikanischer Schriftsteller?“, in: *Iberoromania* 35 (1992), S.84-97.
- Berg, Walter Bruno (2000): „Funktion und Technik des polyphonen Realismus bei Vargas Llosa“, in: Morales Saravia, José (Hrsg.) (2000): *Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa: Akten des Colloquiums im Ibero-Amerikanischen Institut, Berlin 5.-7. November 1998*, Frankfurt/M., S.37-54.
- Bernabó, Graziella (1991): *Come leggere La Storia di Elsa Morante*, Mailand.
- Bernard, Claudie (1996): *Le passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris.
- Bernucci, Leopold Marcos (1990): „La guerra del fin del mundo y la edad media actualizada“, in: *Nueva revista de filología hispánica* 38, no.1 (1990), S.359-377.

- Bernucci, Leopoldo Marcos (1986): "Transformaciones onomásticas en La guerra del fin del mundo", in: Balderston (Hrsg.) (1986): *The Historical Novel in Latin America*, Gaithersburg, S.173-184.
- Bernucci, Leopoldo Marcos (1989): *Historia de un malentendido. un estudio transtextual de ‚La guerra del fin del mundo de Mario Vargas Llosa‘*, New York [u.a.].
- Bertens, Hans (1998): „The Postmodern as a New Social Formation“, in: Taylor, Victor E./ Winquist, Charles E. (Hrsg.) (1998): *Postmodernism: Critical Concepts*, Volume III, London/ New York, S.589-612.
- Bertrand, Michel (1987): *Langue romanesque et parole scripturale. Essai sur Claude Simon*, Paris.
- Best, Otto F. (Hrsg.) (1980): *Das Groteske in der Dichtung*, Darmstadt.
- Best, Richard (1978): „Romans historiques - histoires romanesques“. *Der narrative Aufbau historiographischer und fiktiver Erzählung am Beispiel Michelets und Balzacs*, Mainz.
- Bigazzi, Roberto et al. (Hrsg.) (1989): *I racconti di Clío. Tecniche narrative della storiografia. Atti del convegno di studi. Arezzo 6-8 novembre 1986*, Pisa.
- Biondi, Marino (1987): „Immagini di storia in romanzi contemporanei“, in: *Il Cristallo* 1987, S.19-36.
- Bisilliat, Maureen (Hrsg.) (1984): *Sertões. Licht und Finsternis. Mit Texten von Euclides da Cunha*, St. Gallen.
- Black, Max (1962): *Models and Metaphors*, Ithaca.
- Blumenberg, Hans (1986): *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/M..
- Bodei, Remo (1987): „Zeit gewinnen. Entwicklung und Auflösung sozialer Systeme in der Kultur des späten 19. Jahrhunderts“, in: Kamper, Dietmar/ Wulf, Christoph (Hrsg.) (1987): *Die sterbende Zeit. Zwanzig Diagnosen*, Darmstadt/ Neuwied, S.50-71.
- Bohr, Bärbel (1998): *Die Auseinandersetzung mit der Geschichte, Kultur und Literatur Europas im Werk von Carlos Fuentes*, Hamburg.
- Boling, Becky (1984): „A Literary Vision of History: Marxism and Positivism in Terra Nostra by Fuentes“, in: *Latin American Research Review* 19, no.1 (1984), S.125-141.
- Bolzoni, Lina (1984): *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padua 1984.
- Bolzoni, Lina (1990): „Le jeu des images. L'art de la mémoire des origines au XVIIe siècle“, in: Corsi, Pietro (Hrsg.) (1990): *La fabrique de la pensée*, Mailand, S.16-26.
- Bolzoni, Lina (Hrsg.) (1991): *Giulio Camillo. L'idea del teatro (1550)*, Palermo.
- Bondanella, Peter (1997): *Umberto Eco and the open text*, Cambridge.
- Bondanella, Peter (2003): „Italo Calvino and Umberto Eco: postmodern masters“, in: Bondanella, Peter/ Ciccarelli, Andrea (Hrsg.) (2003): *The Cambridge Companion to the Italian Novel*, New York.
- Booker, M. Keith (1994): *Vargas Llosa among Postmodernists*, Gainesville [u.a.].
- Borchmeyer, Dieter (1989b): „Sammelrezension zur Postmoderne“, in: *Poetica* 21, Heft 1/2 (1989), S.201-215.
- Borchmeyer, Dieter (Hrsg.) (1989): *Poetik und Geschichte. Viktor Zmegac zum 60. Geburtstag*, Tübingen.

- Borello, Rodolfo A. (1986): „Relato histórico, relato novelesco: problemas“, in: Sosnowski, Saúl (Hrsg.) (1986): *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, Buenos Aires, S.99-113.
- Borgmeier, Raimund/Reitz, Bernhard (Hrsg.) (1984): *Der historische Roman. I: 19.Jahrhundert. II: 20.Jahrhundert*, Heidelberg (Anglistik und Englischunterricht 22 und 24).
- Borsa, Elena/ D'Arienzo, Sara (Hrsg.) (1998): *Guido Morselli: I percorsi sommersi. Immagini, manoscritti, documenti*, Novara.
- Borsò, Vittoria (2001): „La memoria de Carlota y el modelo de una histografía intercultural. Reflexiones acerca de la teoría historiografía implícita en ‚Noticias del Imperio““, in: Iglar, Susanne/ Spiller, Roland (Hrsg.) (2001): *Más nuevas del imperio. Estudios interdisciplinarios acerca de Carlota de México*, Frankfurt/M., S. 119–138.
- Borsò, Vittoria (2003): „Carlos Fuentes – Die globale Welt eines Kosmopoliten des 20. Jahrhunderts“, in: Dröscher, Barbara/ Rincón, Carlos (Hrsg.) (2003): *Carlos Fuentes' Welten: Kritische Relektüren*, Berlin, S.125-152.
- Borsò, Vittoria (2015): *Lateinamerika anders denken: Literatur – Macht – Raum*, Düsseldorf.
- Boscagli, Maurizia (1996): „Brushing Benjamin Against the Grain: Elsa Morante and the *Jetztzeit* of Marginal History“, in: Marotti, Maria Ornella (Hrsg.) (1996): *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present*, Pennsylvania, S.131-144.
- Bost, David Herbert (1988): „Historiography and the Contemporary Narrative: Dialogue and Methodology“, in: *Latin American Literary Review* 16, no.31, (1988), S.34-44.
- Branca, Vittore (Hrsg.) (1986): *Dizionario critico della letteratura italiana*, 4 Bde., 2. Aufl., Turin.
- Braudel, Fernand et al. (1990): *Der Historiker als Menschenfresser. Über den Beruf des Geschichtsschreibers*, Berlin.
- Braudy, Leo (1970): *Narrative Form in History and Fiction*, Princeton.
- Brinkmann, Richard (Hrsg.) (1987): *Begriffsbestimmung des literarischen Realismus*, 3. erw. Aufl., Darmstadt.
- Britton, Celia (1987): *Claude Simon: Writing the Visible*, Cambridge.
- Broch, Hermann (1976): *Schriften zur Literatur 2. Theorie*, Frankfurt/M. (Kommentierte Werkausgabe Bd. 9/2).
- Brody, Robert/ Rossman, Charles (Hrsg.) (1982): *Carlos Fuentes*, Austin (Texas).
- Brooke-Rose, Christine (1981): *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, London [u.a.].
- Brumm, Ursula (1969): „Thoughts on History and the Novel“, in: *Comparative Literature Studies* 6, no. 3 (1969), S.317-330.
- Brushwood, John S. (1975): *The Spanish American Novel. A Twentieth-Century Survey*, Austin/ London.
- Brushwood, John S. (1985): *La novela mexicana (1967-1982)*, Mexiko D.F..
- Brütting, Richard (Hrsg.) (1997): *Italien-Lexikon: Schlüsselbegriffe zu Geschichte, Gesellschaft, Wirtschaft, Politik, Justiz, Gesundheitswesen, Verkehr, Presse Rundfunk, Kultur und Bildungseinrichtungen*, Berlin.

- Bürger, Peter (2001): *Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst*, Frankfurt.
- Burgos, Ferdinand (1990): *La novela moderna hispanoamericana*, 2. Aufl. (1985), Madrid.
- Burkhardt, Armin/ Rohse, Eberhard (Hrsg.) (1991): *Umberto Eco: Zwischen Literatur und Semiotik*, Braunschweig.
- Cacciari, Massimo (1987): „Der Tod der Zeit“, in: Kamper, Dietmar/ Wulf, Christoph (Hrsg.) (1987): *Die sterbende Zeit. Zwanzig Diagnosen*, Darmstadt/ Neuwied, S.13-22.
- Cadioli, Alberto (1981): *L'industria del romanzo*, Rom.
- Cadioli, Alberto (1991): „Ritratti di scrittori contemporanei. Il romanzo storico“, in: *Lettera dall'Italia* 23 (1991), S.12.
- Caesar, Michael (1984): „Elsa Morante“, in: Caesar, Michael/ Hainsworth, Peter (Hrsg.) (1984): *Writers and Society in Contemporary Italy*, New York, S.211-233.
- Caesar, Michael/ Hainsworth, Peter (1984): „The Transformation of Post-war Italy; c) Writers and Writing“, in: Caesar, Michael/ Hainsworth, Peter (Hrsg.) (1984): *Writers and Society in Contemporary Italy*, New York, S.25-34.
- Caesar, Michael/ Hainsworth, Peter (Hrsg.) (1984): *Writers and Society in Contemporary Italy*, New York.
- Caesar, Michael (1999): *Umberto Eco. Philosophy, Semiotics and the Work of Fiction*, Cambridge.
- Calle, Mireille (Hrsg.) (1993): *Claude Simon. Chemins de la mémoire: textes, entretiens, manuscrits*, Sainte Foy.
- Calle-Gruber, Mireille (1995): „L'écriture géorgique: où le roman fait terre et mémoire“, in: Calle, Mireille (Hrsg.) (1993): *Claude Simon. Chemins de la mémoire: textes, entretiens, manuscrits*, Sainte Foy, S. 41-54.
- Calle-Gruber, Mireille (2011a): *Claude Simon: Une vie à écrire*, Paris.
- Calle-Gruber, Mireille (2011b): *Le grand temps. Essai sur l'oeuvre de Claude Simon*, Villeneuve d'Ascq.
- Calle-Gruber, Mireille (Hrsg.) (1995): *Les sites de l'écriture. Colloque Claude Simon (Queen's University 1993)*, Paris.
- Calvino Iglesias, Julio (1985): *La novela del dictador en Hispanoamérica*, Madrid.
- Calvo Montoro, María José / Capozzi, Rocco (Hrsg.) (1999): *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, Cuenca.
- Camon, Ferdinando (1975): „Il test della „Storia“. Letteratura di massa. Critica della critica“, in: *Nuovi argomenti* no.45-46 (1975), S.186-239.
- Campos, Jorge (1981): „Vargas Llosa y su Guerra del fin del mundo“, in: Oviedo, José Miguel (Hrsg.) (1981): *Mario Vargas Llosa*, Madrid, S.298-303.
- Campra, Rosalba (1987): *Storia e moduli mitici nel romanzo ispanoamericano*, Mailand.
- Cano Gaviria, Ricardo (1972): *El buitre y el Ave Fénix. Conversaciones con Mario Vargas Llosa*, Barcelona.
- Capozzi, Rocco (1989): „Palimpsests and Laughter: The Dialogical Pleasure of Unlimited Intertextuality in *The Name of the Rose*“, in: *Italica* 66, no.4 (1989), S.412-428.

- Capozzi, Rocco (1990a): „*Il pendolo di Foucault*: kitsch o neo-/postmoderno?“, in: *Quaderni d'italianistica* XI, no.2 (1990), S. 225-237.
- Capozzi, Rocco (1990b): „Elsa Morante. The Trauma of Possessive Love and Desillusionment“, in: Aricò, Santo L. (Hrsg.) (1990): *Contemporary Women Writers in Italy. A Modern Renaissance*, Amherst, S.10-24.
- Capozzi, Rocco (1995): „Parenthetical Statements and Narrative Voices in Elsa Morante's Fiction“, in: *Quaderni d'italianistica* XIV (1995), S.261-280.
- Capozzi, Rocco (1997): „Interpretation and Overinterpretation : The Rights of Texts, Readers and Implied Authors“, in: Capozzi, Rocco (Hrsg.) (1997): *Reading Eco. An Anthology*, Bloomington, S. 217-234.
- Capozzi, Rocco (2002): „Knowledge and Cognitive Practices in Eco's Labyrinths of Intertextuality“, in: Gracia, Jorge J.E. et al. (Hrsg.) (2002): *Literary Philosophers: Borges, Calvino, Eco*, New York, London, S. 165-184.
- Cardini, Franco (1989): „Il complotto universale“, in: *Storia illustrata* 375 (1989), S.42-48.
- Carlos Fuentes: *Premio de literatura en lengua castellana „Miguel de Cervantes“ 1987* (1988), Barcelona.
- Carravetta, Peter/ Spedicato, Paolo (Hrsg.) (1984): *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, Mailand.
- Caruth, Cathy (1996): *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore.
- Caruth, Cathy (Hrsg.) (1995): *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore/ London.
- Cases, Cesare (1974): „Un confronto con *Menzogna e sortilegio*“, in: *Quaderni piacentini* no.53/54 (1974), S.177-191.
- Cases, Cesare (1978): „La Morante pro e contro la menzogna“, in: Ferrara, A. et al. (Hrsg.) (1978): *Sociologia della letteratura. (Atti del primo convegno nazionale Gaeta 2-4 ottobre 1974)*, Rom, S.268-289.
- Cases, Cesare (1987): *Patrie lettere*, Turin.
- Castelli, Ferdinando (1989): „*Il pendolo di Foucault*. Deliri, traguardi e nostalgie di Umberto Eco“, in: *Civiltà cattolica* 21.1.1989, S.115-129.
- Castro, Juan de/ Birns, Nicolas (2012): „The historical novel: The War of the End of the World“, in: Kristal, Efraim/ King, John (Hrsg.) (2012): *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa*, Cambridge, S.62-73.
- Castro-Klarén, Sara (1984): „Locura y dolor: La elaboración de la historia en Os sertões y La guerra del fin del mundo“, in: *Revista de Critica Literaria Latinoamericana* 10, no.20 (1984), S.207-231.
- Castro-Klarén, Sara (1988): *Mario Vargas Llosa: Análisis introductorio*, Lima.
- Catalano, Gabriele (Hrsg.) (1991): *Da Verga a Eco. Strutture e tecniche del romanzo italiano*, Neapel.
- Cazalé Bérard, Claude (2009): *Donne tra memoria e scrittura: Fuller, Weil, Sachs, Morante*, Rom.
- Ceballos, René (2005): *Der transversalhistorische Roman in Lateinamerika: am Beispiel von Augusto Roa Bastos, Gabriel García Márquez und Abel Posse*, Frankfurt/M..

- Cecchi, Emilio/ Sapegno, Natalino (Hrsg.) (1987): *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Mailand.
- Celli, Giorgio (1991): „Auf den Spuren der Evolution: Überlegungen zum Verhältnis von Wissenschaft und Literatur im 20. Jahrhundert“, in: Harth, Helene et al. (Hrsg.) (1991): *Konflikt der Diskurse. Zum Verhältnis von Literatur und Wissenschaft im modernen Italien*, Tübingen, S.25-40.
- Ceserani, Remo (1999): „Eco's (Post)modernist Fictions“, in: Bouchard, Norma/ Pravadelli, Veronica (1999) : *Umberto Eco's Alternative*, New York.
- Chabod, Federico (1964): *Storia dell'idea d'Europa*, Bari.
- Chabod, Federico (1967): *L'idea di nazione*, Bari.
- Chabot, C. Barry (1988): „The Problem of the Postmodern“, in: *New Literary History* 20, no.1 (1988), S.1-20.
- Chang-Rodríguez, Raquel/ de Beer, Gabriella (1989): „Prólogo“, in: Chang-Rodríguez, Raquel/ de Beer, Gabriella (Hrsg.) (1989): *La historia en la literatura iberoamericana. Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, New York, S.XI-XXI.
- Chang-Rodríguez, Raquel/ de Beer, Gabriella (Hrsg.) (1989): *La historia en la literatura iberoamericana. Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, New York.
- Chappell, Fred (1970): „Six Propositions about Literature and History“, in: *New Literary History* I, no.3 (1970), S.513-522.
- Chartier, Pierre (1983): „Fin du roman, écriture de l'histoire“, in: *Cahiers de recherche de S.T.D. Université Paris 7* no.12 (1983), S.75-89.
- Chartier, Pierre (1990): *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris.
- Chiellino, Carmine/ Marchio, Fernando/ Rongoni, Giocondo (1989): *Italien*, München.
- Chihaiia, Matei (2006): „La haie et l'amputation. La mise en œuvre des métaphores dans *Le Jardin des Plantes*“, in: Albers, Irene/ Nitsch, Wolfram (Hrsg.) (2006): *Transports. Les métaphores de Claude Simon*, Frankfurt/M. [u.a.], S.81-98.
- Cichočka, Marta (2007): *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique. Réinventions, relectures, écritures*, Paris.
- Citati, Pietro (1988) : „Giocando ai dadi con Eco e Foucault“, in: *La Repubblica*, 21.10.1988, und in: Ganeri, Margherita (1991): *Il "caso" Eco*, Palermo, S. 283-286.
- Cohn, Norman (1957): *The Pursuit of the Millennium*, London.
- Cohn, Norman (1967): *Warrant for genocide. The myth of the Jewish world-conspiracy and the protocols of the Elders of Zion*, London.
- Coletti, Vittorio (1978): „Guido Morselli“, in: *OTTO/NOVECENTO* 2 (1978), S.89-115.
- Columni Camerino, Marinella (Hrsg.) (2008): *La storia nel romanzo*, Rom.
- Connor, Steven (1987): „The Modern and the Postmodern as History“, in: *Essays in Criticism* XXXVII, no.3, (1987), S.181-192.
- Contini, Gabriella (1994): „Useppe“, in: D'Angeli, Concetta/ Magrini, Giacomo (Hrsg.) (1994): *Vent'anni dopo „La Storia“. Omaggio a Elsa Morante*, Pisa, S.185-213.
- Coover, Robert (1987): „Un circolo gigantesco“, in: *Quimera* 68 (1987), S.44-47.

- Cornejo Polar, Antonio (1982): „La guerra del fin del mundo: Sentido (y sinsentido) de la historia“, in: *Hispanamérica* 11, no.31 (1982), S.3-14.
- Corsi, Pietro (Hrsg.) (1990): *La fabrique de la pensée*, Mailand.
- Cortellessa, Andrea (1996/97): „«Es ist genug.» Guido Morselli sull'estrema soglia“, in: *La Scrittura* 1996/97, S. 5-16.
- Corti, Maria (1988): „Il gioco del piano“, in: *L'Indice*, Dezember 1988, S.14-15.
- Corti, Maria (1988b): „Mr. Borges, suppongo?“, in: *Panorama*, 2.10.1988, S.139-143.
- Costa, Simona (1981): *Guido Morselli*, Florenz.
- Costa, Simona et al. (Hrsg.) (2010): *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, 2 Bde., Pisa.
- Culler, Jonathan (1988): *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*, Reinbek bei Hamburg.
- D'Angeli, Concetta (1987): „Soltanto l'animale è veramente innocente'. Gli animali ne *La Storia*“, in: *Gruppo la luna* (1987), S.66-72.
- D'Angeli, Concetta (1993): „La presenza di Simone Weil ne *La Storia*“, in: Agamben, Giorgio et al. (Hrsg.) (1993): *Per Elsa Morante*, Mailand, S.109-136.
- D'Angeli, Concetta (1994): „Il paradiso nella storia“, in: D'Angeli, Concetta/Magrini, Giacomo (Hrsg.) (1994): *Vent'anni dopo „La Storia“. Omaggio a Elsa Morante*, Pisa, S.215-235.
- D'Angeli, Concetta (2003): *Leggere Elsa Morante*: Aracoeli, *La Storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Rom.
- D'Angeli, Concetta/Magrini, Giacomo (Hrsg.) (1994): *Vent'anni dopo „La Storia“. Omaggio a Elsa Morante*, Pisa.
- D'haen, Theo/ Bertens, Hans (1988): „Introduction“, in: D'haen, Theo/ Bertens, Hans (Hrsg.) (1988): *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, Amsterdam/ Antwerpen, S.9-12.
- D'haen, Theo/ Bertens, Hans (Hrsg.) (1988): *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, Amsterdam/ Antwerpen.
- Dal Busco, Fabio (2007): *La storia e la favola: il modello manzoniano nel romanzo storico contemporaneo*, Ravenna.
- Dällenbach, Lucien (1977): *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris.
- Dällenbach, Lucien (1986): „Le tissu de mémoire“ (Nachwort zu Claude Simon, *La Route des Flandres*), in: Simon, Claude (1997): *Le Jardin des Plantes*, Paris, S.297-316.
- Dällenbach, Lucien (1988): *Claude Simon*, Paris.
- Danto, Arthur C. (1974): *Analytische Philosophie der Geschichte*, Frankfurt/M..
- Daprini, Pierre (1990): „Claude Simon, History, and ‚L'innommable réalité‘“, in: Bevan, David (Hrsg.): *Literature and War*, Amsterdam, S.167-178.
- Daspre, André (1975): „Le roman historique et l'histoire“, in: *Revue d'histoire de la France* 75, no.2-3 (1975), S.235-244.
- Daus, Ronald (1969): *Der epische Zyklus der Cangaceiros in der Volkspoesie Nordostbrasilien*, Berlin.
- Davenport, Guy (1987): „Una conjunción de opuestos“, in: *Quimera* 68 (1987), S.48-50.

- Dávila, Luis (1981): „Carlos Fuentes y su concepto de la novella“, in: *Revista Iberoamericana*, no.116-117 (1981), S.73-80.
- De Castris, Arcangelo Leone (1959): *La polemica sul romanzo storico*, Bari.
- De Donato, Gigliola (1995): *Gli archivi del silenzio: la tradizione del romanzo storico italiano*, Fasano.
- De Federicis, Lidia (1998): *Letteratura e storia*, Rom/ Bari.
- De Felice, Renzo (1961): *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Turin.
- De Lauretis, Teresa (1981): *Umberto Eco*, Florenz.
- De Lorenzi, Antonio (1975): „Ipotesi retrospettiva sugli imperi centrali“, in: *Il Messaggero Veneto*, 20.4.1975.
- De Rentiis, Dina (2002): „Wenn das Haus brennt. Italienische Kultur und europäische Geschichte in U. Eco's *Baudolino* und *Il Pendolo di Foucault*“, in: *Horizonte. Italianistische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur*, no.7 (2002/03), S.89-104.
- De Sanctis, Francesco (1961): „Storia della letteratura italiana“, in: *Opere*, hg. von Niccoló Gallo, Mailand [u.a.].
- De Santis, Sergio (1990): „Guido Morselli e la letteratura come disvelamento“, in: *Prospettive settanta, nuova serie* 12, 3-4 (1990), S.451-481.
- Dedola, Rossana (1976): „Strutture narrative e ideologia nella *Storia* di Elsa Morante“, in: *Studi novecenteschi*, no.15 (1976), S.247-265.
- Dei, Elisa (2006): „Il romanzo storico nel Novecento tra moderno e postmoderno“, in: *Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura* VIII, 1/2, 2006, S.205-227.
- Del Brica, Gianmattei (1989): „Lettera pendolare“, in: *Belfagor* 44, no.3 (1989), S.210-221.
- Deligeorges, Stéphane (1990): *Foucault e la prova del pendolo*, Mailand.
- Della Coletta, Cristina (1996): *Plotting the Past. Metamorphoses of Historical Narrative in Modern Italian Fiction*, West Lafayette.
- Demandt, Alexander (1978): *Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*, München.
- Demandt, Alexander (1986): *Ungeschehene Geschichte. Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn...?*, 2., verb. Aufl., Göttingen.
- Derrida, Jacques (1986): *Positionen. Gespräche mit Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, hrsg. v. Peter Engelmann, Graz/ Wien.
- Di Biase, Carmine (1978): „Morselli e il mistero del male“, in: *Studium* 74, no.2 (1978), S.251-265.
- Di Grado, Antonio (1984): „Mitteleuropa come utopia: il ‚contropassato‘ di Guido Morselli“, in: *La Rassegna della letteratura italiana* 88, no.3 (1984), S.457-463.
- Díaz del Castillo, Bernal (1968): *Historia verdadera de la conquista de la nueva España*, 2. Aufl., Madrid (1955).
- Dicionário de Historia do Brasil* (1976), São Paulo, Stichwort: „Canudos“.
- Dickstein, Morris (1976): „Black Humor and History: Fiction in the Sixties“, in: *Partisan Review* no. 43 (1976), S.185-211.
- Didier, Alexandre (1999): „L'enregistrement du Jardin des plantes“, in: *Littératures* 40 (1999), S.5-18.

