

SymCity

Online-Zeitschrift

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
Philosophische Fakultät
Romanisches Seminar

N° 3

2012

SymCity

N° 3 | 2012

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
Philosophische Fakultät
Romanisches Seminar

SymCity

Zeitschrift des Intensivprogramms *Europäische Städte*

Revista del programa intensivo *Ciudades Europeas*

Revue du programme intensif *Villes Européennes*

© Copyright 2012

All rights reserved

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Philosophische Fakultät

Romanisches Seminar

Olshausenstraße.75

Leibnizstraße 10

Kiel - Deutschland

Índice

Javier Gómez-Montero

Presentación

I. Santiago de Compostela y Roma

Encarnación Sánchez-García, Chiara Merola

Peregrinaciones en los inicios de la Edad Moderna. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes

Julia Fröhlich

Pilgern nach Santiago. Motive, Rituale und Wege

Tabea Ihnenfeldt

Analyse der Raumstrukturen in Gonzalo Torrente Ballesters *Compostela y su ángel*

Lisa Meiercord

Apokalyptische Visionen. Gonzalo Torrente Ballester, *Fragmentos de Apocalipsis*

II. Berlín, París y Helsinki

Rosa Wohlers

Der Parcours durch die Stadt. Marcel Aymé, *Traversée de Paris*

Soledad García Prats

Semántica íntima de la ciudad

Uxía Iglesias Tojeiro

El Berlín de María Lado

III. México D.F.

Mario Schumacher

Mexiko-Stadt als ‚Papier-Stadt‘? Literarische Identitätskonstruktionen in *México, ciudad de papel* von Gonzalo Celorio

Pamela Peters

Modelle der Identitätskonstruktion. Juan Villoro, *El disparo de argón*

Theresa Meier

Versuche der Loslösung aus kolonialen Ketten. Juan Villoro, *El disparo de argón*

IV. Proyectos de artista / Projets d'artiste

Nathalie Fauveau

Villes miroir – Ciudades espejo

Isabelle Bongard

Project graphique Twin Cities

(*Artículo ausente por razones técnicas*)

Jens Langholz

Urbes europaeae: Lisboa, Barcelona, Paris...

Presentación

Javier Gómez-Montero (Universidad Christiana Albertina de Kiel)

Desde 2006 el network *URBES EUROPAEAE* –conformado por grupos de estudio e investigación procedentes de la Universidad de Santiago de Compostela, del Institut d'Études Européennes (Université Paris 8 – Vincennes St. Denis), de la Universidad de Paderborn, de la Università di Napoli/L'Orientale, de la Universidad de Tartu, de la Universidad del País Vasco/Université de Pau et des Pays de l'Adour y de la Christian-Albrechts-Universität zu Kiel– ha ido tanteando en tres Seminarios¹ formas de construcción y análisis de los imaginarios urbanos en literatura y arte bosquejando lecturas culturales de las ciudades europeas y sin dejar de recalcar también en las alternativas que diseñan el cine, los medios audiovisuales y los ciberespacios. Partimos de la legibilidad cultural, aplicada a modelos empíricos, imaginarios y virtuales, así que quizá hayamos conseguido pergeñar representativos ejemplos de lectura de la ciudad moderna y los procesos que determinan la ciudad actual con su proyección futura, en particular auscultando el enorme potencial de autoconstrucción cultural que albergan en sí las ciudades europeas tal y como se plasma en el imaginario forjado por escritores, artistas y otros actantes culturales. El horizonte específico del Programa intensivo *URBES EUROPAEAE* se exponía en el liminar del primer

volumen publicado en 2009² –presentado durante el Seminario compostelano del mismo año– en los términos de una indagación acerca de cómo se erigen las ciudades en protagonista de novelas y en sujeto poemático, sin olvidar las representaciones de la ciudad surgidas en la red y con los nuevos medios audiovisuales y de cómo se articulan en textos literarios y cinematográficos los discursos de la ciudad, los estéticos y urbanísticos, los sociales y económicos, los lingüísticos, en definitiva todos aquellos discursos que, con base empírica o imaginaria, individual o colectiva, conforman la antropología urbana. En esas mismas cuestiones se centraron los dos primeros números de la revista *SymCity* cuyos artículos –unas veces surgidos de los Seminarios *URBES EUROPAEAE*, otras elaboradas en el marco de cursos académicos vinculados al proyecto en cada una de las universidades integrantes del grupo – ahondan en el precario equilibrio (que es quizá en ocasiones un radical desequilibrio) entre el individuo y su entorno, el hombre y sus tecnologías, entre los grupos sociales y los discursos que constituyen la ciudad. Ante esos conflictos sigue siendo necesario considerar la ciudad contemporánea como un espacio antropológico cuyos múltiples campos discursivos (lo social, lo económico y lo político, lo territorial y lo concerniente al hábitat en general, lo histórico, lo cultural y lo simbólico en el más lato sentido) la literatura y las artes aciertan a representar de modos muy dispares. Los modelos tradicionales asociados a las ciudades europeas parecen insuficientes ante los gravísimos problemas de las megalópolis o

¹ Europäische Städte – Literarisches Imaginarium und kulturelle Selbstdarstellung (Kiel, 4.-13.12.2006); Crise et reconceptualisation de la ville – Avant-garde et post avant-garde; (Paris, 2.-11.5.2008) y Cidades europeas ante a globalización. Identidade, hibridación e possibilidades da cultura – Europäische Städte im Zeichen der Globalisierung. Identität, Hybridität und Chancen der Kultur (Santiago de Compostela, 4.-13.5.2009). Vid. www.uni-kiel.de/urbes.europaeae.

² Vid. Gómez-Montero/Bischoff 2009.

la actual ciudad en general y sus formas de desaparición o mutación desde los modelos urbanistas de la modernidad hasta su metropolización y transformaciones deshumanizadas más actuales.

La polisemia de la ciudad y las mutaciones históricas de su concepto son hechos incontrovertibles: polis, urbs, emporion, cité, burgo, ciudad letrada (en la América Latina colonial), ciudad industrial, metrópolis, megalópolis, aglomeración conurbana, no-ciudad, après-ville, ciudad informacional, ciberciudad, bit-city, E-city, @-city, simcity, SIm city, sin city, it-city...³ Ya desde hace décadas se tambalea la tradicional función de la ciudad como mero centro de poder jurídico-administrativo y económico, y esa larga lista de conceptos señalada por una amplia variedad de sus funciones y significados posibles. La incerteza que de ahí se deriva es cada vez más acuciante, y todavía más en consideración de que el presente y futuro de la ciudad son las Megacities (20-25 millones de habitantes hoy, mañana 40 millones en México City, ejemplo de ciudad apocalíptica). Sin duda, la cara incontrolada e incontrolable de la globalización son las megacities que revientan el concepto de ciudad europea, deudora en su concepción de las ideas de polis, de comunidad, el lugar de trabajo y vida del y para el hombre: En vez de ese equilibrio precario, la Megacity aúna hoy los binomios de provisionalidad y constancia; lo presente y lo real es lo efímero y lo frágil, lo informal, y el caos sin centro de gravedad parece ser su principio de caracterización más determinante.

Esta tensión dinamita a su vez la lógica de continuidad discontinua entre vanguardia y postvanguardia debatida en el seminario que tuvo lugar en mayo del 2008 en el Institut d'Études Européennes de la Universidad de Paris 8 – Vincennes St. Denis y de cuyas sesiones resultó el volumen *URBES EUROPAEAE II*⁴. Allí se pretendió a dar una respuesta a estas cuestiones incidiendo especialmente en la consi-

deración de la ciudad y la megalópolis como espacios culturales, lo que les daría cohesión territorial, económica, social, ecológica etc.

Los artículos de esta tercera entrega de *SymCity* (re-dactados por integrantes de la red *URBES EUROPAEAE* residentes en Nápoles, Paderborn y Kiel) ahondan en esta dimensión insistiendo en la dinámica de los elementos culturales que conforman el espacio metropolitano de las ciudades europeas e incluso, traspasando los estrictos límites geográficos, los de Mario Schumacher, Pamela Peters, Theresa Meier hacen una cala en una de las Megacities por excelencia que hoy es México D.F. La mayoría de los estudios fueron presentados durante el tercer Seminario *URBES EUROPAEAE*, celebrado en la ciudad de Santiago de Compostela, emblemático lugar donde los fundamentos míticos e históricos han dejado huellas hoy en día bien visibles. No obstante, y al mismo tiempo, Santiago de Compostela ha sabido proyectar su lenguaje fundacional hacia el futuro tomando conciencia de que sus raíces son definidoras no sólo de su destino europeo sino también de su función como ciudad de encrucijada entre Europa y América (tanto por ser meta de las peregrinaciones jacobeanas como por ser centro de una tierra de emigración en ambas direcciones) y, si se quiere, ambas dimensiones confirman su vocación global. Si el Camino de Santiago fundamentó el lenguaje europeo de la ciudad, la metropolización⁵ y universalización⁶ del Camino hoy en día (abierto a todas las formas de espiritualidad y a las naciones del orbe entero), le confieren un inusitado significado. Si en perspectiva histórica y literaria, la importancia de Santiago de Compostela no queda a la zaga de la de Roma (a ambas ciudades se les dedica toda una sección de este número, con artículos de Julia Fröhlich, Encarnación Sánchez García y Chiara Merolano, Tabea Ihnenfeldt, Lisa Meiercord), merecería particular consideración ver que Santiago de Compostela es también una ciudad efervescente, bulliciosa de ideas, rabiosa de futuro, joven y emer-

³ Vid. tanto la presentación de Gómez-Montero/Bischoff/Abuin 2012, 7-26 (con la literatura básica de referencia) como los estudios compilados por de Azúa 2005 y Becerra 2010.

⁴ Vid. Gómez-Montero/Bischoff/Abuin 2012.

⁵ Vid. Gómez-Montero 2011a.

⁶ Vid. Gómez-Montero 2011b.

gente: esa doble faz caracteriza la dinámica urbana de Santiago de Compostela como un lugar simbólico (de lo que precisamente da buena cuenta el resurgir de las peregrinaciones jacobeanas) y como ciudad funcional a un tiempo, capaz de capitalizar sus recursos imaginarios para proyectar su personalidad específica dentro de las ciudades europeas.

La descomposición de las condiciones de vida, del tejido social y urbanísticos, de la existencia individual en sus facetas más dispares, así como incidencias más específicas de la historia y posibles formas de recentramiento gracias a la cultura es el tema sobre el que gravitan otros artículos consagrados a Berlín, París y Helsinki, redactados por Uxía Iglesias Tojeiro, Rosa Wohlers y Soledad García Prats respectivamente. Todos ellos muestran una vez más como los textos literarios –junto con otros medios y discursos artísticos– construyen el architexto imaginario de las ciudades europeas, en el que la literatura ofrece no sólo descripción y análisis (crítico) de los procesos urbanos en curso, una lectura de las estructuras visibles y de los latentes discursos subyacentes, sino que apuesta por la relevancia de los valores culturales, la plusvalía de significados simbólicos velados por su memoria, latentes en su subconsciente e inscritos en los imaginarios colectivos. Indefectible muestra de ello son también los tres proyectos de artista presentados en el último apartado, suplemento de este número, que asocian momentos biográficos y espacios con fotografías combinándolas en parte también con la escritura: las ciudades espejo de Nathalie Fauveau (Madrid, París, Londres, Nueva York...), las ciudades gemelas de Isabelle Bongard (con llamativos y casuales paralelismos gráficos en los planos de Ginebra y Kiel) y la intensa serie del fotógrafo Jens Langholz dedicada a grandes ciudades europeas.

Kiel, diciembre de 2012

Referencias bibliográficas

Azúa, Félix de, *La arquitectura de la no ciudad*, Pamplona 2005.

Becerra, Eduardo (ed.), *Ciudades posibles. Arte y ficción en la constitución del espacio urbano*, Madrid 2010.

Gómez-Montero, Javier, Christina Johanna Bischoff (eds.), *URBES EUROPAEAE 1. Modelos e imaginarios urbanos para el siglo XXI. Paradigmes et imaginaires de la ville pour le XXI^e siècle*, Kiel 2009.

Gómez-Montero, Javier, Christina Johanna Bischoff, Anxo Abuín (eds.), *URBES EUROPAEAE 2. Ciudades europeas: Imaginarios culturales ante la globalización*, Kiel 2012.

Gómez-Montero, Javier, “El Camino de Santiago hoy, territorio metropolitano y espacio antropológico (Conceptos. Relatos testimoniales y ficciones)”, en: Antonio Colinas, Javier Gómez-Montero, José Luis Puerto, John Rutherford, Miguel A. González García, *El Camino de Santiago en la literatura. Lecciones jacobeanas (28 de julio al 13 de agosto de 2010)*, coord. por J. Gómez-Montero, Centro de Estudios Astorganos Marcelo Macas, Astorga 2011, 80-126 [= 2011a].

Gómez-Montero, Javier, “Notizen zur literarischen Projektion des Camino de Santiago und der Stadt Compostela“, en: id., *Der Jakobsweg und Santiago de Compostela in den Hansestädten und im Ostseeraum. Akten des Kolloquiums an der Universität Kiel, 23.-25. April 2007* (Actas del Simposio Internacional “Proyección hanseática, escandinava y báltica del camino y ciudad de Santiago (Historia – Arte – Literatura), Kiel 2011, 139-159 [= 2011b].

Peregrinaciones en los inicios de la Edad Moderna. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes

Encarnación Sánchez García, Chiara Merola (Università di Napoli/L'orientale)

En su *Vocabulario de romance en latín* (Sevilla, 1516), que es la refundición ampliada de su *Diccionario español-latino* aparecido en Salamanca en 1495, recoge Nebrija cuatro entradas dedicadas al tema de la peregrinación. Con el estilo sucinto que caracteriza esta obra fundamental de la lingüística humanística hispana, el lebrijano introduce estas cuatro entradas aplicando la norma general que sigue casi siempre: incluye el lema y a continuación la equivalencia latina sin dar más explicaciones, y sólo en algún caso añade una breve aclaración o glosa.

Con referencia al campo semántico de la peregrinación Nebrija empieza por recoger la voz adjetival “peregrina” definiéndola como “cosa fuera de su tierra” y escribiendo a continuación su equivalente latino (“peregrinus, -a, -um) y sigue luego con los lemas “peregrinar”, “peregrinación”, de los que se limita a dar sus respectivos equivalentes, y, por último, recoge la expresión “peregrino mucho tiempo”, con su equivalente “peregrinabundus, -a, -um”¹. Esta aridez (que responde a la concepción que el andaluz tenía sobre lo que debía ser un vocabulario funcional destinado al español culto, y, por lo tanto, conocedor del latín) no debe desanimarnos; en realidad lo que debemos valorar es el alto número de artículos (4) que el gran humanista consideró indispensable introducir en su obra como voces de uso

corriente con respecto al ámbito de la *peregrinatio* en la España de los Reyes Católicos.

De estas entradas el adjetivo “peregrina” y el sustantivo “peregrinación” son primeras documentaciones en castellano (como confirman Corominas-Pascual en su *Diccionario crítico etimológico*); el adjetivo nos pone en la pista del valor etimológico más auténtico de todo ese grupo de palabras: ese valor primero es el de “cosa fuera de su tierra”, es decir “extranjera”; por su parte el sustantivo muestra que es Nebrija el primero que considera el vocablo correspondiente al concepto abstracto de “caminar o viajar por tierras extrañas” como ya recibido en el español de su tiempo. Existía desde antes la voz “peregrinaje” (documentada en *La gran conquista de ultramar*), que Nebrija desestima probablemente porque “peregrinaje” responde más a una sola acepción (la de viaje devoto) mientras que peregrinación incluye varias acepciones y varios tipos de viaje. En este caso, por lo tanto, la equivalencia seca que Nebrija establece entre el término castellano y el latino en lugar de ser una forma pobre de definición, predica del vocablo español toda la riqueza de significación de su correspondiente latino. Finalmente, “Peregrino” estaba ya usado en castellano y documentado desde Berceo (siglo XIII) por lo que Nebrija lo recoge sólo en la expresión “peregrino mucho tiempo”.

Con este arranque lexicográfico me interesaba subrayar cómo en los albores del humanismo hispano toda la praxis cristiana del camino jacobeo, que era una realidad fortísima desde hacía siglos y que se-

¹ Nebrija 1981, 153. El calificativo curioso cosa aparece después de casi todos los adjetivos en la lista principal, o como parte de la glosa. El calificativo adjetivo, que Nebrija usa de vez en cuando, sería de preferir en su lugar.

guía siendo pujante (como demuestra la construcción del hospital de los Reyes Católicos, contemporánea del Diccionario nebrisenso), toda esa praxis, digo, recibía ahora un tratamiento teórico definidor que ensanchaba sus confines con la savia nueva del injerto clásico. Por esos mismos años el dignatario del cabildo sevillano Rodrigo de Santaella viaja a Italia para formarse, y estudiar griego primero en Bolonia y después “en el curso de lo que él llama su peregrinación siciliana”², usando, como vemos, el término en ese sentido humanista que podríamos definir laico.

Y en efecto, curiosamente Nebrija al realizar esa catalogación conceptual de los términos referidos a una práctica que los españoles reconocían perfectamente como algo muy propio y muy importante en la definición de su propia identidad, ayudaba a crear un cierto desplazamiento del viejo concepto de “peregrinaje” (exclusivamente religioso) y entronizaba una variedad de versiones interpretativas en la voz “peregrinación” ampliando su ámbito semántico y salvándola así de los embates que en esos mismos años sea Erasmo sea la Reforma protestante iban a lanzar contra aquel viejo concepto de “itinerario religioso con destino a Roma, a Jerusalén o a Santiago” y, sobre todo, contra aquella práctica.

Como bien sabemos los ataques a las peregrinaciones iban indisolublemente unidos a la cuestión de las reliquias y a la de las indulgencias y, si se me permite la licencia de seguir tomando el *Vocabulario* de Nebrija como encrucijada cultural, los decenios siguientes a su publicación –es decir los años 20, 30 y 40 del siglo XVI– estarán marcados por la libertad crítica respecto a aquellos elementos doctrinales y a aquellos usos religiosos, libertad crítica que la literatura de la España del Emperador Carlos sabrá re-proponer en clave ficcional (desde los *Diálogos* de Alfonso de Valdés a los de la corriente lucianesca como *El Crotalón*). Y en esa tradición va a cuajar el primero de los textos del que nos vamos a ocupar, un diálogo anónimo que corría manuscrito hacia 1555

con el título de *Diálogo de Hurdimalas y Juan de Voto a Dios y Mátalas Callando*, hoy conocido como *Viaje de Turquía*.

El diálogo propone en síntesis todas las cuestiones que estamos abordando; ambientado en Burgos en el momento del reencuentro entre tres amigos que fueron compañeros de estudios en la Universidad de Alcalá, los presenta empeñados todos en actividades relacionadas con el peregrinaje puesto que el protagonista Urdemalas va peregrino a Santiago y los otros dos venden falsas bulas y predicán la liberación de los santos lugares, recogiendo dinero para los hospitales destinados a los peregrinos. Lo que impresiona es que Urdemalas, que en la conversación se muestra contrarísimo a las formas tradicionales del peregrinaje a Jerusalén, aparezca, sin embargo, como peregrino a Santiago, y vaya cumpliendo su voto con gran devoción. Si su condición de esclavo de un dignatario imperial turco explica con verosimilitud que su estancia de cinco años en Estambul no le haya permitido acercarse a Jerusalén, su itinerario religioso “al revés” lo conduce a Roma y a Loreto con una desacralizadora actitud irónica y crítica. Santiago resulta entonces ser para Urdemalas su última esperanza y su *camino* hacia Compostela va sostenido por una actitud espiritual nueva (“Mi peregrinación va por otros nortes”, dice a sus amigos³). La “filosofía Christi” a la que ha adherido Pedro no excluye pues la peregrinación, pero cambia su sentido, la renueva vaciándola de aquel viejo significado militante que el Camino compostelano había tenido durante el Medioevo.

Aquel significado venía de muy lejos puesto que hundía sus raíces en el año 996, cuando Al-Mansur, ministro de Hisham II, asaltó y saqueó Compostela, provocando una ola de estupor e indignación en toda Europa, donde el culto al Apóstol Santiago estaba ya bien radicado. “La causa del Apóstol se transformó entonces en una causa de toda la Cristiandad y a la dimensión de la peregrinación se asoció la de la defensa de la tumba del santo, amenazada por los pa-

² Bataillon 1950, 98-99.

³ García Salinero 1980, 119; vid. Gómez-Montero 2008, 171-187.

ganos”⁴, nombre que a menudo reciben los ismaelitas en las fuentes cristianas. En los años siguientes Odilon, abad de Cluny, fue activísimo en la organización de expediciones contra los musulmanes hispanos pues el ataque de Al-Mansur había puesto en evidencia la estrecha conexión entre la peregrinación y la lucha contra el Islam⁵. El Camino se transformó entonces en el eje de una nueva espiritualidad, y renovó el entusiasmo por la peregrinación; este nuevo impulso espiritual, sin perder de vista las metas tradicionales de Roma y Jerusalén, estaba transformando la red de vías que conformaban la ruta jacobea en una forma nueva de entender y de vivir Europa⁶.

A partir de esos acontecimientos y de sus consecuencias –representadas icásticamente como *miles Christi* y pronto en la acuñación del nuevo apodo de Matamoros que recibe San Jacobo– la fracción peregrinación/lucha contra el Islam será el modelo a imitar cuando el Occidente cristiano mire hacia Jerusalén; en efecto el modelo elaborado en Compostela se extenderá después al ideal de Cruzada para liberar los Santos lugares que los papas predicarán y los príncipes cristianos y las órdenes militares llevarán a cabo.

Esa fracción peregrinación/lucha contra el islam, será también la cifra que definirá buena parte del inmenso corpus textual que, en el amplio arco temporal que va del Medioevo pleno al Renacimiento y al Barroco, Europa dedica al tema de los viajes hacia su corazón espiritual (Roma) y hacia sus propios límites (sobre todo hacia Oriente, Tierra Santa, pues la meta occidental, Santiago de Compostela, queda ya a partir del siglo XII fuera de ese peligro).

Esos límites son en realidad asumidos como fundamentos de su identidad religiosa y son los extremos que tensan una red ideal “a lo divino”. Con la caída de Granada y la desaparición del poder islámico de España (momento que coincide con la redacción y la publicación del *Vocabulario* de Nebrija, libro que hemos tomado como nuestro *passport*) la línea

del choque entre cristianismo e islam se desliza hacia el sur (norte de Africa) y hacia oriente (Hungría, Balcanes, Mediterráneo central y griego). Los Santos lugares, en manos de los turcos que son cada día más fuertes, vuelven a ocupar en el imaginario europeo un lugar privilegiado, aunque ahora, los humanistas, los frailes, los hombres cultos, se dividan sobre la función de la Tierra Santa dentro de la ideología de ámbito sacro y religioso: para unos, que parecen –de alguna forma– aceptar el *status quo* y por lo tanto aceptar el control turco, el valor de aquellos lugares no es esencial para el mensaje cristiano, para otros –más enganchados a la dimensión carismática de la figura de Jesucristo y de las de los santos– el valor de aquellos espacios, de aquellos restos, de aquella atmósfera, son centrales para la vivencia del cristiano y para la vitalidad del cristianismo.

Son éstos últimos, es decir, los católicos, los que seguirán insistiendo en la necesidad de recuperar el control de Tierra Santa, los que seguirán soñando con la santa cruzada. La *Gerusalemme* del Tasso, en su doble versión, es la más alta formalización de aquel sueño. La ciudad soñada por Tasso, de la que ya disertó Anna Cerbo⁷, es el centro y el fruto de toda la acción de esa épica histórica. Al coronar la ficción con su conquista por parte de los cruzados Tasso trasladaba al código poético un *leit motiv* que había atravesado numerosos ámbitos del catolicismo romano, *leit motiv* que había parecido estar a la altura de las fuerzas de los príncipes cristianos en el momento de Lepanto (1571) y que a finales del XVI podía ser codificado por la literatura lo que representaba, en cierto modo el abandono de la ambición de apoderarse de Jerusalén en la práctica: el mito de la conquista de la ciudad santa era ahora reinterpretado mirando hacia atrás (a la primera cruzada) lo que era una forma de *consolatio* y una forma también de archivar el caso.

La reforma católica concentrará sus fuerzas en la ciudad eterna, en Roma, la nueva Jerusalén, que exi-

⁴ Vid. Carlini 1999, 58.

⁵ Carlini 1999, 59.

⁶ Carlini 1999, 58.

⁷ Cerbo 2012, 137-148.

be las reliquias del Salvador (la Verónica, entre otras) y los cuerpos de los Apóstoles. El corazón del catolicismo va a ser a partir de la segunda mitad del siglo XVI esa Roma triunfante que Sixto V había reestructurado de arriba abajo preparándola para acoger a las nuevas masas de peregrinos. Cervantes había visto con sus propios ojos aquel cambio, aquella nueva topografía constelada de iglesias, en los tiempos felices en que había vivido en el palacio del Cardenal Acquaviva.