- Didier, Alexandre (2000): „Le renard du jardin. Remarques sur l’insertion du personnage historique dans le récit simonien“, in: Laurichesse, Jean-Yves (Hrsg.) (2000): *Le Jardin des Plantes de Claude Simon. Actes du colloque de Perpignan*, Perpignan, S.67-85.
- Dillinger, Johannes (2015): *Uchronie: Ungeschehene Geschichte von der Antike bis zum Steampunk*, Paderborn.
- Dizionario della letteratura italiana. Le opere* (1989), Mailand.
- Doležel, Lubomír (1989): „Possible Worlds and Literary Fictions“, in: Allén, Sture (Hrsg.) (1989): *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin/ New York, S.221-242.
- Doležel, Lubomír (1997): „The Themata of Eco’s Semiotics of Literature“, in: Capozzi, Rocco (1997): *Reading Eco*, Bloomington, S. 111-121.
- Domínguez, Mignon (Hrsg.) (1996): *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires.
- Donnarumma, Raffaele (2014): *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna.
- Donoso, José (1972): *Historia personal del „Boom“*, Barcelona.
- Doppler, Alfred (1990): *Geschichte im Spiegel der Literatur. Aufsätze zur österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Innsbruck (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe, Band 39).
- Doubrovsky, Serge (1972): „Notes sur la genèse d’une écriture“, in: *Entretiens* 31 (1972) (Sondernummer *Claude Simon*, hrsg. v. Marcel Segurier), S.51-64
- Dröschner, Barbara/ Rincón, Carlos (Hrsg.) (2003): *Carlos Fuentes’ Welten: Kritische Relektüren*, Berlin.
- Duffy, Jean H. (1987): „The Subversion of Historical Representation in Claude Simon“, in: *French Studies*, vol. 41, No. 4 (1987), S.421-437.
- Duffy, Jean H. (1999): „Artistic biographies and aesthetic coherence in Simon’s *Jardin des plantes*“, in: *Forum for modern language studies*, vol., 35, No. 2 (1999), S.175-192.
- Dugast-Portes, Francine (1990): „Claude Simon et l’Histoire“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 14, 1/2 (1990), S.179-189.
- Duncan, Alastair (1994): *Claude Simon. Adventures in Words*, Manchester/ New York.
- Durán, Gloria (1980): „Carlos Fuentes y el andrógino“, in: Lévy, Isaac Jack/ Loveluck, Juan (Hrsg.) (1980): *Simposio Carlos Fuentes: Actas. Department of Foreign Languages and Literature: Hispanic Studies, no. 2*, Columbia, S.45-58.
- Durán, Gloria (1980b): *The Archetypes of Carlos Fuentes. From Witch to Androgyne*, Archon.
- Durand-Le Guern, Isabelle (2008): *Le roman historique*, Paris.
- Eco, Umberto (1999) : „Sul concetto di influenza: Borges e Eco. Trascrizione della conferenza finale di Umberto Eco“, in: Calvo Montoro, María José (1999) (Hrsg.): *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, Cuenca, S.279-292.
- Eggert, Hartmut et al. (Hrsg.) (1990): *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*, Stuttgart.

- Eitel, Wolfgang (Hrsg.) (1978): *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart.
- Elmore, Peter (Hrsg.) (1997): *La fabrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*, Mexiko D.F. [u.a.].
- Engler, Friedrich (1995): „Die Aufkündigung der Mimesisvereinbarung im Roman von Claude Simon. Notizen zu La Route des Flandres“, in: *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur* 105 (1995), S.137-155.
- Enkvist, Inger (1987): *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*, Göteborg (Romanica Gothoburgensia XXXVI).
- Erl, Astrid (2011): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar.
- Erl, Astrid/ Nünning, Ansgar (Hrsg.) (2005): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin [u.a.].
- Ernst, Ulrich (1997): „Die Bibliothek im Kopf: Gedächtniskünstler in der europäischen und amerikanischen Literatur“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 27, H. 105 (Sonderheft Memoria in der Literatur) (1997), S.86-125.
- Faris, Wendy B. (1983): *Carlos Fuentes*, New York.
- Faris, Wendy B. (1983b): „The Return of the Past: Chiasmus in the Texts of Carlos Fuentes“, in: *World Literature Today* 57, no. 4, (1983), S.578-584.
- Fasse, Ferdinand (1983): *Geschichte als Problem von Literatur. Das „Geschichtsdrama“ bei Howard Brenton und Rolf Hochhuth*, Frankfurt/M..
- Febel, Gisela (1994): „Implizite Kulturtheorie in neueren Texten von Carlos Fuentes“, in: Scharlau, Birgit (Hrsg.): *Lateinamerika denken: Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen, S.198-215.
- Federman, Raymond (1981): „Fiction Today or the Pursuit of Non-Knowledge“, in: Federman, Raymond (Hrsg.) (1981): *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, 2. erw. Aufl., Chicago (1975), S.291-311.
- Federman, Raymond (1981c): „Surfiction - Four Propositions in Form of an Introduction“, in: Federman, Raymond (Hrsg.) (1981): *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, 2. erw. Aufl., Chicago (1975), S.5-15.
- Federman, Raymond (1992): *Surfiction: Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen*, Frankfurt/M..
- Federman, Raymond (Hrsg.) (1981): *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*, 2. erw. Aufl., Chicago (1975).
- Fehr, Drude von der (1999): *Violenza e Interpretazione. „La Storia“ di Elsa Morante*, Pisa/Rom.
- Feldmann, Harald (1988): *Mimesis und Wirklichkeit*, München.
- Fell, Claude (1983): „L'arbre aux histoires“. Mario Vargas Llosa et la rebellion de Canudos“, in: *Amérique latine* 13 (1983), S.65-70.
- Fell, Claude (1991): „Historia y ficción en Noticias del Imperio de Fernando del Paso“, in: *Cuadernos americanos* 5, no.28 (1991), S.77-89.
- Felman, Shoshana/Laub, Dori (1992): *Testimony. Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, New York/London.

- Fernández Prieto, Celia (1998): *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona.
- Ferrara, A. et al. (Hrsg.) (1978): *Sociologia della letteratura. (Atti del primo convegno nazionale Gaeta 2-4 ottobre 1974)*, Rom.
- Ferraro, Angela (1991): „La ricerca degli anni Ottanta tra istanze metanarrative e neofigurative“, in: Catalano, Gabriele (Hrsg.) (1991): *Da Verga a Eco. Strutture e tecniche del romanzo italiano*, Neapel, S.483-627.
- Ferretti, Gian Carlo (1975): „Il dibattito sulla «Storia» di Elsa Morante“, in: *Belfagor* 30, no.1 (1975), S.93-98.
- Ferrone, Siro (1974): „Sulla ‚Storia‘ di Elsa Morante. Davanti a un plotone d’esecuzione“, in: *Il Ponte* 30, no.10 (1974), S.1151-1163.
- Ferroni, Giulio (1991): *Storia della letteratura italiana. Il novecento*, Mailand.
- Fiedler, Leslie A (1988): „Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne“, in: Welsch, Wolfgang (Hrsg.) (1988): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim, S.57-74.
- Filer, Malva E. (1984): „Los mitos indígenas en la obra de Carlos Fuentes“, in: *Revista iberoamericana*, no.127 (1984), S.475-489.
- Florentino, Maria (2002): *Guido Morselli tra critica e narrativa*, Neapel.
- Fleishman, Avrom (1971): *The English Historical Novel. Walter Scott to Virginia Woolf*. Baltimore, London.
- Flusser, Vilém (1988): *Die Krise der Linearität*, hrsg. v. Gerhard J. Lischka, Wabern/Schweiz.
- Fofi, Goffredo (1996): *Strade maestre. Ritratti di scrittori italiani*, Rom.
- Fogel, R. W. (1964): *Railroads and American Economic Growth: Essays in Econometric History*, Baltimore.
- Foley, Barbara (1978): „From U.S.A. to Ragtime: Notes on the Forms of Historical Consciousness in Modern Fiction“, in: *American Literature*, 50 (1978/79), S.85-105.
- Fortichiari, Valentina (1984): *Invito alla letteratura di Morselli*, Mailand.
- Fortichiari, Valentina (Hrsg.) (2001): *Guido Morselli: immagini di una vita*, Mailand.
- Foucault, Michel (1966): *Les mots et les choses*, Paris.
- Franco, Jean (1975): „La parodie, le grotesque et le carnivalesque. Quelques conceptions du personnage dans le roman latino-américain“, in: Vvaa (1975): *Ideologies, littérature et société en Amérique Latine*, Brüssel, S.57-75.
- Franco, Jean (1979): „The Critique of the Pyramid and Mexican Narrative after 1968“, in: Minc, Rose S. (Hrsg.) (1979): *Latin American Fiction Today*, Montclair, S.49-60.
- Franco, Jean (1981): „Narrador, autor, superestrella: La narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas“, in: *Revista iberoamericana* 47, no.114-115 (1981), S.129-148.
- Franco, Jean (1987): „Cultura y crisis“, in: *Nueva revista de Filología Hispánica* 35, no.2 (1987), S.411-425.
- Frare, Pierantonio (1989): „Il pendolo di Foucault o della negazione“, in: *Vita e pensiero* 5 (1989), S.373-385.

- Freeman, Christine (1985): *Speaking the Silent Mutiny of the Muted: Narrative Heresy in Fuentes' Terra Nostra and Pynchon's Gravity's Rainbow*, Ann Arbor.
- Freeman, Mark (2000): „Modernists at Heart? Postmodern Artistic ‚Breakdowns‘ and the Question of Identity“ in: Fee, Dwight (Hrsg.) (2000): *Pathology and the Postmodern. Mental Illness as Discourse and Experience*, London/Thousand Oaks/New Delhi, S.116-140.
- Frye, Northrop (1957): *Anatomy of Criticism: 4 essays*, Princeton, N.J..
- Füger, Wilhelm (1984): „Streifzüge durch Allotopia: Zur Topographie eines fiktionalen Gestaltungsraums“, in: *Anglia* 102 (1984), S.349-391.
- Fumagalli Beonio-Brocchieri, Mariateresa (1986): „Il romanzo italiano ‚medievale‘ nell'ultimo decennio“, in: *Quaderni medievali* 21 (1986), S.69-64.
- Fumi, Elena (1994): „La Storia negli occhi“, in: D'Angeli, Concetta/ Magrini, Giacomo (Hrsg.) (1994): *Vent'anni dopo „La Storia“: Omaggio a Elsa Morante*, Pisa, S.237-250.
- Fuhrmann, Horst (1988): „Umberto Eco und sein Roman ‚Der Name der Rose‘. Eine kritische Einführung“, in: Kerner, Max (Hrsg.) (1988): „...eine finstere und fast ungläubliche Geschichte“? *Mediävistische Notizen zu Umberto Ecos Mönchsroman Der Name der Rose*, 3. unveränd. Aufl., Darmstadt, S.1-20.
- Fusillo, Massimo: „Credo nelle chiacchiere dei barbari“. Il tema della barbarie in Elsa Morante e Pier Paolo Pasolini“, in: D'Angeli, Concetta/ Magrini, Giacomo (Hrsg.) (1994): *Vent'anni dopo „La Storia“: Omaggio a Elsa Morante*, Pisa, S.97-129.
- Ganeri, Margherita (1990): „A proposito di Eco: che allegria giocare d' allegoria“, in: *Allegoria* 2, no. 6 (1990), S. 92-99.
- Ganeri, Margherita (1991): *Il „caso“ Eco*, Palermo.
- Ganeri, Margherita (1996): „Elsa Morante. La Storia e il romanzo storico“, in: *Allegoria* 24, 1996, S.179-185.
- Ganeri, Margherita (1999): *Il romanzo storico in Italia: il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Lecce.
- García Canclini, Néstor (1989): „El debate postmoderno en Iberoamérica“, in: *Cuadernos hispanoamericanos* 436 (1989), S.79-92.
- García Canclini, Néstor (1990): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Mexiko D.F..
- García Nuñez, Fernando (1980): „Herejías cristianas y superposición en Terra Nostra“, in: *Cuadernos americanos* 39, no.5 (1980), S.94-110.
- García Nuñez, Fernando (1989): *Fabulación de la fe: Carlos Fuentes*, Xalapa.
- García Pinto, Magdalena (1986): „Anatomía de la revolución en La guerra del fin del mundo e Historia de Mayta“, in: Balderston, Daniel (Hrsg.) (1986): *The Historical Novel in Latin America*, Gaithersburg, S.159-171.
- Garscha, Karsten (1980): „Carlos Fuentes, Terra nostra“, in: *Iberoamericana* 4, no.10 (1980), S.70-76.
- Gaudio, Alessandro (2011): *Morselli antimoderno*, Caltanissetta.
- Gehlen, Arnold (1988): „Über kulturelle Kristallisation“, in: Welsch, Wolfgang (Hrsg.) (1988): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Post-moderne-Diskussion*, Weinheim, S.133-143.

- Gelz, Andreas (1992): „De la révolution romanesque au roman de la révolution: Claude Simon et la Révolution française“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 16 (1992), S.389-404.
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris.
- Genette, Gérard (1991): *Fiction et diction*, Paris.
- Genin, Christine (1997): *L'expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon. Lecture studieuse et lecture poignante*, Paris.
- Geppert, Hans Vilmar (1976): „Der „andere“ historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung, Tübingen (Diss.).“
- Geppert, Hans Vilmar (2009): *Der historische Roman. Geschichte umerzählt - von Walter Scott bis zur Gegenwart*, Tübingen.
- Gerdes, Dick (1985): *Mario Vargas Llosa*, Boston.
- Gertel, Zunilda (1981): „Semiótica, historia y ficción en *Terra nostra*“, in: *Revista iberoamericana*, no.116-117 (1981), S.63-72.
- Gewecke, Fraucke (1986): *Wie die neue Welt in die alte kam*, Stuttgart.
- Gewecke, Fraucke (1992): „Von ‚guten Wilden‘ und ‚nacketen grimmigen menschenfresser leuthen‘ - das Bild des Amerikaners als Fiktion“, in: Briesemeister, Dietrich/ Domnick, Heinz-Joachim (Red.) (1992): *Amerika 1492-1992. Neue Welten - Neue Wirklichkeiten (Essayband zum Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau, Berlin)*, Berlin, S.61-70.
- Ginsborg, Paul (1998): *L'Italia del tempo presente: famiglia, società civile, stato; 1980-1996*, Turin.
- Ginzburg, Natalia (1974): „I personaggi di Elsa“, in: *Il Corriere della Sera*, 21.07.1974, S.3.
- Giovannoli, Renato (1991): *La scienza della fantascienza*, Mailand.
- Girgado, Luis Alonso (1988): „Pasado histórico y presente político en la narrativa hispanoamericana de 1987“, in: *Anthropos*, no.91 (1988), S.XX-XXVI.
- Gladiou, Marie-Madeleine (1989): *Mario Vargas Llosa*, Paris.
- Glynn, Ruth (2005): *Contesting the Monument. The Anti-illusionist Italian Historical Novel*, Leeds.
- Gnutzmann, Rita (1992): *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*, Madrid.
- Gocel, Véronique (1996): *Histoire de Claude Simon: Écriture et vision du monde*, Paris.
- Golino, Enzo (1979): „La ‚storia comune‘ di Elsa Morante“, in: Grana, Gianni (Hrsg.) (1979): *Novecento*, Bd.VIII, Mailand, S.7595-7602.
- González Echevarría, Roberto (1982): „Terra Nostra: Theory and Practice“, in: Brody, Robert/ Rossman, Charles (Hrsg.) (1982): *Carlos Fuentes*, Austin (Texas), S.132-145.
- González Echevarría, Roberto (1991): „García Márquez y la voz de Bolívar“, in: *Cuadernos americanos* 5, no.28 (1991), S.63-76.
- González Echevarría, Roberto (Hrsg.) (1984): *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana. Coloquio de Yale*, Caracas.
- Goodman, Nelson (1955): *Fact, Fiction and Forecast*, Cambridge M.A.
- Goodman, Nelson (1984): *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt/M.
- Görling, Reinhold (2000): „Remembering the Forgetting: Trauma, Cultural Memory and Performance Art“, in: Vervliet, Raymond/Estor, Annemarie (Hrsg.) (2000):

- Methods for the Study of Literature as Cultural Memory (Proceedings of the xvth Congress of the International Comparative Literature Association ,Literature as Cultural Memory', Leiden 16-22 August 1997)*, Bd. III, Amsterdam/Atlanta, S.241-251.
- Goytisolo, Juan (1976): „Our old New World. Carlos Fuentes: Terra nostra“, in: *Review (New York)*, no.19 (1976), S.4-24; auch in spanischer Sprache enthalten in: Goytisolo (Hrsg.) (1977): *Disidencias*, Barcelona, S.221-256.
- Goytisolo, Juan (1987): „Juego de espejos“, in: *Quimera* 68 (1987), S.40-43.
- Goytisolo, Juan et al. (1981): „Mesa Redonda; la experiencia de los novelistas“, in: *Revista Iberoamericana*, no.116-117 (1981), S.309-321.
- Gramigna, Giuliano (1989): „Introduzione“, in: Tadini, Emilio (1989): *Le armi, l'amore*, Mailand (1963), S.III-VIII.
- Gramsci, Antonio (1987): *Letteratura e vita nazionale. Introduzione di Edoardo Sanguineti*, Rom.
- Gratton, Andrea (2009): „In viaggio attraverso le coordinate di un silenzio: breve introduzione all'opera narrativa di Guido Morselli“, in: *Quaderni d'Italia* 14 (2009), S. 159-176.
- Grimm, Florian (2006): *Reise in die Vergangenheit, Reise in die Fantasie? Tendenzen des postmodernen Geschichtsromans*, Frankfurt/M..
- Grimm, Gunter E. et al. (Hrsg.) (1986): *Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M..
- Gritti, Jules (1991): *Umberto Eco*, Paris.
- Gruber, Eberhard (1993): „Éléments de biographie pour une écriture probable“, in: Calle, Mireille (Hrsg.) (1993): *Claude Simon. Chemins de la mémoire: textes, entretiens, manuscrits*, Sainte Foy, S.203-233.
- Gruber, Jörn (1987) : „Spiel-Arten der Intertextualität im ‚Namen der Rose‘. Aus der Werkstatt eines literarischen Falschmünzers oder Über die Kunst, aus fremden Texten neue Bücher zu machen“, in: Haverkamp, Alfred/ Heit, Alfred (Hrsg.) (1987): *Ecos Rosenroman. Ein Kolloquium*, München, S.60-96.
- Gruppo la luna (1987): *Lecture di Elsa Morante*, Turin.
- Guermès, Sophie (1997): *L'écho du dedans. Essai sur La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris.
- Guissard, Lucien (1989): „Métamorphoses du roman historique“, in: *Revue Générale. Bruxelles*, no.11 (1989), S.37-43.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1983): „Lebenswelt als Fiktion/Sprachspiele als Antifiktion“, in: Henrich, Dieter/ Iser, Wolfgang (Hrsg.) (1983): *Funktionen des Fiktiven*, München, S.239-276.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1985): „Posthistoire Now“, in: Gumbrecht, Hans-Ulrich/ Link-Heer, Ursula (Hrsg.) (1985): *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, Frankfurt/M., S.34-50.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1990): *Eine Geschichte der spanischen Literatur*, 2 Bde., Frankfurt/M..
- Gumbrecht, Hans-Ulrich/ Link-Heer, Ursula (Hrsg.) (1985): *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, Frankfurt/M..

- Gutiérrez Mouat, Ricardo (1988): „La narrativa latinoamericana del postboom“, in: *Rivista Interamericana de Bibliografía: Organo de Estudios Humanísticos* 38 (1988), S.3-10.
- Gutiérrez, Carl (1988): „Provisional Historicity: Reading through Terra Nostra“, in: *The Review of Contemporary Fiction* 8, no.2, (1988), S.257-265.
- Gyllensten, Lars (1989): „Possible Worlds - A Chorus of a Multitude of Souls. A Writer's Perspective“, in: Allén, Sture (Hrsg.) (1989): *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin/ New York, S.272-292.
- Gyurko, Lanin (1979): „Individual and National Identity in Fuentes' ‚La cabeza de la hidra‘“, in: Minc, Rose S. (Hrsg.) (1979): *Latin American Fiction Today*, Montclair, S.33-47.
- Gyurko, Lanin (1980): „Fuentes and the Ancient Aztec Past: The Role of Moctezuma in Todos los gatos son pardos“, in: Lévy, Isaac Jack/ Loveluck, Juan (Hrsg.) (1980): *Simposio Carlos Fuentes: Actas. Department of Foreign Languages and Literature: Hispanic Studies, no. 2*, Columbia, S.193-213.
- Gyurko, Lanin (1982): „Novel into Essay: Fuentes' Terra nostra as Generator of Cervantes o la crítica“, in: *Mester* XI, no.2 (1982), S.16-35.
- Habermas, Jürgen (1981): „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“, in: Ders. (1981): *Kleine politische Schriften (I-IV)*, Frankfurt, S.444-464.
- Habermas, Jürgen (1985): *Kleine politische Schriften, Bd. 5: Die neue Unübersichtlichkeit*, Frankfurt.
- Habra, Hedy (2012): *Mundos alternos y artísticos en Vargas Llosa*, Madrid/Frankfurt/M..
- Harbers, Henk (Hrsg.) (2000): *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: Eine Ästhetik des Widerstands?, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Bd. 49, Amsterdam/Atlanta.
- Harpham, Geoffrey Galt (1982): *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton.
- Harth, Dietrich (1982): „Fiktion, Erfahrung, Gewißheit. Second thoughts“, in: Koselleck, Reinhart (Hrsg.) (1982): *Formen der Geschichtsschreibung (Beiträge zur Historik/Theorie der Geschichte 4)*, München, S. 621-630.
- Harth, Dietrich (Hrsg.) (1991): *Die Erfindung des Gedächtnisses*, Frankfurt/M..
- Harth, Helene (1983): „Gedächtnisspuren sichern. Zur literarischen Geschichtsdarstellung in Leonardo Sciascias ‚Il consiglio d'Egitto‘“, in: Schulz-Buschhaus, Ulrich/ Meter, Helmut (Hrsg.) (1983): *Aspekte des Erzählens in der modernen italienischen Literatur*, Tübingen, S. 201-214.
- Harth, Helene (1998): „Macht und Gewalt im politischen Imaginären eines Sizilianers: Leonardo Sciascia und die Moro-Affäre“, in: Brockmeier, Peter/ Fischer, Carolin (Hrsg.): *Gewalt der Geschichte – Geschichten der Gewalt: Zur Kultur und Literatur Italiens von 1945 bis heute*, Stuttgart, S.149-166.
- Harth, Helene/ Kleinert, Susanne/ Wagner, Birgit (Hrsg.) (1991): *Konflikt der Diskurse. Zum Verhältnis von Literatur und Wissenschaft im modernen Italien*, Tübingen.
- Hartman, Geoffrey (1999): *Der längste Schatten. Erinnern und Vergessen nach dem Holocaust*, Berlin.

- Hassan, Ihab (1988): „On the Problem of the Postmodern“, in: *New Literary History* 20, no. 1 (1988), S.21-22.
- Hausmann, Frank-Ruttger (1983): „Italienische Landeskunde für Italiener - der ‚romanzo contemporaneo‘ des 19. und 20.Jahrhunderts“, in: *Italienisch* 9, Mai (1983), S.26-41.
- Haverkamp, Alfred/ Heit, Alfred (Hrsg.) (1987): *Ecos Rosenroman. Ein Kolloquium*, München.
- Haverkamp, Anselm/ Lachmann, Renate (Hrsg.) (1991): *Gedächtniskunst: Raum - Bild - Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt/M..
- Haverkamp, Anselm/ Lachmann, Renate (Hrsg.) (1993): *Memoria - vergessen und erinnern*, München.
- Hecker, Axel (1986): *Geschichte als Fiktion. Alfred Döblins „Wallenstein“ - eine exemplarische Kritik des Realismus*, Würzburg.
- Heintze, Horst (1989): „Erster Versuch über den zweiten Roman von Umberto Eco“, in: *Weimarer Beiträge* 35, no.7 (1989), S.1198-1203.
- Heit, Alfred (1987): „Die ungestillte Sehnsucht - Geschichte als Roman“, in: Haverkamp, Alfred/ Heit, Alfred (Hrsg.) (1987): *Ecos Rosenroman. Ein Kolloquium*, München, S.152-184.
- Helbig, Jörg (1988): *Der parahistorische Roman. Ein literaturhistorischer und gattungstypologischer Beitrag zur Allotopieforschung*, Frankfurt/M. [u.a.] (Berliner Beiträge zur Anglistik, Bd. 1).
- Hempfer, Klaus W. (1998): „Die Grenze der Interpretation und die unendliche Auslegbarkeit des literarischen Textes: Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Bologna und Konstanz“, in: Trabant, Jürgen (Hrsg.) (1998): *Umberto Eco, die Freie Universität und das Schnabeltier: Ehrenpromotion von Umberto Eco*, Berlin, S. 75-88.
- Henrich, Dieter/ Iser, Wolfgang (Hrsg.) (1983): *Funktionen des Fiktiven*, München (Poetik und Hermeneutik 10).
- Herlinghaus, Hermann (Hrsg.) (1989): *Romankunst in Lateinamerika*, Berlin.
- Hermans, Hubertus/ Steenmeijer, Maarten (Hrsg.) (1991): *La nueva novela histórica hispanoamericana*, Amsterdam/ Atlanta.
- Herrera Luque, Francisco (1970): *Los viajeros de Indias. Ensayo de interpretación de la sociología venezolana*, I, Caracas (2. Aufl.).
- Heymann, Jochen (1985): „Nowhere von Carlos Fuentes. Ein Ansatz zur Interpretation des Romans Terra Nostra“, in: *Lateinamerika Studien* 19 (1985), S.459-486.
- Hinterhäuser, Hans (1983): „Überdruß am politischen Engagement. Zur Situation des italienischen Romans dieser Jahre“, in: *Italienisch* 9, Mai (1983), S.2-9.
- Historical Figures in French Literature* (1981), hrsg. v. Department of Foreign Languages and Literatures (French Literature Series Vol. 8), Carolina.
- Hoffmann, Gerhard/ Hornung, Alfred/ Kunow, Rüdiger (1977): „‚Modern‘, ‚Postmodern‘ and ‚Contemporary‘ as Criteria for the Analysis of 20th Century Literature“, in: *Amerikastudien. American Studies* 22, Heft 1 (1977), S.19-46.
- Holdheim, William Wolfgang (1978): *Die Suche nach dem Epos. Der Geschichtsroman bei Hugo, Tolstoi und Flaubert*, Heidelberg.