El *Persiles*, como explica Chiara Merola a continuación, es el homenaje póstumo que Cervantes ofreció a esa nueva centralidad de Roma como capital mundial del cristianismo; el último esfuerzo literario del viejo soldado enamorado de Italia estará dedicado a una novela que ordena aquel deambular sin rumbo del género bizantino en una trayectoria larguísima, sí, pero con un destino claro y único: la Roma papal contemporánea, imán santo que atrae con una fuerza sobrenatural a las mejores energías aunque estén escondidas en los confines del mundo. Toda esta producción va a obtener una difusión notabilísima puesto que va a alcanzar –excepto algún caso de los citados– los honores de la imprenta. Pero la imprenta, además de multiplicar geoméricamente el número de ejemplares y de abaratar los costes de producción del libro y por lo tanto de alargar ampliamente la base de lectores, ayuda a percibir el discurso escrito de forma nueva pues la imprenta intensifica la dimensión espacial del texto⁸. Las palabras alcanzan, mucho más que en tiempos anteriores, un estatuto más sistemático y ordenado, casi como si fueran objetos, al ser distribuidas siguiendo un esquema preciso en el espacio de la página. En paralelo a este cambio de estatuto, los procesos mentales que se refieren al conocimiento, a la lectura o a la producción de textos se perciben como un movimiento de un punto a otro, como un recorrido, como un viaje. Un resultado de estas nuevas percepciones es el renovado enfoque que adquieren ahora viejos modelos o géneros literarios. Naturalmente la nueva

realidad geográfica que los descubrimientos habían impuesto contundentemente y la necesidad de encontrar una manera nueva de narrar el impacto con estos horizontes flamantes y variadísimos va a influir también en la eclosión de técnicas capaces de contener en un molde aceptable y atractivo unos materiales en buena parte insólitos. Pero este clima cultural que se instaura desde finales del XV en Europa occidental, recuperando del caudal clásico y medieval viejos modelos de viaje, retoca éstos en profundidad para adaptarlos a las nuevas necesidades.

Es exactamente lo que ocurre con el viejo fondo de los libros dedicados a las peregrinaciones. En especial las peregrinaciones a Tierra Santa adquieren una nueva fuerza en la segunda mitad del siglo XV y la cosmovisión renacentista influye en la forma de ver y de vivir la experiencia con los Santos Lugares pero influye también en la manera de contar y difundir lo que se ha visto. Un ejemplo concreto del cambio radical en la percepción que la imprenta produce lo ofrece el texto titulado *Peregrinationes* de Bernhard von Breydenbach que, publicado por primera vez en 1486, narra el viaje a Tierra Santa del autor con un grupo de peregrinos alemanes (de abril de 1483 a enero de 1484) desde Venecia a Jaffa y de ahí a Jerusalén, al Sinaí, a El Cairo y a Alejandría, desde donde vuelven a Venecia. El enorme éxito popular del libro (traducido inmediatamente del latín a las principales lenguas europeas) va influir decisivamente en el debate religioso que atraviesa a Europa en esos años, a propósito del tema de las peregrinaciones. Otros muchos textos van a narrar, desde puntos de vista diferentes, ese itinerario hacia Oriente que a menudo iniciaba y terminaba en Venecia. Varios centros tipográficos en Italia, como Venecia, Roma y Nápoles van a dedicar una especial atención a los libros de peregrinación con resultados distintos, según el rol cultural y económico de cada uno de ellos en relación al Oriente cristiano.

A los hitos literarios de los que ha tratado nuestro grupo napoltano en el que también han trabajado Lia De Pascale, Sabrina Ventriglia y Valentina Cucinello (el *Viaje de Turquía*, la *Gerusalemme*, el *Per-*

⁸ Ong 1959 y 1986.

siles), hay pues que añadir todo este corpus de libros de peregrinación que renuevan las viejas guías medievales inspirándose en ellas y aportando una nueva sensibilidad por el espacio y una nueva manera de mirar.

Recordemos en conclusión que Nápoles aporta materiales interesantes en ese campo, sea manuscritos (como el texto que ha encontrado la profesora Cerbo, *supra*) sea impresos, como el *Viage de la Tierra Santa* publicado en castellano en la capital del Virreinato en 1604 por Pedro de Santo Domingo⁹, del que actualmente preparo la edición. Nápoles (en cuyo reino nace la orden militar de San Juan de Jerusalén, más tarde llamada De Malta), mira a Oriente y es la puerta de Oriente para numerosos peregrinos que van a ella con el fin de emprender el pasaje a Tierra Santa. Y con todo eso Nápoles no se olvida de Occidente: todavía hoy el edificio del Ayuntamiento de la ciudad se titula –y todo el mundo lo llama– Palazzo San Giacomo, en honor del Apóstol que trajo el mensaje del Nazareno hasta este *Finisterrae* compostelano.

Encarnación Sánchez García

1. Religión y viaje en el *Persiles*

“Los trabajos de *Persiles* y Sigismunda, historia septentrional” es la última obra de Cervantes, publicada póstuma en 1617.

En esta novela el autor del *Quijote* ha trazado un recorrido que tiene mucho de purificación ascética. Además, en los inicios de la obra también expone los poderes sobrenaturales del amor, que rompe las barreras sociales y que son equiparables al de la

muerte¹⁰. Este hecho convierte, por tanto, a los protagonistas en peregrinos y su peregrinaje adquiere sentido en el entramado bizantino. La forma narrativa y el simbolismo de la peregrinación son los dos factores que hacen del *Persiles* una novela¹¹. El texto es esencialmente una alegoría cristiana de la vida como viaje, del hombre como viajero y de la muerte como destino, es decir, un símbolo literario de la contrarreforma católica. El *Persiles*, más que presentar el progreso de una peregrinación cristiana, que evoluciona desde la barbarie hasta la santidad¹², revela el itinerario de una serie de inquietudes humanas, realmente muy humanas (celos, lujuria, egoísmo, vanidad, insensibilidad, astucia...), que ante todo enfatizan las grietas de esa alegoría de la vida como *peregrinatio* religiosa, a la vez que cuestionan, dada la fingida personalidad de los personajes, la autenticidad de sus *peregrinos* propósitos¹³.

La religión es un tema específico del género literario que constituye la novela bizantina de aventuras, en cuya evolución se sitúa la escritura del *Persiles*. El hecho de que la religiosidad y la prueba de castidad de los amantes protagonistas sean características presentes en esta novela cervantina se puede explicar por razones de género literario. La presencia de la divinidad como consejera de los personajes es una de las convenciones de este género al que se adscribe el *Persiles*. La religión es un motivo estético en el género de la novela de aventuras. Cervantes se sirve de este recurso para realizar su concepción de la novela. Por eso la religión se convierte en una calidad importante en la configuración de los personajes, pero no como objetivo moral, sino como recurso estético inherente al género literario propio de este tipo de narraciones¹⁴. El *Persiles* es la historia de una pareja de peregrinos procedentes de Tule que emprenden el camino hacia Roma huyendo de Magsimino, hermano y pretendiente no deseado.

⁹ *El devotissimo Viage De La Tierra Santa, que hizo el hermano Frayle Pedro de Santo Domingo, Frayle lego de la Orden de Predicadores, de la provincia del Andaluzía, el Año Santo del Iubileo de M.D.C.* Da particular cuenta de todo lo que vio en el camino por mar y tierra, y en la santa Ciudad de Hierusalem, y los demás lugares santos, con otras cosas añadidas para utilidad de los peregrinos y devotos. Dirigido a la ilustrissima y excelentissima señora Doña Mencía de Requesens, y de Zuñiga, Condesa de Benavente, y Virreina de Nápoles. En Nápoles, por Constantino Vidal, 1604.

¹⁰ Lewis 1936.

¹¹ Avalor-Arce 1975.

¹² Forcione Alban 1970.

¹³ Reniebla Lozano 1998.

¹⁴ Reniebla Lozano 1998.

El motivo de esta peregrinación es político y personal, en absoluto religioso, y tampoco persigue una finalidad moral, y el intento de afirmar la superioridad de la Iglesia Católica se puede comprobar cuando se afirma que Auristela: «había hecho voto de venir a Roma, a enterarse en ella de la fe católica, que en aquellas partes setentrionales andaba algo de quiebra»¹⁵.

Por eso, la presencia de la religión en el *Persiles* no ha sido interpretada como una necesidad artística, es decir, como un recurso propio del género, sino como una apología de la fe religiosa de Cervantes¹⁶. Lo cierto es que este tipo de crítica es el resultado que justifica la posición moral del crítico más que uno de los momentos más intensamente irónicos del *Persiles*: los peregrinos encuentran una *peregrina* en Auristela, un ser de apariencia claramente grotesca. Su discurso es subversivo frente a los idearios y fines de cualquier *peregrinatio*. En primer lugar, la peregrina en cuestión viaja sola, lo cual es de por sí completamente heterodoxo, pues es usanza general que la peregrinación ha de hacerse en grupo. En segundo lugar, el personaje resulta físicamente algo grotesco. La ética del silencio en el *Persiles* va unida a planteamientos conceptuales puesto que, como hemos visto, las observaciones sobre la prudencia, la discreción y que acarrea el callar, van mucho más allá de los niveles de la elocución y alcanzan al propio discurrir vital de los protagonistas y a la meta amorosa y religiosa de su peregrinar¹⁷. La literatura es viaje, aunque a veces se haga hacia adentro (como suele ocurrir en poesía) y así la peregrinación no es otra cosa que el desarrollo de un viaje a través del camino trazado por las líneas de escritura. En el *Persiles* Cervantes confiesa que la lectura es incluso el viaje más apasionante que cada uno de nosotros pueda realizar por los lugares del mundo, con la ventaja de que nos permite viajar sin movernos,

cuantas veces queramos, con el simple gesto de abrir un libro¹⁸.

2. El peregrinaje del *Persiles* como tópicico literario

Lo que los lectores de la época admiran en el género son la «verosimilitud, verdad psicológica, ingeniosidad de la composición, sustancia filosófica, respeto de la moral»¹⁹. La aventura de leer se ofrece como un viaje de consecuencias inusitadas, abierto al misterio, pero también a los trabajos implicados en tal peregrinación. La concepción de la vida como un peregrinaje que empieza al nacer y termina con la muerte constituye un consolidado tópico que está presente en las letras de Oriente y Occidente. En la obra, la peregrinación es el símbolo de la vida humana, es el tema que se remonta a la Biblia. Pero mucho más tarde, en la época de Dante, el peregrino, símbolo de la transitoriedad de la vida humana, había adquirido sentido adicional al convertirse en el peregrino de amor. Por eso, «la exclamación del profeta Jeremías *O vos omnes qui transitis per viam (Lamentationes, I, 12)*, se convierte en el soneto de Dante en *O voi che por la via d'amor passate*»²⁰.

El tópico bíblico de la *peregrinatio vitae* generó la idea del hombre peregrino, exiliado en la tierra y que sufre, por castigo divino, toda una serie de trabajos como consecuencia de su ser miserable. En la obra de Cervantes, Periandro y Auristela, los protagonistas, encarnan el perfil de los perfectos peregrinos del mundo, que tras padecer toda suerte de avatares y trabajos, alcanzan felizmente su meta vital, amorosa y religiosa al término de su peregrinación a la Ciudad Eterna²¹.

Así, desde la isla Bárbara hasta la Roma cristiana, Auristela y Periandro vivirán una serie de experiencias que tienen como explicación final su conversión religiosa. Este viaje progresa con un acercamiento

¹⁵ Cervantes Saavedra 1997, 717.

¹⁶ Maestro 2003, 223-234.

¹⁷ Nelson 2004, 43-69.

¹⁸ Egido 2005.

¹⁹ Bataillon 1966, 622.

²⁰ Cervantes Saavedra 1969, 24.

²¹ González Alberto 1981.

gradual desde el norte, representado como tierra bárbara con su Babel de idiomas, en contraste con el sur civilizado y unificado por las lenguas románicas y por el latín cuya cumbre es la aparición epifánica de Roma adelantada por la llegada a Lisboa, primer puerto cristiano, salutada por los peregrinos con el grito «Tierra, Tierra! Aunque mejor diría: Cielo! Cielo!»²²

Después de diversos avatares, el peregrino llega a la época de Cervantes como un tipo literario perfectamente diferenciado, al punto que se erige en personaje propio de la literatura de la Reforma Católica. La tipología literaria de la Edad de Oro describe así una curva cerrada que va del caballero, al pastor, al pícaro y al peregrino, donde los extremos casi se tocan, porque el peregrino es el caballero y la aventura se expresa en sus dimensiones humanas²³. El caballero, además, infunde en el peregrino sus virtudes cristianas (que vienen a reforzar la carga simbólica tradicional), mientras que los ideales platónicos que inspiran al peregrino le vienen del cortesano. Tres momentos históricos se encarnan de tal manera en tres modelos de conducta perfectamente diferenciados, pero íntimamente unidos: en la Edad Media el de caballero, en el Renacimiento el del cortesano y, finalmente, en la Contrarreforma Católica el de peregrino. La aventura y la peripecia adquieren ahora un nuevo y superior sentido al engarzarse en una peregrinación de amor, que es, al mismo tiempo, una alegoría de la vida humana²⁴. El «[...] omnes [...] quia peregrini [...] sunt super terram.»²⁵ bíblico se percibe en casi cada página del *Persiles*, y cristianiza efectivamente (de esta manera) la novela bizantina. El logro de Cervantes es, en este sentido, equiparable al del Tasso en su *Gierusalemme conquistata*, poema que cristianiza de manera efectiva la epopeya clásica.

Cervantes dio en el *Persiles* señales de la peregrinación auténtica, llevada a cabo por los principales protagonistas de la obra y siguió la línea humanista, que había puesto en duda antiguas prácticas devotas, fomentando una peregrinación espiritual, y no sólo formal, por los santos lugares romanos. La obra muestra un hilo de continuidad en su visión de la vida como peregrinación vital, amorosa y religiosa, pero sin entrar en el entramado de la alegoría rigurosa. De ese modo el viaje cervantino de Periandro y Auristela se puede considerar como una aventura por los caminos de Europa, describiendo una especie de mapa donde se introducen personas de distintas razas y lenguas en contacto²⁶.

3. Viaje y amor en el *Persiles* de Cervantes

Cervantes hace emprender a sus protagonistas un viaje que tiene como meta la ciudad de Roma; el autor traza un amplísimo mapa convirtiéndolo en paradigma del mundo. Como ya hemos dicho, en la obra Roma ocupa un lugar privilegiado, hacia ella se encaminan los peregrinos, que retoman el camino hasta llegar a Acupendente, lugar cerca de Roma, en el que Periandro desvela su identidad. De este modo la clave del *Persiles* se descubre cuando notan en el rostro “los aires de Roma”²⁷, meta de su peregrinación amorosa y espiritual, en la que llegarán a ser una sola alma. Roma es “el cielo de la tierra”, según se ve en esta novela.

El eje central de la obra es el amor neoplático, concebido como unidad de las almas o partes de una sola, cuyo fin consiste en alcanzar la unión definitiva.

Cuando el deseado encuentro por fin se produce, Roma aparece vista desde lo alto de un monte, como una ciudad sacra; ciudad como emporio de belleza, como lugar sacro de martirio y reliquia universal. Cervantes identifica la ciudad como emporio de la fe

²² Cervantes Saavedra 1997, 429.

²³ Cervantes Saavedra 1969, 24.

²⁴ Cervantes Saavedra 1969, 24.

²⁵ *Hebreos* 11, 13.

²⁶ Forcione Alban 1970, 108.

²⁷ Cervantes Saavedra 1997, 628.

católica, en la que Auristela completará su educación cristiana²⁸. Sólo al final asistimos al triunfo del amor de Periandro y Auristela, es decir de Persiles y Sigismunda, que se convierten en esposos. La obra acaba de forma tragicómica, con el entierro de Magsimino por un lado, y con la visita de los templos, con el desposorio de sus protagonistas, que culminan su peregrinación amorosa y religiosa besando los pies al Pontífice. El matrimonio pone fin a la peregrinación y a los trabajos, al lograrse la unión amorosa después de tantos sufrimientos y dificultades, tras un viaje muy largo de norte a sur y de este a oeste por los mares y caminos de Europa. La peregrinación de amor asciende por la escala del perfeccionamiento, porque el tema del amor recorre una trayectoria que empieza con el incivilizado amor de los bárbaros, se eleva a la categoría humana encarnada en diversos casos, aunque casi todos pecaminosos por diversos motivos, y se purifica en las relaciones de Persiles y Sigismunda²⁹. De todas formas éstas sólo llegan a su punto de perfección (requisito indispensable para la unión) cuando en Roma son dispuestas por la catequesis. Sólo entonces Persiles y Sigismunda dejan de ser neófitos, y pueden asumir los nombres con que vivirán el resto de sus vidas en el seno de la Iglesia, y llegar, en esta forma, a la cumbre del amor humano y cristiano. Para completar este ascenso por la escala del amor, también hay, como era de esperar, alusiones episódicas al amor divino y a las bodas místicas.³⁰ Cervantes hace compatible en la obra la transformación de los amantes en una sola alma con la sacralización que alcanza finalmente ese amor con el santo matrimonio.

El peregrino es el tipo literario de la Reforma Católica ya que el tipo de peregrino es símbolo de la vida humana y, a la vez, su peregrinación es una peregrinación de amor. De la mano de los protagonistas el amor también asciende la escala de perfección. Y de tal manera, los peregrinos y la

novela terminan en Roma, que es, como ya se ha dicho, “el cielo de la tierra”. Así como cada partícula de la cadena del ser va impulsada claramente hacia arriba, hacia una forma de mayor perfección que la acerque más a la contemplación divina, de manera semejante cada aspecto del *Persiles* representa un claro impulso ascendente hasta llegar al cenit compatible con la novela: la contemplación de Roma³¹. Todo esto implica que en cada momento el respaldo ideológico del *Persiles* ha sido una definida y firme intención universalizadora por parte del autor. El verdadero significado de la novela quiere ser la universalización de la experiencia humana, y a tales fines se la engarza en la cadena del ser, y se la proyecta contra el telón de fondo de lo eterno y lo absoluto.

4. Conclusión

La religión y la muerte son otros dos temas centrales del *Persiles*³², y eso se refleja en la estructura de la novela, que se basa en el proceso de “casi muerte” y “resurrección” de los peregrinos. Este recurso, además, recuerda el proceso de purificación del alma en el Purgatorio, según el clima cultural de la Contrarreforma que todavía se respiraba en aquellos años. Precisamente por todo esto podemos decir que el *Persiles* empieza en el punto preciso en que acaba el *Quijote*, característica que debe de haber desempeñado un papel muy importante en la hipervaloración que Cervantes hizo de su última novela. Porque universalizar implica también abstraer, ya que la universalización y la abstracción son dos aspectos del mismo quehacer intelectual. La intención universalizadora del autor tiene, como consecuencia y contrapartida, la abstracción. Y por ello, los principales personajes del *Persiles* son todos unidimensionales y acartonados. No son cuerpos opacos de carne y hueso, sino transparentes símbolos de validez universal: Persiles y Sigismunda

²⁸ Egidio 2005.

²⁹ Cervantes Saavedra 1969, 25.

³⁰ Cervantes Saavedra 1969, 26.

³¹ Forcione Alban 1970.

³² Cervantes Saavedra 1969, 26.

son los perfectos amantes cristianos³³. La plenitud del *Persiles* como novela fue sacrificada en aras de la más alta intención ideológica, como apología de la fe religiosa de Cervantes.

Chiara Merolano

Referencias bibliográficas

Literatur primaria

Biblia sacra. Vulgatae editionis Sixti V., Pontificis maximi, jussu recognita et Clementis VIII. auctoritate edita, Paris 1922.

Cervantes Saavedra, M. de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* ed. de Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid 1969.

Cervantes Saavedra, M. de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid 1997.

Nebrija, E. A. de, *Vocabulario de romance en latín*, transcripción crítica e introducción de G. MacDonald, Madrid 1981.

Requesens, M. de/Benavente, Z. de/Nápoles, V. De (ed.), *El devotissimo Viage De La Tierra Santa, que hizo el hermano Frayle Pedro de Santo Domingo, Frayle lego de la Orden de Predicadores, de la provincia del Andaluzía, el Año Santo del Iubileo de M.D.C.*, Napolés 1604.

Literatura secundaria

Américo, C., *El pensamiento de Cervantes, nueva edición corregida y aumentada de Julio Rodríguez Puértolas*, Barcelona 1980.

Baena, J., *El círculo y la flecha: principio y fin, triunfo y fracaso del Persiles*, Chapel Hill 1996.

Banal, L., *L'ultimo romanzo di Miguel de Cervantes*, Firenze 1923.

Bataillon, M., *Erasmus y España*, México 1950.

Blanco, M., "Literatura e ironía en Los trabajos de Persiles y Sigismunda", en: G. Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Napoli 1996, 625-635.

Carlini, F., *Europa e Islam. Storia di un malinteso*, Roma-Bari, 1999.

Casaldueiro, J., *Sentido y forma de 'Los trabajos de Persiles y Sigismunda'*, Buenos Aires, Sudamericana, Reed. en Madrid 1975.

Cerbo, A., "Gerusalemme' nella cultura letteraria italiana fra Cinque e Seicento", en: J. Gómez-Montero/C. J. Bischoff/A. Abuin (ed.), *Urbes Europaeae 2. Ciudades europeas: Imaginarios culturales ante la globalización. Europäische Städte im Zeichen der Globalisierung*, Kiel 2012, 137-148.

Egidio, A., *En el camino de Roma, Cervantes y Gracián ante La Novela Bizantina*, Zaragoza 2005.

Forcione Alban, K., *Cervantes' Christian Romance: a study of Persiles and Sigismunda*, Princeton 1970.

García Salinero, F., *Viaje de Turquía*, Madrid 1980.

Gómez-Montero, J., "'Mi romería va por otros nortes...'. De la peregrinatio al itinerarium urbis en el Viaje de Turquía", en: W. Nitsch/B. Teuber (ed.), *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, München 2008, 171-187.

González Rivera, J., *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid 1996.

Lapesa, R., "La española inglesa y el Persiles", en: *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid 1950, 242-263.

Lozano Renieblas, I., *Cervantes y el mundo del Persiles*, Alcalá de Henares 1998.

Maestro, J. G., "Nueva lectura del Persiles", en: *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America* 23.1 (2003), 223-234.

Márquez, A., "La ideología de Cervantes: el paradigma Persiles", en: *Ínsula* 40. 467 (1985), 1 y 12-13.

Meregalli, F., "Relectura del Persiles", en: *Anales Cervantinos* 25-26 (1987-88), 327-337.

Ong, W. J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna 1986.

³³ Cervantes Saavedra 1969, 27.

Ong, W. J., *Ramus. Method and the decay of dialogue*, Cambridge 1959.

Rosales, L., *Cervantes y la libertad*, Madrid 1985.

Vilanova, A., “El peregrino andante en el Persiles”,
en: *Boletín de la Real Academia de Buenas
Letras de Barcelona* 22 (1949), 97-156.

Wilson, D. de Armas, *Allegories of Love: Cervantes's Persiles and Sigismunda*, Princeton 1991.

Pilgern nach Santiago. Motive, Rituale und Wege

Julia Fröhlich (Universität Paderborn)

In den letzten Jahren wuchs die Zahl der Pilger deutlich. Die ‚modernen‘ Pilger entdecken dabei die alten Pilgerzentren neu und folgen mit Begeisterung den historischen Pfaden und Wegen. Insbesondere Santiago de Compostela ist ein beliebtes Pilgerziel, das jährlich viele Besucher anzieht. Nicht alle gehen dabei die gesamte Wegstrecke, doch immer beeindruckt die Stadt ihre Besucher.

In der vorliegenden Arbeit beschäftige ich mich nun eingehender mit dem Ort und dem Weg, auf dem viele Millionen Menschen im Mittelalter gepilgert sind, um dem einen Heiligen nahe zu kommen. Dabei möchte ich die folgenden Fragen beantworten:

1. Welche Motive hatten die Menschen für ihren Weg?
2. Welche Rituale und Traditionen verbanden sich mit der Pilgerung nach Santiago?
3. Welche Verbindungen lassen sich nach Frankreich ziehen und wo lassen sich dort Spuren der Santiagopilger erkennen?

Um diese Fragen zu beantworten, stelle ich die allgemeinen Bedingungen und Formen der Pilgerschaft zu ihrer Blütezeit im 12. Jahrhundert dar und richte anschließend mein Augenmerk auf den *Camino Francés*, der von Frankreich aus nach Santiago führt.

Motive und Formen der Pilgerschaft

Bei der Betrachtung des Pilgerwesens im Mittelalter stellt sich automatisch die Frage, mit welchen Motiven sich die Menschen auf den gefährlichen und weiten Weg machten, von dem nicht alle wieder

zurückkehrten. Grundsätzlich sind Christen nicht zur Wallfahrt oder Pilgerschaft verpflichtet, und dennoch machten sich viele Millionen Pilger auf, um verschiedene heilige Orte aufzusuchen.

Die christliche Konzeption der Pilgerfahrt durchlief im Mittelalter eine lange Entwicklung. Am Anfang steht dabei das Verständnis des Lebens als Pilgerweg¹. Diese Form erforderte keinen Aufbruch in die Ferne, sondern verstand den Alltag der Menschen als eine Reise. Später entwickelte sich das frühe Mönchtum mit seinem freiwilligen Aufbruch ins Exil. Im 3. und 4. Jahrhundert war Eremitentum ein häufig anzutreffendes Mittel auf der Suche nach Erlösung². Das Pilgerwesen entwickelte sich jedoch aus einem neuen Verständnis biblischer Texte, das Abrahams Wanderungen und den Auszug aus Ägypten als die erste Form des Pilgerns auslegte. Daraus resultierte der Wunsch, Christus nachzufolgen und die Originalschauplätze der Bibel aufzusuchen. ‚Pilgern‘ wird traditionell mit einer freiwilligen, temporären oder auch lebenslangen Heimatlosigkeit verbunden die sich am Vorbild der Mönche orientiert.

Seit dem 6. Jahrhundert nahm die Bedeutung von Reliquien, denen übernatürliche Kräfte zugeschrieben wurden, zu. Besonders in der karolingischen Zeit kam es zu einem Streben nach dem eigenen Seelenheil, sodass viele Kirchen neu geweiht wurden. Dieses Eigenkirchenwesen erforderte eine Vielzahl an Reliquien, sodass es zu vielen Romreisen mit

¹ Vgl. Herbers 1993.

² Vgl. Herbers 1993.

dem Ziel des Reliquienerwerbs kam³. Als ‚echt‘ galt eine Reliquie, wenn sie Wunder bewirkt hatte. Dies mag die Blüte der sogenannten Wunderberichte erklären, die wiederum viele Pilger anzogen. Doch was versprachen sich die Menschen von dem Aufsuchen solcher Reliquien? Generell galten Heilige als Vermittler zwischen dem Menschen und Gott (Heilmittler), da sie durch ihre eigene Gottverbundenheit auch für andere den Gotteszugang ermöglichen könnten⁴. Das Grab als Ort des irdischen Leibes galt dabei als eine Verbindungsstelle zur Seele im Himmel. Die Vorstellung von der Präsenz des Heiligen an seinem Grab war ebenso real wie die Vorstellung seiner Präsenz im Himmel. Aus dieser Vorstellung erklärt sich der Wunsch, dem Heiligen möglichst nahe zu sein.

Aufgesucht wurden diese Orte der Vermittlung aus den unterschiedlichsten Gründen. Zunächst muss dabei die Bitt- und Dankpilgerfahrt genannt werden⁵. Dabei ging es darum, durch den Heiligen eine Bitte um körperliche oder seelische Heilung, um den langersehnten Nachwuchs oder ähnliches, an Gott zu richten. Bei der Dankpilgerfahrt hingegen wurde für ein bereits eingetretenes Wunder oder die erwünschte Heilung gedankt. In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass es zum Teil Heilige für ganz bestimmte Nöte gab⁶. Ihr Ruf entwickelte sich aus weitverbreiteten Wunderberichten, die wie eine Empfehlung weitererzählt wurden. Neben diesen Dank- oder Bittwallfahrten hatte sich eine weitere Form der Pilgerschaft entwickelt: die Straf- oder Bußwallfahrt. Seit dem frühen Mittelalter schickte besonders die irische Kirche sündige Gläubige auf eine mehrjährige, manchmal sogar lebenslange Fahrt. Um Vergebung und das Seelenheil trotz Sünden zu erlangen, reisten immer mehr Pilger zu den verschiedenen heiligen Orten. Besonders im Spätmittelalter stieg die Zahl der Pilger, die aus derartigen Motiven unterwegs waren. So konnten Pilger-

fahrten zur Begnadigung bei Totschlag oder Brandstiftung führen⁷. Erschwert wurde ihre Reise zum Teil mit Ketten, Fußseisen oder Brandmarkungen. Ketzern wurde gelegentlich auferlegt, mit einer Pilgerfahrt öffentlich ihren Widerruf zu bekunden und angeblich Behexte unternahmen die Reise als Heilmittel⁸. Als hilfreich durfte es dabei angesehen werden, dass die betroffenen Personen eine ganze Zeit lang unterwegs waren, sodass das öffentliche Interesse oder eventuell Geschädigte sich beruhigen konnten.

Im Zusammenhang mit den Bußwallfahrten entwickelte sich zudem ein reges Treiben um die Ablassgewinnung, die die katholische Kirche ins Leben gerufen hatte. Um den Nachlass aller Sünden zu erlangen, nahmen viele Pilger die gefährvolle und lange Strecke auf sich. Nicht alle Pilgerorte brachten den vollständigen Erlass der Sünden, allerdings konnten sie sogenannte „Teilablässe“ erlangen⁹. Dies führte dazu, dass viele Menschen von Ort zu Ort pilgerten, um möglichst viele Ablässe zu sammeln. An besonderen Feiertagen brachten die großen Pilgerorte wie Jerusalem, Rom und Santiago de Compostela den völligen Erlass ein.

Außer religiösen Gründen spielten bei der Entscheidung für eine Pilgerfahrt auch andere Gründe eine Rolle: So lockten neben Reise- und Abenteuerlust die Entfernung vom Alltag mit all seinen Problemen und Sorgen. Auch drückende Pflichten ließen viele in die Ferne aufbrechen. Zudem verließen einige Pilger ihre Heimat, um vor kursierenden Krankheiten oder Seuchen zu fliehen. Im späten Mittelalter nahmen die religiösen Motive ab. Besonders Adlige unternahmen die Pilgerfahrten aus Prestigegründen oder gar zum Vergnügen bzw. Zeitvertreib.

Allerdings reisten nicht alle Pilger nur zu ihrem eigenen ‚Vorteil‘. Im Laufe der Zeit entwickelte sich ein reger Betrieb von Auftrags- oder Delegationspilgern¹⁰. Wer nicht selber zu der langen Reise

³ Vgl. Herbers 1993.

⁴ Vgl. Muschiol 1993, 32.

⁵ Vgl. Herbers 1993.

⁶ Vgl. Ohler 1994.

⁷ Vgl. Ohler 1994.

⁸ Vgl. Ohler 1994.

⁹ Vgl. Rapp 1993.

¹⁰ Vgl. Herbers 1993.

aufbrechen konnte, zum Beispiel aufgrund einer Krankheit, der konnte jemanden beauftragen, an seiner statt zu gehen. Auch testamentarisch wurden Pilgerreisen verfügt, um das eigene Seelenheil auch nach dem Tod zu sichern. Da es einige Nachweise für solche ‚Mietpilger‘ gibt, lässt sich annehmen, dass sich hieraus sogar ein reger wirtschaftlicher Zweig entwickelte.

All diese Motive gelten ganz allgemein für alle größeren und kleineren Wallfahrtsorte. Betrachtet man speziell Santiago de Compostela, so lässt sich das große Interesse an diesem Pilgerort folgendermaßen erklären: Zunächst war Jakobus als der Älteste der Apostel ein Symbol für Weisheit und ist als einer der Jünger Jesu von besonderer Wichtigkeit. Er wurde als solcher in direkter Konkurrenz zum Apostel Paulus gesehen, was der Stadt Santiago eine besondere Stellung einbrachte. Außerdem galt er als Märtyrer und seine Herkunft aus dem einfachen Volk beschied ihm eine besondere Volksnähe. Sein Ruf als Heiliger und Bewirker von Wundern verbreitete sich so in alle Richtungen. Ebenfalls wichtig ist, dass ein Apostelgrab im Westen, weit entfernt von Rom, etwas Besonderes war. Aufgrund der Entfernung war Santiago de Compostela gleichzeitig weniger mit der Hierarchie schon bestehender Pilgerorte verbunden, was sich angeblich gut auf die Popularität dieses Pilgerortes auswirkte¹¹. Eine gute Infrastruktur aus Herbergen, Hospizen und Straßen trug mit Sicherheit auch zum Erfolg dieser Pilgerstraße bei. Außerdem verband sich mit der Reise nach Santiago der Reiz, das ‚Ende der Welt‘ zu entdecken, da zu der damaligen Zeit nicht weit entfernt die äußerste westliche Grenze der damals bekannten Welt lag¹². Santiago de Compostela war an fast allen Epochen und Entwicklungsstufen der Pilgerfahrten beteiligt. Der *Liber Sancti Jacobi* unterstützte die Spiritualität des Pilgerns nach Santiago, indem er den Reisenden viele wichtige Informationen lieferte, die sie zur Vorbereitung und Bewältigung der Reise benötigten. Zudem verbreitete sich so eine eigene

Liturgie, und der Bekanntheitsgrad der in dem Buch festgehaltenen Mirakelgeschichten stieg. Kaum ein anderer Ort verfügte über ein derartiges Werk, so dass Santiago auf eine ganz außergewöhnliche Weise als religiöses und spirituelles Erlebnis hervorgehoben wurde.

Rituale und Traditionen

Bei der Durchführung einer Pilgerreise bedurfte es einer genauen Planung, bei der bestimmte Traditionen und Riten befolgt wurden. Nicht alle dieser Traditionen galten für alle Pilgerwege oder -orte gleichermaßen. Dennoch lassen sich einige grundsätzliche Abläufe erkennen, von denen nur wenige Pilger abgewichen sein dürften. Die Bedeutung der Riten, Bräuche und auch der erzählten Mythen lässt sich vor dem Hintergrund von Assmanns Theorie zum kulturellen Gedächtnis¹³ verdeutlichen. Assmann zufolge dienen solche Formen kulturellen Handelns der Vergegenwärtigung von Vergangenheit, die dadurch ihrerseits zum Sinnhorizont der Gegenwart werden kann. Dadurch, dass sich alle Pilger auf gemeinsame Riten und Mythen beziehen, können sie sich als Gemeinschaft begreifen und einen gemeinsamen Handlungsrahmen entwerfen. Trotz ihrer unterschiedlichen Heimatländer, die sich zum Teil in ihrer Geschichte und in ihren Bräuchen stark unterscheiden, können sie gemeinsam handeln und sich über ihre Erfahrungen und Erlebnisse austauschen; sie haben sich sozusagen eine eigens auf die Pilgerschaft bezogene *symbolische Sinnwelt*¹⁴ geschaffen. Es ist somit nicht verwunderlich, dass sich auch in weit auseinander liegenden Gebieten ähnliche Symbole, wie zum Beispiel die Jakobs-muschel, finden lassen und von einem regen kulturellen Austausch über alle Staatsgrenzen hinweg zeugen. Manche Forscher sprechen gar von einem europäischen Vorläufer der Gemeinschaft. Diese Formulierung scheint nicht allzu weit hergeholt, wenn man sich auf das Gefühl der Gemeinschaft und der gemein-

¹¹ Vgl. Herbers 1993.

¹² Vgl. Herbers 1993.

¹³ Vgl. Assmann 2005.

¹⁴ Vgl. Assmann 2005.

samen kulturellen bzw. religiösen Werte, Riten und Mythen bezieht, die sich in den folgenden rituellen Handlungen zeigen.

Vor der Abreise

Bevor man zu der langen und durchaus gefährlichen Reise aufbrechen konnte, mussten einige Vorgaben erfüllt werden. So musste sich der zukünftige Pilger die Erlaubnis zur Reise von seiner Ehefrau, vom zuständigen Priester und allen sonstigen rechtlich verbundenen Personen einholen¹⁵. Anschließend mussten alle persönlichen Angelegenheiten geregelt werden, da man immer damit rechnen musste, von der beschwerlichen Reise nicht zurückzukehren. So sollte Frieden in allen Rechtsbereichen geschaffen werden und das Haus in Ordnung gebracht werden. Zudem musste ein Testament aufgesetzt werden, in dem vielfach auch festgelegt wurde, welche Gaben als Almosen im Todesfall ausgeteilt werden sollten¹⁶. Als Vorsorge für das seelische Heil sollte der künftige Pilger die Buße anderer annehmen. Kurz, er sollte sich darum kümmern, dass er mit ruhigem Gewissen abreisen konnte.

Außer diesen Vorbereitungen musste man sich um eine angemessene Ausstattung kümmern. Dazu gehörten traditionell ein Stab und eine Tasche, ein Mantel und eine Trinkflasche. Die Pilgertasche bestand aus einem engen Lederbeutel¹⁷. Die geringe Größe des Beutels verdeutlichte den Anspruch, dass ein rechter Pilger arm sein musste. Die Haut des Tieres galt als Symbol für das Abwerfen seines mit Lastern und Begierde versehenen Fleisches. Zudem war der Beutel grundsätzlich nicht verschlossen. Dies symbolisierte die Bereitschaft zur Barmherzigkeit. Ein Pilger war darauf angewiesen, sowohl zu geben als auch zu nehmen – ein grundsätzlicher Wert der Pilgerfahrt. Auch der Pilgerstab hatte neben seinem praktischen Nutzen als Verteidigungswaffe (gegen Wölfe oder Diebe) eine symbolische

Bedeutung. So verkörperte er als „dritter Fuß“ den Glauben an die Dreifaltigkeit.

Vor der Abreise ließ man die Kleidung, Stab und Tasche vom Pfarrer segnen. Dabei beeinflusste der Ritterkult des Mittelalters die Gebräuche. So kleidete der Priester den Pilger in einer Zeremonie ein und überreichte ihm die wesentlichen Attribute. Bestimmte Abschiedsrituale waren seit dem 8. Jahrhundert in Gebeten „pro fratribus in via dirigendis“ festgehalten¹⁸. Sie finden sich in liturgisch ausgearbeiteter Form in einigen Missalien aus dem 11. Jahrhundert und waren bestimmt für Pilger. Bei der Segnung der Pilgerattribute sprach der Priester bestimmte Worte, die zusammengefasst um Gottes Schutz auf der Reise baten¹⁹. Zugang zu der Gemeinschaft der Pilger erlangte man zudem durch die Beichte.

Auf dem Weg

Generell betrachtete man eine Pilgerreise als Übergangsphase zur himmlischen Heimat, sodass ein deutlicher Bruch mit dem bisherigen Alltagsleben vollzogen wurde. Alle Pilger, unabhängig von ihrem individuellen Heimatland, folgten während der Zeit der Reise einem gemeinsamen Ziel. Dabei verfügten sie weniger über schriftliche Traditionen, als über der Gewohnheit entsprungene Regeln. Traditionen und Riten bezogen sich auf Symbole und Verhaltensweisen, die von Pilger zu Pilger weitergegeben wurden. Daraus entwickelte sich eine neue Art der Kommunikation, die half, die normalen Sprachbarrieren zu überbrücken. Es entstand eine Art „Jargon“, der es den Pilgern ermöglichte, Informationen und Kenntnisse auszutauschen. Damit trugen viele Pilger mit Sicherheit auch zur kulturellen oder wirtschaftlichen Weiterentwicklung bei.

Da es nur wenige Berichte über Pilger gibt, die mit Pferden oder Eseln unterwegs waren, ist es sehr wahrscheinlich, dass man zu Fuß reiste und nur für einige Teilstrecken ein Pferd lieh. Man reiste alleine

¹⁵ Vgl. Herbers 1984, 169.

¹⁶ Vgl. Herbers 1984, 169.

¹⁷ Vgl. Saucken 1996, 100.

¹⁸ Vgl. Saucken 1996, 99.

¹⁹ Saucken 1996, 100.

oder in Gruppen und brach früh am Morgen auf, um die hellen Stunden möglichst effizient zu nutzen.

Der Bruch mit dem Alltag zeigte sich zudem in einer Vielzahl religiöser Übungen, die jeden Tag durchgeführt wurden. Dabei handelte es sich zum einen um Frühmessen in Hospizen oder Klöstern, zum anderen aber auch um Gesten wie den Bau von Kreuzen aus Ästen und deren Aufstellen auf Passhöhen oder an anderen speziellen Orten. Außerdem trugen viele Pilger Steine von einem Ort zum anderen und trugen so zum Beispiel zum Bau einer Kirche oder eines Heiligtums bei. Auch das Rezitieren von Pilgergebeten oder das Singen von Liedern war Teil des Pilgerweges. Speziell der Jakobsweg hielt noch eine weitere Besonderheit bereit, da er auf der gesamten Wegstrecke eine Fülle von heiligen Orten (Gräber von Heiligen, Wunderorte) aufwies. Zum Besuch dieser Orte war der Pilger geradezu verpflichtet.

Der *Liber Sancti Jacobi* berichtet über Pilger, die auf der Höhe der Pyrenäen (Roncesvalles) an der *Crux Karoli* ein Gebet an Gott und den Heiligen Jakobus richteten und dabei dem Vorbild Karl des Großen folgten: kniend und den Blick nach Galizien gerichtet²⁰. In *Triacastela* empfangen angeblich viele Pilger einen Stein, den sie bis nach *Castaniolla* trugen. Dort wurde aus dem Stein Kalk für den Bau der Kathedrale gewonnen. Kurz vor Compostela nahmen die Pilger ein Bad im Fluss zur Reinigung des Körpers, ein Akt, der auch die Verehrung des Heiligen verdeutlichte.

Am Ziel

Wenn der Pilger endlich das ersehnte Ziel erreicht hatte, so galt es vor allem, dem Heiligen so nah wie möglich zu kommen. Einige Berichte erwähnen als Voraussetzung ein Gebet und eine Beichte bei einem Priester vor Ort. Erst nach dem Empfang des Bußsakraments sollte der Pilger das Heiligtum betreten dürfen. Allerdings wird dies nicht in allen Berichten als obligatorisch beschrieben²¹.

Für Santiago de Compostela galt es als bedeutende Tradition, zunächst die Kathedrale zu betreten, die dauerhaft geöffnet war. Nach einem Gebet hielten die meisten Pilger wohl Nachtwache, wobei sie versuchten, dem Grab des Heiligen möglichst nahe zu sein. Dass es dabei des Öfteren zu erbitterten Kämpfen um den besten Platz kam, ist vielfach nachzulesen²². Besonders vor Hauptfesten wurde die gesamte vorausgehende Nacht als Vigil in der Kathedrale zugebracht²³.

Eine gängige Tradition war das Berühren und Küssen der Statue, des Altares und vor allem des Schreins. Zudem wurden die Pilger einmal um die Statue des Heiligen Jakobus geführt, die hinter dem Hauptaltar steht. Auch hier wurde traditionell die Statue umarmt, was als Höhepunkt der Pilgerreise galt.

Anschließend erfolgte die Übergabe der mitgebrachten Geschenke und Opfergaben. Dabei handelte es sich in vielen Fällen um kunstvoll geformte Wachsfiguren, die zum Beispiel einen Körperteil darstellten, der vom Heiligen geheilt worden war oder noch geheilt werden sollte. Geldgaben oder größere Schenkungen, so genannte Oblationen, waren ebenfalls möglich. Die *Gaben* kamen vor allem den Kanonikern zugute und deckten einige Kosten zum Unterhalt der Kathedrale²⁴.

Im 13. Jahrhundert entwickelte sich ein komplexes Ritual zur Übergabe von Opfergaben. Der Chorberr soll dabei hinter dem Bild des Apostels gestanden haben und die Gaben in dessen Namen entgegengenommen haben. Dabei soll er den Pilger mit einem Stab auf dem Rücken, den Armen und den Schenkeln berührt haben²⁵. Anschließend wurden die Gaben in der Nähe des Apostelgrabes aufgestellt.

Nachdem all diese Traditionen und religiösen Rituale vollzogen waren, konnte sich der Pilger von den Strapazen erholen. Bevor er jedoch die Heimreise antrat, kaufte er sich in Santiago de Compostela die

²⁰ Vgl. Herbers 1984.

²¹ Vgl. Herbers 1984.

²² Vgl. Herbers 1984.

²³ Vgl. Herbers 1984.

²⁴ Vgl. Herbers 2005.

²⁵ Vgl. Saucken 1996, 99.

obligatorische Jakobsmuschel. Diese Muschel wurde am Gewand oder am Hut befestigt und war zugleich ein Symbol zur Ehre des Apostels, zum anderen aber auch ein Zeichen der erbrachten Leistung. Die Jakobsmuschel entwickelte sich im Laufe der Zeit zum unerlässlichen „signum peregrinationis“ und wurde auch in der Heimat als Beweis für die vollständig durchgeführte Pilgerreise gewertet. Zudem wurde der Muschel ein reliquienähnlicher Charakter zugeschrieben, besonders wenn man mit ihr die Kathedrale berührt hatte²⁶. Sie sollte Schutz gewähren und galt als Symbol für das erworbene Ansehen, für Reinheit und Stärke. Zudem war sie ein Träger der Erinnerung an das Erlebte und rief dem Pilger, der in sein Alltagsleben zurückgekehrt war, seine Reise immer wieder ins Gedächtnis.

Nach einem weiteren Gelübde, einem Bittgebet oder der Formulierung guter Vorsätze bat der Pilger angeblich den Apostel um die Erlaubnis zur Heimreise.

Die Pilgerwege in Frankreich

Die vier Hauptwege

Seit einigen Jahren scheint das Pilgerwesen wieder neu aufzublühen. Neben den großen religiösen Orten wie Jerusalem und Rom steht auch Santiago de Compostela im Mittelpunkt des Interesses der modernen Pilger. Zu der steigenden Popularität tragen mit Sicherheit auch Reiseberichte wie zum Beispiel von Hape Kerkeling bei, doch auch kulturfördernde Organisationen lassen Santiago wieder aufleben. So wurde der sogenannte *Camino Francés* 1987 vom Europarat zur ersten europäischen Kulturstraße erhoben und seit 1993 zählt die alte Pilgerstraße zum Weltkulturerbe der UNESCO²⁷.

Zur Blütezeit des Pilgerortes Santiago de Compostela wanderten Menschen aus allen Gebieten des heutigen Europas zu dem heiligen Ort im Norden Spaniens. Besonders aber in Frankreich war der Pilgerweg beliebt und es entwickelte sich ein breites Netz an Wegen. Das heutige Bild vom sogenannten

Camino Francés beruht hauptsächlich auf dem *Liber Sancti Jacobi*, genauer auf dessen 5. Buch. Darin beschreibt der Autor, ähnlich einem Reiseführer, die Haupttrouten nach Santiago de Compostela und empfiehlt unter Anderem auch besondere Stationen, die die Pilger auf ihrem Weg besuchen sollten²⁸. Da eine detaillierte Schilderung aller Wege und Stationen den Rahmen dieser Arbeit bei weitem sprengen würde, beschränke ich mich darauf, die Hauptwege kurz darzustellen und nur auf einige Stationen einzugehen, an denen Spuren der Jakobusverehrung zu finden sind.

Der Verfasser des *Liber Sancti Jacobi* titulierte die vier Hauptwege wie folgt: *Via Turonensis*, *Via Lemovicensis*, *Via Podiensis* und *Via Tolosana*²⁹. Abschnittsweise gibt es Parallel- und Alternativstrecken, zudem ein verzweigtes System an Zubringerwegen und Verbindungsstrecken. Nicht alle Wege waren zu jeder Zeit gleichermaßen bekannt und beliebt. Interessanterweise hat jeder der vier Wege zu Beginn des 12. Jahrhunderts als Ausgangsort ein ebenfalls bedeutendes Wallfahrtsziel: Tours, Vézelay, Le Puy und Arles bzw. St-Gilles. Die Wege vereinen sich in Puente la Reina und münden in Ostabat, im französischen Baskenland.

Der erste Jakobsweg (*Via Tolosana*) führte von St-Gilles du Gard über Montpellier und Toulouse bis zum Somport-Pass. Die Pilger wurden zu einem der drei großen Hospize des Mittelalters geführt, dem „Santa Christina“³⁰. Der zweite Weg (*Via Podiensis*) startete üblicherweise in Notre-Dame du Puyen Vézelay, einem Ort der der Heiligen Jeanne Vielleiard geweiht war. Die wichtigsten Etappen auf dieser Strecke lauteten Sainte-Foy in Conques und Saint-Pierre in Moissac. Der dritte Weg (*Via Lemovicensis*) führte von Vézelay über Limousin in die Stadt Périgueux. Der *Via Turonensis*, der vierte Weg, kam von Orléans und führte die Pilger über Tours, St-Hilaire in Poitiers, Saint-Jean d’Angely und Bordeaux bis nach Ostabat. In entgegengesetzter Rich-

²⁶ Vgl. Saucken 1996, 102.

²⁷ Vgl. Droste 2008, 8.

²⁸ Vgl. Droste 2008, 10-11.

²⁹ Vgl. Droste 2008, 11.

³⁰ Vgl. Droste 2008, 176-178.

tung diente diese Strecke Pilgern, die den Heiligen Martin von Tours verehrten.

In Spanien angelangt überquerte der Hauptweg die Pyrenäen bei Roncesvalles und führte über Pamplona, Puente la Reina, Burgos und León nach Santiago de Compostela. Da das Pilgerwesen vom 9. bis zum 18. Jahrhundert viele Veränderungen durchlief, erfolgten selbstverständlich auch Veränderungen entlang den Strecken. So entstanden viele verschiedene Jakobswege. Viele der heute als „Jakobswege“ bekannten Strecken existierten schon lange vorher, nur wenige Abschnitte wurden eigens für Pilger geöffnet oder geschaffen. Die zunehmende Zahl der Pilger hinterließ bekanntermaßen ihre Spuren, besonders an Stationen wie Hospizen und Heiligtümern. Zudem beeinflussten sie Namensgebungen, Kulte, Volksfeste, Reiseberichte, die Art der Ikonographie und auch die sakrale Kunst entlang der Reiestrecken.