- Holt, Candice K. (1983): „Terra nostra: indagación de una identidad“, in: *Revista de estudios hispánicos* 17, no.3 (1983), S. 395-406.
- Hölz, Karl (1992): „Carlos Fuentes: ‚La muerte de Artemio Cruz‘“, in: Roloff, Volker/ Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hrsg.) (1992b): *Der hispanoamerikanische Roman, Bd.2: Von Cortázar bis zur Gegenwart*, Darmstadt., S.53-66.
- Hölz, Karl (Hrsg.) (1988): *Literarische Vermittlungen: Geschichte und Identität in der mexikanischen Literatur. Akten des Kolloquiums Trier, 5. bis 7. Juni 1987*, Tübingen.
- Horn, Eva/ Hagemester, Michael (2012): „Ein Stoff für Bestseller“, in: Horn, Eva/ Hagemester, Michael (Hrsg.) (2012): *Die Fiktion von der jüdischen Weltverschwörung. Zu Text und Kontext der ‚Protokolle der Weisen von Zion‘*, Göttingen, S. VII-XXII.
- Hösl, Johannes (1981): „Guido Morsellis kakanischer Roman ‚Contro-passato prossimo‘“, in: Rinner, Fridrun/ Zerinschek, Klaus (Hrsg.) (1981): *Komparatistik. Theoretische Überlegungen und südosteuropäische Wechselseitigkeit. Festschrift für Zoran Konstantinovic*, Heidelberg, S.267-272.
- Houppermans, Sjef (2001) (Hrsg.): *Claude Simon et Le Jardin des Plantes*, Amsterdam/New York.
- Hudde, Hinrich/ Kuon, Peter (Hrsg.) (1988): *De l'utopie à l'uchronie. Formes, significations, fonctions. Actes du colloque d'Erlangen, 16-18 octobre 1986*, Tübingen.
- Humboldt, Wilhelm von (1919): *Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers*, Leipzig.
- Humphrey, Richard (1986): *The Historical Novel as Philosophy of History. Three German Contributions: Alexis, Fontane, Döblin*, London (Diss.).
- Hutcheon, Linda (1980): *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Waterloo (Ontario).
- Hutcheon, Linda (1987): „‚The Pastime of Past Time‘: Fiction, History, Historiographic Metafiction“, in: *Genre* XX, no.3-4 (1987), S.285-303.
- Hutcheon, Linda (1988): *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York/London.
- Hutcheon, Linda (1989): *The Politics of Postmodernism*, London/ New York.
- Hutcheon, Linda (1993): „Umberto Eco's Holistic Detective Agency (with apologies to Dirk Gently)“, in: Capozzi, Rocco/ Ciavolella, Massimo (Hrsg.) (1993): *Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, Ravenna.
- Huyssen, Andreas (1995): *Twilight Memories: marking time in a culture of amnesia*, London.
- Huyssen, Andreas/ Scherpe, Klaus R. (Hrsg.) (1986): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek bei Hamburg.
- Ickert, Klaus/ Schick, Ursula (1986): *Das Geheimnis der Rose entschlüsselt. Zu dem Weltbestseller ‚Der Name der Rose‘*, 5. vollständig überarbeitete und erweiterte Aufl., München.

- Idel, Moshe (1996): „Umberto Eco und die Kabbala“, in: Kerner, Max/ Wunsch, Beate (Hrsg.) (1996): *Welt als Rätsel und Geheimnis? Studien und Materialien zu Umberto Ecos Foucaultschem Pendel*, Frankfurt/ Berlin, S.75-81.
- Il fondo Morselli. Catalogo a cura della Biblioteca Civica* (1984), hrsg. v. Comune di Varese, Varese.
- Ingarden, Roman (1931): *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Halle.
- Ingenschay, Dieter/ Neuschäfer, Hans-Jörg (Hrsg.) (1991): *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*, Berlin.
- Iser, Wolfgang (1970): „Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa“, in: Warning, Rainer (Hrsg.) (1988): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, 3. Aufl., München.
- Iser, Wolfgang (1972): *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München.
- Iser, Wolfgang (1976): *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, München.
- Iser, Wolfgang/ Schalk, Fritz (Hrsg.) (1970): *Dargestellte Geschichte in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/M..
- Isotti-Rosowsky, Giuditta/ Sorlin, Pierre (1982): „Lire les textes, écrire l'histoire“, in: *Littérature*, no.47 (1982), S.120-127.
- Jakobson, Roman (1979): *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt/M..
- Jameson, Frederic (1984): „Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism“, in: *New Left Review* 146 (1984), S.53-92.
- Jameson, Fredric (1988): *The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986, Volume 2: The Syntax of History*, London.
- Janik, Dieter (1976): *Magische Wirklichkeitsauffassung im hispanoamerikanischen Roman des 20. Jahrhunderts. Geschichtliches Erbe und kulturelle Tendenz*, Tübingen.
- Janik, Dieter (1992): *Stationen der spanischamerikanischen Literatur- und Kulturgeschichte. Der Blick der anderen - der Weg zu sich selbst*, Frankfurt/M..
- Jansen, Monica (2002): *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze.
- Janssens, Peter (1998): *Faire l'histoire. Claude Simon, Villeneuve d'Ascq*.
- Japp, Uwe (1983): *Theorie der Ironie*, Frankfurt/M..
- Jauff, Hans Robert (1973): „Geschichte der Kunst und Historie“, in: Koselleck, Reinhart/ Stempel, Wolf-Dieter (Hrsg.) (1990): *Geschichte - Ereignis und Erzählung*, 2. Nachdr. der 1. Aufl., München (Poetik und Hermeneutik, 5), S.175-209.
- Jauff, Hans Robert (1989): *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt/M..
- Jauff, Hans Robert (1991): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M..
- Judy, Henri Pierre (1987): *Die Welt als Museum*, Berlin.
- Jeuland-Meynaud, Maryse (1989): „Le identificazioni della donna nella narrativa di Elsa Morante“, in: *Annali d'Italianistica* 7 (1989), S.300-324.

- Jeuland-Meynaud, Maryse (1991): „Science et littérature : Umberto Eco et Italo Calvino“, in: *Revue des Études Italiennes, Nouvelle série*, no.1-4 (1991), S.163-190.
- Jitrik, Noé (1986): „De la historia a la escritura: predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana“, in: Balderston, Daniel (Hrsg.) (1986): *The Historical Novel in Latin America*, Gaithersburg, S.13-29.
- Jørgensen, Conni-Kay (1999): *La visione esistenziale nei romanzi di Elsa Morante*, Rom.
- Josephs, Alan (1983): „The End of Terra Nostra“, in: *World Literature Today* 57, no. 4 (1983), S.563-567.
- Juzyn-Amestoy, Olga (1994): „La mitificación de la violencia: un estudio del narrador de *La guerra del fin del mundo*“, in: Hernandez de Lopez, Ana Maria (Hrsg.) (1994): *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*, Madrid, S.179-188.
- Kaes, Anton (1990): „New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne?“, in: Eggert, Hartmut et al. (Hrsg.) (1990): *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*, Stuttgart, S.56-66.
- Kahr, Johanna (1982): „Literarische Darstellungsschemata als Kompensation in der Geschichtsschreibung der Französischen Revolution“, in: Lämmert, Eberhard (Hrsg.) (1982) (Hrsg.): *Erzählforschung. Ein Symposium*, Stuttgart, S.591-619.
- Kamper, Dietmar (1988): „Nach der Moderne. Umriss einer Ästhetik der Posthistorie“, in: Welsch, Wolfgang (Hrsg.) (1988): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim, S.163-174.
- Kamper, Dietmar/ Wulf, Christoph (Hrsg.) (1987): *Die sterbende Zeit. Zwanzig Diagnosen*, Darmstadt/ Neuwied.
- Kanduth, Erika (2005): „Elsa Morante: *La Storia*“, in: Lentzen, Manfred (Hrsg.) (2005): *Italienische Romane des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*, Berlin, S.269-288.
- Kapp, Volker (Hrsg.) (1992): *Italienische Literaturgeschichte*, Stuttgart.
- Kapschutschenko, Ludmilla (1981): *El labirinto en la narrativa hispanoamericana contemporanea*, London.
- Katz, Robert (1969): *Black Sabbath. A Journey through a Crime against Humanity*, London.
- Kayser, Wolfgang (1957): *Das Grotteske: seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg.
- Kennedy, William (1988): „Carlos Fuentes: Dreaming of History“, in: *The Review of Contemporary Fiction* 8, no.2 (1988), S.234-237.
- Kermode, Frank (1967): *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York.
- Kermode, Frank (1968): „Novel, History and Type“, in: *Novel*, Spring 1968, S.231-238.
- Kermode, Frank (1988): *History and Value. The Clarendon Lectures and the Northcliffe Lectures*, Oxford.
- Kermode, Frank (1990): *Poetry, Narrative, History*, Oxford/Cambridge M.A.

- Kerner, Max (Hrsg.) (1988): „...eine finstere und fast unglaubliche Geschichte“? *Mediävistische Notizen zu Umberto Ecos Mönchsroman Der Name der Rose*, 3. unveränd. Aufl., Darmstadt.
- Kerr, Lucille (1980): „The Paradox of Power and Mystery: Carlos Fuentes' *Terra nostra*“, in: *PMLA* 95 (1980), S.91-102.
- Kerr, Roy Albert (1987): „Recurrent Modes of Characterization in Mario Vargas Llosa's Fiction“, in: *Hispanófila* 31, no.1[91] (1987), S.55-64.
- Kibedi Varga, A. (1988): „Narrative and Postmodernity in France“, in: D'haen, Theo/ Bertens, Hans (Hrsg.) (1988): *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, Amsterdam/ Antwerpen, S.27-43.
- King, John (2005): „The Boom of the Latin American novel“, in: Kristal, Efraim (Hrsg.): *The Cambridge companion to the Latin American Novel*, Cambridge, S.59-80.
- King, John (Hrsg.) (1987): *Modern Latin American Fiction*, London/Boston.
- Klein, Holger et al. (Hrsg.) (1984): *The Second World War in Fiction*, London.
- Kleinert, Susanne (1988): „Geschichtserfahrung in Vargas Llosas *La guerra del fin del mundo*“, in: *Iberoamericana* 31/32 (1988), S.39-552.
- Kleinert, Susanne (1991a): „Antonio Muñoz Molina: Die Begegnung von Kunst und Verbrechen“, in: Ingenschay, Dieter/ Neuschäfer, Hans-Jörg (Hrsg.) (1991): *Aufbrüche. Die Literatur Spaniens seit 1975*, Berlin, S.153-159.
- Kleinert, Susanne (1991b): „Historiographie und fiktionale Geschichtsdarstellung in Guido Morsellis *Contro-passato prossimo*“, in: Harth, Helene et al. (Hrsg.) (1991): *Konflikt der Diskurse. Zum Verhältnis von Literatur und Wissenschaft im modernen Italien*, Tübingen, S.231-248.
- Kleinert, Susanne (1992): „Carlos Fuentes: *Terra nostra*“, in: Roloff, Volker/ Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hrsg.) (1992): *Der hispanoamerikanische Roman, Bd.2: Von Cortázar bis zur Gegenwart*, Darmstadt, S.181-192.
- Kleinert, Susanne (1996): „Geschichtsdarstellung im Roman. Ein Forschungsbericht über Studien zum Geschichtsroman der Gegenwart“, in: *Grenzgänge* 6 (1996), S.143-162.
- Kleinert, Susanne (1999a): „Das Schloß als mentaler Raum (Gracq-Fuentes-Saramago“, in: Bremer, Thomas/ Heymann, Jochen (Hrsg.) (1999): *Sehnsuchtsorte. Festschrift zum 60. Geburtstag von Titus Heydenreich*, Tübingen, S.325-342.
- Kleinert, Susanne (1999b): „Literarisches Selbstverständnis und Internationalität in neueren Geschichtsromanen und Essays lateinamerikanischer Autoren (Carlos Fuentes, Abel Posse)“, in: Frank, Armin Paul/ Eßmann, Helga (Hrsg.) (1999): *The Internationality of National Literatures in Either America: Transfer and Transformation I/1: Cases and Problems*, Göttingen, S.191-207.
- Kleinert, Susanne (2000a): „La construction de la mémoire dans le nouveau roman historique et la métafiction historiographique des littératures romanes“, in: van Gorp, Hendrik/ Musarra-Schröder, Ulla (Hrsg.) (2000): *Genres as Repositories of Cultural Memory. Studies in Comparative Literature 29, vol. 5 of the Proceedings of the xvth Congress of the International Comparative Literature Association „Literature as Cultural Memory“, Leiden, 16-20 August 1997*, Amsterdam/Atlanta, S.137-149.

- Kleinert, Susanne (2000b): „Las verdades contradictorias‘ als interkulturelles Problem: Essayistik und fiktionale Kulturkritik in ‚La guerra del fin del mundo‘“, in: Morales Saravia, José (Hrsg.) (2000): *Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa: Akten des Colloquiums im Ibero-Amerikanischen Institut, Berlin 5.-7. November 1998*, Frankfurt/M., S.185-210.
- Kleinert, Susanne (2002a): „Der weibliche Blick auf die Geschichte. Elsa Morantes *La Storia* und Dacia Marainis *La lunga vita di Marianna Ucrìa*“, in: Scharold, Irmgard (Hrsg.) (2002): *Scrittura femminile. Italienische Autorinnen im 20. Jahrhundert zwischen Historie, Fiktion und Autobiographie*, Tübingen, S.87-114.
- Kleinert, Susanne (2002b): „Groteske Körperbilder in ausgewählten Romanen von Carlos Fuentes“, in: Teuber, Bernhard/ Weich, Horst (Hrsg.) (2002): *Iberische Körperbilder im Dialog der Medien und Kulturen*, Frankfurt/M., S.105-123.
- Kleinert, Susanne (2003): „Literarisches Paar und Familienroman. Elsa Morante und Alberto Moravia“, in: Seybert, Gislinde (Hrsg.) (2003): *Das literarische Paar. Intertextualität der Geschlechterdiskurse*, Bielefeld, S.393-415.
- Kleinert, Susanne (2006): „Violence politique et sentiment d'irréalité: la représentation des années 70 chez Balestrini, Camon et Vassalli“, in: Jansen, Monica/ Jordão, Paula (Hrsg.) (2006): *Actes de la Conférence Internationale: ‚La valeur de la littérature pendant et après les années ‘70: le cas de l'Italie et du Portugal‘*, Université Utrecht, 11.-13. März 2004, Utrecht, S.336-356.
- Kleinert, Susanne (2010a): „Intellektuelle gegenüber der innergesellschaftlichen Gewalt im Italien der 1970er Jahre: Beispiele aus italienischen Romanen von 1975 bis 2002 (Ferdinando Camon, Nanni Balestrini, Lidia Ravera)“, in: Hartwig, Susanne/ von Treskow, Isabella (Hrsg.) (2010): *Bruders Hüter/Bruders Mörder. Intellektuelle und innergesellschaftliche Gewalt, Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur*, Bd. 122, Berlin/ New York, S.127-146.
- Kleinert, Susanne (2010b): „L'intellettuale e il computer: il gioco combinatorio e la riflessione sulla figura dell'intellettuale nel *Pendolo di Foucault* di Umberto Eco“, in: *Cahiers d'études italiennes 11 (2010): Actes du colloque ‚Littérature et nouveaux mass médias en Italie (1970-2007)‘*, Université Stendhal à Grenoble 3, 29. November 2007, Grenoble, S. 91-101.
- Kleinert, Susanne (2016): „Le roman comme expérience avec le lecteur. Théorie de la fiction et de l'interprétation dans *Il pendolo di Foucault* et *Il cimitero di Praga* d'Umberto Eco“, in: Solte-Gresser, Christiane/ Schmelting, Manfred (Hrsg.) (2016): *Theorie erzählen. Raconter la théorie. Narrating Theory. Fiktionalisierte Literaturtheorie im Roman, Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft*, Bd. 79, Würzburg, S.145-156.
- Kleinans, Martha (2002): „‚Al paese di Pitchipoi‘- Zur politischen Konstruktion von Geschichte. Die Darstellung der Shoah in Elsa Morantes Roman *La Storia*“, in: Scharold, Irmgard (Hrsg.) (2002): *Scrittura femminile. Italienische Autorinnen im 20. Jahrhundert zwischen Historie, Fiktion und Autobiographie*, Tübingen, S.115-144.
- Klinkert, Thomas (1996): *Bewahren und löschen: zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen.

- Kloepfer, Rolf (1975): *Poetik und Linguistik*, München.
- Kloepfer, Rolf/ Zimmermann, Klaus (1978): „Mario Vargas Llosa“, in: Eitel, Wolfgang (Hrsg.) (1978): *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart, S.469-493.
- Klotz, Volker (1979): *Abenteuer-Romane (Sue, Dumas, Ferry, Retcliffe, May, Verne)*, München.
- Knabe, Peter-Eckhard (1985): „Zur Phänomenologie der Zeit im Roman *Terra nostra* von Carlos Fuentes“, in: *Iberoromania*, no.21 (1985), S.120-145.
- Kohl, Karlheinz (Hrsg.) (1982): *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*, Berlin.
- Kohl, Stephan (1977): *Realismus. Theorie und Geschichte*, München.
- Köhler, Erich (1973): *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit*, München.
- Köhler, Michael (1977): „„Postmodernismus‘. Ein begriffsgeschichtlicher Überblick“, in: *Amerikastudien. American Studies* 22, Heft 1 (1977), S.8-18.
- Köhn, Rolf (1988): „„Unsere Bibliothek ist nicht wie die anderen...‘ Historisches, Anachronistisches und Fiktives in einer imaginären Bücherwelt“, in: Kerner, Max (Hrsg.) (1988): „...eine finstere und fast unglaubliche Geschichte“? *Mediävistische Notizen zu Umberto Ecos Mönchsroman Der Name der Rose*, 3. unveränd. Aufl., Darmstadt, S.81-114.
- Kohut, Karl (1983): *Escribir en París*, Frankfurt/M./ Barcelona.
- Kohut, Karl (Hrsg.) (1991): *Literatura mexicana hoy. Dal 68 al ocase de la revolución*, Frankfurt/M. (Akten des Symposiums „Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocase de la revolución“ vom 23.-26. Oktober 1989).
- Kohut, Karl (Hrsg.) (1991b): *Der eroberte Kontinent. Historische Realität, Rechtfertigung und literarische Darstellung der Kolonisation Amerikas*, Frankfurt.
- Kohut, Karl (Hrsg.) (1997): *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Frankfurt/M..
- Köllmann, Sabine (1996): *Literatur und Politik: Mario Vargas Llosa*, Bern [u.a.].
- König, Bernhard (1988): „Geschichte und Geschichten im Zeichen des Weltendes. Zur Bedeutung apokalyptischer Elemente bei Umberto Eco und Mario Vargas Llosa“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 29 (1988), S.307-322.
- Koselleck, Reinhart (1989): *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M. (1979).
- Koselleck, Reinhart et al (Hrsg.) (1982): *Formen der Geschichtsschreibung*, München.
- Koselleck, Reinhart/ Stempel, Wolf-Dieter (Hrsg.) (1973): *Geschichte - Ereignis und Erzählung*, München (Poetik und Hermeneutik, 5).
- Kracauer, Siegfried (1973): *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, Frankfurt/M..
- Krieger, Murray (1974): „Fiction, History, and Empirical Reality“, in: *Critical Inquiry*, Dez. 1974, S.335-360.
- Kristal, Efrain (1998): *Temptation of the world. The novels of Mario Vargas Llosa*, Liverpool.
- Kristal, Efrain (Hrsg.) (2005): *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*, Cambridge.

- Kristal, Efrain/ King, John (Hrsg.) (2012): *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa*, Cambridge.
- Kroeber, Burkhard (Hrsg.) (1989): *Zeichen in Umberto Ecos Roman ‚Der Name der Rose‘*, München.
- Kroll, Renate (1995): „Zur Textualisierung des ‚Ich‘ in ‚autobiographischen Texten‘ von Natalia Ginzburg und Elsa Morante“, in: *Italienisch* 33 (1995), S.24-40.
- Kuhnle, Till R. (1991): „Claude Simon und der Nouveau Roman: Erträge und Desiderate der Forschung aus literatursoziologischer Perspektive“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 15 (1991), S.216-245.
- Kuhnle, Till R. (1995): *Chronos und Thanatos: zum Existenzialismus des ‚nouveau romancier‘ Claude Simon*, Tübingen.
- Küpper, Joachim (1988): „Ernesto Sábato's *Sobre héroes y tumbas*: Das Geheimnis, der Fluch und die Historie. Bemerkungen zur literar- und kulturhistorischen Originalität eines modernen lateinamerikanischen Romans“, in: *Iberoromania*, 27/28, S.184-219.
- Küttler, Wolfgang et al. (Hrsg.) (1993): *Geschichtsdiskurs. Band 1: Grundlagen und Methoden der Historiographiegeschichte*, Frankfurt/M..
- La Porta, Filippo (1999): *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Turin.
- LaCapra, Dominick (1987): *History, Politics and the Novel*, Ithaca/London.
- Lachmann, R. / Haverkamp, A. (Hrsg.) (1991): *Gedächtniskunst. Raum - Bild - Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt/M..
- Lachmann, Renate (1990): *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt/M..
- Lachmann, Renate (1993): „Gedächtnis und Weltverlust - Borges' memorioso - mit Anspielungen auf Lurijas Mnemonisten“, in: Haverkamp, Anselm/ Lachmann, Renate (Hrsg.) (1991): *Gedächtniskunst: Raum - Bild - Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt/M., S.492-519.
- Lachmann, Renate (1993b): „Kultursemiotischer Prospekt“, in: Haverkamp / Lachmann (Hrsg.) (1993), *Memoria - vergessen und erinnern*, München, S.XVII-XXVII.
- Lämmert, Eberhard (1985): „Geschichten von der Geschichte. Geschichtsschreibung und Geschichtsdarstellung im Roman“, in: *Poetica* 17, no.3-4 (1985), S.228-254.
- Lämmert, Eberhard (1987): *Geschichtsschreibung und Geschichtsdarstellung im Roman seit dem 18. Jahrhundert, Kurseinheit 1 und 2*, Hagen (Fernuniversität).
- Lämmert, Eberhard (1990): „Geschichte unter wechselndem Blick. Schlußbemerkungen zum Symposium ‚Geschichte als Literatur‘“, in: Eggert, Hartmut et al. (Hrsg.) (1990): *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*, Stuttgart, S.415-423.
- Lämmert, Eberhard (Hrsg.) (1982): *Erzählforschung. Ein Symposium*, Stuttgart.
- Landwehr, Jürgen (1975): *Text und Fiktion*, München.
- Larsen, Neil (1986): „A Note on Lukacs' The Historical Novel and the Latin American Tradition“, in: Balderston, Daniel (Hrsg.) (1986): *The Historical Novel in Latin America*, Gaithersburg, S.121-127.
- Lattarulo, Leonardo (Hrsg.) (1978): *Il romanzo storico*, Rom.