Der Pass von Roncesvalles wurde wohl am häufigsten frequentiert, allerdings berichtet der *Liber Sancti Jacobi* auch von einem Weg, der Anfang des 12. Jahrhunderts über den Somport-Pass führte³¹. Eventuell wurde dieser Pass noch im 11. Jahrhundert am häufigsten genutzt, da das erste Hospiz auf dem Roncesvalles-Pass erst 1127 gebaut wurde. Die deutlich geringere Höhe dieses Passes (1057 m im Vergleich zu 1640 m vom Somport-Pass) wird sehr wahrscheinlich ebenfalls dazu beigetragen haben, dass hier eine Verschiebung der Pilgerzahlen stattgefunden hat.

Spuren der Jakobusverehrung auf dem Camino Francés

Die Blütezeit der Pilgerbewegung zum Grab des Apostels Jakobus, also das 12. Jahrhundert, ist zugleich die Blütezeit der Romanik. In Frankreich zeigt sich indes eine starke Vielfalt unterschiedlicher Bauschulen, die ihre ganz eigenen Elemente und Kennzeichen, besonders im Kirchenbau, hervorbrachten³². Die Pilgerbewegung rief an verschiede-

nen Orten im Land die Notwendigkeit hervor, Massen an Pilgern zu bewältigen. Zudem beeinflussten Legenden und Mythen, Wundergeschichten und Mirakel die Vorstellungen der Menschen, sodass auch Skulpturen, Kirchenfenster oder Wandverzierungen derartige Themen aufnahmen. Es lässt sich also sagen, dass sich typische Formen der Pilgerkirchen entwickelten. Um die Pilgerströme zum Beispiel um den Chor herumzuführen, ohne die Mönche im Inneren des Chores zu stören, wurde ein Umgang, zum Teil mit Kapellen, um diesen herumgeführt. Beispiele hierfür wären die Martinskirche in Tour, die Kathedrale von Clermont-Ferrand, St-Philibert in Tournus (Burgund) und als vermutlich bekanntestes Beispiel auch die Kathedrale von Santiago de Compostela. Dieses letzte Beispiel lässt sich ohne Zweifel als Ableger der französischen Vorbilder bezeichnen. Sie ist zwar die einzige Kirche auf spanischem Boden mit dieser Chorform, doch andere Anleihen an französischen Vorbildern lassen sich immer wieder finden³³. Dabei wird deutlich, dass es durchaus einen Austausch über die Pilgerwege gab.

Deutliche Spuren der Jakobusverehrung lassen sich an verschiedenen Orten im ganzen Land verteilt finden, auch dies ein Hinweis auf den weiten Einfluss und den regen Austausch über die Pilgerstraßen. In der Kathedrale von Tours, die dem Heiligen Gatianus geweiht ist, wurden die Wunder des Heiligen Jakobus figürlich dargestellt. Die Figuren zeigen das Leben des Apostels und sogar gleich zweimal das sogenannte „Galgenwunder“, bei dem ein unschuldig gehängter Pilger den Galgen auf wunderbare Weise überlebt haben soll und vom heiligen Jakobus gerettet wurde. In dieser Darstellung transportiert Jakobus den Pilger sogar auf seinem Pferd nach Compostela.

In Sainte-Maure, einem Hospiz, das dem Heiligen geweiht wurde, finden sich in der Kirche mit Kapellen und an dem Gasthaus Darstellungen der Jakobusmuschel³⁴. Dieses Zeichen findet sich sehr häu-

³¹ Vgl. Saucken 1996, 231-232.

³² Vgl. Droste 2008, 12.

³³ Vgl. Droste 2008, 12-13.

³⁴ Vgl. Droste 2008.

fig und entwickelte sich, zunächst als spezielles Zeichen für die Jakobuspilger, bald zum generellen Symbol der Pilgerschaft.

Selbstverständlich gibt es auch eine Reihe von Statuen, die den Heiligen Jakobus entsprechend seiner verschiedenen Legenden zeigen. An der Kathedrale von Santiago de Compostela ist jede Form vorhanden: als Maurentöter mit Pferd (Statue im Inneren der Kathedrale), als Apostel (Darstellung mit Schriftrolle, Kreuz oder Schwert) und als Pilger (mit Pilgermantel, Jakobsmuschel und Pilgerhut). Doch auch in Châtellerault befindet sich eine Statue in der Kirche Saint-Jaques, die ihn als Apostel darstellt³⁵.

Fazit und Ausblick

Das Pilgerwesen, so sollte der vorliegende Beitrag zeigen, beeinflusste das kulturelle und wirtschaftliche Leben der Menschen über Jahrhunderte hinweg. Besonders entlang der Pilgerwege lassen sich noch heute Spuren dieser immensen Bewegung auch im alltäglichen Leben der Bewohner finden. Es scheint erstaunlich, wie weit sich die Faszination für den Heiligen Jakobus ausbreitete, getragen von vielen Wundergeschichten und Legenden, die die Menschen durch rituelle Handlungen und Erzählungen aufrecht erhielten und vergegenwärtigten nicht zuletzt bis in unsere Moderne hinein.

Die Spuren der Jakobusverehrung wirken besonders an den Originalschauplätzen, wie zum Beispiel in Santiago de Compostela, noch heute spürbar auf das Leben der Menschen ein. Noch immer zieht es viele Tausend Besucher in die mittelalterliche Stadt, die so dazu beitragen, dass der Mythos des Heiligen Jakobus nicht versiegt.

Literaturverzeichnis

Assmann, J., *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 2005.

Droste, T./Gaud, H., *Der Jakobsweg in Frankreich. Romanische Kunst entlang der Pilger Routen*, München 2008.

Herbers, K., *Pilgerwege im Mittelalter*, Darmstadt 2005.

Herbers, K. (Hg.), *Spiritualität des Pilgerns. Kontinuität und Wandel*, Tübingen 1993.

Herbers, K., *Der Jakobuskult des 12. Jahrhunderts und der „Liber Sancti Jacobi“*, Wiesbaden 1984.

Muschiol, G., „Zur Spiritualität des Pilgerns im frühen Mittelalter“, in: K. Herbers/R. Plötz (Hg.), *Spiritualität des Pilgerns: Kontinuität und Wandel*, Tübingen 1993, 25-38.

Ohler, N., *Pilgerleben im Mittelalter. Zwischen Andacht und Abenteuer*, Freiburg 1994.

Rapp, F., „Neue Formen der Spiritualität im Spätmittelalter“, in: K. Herbers/R. Plötz (Hg.), *Spiritualität des Pilgerns: Kontinuität und Wandel*, Tübingen 1993, 39-58.

Saucken, P. C. v. (Hg.), *Santiago de Compostela. Pilgerwege*, Augsburg 1996.

³⁵ Saucken 1996, 259.

Analyse der Raumstrukturen in Gonzalo Torrente Ballesters *Compostela y su ángel*

Tabea Ihnenfeldt (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)

„Si vuestro espíritu curioso necesita de explicación científica, oíd a los filólogos; pero muy poco sabrá de Compostela quien solamente se atenga a las explicaciones científicas.“¹ Diesen Rat gibt Gonzalo Torrente Ballester dem Leser seines Werkes *Compostela y su ángel* in Bezug auf den Umgang mit der Stadt Santiago de Compostela und den Namen der Orte, Plätze und Straßen, die die Stadt durchziehen.² Ganz kann dem Rat Torrente Ballesters innerhalb dieser Arbeit nicht Folge geleistet werden. Zwar wird nicht jeder einzelne Ortsname der Jakobsstadt etymologisch beleuchtet, aber Santiago de Compostela, wie es in *Compostela y su ángel* dargestellt wird, soll dennoch anhand wissenschaftlicher Kriterien betrachtet werden. Hierzu wird auf Raumtheorien der Anthropologie bzw. Ethnologie zurückgegriffen. Zunächst sollen daher die für diese Arbeit wichtigen Begriffe und Kriterien geklärt werden. Im Vordergrund steht hierbei die Raumtheorie Marc Augés, in welcher der Ethnologe eine Unterscheidung von *Orten* und *Nicht-Orten* vornimmt.³ Im Folgenden soll auf dieser Grundlage untersucht werden, ob die Stadt Santiago de Compostela aufgrund

Torrente Ballesters Beschreibungen nach den Kriterien Augés einem *Nicht-Ort* oder einem *anthropologischen Ort* entspricht.

Doch zunächst zur Entstehungs- bzw. Veröffentlichungsgeschichte des Primärwerkes. *Compostela y su ángel* wurde 1947 geschrieben und 1948 erstmals veröffentlicht. Die fast 40 Jahre später erschienene Neuauflage von 1984 erfuhr keine großen Veränderungen im Gegensatz zu der Protagonistin des Buches – der Stadt Santiago de Compostela. Die städtebaulichen Veränderungen der letzten Jahre und Jahrzehnte mögen nicht so gravierend wie in vielen anderen europäischen Städten sein, doch auch die Jakobsstadt hat sich gewandelt. Ob sie sich dem Einfluss der *Übermoderne*, wie Marc Augé es nennt, entziehen konnte und kann, soll in einem Exkurs am Ende dieser Arbeit untersucht werden.

Compostela y su ángel zählt zu Ballesters Frühwerken und wurde anlässlich eines *Año Santo Jacobeo*⁴ geschrieben. Die „Sammlung von Texten, [...] in denen er [Torrente Ballester] der Geschichte der Jakobsstadt und ihrer Mythen nachgeht“⁵, hilft bei der Erschließung der Ordnung der Stadt. Jedoch möchte *Compostela y su ángel* kein bloßes Geschichts- bzw. Geschichtenbuch sein, sondern Historisches wird „mit den Mitteln der Fiktion und der Legenden- und Mythenbildung aufbereitet und bisweilen über-

¹ Torrente Ballester 1998, 23.

² Wenn in dieser Arbeit von Gonzalo Torrente Ballester bzw. dem Autor die Rede ist, ist meist der implizite Autor gemeint. Eine Ausnahme bilden autobiographische Informationen über den realen Autor. Auch wenn es um den Leser bzw. Fußgänger geht, sind der implizite Leser und der implizite Fußgänger gemeint. Explizit erwähnt wird dies nur dann, wenn es besonders relevant erscheint.

³ Augé 2011.

⁴ Das *Año Santo Jacobeo* wird gefeiert, wenn der Festtag des Heiligen Jakobus (25. Juli) auf einen Sonntag fällt.

⁵ Gómez-Montero 2007, 197.

höht”.⁶ Genau diese Mischung macht den Text für eine Analyse anhand ethnologischer Kriterien interessant. Im nächsten Kapitel wird nun auf die Raumtheorie Marc Augés näher eingegangen.

Marc Augé: Orte und Nicht-Orte

In seiner Untersuchung zu Orten versucht Marc Augé die „Ordnung durch die Organisation des Ortes hindurch zu entschlüsseln“.⁷ Er unterscheidet hierfür in *Orte* bzw. *anthropologische Orte* und *Nicht-Orte*. Der anthropologische Ort ist „mit Sinn aufgeladen“ und dadurch „das Sinnprinzip für jene, die dort leben, und das Erkenntnisprinzip für jene, die ihn beobachten“.⁸ Anthropologische Orte weisen drei Merkmale auf: sie sind „identisch, relational und historisch“.⁹

Der Nicht-Ort stellt den Kontrapunkt zum anthropologischen Ort dar: „So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen läßt, einen Nicht-Ort“.¹⁰ Darunter zu verstehen sind Orte, die einsame und schweigende Individuen produzieren, wie Flughäfen, Autobahnen (Räume des Verkehrs) und Supermärkte (Räume des Konsums), auch das Internet zählt zu dieser Art Raum (Räume der Kommunikation); Orte, an denen der Einzelne anonym bleibt, die nicht mit Sinn aufgeladen sind.¹¹

Der Nicht-Ort ist laut Augé ein Phänomen der *Übermoderne*. In dem Aufsatz *Orte und Nicht-Orte der Stadt* nennt Marc Augé drei Bedingungen, die die Übermoderne hervorgebracht haben:

die Beschleunigung der Geschichte (bedingt durch die Geschwindigkeit der Information), die Verkleinerung des Globus (bedingt durch die beschleunigte Zirkulation von Individuen, Bildern und Ideen) und die Individualisierung der Le-

benswege (bedingt durch die mangelnde Verwurzelung).¹²

Sowohl für den Ort als auch für den Nicht-Ort gilt, „daß er niemals in reiner Gestalt existiert; [...] Ort und Nicht-Ort sind fliehende Pole; der Ort verschwindet niemals vollständig, und der Nicht-Ort stellt sich niemals vollständig her“.¹³

Um sein Orts- bzw. Raumkonzept näher zu definieren, grenzt er sich von der Raumtheorie Michel de Certeaus ab. Dieser differenziert zwischen Ort und Raum. Ein Ort ist für Certeau lediglich eine geometrische Figur, ein Zustand, während der Raum sich durch Bewegung, durch Wege auszeichnet, die dem Ort Leben einflößen. Augé sieht diese Unterscheidung zwischen Ort und Raum in Bezug auf seine Untersuchung des Ortes bzw. Nicht-Ortes als nicht relevant an. Für Augé beinhaltet der „Begriff des anthropologischen Ortes die Möglichkeit der Wege, die dort hindurchführen, der Diskurse, die dort stattfinden, und der Sprache, die ihn kennzeichnet“.¹⁴

Innerhalb dieser Arbeit wird Certeaus Raumkonzept jedoch aufgegriffen, da im letzten Teil von *Compostela y su ángel* gerade Wege bzw. Bewegung durch den Raum eine wichtige Stellung einnimmt.

Anhand der in diesem Kapitel dargelegten Kriterien wird im Folgenden untersucht, inwieweit die Stadt Santiago de Compostela, wie sie von Torrente Ballester in dessen Werk dargestellt wird, ein Ort bzw. ein Nicht-Ort ist.

Santiago de Compostela – ein anthropologischer Ort

„Ein Ort ist ein Raum, in dem man die individuellen und kollektiven Identitäten, ihre Beziehungen und ihre Geschichte ablesen kann“.¹⁵ Ob dies für Santiago de Compostela in *Compostela y su ángel* von Torrente Ballester gilt, soll nun untersucht werden.

⁶ Gómez-Montero 2007, 202.

⁷ Augé 2011, 51.

⁸ Augé 2011, 59.

⁹ Augé 2011, 59.

¹⁰ Augé 2011, 83.

¹¹ Vgl. Augé 2000, 179.

¹² Augé 2000, 179.

¹³ Augé 2011, 83-84.

¹⁴ Augé 2011, 86.

¹⁵ Augé 2000, 179.

In *Orte und Nicht-Orte* beschreibt Marc Augé den anthropologischen Ort zunächst als Ort,

den die Eingeborenen einnehmen, die dort leben und arbeiten, die ihn verteidigen, seine herausragenden Zeichen bestimmen, seine Grenzen bewachen, aber auch nach den Spuren der unterirdischen oder himmlischen Mächte, der Ahnen oder Geister fahnden, die ihn bevölkern und seine innerste Geographie beleben.¹⁶

Torrente Ballester war zeitlebens mit der Stadt Santiago de Compostela verbunden. Er lebte selbst mit Unterbrechungen einige Jahre mit seiner Familie in der Jakobsstadt. In Santiago begann er als „*alumno libre*“ seine Studien in der Rechtswissenschaft.¹⁷ Nach Aufenthalt in anderen Teilen des Landes kehrte er an die Universität Santiagos zurück, um an der „*Facultad de Filosofía y Letras*“ zu studieren. Einige Jahre später machte er seinen Abschluss in den Geschichtswissenschaften. Dies ermöglichte ihm als „*Profesor Auxiliar*“ und später als Hochschulprofessor an der Universität in Santiago tätig zu werden.¹⁸ In seinem Vorwort zu *Compostela y su ángel* unterstreicht er selbst die Bedeutung, die Santiago de Compostela für ihn hat:

No quiero asegurar que todo lo que ha servido de fundamento y de materia a mi escritura me venga de Compostela, pero sí la mayor parte, y, desde luego a esta ciudad debo determinadas experiencias que me ayudaron a fortalecer o a corregir las fundamentales que me permiten vivir y escribir. [...] De mis amores con Santiago de Compostela estas páginas que siguen no son más que un testimonio.¹⁹

Gonzalo Torrente Ballester nimmt demnach die Stellung eines Wahl-Eingeborenen ein, der sich in seinem Werk auf die Suche nach den Spuren der „himmlichen Mächte“ und der „Geister“ begibt und dem Rezipienten auf diese Weise die Ordnung der

Stadt, ihre „herausragenden Zeichen“ näherzubringen versucht.

Befassen wir uns nun mit dem ersten Kriterium eines anthropologischen Ortes – der Identität. Die Identität Santiago de Compostelas hängt stark mit dem „symbolischen *Imaginarium*“²⁰ der Stadt zusammen und dieses wiederum sehr stark mit dem Herzstück Compostelas, dem Grab des Apostels Jakobus. Um den Schutzpatron Spaniens und das, was mit dem Leichnam des Apostels nach dessen Köpfung in Palästina geschah, ranken sich viele Legenden und Geschichten. Wie schon der Stadtname erahnen lässt, spielt der heilige Jakobus in Santiago de Compostela eine besondere und wichtige Rolle: An diesem Ort in Galicien soll der Heilige seine letzte Ruhestätte gefunden haben – Grund genug für die Gründung einer Stadt und die Entstehung der Mythen und Legenden.

Passend zu diesem Umstand erklärt Marc Augé den anthropologischen Ort, den Eingeborene und Ethnologen gemeinsam haben, als eine (Er-)Findung: „Er ist von jenen entdeckt worden, die ihn für sich beanspruchen. Die Gründungserzählungen berichten nur selten von Autochthonen, vielmehr verknüpfen sie meist die Ortsgeister mit den gemeinsam bestandenen Abenteuern einer wandernden Gruppe“ und markieren so ihr Territorium.²¹ Die Gründungsmythen bilden also die Basis der Identität eines Ortes. Sie sind wichtig, um dem Ort Sinn zu geben und so das eigene von dem fremden Territorium zu unterscheiden. Genau dies lässt sich in Torrente Ballesters Darstellung Compostelas erkennen. Im ersten Teil des Buches geht der Autor hauptsächlich auf die Mythen, Legenden und Geschichten ein, die sich um das Herzstück der Stadt, den „*Locus Sancti Iacobi* mit dem im 9. Jahrhundert entdeckten Grab des Heiligen“ ranken.²² Er berichtet wie sich das Grabmal als Heiligtum zu einem der wichtigsten Pilgerziele des katholischen Glaubens entwickelt.

¹⁶ Augé 2011, 51.

¹⁷ Paulino/Becerra 2001, XV.

¹⁸ Paulino/Becerra 2001, XV-XVIII.

¹⁹ Torrente Ballester 1998, 17.

²⁰ Gómez-Montero 2007, 196.

²¹ Augé 2011, 51-52.

²² Gómez-Montero 2007, 197-198.

Auch die mit der Jakobsstadt verbundenen Gründungsmythen beginnen mit einer Reise. Ein Kapitel in *Compostela y su ángel* beschäftigt sich in Gänze mit dem „cuerpo viajero“.²³ Torrente Ballester gibt an dieser Stelle Legenden wieder, in denen berichtet wird, wie die sterblichen Überreste des Apostels Jakobus von dessen Jüngern von Palästina aus nach Galicien gebracht werden:

Ya la espada apartó al cuerpo de la cabeza y al alma de su cuerpo. Ya la sangre santificó la tierra y los coros de ángeles cantaron el triunfo del Testigo. [...] Pero hay que llevar el cuerpo y entregarlo a la tierra, [...]. Eso hacen los discípulos: hurtar el cuerpo. Y [...] lo conducen secretamente fuera de Jerusalén, [...], y en un puerto vecino – Jaffa – lo meten en una barca. Cruzar la mar es peligroso, y ellos no saben de navegaciones; pero no importa: la nave lleva pilotos angélicos.²⁴

Es ist die erste Etappe der Reise, die dort beschrieben wird, weitere werden folgen. Augé verweist in Bezug auf die Seereise eines Pilgers auf Alphonse Dupront. Nach diesem stellt das Meer ein Bruch in der Kontinuität dar und ermöglicht so einen Neustart, eine Initiation. Er vergleicht die Überfahrt mit einem Totenritual.²⁵ Bei der Überfahrt des Leichnams nach Galicien handelt es sich zwar nicht um eine Pilgerfahrt, aber die Interpretation der Pilgerreise in Verbindung mit der Überquerung des Meeres lässt sich gut auf das in den Legenden beschriebene Schicksal des Heiligen übertragen. Die Überfahrt des toten Jüngers ist demzufolge mit einem Totenritual vergleichbar und markiert einen Seinswandel. Und genau dies scheint sich in den im Buch präsentierten Mythen zu bestätigen, denn mit der Erreichung der letzten Ruhestätte des Apostels in Galicien, beginnen die Jakobswunder:

Al desembarcar el cuerpo santo, lo dejan sobre una roca, y la roca, dura hasta entonces, plástica y blanda en aquel momento, cede a la santa pesadumbre de los despojos y les hace nicho en su

duresa: primer prodigio de Santiago, muerto, en las tierras de Galicia, que los discípulos viajeros interpretan como final de su viaje.²⁶

Torrente Ballester präsentiert diese Sammlung von Mythen, diese kollektive Erinnerung nicht auf dogmatische Weise. Er lässt mehrere Möglichkeiten nebeneinander stehen, lässt immer wieder ein fragendes „por qué“ oder „quizá“ einfließen oder begibt sich durch die Verwendung des Modus des Subjunctivos in den Bereich der Möglichkeiten.²⁷ Dem Leser werden folglich Sinnangebote gemacht. Dieser muss sie jedoch nicht annehmen, sondern kann sich sein individuelles Bild von den Ursprüngen der Stadt zusammensetzen. Gerade die benannten Unbestimmtheiten, die Lücken und die daraus erwachsenden Möglichkeitsformen spiegeln das Mystische der Identität Compostelas wider.

Viele der Topoi, die Torrente Ballester in seiner „Introducción a Compostela“ verwendet, stellen die Identität der Stadt auszeichnende Charakteristika dar:

Compostela se hace en torno a la *campana*. [...]. Y la *niebla* es el caos de donde la campana va sacando las cosas. [...] Después, las *pedras* labradas [...]. Por último, las *callejuelas* y las *plazas*, y los *santos* en sus hornacinas [Hervorheb. v. Tabea Ihnenfeldt (TI)].²⁸

Die Glocke der *Berenguela*²⁹, aber vor allem der Nebel, der Stein und die engen und verzweigten Gassen prägen nicht die Jakobsstadt allein. Sie stellen Charakteristika ganz Galiciens dar.³⁰ Das Wort, ein weiterer Topos in Torrente Ballesters „Introducción“, bezieht sich jedoch im Besonderen auf die Apostelstadt:

También la palabra tiene su parte en la obra de Compostela, también el verbo ha colaborado en la obra inmensa. Ante todo, la Palabra de Dios; pero después, en amplia medida humana, la pala-

²³ Torrente Ballester 1998, 24-30.

²⁴ Torrente Ballester 1998, 31.

²⁵ Dupront 1987, 31.

²⁶ Torrente Ballester 1998, 34.

²⁷ Vgl. Torrente Ballester 1998, 28-29.

²⁸ Torrente Ballester 1998, 21-22.

²⁹ Bei der *Berenguela* handelt es sich um einen der Türme der Kathedrale.

³⁰ Ponte Far 1994, 287-306.

bra de los hombres. Las piedras son hermosas, sí, y suponerlas nacidas de una colaboración entre la niebla y el sonoro bronce es una bella hipótesis poética; pero cada piedra tiene un nombre, y los nombres de Compostela son tan hermosos como las piedras.³¹

Neben dem Wort Gottes spielen die Namen der Stadt, Namen der Straßen, Orte und Plätze, eine große Rolle für die Identität Compostelas. Man könnte sich ihnen etymologisch nähern und so ihren Ursprung erfahren, doch Torrente Ballester sieht dies anders. Wie schon in der Einleitung erwähnt, betont Torrente Ballester, dass zur Erkenntnis der Stadt nicht die Wissenschaft herangezogen werden solle, vielmehr unterstreicht er: „Preferible sería poner un mito detrás de cada nombre, mitificarlo todo, cerrar los ojos al pasado, olvidar los documentos y creer que Compostela ha nacido ahora mismo: recibirla con los ojos como un regalo de los ángeles.“³² Für das Finden bzw. Erkennen der Stadt ist folglich auch nach Torrente Ballester das Erfinden der Stadt notwendig. Der Autor verdeutlicht dies an weiteren Stellen. Unter anderem thematisiert er das Wiederfinden des Grabes im 9. Jahrhundert und das darauf folgende Bekanntwerden des Ortes auf lokalem, nationalem und internationalem Niveau und bezeichnet dieses Ereignis als „Invención del sepulcro“³³, als Erfindung. Realität und Phantasien der Eingeborenen vermischen sich und bilden die Gründungsmythen der Stadt. Genau wie Marc Augé dies bezüglich des anthropologischen Ortes beschreibt.³⁴

Santiago ist durch seine Basis, das Grab des Apostels, von Anfang an ein mit Sinn aufgeladener Ort, der für seine Bewohner identitätsstiftend wirkt. Dies gilt nicht nur für die individuelle, sondern auch für die kollektive Identität, denn die „Identität des Ortes sorgt für ihre Begründung als Gruppe wie für ihre Einheit“.³⁵ Das Grabmal stiftet neben den in Compo-

stela Ansässigen auch vielen Menschen aus den verschiedensten Orten der Welt, die in die Jakobsstadt pilgern, Identität. Die Stadt stellt somit eines der wichtigsten Pilgerziele der katholischen Glaubensgemeinschaft dar.

Das Grabmal bzw. die Kathedrale als Ort der Begegnung, funktioniert auf diese Weise beziehungsstiftend bzw. relational – ein weiterer Aspekt des anthropologischen Ortes. Augé betont:

Die Stadt hätte nicht diese Macht der Poesie, diese Fähigkeit, Begegnung zu symbolisieren und zu personifizieren, wenn sie nicht schon von ihrer Anlage her ein Ort der Beziehungsaufnahme wäre – der Ort also, an dem sich Geschichten, Klassen und Individuen bilden und aneinander reiben.³⁶

Santiago de Compostela ist und war solch ein Ort der Begegnung, wie ihn Augé beschreibt. Auch dies lässt sich anhand des Werkes Torrente Ballesters nachweisen. Im dritten Teil des Pilgerlesebuches bezieht sich der Autor auf den *Codex Calixtinus* und zitiert die Liste der verschiedenen Nationalitäten, die auf dem Jakobsweg anzutreffen sind.³⁷

In dem Pilgerlesebuch wird darüber hinaus deutlich, dass Santiago de Compostela schon immer ein Ort war, der die Phantasie der Bewohner und Besucher anregte. Torrente Ballester spart nicht mit Verweisen auf bekannte oder unbekannte Personen, die die Jakobsstadt zur Feder hat greifen lassen. Er gibt ein Jakobslied wieder³⁸ und bezieht sich auf bekannte Quellen über die Mythen der Stadt wie den *Codex Calixtinus* oder die Chronik *Historia Compostellana*. Weiterhin weist er den Leser auf bekannte Einwohner Compostelas jüngerer Datums hin, denen die Stadt als Inspiration diente, wie beispielsweise Rosalía Castro oder Ramón María del Valle-Inclán. Zuletzt erfüllt Santiago de Compostela auch das dritte Merkmal eines anthropologischen Ortes: Compostela ist eine Stadt mit Historie. Nach Augé verfügen Städte „über ein Gedächtnis“: An ihren Monumen-

³¹ Torrente Ballester 1998, 22.

³² Torrente Ballester 1998, 23.

³³ Torrente Ballester 1998, 40-56.

³⁴ Vgl. Augé 2011, 51.

³⁵ Augé 2011, 53.

³⁶ Augé 2000, 182.

³⁷ Torrente Ballester 1998, 117.

³⁸ Torrente Ballester 1998, 136-137.

ten und Gebäuden lassen sich die Geschichte bzw. die Geschichten der Stadt ablesen und geben ihr dadurch ihre „zeitliche Dimension“. ³⁹ Auch die Geschichte Compostelas wird in Torrente Ballesters Pilgerlesebuch behandelt. Torrente Ballester gibt nicht die ganze Geschichte der Gründung und Entwicklung Santiago de Compostelas wieder. Lediglich wichtige Stationen, wichtige Persönlichkeiten (Könige, Bischöfe und Architekten), die die Stadt stark geprägt haben, finden Beachtung, da eine vollständige Nennung aller Personen, die mit dem Bau der Stadt verbunden sind, unmöglich ist, wie der Autor zu bedenken gibt. ⁴⁰ Jedoch gelingt es ihm durch die verschiedenen Anekdoten und Geschichten, ein „Gesamtbild von erstaunlicher Geschlossenheit“ zu erschaffen. ⁴¹ Er bezieht „kunstgeschichtliche, literarische und urbanistische Diskurse ebenso wie jene weltlicher und religiöser Macht“ in seine Auseinandersetzung mit der Identität und der Geschichte der Stadt ein. ⁴² Kunstgeschichtliche und historische Fakten werden nicht einfach nur genannt, sondern „mit den Mitteln der Fiktion und Legenden- und Mythenbildung aufbereitet und bisweilen überhöht“, um so ein buntes und lebendiges Bild der Stadt zu zeichnen. ⁴³

Nach Augé ist ein Ort dann ein anthropologischer Ort, wenn „er sich in der Verknüpfung von Identität und Relation durch ein Minimum an Stabilität bestimmt“. ⁴⁴ Diese Stabilität wird in der Jakobsstadt wiederum durch das Grab des Apostels geschaffen. Es dient der Stadt bis heute als Sinnstifter und prägt die Identität der Stadt entscheidend, wie in dem Pilgerlesebuch immer wieder deutlich wird. ⁴⁵

Des Weiteren merkt Augé an, dass der anthropologische Ort genau in „dem Maße historisch, im dem er der Wissenschaft entgeht“. ⁴⁶ Dass dies Compostela

durch seine (Gründungs-)Mythen gelingt, wird gerade in Torrente Ballesters Werk, wie schon weiter oben angesprochen, deutlich.

Doch vor allem Monumente (Altäre für Götter, Throne und Paläste für Herrscher) verkörpern Geschichte: „Ohne die Illusion des Monuments wäre die Geschichte in den Augen der Lebenden nichts als eine Abstraktion.“ ⁴⁷ Augé greift an dieser Stelle auf die Etymologie des Wortes Monument zurück, das „der greifbare Ausdruck des Bleibendes oder zumindest der Dauer“ ist. ⁴⁸ Zu nennen sind hier wiederum die Kathedrale und das darin befindliche Grabmal des Apostels Jakobus. Wie Augé anmerkt, kommt es durch die „Errichtung eines Grabmals vollends zum Monument“ und einer „Kreuzung und Kombination der individuellen und der kollektiven Erfahrung“. ⁴⁹ Diese Vermischung der individuellen und kollektiven Erfahrung ist in diesem konkreten Fall an die Person des Apostels gebunden: Sein individuelles Schicksal wird zur kollektiven Erfahrung der katholischen Glaubensgemeinschaft. Das Grabmal und die Kathedrale als Zentrum der Stadt und als Begegnungsort ist ein Schnittpunkt, ein Platz, an dem sich die Wege vieler Menschen verschiedener Nationen mit unterschiedlichen Interessen kreuzen. Auch dies ist ein Merkmal des anthropologischen Ortes. Das Zentrum kann eine ökonomische, politische oder auch eine religiöse Funktion haben. Bei den angegebenen Monumenten handelt es sich vordergründig um ein religiöses Zentrum. Pilger aus allen Ecken und Enden der Welt machen sich auf den Weg; ihre Wege kreuzen sich letztendlich in der Jakobsstadt. Dies wird im dritten und vierten Kapitel des Buches thematisiert. Hier gibt Torrente Ballester unterschiedlichste Erfahrungen der Pilger auf den Jakobswegen wieder und bezieht sich dabei teilweise auf vorhandene Quellen, welche er nacherzählt, „nach der Maßgabe seiner Phantasie modelliert, iro-

³⁹ Augé 2000, 180.

⁴⁰ Vgl. Torrente Ballester 1998, 68.

⁴¹ Gómez-Montero 2007, 198.

⁴² Gómez-Montero 2007, 197.

⁴³ Gómez-Montero 2007, 202.

⁴⁴ Augé 2011, 60.

⁴⁵ Vgl. Torrente Ballester 1998, 40-56.

⁴⁶ Augé 2011, 61.

⁴⁷ Augé 2011, 66.

⁴⁸ Augé 2011, 65.

⁴⁹ Augé 2011, 67.

nisch bricht, bewertet und mit Kommentaren versieht“.⁵⁰

Denn auch und gerade die Jakobswege tragen zu der Identität der Jakobsstadt bei. Sie sind auf das Engste mit ihr verbunden, da die Stadt das Ziel der Pilgerreise darstellt. So wie Santiago ein Teil der Jakobswege ist, so stellen die Jakobswege einen Teil der Identität der Jakobsstadt dar.

Itinerarien in Compostela y su ángel – individuelle Wege durch die Stadt

Auch der vierte Teil von *Compostela y su ángel* verdient gerade im Zusammenhang mit Raumtheorien eine genauere Betrachtung. Denn an dieser Stelle werden dem Leser in einem „Guía del peregrino jacobeo“ Angebote und Vorschläge gemacht, wie man die Stadt am besten durch Abgehen verschiedener Routen und Wege kennenlernen kann.⁵¹ Gonzalo Torrente Ballester lässt hier viel von den eigenen Erfahrungen mit der Jakobsstadt in die Itinerarien einfließen. Der Leser erfährt seine Lieblingsorte der Stadt und erhält durch die Informationen eines Ortskundigen die Möglichkeit, Winkel der Stadt zu entdecken, die bei einem ersten oberflächlichen Betrachten und Erkunden schwer zu finden sind.

Marc Augé beschäftigt sich innerhalb seiner Theorie der Orte mit Wegen und Bewegung durch diese Orte. Orte sind für ihn nicht statisch, sondern implizieren Wege und Begegnungen, die den Ort beleben.⁵² Dennoch erscheint es konkret bei der Beschäftigung mit den in *Compostela y su ángel* enthaltenen Itinerarien lohnenswert, auf die Raumtheorie Michel de Certeaus zurückzugreifen, bei der die Bewegung durch den Raum einen wesentlichen Aspekt darstellt. Aus diesem Grund soll an dieser Stelle kurz auf die theoretischen Überlegungen de Certeaus eingegangen werden.

Wie schon erwähnt, unterscheidet Michel de Certeau zwischen *Orten* und *Räumen*.⁵³ Orte sind für ihn feste Punkte, während ein Raum Bewegung voraussetzt: „Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten.“⁵⁴ Anders formuliert „*ist der Raum ein Ort*, mit dem man etwas macht.“⁵⁵ Als Beispiel dieser Transformation eines Ortes in einen Raum nennt er die Straße, einen festen Ort, der „durch die Gehenden in einem Raum verwandelt wird.“⁵⁶ Des Weiteren unterscheidet er zwischen *Karten* und *Wegstrecken*. Karten geben nach de Certeau eine „Ordnung der Orte“ wieder. Dagegen setzen Wegstrecken das Gehen voraus und stellen somit eine „raumbildende Handlung“ dar.⁵⁷ Der *Fußgänger* spielt in diesem Raumkonzept eine wichtige Rolle. Er erfüllt die Orte mit Leben. Durch den Akt des Gehens, das Entscheiden für den Schritt in die eine oder andere Richtung, wird die Transformation vom Ort zum Raum erst möglich. Javier Gómez-Montero fasst de Certeaus Raumtheorie wie folgt zusammen:

Michel de Certeau propone el concepto específico de *parcours* para caracterizar a un caminante urbano, un *marcheur* a pie que practica el espacio. Practicar el espacio significa transformar un lugar cualquiera en una escritura personal mediante el itinerario.⁵⁸

Deutlich wird hier, dass der Fußgänger selbst, seine Erinnerungen und sein persönliches und individuelles Erfahren der Stadt durch das Abschreiten selbstgewählter Wege an Gewicht gewinnen und mehr in den Fokus treten.

Diese Art der Fokussierung auf den Fußgänger und seine individuellen Erfahrungen lässt sich im vierten Teil von *Compostela y su ángel* finden. Gonzalo Torrente Ballester präsentiert dem impliziten Leser sein Santiago de Compostela, indem er ihn imaginär

⁵⁰ Gómez-Montero 2007, 202.

⁵¹ Torrente Ballester 1998, 196-239.

⁵² Vgl. Augé 2011, 86.

⁵³ Certeau 1988, 217.

⁵⁴ Certeau 1988, 218.

⁵⁵ Certeau 1988, 218.

⁵⁶ Certeau 1988, 218.

⁵⁷ Certeau 1988, 219.

⁵⁸ Gómez-Montero 2009, 138.

auf verschiedene, von ihm ausgesuchte, individuelle Wegstrecken durch die Stadt mitnimmt. Er subjektiviert die Routen, folgt nicht den allseits bekannten und ausgetretenen Pfaden üblicher Reiseführer, sondern lässt den Leser an seiner persönlichen Sicht auf die Stadt teilhaben.

Vor dem Parcours durch die Jakobsstadt erhält der Leser zunächst genaue Anleitungen, wie die Stadt „einzunehmen“ ist: „Pero la posesión de Compostela entera en cuerpo y alma, de la total Compostela, requiere un largo asedio [...]. Compostela es como Jericó. Para tomarla hay que dar muchas vueltas en torno [...].“⁵⁹ Nach Torrente Ballester ist es nur auf diese Weise möglich, die geheimnisvolle Stadt kennenzulernen, da die poetische Sprache an dieser Stelle versage.⁶⁰ Aus diesem Grund bleibt dem Berichterstatter nichts anderes übrig als

[r]enunciar a las deslumbrantes metáforas, a las místicas ciudadelas, a los simbólicos epitalamios. Sólo una cosa puede contarse, y es el repetido viaje circunvalatorio, con sus diversas perspectivas y sus muchos hallazgos. Una vuelta y otra vuelta.⁶¹

Allerdings werde man auch so nur einen kleinen Teil des Mysteriums der Stadt lüften können. Und dies auch nur, wenn man gut vorbereitet an das Werk gehe: „El viajero moderno debe llevar [...] un buen itinerario proyectado, para que las vueltas alrededor de Jericó sean vueltas metódicas y orientadas hacia los más eficaces descubrimientos.“⁶² Dieser Aufforderung leistet Torrente Ballester selbst Folge, indem er seinen Itinerarien eine klare Struktur gibt, die er dem Leser offenlegt: „Siete días, tres horas cada día. Siete consejos, tres partes cada consejo. ¿No eran siete las vueltas de Jericó? [...], se nombrarán los días a la manera eclesiástica, y mismo las horas.“⁶³ Den religiösen Charakter Santiago de Compostelas beachtend, orientiert sich Torrente Ballester bezüglich sei-

ner Itinerarien an den kanonischen Stunden der katholischen Kirche. Zuletzt gibt Torrente Ballester dem Leser noch in seinen „Seis advertencias espirituales“ Ratschläge, mit welcher Geisteshaltung er der Jakobsstadt begegnen soll.⁶⁴

Auch die Itinerarien erscheinen genau durchdacht und geplant. Der implizite Leser wird an die Hand genommen und lernt durch einen Insider viele Ecken der Stadt kennen, die ohne Anleitung nicht ohne Weiteres zu finden sind. Doch nicht nur der Schritt, sondern auch das Auge wird auf wichtige Details gelenkt, die leicht übersehen werden können. Der Fußgänger wird genau informiert, wo er rasten und seinen Blick schweifen lassen oder aber wo er ohne zu pausieren weitergehen soll:

Vaya el viajero por la rúa del Villar, desde el Torral, y en Platerías suba la escalinata. Desde allí, mirada la Casa del Cabildo, recibirá una impresión escenográfica muy pronto reformada por la contemplación de la Quintana. No es ésta hora de detenerse, sino de pasar, y, subiendo la segunda escalinata, vaya por la Via Sacra hasta la plaza de Cervantes, baje por el Preguntoiro, Calderería y Huérfanas.⁶⁵

Darüber hinaus gibt Torrente Ballester eigene Eindrücke, Anekdoten über ehemalige Bewohner der Stadt, Legenden und Gerüchte, architektonische Hinweise oder auch kulinarische Tipps an den Leser weiter:

Ad vesperam. Por la rúa y la calzada de San Pedro, por la rúa de Belvis a continuación, hasta el convento de este nombre. Visita breve, porque ni el templo ni el convento, edificados por el arzobispo Monroy sobre una antigua fábrica medieval, valen gran cosa. Las monjas dominicanas que aquí se encierran tienen fama de buenas cocineras, y sus postres son de gran aprecio. Cántense los postres.⁶⁶

Dass Torrente Ballester ein Kenner des Ortes, ein Eingeborener wie Marc Augé es nennt, und zudem

⁵⁹ Torrente Ballester 1998, 196-197.

⁶⁰ Torrente Ballester 1998, 197.

⁶¹ Torrente Ballester 1998, 197.

⁶² Torrente Ballester 1998, 197.

⁶³ Torrente Ballester 1998, 198.

⁶⁴ Torrente Ballester 1998, 200-202.

⁶⁵ Torrente Ballester 1998, 204.

⁶⁶ Torrente Ballester 1998, 207.

noch ein aufmerksamer und genauer Beobachter ist, wird bei Begehung der Universitätsbibliothek deutlich:

Hay que subir al segundo piso, penetrar en la Biblioteca. [...] Encamínese el viajero a la ventana más alejada y desde su repecho busque entre el paisaje una casa ancha fachada, cubierta de enredaderas, límite de una pradera verde y sencilla. En las tardes azules del otoño parece encerrarse en esta casa toda la intimidad compostelana. También en ella, [...], puede averiguar profundas historias de amor humano. Desde lejos es propicio a la leyenda. Pero si la proximidad defrauda, se recomienda limitarse a esta contemplación lejana. Pero no se desaproveche la ocasión del ensueño.⁶⁷

Torrente Ballester erweckt Santiago de Compostela in seinen Itinerarien zum Leben, indem nicht nur Orte beschrieben, sondern eine imaginäre Begehung des Ortes stattfindet. Er schärft nicht nur die Sinne und den Blick desjenigen, den er durch den Stadtraum führt, für verborgene Plätze und Orte der Stadt, sondern vermischt durch die Wiedergabe eigener Erfahrungen, Anekdoten und Geschichten individuelle und kollektive Erinnerung und erschafft so einen abwechslungsreichen Parcours.

Exkurs: Blick in die Gegenwart

Wie schon erwähnt, schrieb Gonzalo Torrente Ballester *Compostela y su ángel* im Jahre 1947. 1948 wurde es erstmals veröffentlicht und auch die 1984 erschienene Neuauflage erfuhr keine großen Veränderungen. In diesem Exkurs soll nun untersucht werden, ob sich die Stadt in den letzten 50 Jahren verändert hat oder ob die Veränderungen im Zeichen der Übermoderne Santiago de Compostela nicht betroffen haben.

Wie zu erwarten ist die Zeit auch an Santiago de Compostela nicht spurlos vorbeigegangen. Schon Gonzalo Torrente Ballester merkt in seinem Prolog

zur Neuauflage seines Werkes von 1984 an, dass die Stadt und der in ihr vorherrschende Geist sich verändert haben.⁶⁸ Nicht der katholische Glaube erlebte eine Renaissance wie er es vorausgesagt hatte, sondern ein weltlicherer Geist erfasste die Stadt: „Los que lo mandan y dirigen han decidido afirmar sus posiciones temporales. Prefieren la sociología a la teología, la beatería a la piedad, el dinero al arte, y renuncian a la santidad atraído por el poder.“⁶⁹

Oder wie Javier Gómez-Montero es formuliert, erfuhr die Stadt „nicht unter den Vorzeichen eines erstarkten Christentums, wie er [G. Torrente Ballester] wähnte, sondern unter denen der Globalisierung und Individualisierung, die Pilger aus aller Welt mit den unterschiedlichsten Beweggründen in der Stadt zusammenführen“ eine Wiedergeburt.⁷⁰ Die Wiederbelebung der Stadt und des Mythos‘ nach dem Tod Francos 1975 und der damit verbundenen Öffnung Spaniens gen Europa führt nach Gómez-Montero dazu, dass „Santiago heute unter den Symptomen einer Hyperidentität wächst und sich verändert, oder [...] dass Santiago sich selbst unter dem Syndrom seines ‚Selbst-Seins‘ postmodernisiert, ohne je wirklich umwälzenden Modernisierungsprozessen ausgesetzt gewesen zu sein“.⁷¹ Wird Santiago de Compostela demnach zu einem bloßen „Ort der Erinnerung“, lediglich „registriert“ und „klassifiziert“, ohne in den sie umgebenen Nicht-Ort integriert zu sein?⁷² Das Stadtbild erzählt Anderes. Nicht der monumentale Teil Santiago de Compostelas wird an den Rand der Stadt gedrängt, sondern das Gegenteil ist der Fall: die Nicht-Orte der Stadt scheinen kein Zutrittsrecht für die Altstadt zu besitzen, denn der Großteil der städtebaulichen Veränderungen findet nicht in der Altstadt statt, sondern wird in die Peripherie verbannt:

In ihrer Gesamtheit sind die Altstadt und das Neubaugebiet deutlich voneinander zu unter-

⁶⁷ Torrente Ballester 1998, 217.

⁶⁸ Torrente Ballester 1998, 16.

⁶⁹ Torrente Ballester 1998, 16.

⁷⁰ Gómez-Montero 2007, 201.

⁷¹ Gómez-Montero 2002, 17.

⁷² Vgl. Augé 2011, 83.

scheidende und abgegrenzte Bezirke, die von Umgehungsstraßen eingefasst werden. Sie sind Zwillinge, die die beiden Gesichter einer Stadt zeigen, die in einen nostalgischen Raum und ein aggressiv-funktionales Viertel aufgeteilt ist.⁷³

Das Neubaugebiet der Stadt weist folglich die Merkmale eines Nicht-Ortes auf. Es ist ein Wohnkomplex, in dem sich keine Monumente befinden, an denen „man Erinnerung und Gedächtnis mit anderen teilt“, besitzt also selbst keine Geschichte oder Identität.⁷⁴

In *Orte und Nicht-Orte der Stadt* fasst Augé seine Definition eines Nicht-Ortes wie folgt zusammen:

Ein Nicht-Ort definiert sich [...] als ein Raum, in dem sich weder Identitäten noch Beziehungen, noch Geschichte ablesen lassen. [...]. Die Räume des Verkehrs (Flughäfen und Autobahnen), die Räume der Kommunikation (Bildschirme aller Art, Wellen und Kabel) und die Räume des Konsums (Supermärkte und Tankstellen) können wir als Nicht-Orte betrachten: Sie werden hauptsächlich von einsamen und schweigenden Individuen frequentiert.⁷⁵

Nach dieser Definition gibt es neben dem Neubaugebiet noch weitere Räume in der Stadt, die typische Nicht-Orte darstellen. Auch diese befinden sich außerhalb des Stadtkerns: 15 km entfernt vom Stadtkern befindet sich der Flughafen der Stadt, der gemeinsam mit dem Bahnhof und den Autobahnan schlüssen, den Pilgern aus aller Herren Länder, die bequeme Heimreise ermöglichen (Räume des Verkehrs). Auch Räume des Konsums, also u. a. Tankstellen und Supermärkte, lassen sich außerhalb des Stadtkerns entdecken:

Der funktionale Charakter des peripheren Gürtels von Dienstleistungszentren (der ein großes Kaufhaus und ein Luxushotel, das kürzlich in der Nachbarschaft des Neubauviertels eröffnet wurde, mit einschließt) wird durch ein Netz von Umgehungsstraßen ergänzt, die sowohl den Innen-

stadtverkehr als auch den Zugang vom Flughafen und von der Atlantikautobahn, der *Autopista do Atlántico*, zur Stadt vereinfachen.⁷⁶

Compostela kann und möchte sich den Veränderungen folglich nicht komplett entziehen. Es bewahrt sich an der Pilgerstadt Augés Behauptung, dass sowohl für den Ort als auch für den Nicht-Ort gilt, „dass er niemals in reiner Gestalt existiert. [...] Orte und Nicht-Orte sind fliehende Pole; der Ort verschwindet niemals vollständig und der Nicht-Ort stellt sich niemals vollständig her“.⁷⁷ Auch Santiago de Compostela „als affektives Identifikationsparadigma“ ist nicht vor dem Phänomen der Übermoderne, dem Nicht-Ort, gefeit.⁷⁸

Schlussbetrachtung

Wolfram Nitsch fasst die besonderen Merkmale des anthropologischen Ortes wie folgt zusammen:

Mit diesem Begriff bezeichnet Augé konkrete und charakteristische Örtlichkeiten, die in symbolischer Weise eine markante und stabile kulturelle Identität repräsentieren. Zu ihnen zählen namentlich Geburtsorte und Stammsitze, Hauptstädte und Heiligtümer, Denkmäler und Grabmale. Sie wirken identitätsstiftend als Quellen lokaler Besonderheit, gemeinschaftsbildend als Symbole kultureller Verbundenheit, geschichtsbildend als Stätten kollektiven Gedenkens. Damit dienen sie sowohl dem Einheimischen als auch dem Reisenden als sinnstiftendes Prinzip zur Konstruktion einer geschlossenen Welt.⁷⁹

Dass Santiago de Compostela diesen Ansprüchen an einen anthropologischen Ort genügt, ist anhand des Pilgerlesebuches *Compostela y su ángel* Gonzalo Torrente Ballesters gezeigt worden. Compostela hat eine lange Tradition und Geschichte. Es ist ein Ort der Begegnung, ein Ort der Beziehungen fördert. Durch sein Heiligtum, das Grabmal des Apostels,

⁷³ Gómez-Montero 2002, 18.