- Laurichesse, Jean-Yves (Hrsg.) (2000): *Le Jardin des Plantes de Claude Simon. Actes du colloque de Perpignan*, Perpignan.
- Le Goff, Jacques (1988): *Histoire et mémoire*, Paris.
- Le Goff, Jacques (1988b): „Il diavolo? E' lui, Eco“, in: *L'Espresso*, 9.10.1988, S.108-110.
- Le Goff, Jacques/ Nora, Pierre (Hrsg.) (1974): *Faire de l'histoire*, 3 Bde, Paris.
- Leal, Luis (1982): „History and Myth in the Narrative of Carlos Fuentes“, in: Brody, Robert/ Rossman, Charles (Hrsg.) (1982): *Carlos Fuentes*, Austin (Texas), S.3-17.
- Legnani, Massimo (1989): „Riflessioni su storiografia e romanzo in prospettiva novecentesca“, in: Bigazzi, Roberto et al. (Hrsg.) (1989): *I racconti di Clío. Tecniche narrative della storiografia. Atti del convegno di studi. Arezzo 6-8 novembre 1986*, Pisa, S.241-265.
- Lem, Stanislaw (1989): *Philosophie des Zufalls. Zu einer empirischen Theorie der Literatur*, 2 Bde, Frankfurt/M..
- Lentzen, Norbert (1996): *Literatur und Gesellschaft. Studien zum Verhältnis zwischen Realität und Fiktion in den Romanen Mario Vargas Llosas*, Bonn.
- Leopold, Stephan (2003): *Der Roman als Verschiebung: Studien zu Mythen, Intertextualität und Narratologie in Terra Nostra von Carlos Fuentes*, Tübingen.
- Les Cahiers de Fontenay* n. 26/27 (1982) (*Actes du Colloques sur l'oeuvre de Puig et Vargas Llosa avril 1982*, Fontenay-aux-Roses).
- Lessona Fasano, Marina (1998): *Guido Morselli. Un inspiegabile caso letterario*, Neapel.
- Lessona Fasano, Marina (2011): *La disperazione rassegnata*, Rom.
- Lethen, Helmut (1994): *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt/M..
- Levi, Primo (1986): *I sommersi e i salvati*, Turin.
- Levine, Susan F. (1979): „The Lesson of the ‚Quijote‘ in the Works of Carlos Fuentes and Juan Goytisolo“, in: *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* 7, no. 2 (1979), S.173-185.
- Lévy, Isaac Jack/ Loveluck, Juan (Hrsg.) (1980): *Simposio Carlos Fuentes: Actas. Department of Foreign Languages and Literature: Hispanic Studies*, no. 2, Columbia.
- Link, Jürgen/ Wülfing, Wulf (Hrsg.) (1984): *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert*, Stuttgart.
- Lombardo Radice, Lucio (1976): „„Il comunista‘ e i comunisti“, in: *Rinascita*, 16.7.1976.
- López, Ignacio-Javier (1982): „El punto de vista como tensión dominante. Bases para un modelo teórico de Terra Nostra“, in: *Anales de literatura hispanoamericana* 11 (1982), S.117-130.
- Lotman, Jurij M. (1973): *Die Struktur des künstlerischen Textes*, Frankfurt/M.
- Lovito, Giuseppe (2015): „La construction du sens de l'Histoire dans *Le Pendule de Foucault* et dans *Baudolino* d'Umberto Eco“, in: Magni, Stefano (Hrsg.): *La*

- réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, S. 79-88.
- Lübbe, Hermann (1990): „Zeit-Verhältnisse. Über die veränderte Gegenwart von Zukunft und Vergangenheit“, in: Zacharias, Wolfgang (Hrsg.) (1990): *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*, Essen, S.40-49.
- Lucamante, Stefania (1998): *Elsa Morante e l'eredità proustiana*, Florenz.
- Lucamante, Stefania (Hrsg.) (2015): *Elsa Morante's politics of writing : rethinking subjectivity, history, and the power of art*, Madison (USA).
- Lucente, Gregory L. (1984): „Scrivere o fare ... o altro: Social Commitment and Ideologies of Representation in the Debates over Lampedusa's ‚Il Gattopardo‘ and Morante's ‚La storia‘“, in: *Italica* 61, no. 3 (1984), S.220-251.
- Lugnani, Lucio/ Scarano, Emanuella (Hrsg.) (1990): *Per Elisa. Studi su ‚Menzogna e sortilegio‘*, Pisa.
- Lukács, Georg (1965): *Der historische Roman*, Neuwied/Berlin (Probleme des Realismus Bd. III, Werke Bd. 6).
- Luperini, Romano (1978): „La storia‘ della Morante, la critica della ‚Nuova sinistra‘ e alcuni problemi di metodo“, in: Ferrara, Fernando et al. (Hrsg.) (1978): *Sociologia della letteratura*, Rom, S.279-289.
- Luperini, Romano (2005): *La fine del postmoderno*, Napoli.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen (1993): „Tropologie, Narrativik, Diskurssemantik. Hayden White aus literaturwissenschaftlicher Sicht“, in: Küttler, Wolfgang/ Rösen, Jörn/ Schulin, Ernst (Hrsg.) (1993): *Geschichtsdiskurs, Bd. 1. Grundlagen und Methoden der Historiographiegeschichte*, Frankfurt/M., S.355-364.
- Lützeler, Paul Michael (1986): *Zeitgeschichte in Geschichten der Zeit. Deutschsprachige Romane im 20. Jahrhundert*, Bonn.
- Lützeler, Paul Michael (1989): „Fiktion in der Geschichte - Geschichte in der Fiktion“, in: Borchmeyer, Dieter (Hrsg.) (1989): *Poetik und Geschichte: Viktor Žmegač zum 60. Geburtstag*, Tübingen, S.11-21.
- Lützeler, Paul Michael (1990): „Der postmoderne Neohistorismus in den amerikanischen Humanities“, in: Eggert, Hartmut et al. (Hrsg.) (1990): *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*, Stuttgart, S.67-76.
- Lützeler, Paul Michael (2000): „Von der Postmoderne zur Globalisierung: zur Interrelation der Diskurse“ in: Lützeler, Paul Michael (Hrsg.) (2000): *Räume der literarischen Postmoderne: Gender, Performativität, Globalisierung*, Tübingen, S.1-21.
- Lützeler, Paul Michael (Hrsg.) (1987): *Zeitgenossenschaft. Studien zur deutschsprachigen Literatur im 20. Jahrhundert. Festschrift für Egon Schwarz zum 65. Geburtstag*, Frankfurt/M.
- Lyotard, Jean-François (1979): *La condition postmoderne*, Paris.
- Lyotard, Jean-François (1982): „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“, in: Welsch, Wolfgang (Hrsg.) (1982): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim, S.193-203.
- MacAdam, Alfred J. (1983): „Carlos Fuentes: The Burden of History“, in: *World Literature Today* 57, no.4 (1983), S.558-563.

- MacAdam, Alfred J. (1984): „Euclides da Cunha y Mario Vargas Llosa: meditaciones intertextuales“, in: *Revista iberoamericana* 50, no. 126 (1984), S.157-164.
- Magli, Patrizia et al. (Hrsg.) (1992): *Semiotica: storia, teoria, interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco*, Mailand.
- Malato, Enrico (Hrsg.) (2000): *Storia della letteratura italiana. Vol. 9: Il Novecento*, Rom.
- Manacorda, Giuliano (1980): „Romanzo e storia“, in: *Ulisse* 34, no.90 (1980), S.47-55.
- Manzoni, Alessandro (2004): *Dell'Invenzione e altri scritti filosofici*, hrsg. v. Massimo Castoldi, Mailand (1850).
- Maraffa, Laura (1997): „Guido Morselli, studi critici“, in: *Sincronie* 1 (2) (1997), S. 231-237.
- Marchionne Picchione, Luciana/ Picchione, John (1980): „Le modalità della disperazione apocalittica (Morselli, Volponi, Porta)“, in: *Otto/Novecento* 3-4 (1980), S.63-87.
- Mariani, Carlo (1989/90): *Ricerche sull'opera di Guido Morselli (Tesi in letteratura italiana moderna e contemporanea, Università degli Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia)*, Florenz.
- Mariani, Carlo (1991): „Guido Morselli“, in: *Studi Novecenteschi* XVIII, n. 41 (1991), S.7-48.
- Mariani, Gaetano/ Petrucciani, Mario (Hrsg.) (1987): *La realtà e il sogno. Narratori italiani del Novecento*, 2 Bde., Rom.
- Marquard, Odo (1983): „Kunst als Antifiktio - Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive“, in: Henrich, Dieter/ Iser, Wolfgang (Hrsg.): *Funktionen des Fiktiven*, München (Poetik und Hermeneutik 10), S.35-54.
- Martignoni, Clelia (1984): „La letteratura in prestito“, in: Pontiggia, Giuseppe et al. (Hrsg.) (1984b): *Atti del convegno su Guido Morselli dieci anni dopo (1973-1983)*, Gavirate, S. 43-67.
- Martin, José Luis (1974): *La narrativa de Vargas Llosa*, Barcelona (Biblioteca románica hispánica: Estudios y ensayos 206).
- Marx, Barbara (1996): „Zwischen Pseudographie und Selbstinszenierung. Zu Elsa Morante“, in: *Italienisch* 18 (1996), S.28-43.
- Matzat, Wolfgang (1992): „Der lateinamerikanische Roman zwischen Geschichtsentwurf und Negation der Geschichte. Zum Thema der ‚soledad‘ bei Ernesto Sábato und Gabriel García Márquez“, in: *Iberoromania* 36 (1992), S.73-94.
- McCaffery, Larry (Hrsg.) (1986): *Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide (Movements in The Arts, no.2)*, New York [u.a.].
- McHale, Brian (1987): *Postmodern Fiction*, New York/ London.
- McHale, Brian (1988): „Some Postmodernist Stories“, in: D'haen, Theo/ Bertens, Hans (Hrsg.): *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, Amsterdam/ Antwerpen, S.13-25.
- McHale, Brian (1992): *Constructing postmodernism*, London.

- Mecke, Jochen (1990): *Roman-Zeit. Zeitformung und Dekonstruktion des französischen Romans der Gegenwart*, Tübingen (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 16).
- Meinhardt, Daniela (2011): „Das Rhizom-Labyrinth als Wissensmodell in Umberto Eco's semiotischer Theorie und fiktionaler Praxis (*Il pendolo di Foucault*)“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 35 (2011), S. 181-201.
- Meneganti, Marco (1982): „Rassegna di studi critici su Guido Morselli“, in: *Critica letteraria* X, fasc. II, no.36 (1982), S.600-603.
- Mengel, Ewald (1986): *Geschichtsbild und Romankonzeption: 3 Typen des Geschichtsverstehens im Reflex der Form des englischen historischen Romans*, Heidelberg.
- Menton, Seymour (1991): „La guerra de Mario Vargas Llosa contra el fanatismo“, in: *Cuadernos americanos. Nueva época* 5, no.28 (1991), S.50-62.
- Menton, Seymour (1993): *La nueva novela histórica de la América Latina 1979 – 1992*, Mexiko D.F..
- Mercadante, Francesco (1978): „Guido Morselli o della fede senza teodicea“, in: *Studium* 74, no. 2 (1978), S.239-250.
- Merkur* 52, Heft 589 (1998).
- Meyer-Minnemann, Klaus (1980): „La muerte de Artemio Cruz: Tiempo cíclico e historia del México moderno“, in: Lévy, Isaac Jack/ Loveluck, Juan (Hrsg.) (1980): *Simposio Carlos Fuentes: Actas. Department of Foreign Languages and Literature: Hispanic Studies, no. 2*, Columbia, S.87-98.
- Mezzina, Domenico (2011): *Le ragioni del fobantropo: Studio sull'opera di Guido Morselli*, Gorgonzola (MI).
- Mignolo, Walter D. (1986): „Ficcionalización del discurso historiográfico“, in: Sosnowski, Saúl (Hrsg.) (1986): *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, Buenos Aires, S.197-209.
- Mignon, Domínguez (Hrsg.) (1996): *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires.
- Milanini, Claudio (2015): „Il complotto, il gioco, la realtà: Umberto Eco, George Orwell, Primo Levi, Dan Brown...“ in: Magni, Stefano (Hrsg.): *La réécriture de l'Histoire dans les romans de la postmodernité*, Aix-en-Provence, S. 91-102.
- Miller, J. Hillis (1974): „Narrative and History“, in: *ELH*, no.41 (1974), S.455-473.
- Mimoso-Ruiz, Duarte (1982): „La guerra del fin del mundo de Vargas Llosa et l'aventure messianique de Canudos: La raison prise au piège“, in: *Les Langues Néo-Latines* 1982, S.95-117.
- Minc, Rose S. (Hrsg.) (1979): *Latin American Fiction Today*, Montclair.
- Minich Brewer, Mária (1990): „Parodiques, répliques, écritures“, in: *Revue des Sciences Humaines* 220 (1990) (Sondernummer *Claude Simon*), S.157-171.
- Minich Brewer, Mária (1995): *Claude Simon. Narrativities without narrative*, Lincoln (NE).
- Mink, Louis O. (1970): „History and Fiction as Modes of Comprehension“, in: *New Literary History* I, no. 3 (1970), S.541-558.
- Miranda, Claudia (1992): „Oscillazione fra teoria semiotica e scrittura nel ‚Pendolo di Foucault‘“, in: Magli, Patrizia u.a. (Hrsg.): *Semiotica: storia, teoria, interpretazione: saggi intorno a Umberto Eco*, Mailand.

- Mistrorigo, Roberta (1988): „La narrativa di Morselli e il ‚punto acerbo‘, in: *Forum Italicum* 22, no.1 (1988), S.29-47.
- Moderna: *Semestrare di teoria e critica della letteratura*: VIII, 1-2 (2006) (Sondernummer *Il romanzo e la storia*).
- Molino, Jean (1975): „Qu'est-ce que le roman historique?“, in: *Revue d'histoire de la France* 75, no.2-3 (1975), S.195-134.
- Moniz, Edmundo (1982): „Canudos: O Suicídio Literário de Vargas Llosa“, in: *Encontras con a civilização brasileira* 29, no.3 (1982), S.7-20.
- Monsiváis, Carlos (1988): “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, in: Cosío Villegas, Daniel (Hrsg.) (1988): *Historia general de México*, Bd. 2, México D.F., S. 1375-1548.
- Monsiváis, Carlos (1991): „De algunas características de la literatura mexicana contemporánea“, in: Kohut, Karl (Hrsg.): *Literatura mexicana hoy: Del 68 al ocaso de la revolución*, Bd. 1, Frankfurt/M., S.23-36.
- Montenegro, Patricia G. (1984): „La relatividad de perspectivas en La guerra del fin del mundo“, in: *Revista de Critica Literaria Latinoamericana* 10, no.20 (1984), S.311-321.
- Morales Saravia, José (2000): „Mario Vargas Llosa im deutschen Sprachraum. Zur Einführung“, in: Morales Saravia, José (Hrsg.) (2000) : *Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa: Akten des Colloquiums im Ibero-Amerikanischen Institut, Berlin 5.-7. November 1998*, Frankfurt/M., S.7-35.
- Morales Saravia, José (Hrsg.) (2000) : *Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa: Akten des Colloquiums im Ibero-Amerikanischen Institut, Berlin 5.-7. November 1998*, Frankfurt/M..
- Morello-Frosch, Marta (1986): „La ficción de la historia en la narrativa argentina reciente“, in: Balderston, Daniel (Hrsg.) (1986): *The Historical Novel in Latin America*, Gaithersburg, S.201-208.
- Mougin, Pascal (1997): *L'effet d'image. Essai sur Claude Simon*, Paris/ Montréal.
- Mouillaud-Fraisse, Geneviève (1995): „Claude Simon: le témoignage de survivant et la traversée des genres“, in: *Villa Gillet* 3 (1995), S.125-135.
- Mourier-Marchasson, Marie-Christine (2010): „Claude Simon, quand le surgissement du réel oblige à une poétique“, in: *Littérature et psychanalyse* Vol. 4, 1 (2010), S.27-42.
- Müller, Gesine (2004): *Die Boom-Autoren heute. García Marquez, Fuentes, Vargas Llosa, Donoso und ihr Abschied von den großen identitätsstiftenden Entwürfen*, Frankfurt/M..
- Müller-Michaels, Harro (1988): *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M.
- Münchberg, Katharina (2010): „Kindheit und Sprache in Elsa Morantes *La Storia*“, in: Bender, Niklas/ Schneider, Steffen (Hrsg.) (2010): *Objektivität und literarische Objektivierung seit 1750*, Tübingen, S.169-180.
- Musarra-Schröder, Ulla (1995): „I procedimenti di riscrittura nel romanzo contemporaneo italiano (Calvino, Eco, Consolo, Pazzi, Malerba)“, in: Vanvolsem, Serge/ Musarra, Franco/ Van den Bossche, Bart (Hrsg.) (1995): *I tempi del rinnovamento*, Bd. 1, Rom/Leuven, S.549-567.

- Musarra-Schröder, Ulla (2000): „Mondes possibles et encyclopédie : stratégies narratives dans les romans d'Umberto Eco“, in: Petitot, Jean/Fabbri, Paolo : *Au nom du Sens. Autour de l'œuvre d'Umberto Eco*, Paris, S.485-502.
- Musca, Giosuè (1989): „La camicia del nesso. Ovvero Il pendolo di Foucault di Umberto Eco“, in: *Quaderni medievali* 27 (1989), S.104-149.
- Musca, Giosuè (1989b): „Postilla a ‚La camicia del nesso‘“, in: *Quaderni medievali* 27 (1989), S.189-197.
- Mussgnug, Florian (2002): „The Foreigner's Gaze: Constructions of National Identity and Altnity in Post-War Italian Literature“, in: *Forum for Modern Language Studies* 38, N. 2 (2002), S.198-212.
- Nacht, Marc (1988): „Carlos Fuentes and Malintzin's Mirror“, in: *Review of Contemporary Fiction* 8, no. 2 (1988), S.211-216.
- Naldini, Nico (1991): *Pier Paolo Pasolini*, Berlin.
- Nef, Ernst (1970): *Der Zufall in der Erzählkunst*, Bern [u.a.].
- Nélot, Gilles (1969): *Panorama du roman historique*, Paris/ Brüssel.
- Nerlich, Michael (2010): *Umberto Eco: die Biographie*, Tübingen.
- Neumann, Guy (1990): „État des études simoniennes (catalogue bibliographique des travaux publiés depuis 1985)“, in: *Revue des Sciences Humaines* 220 (1990) (Sondernummer *Claude Simon*), S.192-216.
- Neumann, Guy (1994): „Claude Simon: état des recherches 1989-1992“, in: Sarkonak, Ralph (Hrsg.) (1994): *Claude Simon 1: à la recherche du référent perdu* (Sondernummer von *La Revue des Lettres modernes*), Paris, S.121-145.
- Neumeister, Sebastian (1987): „Split und die Erinnerung. Carlos Fuentes und das Teatro della memoria des Giulio Camillo Delminio“, in: *Neue Romania* no.6 (1987), S.1-16.
- Neumeister, Sebastian (1990): „Der Schriftsteller und die Erinnerung: Carlos Fuentes und das ‚Teatro della memoria‘ des Giulio Camillo Delminio“, in: Phaf, Ineke/ Steger, Hanns-Albert (Hrsg.) (1990): *Drei mal drei Lektüren von Terra Nostra, Iberoamerikanisches Archiv* 16, no.1 (Sondernummer), S.31-48.
- Neuschäfer, Hans-Jörg (1976): *Populärromane im 19. Jahrhundert. Von Dumas bis Zola*, München.
- Newman, Kathleen (1986): „Historical Knowledge in the Post-Boom Novel“, in: Balderston, Daniel (Hrsg.) (1986): *The Historical Novel in Latin America*, Gaithersburg, S.209-213.
- Nickel, Ingeborg (1983): „Mario Vargas Llosa: Bilder vom Krieg“, in: *Lateinamerika-Studien* 13 (1983) (*Homenaje a G. Siebenmann*), S.645-658.
- Nickel, Ingeborg (1986): „Apokalyptisches Welttheater in Paris. Carlos Fuentes: Terra Nostra (1975)“, in: Grimm, Gunter E. et al. (Hrsg.) (1986): *Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M., S.187-204.
- Nickel, Ingeborg (1990): „Chaos in Zeit und Geschichte: Die Suche nach der verlorenen Gleichzeitigkeit“, in: Phaf, Ineke/ Steger, Hanns-Albert (Hrsg.) (1990): *Drei mal drei Lektüren von Terra Nostra, Iberoamerikanisches Archiv* 16, no.1 (1990) (Sondernummer), S.117-129.
- Niethammer, Lutz (1989): *Posthistorie. Ist die Geschichte zu Ende?*, Reinbek bei Hamburg.

- Niethammer, Lutz (1993): „Die postmoderne Herausforderung. Geschichte als Gedächtnis im Zeitalter der Wissenschaft“, in: Küttler, Wolfgang et al. (Hrsg.) (1993): *Geschichtsdiskurs. Band 1: Grundlagen und Methoden der Historiographiegeschichte*, Frankfurt/M., S.31-49.
- Niethammer, Lutz (Hrsg.) (1985): *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der "Oral History"*, Frankfurt/M..
- Nitsch, Wolfram (1992): *Sprache und Gewalt bei Claude Simon. Interpretationen zu seinem Romanwerk der sechziger Jahre*, Tübingen.
- Nitsch, Wolfram (2006): „Mécanismes dangereux. Techniques de la métaphore et métaphores techniques chez Claude Simon“, in: Albers, Irene/ Nitsch, Wolfram (Hrsg.) (2006): *Transports. Les métaphores de Claude Simon*, Frankfurt /M. [u.a.], S.235-249.
- Nitschack, Horst (1983): „Cordel-Literatur in Brasilien: Tendenzen und Funktionswandel“, in: *Romanistisches Jahrbuch*, 34 (1983), S.355-376.
- Nitschack, Horst (2011): „Mario Vargas Llosa: La ficcionalización de la historia en ‚La guerra del fin del mundo‘“, in: *Revista Chilena de Literatura*, no.80 (2011), S.117-133.
- Nogueira Galvão, Walnice (1980): „Prologo“, in: Cunha, Euclides da (1980): *Los sertones*, Caracas, S.IX-XXV.
- Nooteboom, Cees (1990): „Nel labirinto di Eco“, in: *Lettera internazionale* 6, no.25 (1990), S.48-53.
- Nora, Pierre (1989): „Between Memory and History. Les lieux de mémoire.“, in: *Representations* 26 (1989), S.7-24.
- Nünning, Ansgar (1995): *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Band 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans, Band 2: Erscheinungsformen und Entwicklungstendenzen des historischen Romans in England seit 1950*, Trier.
- O'Hara, Edgar/ Niño de Guzman, Guillermo (1982): „La guerra victoriosa de Mario Vargas Llosa“, in: *Revista peruana de cultura* 1 (1982), S.9-36.
- Olivari, Francesco (2013): *Guido Morselli: uno scrittore senza destinatario*, Mailand.
- Ordiz Vázquez, Francisco J. (1987): *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*, León.
- Ortega, Julio (1988): „Postmodernism in Latin America“, in: D'haen, Theo/ Bertens, Hans (Hrsg.) (1988): *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, Amsterdam/ Antwerpen, S.193-208.
- Ortega, Julio (2008): *Imagen de Carlos Fuentes*, México, D.F..
- Oster, Patricia (2002): „Der nouveau nouveau roman – eine ‚progressive Universalpoesie‘?“, in: Moog-Grünewald, Maria (Hrsg.) (2002): *Das Neue. Eine Denkfigur der Moderne*, Heidelberg, S.279-297.
- Oviedo, José Miguel (1977): „Fuentes: Sinfonía del Nuevo Mundo“, in: *Hispanamérica* 6, no.16 (1977), S.19-32.
- Oviedo, José Miguel (1979): „Terra nostra: Historia, relato y personaje“, in: Minc, Rose S. (Hrsg.) (1979): *Latin American Fiction Today*, Montclair, S.19-31.
- Oviedo, José Miguel (1981): „Vargas Llosa habla de su nueva novela“, in: Oviedo, José Miguel (Hrsg.) (1981): *Mario Vargas Llosa*, Madrid, S.307-317.

- Oviedo, José Miguel (1982): *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*, 3. Aufl., Barcelona (1977).
- Oviedo, José Miguel (1985): „Mario Vargas Llosa. Maestro de las voces“, in: Roffé, Reina (Hrsg.) (1985): *Espejo de escritores*, Hannover, S.147-172.
- Oviedo, José Miguel (Hrsg.) (1981): *Mario Vargas Llosa*, Madrid.
- Paccagnini, Ermanno (1995): „La fortuna del romanzo storico“, in: Vanvolsem, Serge/ Musarra, Franco/ Van den Bossche, Bart (Hrsg.) (1995): *I tempi del rinnovamento. Atti del Convegno Internazionale Rinnovamento del Codice Narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, Bd. I, Rom, S.79-134.
- Pagni, Andrea (1992): „Reinaldo Arenas: ‚El mundo alucinante (Una novela de aventuras)‘“, in: Roloff, Volker/ Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hrsg.) (1992): *Der hispanoamerikanische Roman, Bd.2: Von Cortázar bis zur Gegenwart*, Darmstadt, S.157-168.
- Palandri, Enrico (1994): „Alcune notazioni in margine a *Pro o contra la bomba atomica*“, in: D’Angeli, Concetta/Magrini, Giacomo (Hrsg.) (1994): *Vent’anni dopo „La Storia“*. *Omaggio a Elsa Morante*, Pisa, S.79-90.
- Pansa, Francesca/ Vinci, Anna (1990): *Effetto Eco*, Rom.
- Parkinson Zamora, Lois (1979): „Synchronic Narrative Structures in Contemporary Spanish American Fiction“, in: Minc, Rose S. (Hrsg.) (1979): *Latin American Fiction Today*, Montclair, S.185-196.
- Parkinson Zamora, Lois (1988): „Magic Realism and Fantastic History: Carlos Fuentes’ *Terra Nostra* and Giambattista Vico’s *The New Science*“, in: *The Review of Contemporary Fiction* 8, no.2 (1988), S.249-256.
- Parmeggiani, Francesca (2001): „Morselli e il tempo“, in: *Annali d’italianistica* 19 (2001), S.269-284.
- Parsons, Robert A. (1982): *Shared-identity Characterization in the Novels of Carlos Fuentes*, Ann Arbor.
- Pascal, Blaise (1964): *Pensées*, Paris (1669).
- Pasolini, Pier Paolo (1979): „Elsa Morante, *La Storia*“, in: Pasolini, Pier Paolo (1979): *Descrizioni di descrizioni. A cura di Graziella Chiaricossi*, Turin, S.353-362.
- Patrucco Becchi, Anna (1993): „Stabat Mater: Le madri di Elsa Morante“, in: *Belfagor* 48, no.4 (1993), S.436-451.
- Pavel, Thomas (1986): *Fictional Worlds*, Cambridge M.A.
- Pavel, Thomas (1989): „Fictional Worlds and the Economy of the Imaginary“, in: Allén, Sture (Hrsg.) (1989): *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin/ New York, S.250-259.
- Perkowska, Magdalena (2008): *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985 - 2000) ante las teorías posmodernas de la historia*, Madrid/ Frankfurt/M..
- Pertile, Lino (1990): „Contemporaneità della storia: note sulla narrativa degli anni 1989 e ‘90“, in: *Bulletin of the Society for Italian Studies* 23 (1990), S.27-39.
- Peyrache-Leborgne, Dominique/ Couégnas, Daniel (Hrsg.) (2000): *Le Roman historique: Récit et histoire*, Nantes.

- Pfeiffer, Helmut (2001): „Traumatisches Gedächtnis: Claude Simons *Route des Flandres*“, in: Jaumann, Herbert et al. (Hrsg.) (2001): *Domänen der Literaturwissenschaft*, Tübingen, S.315-338.
- Pfeiffer, Helmut (2002): „Der Garten der Kultur und die Gewalt der Geschichte. Claude Simons *Jardin des Plantes*“, in: Helmich, Werner/Meter, Helmut/ Poier-Bernhard, Astrid (Hrsg.) (2002): *Poetologische Umbrüche. Romanistische Studien zu Ehren von Ulrich Schulz-Buschhaus*, München, S.156-176.
- Pfeiffer, Helmut (2006): „Désastre et temporalité dans *L'Acacia*“, in: Albers, Irene/ Nitsch, Wolfram (Hrsg.) (2006): *Transports. Les métaphores de Claude Simon*, Frankfurt /M. [u.a.], S.61-79.
- Phaf, Ineke (1990): „Carlos Fuentes' ‚Modern Times‘: Sprachliche Selbstverwirklichung als Befreiungsakt“, in: Phaf, Ineke/ Steger, Hanns-Albert (Hrsg.) (1990): *Drei mal drei Lektüren von Terra Nostra, Iberoamerikanisches Archiv* 16, no.1 (1990) (Sondernummer), S.103-116.
- Phaf, Ineke/ Steger, Hanns-Albert (Hrsg.) (1990): *Drei mal drei Lektüren von Terra Nostra, Iberoamerikanisches Archiv* 16, no.1 (1990) (Sondernummer).
- Pichler, Doris (2011): *Das Spiel mit Fiktion: ästhetische Selbstreflexion in der italienischen Gegenwartsliteratur; eine Typologie metafiktionaler Erzählverfahren*, Heidelberg.
- Picota, Alberto Gil (1986): „Vargas Llosa en la balanza“, in: *Plural* 173 (1986), S.10-24.
- Pietzcker, Carl (1980): „Das Groteske“, in: Best, Otto F. (Hrsg.) (1980): *Das Groteske in der Dichtung*, Darmstadt, S.85-102.
- Pischedda, Bruno (1989): „Istoriar romanzi“, in: *Belfagor* 44, no.2 (1989), S.194-202.
- Pischedda, Bruno (2000): „Morselli, una ‚dissipatio‘ molto postmoderna“, in: *Filologia Antica e Moderna* 19 (2000), S.163-189.
- Polato, Lorenzo (1986): „G. Morselli“, in: Branca, Vittore (Hrsg.) (1986): *Dizionario critico della letteratura italiana*, Bd. III, 2. Aufl., Turin, S.229-231.
- Pollmann, Leo (1984): *Geschichte des lateinamerikanischen Romans. II. Literarische Selbstverwirklichung (1930-1979)*, Berlin.
- Pons, María Cristina (1996): *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX por María Cristina Pons*, México.
- Pontiggia, Giuseppe (1978): „La Roma senza papa di Morselli“, in: *Corriere della sera*, 26.8.1978.
- Pontiggia, Giuseppe (1984a): „La sfida di Morselli“, in: *Alfabeta*, Dez. 1984, S.16.
- Pontiggia, Giuseppe (1984b): „Il romanzo nuovo di Morselli“, in: Pontiggia, Giuseppe et al. (Hrsg.) (1984): *Atti del convegno su Guido Morselli dieci anni dopo (1973-1983)*, Gavarate, S.11-17.
- Pontiggia, Giuseppe (1998): Ohne Titel (Beitrag enthalten in: Fortichiari, V./ Malerba, L./ Morselli, M./ Pontiggia, G. (1998): „Archivio della memoria“, in: *Autografo* 37 (1998) (Sondernummer *Ipotesi su Morselli*), S.85-86.
- Pontiggia, Giuseppe et al. (Hrsg.) (1984): *Atti del convegno su Guido Morselli dieci anni dopo (1973-1983)*, Gavarate.
- Posani, Riccardo (1968): *La grande guerra*, Florenz.

- Prada Oropeza, Renato (1983): „Historia y literatura en Cabrera Infante, César Leante y Cintio Vitier“, in: *Texto crítico. Xalapa* 8, 26/27 (1983), S.65-91.
- Promis, José (1980): „La composición narrativa en las novelas de Carlos Fuentes“, in: Lévy, Isaac Jack/ Loveluck, Juan (Hrsg.) (1980): *Simposio Carlos Fuentes: Actas. Department of Foreign Languages and Literature: Hispanic Studies, no. 2*, Columbia, S.33-44.
- Pugh, Anthony Cheal (1986): „Defeat, may 1940: Claude Simon, Marc Bloch and the Writing of Disaster“, in: Higgins, Ian (Hrsg.) (1986): *The Second World War in Literature*, Edinburgh, S.59-70.
- Pugh, Anthony Cheal (1990): „Claude Simon et la route de la référence“, in: *Revue des Sciences Humaines* 220 (1990) (Sondernummer *Claude Simon*), S.23-45.
- Puletti, Ruggero (2000): *La storia occulta. Il Pendolo di Foucault di Umberto Eco*, Manduria [u.a.].
- Pulgarín, Amalia (1995): *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid.
- Pulido Herráez, María Begoña (2006): *Poéticas de la novela histórica contemporánea, Mexico D.F.*
- Pupino, Angelo R. (1979): „Elsa Morante“, in: Grana, Gianni (Hrsg.) (1979): *Novecento*, Bd.VIII, Mailand, S.7565-7592.
- Pupo-Walker, C. Enrique (1982): *La vocación literaria del pensamiento histórico en América. Desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, Madrid.
- Quandt, Siegfried/ Süßmuth, Hans (Hrsg.) (1982): *Historisches Erzählen. Formen und Funktionen*, Göttingen.
- Quindeau, Ilka (1995): *Trauma und Geschichte. Interpretationen autobiographischer Erzählungen von Überlebenden des Holocaust*, Frankfurt/M..
- Raffo, Silvio/ Terziroli, Linda (Hrsg.) (2016): *Guido Morselli: un gattopardo del nord*, Varese.
- Rama, Angel (1982): „La guerra del fin del mundo. Una obra maestra del fanatismo artístico“, in: *Eco* 40, no.6 (1982), S.600-664.
- Raulff, Ulrich (Hrsg.) (1986): *Vom Umschreiben der Geschichte. Neue historische Perspektiven*, Berlin.
- Ravanello, Donatella (1980): *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*, Venedig.
- Re, Lucia (1993): „Utopian Longing and the Constraints of racial and Sexual Difference in Elsa Morante’s *La Storia*“, in: *Italica* 70 (1993), S.361-375.
- Reichardt, Dieter (Hrsg.) (1992): *Autorenlexikon Lateinamerika*, Frankfurt/M..
- Reichel, Edward (1981): „Geschichtsdenken und Gegenwartsdeutung in Il Gattopardo: Tommasi di Lampedusa, die ‚nouvelle histoire‘ und das Ende der Nachkriegsliteratur in Italien“, in: *Italienische Studien* 4 (1981), S.31-54.
- Reinstädler, Janett (Hrsg.) (2011): *Escribir después de la dictadura: la producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Madrid.
- Reitsma-La Brujeere, Cora (2001): „«Vous permettez que j’enregistre?» L’interview de S. dans *Le Jardin des Plantes*“, in: Houppermans, Sjef (2001) (Hrsg.): *Claude Simon et Le Jardin des Plantes*, Amsterdam/New York, S.63-74.

- Renouvier, Charles (1876): *Uchronie. Esquisse historique apocryphe du développement de la civilisation européenne tel qu'il n'a pas été, tel qu'il aurait pu être*, Paris.
- Ricardou, Jean (Hrsg.) (1975): *Claude Simon: analyse, théorie. Colloque de Cerisy*, Paris.
- Ricardou, Jean/Rossum-Guyon, Françoise (Hrsg.) (1972): *Nouveau Roman: Hier, aujourd'hui*, 2 Bde., Paris.
- Riccio, Alessandra (1985): „Literatura e historia en *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa“, in: *Istituto Universitario Orientale. Annali Sezione Romanza* 27, no.2 (1985), S.479-490.
- Riccobono, M.G. (1986): „Storia e romanzo storico nell'interpretazione della cultura italiana dalla fine dell'ottocento agli anni recenti“, in: Scarano, Emanuella et al. (Hrsg.) (1986): *Il romanzo della storia*, Pisa, S.297-342.
- Richard, Renaud (1982): „Aspectos de la estructura y de la temática en *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa“, in: *Les Cahiers de Fontenay* n. 26/27 (1982) (*Actes du Colloques sur l'oeuvre de Puig et Vargas Llosa avril 1982*, Fontenay-aux-Roses), S.39-53.
- Ricoeur, Paul (1983): *Temps et récit I*, Paris.
- Ricoeur, Paul (1984): *Temps et récit II: La configuration du temps dans la récit de fiction*, Paris.
- Ricoeur, Paul (1985): *Temps et récit III: Le temps raconté*, Paris.
- Ricoeur, Paul (2000): *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris.
- Rinaldi, Rinaldo (1995): „I romanzi a una dimensione di Guido Morselli“, in: in: Vanvolsem, Serge et al. (Hrsg.) (1995): *I tempi del rinnovamento. Atti del Convegno Internazionale Rinnovamento del Codice Narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, Bd. I. Roma, S.471-499.
- Rioux-Watine, Marie-Albane (2007): *La voix et la frontière. Sur Claude Simon*, Paris.
- Ritte, Jürgen (1986): „Guido Morselli“, in: Arnold, Hans Ludwig (Hrsg.) (1986): *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*, o.O., 9. Nachlieferung April 1986.
- Rivista di studi italiani* 27, n. 2 (2009).
- Robbe-Grillet, Alain (1963): *Pour un nouveau roman*, Paris.
- Roberts, David (1991): „The Modern German Historical Novel: An Introduction“, in: Roberts, David/Thomson, Philip (Hrsg.) (1991): *The Modern German Historical Novel. Paradigms, Problems and Perspectives*, New York/ Oxford, S.1-17.
- Roberts, David/Thomson, Philip (Hrsg.) (1991): *The Modern German Historical Novel. Paradigms, Problems and Perspectives*, New York/ Oxford.
- Robey, David (1984): „Umberto Eco“, in: Caesar, Michael/ Hainsworth, Peter (Hrsg.) (1984): *Writers and Society in Contemporary Italy*, New York, S.63-87.
- Rodiek, Christoph (1987): „Potentielle Historie (Uchronie). Literarische Darstellungsformen alternativer Geschichtsverläufe“, in: *Arcadia* 22 (1987), S.39-54.
- Rodiek, Christophe (1990): „Raumdarstellung im neueren uchronischen Roman“, in: Proceedings of the XIIth Congress of the ICLA, München 1990, vol.II, S.491-496.

- Rodiek, Christophe (1992): „Kontrafaktische Bürgerkriegsdarstellung in der spanischen Gegenwartsliteratur“, in: *Romanische Forschungen* 104, no.1/2 (1992), S.171-180.
- Rodiek, Christophe (1993): „Maurois und die möglichen Welten. Anmerkungen zu einem ‚Essai d’histoire hypothétique‘“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* CIII, no.1 (1993), S.23-31.
- Rodiek, Christophe (1997): *Erfundene Vergangenheit: Kontrafaktische Geschichtsdarstellung (Uchronie) in der Literatur (Analecta Romanica, 57)*, Frankfurt/M..
- Rodríguez Carranza, Luz (1990): *Un teatro de la memoria: Análisis de Terra Nostra de Carlos Fuentes*, Leuven.
- Rodríguez Hernández, Raúl (1987): „‚Nueva novela histórica’ hispanoamericana: La insurrección y Un día en la vida“, in: *Texto crítico* 13, no.36-37 (1987), S.153-163.
- Rodríguez Monegal, Emir (1966): „Carlos Fuentes. Situación del escritor en América Latina“, in: *Mundo Nuevo*, no. 1 (1966), S.5-21.
- Rodríguez Suro, Joaquín (1988): „La huella de Américo Castro en Terra Nostra“, in: Surtz, Ronald E. et al. (Hrsg.) (1988): *Américo Castro: The Impact of His Thought. Essays to Mark the Centenary of His Birth*, Madison, S.259-269.
- Rodríguez-Carranza, Luz (1989): „La Poétique de J.L.Borges et un autre roman historique“, in: *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, March/June 1989, S.95-105.
- Rohdewohld, Brigitta M. (1990): „C. Fuentes’ spanischer Eroberer Mexikos: Bringer des Lichts oder der Dunkelheit?“, in: Phaf, Ineke/ Steger, Hanns-Albert (Hrsg.) (1990): *Drei mal drei Lektüren von Terra Nostra, Iberoamerikanisches Archiv* 16, no.1 (1990) (Sondernummer), S.131-143.
- Roloff, Volker (1985): „Alejo Carpentier und die Mythisierung des Mittelalters“, in: *Iberoromania* 21 (1985), S.79-104.
- Roloff, Volker (1986): „Die Karnevalisierung der Apokalypse. Gabriel García Márquez: Hundert Jahre Einsamkeit (1967)“, in: Grimm, Gunter E. et al. (Hrsg.) (1986): *Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M., S.68-87.
- Roloff, Volker (1992): „Einleitung“, in: Roloff, Volker/ Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hrsg.) (1992): *Der hispanoamerikanische Roman, Bd. 1: Von den Anfängen bis Carpentier*, Darmstadt, S.1-8.
- Roloff, Volker/ Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hrsg.) (1992): *Der hispanoamerikanische Roman, Bd. 1: Von den Anfängen bis Carpentier; Bd.2: Von Cortázar bis zur Gegenwart*, Darmstadt.
- Romagnoli, Sergio (1984): *Manzoni e i suoi colleghi*, Florenz.
- Romano, Massimo (1984): „Una nuova forma di parodia: il romanzo-citazione“, in: *La cognizione del romanzo* 17 (1984), S.49-53.
- Rosa, Giovanna (1986): „La ‚Storia’ senza seguito“, in: *Pubblico* (1986), S.23-57.
- Rosa, Giovanna (1994): „Contro i gerghi dell’irrealità“, in: D’Angeli, Concetta/Magrini, Giacomo (Hrsg.) (1994): *Vent’anni dopo ‚La Storia‘. Omaggio a Elsa Morante*, Pisa, S.251-270.
- Rosa, Giovanna (1995): *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Mailand.

- Rosa, Giovanna (2010): „Dal romanzo storico alla ‚Storia. Romanzo‘. Romanzo storico, antistorico, neostorico“, in: Costa, Simona et al. (Hrsg.) (2010): *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Bd. I, Pisa, S.45-70.
- Rosenfield, Israel (1990): „Pour une critique de l’intelligence artificielle“, in: Corsi, Pietro (Hrsg.) (1990): *La fabrique de la pensée*, Mailand, S.313-317.
- Ross, Charlotte/ Sibley, Rochelle (Hrsg.) (2004): *Illuminating Eco on the boundaries of interpretation*, Burlington.
- Rossi, Paolo (1983): *Clavis universalis: arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, 2. Auflage, Mailand/ Neapel.
- Rossi, Paolo (1988): „Il Piano e il Pendolo“, in: *Panorama*, 2.10.1988, S.128-133.
- Rossi, Paolo (1989): *Paragone degli ingegni moderni e postmoderni*, Bologna.
- Rossi, Paolo (1991): *Il passato, la memoria, l’oblio. Sei saggi di storia delle idee*, Bologna.
- Rossi, Pietro (Hrsg.) (1990): *La memoria del sapere. Forme di conservazione e strutture organizzative dall’antichità a oggi*, Rom/ Bari.
- Rossmann, Charles/ Friedman, Alan Warren (Hrsg.) (1983): *Mario Vargas Llosa. Estudios críticos*, Barcelona.
- Rössner, Michael (1988): *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M..
- Rössner, Michael (2000): „Die Populärkultur und der Groß-Romancier. Zu Mario Vargas Llosas ‚La tía Julia y el escribidor‘“, in: Morales Saravia, José (Hrsg.) (2000): *Das literarische Werk von Mario Vargas Llosa: Akten des Colloquiums im Ibero-Amerikanischen Institut, Berlin 5.-7. November 1998*, Frankfurt/M., S.125-136.
- Röttgers, Kurt (1982): „Geschichtserzählung als kommunikativer Text“, in: Quandt, Siegfried/ Süßmuth, Hans (Hrsg.) (1982): *Historisches Erzählen. Formen und Funktionen*, Göttingen, S.29-48.
- Rötzer, Florian (1987): *Französische Philosophen im Gespräch*, München.
- Roubichou, Gérard (1975) : „Aspects de la phrase simonienne“, in: Ricardou, Jean (Hrsg.) (1975): *Claude Simon: analyse, théorie. Colloque de Cerisy*, Paris, S.191-222.
- Roubichou, Gérard (1995): „La mémoire, l’écriture, le roman. Réflexions sur la production romanesque de Claude Simon“, in: Calle-Gruber, Mireille (Hrsg.) (1995): *Les sites de l’écriture. Colloque Claude Simon (Queen’s University 1993)*, Paris, S.93-104.
- Ruffinelli, Jorge (1981): „Notas sobre la novela en México (1975-1980)“, in: *Cuadernos de Marcha* 3, 14 (1981), S.47-59.
- Ruffinelli, Jorge (1981b): „Vargas Llosa: dios y el diablo en la tierra del sol“, in: *Hueso Húmero* 11 (1981), S.116-129.
- Rüsen, Jörg (1976): *Ästhetik und Geschichte. Geschichtstheoretische Untersuchungen zum Begründungszusammenhang*, Stuttgart.
- Russell, Bertrand (1961): *Bertrand Russell dice la sua*, Mailand (englisches Original: Russell, Bertrand (1960): *Bertrand Russell speaks his mind*, Cleveland.).

- Ryan, Marie-Laure (1992): *Possible worlds, artificial intelligence and narrative theory*, Bloomington.
- Ryan, Marie-Laure (Hrsg.) (2004): *Narrative Across Media: The Languages of Storytelling*, Lincoln.
- Sabot, Philippe (2010): *Littérature et guerres. Sartre, Malraux, Simon*, Paris.
- Sacco Messineo, Michela (Hrsg.) (2007): *Il romanzo e la storia. Percorsi critici*, Palermo.
- Sanchez-Rey, Alfonso: „La guerra del fin del mundo»: Virtuosismo técnico y tradición“, in: *Revista de literatura* 45, no.89 (1983), S.155-164.
- Sanguineti, Edoardo (1988): „In attesa del Quarto Vangelo“, in: *Rinascita* 37 (1988), S.15-16.
- Sarfatti, Michele (2000), *Gli ebrei nell'Italia fascista*, Turin.
- Sarkonak, Ralph (1986): *Les carrefours du texte*, Toronto.
- Sarkonak, Ralph (Hrsg.) (1994): *Claude Simon 1: à la recherche du référent perdu* (Sondernummer von *La Revue des Lettres modernes*), Paris.
- Sartini, Fabrizio (1990): *Ecomania. La ricezione giornalistica di un bestseller letterario: „Il pendolo di Foucault“ di Umberto Eco*, Leuven.
- Sauerberg, Lars Ole (1991): *Fact into Fiction: Documentary Realism in the Contemporary Novel*, London.
- Sayers Peden, Margaret (1975): „Terra Nostra: Fact and Fiction“, in: *The American Hispanist* 1, no.1 (1975), S.4-6.
- Sayers Peden, Margaret (1982a): „A Note on an Early Published Fragment of Terra Nostra“, in: *Mester* 1 (1982), S.75-80.
- Sayers Peden, Margaret (1982b): „Forking Paths, Infinite Novels, Ultimate Narrators“, in: Brody, Robert/ Rossman, Charles (Hrsg.) (1982): *Carlos Fuentes*, Austin (Texas), S.156-172.
- Scarano, Emanuella (1986): „Riscrivere la storia: storiografia e romanzo storico“, in: Scarano, Emanuella et al. (Hrsg.) (1986): *Il romanzo della storia*, Pisa, S.11-83.
- Scarano, Emanuella (1990): „La ‚fatua veste‘ del vero“, in: Lugnani, Lucio/ Scarano, Emanuella (Hrsg.) (1990): *Per Elisa. Studi su ‚Menzogna e sortilegio‘*, Pisa, S.97-171.
- Scarano, Emanuella (2004): *La voce dello storico*, Neapel.
- Scarano, Emanuella (2006): „Forme della storia e forme della finzione“, in: *Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura* VIII, 1/2 (2006), S.35-50.
- Scarano, Emanuella et al. (Hrsg.) (1986): *Il romanzo della storia*, Pisa.
- Schabert, Ina (1981): *Der historische Roman in England und Amerika*, Darmstadt.
- Schabert, Ina (1990): *In Quest of the Other Person. Fiction as Biography*, Tübingen.
- Schacter, Daniel L. (1996): *Searching for Memory. The Brain, the Mind, and the Past*, New York.
- Schacter, Daniel L. (Hrsg.) (1995): *Memory Distorsion. How Minds, Brains and Societies Reconstruct the Past*, Cambridge Massachusetts/ London.
- Schaerer-Nussberger, Maja (1984): „Terra Nostra o los instantes de una convocación“, in: *Anales de literatura hispanoamericana* no.13 (1984), S.139-151.

- Schalk, Helge (2000): *Umberto Eco und das Problem der Interpretation: Ästhetik, Semiotik, Textpragmatik*, Würzburg.
- Scharlau, Birgit (Hrsg.) (1994): *Lateinamerika denken: Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen.
- Scheerer, Thomas M. (1991): *Mario Vargas Llosa: Leben und Werk. Eine Einführung*, Frankfurt/M..
- Schifano, Jean-Noël/ Notarbartolo, Tjuna (Hrsg.) (1993): *Cahiers Elsa Morante*, Neapel.
- Schiffels, Walter (1974): *Geschichte(n) Erzählen. Geschichte, Funktionen und Formen historischen Erzählens*, Saarbrücken.
- Schiffer, Werner (1980): *Theorien der Geschichtsschreibung und ihre erzähltheoretische Relevanz (Danto, Habermas, Baumgartner, Droysen)*, Stuttgart.
- Schilling, Erik (2012): *Der historische Roman seit der Postmoderne: Umberto Eco und die deutsche Literatur*, Heidelberg.
- Schlickers, Sabine (2015): *La conquista imaginaria de América: crónicas, literatura y cine*, Frankfurt/M. [u.a.].
- Schlobach, Jochen (1980): *Zyklentheorie und Epochenmetaphorik: Studien zur bildlichen Sprache der Geschichtsreflexion in Frankreich von der Renaissance zur Frühaufklärung*, München.
- Schmeling, Manfred (1987): *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*, Frankfurt/M..
- Schmidt, Burghart (1986): *Postmoderne - Strategien des Vergessens. Ein kritischer Bericht*, Darmstadt/ Neuwied.
- Schmidt, Dorothea (1997): *Schreiben nach dem Krieg. Studien zur Poetik Claude Simons*, Heidelberg.
- Schmidt, Siegfried J. (1991): „Gedächtnisforschungen: Positionen, Probleme, Perspektiven“, in: Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.) (1991): *Gedächtnis: Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*, Frankfurt/M., S.9-55.
- Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.) (1987): *Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt/M..
- Schmitt, Hans-Jürgen (2013): *Mario Vargas Llosa*, München.
- Scholes, Robert (1967): *The Fabulators*, New York.
- Scholes, Robert (1975): *Structural Fabulation. An Essay on Fiction of the Future*, Notre Dame/ London.
- Scholes, Robert (1979): *Fabulation and Metafiction*, Urbana [u.a.].
- Schreckenber, Stefan (2006): „Images del l'inconcevable. Métaphores de la guerre dans *Les Géorgiques* de Claude Simon“, in: Albers, Irene/ Nitsch, Wolfram (Hrsg.) (2006): *Transports. Les métaphores de Claude Simon*, Frankfurt/M. [u.a.], S.203-216.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1975): *Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay*, Frankfurt/M..
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1988): „Octavio Paz. Los hijos del limo - Europäische Avantgarde und mexikanisches Bewußtsein“, in: Hölz, Karl (Hrsg.) (1988): *Literarische Vermittlungen: Geschichte und Identität in der mexikanischen*

- Literatur. Akten des Kolloquiums Trier, 5. bis 7. Juni 1987*, Tübingen, S.137-150.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1989): „Gnostische Detektivarbeit. Umberto Eco, Foucaults Pendel und Simon Magus“, in: *Die Presse*, 28./29.1.1989, S.7-8.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1989b): „Sam Spade im Reich des Okkulten. Umberto Ecos Il pendolo di Foucault und der Kriminalroman“, in: Borchmeyer, Dieter (Hrsg.) (1989): *Poetik und Geschichte. Viktor Zmegac zum 60. Geburtstag*, Tübingen, S.486-504.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1991): „Das System und der Zufall. Zur Parodie des Detektivromans bei Jorge Luis Borges“, in: Pfeiffer, Erna/ Kubarth, Hugo (Hrsg.) (1991): *Canticum Ibericum. Neuere spanische, portugiesische und lateinamerikanische Literatur im Spiegel von Interpretation und Übersetzung*, Frankfurt/M., S.382-395.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1992a): „„Literaturverfall?“. Politische Desillusion und das Ende der Avantgarde (unter romanistischen Perspektiven betrachtet)“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 22, Heft 87/88 (1992), S.46-62.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich (1992b): „Mario Vargas Llosa: ‚Conversación en La Catedral‘“, in: Roloff, Volker/ Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hrsg.) (1992): *Der hispanoamerikanische Roman, Bd.2: Von Cortázar bis zur Gegenwart*, Darmstadt, S.146-156.
- Schumm, Petra (1994): „*Mestizaje* und *culturas híbridas* – kulturtheoretische Konzepte im Vergleich“, in: Scharlau, Birgit (Hrsg.): *Lateinamerika denken: Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*, Tübingen, S.59-80.
- Schütz, Katharina von (2003): *Indio und Konquistador in der hispano-amerikanischen ‚nueva novela histórica‘ (1978-1999). Postkoloniale Strategien der Erinnerung*, Frankfurt/M..
- Segre, Cesare (1984): „Guido Morselli e i mondi alternativi“, in: Pontiggia, Giuseppe et al. (Hrsg.) (1984b): *Atti del convegno su Guido Morselli dieci anni dopo (1973-1983)*, Gavirate, S.19-30.
- Segre, Cesare (1984): „I mondi alternativi“, in: *Alfabeta*, Dez. 1984, S.16-17.
- Semana de autor. Mario Vargas Llosa* (1985), Madrid.
- Serça, Isabelle (1999): „Le jardin des plantes“, une ‚composition en damier‘“, in: *Littératures* 40 (1999), S.59-77.
- Serkowska, Hanna (2002) : „*Uscire da una camera delle favole*“. *I romanzi di Elsa Morante*, Krakau.
- Serkowska, Hanna (2006): „Allegorie del presente. Il caso di Bufalino, Camilleri, Consolo, Vassalli“, in: *Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura* VIII, 1/2 (2006), S.252-269.
- Serkowska, Hanna (2012): *Dopo il romanzo storico: La storia nella letteratura italiana del '900*, Pesaro.
- Serkowska, Hanna (Hrsg.) (2011): *Finzione cronaca realtà: scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Massa.