⁷⁴ Augé 2011, 107.

⁷⁵ Augé 2000, 179.

⁷⁶ Gómez-Montero 2002, 19.

⁷⁷ Augé 2011, 83-84.

⁷⁸ Gómez-Montero 2002, 18.

⁷⁹ Nitsch 1999, 306-307.

wirkt er nicht nur für Einwohner, sondern auch für viele Pilger sinnstiftend. Individuelle und kollektive Erinnerung vermischen sich an diesem anthropologischen Ort.

Dass Santiago de Compostela sich dennoch dem Phänomen der Übermoderne nicht vollkommen verschließen kann, ist in dem Exkurs deutlich geworden. Zwar sind die Nicht-Orte meist aus der Altstadt verbannt, doch machen auch sie einen Teil des heutigen Stadtbildes aus. Es bewahrheitet sich folglich, dass sowohl Orte als auch Nicht-Orte nie in reiner Form existieren.

In den Itinerarien Torrente Ballesters am Ende seines Pilgerlesebuches erhält der Leser einen Einblick, wie aus einem Ort mit vielen festen und markanten Punkten durch Bewegung, das Gehen des Fußgängers, ein mit Leben erfüllter Raum wird, in dem sich individuelle und kollektive Erinnerung vermischen. Wie sich dieser erfüllte Raum weiter entwickelt bzw. ob die Pole des Ortes und des Nicht-Ortes sich weiter annähern, wird sich in der Zukunft erweisen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Torrente Ballester, G., *Compostela y su ángel*, Madrid 1998.

Forschungsliteratur

Dupront, A., *Du sacré: croisades et pèlerinages, images et langages*, Paris 1987.

Augé, M., *Nicht-Orte*, München 2011.

Augé, M., „Orte und Nicht-Orte der Stadt“, in: H. Bott (Hg.), *Stadt und Kommunikation im digitalen Zeitalter*, Frankfurt a. M. 2000, 177-187.

Certeau, M. de, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988.

Gómez-Montero, J., *Santiago de Compostela und der Identitätskomplex*, Berlin 2002, 16-22.

Gómez-Montero, J., „Die Ordnung der Geschichten. Nachwort“, in: G. Torrente Ballester, *Santiago de Compostela. Ein Pilgerlesebuch*, Kiel 2007, 193-204.

Gómez-Montero, J., „Vagabundos, marcheurs y nómadas urbanos. Un modelo de lectura literaria de la ciudad y tres aplicaciones“, in: J. Gómez-Montero/C. J. Bischoff (Hg.), *Urbes Europaeae. Modelos e imaginarios urbanos para el siglo XXI. Paradigmes et imaginaires de la ville pour le XXI^{ème} siècle*, Kiel 2009, 127-149.

Nitsch, W., „Paris ohne Gesicht. Städtische Nicht-Orte in der französischen Prosa der Gegenwart“, in: A. Mahler (Hg.), *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination*, Heidelberg 1999.

Paulino, J./Becerra, C. (Hg.), *Gonzalo Torrente Ballester*, Madrid 2001.

Ponte Far, J. A., *Galicia en la obra narrativa de Torrente Ballester*, A Coruña 1994.

Apokalyptische Visionen.

Gonzalo Torrente Ballester, *Fragmentos de Apocalipsis*

Lisa Meiercord (Universität Paderborn)

Gonzalo Torrente Ballester erzählt mit seinem Metaroman *Fragmentos de Apocalipsis*, 1977 mit dem *Premio de la Crítica* ausgezeichnet, „no una novela redonda, sino el proceso de su invención“¹. Der Roman setzt sich aus Fragmenten eines *diario de trabajo*, *narraciones* sowie *secuencias de profecía* zusammen. Die *secuencias* entstammen nicht der Feder des Erzählers, sondern sie sind Offenbarungen, die eine seiner Figuren, Don Justo Samaniego, empfangen hat: „Esto no es una historia. Es una profecía“ (113) – so leitet Samaniego geheimnisvoll die Prophezeiungen ein, die Hauptgegenstand dieses Beitrags sein werden. „En *Fragmentos*, el contenido de las ‚Secuencias proféticas‘ corresponde a los sucesos del Apocalipsis de Juan“²: Die Apokalypse und die Johannes-Offenbarung sind demgemäß kurz zu erläutern (1). Nach einer Einführung in diesen Text erfolgt die Analyse der *secuencias de profecía*³ vor dem Hintergrund der von W. Warren Wagar unterschiedenen Phasen der Apokalypse (2). Ziel der Analyse ist es, die Parallelen zwischen apokalyptischem Prinzip und Romanprinzip in Struktur und Aufbau herauszustellen, um damit im Schlussteil (3), zu einer Deutung des Buchtitels zu kommen.

1 ‚Apokalypse‘

Der Terminus ‚Apokalypse‘ leitet sich aus dem Griechischen ab und bedeutet „Enthüllung, Offenbarung“. Es handelt sich dabei um die Prophezeiung des nahenden, schrecklichen Welteneendes. Charakteristisch sind hierbei starke Metaphorik, Rückgriffe auf historische Personen oder Ereignisse sowie der Kampf zwischen Gut und Böse. Damit die Welt aus der Apokalypse als besserer, erhabenerer Ort hervorgehen kann, setzt dies eine vollkommene Zerstörung voraus⁴. Die hier thematisierte Offenbarung ist Teil des Johannes-Evangeliums, dessen Niederschrift auf das erste christliche Jahrhundert datiert wird⁵. Als letztes Buch der Bibel wird die Offenbarung auch das „Trostbuch“ genannt⁶. In ihm wird berichtet, wie Johannes von Jesus nach dessen Tod Zeichen empfängt. Durch diese wird ihm offenbart, dass Gott bald große Teile der Erde und der Menschen zerstören wird, um aus einer neuen, sündenfreien Welt „das neue Jerusalem“⁷ zu schaffen⁸. Von Interesse für den vorliegenden Beitrag ist insbesondere die Wirkungsgeschichte der Apokalypse: „Keine biblische oder apokryphe Schrift hat die Endzeitphantasien der abendländischen Kunst- und

¹ Torrente Ballester 2007, 15. Weitere Angaben, die sich auf dieses Buch beziehen, werden im Folgenden im Fließtext angegeben.

² Pérez Gutiérrez 1989, 68.

³ Die Textanalyse wird sich hierbei hauptsächlich auf die Seiten 108-125 und 205-216 des Romans beschränken.

⁴ Vgl. Bader 2003, 1-13; Lichtenfels 2000, 46-49.

⁵ Vgl. Schulz 1972, 2.

⁶ Vgl. Stieber, *Trostbuch*.

⁷ Offb. 21, 2.

⁸ Vgl. Offb. 1-22.

Kulturgeschichte so sehr inspiriert wie die Offenbarung des Johannes⁹.

2 Die ‚secuencias de profecía‘

Zur Untersuchung apokalyptischer Motive in Torrente Ballesters Werk *La isla de los jacintos cortados* bezog Amparo Pérez Gutiérrez die Aufgliederung der Apokalypse in vier Phasen von W. Warren Wagar ein, den er wie folgt zitiert:

The endtime is ultimately good, and divisible into four parts or phases: a period of growing evil and decay as humankind approaches the final days; an eruption of world calamities [...] disturbances in the heavens, the end itself; and the arrival of a restored primal age, or the higher time of eternity¹⁰.

Gutiérrez fasst dies unter den Oberbegriffen ‚deca-dencia, terrores, batalla final del bien contra el mal, y renovación¹¹‘ zusammen, die auch diesem Beitrag zu Grunde liegen sollen.

Phase 1: *deca-dencia*

Zunächst scheint der Erzähler von der bevorstehenden Zerstörung der Stadt Villasanta de la Estrella durch die Wikinger noch nichts zu ahnen, jedoch ist bei aufmerksamer Lektüre zu bemerken, dass bereits frühzeitig auf spielerische Art und Weise darauf hingewiesen wird. So betont der Erzähler z.B. ‚la distancia que nos separa de Roma‘ (112). Rom wird im Neuen Testament auch metaphorisch als ‚Babylon‘ bezeichnet¹². Trotz dieser vermeintlichen Distanz wird hier eine Nähe konstatiert, die sich später im Untergang beider Städte ausdrückt (Villasanta wird in den *secuencias* mit Babylon gleichgesetzt; 119).

Doch wo liegen die Parallelen zwischen Babylon und Villasanta und was sind die Gründe für ihren

Untergang? Der (Sklaven-)Handel in Babylon¹³, sowie die ‚Herrlichkeit und Üppigkeit‘¹⁴ dort zeigen auch Grausamkeit, Gier und Laster der Stadt, die wiederholt als ‚Hure‘¹⁵ bezeichnet wird. Auf Grund dieser Sünden wird die Stadt zerstört¹⁶. Vergleichbar wird mit Blick auf die Dekadenz Villasantas in *Fragmentos de Apocalipsis* u.a. mit Völlerei (205) und Hurerei (205) argumentiert. Die mangelnde Tugend der Stadt wird zudem durch den Salomo zugeordneten Spruch ‚Vanitas vanitatum et omnia vanitas‘ betont¹⁷.

Babylon verweist aber auch auf das Rom des frühen Christentums und die Verfolgung der frühen Christen, d.h., Vertreibung des Glaubens durch den Unglauben.

Im Neuen Testament wird der Name [Babylon] als Deckbezeichnung für die römische Weltmacht und ihre Hauptstadt Rom verwendet (1. Petr 5,13; vgl. Offb 18). Vergleichspunkt ist die Feindschaft gegen das Gottesvolk: Der römische Kaiser lässt die Christen verfolgen; die Babylonier haben Jerusalem zerstört und einen Teil des Volkes in die Verbannung geführt¹⁸.

Die Gottlosigkeit Babylons verdeutlicht den Unglauben des Erzählers. Dieser glaubt nicht an seine Geschichte: er zweifelt (113). Wie in der Bibel Jesus zum Zweifler Thomas kommt¹⁹, so erscheint dem Erzähler in seinem Zweifel Don Justo Samaniego (113). Dieser prophezeit die Ankunft der Wikinger und die Apokalypse Villasantas. Da Villasanta de la Estrella die Hauptszenarie der Handlungen in Torrente Ballesters Roman darstellt und genau wie sie, so betont der Erzähler mehrfach, nur aus Worten besteht (z.B. ‚la torre [Berengaria] y yo no somos más que palabras‘, 37), kann die Stadt stellvertretend für die bereits erdachte Geschichte gedeutet werden. Somit wird auf inhaltlicher Ebene die

⁹ Hoff 2003, 15; vgl. auch die Herleitung der abendländischen Wissenschaft aus einem ‚apokalyptischen‘ Denkstil durch Fried 2001.

¹⁰ Pérez Gutiérrez 1989, 61.

¹¹ Pérez Gutiérrez 1989, 61.

¹² Sals 2004, 77.

¹³ Vgl. Offb. 18, 3.

¹⁴ Offb. 18, 7.

¹⁵ Offb. 17, 5.

¹⁶ Vgl. Offb. 17-19; vgl. Sals 2004, 51- 81.

¹⁷ Prediger 1, 2.

¹⁸ *Die Bibel, Sach- und Worterklärungen*, 8.

¹⁹ Joh. 20, 24-29.

Zerstörung Villasantas durch Olaf, den König der Wikinger und dessen Heer, vorausgesagt, wie auf formaler Ebene der Zerfall der *narraciones*, die sich der Erzähler bereits ausgedacht hat.

Der Grund für Zerfall und Zerstörung drücken sich diesbezüglich in der Johannes-Offenbarung in einer Mahnung an die Gemeinde Sardes aus: „Werde wach und stärke das andere, das sterben will, denn ich habe deine Werke nicht als vollkommen befunden vor meinem Gott“²⁰. Auch der Erzähler hält sein „Werk“ für nicht vollkommen („Releído, sin embargo, lo que acabo de escribir, no acaba de convenirme“, 112). Sowohl das „Werk“ der biblischen Gemeinde, als auch das literarische „Werk“ sollen geändert werden, um eine Verbesserung zu erreichen. Doch Voraussetzung dafür ist, dass alles bisher Unzufriedenstellende zerstört wird: durch *terrores*. Denn „die apokalyptische Struktur ist gekennzeichnet von der Setzung des absolut Anderen, des radikal Neuen unter Voraussetzung der Nichtung des Alten“²¹. Torrente Ballester selbst erklärt diesbezüglich: „[...] siempre que un escritor joven me pide consejo le digo: 'Hay que romper mucho.' Desde que uno empieza a escribir hasta que lo que escribe puede tener valor, hay que romper aunque se corra el riesgo de romper algo valioso“²².

Phase 2: *terrores*

Don Justo Samaniego sieht voraus, dass vor der Ankunft der Invasoren eine freudig erwartende, aber gleichzeitig auch ängstliche Spannung in der Stadt vorherrschen wird. Diese Ambivalenz drückt sich in folgendem Beispiel aus:

La ciudad parecerá vacía, pero el aire moverá las banderas de los consulados, izadas como en día de fiesta, y hará remolinos con los papeles que casi cubrirán el asfalto de la avenida: octavillas de colores en las que se podrá leer: «¡Bienvenidos!». Manos mendrosas las habrán impreso durante la noche [...] (118).

²⁰ Offb. 3, 1-2.

²¹ Moog-Grünewald/Olejniczak Lobsien 2003, vii.

²² Costa/López 1988, 207.

Wie bedrohliche, feurige Lichtgestalten sieht Don Samaniego die anfangs noch als Indianer verkleideten Wikinger, die Villasanta zerstören werden: „Se cumple la amenaza milenaria, ya están ahí. [...] Y, si hace sol, sus plumas brillarán a la luz como amenazas“ (116). Hier wird die Anlehnung an die Beschreibung der Engel der Johannes-Offenbarung im Neuen Testament deutlich: „Und ich sah einen anderen starken Engel vom Himmel herabkommen, mit einer Wolke bekleidet, und der Regenbogen auf seinem Haupt und sein Antlitz wie die Sonne und seine Füße wie Feuersäulen“²³.

Die *amenaza milenaria* vollzieht sich mit ungeheurer Macht, auch dargestellt durch die den apokalyptischen Reitern vergleichbaren berittene Indianer (123-125)²⁴ oder die gnadenlose Auslöschung von Figuren, Teilen der Geschichte also, per „máquina de matar pronto“ (206). Trotz dieser Gefahr begrüßen die Bewohner Villasantas König Olaf begeistert und sind sogar fasziniert von der destruktiven Macht der Maschine (z.B. „La gente se hará cruces del enorme sentido práctico de los vikingos, y caerá en éxtasis ante tan oportuna máquina: fea, pero útil“, 207).

Olaf ist eine ambivalente Figur. Scheint er als Lichtgestalt die Engel der Apokalypse zu verkörpern, so verweist seine Rückkehr nach tausendjähriger Verbannung vielmehr auf den Antichrist der Johannes-Apokalypse. Diese Verschleifung der Differenz zwischen Gut und Böse kann als paradigmatisch gelten für die Tendenz des Romans, axiologische Differenzen zu dekonstruieren.

So wie in der Johannes-Offenbarung den sieben Gemeinden Befehle erteilt werden, so ist auch die Machtergreifung der Wikinger mit einer neuen Gesetzgebung König Olafs verbunden. Diese jedoch „será voluble, como su fantasía“ (213).

Auch hier lässt sich der Inhalt der Offenbarung des Samaniego auf die Ebene des Erzählers übertragen: Genauso wenig wie die Bevölkerung der Stadt, weiß vermutlich auch der Erzähler, was im Folgenden

²³ Offb. 10, 1.

²⁴ Vgl. Offb. 6, 1-8.

geschehen soll. Dass eine Veränderung bevorsteht, ist zwar bekannt²⁵, jedoch wird sie zum einen mit Freude, zum anderen mit Angst erwartet, da ihre Umsetzung wiederum nicht durchschaubar ist. Dies zeigt beispielsweise die neue Legislative, die so unbeständig ist, dass niemand wissen kann, was als nächstes erlassen wird:

Todos los ciudadanos de Villasanta tienen la obligación de averiguar cada mañana cuál es la ley del día, bien entendido que si alguna vez no se les comunicare, se entenderá que sigue rigiendo la del día anterior. (213)

Die herrschenden Gesetze Villasantas/der Geschichte basieren also auf Unbeständigkeit, die mit der Phantasie vergleichbar²⁶ und somit nicht diskursiv ist. Sie sind nicht logisch erfassbar oder im Voraus bestimmbar: wie die Intuition. Gonzalo Torrente Ballester erklärte 1975 in einem Interview für die *Estafeta Literaria*:

[...] la intuición tiene [...] un papel muy importante. En realidad cuando escribo un libro de primera redacción es una redacción arrebatada. Voy a lo que salga. Luego, someto a juicio estos textos inmediatos y los transformo. Claro, esta transformación es mitad intuitiva y mitad intelectual²⁷.

Seine Intuition zeigt dem Autor demnach auf, was an einer Geschichte verworfen, zerstört und geändert werden muss, genauso wie es die Offenbarung Don Justos durch die Zerstörung Villasantas aufzeigt. Die *secuencias* können sich auf Grund dessen hier als die Intuition des Erzählers deuten lassen.

Dass sich die *terrores* nicht nur inhaltlich auf eine Geschichte beziehen, sondern die vollkommene Zerstörung der Form thematisiert wird, wird zudem explizit im *Apéndice*²⁸ verdeutlicht:

La primera campanada sonó al amanecer: se destruyeron del susto algunos perifollos retóricos, metáforas y cosas de ésas, [...] todo mi edificio

²⁵ Vgl. Phase 1: *decadencia*.

²⁶ Vgl. Tietz 1998, 549.

²⁷ Costa/López 1988, 213.

²⁸ Der *Apéndice* wurde von Torrente Ballester erst in der zweiten Fassung 1982 hinzugefügt.

de significaciones quedaba como arrasado, [...] y si había dicho magnolio, el magnolio se descompuso en tronco, en ramas, en hojas, en flores, que, a su vez, se quebrantaron y dejaron volar los elementos constitutivos, así los sonoros como los gráficos [...] (S. 463-464)

Doch die Zerstörung stellt nicht den Abschluss der Apokalypse dar, sondern ihr schließt sich die 3. Phase an: „la batalla final del bien contra el mal“²⁹.

Phase 3: batalla final del bien contra el mal

Innerhalb der der Analyse zu Grunde liegenden *secuencias de profecía* wird kein Kampf zwischen Gut und Böse ausgetragen, jedoch basiert die Herrschaft der Wikinger auf dem Dualismus Gut-Böse. Die Zerstörung, das Böse, bringen in der Bibel z.B. die Schalen des Zorns³⁰, in *Fragmentos de Apocalipsis* hingegen verbildlicht z.B. die *máquina de matar pronto* die Destruktion. Der Gegenpart, das Gute, wird im Roman durch die den Bewohnern Villasantas präsentierte Freya³¹ verkörpert, üblicherweise nordische Göttin der Liebe und der Fruchtbarkeit. In der Bibel werden die Erlösung und damit die Liebe Gottes und die Hoffnung, durch das Lamm³², Christus, versinnbildlicht.

Explizit wird der Kampf zwischen Gut und Böse im Allgemeinen jedoch bereits vor der ersten *secuencia* thematisiert, als der Erzähler fragt: „¿Y qué mejor que un nuevo enfrentamiento entre las fuerzas eternas, jamás vencidas aunque nunca victoriosas, del Bien y del Mal?“ (109) Ein Konflikt zwischen konträren Polen, semantischen Räumen, so kann man nach Lotman argumentieren, löst die Grenzüberschreitung aus, durch die wiederum auf inhaltlicher Ebene die Geschichte entsteht³³.

Kennzeichnend für diese Phase der Apokalypse ist, so lässt sich zusammenfassen, die „Komplementari-

²⁹ Pérez Gutiérrez 1989, 61.

³⁰ Offb. 15, 5-16, 21.

³¹ Freya pervertiert zuweilen zum Symbol der Todsünden Wollust und Habsucht.

³² Vgl. z.B. Offb. 5, 6-14.

³³ Decker, *Raumsemantik*.

tät der Destruktion und Konstruktion³⁴: der Zerstörung steht unmittelbar *el Bien* als Hoffnungsprinzip gegenüber. Auf formaler Ebene bedeutet dies: Destruktion und Konstruktion von Elementen einer Geschichte während eines im eigentlichen Sinne dekonstruktiven Entstehungsprozesses sind interdependent.

Phase 4: renovación

Das ursprüngliche Ende der ersten Ausgabe des Romans von 1977 schließt mit folgendem Ausspruch des Erzählers: „Yo, por mi parte, empecé a pensar en otra cosa.“ (462) Die *renovación* der Geschichte wird somit in *Fragmentos de Apocalipsis* nicht explizit ausgeführt. Auf Grund der vorangestellten Analyse ist sie jedoch vorauszusetzen. Zudem verbildlicht die durch Einfügung der Apokalypse in die *profecías* entstehende *mise-en-abyeme* den sich ständig wiederholenden Prozess der Verwerfung und Erneuerung von Geschichtsfragmenten, also der *renovación*. Die ‚Bodenlosigkeit‘ dessen verdeutlicht, dass es sich nicht um einen einmaligen Prozess handelt, sondern dass das gesamte Werk eines Künstlers damit umfasst wird.

Torrente Ballester misst in seinen Werken dem Humor große Bedeutung bei³⁵. So ist dieser in einer ‚actitud lúdica‘³⁶ z.B. auch bezüglich der Zerstörung Villasantas zu finden: Als Don Justo Samaniego, nachdem er die ersten Indianer in Villasanta gesehen hat, Felipe II antrifft und diesem von seinen Befürchtungen erzählen will, erwidert jener: „A este pueblo lo salvará el sentido del humor.“ (118) Damit wird bereits darauf verwiesen, dass die Zerstörung Villasantas/der Geschichte positiv, d.h., mit Humor aufgenommen werden soll.

3 Apokalyptisches Prinzip und Romanprinzip

„Und ich sah einen neuen Himmel und eine neue Erde; denn der erste Himmel und die erste Erde sind vergangen, und das Meer ist nicht mehr.“³⁷ In der Johannes-Offenbarung geht aus der apokalyptischen Zerstörung etwas Besseres, Erhabeneres hervor: „das neue Jerusalem“³⁸. Auch in Kunst und Literatur lässt sich dieses Schema wiederfinden: „Der apokalyptische Modus wird reflektiert als Textstruktur, die ihrerseits motiviert sein kann durch das Thema resp. den Topos der ‚Apokalypse‘“³⁹. In der artifiziellen Konstruktion der Kunst ist dies ein immer wiederkehrender Ablauf:

‘Construcción y artificio’ – those are precisely a novelist’s tools, the tools that permit Torrente to invite his reader into a parallel universe. Structure: the modification and recombination of elements via the artist’s imagination that results in a newly perceived reality. And artifice: the fantastic imagery that stimulates the reader’s own imagination, crating doorway between fact and fiction⁴⁰.

An dieser Stelle kann resümierend festgehalten werden: Der Erzähler in Torrente Ballesters Roman zweifelt an seiner Geschichte, woraufhin er Fragmente davon zerstört, um auf Grundlage dessen neue zu erfinden, um die Geschichte so zu optimieren. Dieser künstlerische Schaffensprozess ist sozusagen kathartisch: „das Eschaton [wird] ästhetisch immanentisiert und damit in seiner Negativität positiviert“⁴¹. Ein Autor hofft im fortwährenden Kreislauf von Destruktion und Konstruktion, dass sein neues Ergebnis nun endlich die ideale Lösung sei. So lässt sich abschließend zur Analyse der vier Phasen der Apokalypse in *Fragmentos de Apocalipsis* aus der Johannes-Offenbarung zitieren: „Siehe, ich mache

³⁴ Moog-Grünewald/Olejniczak Lobsien 2003, viii.

³⁵ Vgl. Costa/López 1988, 199-200; Loureiro 1989, 144.

³⁶ Spang 1992, 288.

³⁷ Offb. 21, 1.

³⁸ Offb. 21.

³⁹ Moog-Grünewald/Olejniczak Lobsien 2003, viii.

⁴⁰ Loureiro 1989, 151; vgl. Blackwell 1985, 18, 144.