- Severijnen, Olav (1991): „Bin ich ein Gott?’ The problem of the narrative in Umberto Eco’s Foucault’s Pendulum and Gravity’s Rainbow“, in: *Neophilologus*, 75 (1991), S.327- 341.
- Seydel, Ute (2007): *Narrar historia(s): la ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa (un acercamiento transdisciplinario a la ficción histórica)*, Madrid.
- Sgorlon, Carlo (1985): *Invito alla lettura die Elsa Morante*, Mailand.
- Simmel, Georg (1967): *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftlichung*, Leipzig.
- Simson, Ingrid (1989): *Realidad y ficción en „Terra nostra“ de Carlos Fuentes*, Frankfurt/M.
- Singler, Christoph (1993): *Le roman historique contemporain en Amérique latine entre mythe et ironie*, Paris.
- Siti, Walter : „Elsa Morante in Pier Paolo Pasolini“, in: D’Angeli, Concetta/Magrini, Giacomo (Hrsg.) (1994): *Vent’anni dopo „La Storia“*. *Omaggio a Elsa Morante*, Pisa, S.131-148.
- Sklodowska, Elzbieta (1990): „El (re)descubrimiento de América: la parodia en la novela histórica“, in: *Romance Quarterly* 37, no.3 (1990), S.345-352.
- Sklodowska, Elzbieta (1991): *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Amsterdam/ Philadelphia.
- Slater, Candace (1982): *Stories on a String. The Brazilian ‚Literatura de Cordel‘*, Berkeley/ Los Angeles.
- Sloan, De Villo (1987): „The Decline of American Postmodernism“, in: *Substance XVI*, no.3 (1987), S.29-43.
- Smethurst, Paul (2000): *The Postmodern Chronotype (sic!): Reading Space and Time in Contemporary Fiction*, Amsterdam/ Atlanta.
- Sodi, Risa (1998): „Whose Story? Literary Borrowings by Elsa Mornate’s *La Storia*“, in: *Lingua e stile* 33 (1998), S.141-153.
- Sofri, Adriano (1994): „Stanno amazzando Useppe a Sarajevo“, in: D’Angeli, Concetta/Magrini, Giacomo (Hrsg.) (1994): *Vent’anni dopo „La Storia“*. *Omaggio a Elsa Morante*, Pisa, S.271-276.
- Solotorevsky, Myrna (1989): „El relato literario como configurador de un referente histórico: Termina el desfile de Reinaldo Arenas“, in: Chang-Rodríguez, Raquel/ de Beer, Gabriella (Hrsg.) (1989): *La historia en la literatura iberoamericana. Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, New York, S.171-177.
- Somigli, Luca (Hrsg.) (2013): *Negli archivi e per le strade: il ritorno alla realtà narrativa di inizio millennio*, Rom.
- Sommavilla, Guido (1980): *Peripezie dell’epica contemporanea. Dialettica e mistero*, Mailand.
- Sommer, Doris/ Yudice, George (1986): „Latin American Literature from the ‚Boom‘“, in: McCaffery, Larry (Hrsg.) (1986): *Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide (Movements in The Arts, no.2)*, New York [u.a.], S.189-214.

- Sosnowski, Saúl (1986): „A propósito de A. Roa Bastos y la producción cultural americana ante la historia“, in: Sosnowski, Saúl (Hrsg.) (1986): *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, Buenos Aires, S.7-17.
- Sosnowski, Saúl (Hrsg.) (1986): *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*, Buenos Aires.
- Soto-Duggan, Livia (1980): „Terra Nostra: Memoria e imaginación“, in: Lévy, Isaac Jack/ Loveluck, Juan (Hrsg.) (1980): *Simposio Carlos Fuentes: Actas. Department of Foreign Languages and Literature: Hispanic Studies, no. 2*, Columbia, S.161-173.
- Souza, Raymond D. (1988): *La historia en la novela hispanoamericana moderna*, Bogotá.
- Spang, Kurt (1995): „Apuntes para una definición de la novela histórica“, in: Spang, Kurt et al. (Hrsg.) (1995): *La novela histórica*, Navarra, S.65-114.
- Spinazzola, Vittorio (1990): *Il romanzo antistorico*, Rom.
- Springer, Alice G. (1986): *An Iconological Study of the New World in Carlos Fuentes' Terra nostra*, Ann Arbor (Diss. Nashville, Tenn. 1985).
- Springer, Carolyn (1989): „History, Fantasy, and Fraud: The Status of Historical Representation in Sciascia's *Il consiglio d'Egitto*“, in: *Italica* 66, no.2 (1989), S.176-185.
- Stackelberg, Jürgen von (1992): „„El que sirve una revolución ara en el mar.' Simón Bolívar bei Alvaro Mutis und Gabriel García Marquez“, in: *Iberoromania* 36 (1992), S.38-51.
- Starobinski, Jean (1987): „La journée dans «Histoire»“, in: Starobinski, Jean et al. (Hrsg.) (1987): *Sur Claude Simon*, Paris, S.7-32.
- Stauder, Thomas (1988): „Nell'anno ottavo della pubblicazione del ‚Nome della Rosa‘: proposta per la soluzione di alcuni problemi interpretativi ancora rimanenti“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Heft 3/4 (1988), S.422-448.
- Stauder, Thomas (1988b): *Umberto Eco's „Der Name der Rose“: Forschungsbericht und Interpretation*, Erlangen.
- Stauder, Thomas (1991): „Il pendolo di Foucault: L'autobiografia segreta di Umberto Eco“, in: *Il lettore di provincia* 80 (1991), S.3-21.
- Stauder, Thomas (1999): „El ‚postmoderno‘ en Eco y Borges“ in: Calvo Montoro, María José (Hrsg.) (1999): *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*, Cuenca, S.207-226.
- Stauder, Thomas (2012): *Gespräche mit Umberto Eco aus drei Jahrzehnten*, Berlin/ Münster.
- Steckbauer, Sonja M. (1999): *La novela latinoamericana entre historia y utopía*, Eichstätt.
- Stefani, Luigina (1974): „Recensione a «La Storia»“, in: *Belfagor* 29, no.6 (1974), S.712-717.
- Steig, Michael (1980): „Zur Definition des Grotesken: Versuch einer Synthese“, in: Best, Otto F. (Hrsg.) (1980): *Das Groteske in der Dichtung*, Darmstadt, S.69-84.
- Stella, Guido (1974): „La Storia di Elsa Morante“, in: *Humanitas* 29, no.8-9 (1974), S.661-665.

- Stierle, Karlheinz (1973): „Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte. Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte“, in: Koselleck, Reinhart / Stempel, Wolf-Dieter (Hrsg.) (1973), S.347-375.
- Stierle, Karlheinz (1990): „Claude Simons ‚La Route des Flandres‘ und die Krise der Relevanzen“, in: Eggert, Hartmut et al. (Hrsg.) (1990): *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*, Stuttgart, S.249-257.
- Stone, Lawrence (1979): „The Revival of Narrative: Reflections on a New Old History“, in: *Past and Present* 85 (1979), S.3-24.
- Strösetzki, Christoph (1992): „Gabriel García Márquez: ‚El general en su laberinto‘“, in: Roloff, Volker/ Wentzlauff-Eggebert, Harald (Hrsg.) (1992): *Der hispanoamerikanische Roman, Bd.2: Von Cortázar bis zur Gegenwart*, Darmstadt, S.249-260.
- Strösetzki, Christoph (Hrsg.) (1991): *Der Griff nach der Neuen Welt. Der Untergang der indianischen Kulturen im Spiegel zeitgenössischer Texte*, Frankfurt/M..
- Strümpel, Jan (1999): „Im Sog der Erinnerungskultur. Holocaust und Literatur – ‚Normalität‘ und ihre Grenzen“, in: *Literatur und Holocaust, Text und Kritik* 144 (1999), S.9-17.
- Suleiman, S.R. (1983): *Authoritative Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre*, New York.
- Swanson, Philip (2005): „The Post-Boom novel“, in: Kristal, Efraim (Hrsg.) (2005): *The Cambridge companion to the Latin American Novel*, Cambridge, S.81-101.
- Swietlicki, Catherine (1981): „Carlos Fuentes' Kabbalistic World“, in: *Symposium* 32, no.2 (1981), S.155-167.
- Swietlicki, Catherine (1983): „Doubling, Reincarnation, and Cosmic Order in Terra Nostra“, in: *Hispanófila* 27, no.1=79 (1983), S.93-104.
- Sykes, Stuart (1979): *Les romans de Claude Simon*, Paris.
- Taggart, Kenneth M. (1983): *Yañez, Rulfo y Fuentes, el tema de la muerte en tres novelas mexicanas*, Madrid.
- Talamo, Manlio (1989): *I segreti del pendolo. Percorsi e giochi intorno al ‚Pendolo di Foucault‘ di Umberto Eco*, Pompei.
- Tani, Stefano (1988): „La Giovane Narrativa: Emerging Italian Novelists in the Eighties“, in: D'haen, Theo/ Bertens, Hans (Hrsg.) (1988): *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, Amsterdam/ Antwerpen, S.161-132.
- Tani, Stefano (1990): *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Mailand.
- Tassel, Alain/ Déruelle, Aude (Hrsg.) (2008): *Problèmes du roman historique*, Paris.
- Taylor, Victor E./ Winqvist, Charles E. (Hrsg.) (1998): *Postmodernism: Critical Concepts*, 4 Bde, London, New York.
- Tellini, Gino (1988): *Letteratura e Storia. Da Manzoni a Pasolini*, Rom.
- Tennstedt, Antje (2007): *Annäherungen an die Vergangenheit bei Claude Simon und W.G. Sebald: am Beispiel von Le Jardin des Plantes, Die Ausgewanderten und Austerlitz*, Freiburg i. Br. [u.a.].

- Thies, Sebastian (2004): *„La verdadera historia es el olvido“: Alterität und Poetologie der Memoria in der gegenwärtigen historischen Erzählliteratur Mexikos*, Berlin.
- Thiher, Allen (1984): *Words in Reflection. Modern Language Theory and Postmodern Fiction*, Chicago/ London.
- Thiher, Allen (1990): „Postmodern Fiction and History“, in: D’haen, Theo/ Bertens, Hans (Hrsg.) (1990): *History and Post-war Writing*, Amsterdam, S.9-31.
- Thouillot, Michel (1998): *Les guerres de Claude Simon*, Rennes.
- Tilgher, Adriano (1942): *Il casualismo critico: l’oggetto, il dato, il tempo, il caso*, Rom.
- Tilgher, Adriano (1952): *Pensieri sulla storia. Enigmi della storia. Personaggi e prospettive*, Rom.
- Titone, Virgilio (1975): „La critica e il caso Morante“, in: *Nuova Antologia* 523, no.2089 (1975), S.71-80.
- Todisco, A. (1965): „Non s’usa più il ‚passato remoto‘ caro ai romanzieri dell’Ottocento“, in: *Corriere della sera*, 23.5.1965.
- Todorov, Tzvetan (1982): *La conquête de l’Amérique. La découverte de l’autre*, Paris.
- Toro, Alfonso de (1991): „Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la novela latinoamericana)“, in: *Revista Iberoamericana* 155-156 (1991), S.441-468.
- Toro, Alfonso de (1997): „Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea. Postmodernidad, Postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica“, in: Toro, Alfonso de (Hrsg.) (1997): *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves Reflexiones sobre la cultura latinoamericana*, Frankfurt/M., S.11-50.
- Toro, Alfonso de (2000): „Mario Vargas Llosa: ‚Historia de Mayta‘ oder die Geschichte als Konstruktion in der Postmoderne“, in: Saravia, José Morales (Hrsg.) (2000): *Kolloquium zum literarischen Werk von Mario Vargas Llosa*, Frankfurt/M., S.137-172.
- Toro, Alfonso de (2003): „Carlos Fuentes, *El naranjo* 1994. Hybriditäts- und Translationsstrategien für einen neuen (transversalen) historischen Roman“, in: Dröschner, Barbara/ Rincón, Carlos (Hrsg.) (2003): *Carlos Fuentes’ Welten: Kritische Relektüren*, Berlin, S.73-95.
- Toro, Fernando de (1996): „From where to speak?“, in: Toro, Fernando de/ Toro, Alfonso de (Hrsg.) (1995): *Borders and Margins. Post-Colonialism and Post-Modernism*, Frankfurt/M., S.131-148.
- Trejo Fuentes, Ignacio (1987): „En busca de la mexicanidad“, in: *Quimera* 68 (1987), S.28-33.
- Treskow, Isabella von (2010): „„Ruhe findet sie nicht“. Bezüge zur alttestamentlichen Klage in der Literatur über die italienische Judenverfolgung des 20. Jahrhunderts“, in: Behrens, Rudolf/Stillers, Rainer (2010) (Hrsg.): *Inquietudini. Gestalt, Funktion und Darstellung eines affektiven Musters in der italienischen Literatur*. Heidelberg, S.159-185.

- Treskow, Isabella von (2013): *Judenverfolgung in Italien (1938-1945) in Romanen von Marta Ottolenghi Minerbi, Giorgio Bassani, Francesco Burdin und Elsa Morante: Fakten, Fiktion, Projektion*, Wiesbaden.
- Tropea, Mario (Hrsg.) (1998): *La letteratura, la storia, il romanzo*, Caltanissetta.
- Tschacher, Werner (1996): „Die Templer sind immer im Spiel“. Geschichtsfiktionen im Foucaultschen Pendel Umberto Ecos“, in: Kerner, Max/Wunsch, Beate (Hrsg.) (1996): *Welt als Rätsel und Geheimnis? Studien und Materialien zu Umberto Ecos Foucaultschem Pendel*, Frankfurt/ Berlin, S.48-74.
- Turner, Joseph W. (1979): „The Kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition and Methodology“, in: *Genre* 12 (1979), S.333-355.
- Tusini, Serena (2004): „Il romanzo post-storico“, in: *Allegoria* 2004, N.47, S.47-66.
- Usandizaga, Helena (Hrsg.) (2013): *Palimpsestos de la antigua palabra: Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*, Oxford [u.a.].
- Vanvolsem, Serge/ Musarra, Franco/ Van den Bossche, Bart (Hrsg.) (1995): *I tempi del rinnovamento. Atti del Convegno Internazionale Rinnovamento del Codice Narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, Bd. I, Rom.
- Vásquez, Carmen (1983): „Le Siècle des Lumières dans le domaine de l'insoluble“, in: *Cahiers de recherche de S.T.D. Université Paris 7*, no.12 (1983), S.5-24.
- Vásquez, Carmen (1991): „El reino de este mundo y la función de la historia en la concepción de lo real maravilloso americano“, in: *Cuadernos americanos* 5, no.28 (1991), S.90-117.
- Vattimo, Gianni (1990): *Das Ende der Moderne*, hrsg. u. übers. v. Rafael Capurro, Stuttgart (italienisches Original: *La fine della modernità*, Mailand, 1985).
- Vattimo, Gianni et al. (1990): *Filosofia al presente*, Mailand.
- Ventresque, Renée (2001): „Le Jardin des Plantes: l'ultime avatar d'une scène capitale“, in: Houppermans, Sjef (2001) (Hrsg.): *Claude Simon et Le Jardin des Plantes*, Amsterdam/New York, S.87-98.
- Ventura, Roberto (1985): „Unsere Vendée“. Der Mythos von der französischen Revolution und die Konstitution nationalkultureller Identität in Brasilien (1897-1902)“, in: Gumbrecht, Hans-Ulrich/ Link-Heer, Ursula (Hrsg.) (1985): *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, Frankfurt/M., S.441-446.
- Venturi, Gianni (1977): *Elsa Morante*, Firenze (*Il Castoro* 130).
- Versins, Pierre (1972): *Encyclopédie de l'utopie et de la science fiction*, Lausanne.
- Vester, Heinz-Günter (1985): „Konjunktur der Konjunkturen. Postmodernität bei Pynchon, Eco, Strauß“, in: *L'80*, Heft 34 (1985), S.11-28.
- Veyne, Paul (1990): *Geschichtsschreibung - Und was sie nicht ist*, Frankfurt/M. (französisches Original: *Comment on écrit l'histoire*, Paris, 1971).
- Viart (1998): „Remembrances et remembrement: cultiver les friches de la mémoire. Le Jardin des Plantes“, in: *Scherzo*, No. 3 (1998), S.23-29.
- Viart, Dominique (1992): „„Mais comment appeler cela?“ Claude Simon, la mémoire et la guerre“, in: *Revue du Nord* 20 (1992) (Sondernummer *Guerre et littérature*: 14-18, 39-45), S.85-102.
- Viart, Dominique (1997): *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris.

- Vidal, Jean-Pierre (1995): „Le passé sous silence et la prise a témoin“, in: Calle-Gruber, Mireille (Hrsg.) (1995): *Les sites de l'écriture. Colloque Claude Simon (Queen's University 1993)*, Paris, S.55-65.
- Villani, Paola (1998): *Il „caso“ Morselli. Il registro letterario filosofico*, Neapel.
- Villani, Paola (2012): *Un mistico ribelle: A-teologia e scrittura in Guido Morselli*, Neapel.
- Virilio, Paul (1986): *Ästhetik des Verschwindens*, Berlin.
- Vittoz, Dominique (1985): „Guido Morselli: premières armes de journaliste dans ‚Libro e moschetto‘“, in: *Revue des Etudes Italiennes* 1-4 (1985), S.116-122.
- Vittoz, Dominique (1993): „Identité et culture chez Guido Morselli“, in: *Novecento. Cahiers du CERCIC* 17 (1993), S.159-190.
- Vittoz, Dominique (1994): „Idéologie et engagement chez Guido Morselli“, in: *Novecento. Cahiers du CERCIC* 18 (1994), S.130-175.
- Volek, Emil (1992): „El hablador de Vargas Llosa. Del realismo mágico a la postmodernidad“, in: *Cuadernos hispanoamericanos* (1992), S.95-102.
- Voltmer, Ernst (1987): „Das Mittelalter ist noch nicht vorbei...über die merkwürdige Wiederentdeckung einer längst vergangenen Zeit und die verschiedenen Wege, sich ein Bild davon zu machen“, in: Haverkamp, Alfred/ Heit, Alfred (Hrsg.) (1987): *Ecos Rosenroman. Ein Kolloquium*, München, S.185-227.
- Wägenbaur, Thomas (Hrsg.) (1998): *The Poetics of Memory*, Tübingen.
- Wagstaff, Christopher (1984): „The Neo-avantgarde“, in: Caesar, Michael/ Hainsworth, Peter (Hrsg.) (1984): *Writers and Society in Contemporary Italy*, New York, S.35-61.
- Waites, Elizabeth A. (1997): *Memory Quest. Trauma and the Search for Personal History*, New York, London.
- Walker, John (1987): „Canudos Revisited: Cunninghame Graham, Vargas Llosa and the Messianic Tradition“, in: *Symposium* 41, no.4 (1987), S.308-316.
- Wallace, Martin (1986): *Recent Theories of Narrative*, Ithaca/ London.
- Warning, Rainer (1991): „Claude Simons Gedächtnisräume: *La Route des Flandres*“, in: Haverkamp, Anselm/ Lachmann, Renate (Hrsg.): *Gedächtniskunst: Raum-Bild-Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt/M., S.356-84.
- Watzlawick, Paul (1986): *Wie wirklich ist die Wirklichkeit? Wahn, Täuschung, Verstehen*, 14. Aufl., München (1976).
- Watzlawick, Paul (Hrsg.) (1986): *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*, 4. Aufl., München (1981).
- Wauth, Patricia (1984): *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London/ New York.
- Weber, Luigi (2009): „Guerra senza odio“. Appunti per una lettura storica di Contro-passato prossimo“, in: *Rivista di studi italiani* 27, no.2 (2009), S.171-191.
- Weber, Max (1988): *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, 7. Aufl., Tübingen (1922).
- Weimann, Robert/ Gumbrecht, Hans Ulrich (Hrsg.) (1991): *Postmoderne - globale Differenz*, Frankfurt/M..

- Weinberg, Gregorio (1982): „Tiempo, destiempo y contratiempo“, in: Tula, Jorge (Hrsg.) (1982): *De historia e historiadores. Homenaje a José Luis Romero*, Mexiko D.F., S.41-66.
- Weinberg, Manfred/ Windisch, Martin (1998): „Einleitung“, in: Assmann, Aleida/ Weinberg, Manfred/ Windisch, Martin (Hrsg.): *Medien des Gedächtnisses (Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Sonderheft 1998)*, Stuttgart, S.1-13.
- Weinstein, Mark A. (1976): „The Creative Imagination in Fiction and History“, in: *Genre* 9 (1976), S.263-277.
- Weisgerber, Jean (1982): „Le réalisme magique: la locution et le concept“, in: *Rivista di letteratura moderna e comparata* 35 (1982), S.27-54.
- Welsch, Wolfgang (1987): *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim.
- Welsch, Wolfgang (1990): *Ästhetisches Denken*, Stuttgart.
- Welsch, Wolfgang (Hrsg.) (1988): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim.
- Wesseling, Elisabeth (1991): *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, Amsterdam/ Philadelphia.
- Wetzel, Hermann H. (1991): „Spuren-Lesen im italienischen Roman“, in: Harth, Helene et al. (Hrsg.) (1991): *Konflikt der Diskurse. Zum Verhältnis von Literatur und Wissenschaft im modernen Italien*, Tübingen, S.131-147.
- White, Hayden (1973): *The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore/ London.
- White, Hayden (1978): *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore.
- White, Hayden (1987): *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation/* Baltimore, London.
- Wichert, Adalbert (1978): *Alfred Döblins historisches Denken. Zur Poetik des modernen Geschichtsromans*, Stuttgart.
- Williams, Raymond L. (1980): „Observaciones sobre el doble en Terra Nostra“, in: Lévy, Isaac Jack/ Loveluck, Juan (Hrsg.) (1980): *Simposio Carlos Fuentes: Actas. Department of Foreign Languages and Literature: Hispanic Studies, no. 2*, Columbia, S.175-183.
- Williams, Raymond L. (1986): *Mario Vargas Llosa*, New York.
- Williams, Raymond L. (1995): *The Postmodern Novel in Latin America: Politics, Culture and the Crisis of Truth*, New York.
- Williams, Raymond L. (2014): *Mario Vargas Llosa: a life of writing*, Austin (Texas).
- Williams, Raymond Leslie (1996): *The Writings of Carlos Fuentes*, Austin.
- Wing, George Gordon (1982): „Some Remarks on the Literary Criticism of Carlos Fuentes“, in: Brody, Robert/ Rossman, Charles (Hrsg.) (1982): *Carlos Fuentes*, Austin (Texas), S.200-215.
- Wittgenstein, Ludwig (1963): *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt (1918).
- Wolfzettel, Friedrich (1981): „Funktionsweisen des Mythos im modernen italienischen Roman (1940-1960)“, in: *Romanische Forschungen* 93 (1981), S.104-121.