⁴¹ Moog-Grünewald/Olejniczak Lobsien 2003, viii.

alles neu! Und er spricht: Schreibe, denn diese Worte sind wahrhaftig und gewiß!“⁴²

* * *

Fragmentos de Apocalipsis: Der Titel des Romans ist sein Programm. Kurt Spang hält fest:

„En el título destacan dos aspectos diversos: uno formal, que alude a la estructuración fragmentaria de la totalidad de la novela y también de las diversas partes; y otro temático, que resume la problemática del inminente fin del mundo que constituye la temática paródica y caricaturescamente expuesta del libro.“⁴³

Grundsätzlich wird zwar im Folgenden auch von dieser Einteilung ausgegangen, jedoch soll dabei gezeigt werden, dass sich Spangs Auslegung der Apokalypse amplifizieren lässt. Auf formaler Ebene verdeutlicht die Fragmentierung des Romans als *diario de trabajo* den Schaffensprozess. Durch alternierende Tagebucheinträge, d.h., *narraciones* und den Kommentaren des Erzählers dazu⁴⁴, wird der metafiktionale und somit reflektierende Charakter des Buches herausgestellt⁴⁵. Reflexion ist in der Regel die Basis für eine apokalyptische Vorgehensweise, in deren Konsequenz Romanfragmente wieder zerstört und neu erschaffen werden. Diesen, der in II der Analyse zu Grunde liegenden, formalen Aspekt der Apokalypse lässt Spang außer Acht.

Der Apokalypse kommt bezüglich des Buchtitels eine doppelte Bedeutung zu: zum einen die inhaltliche Apokalypse, d.h., die Geschichte der Zerstörung Villasantas durch die Wikinger und zum anderen die Apokalypse als Versinnbildlichung der Entstehung eines Romans. Hierbei handelt es sich allerdings nicht um eine kohärente Apokalypse, sondern auch sie wird, wie der Rest des Metaromans, fragmentiert und zieht sich damit durch das ganze Buch. Dies ist logisch, da hierdurch zum einen die Unendlichkeit des Schaffensprozesses verdeutlicht wird⁴⁶, zum

anderen nur so durch die Form die Aussage des Titels konsequent ausgedrückt werden kann und dadurch die Einheit des Buches hergestellt wird⁴⁷.

Fragmentos de Apocalipsis stellt noch keine chronologische, abgeschlossene Geschichte dar, sondern Fragmente, aus denen eine Geschichte entstehen könnte (vgl. 15): „Esto no es una historia“ (113). Das Buch sagt voraus, wie eine Geschichte irgendwann einmal aussehen könnte: „Es una profecía“ (113).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Torrente Ballester, G., *Fragmentos de Apocalipsis*, Madrid 2007.

Die Bibel – Nach der Übersetzung Martin Luthers, hg. v. der Evangelischen Kirche in Deutschland, Stuttgart 1985.

Forschungsliteratur

Bader, G., „Aedificans Hierusalem Dominus – Über die Weise der Herabkunft der himmlischen Stadt in der Apokalypse“, in: M. Moog-Grünwald/V. Olejniczak Lobsien (Hg.), *Apokalypse – Der Anfang im Ende*, Heidelberg 2003, 1-13.

Blackwell, F., *The Game of Literature: Demythification and Parody in Novels of Gonzalo Torrente Ballester*, Valencia 1985.

Costa, M./López, A., *Las dos caras de la escritura: Conversaciones con Mario Benedetti, María Corti, Umberto Eco, Sylvia Molloy, Carlos París, Ricardo Piglia, Xavier Rubert de Ventos, Ernesto Sábato, Susan Sontag, Gonzalo Torrente Ballester, Nilita Vientós Gastón*, Puerto Rico 1988, 197-218.

Decker, J.-O., „Raumsemantik – Zur Funktion ästhetisch konstruierter Räume in der deutschen Literatur vom 17. bis 20. Jahrhundert“,

⁴² Offb. 21, 5.

⁴³ Spang 1992, 282.

⁴⁴ Vgl. Blackwell 1985, 140.

⁴⁵ Vgl. Herzenberger 1989, 33, 36.

⁴⁶ Vgl. Phase 4: *renovación*.

⁴⁷ Vgl. Blackwell 1992, 157, sowie Torrente Ballesters Bemerkung: „sin forma no hay arte“, zit. in: Loureiro 1989, 152.

- http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/veranstaltungen/vorlesungen/Raumsemantik/Raumsemantik%20VL_2.pdf (23.03.2009).
- Fried, J., *Aufstieg aus dem Untergang. Apokalyptisches Denken und die Entstehung der modernen Naturwissenschaft im Mittelalter*, München 2001.
- Herzenberger, D., „Fragmentos de apocalipsis and the Meaning of the Metafictional Character“, in: S. Miller/J. Pérez (Hg.), *Critical studies on Gonzalo Torrente Ballester*, Colorado 1989, 33-43.
- Hoff, J., „Annäherung an die ‚Apokalypse‘ ausgehend von Derridas Lektüre der Offenbarung des ‚Johannes‘“, in: M. Moog-Grünewald/V. Olejniczak Lobsien (Hg.), *Apokalypse – Der Anfang im Ende*, Heidelberg 2003, 15f.
- Lichtenfels, K. L. von, *Lexikon der Prophezeiungen: Eine Analyse von 350 Voraussagen von der Antike bis heute*, München 2000, 46-49.
- Loureiro, A., „La realidad grotesca y la imaginación en libertad: claves para la teoría de la novella de Torrente Ballester“, in: S. Miller/J. Pérez (Hg.), *Critical studies on Gonzalo Torrente Ballester*, Colorado 1989, 141-154.
- Moog-Grünewald, M./Olejniczak Lobsien, V., „Vorwort“, in: dies. (Hg.) *Apokalypse – Der Anfang im Ende*, Heidelberg 2003, vii-xiii.
- Pérez Gutiérrez, A., „Motivos apocalípticos en ‘La Isla de los Jacintos Cortados’ y sus nexos con la primera parte de la triología“, in: S. Miller/J. Pérez (Hg.), *Critical studies on Gonzalo Torrente Ballester*, Colorado 1989, 61-70.
- Sals, U., *Die Biographie der ‚Hure Babylon‘ – Studien zur Intertextualität der Babylon-Texte in der Bibel*, Tübingen 2004.
- Schulz, S., *Das Evangelium nach Johannes 4*, hg. v. G. Friedrich, Göttingen ¹²1972, 1-2.
- Spang, K., „Novela y metanovela: *Fragmentos de apocalipsis* de Gonzalo Torrente Ballester“, in: A. Vilanova (Hg.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 1992, 281-290.
- Stieber, R., „Trostdbuch oder Buch vom Weltuntergang? Die Apokalyptik hat Hochkonjunktur“, <http://www.ev-akademie-baden.de/presse/2000/art0001.htm> (22.03.2009).
- Tietz, M., „Das narrative Werk von Gonzalo Torrente Ballester: zwischen *realismo social* und ludischer Mythenkritik“, in: D. Briesemeister/A. Schönberger (Hg.), *Ex nobili philologorum officii. Festschrift für Heinrich Bihler zu seinem 80. Geburtstag*, Berlin 1998, 545-573.

Der Parcours durch die Stadt. Marcel Aymé, *Traversée de Paris*

Rosa Wohlers (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)

1 *Der Parcours durch die Stadt*

1947 veröffentlicht Marcel Aymé einen Sammelband mit dem Namen *Le vin de Paris*, in dem unter anderen die Novelle *La Traversée de Paris* zu finden ist. In dieser Novelle erzählt Marcel Aymé vom Schwarzmarktlieferanten Martin, der sich während der Zeit des Zweiten Weltkrieges auf eine abenteuerliche Reise durch das vom Krieg gezeichnete Paris macht. Martin, ein bescheiden lebender, einfacher Bürger, hält sich mehr schlecht als recht durch Schwarzmarktdienste über Wasser. Er ist eines Abends darauf angewiesen, kurzfristig einen Partner zu finden, um einen Auftrag ausführen zu können, und tut sich mit dem erstbesten zusammen, der ihm vertrauenswürdig erscheint: Grandgil, ein undurchschaubarer Mensch, auf den Martin in einem Café stößt. Martin hält den kurzfristig angeheuertem Grandgil für einen harmlosen Burschen, muss diesen Eindruck allerdings schon beim Abholen der auszuliefernden Ware (einem Schwein) revidieren – Grandgil beginnt, den Auftraggeber zu erpressen, indem er droht, die Adresse, 45 rue Poliveau, zu verraten. Trotzdem machen sich nun beide auf den Weg, um die Stadt zu durchqueren, zunächst entlang des boulevard de l’Hôpital, dann den quai Saint-Bernard hinunter, am Jardin des Plantes vorbei, um die Seine über die île Saint-Louis und die pont Marie zu überqueren. In den beiden Vierteln quartier Saint-Gervais und quartier des Archives kennt sich Martin besser aus als Grandgil, da er in der Nähe wohnt, und genießt nun kurzzeitig eine

Überlegenheit. Grandgil kehrt dieses Verhältnis jedoch schnell wieder um, als er gegen Martins Willen in ein Café einkehrt und scheinbar mutwillig gegen jede Diskretion und jede Vorsichtsmaßnahme verstößt. Weiter geht es durch das quartier de la porte Saint-Denis und das quartier Rochechouart, die beiden Viertel in Richtung Montmartre in kleinen Nebenstraßen durchquerend, den square Montholon entlang und in die avenue Trudaine, in der es, nahe am Montmartre, zum dramatischen Wendepunkt kommt, als die beiden von einem Bombenalarm überrascht werden und in die in dieser Straße gelegene Wohnung Grandgils flüchten. Hier entdeckt Martin, dass es sich bei Grandgil keineswegs um einen Gelegenheitskriminellen handelt, sondern um einen Künstler, der interessehalber für eine Nacht in diese Haut geschlüpft ist und dies unterhaltsam findet, wie er seiner Lebensgefährtin am Telefon berichtet: „Très amusant, je t’assure...“¹. Diese Entdeckung bringt Martin völlig aus der Fassung. Er will sich an demjenigen, der ihn aus reiner Neugier in solche Gefahren und Schwierigkeiten gebracht hat, rächen, greift zum Messer und ersticht am Ende Grandgil im Affekt. Obwohl daraufhin unter Schock stehend, vernachlässigt Martin doch nicht seine Pflicht, liefert das Schwein aus und lässt sich dann durch die Straßen bis zur rue Pigalle treiben, um sich dort von einer Polizeistreife aufgreifen zu lassen. Freiwillig liefert sich Martin dieser übergeordneten Instanz aus, um bereitwillig seine Strafe anzutreten

¹ Aymé 2006, 73.

und so seinen Frieden und Glauben an seine ehrbaren moralischen Grundsätze wiederzufinden.

2 Raumkonstruktion und -semantisierung in La Traversée de Paris

Relativ deutlich lässt sich in Aymés Text die Struktur der Novelle nachzeichnen: Eine Einführung in die Thematik, den Konflikt, leistet die Anfangsszene im Keller des Schlachters, an die sich der Parcours der beiden Protagonisten durch die Stadt schließt, während dem sich der Konflikt weiter zuspitzt. Zum Höhepunkt der Spannung und zu einer Auflösung der Gegensätzlichkeit kommt es schließlich auf der anderen Seite der Stadt, auf dem Montmartre. Zur Untersuchung der Raumstruktur dieser Novelle bietet es sich an, Michel de Certeaus Theorie zum *Parcours* heranzuziehen, welcher sich der Kategorien *lieu* und *espace* bedient. Mit dem Begriff *lieu* bezeichnet Certeau „[...] un endroit „propre““, „[...]une configuration instantanée de positions.“², während der Begriff *espace* meint: „L’espace est un croisement des mobiles. Il est en quelque sorte animé par l’ensemble des mouvements qui s’y déploient.“³. Nach Certeau stellt demnach der Ort eine feste Konfiguration zu einem bestimmten Augenblick dar, die unter Hinzunahme von Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und Zeit zum Raum wird⁴. Michel drückt es folgendermaßen aus: „En somme, l’espace est un lieu pratique.“⁵. Unter Berücksichtigung dieser Überlegungen lässt sich der ersten Szene der *Traversée de Paris*, der Kellerszene, die Konfiguration eines Ortes zurechnen. Die Einführung in die Novelle findet an einem abgrenzbaren Ort statt, dem unterhalb der Straßen von Paris gelegenen Keller des Schlachters Jamblier. Hier wird der Grundstein für den in dieser Novelle thematisierten Konflikt zwischen Martin und Grandgil

gelegt, indem Grandgil hier den grundehrlichen Martin hintergeht. Die Bedrohung, die von Grandgil ausgeht, macht sich zunächst nur unterschwellig bemerkbar, als dieser zynisch bemerkt, er kenne die Adresse des Schlachters; sie wird jedoch zu einer greifbaren Gefahr, als er beginnt, den Schlachter tatsächlich zu erpressen. Martin missbilligt dieses Verhalten nicht nur, es ist ihm völlig fremd, erscheint ihm sogar unmenschlich: „Martin y voyait même autre chose d’étrange et de presque inhumain“⁶. Grandgil steigert sein dreistes, erpresserisches Verhalten, überschreitet völlig ungehemmt jede Grenze, bis dieses letzten Endes fast parodistische Züge anzunehmen scheint⁷. Auf einmal scheint die Welt Kopf zu stehen für Martin, dem Ehrlichkeit das wichtigste Prinzip seiner Arbeit ist: „Moi, dans le travail, je ne connais que l’honnêteté.“⁸. In dieser ersten Szene wird die Grundstruktur der Novelle dargelegt: Die beiden sich abstoßenden Figuren Grandgil und Martin werden zueinander in Position gebracht und das grundlegende Motiv der Martin umgebenden Unordnung, beziehungsweise die aus den Angeln gehobene Ordnung deutet sich hier bereits an. Die in der Eingangsszene kurz statisch wirkende Konstellation wird schnell in eine dynamische Bewegung überführt, indem die beiden Schwarzmarktlieferanten mit der Durchquerung der Stadt beginnen. Während des *Parcours*‘ durch die Stadt wird der bereits eingeführte Konflikt zwischen Martin und Grandgil wieder aufgegriffen und spitzt sich unter der Dynamik der Bewegung immer weiter zu. Stück für Stück setzen die Protagonisten ihren Weg fort und ermöglichen auf diese Weise eine vorsichtige Ausleuchtung des städtischen Raumes unter der Okkupation aus subjektiver Perspektive. Auch das zweite eingangs erwähnte Leitmotiv der Unordnung oder aus den Angeln gehobenen Ordnung wird weiter entwickelt und macht sich textimmanent auf der metaphorischen Ebene der Stadtbeschreibung immer

² Certeau 1990, 173.

³ Certeau 1990, 173.

⁴ Vgl. Teuber 2001, 183.

⁵ Certeau 1990, 173.

⁶ Aymé 2006, 41.

⁷ Vgl. Aymé 2006, 45.

⁸ Aymé 2006, 50.

wieder bemerkbar. Gleich zu Beginn der Strecke lässt sich dies ein erstes Mal beobachten:

En débouchant boulevard de l'Hôpital, un vent brutal et glacé, qui soufflait du nord à grand découvert, leur coupa la respiration. Martin dut poser l'une de ses valises pour assurer son bord noir qui branlait sur sa tête. Grandgil exhalait sa mauvaise humeur en jurant, mais le vent était si rapide qu'il fallait presque crier pour se faire entendre. Dans la nuit noire, piquée de rares lumières bleues sans portée, les deux hommes sentaient autour d'eux la désolation du grand boulevard nu que la grande plainte du vent élargissait encore.⁹

Martin und Grandgil eilen den boulevard de l'Hôpital hinunter und es überkommt sie auf dieser, eigentlich als Lebensader der Stadt angelegten Straße¹⁰, ein Gefühl der Einsamkeit. Auch die Licht-Schatten-Semantik wird herangezogen, um den Effekt noch zu verstärken. Zwei Schwarzmarktlieferanten sind auf die Lichtverhältnisse angewiesen und arbeiten lieber des Nachts, um sich im Dunklen un-gesehen durch die Straßen bewegen zu können. So verliert beispielsweise der Schatten jeden Schrecken, den er ob seiner Undurchdringlichkeit möglicherweise aufweisen könnte.

En traversant la Seine sur le pont Marie, Martin eut une inquiétude. Devenue plus piquante, la bise était décidément moins violente. Au-dessus de lui, les nuages, tout à l'heure invisibles, avaient des contours argentés. Vers l'Hôtel de Ville apparaissaient quelques étoiles dans un coin de ciel encore étroit et bordé d'argent. Il était à craindre que dans quelques instants la lune ne se découvrit, ce qui rendrait la tâche plus délicate. Par clair de lune, l'ombre nette, découpée par la clarté d'en haut, paraît plus impénétrable que la nuit noire et offre aussi plus de surprise. La traversée des carrefours est particulièrement dangereuse. Sur ces espaces enlunés, l'observateur le plus distrait accroche malgré lui la silhouette furtive du

passant qui s'impose au regard comme une danseuse dans le rond lumineux d'un projecteur.¹¹

Und auch der für Martin unfreiwillige Besuch in einem Café im Marais-Viertel gerät durch die Unverschämtheit Grandgils zu einer fast schon grotesken Episode. Das Verhalten seines Compagnons überschreitet jede Grenze der Moral oder Vernunft und stürzt Martin in eine haltlose Verzweiflung, die sich in hysterischem Gelächter kanalisiert:

Martin riait si fort que, cracher, il n'aurait pas pu. Le bélier [Grandgil] saisit sa tasse vide et, à toute volée, la jeta contre une étagère où elle éclata dans le ventre d'une bouteille pleine. Les cafetiers n'osaient même pas tourner la tête pour constater le sinistre. Tout en réprouvant la casse, Martin en riait aux larmes.¹²

Die beiden Lieferanten setzen ihre Wanderung durch Paris fort, und während sie sich durch die kleinen Straßen bis zum Montmartre kämpfen, wird der Lebensraum Martins zu Zeiten des Krieges immer deutlicher konkretisiert, nicht zuletzt anhand der Gegenfigur des Grandgil. Deutlich lässt sich hier demnach zunächst nachvollziehen, inwiefern hier Raum erzeugt wird mittels der paradigmatischen Ebene und der syntagmatischen Ebene, also der Auswahl und Anordnung der erzählten Ereignisse, spricht die Durchquerung eines Raumes wird konkret narrativ wiedergegeben¹³. Die diskursive Ebene der Erzählverfahren wiederum wird produktiv genutzt, um den erzeugten Raum semantisch aufzuladen und mit einer Atmosphäre der Unordnung zu versehen. Die Erzählung schafft es mit dieser Vorgehensweise, *lieu in espace* zu verwandeln und die Stadt in ein lebendiges und bewegliches Geflecht zu verwandeln¹⁴.

⁹ Aymé 2006, 44.

¹⁰ Vgl. Warning 1999, 286.

¹¹ Aymé 2006, 48.

¹² Aymé 2006, 59.

¹³ Vgl. Teuber 2001, 184.

¹⁴ Vgl. Certeau, 1990, 174.

3 Der lieu de mémoire als hétérotopie de compensation

Der prägendste Charakterzug, mittels dessen die Figur des Martin von vornherein dargestellt wird, ist der des *honnête homme*, ein Mann, der sein Tun an den Normen der Ehrlichkeit und Rechtschaffenheit ausrichtet. Genau an diesem Umstand entzündet sich der grundlegende Konflikt zwischen Martin und Grandgil schon in der Exposition der Novelle, in der Martin Grandgil auffordert, das erpresste Geld zurückzugeben¹⁵. Immer wieder finden sich auch Einschübe, in denen der Erzähler Martin explizit einen ehrlichen, einfachen Bürger nennt, so explizit und nachdrücklich, dass dies an mancher Stelle schon fast ins Übertriebene abzugleiten droht:

Lui [Martin], un honnête homme, plus honnête on pouvait chercher, il n'aurait pas demandé mieux que de s'enrichir au marché noir. Mais il n'avait su être qu'un petit employé, un modeste débrouillard, livreur clandestin ou placier en quatrième main, montant les étages pour offrir de la marchandise au kilo à des bourgeois aigres et besogneux.¹⁶

Und wenig später, wie bereits weiter oben zitiert, bestätigt Martin dies auch mit seinen eigenen Worten: „Moi, dans le travail, je ne connais que l'honnêteté“¹⁷. Das häufige Auftauchen des Wortes *honnêteté* allein genügt, um die politisch-soziale, aber auch literarische Figur des *honnête homme* heraufzubeschwören, zudem entspricht Martin in nahezu seiner gesamten Konzeption einem bestimmten Typus des *honnête homme*. Ursprünglich bezeichnete diese Umschreibung schlicht den ‚ehrlichen Bürger‘, wurde jedoch Ende des 16. Jahrhunderts salonfähig gemacht, das heißt zum Inbegriff des vollkommenen Höflings stilisiert. Diese Stilisierung erreichte um 1680 ihren Höhepunkt, als der *honnête homme* zum sittlich-ästhetischen Idealtypus

eines Angehörigen der aristokratischen Gesellschaft geworden war. Während der Zeit der Aufklärung bis hin zur Französischen Revolution machte die Figur des *honnête homme* eine Entwicklung in Richtung Bürgerlichkeit durch, mit der sich das aus dem *Ancien Régime* stammende Konzept durch Demokratisierung an die entstehende bürgerliche Gesellschaft anzupassen suchte¹⁸. 1630 schreibt Nicolas Faret über den *honnête homme*:

Cependant malgré toutes ces raisons et toutes ces difficultés, le Sage peut au milieu ces vices et de la corruption conserver la vertu toute pure et sans tache.¹⁹

Mit diesen Worten legt er den Schwerpunkt des damals noch zwischen den sozialen Umgangsformen der *bienséance* und den Normen der Ehrlichkeit und der Rechtschaffenheit schwankenden Gesellschaftstypus ausdrücklich auf letztere, eine Zuschreibung, die der *honnête homme* trotz allen Wandlungen durch die Jahrhunderte behalten hat. Mit dem Ausbruch der Revolution in Frankreich verliert der *honnête homme* mit der einsetzenden Demokratisierung seine soziale Exklusivität und wird nunmehr als ein Mitglied der breiteren, bürgerlichen Pariser Schichten verstanden, welches redlich und ehrlich seiner oftmals kärglichen Arbeit nachgeht²⁰. Der daher nun geradezu zum *honnête homme* prädestinierte Kleinbürger zeichnet sich durch eine staatsbürgerliche Rechtschaffenheit aus, die er trotz seiner bescheidenen Lebensumstände anstrebt²¹. Die Popularität des Konzeptes des *honnête homme* erschöpft sich zwar nach der Französischen Revolution ein wenig, doch bescheinigt werden ihm bis heute die Attribute der Ehrlichkeit und Gerechtigkeit²², die ihn zu einem idealen Mitglied einer Gesellschaft machen: „L'honnête homme est le type idéal d'une société“²³. Ein Streben nach Gerechtigkeit war zu Zeiten der

¹⁵ Vgl. Aymé 2006, 45.

¹⁶ Aymé 2006, 47-48.

¹⁷ Aymé 2006, 50.

¹⁸ Vgl. Höfer/Reichardt 1986, 71.

¹⁹ Faret 1630, 75.

²⁰ Vgl. Höfer/Reichardt 1986, 52.

²¹ Vgl. Höfer/Reichardt 1986, 53.

²² Vgl. Ricci 2009, 365.

²³ Wigny 1968, 7.

Französischen Revolution jedoch kein Privileg des *honnête homme*, sondern eine allgemeine, Konsens gewordene Forderung. Verbindet man nun die Figur des ehrlichen und rechtschaffenen einfachen Bürger mit dem Umfeld der Französischen Revolution, sind die Begriffe der *Liberté*, *Égalité* und *Fraternité* nicht weit, die gemeinsam einen der wichtigsten Erinnerungsorte mit identifikatorischer Funktion der Republik Frankreich bilden²⁴. Martins Festhalten an diesen Idealen wird besonders anhand der Kontrastierung mit der Figur des Grandgil herausgearbeitet, einem Mann, der für den Leser und den Protagonisten undurchschaubar bleibt. Aus einem für den *honnête homme* typischen Vertrauen in den Menschen heraus hat Martin ihn angeheuert²⁵, ein vorschnelles Vertrauen, wie Martin feststellen muss. Als einen Vertreter einer neuen Ethik nimmt ihn Martin schließlich wahr, der die für ihn geltenden Verhaltensregeln nicht bewusst bricht, sondern diese nicht einmal wahrnimmt:

Grandgil [...] était d'un autre temps. La sagesse, il s'en foutait bien. L'injustice, il ne la voyait pas dans la victime, mais dans celui qui l'exploitait. Peut-être même qu'il n'y pensait pas, à l'injustice. Et peut-être aussi qu'il avait raison.²⁶

Die Undurchsichtigkeit dieses Charakters klärt sich bald von selbst: Grandgil ist ein Künstler, ein Schauspieler, der, in eine Rolle geschlüpft ist, um die Grenzen der bestehenden gesellschaftlichen Normen auszuloten. Diese Gegenkonzeption sowie die Motivation Grandgils, dem Leben des einfachen Mannes nachzuspüren, lässt das Bild des ehrlichen, rechtschaffenen Kleinbürgers in dieser auf den Kopf gestellten Ordnung des Paris zu Zeiten des Zweiten Weltkriegs schon ansatzweise überholt erscheinen. Zum Wendepunkt der Novelle kommt es, als diese konträren Weltanschauungen aufeinanderprallen, wiederum in einem geschlossenen Raum, Grandgils Atelier in der avenue Trudaine, in das sich die bei-

den flüchten, als ein Bombenalarm ausbricht. Hier nun wird Grandgils wahre Identität enthüllt und Martin fühlt sich trotz einiger Erklärungsversuche Grandgils durch die Rücksichtslosigkeit und den Spott, mit dem dieser ihm begegnet, bis ins Mark getroffen,

- Martin, ne te fâche pas. Je vais t'expliquer...