- Wolfzettel, Friedrich (1992): „Alejo Carpentier: ‚Los pasos perdidos‘“, in: Roloff, Volker/ Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hrsg.) (1992): *Der hispanoamerikanische Roman, Bd. 1: Von den Anfängen bis Carpentier*, Darmstadt, S.244-253.
- Wood, Sharon (1991): „The Bewitched Mirror: Imagination and Narration in Elsa Morante“, in: *The Modern Language Review* 86, no.2 (1991), S.310-21.
- Wu Ming (2009): *New Italian epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Turin.
- Wyss, Ulrich (1986): „Der Apokalyptiker und der Detektiv. Umberto Eco: Der Name der Rose (1981)“, in: Grimm, Gunter E. et al. (Hrsg.) (1986): *Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M., S.294-312.
- Yates, Frances A. (1966): *The Art of Memory*, London.
- Yates, Frances A. (1988): *Giordano Bruno et la tradition hermétique*, Paris.
- Young, James E. (1997): *Beschreiben des Holocaust*, Frankfurt/M..
- Yúdice, George (1980): „La escritura como acto simbólico en Terra Nostra y Yo el supremo“, in: *Escritura* 5, no.10 (1980), S.335-352.
- Zabalgoitia Herrera, Mauricio (2013): „Génesis, repetición y dialéctica en Terra Nostra y otras obras de Carlos Fuentes“, in: Usandizaga, Helena (Hrsg.) (2013): *Palimpsestos de la antigua palabra: Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*, [u.a.], S.255-282.
- Zacharias, Wolfgang (Hrsg.) (1990): *Zeitphänomen Musealisierung. Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*, Essen.
- Zanardo, Monica (2012): „Appunti sui manoscritti della ‚Storia‘ di Elsa Morante“, in: *Filologia e Critica*, no.3 (2012), S.431-463.
- Zanca, Lino (1989): „L’equivoco ed il falso assunto a criterio letterario“, in: *Prospettive nel mondo*, September (1989), S.137-148.
- Zavala, Iris M. (1988): „On the (mis-) Uses of the Post-Modern: Hispanic Modernism Revisited“, in: D’haen, Theo/ Bertens, Hans (Hrsg.) (1988): *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, Amsterdam/ Antwerpen, S.83-113.
- Zech-Gedeon, Hanne (1978): „Carlos Fuentes“, in: Eitel, Wolfgang (Hrsg.) (1978): *Lateinamerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart, S.406-417.
- Zerbst, Rainer (1984): *Die Fiktion der Realität - die Realität der Fiktion. Prolegomena zur Grundlegung einer künftigen Romansoziologie*, Frankfurt/M..
- Zima, Peter V. (1991): *Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft*, Tübingen.



## Personenregister

- Acevedo Díaz, Eduardo: 73  
Ackermann, Kathrin: 446, 447  
Adams, Henry: 29, 31  
Adler, Alfred: 180  
Adornato, Ferdinando: 397, 417  
Adorno, Theodor W.: 10, 29, 386, 271, 272  
Agamben, Giorgio: 167  
Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius: 346, 403, 408  
Aínsa, Fernando: 71, 73, 97, 213  
Alazraki, Jaime: 357  
Alexis, Willibald: 86  
Alighieri, Dante: 178, 329, 330, 334, 338, 351, 366, 386, 432  
Alighiero Chiusano, Italo: 63  
Allais, Alphonse: 53  
Allén, Sture: 52  
Anderson Imbert, Enrique: 315  
Andreae, Johann Valentin: 433, 443  
Angehrn, Emil: 44  
Angiolini, Alessia: 397, 398  
Anonimo emiliano, eig. Boni, Massimiliano: 275  
Antonius, Marcus: 276  
Arenas, Reinaldo: 213, 260, 318  
Arend, Elisabeth: 71  
Aridjis, Homero: 72, 73  
Aristoteles: 42, 43, 45, 237, 273, 447  
Arnold, Hans: 30, 433, 434  
Aron, Raymond: 202, 228, 277  
Arslan, Antonia: 66  
Asholt, Wolfgang: 106  
Asimov, Isaac: 280, 345  
Asor Rosa, Alberto: 159, 193  
Assmann, Aleida: 34, 37, 38  
Assmann, Jan: 38  
Asturias, Miguel Ángel: 73, 248  
Atzeni, Sergio: 102  
Augustinus: 45  
Aust, Hugo: 63, 65, 79  
Azzolini, Paola: 167  
Bacchelli, Riccardo: 69  
Baccino Ponce de León, Napoléon: 73  
Bachmann, Ingeborg: 168  
Bachtin, Michail Michailowitsch: 13, 72, 323, 326, 329, 364  
Bacon, Francis: 421, 422, 443  
Badenberg, Nana: 359  
Balderston, Daniel: 71, 213  
Baldini, Anna: 268  
Balestrini, Nanni: 160, 199, 414  
Balzac, Honoré de: 13, 35, 52, 203, 210, 332, 336  
Banti, Anna: 69, 100, 101  
Bárberi Squarotti, Giorgio: 69  
Bardini, Marco: 158, 163, 176, 180  
Barilli, Renato: 160, 162  
Barloewen, Constantin von: 328  
Barruel, Augustin: 425, 448  
Barth, John: 26, 29, 57, 58, 84, 102, 393  
Barthelme, Donald: 58, 393  
Barthes, Roland: 40, 41, 42, 43, 49, 52, 107, 157, 221, 304  
Baskerville, William von: 399  
Bastianetto, Sebastiano: 264  
Basting, Barbara: 115  
Baudrillard, Jean: 28, 29, 30, 324  
Bauman, Zygmunt: 25, 26  
Baumgartner, Hans Michael: 44  
Becco, Horacio Jorge: 315  
Beckett, Samuel: 57  
Beiu-Paladi, Luminița: 69, 70  
Bell, Daniel: 25  
Beltrán, Rosa: 213  
Bénabou, Marcel: 214  
Benjamin, Walter: 86, 174, 185, 418  
Bensoussan, Albert: 202  
Benvenuti, Giuliana: 102  
Berdardinelli, Alfonso: 167  
Berg, Walter Bruno: 207, 339  
Berio, Luciano: 393  
Berlin, Isaiah: 202, 228, 229  
Berlinguer, Enrico: 411, 415

- Bernabò, Graziella: 158, 159, 160, 166, 167, 168, 171, 177, 180  
 Bernard, Claudie: 63, 64, 70  
 Bernhard, Thomas: 81  
 Bernucci, Leopoldo Marcos: 220, 221, 253  
 Bertens, Hans: 26, 57  
 Bertrand, Michel: 107, 111  
 Bianciardi, Luciano: 69  
 Bilenchi, Romano: 200  
 Bioy Casares, Adolfo: 256, 282, 287, 303, 326, 435  
 Birns, Nicolas: 206  
 Bittencourt, Carlos Machado: 219  
 Black, Max: 56  
 Blanchot, Maurice: 283  
 Bloch-Michel, Jean: 285  
 Bloom, Harold: 397, 405  
 Bohr, Bärbel: 311, 315  
 Boccaccio, Giovanni: 48  
 Bolzoni, Lina: 37, 39, 385, 386  
 Bondanella, Peter: 394, 397, 403, 404  
 Boni, Massimiliano alias Anonimo emiliano: 275  
 Booker, M. Keith: 202, 211  
 Borges, Jorge Luis: 14, 21, 54, 58, 71, 97, 210, 252, 256, 279, 282, 283, 287, 303, 316, 326, 332, 338, 340, 341, 342, 349, 356, 369, 370, 395, 427, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 457  
 Borgese, Giuseppe Antonio: 281  
 Borgmeier, Raimund: 76  
 Borsa, Elena: 265, 271, 272, 279, 286  
 Borsò, Vittoria: 99, 313, 322  
 Boscagli, Maurizia: 174, 185  
 Bouchard, Norma: 404  
 Boullosa, Carmen: 213  
 Branca, Vittore: 66  
 Brecht, Bertolt: 80  
 Breton, André: 286  
 Brito, Febrônio de: 218  
 Britton, Celia: 105, 107, 124, 144  
 Broch, Hermann: 10, 81, 82  
 Brodsky, Joseph: 111, 149, 150  
 Brody, Robert: 311, 351  
 Brooke-Rose, Christine: 58, 59, 404  
 Brown, Dan: 120, 437  
 Bruner, Jerome: 45, 394  
 Bruno, Giordano: 384, 408  
 Brütting, Richard: 415  
 Brushwood, John S.: 311, 314  
 Buch, Hans Christoph: 202, 209  
 Bufalino, Gesualdo: 102  
 Bürger, Peter: 26, 27  
 Buñuel, Luis: 359, 364, 387  
 Burkhardt, Armin: 396  
 Butler, Christopher: 59  
 Butor, Michel: 46, 91  
 Cabeza de Vaca, Alvar Nuñez: 372  
 Cabrera Infante, Guillermo: 335, 343, 390  
 Cadioli, Alberto: 100  
 Cäsar, Gaius Iulius: 55, 276, 386  
 Caesar, Michael: 403  
 Caillois, Roger: 349  
 Calle-Gruber, Mireille: 103, 108  
 Calogero, Guido: 271  
 Calvino, Italo: 58, 69, 166, 200, 268, 274, 282, 325, 335, 336, 394, 395, 444  
 Camilleri, Andrea: 102  
 Camillo, Giulio: 39, 346, 348, 374, 384, 385, 386, 387, 388  
 Camon, Ferdinando: 159, 161  
 Campbell, Joseph: 212  
 Camus, Albert: 202, 203, 217, 228, 229, 240, 242  
 Cano Gaviria, Ricardo: 210, 211, 248  
 Capozzi, Rocco: 163, 395, 397, 404, 441  
 Caron, François: 277  
 Carpentier, Alejo: 71, 72, 73, 95, 97, 102, 208, 213, 303, 311, 315, 320, 327, 335  
 Caruth, Cathy: 109  
 Carvajal, Fray Gaspar de: 315  
 Casares, Bioy: 256, 282, 287, 303, 326, 435  
 Casaubon, Isaac: 408, 409, 410  
 Cases, Cesare: 158, 159  
 Castelli, Ferdinando: 396

- Castro, Américo: 333, 351, 352  
 Castro, Fidel: 201  
 Castro, Gentil de: 219  
 Castro, Juan de: 206  
 Castro-Klarén, Sara: 222, 225, 230, 231, 232, 235, 241, 247, 251, 256  
 Cavaglione, Pino Levi: 164, 190  
 Cazalé Bérard, Claude: 168  
 Ceballos, René: 73, 74, 212  
 Cecchi, Carlo: 156, 160  
 Celli, Giorgio: 57, 337, 437  
 Cervantes, Miguel: 214, 237, 344, 366, 381, 382, 383, 389, 443  
 Cesari, Severino: 440  
 Cézanne, Paul: 131  
 Chabod, Federico: 281  
 Chang-Rodríguez, Raquel: 71, 213  
 Charlotte von Mexiko: 355, 379  
 Che Guevara, eig. Ernesto Rafael  
 Guevara de la Serna: 228, 331  
 Chiellino, Carmine: 415  
 Cicero: 385  
 Cichocka, Marta: 74  
 Cioran, Emil M.: 349, 395  
 Citati, Pietro: 395  
 Coddou, Marcelo: 342, 354, 356, 357  
 Cohn, Norman: 351, 424  
 Coletti, Vittorio: 264  
 Collingwood, Robin George: 353  
 Colummi Camerino, Marinella: 68  
 Conrad, Joseph: 48, 85, 203  
 Conselheiro, Antônio, siehe Antônio  
 Vicente Mendes Maciel  
 Consolo, Vincenzo: 63, 68, 69, 99, 102, 444  
 Contini, Gabriella: 180  
 Coover, Robert: 58  
 Cornejo Polar, Antonio: 215  
 Cortázar, Julio: 203, 313, 325, 326, 327, 335, 341  
 Cortellessa, Andrea: 264  
 Cortés, Hernán: 355, 368, 372, 373, 374, 375, 377, 383  
 Corti, Maria: 395, 401  
 Costa, Simona: 264, 265  
 Couégnas, Daniel: 71  
 Cournot, Antoine-Augustin: 29  
 Croce, Benedetto: 36, 284, 353, 434  
 Cuevas, José Luis: 364  
 Culler, Jonathan: 404  
 Cunha, Euclides da: 89, 215, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 231, 232, 233, 234, 235, 241, 245, 247, 253, 255, 256, 455, 456  
 Cunninghame Graham, Robert B.: 224, 225  
 D'Angeli, Concetta: 158, 167, 173, 185, 194  
 D'Arienzo, Sara: 265, 271, 272, 279, 286  
 D'Arrigo, Stefano: 264  
 D'Azeglio, Massimo: 66  
 D'haen, Theo: 57  
 Dal Busco, Fabio: 70  
 Dällenbach, Lucien: 15, 107, 121, 122, 124, 130, 132, 144, 146  
 Danto, Arthur: 40, 44, 45  
 Daprini, Pierre: 138  
 Daus, Ronald: 252, 254, 255, 258  
 De Amicis, Edmondo: 160  
 de Beer, Gabriella: 71, 213  
 De Donato, Gigliola: 99  
 De Federicis, Lidia: 100  
 De Felice, Renzo: 169  
 De Lorenzi, Antonio: 293  
 de Man, Hendrik: 36, 418  
 De Rentiis, Dina: 411  
 De Roberto, Federico: 66, 68, 87, 88, 251  
 De Sanctis, Francesco: 66  
 De Santis, Sergio: 264, 265  
 De Witt, Bryce: 280  
 Debenedetti, Giacomo: 169, 178  
 Debray, Régis: 208, 225  
 Dedola, Rossana: 165, 169, 188, 193  
 Dei, Elisa: 69, 70  
 del Paso, Fernando: 72, 73, 98, 224  
 Deleuze, Gilles: 414, 415  
 Delfini, Antonio: 264  
 Deligeorges, Stéphane: 407  
 Della Coletta, Cristina: 158, 162

- Demandt, Alexander: 32, 55, 56, 84, 276, 278  
 Derrida, Jacques: 40, 86, 87, 106, 107, 119, 144, 397, 415  
 Déruelle, Aude: 71, 95  
 Descartes, René: 433, 434  
 Di Biase, Carmine: 264  
 Di Grado, Antonio: 266, 299  
 Díaz del Castillo, Bernal: 327, 364, 372, 374, 375  
 Dickens, Charles: 84, 203, 282  
 Dickstein, Morris: 93  
 Diderot, Denis: 55, 287  
 Didier, Alexandre: 135  
 Dillinger, Johannes: 278, 282  
 Diner, Dan: 9  
 Döblin, Alfred: 80, 81, 82, 86  
 Doctorow, E. L.: 60, 83, 84, 102  
 Dolce, Lodovico: 387  
 Doležel, Lubomír: 52, 53, 54, 55, 403  
 Domínguez, Mignon: 72  
 Donelson, K.L.: 83  
 Donnarumma, Raffaele: 448  
 Donoso, José: 203, 335  
 Dostojewski, Fjodor Michailowitsch: 151  
 Doubrovksy, Serge: 106, 147  
 Dray, William: 45  
 Dröschner, Barbara: 312  
 Droysen, Johann Gustav: 274  
 Duffy, Jean H.: 117, 126, 128, 136, 148  
 Dugast-Porte, Francine: 147  
 Dumas, Alexandre: 245, 332, 425, 429  
 Durand-Le Guern, Isabelle: 95  
 Duverlie, Claude: 136  
 Eagleton, Terry: 60  
 Eco, Umberto: 12, 13, 14, 20, 21, 22, 23, 29, 31, 34, 35, 39, 40, 49, 50, 51, 53, 54, 57, 58, 60, 68, 69, 70, 79, 88, 90, 92, 93, 100, 152, 166, 198, 239, 261, 271, 278, 307, 332, 338, 339, 345, 385, 393 – 449, 451, 454, 456, 457, 459, 460  
 Einstein, Albert: 273, 280, 294, 297, 301, 303, 407, 422  
 Eliade, Mircea: 170, 212  
 Eliot, George: 86, 438, 443  
 Elizabeth I Tudor: 355, 362  
 Elmore, Peter: 73  
 Eloy Martínez, Tomás: 73  
 Engler, Friedrich: 107  
 Enkvist, Inger: 202  
 Erll, Astrid: 38, 39  
 Espinosa, Germán: 73  
 Ette, Ottmar: 316  
 Everett, Hugh: 280  
 Faris, Wendy B.: 311  
 Faulkner, William: 82, 84, 96, 113, 139, 203  
 Febel, Gisela: 325  
 Federman, Raymond: 17, 20, 58, 197, 198  
 Fehr, Drude von der: 167  
 Fell, Claude: 371  
 Felman, Shoshana: 109, 120  
 Fernández Prieto, Celia: 73  
 Ferrara, Giovanni: 100  
 Ferrari, Marco: 102  
 Ferraro, Angela: 447  
 Ferretti, Gian Carlo: 159, 165  
 Ferrone, Siro: 162, 165  
 Ferroni, Giulio: 263, 265  
 Ficino, Marsilio: 346, 384, 385, 408  
 Fiedler, Leslie A.: 25, 57, 261  
 Filer, Malva E.: 373, 374  
 Fiorentino, Maria: 266  
 Flaiano, Ennio: 264  
 Flaubert, Gustave: 13, 55, 64, 65, 94, 203, 207, 214, 229, 237, 243, 246, 247, 248  
 Fleishman, Avrom: 64, 74, 75  
 Flores, Ildebrando: 289  
 Flusser, Vilém: 35  
 Fofi, Goffredo: 164  
 Fogel, Robert William: 277  
 Foley, Barbara: 83  
 Fontane, Theodor: 86  
 Fontenelle, Bernard le Bovier de: 280  
 Ford, John: 431

- Fortichiari, Valentina: 264, 265, 267, 268, 279  
 Foucault, Jean-Bernard Léon: 407  
 Foucault, Michel: 28, 40, 256, 397, 464  
 Fowles, John: 34, 59, 308  
 France, Anatole: 266, 285  
 Franco, Francisco: 355, 366, 387  
 Frare, Pierantonio: 396  
 Freeman, Mark: 17  
 Frege, Gottlob: 52  
 Freud, Sigmund: 109, 121, 174, 291, 302, 422  
 Frye, Northrop: 75, 212  
 Fuentes, Carlos: 13, 14, 20, 21, 22, 23, 39, 59, 71, 72, 97, 98, 102, 152, 203, 204, 212, 213, 227, 261, 311 – 391, 398, 401, 429, 433, 446, 447, 448, 451, 454, 456, 457, 458, 460  
 Füger, Wilhelm: 15, 21, 22  
 Fuhrmann, Horst: 399  
 Fumi, Elena: 179, 190  
 Gadamer, Hans-Georg: 41  
 Gadda, Carlo Emilio: 264  
 Galilei, Galileo: 368  
 Gall, Franz Joseph: 225, 235  
 Gallo, Niccolò: 66  
 Ganeri, Margherita: 67, 68, 167, 395, 418, 419  
 Garboli, Cesare: 156, 160, 163, 171  
 García Canclini, Néstor: 314  
 García Márquez, Gabriel: 58, 59, 72, 73, 87, 96, 97, 102, 203, 204, 212, 213, 248, 313, 314, 315, 324, 327, 335, 338, 341, 364, 393  
 García Nuñez, Fernando: 349  
 Garibay, Angel M.: 372  
 Garro, Elena: 213  
 Garscha, Karsten: 342, 351, 355  
 Gary, Romain: 71  
 Gaudio, Alessandro: 266, 270  
 Gehlen, Arnold: 29, 30  
 Gelli, Licio: 424  
 Gelz, Andreas: 147  
 Genette, Gérard: 54, 258, 301, 388  
 Genin, Christine: 130  
 Gentile, Panfilo: 275  
 Geppert, Hans Vilmar: 65, 77, 81, 82, 83, 88, 304  
 Gerdes, Dick: 202  
 Gertel, Zunilda: 311, 353, 359  
 Gewecke, Fraucke: 209  
 Ginsborg, Paul: 416  
 Ginzburg, Carlo: 88  
 Ginzburg, Natalia: 159, 167  
 Giovannoli, Renato: 280, 345, 354  
 Gladieu, Marie-Madeleine: 202  
 Glynn, Ruth: 87, 88, 90, 99, 101  
 Gnutzmann, Rita: 202  
 Gocel, Véronique: 139, 152  
 Goedsche, Hermann: 425, 429  
 Goethe, Johann Wolfgang von: 400, 410, 415, 443  
 Golino, Enzo: 167, 180, 182  
 Gombrowicz, Witold: 9  
 Góngora y Argote, Luis: 367  
 González Echevarría, Roberto: 315, 316, 351, 356, 367  
 Goodman, Nelson: 55  
 Görling, Reinhold: 130  
 Goya, Francisco José de: 364  
 Goytisolo, Juan: 39, 92, 311, 343, 364  
 Graf, Oskar Maria: 81  
 Graff, Bernd: 57  
 Graham, R. Neil: 224, 225, 280  
 Gramigna, Giulio: 279  
 Gramsci, Antonio: 160, 436  
 Grass, Günter: 58, 81, 87, 208  
 Grimm, Florian: 84  
 Gritti, Jules: 396  
 Gruber, Eberhard: 107  
 Gruber, Jörn: 399  
 Gruppo '63: 160, 199, 282, 393, 414, 437  
 Gruppo la luna: 167  
 Guadalupi, Gianni: 278  
 Guattari, Félix: 414, 415  
 Guermès, Sophie: 130  
 Guerra, Ruy: 215, 220, 257  
 Guerrazzi, Francesco Domenico: 66  
 Guimarães Rosa, João: 256

- Gumbrecht, Hans Ulrich: 28, 57, 366, 383  
 Gyurko, Lanin: 31  
 Habermas, Jürgen: 25, 33, 44, 50  
 Habra, Hedy: 202  
 Hagemeister, Michael: 428  
 Hamon, Philippe: 107  
 Harbers, Henk: 25, 57  
 Hardy, Thomas: 84  
 Harth, Dietrich: 38, 43, 49  
 Harth, Helene: 57, 307  
 Hartman, Geoffrey: 108, 405  
 Hassan, Ihab: 56, 57, 58  
 Havemann, Robert: 271  
 Haverkamp, Alfred: 38, 399, 458  
 Hebel, Johann Peter: 48  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 29, 41, 86, 236, 271, 272, 273, 274, 337, 348, 388, 427, 428  
 Heidegger, Martin: 31, 35, 36, 45, 46, 87, 400, 405  
 Heisenberg, Werner: 273, 280  
 Heisterbach, Caesarius von: 345, 346, 350  
 Heit, Alfred: 51, 399  
 Helbig, Jörg: 21, 22, 52, 55, 276, 279, 282, 353, 356, 430, 439  
 Hemingway, Ernest: 95, 178  
 Hempfer, Klaus: 403, 404  
 Herlinghaus, Hermann: 230  
 Hermans, Hubertus: 72, 73  
 Hildesheimer, Wolfgang: 84  
 Hitler, Adolf: 155, 173, 175, 176, 184, 298, 402, 423, 424  
 Hoffmann, Gerhard: 57  
 Honold, Alexander: 359  
 Horkheimer, Max: 29  
 Horn, Eva: 428  
 Hornung, Alfred: 57  
 Höslle, Johannes: 264  
 Hudde, Hinrich: 53  
 Hugo, Victor: 139, 166, 246, 332, 422  
 Humboldt, Wilhelm von: 49  
 Humphrey, Richard: 86  
 Husserl, Edmund: 46  
 Hutcheon, Linda: 11, 12, 29, 34, 58, 59, 60, 61, 62, 72, 102, 212, 308, 395, 397, 445, 451  
 Huysmans, Joris Karl: 443  
 Idel, Moshe: 403  
 Ingarden, Roman: 81  
 Iparraguirre, Sylvia: 73  
 Iser, Wolfgang: 81, 403  
 Jakobson, Roman: 81  
 James, Henry: 86, 340  
 Jameson, Frederic: 23, 60, 205  
 Janet, Pierre: 109, 121  
 Jansen, Monica: 25, 31, 68  
 Janssens, Peter: 145  
 Jauf, Hans Robert: 44, 48  
 Jeudy, Henri Pierre: 33  
 Jeuland-Meynaud, Maryse: 168, 412, 443  
 Johanna die Wahnsinnige: 355, 359, 379  
 Johnson, Uwe: 48, 49  
 Jolles, Johannes Andreas: 48  
 Joly, Maurice: 425, 429  
 Jonas, Hans: 405  
 Jørgensen, Conni-Kay: 167  
 Joyce, James: 9, 56, 60, 326, 341, 356, 433, 457  
 Jung, Carl: 400  
 Jünger, Ernst: 29, 36, 139, 140, 141, 142, 452  
 Juzyn-Amestoy, Olga: 254  
 Kaes, Anton: 86  
 Kafka, Franz: 9, 313, 359, 366, 378, 457  
 Kahr, Johanna: 48  
 Kambartel, Friedrich: 44  
 Kamper, Dietmar: 31, 33  
 Kant, Immanuel: 46  
 Karl II. von Spanien: 355, 362  
 Karl IV. von Spanien: 355  
 Karl V.: 346, 355, 357, 358  
 Katz, Robert: 178  
 Kepler, Johannes: 368  
 Kermode, Frank: 75  
 Kerner, Max: 51, 396, 399, 400  
 Kibedi Varga, A.: 58

- King, John: 203  
 Kircher, Athanasius: 401, 422, 441  
 Klee, Paul: 126  
 Kleinert, Susanne: 57, 64, 101, 152, 163, 168, 174, 199, 216, 228, 230, 234, 241, 258, 269, 272, 288, 359, 394, 395, 404, 406, 408, 438, 440, 448, 460  
 Kleinhans, Martha: 169, 180, 188  
 Kleopatra: 276  
 Klinkert, Thomas: 107, 146  
 Kloepfer, Rolf: 202  
 Klotz, Volker: 257  
 Kluge, Alexander: 80  
 Kohl, Karlheinz: 209  
 Köhler, Erich: 292  
 Köhler, Michael: 25, 57  
 Köhn, Rolf: 399  
 Kohut, Karl: 72, 73, 213, 316  
 Kojève, Alexandre: 36  
 Köllmann, Sabine: 202, 204  
 Kopernicus, Nikolaus: 368  
 Koselleck, Reinhart: 30, 44  
 Kracauer, Siegfried: 32  
 Kristal, Efraim: 202, 206  
 Kristeva, Julia: 40, 107  
 Kroll, Renate: 167  
 Kuhnle, Till R.: 107  
 Kulick, James: 120  
 Kuon, Peter: 53  
 Küpper, Joachim: 261  
 La Porta, Filippo: 200  
 Lacan, Jacques: 107, 109, 122, 131  
 Lachmann, Renate: 38, 435, 458  
 Lacombe Saint-Michel, Jean-Pierre: 103  
 Lämmert, Eberhard: 44, 48, 49  
 Landolfi, Tommaso: 264  
 Landwehr, Jürgen: 288  
 Las Casas, Bartolomé de: 368, 375  
 Laub, Dori: 109, 120  
 Le Goff, Jacques: 36, 37  
 Le Roy Ladurie, Emmanuel Bernard: 60  
 Leal, Luis: 311, 324, 380  
 Leenhardt, Jacques: 131  
 Legnani, Massimo: 50  
 Leibniz, Gottfried Wilhelm: 38, 280  
 Leigh, Richard: 430, 436, 437  
 Lem, Stanislas : 336  
 Lentzen, Norbert: 202  
 Leone De Castris, Arcangelo: 66  
 León-Portilla, Miguel: 259, 372, 376  
 Leopardi, Giacomo: 264, 272  
 Leopold, Stephan: 311, 329, 333, 334, 336, 344, 352, 355, 374, 376, 381  
 Lessing, Gotthold Ephraim: 81  
 Lessona Fasano, Marina: 266  
 Lethen, Helmut: 140  
 Levi, Primo: 10, 16, 17, 108  
 Lévi-Strauss, Claude: 284, 321  
 Levine, Susan F.: 381  
 Levy, Isaac Jack: 311, 312  
 Lezama Lima, José: 303, 313, 326, 327  
 Lincoln, Henry: 430, 436, 437  
 Lins, Osman: 220  
 Lispector, Clarice: 220  
 Lombardo Radice, Lucio: 268  
 Loveluck, Juan: 311, 312  
 Lovito, Giuseppe: 408  
 Loy, Rosetta: 100  
 Lübbe, Hermann: 33, 34, 44  
 Lucamante, Stefania: 167, 169  
 Lucente, Gregory L.: 159  
 Lugnani, Lucio: 163, 176  
 Lukács, Georg: 52, 64, 65, 67, 80, 177, 231  
 Luperini, Romano: 68, 162, 163, 271, 272, 283  
 Luria, Isaak: 403  
 Lüsebrink, Hans-Jürgen: 32  
 Lützeler, Paul Michael : 27, 81  
 Lyotard, Jean-François: 19, 25, 26, 50, 58, 241, 324  
 MacAdam, Alfred J.: 224, 251  
 Machiavelli, Niccolò: 33, 425  
 Magellan, Ferdinand: 315  
 Magrini, Giacomo: 167  
 Malato, Henrico: 263

- Malerba, Luigi: 68, 101, 444, 446, 447  
 Mallarmé, Stéphane: 442, 443  
 Malraux, André: 203  
 Mancinelli, Laura: 101  
 Manfredi, Valerio Massimo: 102  
 Manganelli, Giorgio: 264, 293  
 Mann, Heinrich: 80, 81  
 Mann, Thomas: 45, 81, 84, 203, 269, 274, 281  
 Manzoni, Alessandro: 65, 66, 68, 70, 79, 83, 88, 89, 90, 158, 160, 170, 178, 181, 182, 183, 185, 187, 200, 400  
 Maraffa, Laura: 264  
 Maraini, Dacia: 63, 70, 100, 101, 168  
 Maravall, José Antonio: 357  
 Marchio, Fernando: 415  
 Marchionne Picchione, Luciana: 264  
 Marcuse, Herbert: 271  
 Mari, Giovanni: 277  
 Maria I. Tudor, genannt die Katholische: 362  
 Mariana von Österreich: 355, 362  
 Mariani, Carlo: 264, 265, 271, 272, 273, 286  
 Marinetti, Filippo Tommaso: 139, 291  
 Marquard, Odo: 35, 44, 55, 174  
 Martí, José: 226, 314, 331  
 Martignoni, Clelia: 280, 289, 299  
 Martín, José Luis: 202  
 Martorell, Joanot: 204  
 Marx, Barbara: 163  
 Marx, Karl: 29, 34, 337, 422  
 Matzat, Wolfgang: 213, 314  
 Maurois, André: 278, 279, 282, 289  
 Mauron, Claude: 152  
 Maximilian von Mexiko: 355, 379  
 McCaffery, Larry: 57, 260  
 McHale, Brian: 393  
 Mecke, Jochen: 46, 58, 112, 133  
 Meinhardt, Daniela: 403  
 Mellard, James: 59  
 Menard, Paul: 279  
 Mendes Maciel, Antônio Vicente, gen. Antônio Conselheiro: 215, 218, 219, 221, 222, 224, 225, 226, 230, 245, 247, 251, 253, 256  
 Mendoza, Eduardo: 72  
 Mengel, Ewald: 48, 83, 84, 85, 86, 92  
 Menton, Seymour: 71, 72, 74, 99, 212, 213, 238, 247  
 Mercadante, Francesco: 264  
 Mercier, Louis-Sébastien: 53  
 Merger, Michèle: 277  
 Meyer, Eduard: 277  
 Meyrink, Gustav: 443  
 Mezzina, Domenico: 264, 266, 267  
 Mignolo, Walter D.: 212, 315, 316  
 Milani, Mino: 63  
 Milanini, Claudio: 166, 198, 398, 425  
 Miller, Joseph Hillis: 86  
 Mimoso-Ruiz, Duarte: 251  
 Minich Brewer, Mária: 144  
 Mink, Louis O.: 40  
 Miranda, Claudia: 396, 405, 416  
 Mistrorigo, Roberta: 264  
 Molino, Jean: 64  
 Moniz, Edmundo: 230  
 Monod, Jacques: 273, 336, 337  
 Monsiváis, Carlos: 313, 319, 322  
 Montaignes, Michel de: 48, 107, 203  
 Montenegro, Patricia G.: 230  
 Montesquieu, Charles de: 333, 425, 429  
 Montoro, Calvo: 433  
 Moos, Peter von: 399  
 Morales Saravia, José: 202, 204  
 Morante, Elsa: 13, 14, 19, 20, 22, 30, 68, 69, 99, 155 – 200, 169, 174, 269, 270, 306, 382, 451, 452, 455, 456  
 Morante, Marcello: 163  
 Moravia, Alberto: 163, 164, 174  
 Moreira César, Antônio: 215, 219, 220, 234, 238, 240, 241, 244  
 Moro, Aldo: 399, 413, 417, 418, 424  
 Morrow, Bill: 164  
 Morselli, Franca: 273  
 Morselli, Guido: 13, 14, 21, 22, 31, 33, 34, 52, 53, 56, 63, 69, 99, 263 –

- 309, 334, 354, 363, 434, 451, 454, 457  
Morus, Thomas: 319, 331, 368  
Mouillaud-Fraisse, Geneviève: 117  
Mourier-Marchasson, Marie-Christine: 109  
Müller, Gesine: 207, 208  
Müller, Harro: 79, 80, 82  
Münchberg, Katharina: 180  
Muñoz Molina, Antonio: 93  
Murdoch, Iris: 286  
Musarra, Franco: 68  
Musarra-Schröder, Ulla: 403, 442, 444  
Musca, Giosuè: 396, 408, 410, 444  
Musil, Robert: 266, 269, 282, 283, 287, 291, 299, 443, 457  
Mussnug, Florian: 264  
Mussolini, Benito: 155, 169, 170, 175, 176, 184, 294  
Nabokov, Vladimir: 58  
Nacht, Marc: 359  
Naldini, Nico: 164  
Nélod, Gilles: 65, 66  
Nerlich, Michael: 411, 419  
Nerval, Gérard: 400, 441  
Neumann, Guy: 108  
Neumeister, Sebastian: 384, 386, 388, 389  
Nickel, Ingeborg: 257, 332, 344  
Niethammer, Lutz: 29, 30, 36, 37, 455  
Nietzsche, Friedrich: 86, 342, 414, 436  
Nievo, Ippolito: 66  
Nigro, Raffaele: 63, 70  
Niño de Guzman, Guillermo: 215, 216, 220, 229, 243, 246  
Nitsch, Wolfram: 107  
Nitschack, Horst: 228, 250  
Nizan, Paul: 443  
Nogueira Galvão, Walnice: 222  
Nootboom, Cees: 396, 401, 411, 433, 438  
Nora, Pierre: 36, 37  
Notarbartolo, Tjuna: 167  
Nünning, Ansgar: 11, 38, 76, 77, 78, 79, 82, 91, 101, 102  
O'Gorman, Edmundo: 97, 316  
O'Hara, Edgar: 215, 216, 220, 229, 243, 246  
Odría, Manuel A.: 210, 213  
Olivari, Francesco: 264, 266  
Ordas, Diego de: 374  
Ordiz Vázquez, Francisco J.: 373  
Orellana, Pedro de: 315  
Ortega, Julio: 205, 206, 311  
Ortega y Gasset, José: 383  
Ortiz, Lourdes: 72  
Orwell, George: 110, 144, 147, 203, 319  
Oster, Patricia: 106, 107  
Oviedo, José Miguel: 202, 215, 225, 228, 245, 255, 256, 259, 329, 372  
Paccagnini, Ermanno: 69, 74, 99  
Padilla, Juan de: 201  
Padre Cícero, eig. Cícero Romão Batista: 250  
Palandri, Enrico: 200  
Parmeggiani, Francesca: 266  
Paolozzi, Letizia: 160  
Pascal, Blaise: 276, 321  
Pasolini, Pier Paolo: 68, 161, 162, 163, 164, 165, 172, 180, 191, 193, 195  
Patrucco Becchi, Anna: 167  
Pavel, Thomas: 52, 355  
Paz, Octavio: 313, 314, 319, 321, 322, 323, 343, 357, 371  
Pazzi, Roberto: 63, 101, 444  
Pea, Enrico: 264  
Pérez, Antonio: 368  
Perkowska, Magdalena: 73, 213  
Peyrache-Leborgne, Dominique: 71  
Pfeiffer, Helmut: 104  
Phaf, Ineke: 311, 343, 359  
Philipp II.: 346, 355, 356, 358, 362, 457  
Philipp der Schöne: 352, 355, 358  
Philostratos: 385  
Picasso, Pablo: 117, 359  
Picchione, John: 264

- Pichler, Doris: 283, 441  
 Pigafetta, Antonio: 315  
 Pico della Mirandola, Giovanni: 346, 384, 408, 438  
 Piglia, Riccardo: 9, 10  
 Piñon, Nélica: 220  
 Pirandello, Luigi: 66, 68, 69, 88  
 Pires Ferreira, Manuel da Silva: 218  
 Pisacane, Carlo: 279  
 Pischedda, Bruno: 264, 269, 308  
 Pitrè, Giuseppe: 101  
 Platon: 119, 385  
 Polato, Lorenzo: 264  
 Pollmann, Leo: 204, 212, 260  
 Poniatowska, Elena: 73, 319  
 Pons, María Cristina: 72, 73, 99  
 Pontiggia, Giuseppe: 263, 264, 265  
 Popper, Karl: 44, 202, 429, 435  
 Posani, Riccardo: 280  
 Posse, Abel: 34, 53, 72, 73, 98, 102, 318, 324, 398  
 Proust, Marcel: 45, 68, 107, 111, 118, 123, 266, 267, 285, 313, 443, 445  
 Pugh, Anthony Cheal: 106, 107  
 Puletti, Ruggero: 396, 397  
 Pulgarin, Amalia: 72  
 Pulido Herráez, María Begoña: 213  
 Pupo-Walker, C. Enrique: 316  
 Pynchon, Thomas: 12, 23, 31, 33, 58, 83, 84, 92, 93, 102, 242, 273, 348, 429, 435, 448  
 Quevedo y Villegas, Francisco de: 359, 364  
 Quignard, Pascal: 71  
 Quindeau, Ilka: 109  
 Quiroga, Vasco de: 331, 368  
 Radisch, Iris: 136  
 Raffo, Silvio: 264, 266  
 Rama, Ángel: 220, 223, 230, 238, 240, 250, 257  
 Rambaud, Patrick: 71  
 Ramírez, Sergio: 72, 73  
 Ramsey, A.M.: 434  
 Ransmayr, Christoph: 84  
 Ranzoli, Cesare: 275  
 Rasy, Elisabetta: 160  
 Ravanello, Donatella: 158, 180  
 Re, Lucia: 167  
 Reichardt, Dagmar: 71  
 Reichardt, Dieter: 220  
 Reitz, Bernhard: 76  
 Renouvier, Charles : 22, 53, 276, 278  
 Revel, Jean-François: 202  
 Reyes, Alfonso: 312, 315  
 Ricardou, Jean: 105, 106, 107, 108, 111  
 Richter, Elke: 71  
 Ricoeur, Paul: 18, 38, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 185  
 Rinaldi, Rinaldo: 264, 267, 308  
 Rincón, Carlos: 311  
 Ritte, Jürgen: 264, 308  
 Roa Bastos, Augusto: 73, 102, 212, 311, 341, 364  
 Robbe-Grillet, Alain: 105, 106, 286  
 Roberts, David: 80, 81  
 Rodiek, Christoph: 21, 22, 53, 277, 278, 279, 282, 288, 304, 307, 308  
 Rodriguez Carranza, Luz: 311, 341, 344, 350, 351, 355, 374, 381  
 Rohse, Eberhard: 396  
 Rojas, Fernando de: 381, 382  
 Romero, Denzil: 72  
 Rongoni, Giocondo: 415  
 Rorty, Richard: 404  
 Rosa, Giovanna: 68, 159, 164, 165, 167, 179, 180, 199  
 Rosenfield, Israel: 458  
 Ross, Charlotte: 404  
 Rossi, Paolo: 31, 38, 39  
 Rossi, Pietro: 37  
 Rossman, Charles: 311, 351  
 Rössner, Michael: 206, 212  
 Roth, Joseph: 299  
 Roubichou, Gérard: 111  
 Rousseau, Jean-Jacques: 48, 49  
 Roussel, Raymond: 106, 107  
 Rovani, Giuseppe: 66  
 Rulfo, Juan: 96, 327, 341, 365  
 Rushdie, Salman: 59  
 Russell, Bertrand: 52, 281  
 Ryan, Marie-Laure: 53

- Sábato, Ernesto: 213, 314  
 Sacco Messineo, Michela: 68  
 Sachs, Nelly: 168  
 Sade, Donatien Alphonse François de: 57  
 Saer, Juan José: 72  
 Sahagún, Bernardino de: 368, 372, 375  
 Salsano, Fernando: 396  
 Sanguineti, Edoardo : 282, 286  
 Sarduy, Severo: 303  
 Sarfatti, MichelPetra: 169  
 Sarkonak, Ralph: 107, 108, 111  
 Sarmiento, Domingo Faustino: 219, 222, 223, 226, 234, 357  
 Sarraute, Claude: 130  
 Sarraute, Nathalie: 106  
 Sartini, Fabrizio: 395, 396  
 Sartre, Jean-Paul: 87, 106, 136, 202, 203, 217, 228, 229, 242, 251, 252, 318  
 Saussure, Ferdinand de: 52, 87  
 Savinio, Alberto: 264  
 Scarano, Emanuella: 48, 66, 90, 176  
 Schabert, Ina: 26, 64, 65, 66, 75, 76, 96, 101  
 Schacter, Daniel L.: 119, 120, 121, 123  
 Schalk, Helge: 404  
 Scheerer, Thomas M.: 202, 204, 205, 210, 229, 234, 242, 251  
 Schelling, Friedrich: 400  
 Schifano, Jean-Noël: 404  
 Schiffels, Walter: 80  
 Schlegel, Friedrich: 107  
 Schlobach, Jochen: 32  
 Schmeling, Manfred: 369  
 Schmidt, Dorothea: 107, 117, 136, 149  
 Schmidt, Siegfried J.: 55, 119  
 Schmitt, Hans-Jürgen: 202  
 Scholes, Robert: 58  
 Schulz-Buschhaus, Ulrich: 256, 322, 395, 397, 435, 440  
 Schumm, Petra: 314  
 Schütz, Katharina von: 213  
 Sciascia, Leonardo: 39, 69, 99, 306, 307, 385  
 Scott, Walter: 48, 64, 65, 66, 74, 75, 79, 82, 83, 84, 224, 225, 290, 454  
 Sebald, W. G.: 17  
 Seghers, Anna: 81  
 Segre, Cesare: 296, 303  
 Semprún, Jorge: 71, 131, 278  
 Serça, Isabelle: 111  
 Serkowska, Hanna: 70, 100, 101, 102, 158, 167, 169, 448  
 Severijnen, Olav: 429  
 Seydel, Ute: 216  
 Sgorlon, Carlo: 159, 172  
 Sibley, Rochelle: 404  
 Signorelli, Luca: 349, 368,  
 Silva, Leão de: 221  
 Silva, Umberto: 160  
 Simmel, Georg: 424  
 Simon, Claude: 13, 19, 22, 30, 46, 58, 71, 92, 95, 103 – 153, 243, 247, 358, 388, 451, 452  
 Simonides: 385  
 Simson, Ingrid: 343, 347, 350, 351, 353, 355, 360, 364, 366, 368, 370, 374, 381, 384, 387  
 Singler, Christoph: 72  
 Siti, Walter: 161, 164, 172  
 Sklodovska, Elzbieta: 318  
 Slater, Candace: 250  
 Smethurst, Paul: 13  
 Sodi, Risa: 178  
 Sofri, Adriano: 200  
 Somigli, Luca: 448  
 Sommer, Doris: 260, 325  
 Sontag, Susan: 312  
 Sosnowski, Saúl: 212, 339, 340, 341  
 Souza Andrade, Olimpio de: 220  
 Souza, Raymond D.: 213  
 Spang, Kurt: 88  
 Spanos, William: 59  
 Spengler, Oswald: 34  
 Spinazzola, Vittorio: 67, 68, 160  
 Springer, Alice G.: 373, 374  
 Stauder, Thomas: 393, 398, 399, 407, 411, 416, 417, 430, 433, 443, 444

- Steckbauer, Sonja M.: 73  
 Steenmeijer, Maarten: 72, 73  
 Stefani, Luigina: 178  
 Steger, Hanns-Albert: 311, 343, 359  
 Stein, Gertrude: 179  
 Stempel, Wolf-Dieter: 44  
 Stendhal, eig. Marie-Henri Beyle: 94, 113, 139, 148, 246, 247  
 Sterne, Laurence: 287  
 Stierle, Karlheinz: 44, 48  
 Strümpel, Jan: 108  
 Suassuna, Ariano: 260  
 Sue, Eugène: 94, 160, 425, 427, 429, 436, 444  
 Süskind, Patrick: 84  
 Svevo, Italo: 264, 269  
 Swanson, Philip: 204  
 Swietlicki, Catherine: 370  
 Sykes, Stuart: 111  
 Tabucchi, Antonio: 264  
 Tadini, Emilio: 69, 279  
 Tani, Stefano: 102  
 Tassel, Alain: 71, 95  
 Taylor, Victor E.: 25, 26, 27  
 Teilhard de Chardin, Pierre: 273  
 Tellini, Gino: 68, 263  
 Terziroli, Linda: 264, 266  
 Thackeray, William Makepeace: 48, 85  
 Thies, Sebastian: 99  
 Thiher, Allen: 86, 87, 212  
 Thomson, Philip: 80  
 Thouillot, Michel: 139  
 Tilgher, Adriano: 275, 276, 278  
 Todisco, A.: 279  
 Todorov, Tzvetan: 209, 376  
 Togliatti, Palmiro: 161, 268  
 Tolstoi, Lew Nikolajewitsch: 20, 45, 83, 94, 139, 179, 203, 246, 247, 287  
 Tomasi di Lampedusa, Giuseppe: 67, 68, 69, 100  
 Tomizza, Fulvio: 101  
 Toro, Alfonso de: 74, 312  
 Tournier, Michel: 82  
 Tozzi, Federigo: 264  
 Treskow, Isabella von: 169, 170, 175, 178, 190  
 Tropea, Mario: 68  
 Trujillo Molina, Rafael Leónidas: 213  
 Tschacher, Werner: 398  
 Turgenjew, Iwan Sergejewitsch: 282  
 Turyn, Anne: 120  
 Tusini, Serena: 101  
 Unamuno, Miguel de: 366, 383  
 Uslar Pietri, Arturo: 73  
 Vacca, Roberto: 102  
 Valéry, Paul: 286  
 Valle-Inclán, Ramón María del: 365  
 Vallejo, César: 158, 159  
 Van den Bossche, Bart: 68  
 Vanvolsem, Serge: 68  
 Vargas Llosa, Mario: 13, 14, 20, 22, 30, 71, 73, 89, 90, 93, 96, 201 – 261, 311, 313, 315, 316, 317, 318, 320, 327, 335, 343, 344, 390, 434, 451, 455, 456, 459  
 Vassalli, Sebastiano: 69, 70, 100, 101, 102, 199, 200  
 Vattimo, Gianni: 28, 30, 31, 35, 403  
 Velázquez, Diego: 359, 368, 369  
 Venturi, Gianni: 158, 159, 165, 179, 180, 182  
 Verga, Giovanni: 178  
 Verne, Jules: 422  
 Versins, Pierre: 282  
 Veyne, Paul: 15, 41, 45, 347  
 Viart, Dominique: 108, 110, 113  
 Vidal, Jean-Pierre: 108  
 Villani, Paola: 264, 266, 269  
 Virilio, Paul: 33, 142  
 Vittorini, Elio: 191, 443  
 Vittoz, Dominique: 265, 295  
 Vizcaíno Casas, Fernando: 278  
 Volek, Emil: 205, 259  
 Voltaire: 282  
 Voltmer, Ernst: 51, 399  
 Vonnegut, Kurt: 58  
 Wagner, Birgit: 57  
 Waites, Elizabeth A.: 119  
 Walker, John: 224, 225

Walpole, Hugh: 75  
Warning, Rainer: 92, 109, 388  
Watzlawick, Paul: 55  
Waugh, Patricia: 15, 58  
Weber, Luigi: 280, 297  
Weber, Max: 277  
Weil, Simone: 167, 168, 173, 196  
Weimann, Robert: 57  
Weinberg, Manfred: 119  
Weinrich, Harald: 44  
Weiss, Peter: 145  
Welsch, Wolfgang: 25, 57, 261  
Wesseling, Elisabeth: 83, 84  
White, Hayden: 32, 40, 41, 43, 274,  
317  
Wilde, Alan: 59  
Williams, Raymond L.: 202, 206,  
207, 311  
Windisch, Martin: 119  
Winqvist, Charles E.: 25, 26, 27  
Wittgenstein, Ludwig: 10, 87, 212,  
399  
Wolf, Christa: 58  
Wood, Sharon: 167  
Woolf, Virginia: 45, 74, 84  
Wright, Georg Henrik von: 40, 45  
Wu Ming: 70, 102  
Wulf, Christoph: 31  
Wunsch, Beate: 396  
Yates, Frances A.: 39, 384, 385  
Yeats, William: 400  
Young, James E.: 108, 109  
Yourcenar, Marguerite: 71, 109  
Yudice, George: 260, 325  
Zabalgoitia Herrera, Mauricio: 373  
Zacharias, Wolfgang: 34  
Zambon, Patrizia: 66  
Zanardo, Monica: 165  
Zanca, Lino: 396  
Zech-Gedeon, Hanne: 311  
Zimmermann, Klaus: 202  
Zola, Émile: 35, 139







Die Studie analysiert – auf der Basis von Überblickskapiteln zu Geschichtsbildern und zur Forschung über den historischen und postmodernen Roman – unterschiedliche Typen der Romanproduktion, die sich mit Geschichte auseinandersetzen: von Claude Simons *Le Jardin des Plantes* über zwei Beispiele, die in der Tradition des historischen Romans stehen und ihn neu interpretieren (Elsa Morantes *La Storia* und Vargas Llosas *La guerra del fin del mundo*), über Guido Morsellis Uchronie *Contro-passato prossimo* bis zu den postmodernen Romanen *Terra nostra* von Carlos Fuentes und *Il pendolo di Foucault* von Umberto Eco. Die Analysen umfassen Themenkomplexe wie das Gedächtnis der traumatisierenden Gewalt von Krieg, Bürgerkrieg und Verfolgung, die Ablehnung teleologischer Geschichtsdeutung, das Bild der Geschichte als einer „self-fulfilling prophecy“, das Um-Schreiben von Historie und schließlich die Frage nach der Textualität des historischen Gedächtnisses und damit der Möglichkeit von Geschichtsfälschung.