« Non, pensait-il, ce n'est pas par dilettantisme que je l'ai suivi dans la cave ; j'ai obéi à un mouvement de curiosité sérieuse et humaine ; et c'est la même curiosité qui m'a poussé à cette facétie avec Jamblier, le même désir de me rendre compte et d'aller plus loin que les apparences en chambardant la mise en scène. » Toutefois, il hésitait à se justifier par de tels arguments et convenait en lui-même qu'il y avait eu dans son attitude une part de jeu ou, au moins, la recherche d'un plaisir d'artiste.

- Je veux pas que tu m'expliques, rageait Martin. Et d'abord, il n'y a rien à expliquer. Tu t'es amusé comme une gonzesse, sans t'occuper des conséquences. Je dis bien, comme une gonzesse. Moi, je gagne mon bifteck, j'ai du mal. Toi, tu t'es roulé dans mon travail, tu as tout fait pour me griller.²⁷

Wieder ertönt die Sirene des Bombenalarms, der nun eine doppelte Funktion zukommt. Sie kündigt zunächst vom Einfall des Krieges in die intimsten Bereiche der Stadtbewohner, in die Zurückgezogenheit der Wohnungen. In einem zweiten Schritt lässt sich auch hier ein Phänomen beobachten, das Jörg Dünne bezüglich des Motivs der Sirenen bei Apollinaire beschreibt: Wie moderne, technische Transformation der mythologischen Sirenen, drohen die schrillen Töne des Bombenalarms die beiden Protagonisten in den Tod zu reißen²⁸. Beide geraten in eine Auseinandersetzung, deren Unkontrolliertheit noch durch die Lautstärke der Sirenen verstärkt wird und die mit dem Tod Grandgils durch Martins Hand endet.

²⁴ Vgl. Ozouf 2005, 28.

²⁵ Vgl. Aymé 2006, 34-40.

²⁶ Aymé 2006, 48.

²⁷ Aymé 2006, 75-76.

²⁸ Vgl. Dünne/Doetsch/Lüdeke 2004, 12.

Pendant qu'ils se battaient, la sirène se mit à sonner la fin de l'alerte et Martin n'entendit même pas la plainte que poussa son auxiliaire quand la lame du couteau lui entra dans le ventre.²⁹

Der Lebensraum Paris unter der Okkupation bekommt durch diesen Zug der Geschichte eine zusätzliche Variante. Einen städtischen Raum mit einer Ordnung, die außer Kraft gesetzt wurde, dies hat der Text bis jetzt angeboten. Ein Raum, der konstituiert wurde durch die Bewegung, die ihn durchzieht, ein Bewegen durch die Stadt, das einen widersprüchlichen Raum erzeugt, der gleichzeitig aus der Tradition gehoben und, durch das Motiv des *honnête homme*, an die Geschichte der Pariser Gesellschaft gebunden wird³⁰. Der Krieg, der sich unter anderem mit dem Aussetzen der bis dato geltenden Regeln und Normen des sozialen Zusammenlebens bis in den kleinsten Vorgang des täglichen Lebens hinein bemerkbar macht, überzieht den städtischen Raum mit einer Struktur der Ungerechtigkeit und, weit schlimmer, der Willkür, gegen die sich der Bürger Martin vehement abzugrenzen versucht. Über Jahre heißt es demnach in Paris, sich entweder den unberechenbaren Lebensumständen und der auf den Kopf gestellten Ordnung auszuliefern oder die Flucht in eine Gegenstruktur anzutreten, sich nun seinerseits einen anderen realen Raum schaffen, einen Raum, der im Gegensatz zur vorhandenen Unordnung eine vollkommene Ordnung aufweist. Dies ist eine Vorgehensweise, die Ähnlichkeiten mit dem Entstehen der von Foucault in seinem Aufsatz *Des espaces autres* dargestellten *lieux hétérotopes* aufweist³¹. Als einen materialistischen Gegenbegriff zur Utopie prägt Foucault hier die *hétérotopie*, die *contre-placements* zum homogenen Raum einer Gesellschaft bezeichnet. Diese *contre-placements* weisen den Charakter von Enklaven auf, die quer in die Ordnung des Raumes eingeschoben sind, der sie

umgibt³². Foucault bezieht sich in dieser Analyse eindeutig nur auf konkrete Orte, die eine Gesellschaft für sich funktionalisiert³³. Diese Beschränkung soll hier ein wenig erweitert werden, um Foucaults *hétérotopie* zur Analyse eines *lieu de mémoire* nutzbar zu machen. Der weiter oben herausgestellte Erinnerungsort *Liberté, Égalité, Fraternité* bildet zwar keinen geographischen Ort, besitzt aber eine solche Symbolkraft, dass er sich innerhalb des Systems der französischen Gesellschaft einen fest verankerten Platz sichern kann. Martin hat, in seinem Bestreben eine Fluchtmöglichkeit für sich zu finden, einen Raum der Kompensation, der es ihm ermöglicht, die Zeit der Besatzung zu überstehen, ohne dass ihm das Fehlen einer strukturierten Lebensgrundlage jeden Halt im Alltag raubt, Zuflucht gefunden in diesem Erinnerungsort der französischen Kultur und Identität. Die Ideale der Französischen Revolution versucht Martin in seinen Alltag zu übertragen, indem er selbst zum *honnête homme* wird und diese so verkörpert. Foucault nun schreibt ebendiese Funktion einer speziellen Form seiner *hétérotopie*, der *hétérotopie de compensation* zu. Diese übernimmt gegenüber dem übrigen Raum die Funktion des der vorhandenen Ordnung oder Unordnung entgegengesetzter Pol³⁴. Weist die uns umgebende Realität ein System der Unordnung auf, vermag die *hétérotopie* dies auszugleichen, indem sie einen Raum der vollkommenen Ordnung erschafft.

Ou bien, [les hétérotopies] ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée. [...] Ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. Ça serait

²⁹ Aymé 2006, 75.

³⁰ Vgl. Certeau 1990, 346.

³¹ Vgl. Foucault 1994, 752-762.

³² Vgl. Teuber 2001, 180.

³³ Vgl. Zum Beispiel den Friedhof, Foucault 1994, 759.

³⁴ Vgl. Foucault 1994, 761.

l'hétérotopie non pas d'illusion mais de compensation.³⁵

Es ist eben diese Funktion der *hétérotopie de compensation*, die der Erinnerungsort für Martin hier zu übernehmen scheint. Tatsächlich ist es von elementarer Bedeutung, dass der Ort, den Martin sich als Zuflucht sucht, als ein realer Ort anzusehen ist, insofern dieser zwar nicht geographisch, aber doch eindeutig innerhalb des Gesellschaftssystems lokalisierbar ist. Ein von Martin individuell konstruierter Zufluchtsort könnte keine kompensatorische Funktion übernehmen, da er keinerlei identitätsstiftendes Potential besäße. Martin konstruiert sich daher den Erinnerungsort als *hétérotopie de compensation* und vermag es, ein Bewusstsein von eigener Vergangenheit zu entwickeln, welches ihm das Gefühl des *Sich-selbst-gleich-bleiben* vermittelt, eine Voraussetzung jeglicher Identität³⁶.

Martin gewinnt auf diese Art und Weise vieles, allen voran eine richtungsweisende Struktur, die ihm als moralischer Maßstab im alltäglichen Handeln dient, wie sein Gegenspieler Grandgil feststellt, als er ihn beobachtet:

En regardant son dessin, il lui semblait découvrir ce qu'est l'honnêteté d'un homme : un sentiment de fidélité à soi-même, commandé par l'estime qu'il a de sa propre image, telle que la lui renvoie le miroir de la vie sociale. C'était là, pensait-il, le cas de Martin et celui d'une moyenne honorable. Pour lui, qui se considérait comme un honnête homme, il avait la certitude d'obéir à un impératif plus pur qui n'avait pas besoin de ce miroir et en usait de loin en loin, comme d'un simple contrôle.³⁷

Ausgehend von seinen Anfängen als zum Idealtypus des Höflings stilisiert, ist der *honnête homme* rasch kanonisiert worden³⁸ und somit, als Konstruktion eines literarischen Typus, durch die Jahrhunderte

hindurch von den Tradition stiftenden Institutionen für Zensur, Text- und Sinnpflege bewahrt worden³⁹. Einen populären literarischen Typ zeichnet ein hoher Bekanntheitsgrad gepaart mit Permanenz aus, die dazu führen, dass der Begriff vom literarischen Text abstrahiert werden kann und auch im allgemeinen Sprachgebrauch auf Verständnis trifft⁴⁰. Eben dieser Umstand führt dazu, dass einige literarische Typen aus ihrem fiktionalen Rahmen heraustreten und Teil der faktischen Realität werden, so wie es im Fall des *honnête homme* geschehen ist, der, wie oben ausgeführt, über vielerlei verschiedene gesellschaftliche Repräsentationen verfügt⁴¹. Im Text Aymés bekommt das Konzept zudem den identitätsstiftenden Charakter eines Monuments, durch welches der Protagonist seine täglich erlebte Gegenwart trotz aller fremdartigen Elemente mit der Erinnerung und Vorzeit zu verbinden vermag, um beides auf diese Art und Weise zu beglaubigen und somit über eine staatstragende Erinnerung an eine gemeinsame Herkunft zu verfügen⁴². Die Vergangenheit wird über das hier verhandelte Konzept des *honnête homme* als eine Zuflucht konstruiert, die Geschichte und Identität in sich birgt⁴³. Über diese neu inszenierte identitätsstiftende Funktion des Erinnerungsortes ist Martin fähig, sich seine nationale Identität zu bewahren und sich erfolgreich vom Besetzer und zeitweiligen Gesetzesgeber abzugrenzen. Über diese eigenständige Konstruktion von nationaler Identität gelingt es Martin zudem, die ständige Bedrohung durch den Krieg aus dem Alltag zu verbannen und sich mit den vorhandenen Lebensumständen zu arrangieren. Der von Martin so feinsäuberlich konstruierte heterotope Charakter des Erinnerungsortes zerbricht allerdings mit dem Wendepunkt der Novelle, als Martin einen Menschen tötet und der Krieg so als ihn aktuell umgebende Realität mit voller Wucht in Martins Leben eindringt. Diese Erfahrung bringt nun den Krieg als

³⁵ Foucault 1994, 761.

³⁶ Vgl. Bhabha 2000, 72.

³⁷ Aymé 2006, 73.

³⁸ Vgl. zum *honnête homme* beispielsweise die Figur des Philinte in Molières *Le misanthrope*.

³⁹ Vgl. Assmann 1987, 11.

⁴⁰ Vgl. Doutrepoint 1926, 20-21.

⁴¹ Vgl. Doutrepoint 1926, 39.

⁴² Vgl. Assmann 1999, 55.

⁴³ Vgl. Nora 2005, 19.

allumfassenden Lebensumstand eindeutig in Martins Realität ein, denn sie lässt ihn die traumatischen Erlebnisse des Ersten Weltkrieges, an dem er als Soldat teilnahm, wieder erleben. Das Trauma, eine Erfahrung, die das psychophysische Vermögen nicht zu fassen vermag, wird zu einer latenten Präsenz, nicht in Worten auszudrücken und doch nur immer stärker und erdrückender werdend, je weiter man es von sich schiebt⁴⁴. Paradoxal widersprüchlich stellt das Trauma einen unverlierbaren Teil des Menschen dar, der jedoch nicht in die Identitätsstruktur der Person assimilierbar ist⁴⁵. Martin erlebt das Töten Grandgils als Wiederholung seines Kriegstraumas, das eben darin besteht, einen Menschen getötet zu haben. Er ordnet somit auch das Töten Grandgils in den Kontext des Krieges ein und erlebt in Folge mit voller Wucht das Einbrechen des Krieges in seine Lebenswelt. Krieg wird in diesem Fall thematisiert als außergewöhnlicher Lebensumstand im Allgemeinen, zwischen dem Ersten und dem Zweiten Weltkrieg wird nicht speziell unterschieden. Der Einbruch des Krieges in den heterotopen Ort hat die Auflösung dieses Ortes zur Folge, denn die ihm äußere Ordnung kann Martin nun nicht länger leugnen, er ist auf sie angewiesen, um sich in seinen Prinzipien treu zu bleiben. Nun endlich, durch das erneute Erleben, vermag er auch die Schuld am Tod des Soldaten während des Ersten Weltkrieges auf sich nehmen, begibt sich in die Hände der Polizei, um für seinen Fehler zu büßen und auch weiterhin ein vertretbares Mitglied der Gesellschaft zu bleiben. Durchaus erkennt er allerdings auch die Macht der außergewöhnlichen Ordnung des Krieges an, die imstande ist, moralische Maßstäbe außer Kraft zu setzen. Um sich demnach zu verdeutlichen, dass der Auslöser für sein Verhalten der Krieg und keine Charakterschwäche seinerseits war, wiederholt er wie ein Mantra: „C’était la guerre. [...] On ne fait pas ce qu’on veut.“⁴⁶. Und gnädig erkennt auch der

implizite Autor eine die Kraft des Einzelnen übersteigende Macht der zu Kriegszeiten herrschenden Ordnung an und lässt seinen Protagonisten Martin in dem Moment, da er sich der übergeordneten Instanz der französischen Polizei, einem Repräsentant des französischen Staates also, übergibt, Frieden finden:

[Martin] éprouvait l’apaisement de voir son destin accordé à son visage nouveau, reflété par le miroir de son univers quotidien. La solitude et le silence des rues, qu’il avait si souvent affrontées au cours de ses expéditions nocturnes, ne recélaient plus de menace. Il ne craignait plus rien.⁴⁷

* * *

Die Stadt wird zu einem Anti-Ort in Marcel Aymés Novelle *La Traversée de Paris*, zu einem Ort, an dem die allgemeine Ordnung ins Gegenteil verkehrt oder willkürlich aufgehoben wurde. Strategisch gesehen findet sich in diesem Text ein Wechselspiel zwischen Szenen, die in abgegrenzten Orten angesiedelt sind, wie beispielsweise der Auftakt im Keller oder der Wendepunkt im Atelier Grandgils. Es lässt sich beobachten, dass die innerhalb der geschlossenen Räume entstandenen Motive im offenen Raum der Straßen weiter entwickelt werden und der Semantisierung dieses offenen Raumes dienen. Dahingehend lässt sich hier also ein Raumkonzept beobachten, dass aus dem *lieu* einen *lieu pratique* beziehungsweise *espace* erschafft⁴⁸. Die Wahrnehmung der außer Kraft getretenen Werte und Normen, die zunächst lediglich über den Protagonisten Martin vermittelt wird, überzieht während der Durchquerung der Stadt nach und nach somit den gesamten städtischen Raum. Als Zufluchtsort entdeckt Martin für sich den monumentalen Erinnerungsort des auf den Prinzipien der Revolution *Liberté, Égalité, Fraternité* beruhenden Konzeptes des *honnête homme*, zunächst als *hétérotopie de compensation* konstruiert. Erhalten kann der als einfa-

⁴⁴ Vgl. Assmann 1999, 259.

⁴⁵ Vgl. Assmann 1999, 260.

⁴⁶ Aymé 2006, 76.

⁴⁷ Aymé 2006, 81.

⁴⁸ Vgl. Certeau 1990, 173.

cher Bürger dargestellte Martin diese Gegenstruktur letztendlich nicht, dem Einbruch der übermächtigen Unordnung unter der Okkupation in seine Realitätskonstruktion ist er wehrlos ausgeliefert. Doch auch nachdem Martin sich eingestehen muss, dass der Krieg ihn in seinen Handlungen beeinflusst, bietet ihm sein nationaler Erinnerungsort eine Zuflucht, bietet ihm einen Handlungsmaßstab, mit dessen Hilfe er in der Lage ist, sich treu zu bleiben und seine Identitätskonstruktion intakt zu halten. Implizit wird also der städtische Raum in *La Traversée de Paris* zu einem Raum der Neuverhandlung des Gedächtnisortes der *Liberté, Égalité, Fraternité*⁴⁹, deren Wahrnehmung und Anwendung als *lieu de mémoire* auf diese Art und Weise neu herausgearbeitet und angepasst werden können, um sie als einen immateriellen Kristallisationspunkt kollektiver Erinnerung und Identität zu erhalten, der die Generationen zu überdauern vermag⁵⁰.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Aymé, M., „La Traversée de Paris“, in: *Le vin de Paris*, Paris 2006, 27-82.
Faret, N., *L'honnête homme*, Paris 1630.
Molière, *Le misanthrope*, Paris 2008.

Forschungsliteratur

- Assmann, A., *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.
Assmann, A./Assmann, J., „Kanon und Zensur“, in: dies. (Hg.), *Kanon und Zensur*, München 1987, 2-27.
Bhabha, H. K., *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000.
Certeau, M. de, *L'invention du quotidien. Arts de faire I*, Paris 1990.

- Doutrepoint, G., *Les types populaires de la littérature française*, Brüssel 1926.
Dünne, J./Doetsch, H./Lüdeke, R. (Hg.), *Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumtheorien in medienhistorischer Perspektive*, Würzburg 2004.
François, E., „Pierre Nora und die ‚Lieux de mémoire‘“, in: P. Nora (Hg.), *Erinnerungsorte Frankreichs*, München 2005.
Foucault, M., „Des espaces autres“, in: *Dits et écrits 1954-1988*, hg. v. D. Defert/F. Ewald, Paris 1994, 752-762.
Höfer, A., Reichhardt, R., „Honnête homme, Honnêteté, Honnêtes gens“, in: R. Reichhardt, E. Schmitt (Hg.), *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820*, Heft 7, München 1986.
Nora, P., „Wie lässt sich heute eine Geschichte Frankreichs schreiben?“, in: P. Nora (Hg.), *Erinnerungsorte Frankreichs*, München 2005, 15-23.
Ozouf, M., „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“, in: P. Nora (Hg.), *Erinnerungsorte Frankreichs*, München 2005, 27-62.
Ricci, M. T., *Du Cortegiano au Discreto: L'homme accompli chez Castiglione et Gracián. Pour une contribution à l'histoire de l'honnête homme*, Paris 2009.
Teuber, B., „Imagination borealis in einer Topographie der Kultur“, in: A. Engel-Braunschmidt et al. (Hg.), *Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*, Frankfurt am Main 2001, 173-201.
Warning, R., *Die Phantasie der Realisten*, München 1999.
Wigny, P., *La nouvelle bibliothèque de l'honnête homme*, Anvers 1968.

⁴⁹ Vgl. Ozouf 2005, 28.

⁵⁰ Vgl. François 2005, 9.

Semántica íntima de la ciudad

Soledad García Prats (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)

Abundan, en estos tiempos de crecimiento de las ciudades, los ensayos y escritos que ahondan en el carácter de las mismas en cuanto espacio público, en cuanto espacio social. Voy a centrarme en estas páginas en la otra cara de la moneda, en el extremo opuesto del binomio: el efecto o influencia que la ciudad ejerce sobre el ámbito de lo privado, sobre eso que llamamos intimidad. ¿Qué es la intimidad, cómo se delimita la dimensión “íntima”?

Nos hallamos ante una noción difícil de concretar. La dificultad radica en que el término refiere específicamente algo que no podemos conocer, pues la intimidad del otro es siempre, por definición, un secreto. Debido, asimismo, a la pluralidad, a la diversidad de este concepto (podemos referirnos con el término “intimidad” a la relación de uno mismo con su propio cuerpo –relación que pone de manifiesto la *espacialidad* inherente al ser humano– o la intimidad que requiere, por ejemplo, el proceso creativo), vamos a señalar que nos centraremos en la intimidad entendida como amor, siguiendo el trabajo del sociólogo alemán Niklas Luhmann, y en la influencia que el espacio específico “ciudad” ejerce sobre ella.

La noción de este espacio se perfila asimismo problemática. Si desarrollamos la ciudad como metáfora de lo infinito, de lo siempre cambiante, de algo esquivo y resbaladizo cuya esencia resulta difícil aprehender, se asimila al concepto de intimidad al que antes nos referíamos.

Trataremos el espacio “ciudad” a partir del escenario de tres películas del realizador finés Aki Kaurismäki, agrupadas bajo el rótulo *Trilogía del perdedor*, para argumentar que, en los tres casos, en estas ma-

nifestaciones artísticas analizadas como exponente de una producción más amplia, la ciudad comparte similitudes extremas y se adapta de manera permeable a la semántica que Luhmann definiera para el medio de comunicación amor, a través del análisis semiótico de la literatura de los siglos XVII y XVIII. Es el propósito del presente trabajo desgranar el entramado de similitudes entre ambos conceptos, los puntos en que se lleva a cabo dicha asimilación. A modo de ejemplo, tanto el amor considerado por Luhmann como la ciudad de Kaurismäki constituyen lo que el pensador alemán dio en llamar un contexto de elección múltiple, que ejerce de artífice de las tramas, y posibilita comunicaciones improbables. La ciudad actuaría como ampliadora de los horizontes de posibilidades de los personajes de las películas del realizador finés, del mismo modo que el medio de comunicación amor cumpliría en el esquema de Luhmann este papel, facilitando la más que improbable conexión de la que surge este sentimiento.

La obra de Luhmann *El amor como pasión*, publicada en el año 1982, consiste en un ensayo dividido en dos partes, donde la primera establece las claves teóricas necesarias para el análisis que lleva a cabo a continuación: un recorrido histórico por la literatura de los siglos XVII y XVIII –y más concretamente, especifica el autor, de segunda y tercera categoría– que rastrea la evolución de la semántica del amor: el desplazarse el centro de gravedad de los significados y usos amorosos. La elección de estas fuentes se basa en la convicción de que la literatura no escoge sus temáticas principales de manera aleatoria, sino

que, al hacerlo, reacciona ante la sociedad de la época.

En vistas a aclarar el trabajo que Luhmann realiza a lo largo de este recorrido, y en que basa el esquema conceptual resultante, condensamos a continuación algunas notas referentes al modo en que la semántica del amor se muestra a través de la literatura: en la lírica cortesana, por ejemplo, de la Edad Media, se evitaba toda referencia a lo vulgar —excepto en la burlesca—, se excluía radicalmente la sexualidad de las tramas y descripciones. Aparece asimismo la idea del “gran amor”, al que subyace el concepto de sublime en las novelas de caballerías, que obliga al caballero a hincar la rodilla en tierra por la amada.

Más adelante, las obras analizadas muestran cómo este ideal deviene en mera retórica, y el contraste entre “elevado” y “pecaminoso” comienza a diluirse. Hacia 1800 se da una tendencia al amor romántico, con la consiguiente sublimación de la dependencia entre sexualidad y amor, y a esta siguen otras semblanzas referentes a la semántica del amor vigente en épocas sucesivas.

De enumerar y examinar, de manera extensa y concienzuda estos rasgos, en la evolución cronológica que sobre el papel experimentan, extrae Luhmann varias conclusiones teóricas. En primer lugar, una definición: el amor es un código preformulado literariamente. Esto significa que conocemos el amor a través de la literatura, antes de sentir en nuestras propias carnes qué sea. Los estadios y procesos que atraviesa, los significados que conlleva son, gracias a la difusión que permite la imprenta, absolutamente transparentes.

Cuando hablamos de amor, por tanto, hablamos de lo que Luhmann llama un medio de comunicación simbólicamente generalizado, esto es, una institución semántica que permite que conexiones o comunicaciones improbables se realicen. Porque el amor es, continúa el autor, una improbabilidad —y añade— absolutamente normal. El hecho de que los medios de comunicación simbólicamente generalizados —entre los que Luhmann enumera también el poder, o

el dinero, señalando la especificidad del amor respecto a éstos: su capacidad de exponerse a través de la literatura, transparencia que ningún otro soportaría— sean condición de posibilidad para la realización de estas improbabilidades, los acredita como generadores de significado y promotores de cambio social. Al producir estas conexiones, el medio de comunicación amor, y en general los medios de comunicación simbólicamente generalizados producen un aumento de las posibilidades evolutivas. Paralelamente cumple la ciudad en la cinematografía citada el mismo papel, como veremos en el análisis posterior. Del mismo modo que estos medios de comunicación simbólicamente generalizados se hacen más complejos presumiblemente al mismo ritmo que la sociedad, se da una evolución paralela en el caso de la ciudad, de modo simbiótico: la revolución industrial, por ejemplo, conllevó cambios de paisaje en la ciudad que se produjeron a causa de cambios sociales, y que produjeron a su vez nuevos cambios sociales, derivados de la vida en un entorno industrializado.

Si entendemos la ciudad a través de estas pautas, si la semántica de lo urbano coincide en puntos tan fundamentales con la semántica del medio de comunicación simbólicamente generalizado *amor*, podemos concebirla no sólo como entidad semántica, esto es, significativa y albergadora de significado, sino como generadora de esos significados, entidad fecunda en la evolución cultural y personal de quienes viven en ella: generadora de sus propios sistemas sociales alternativos.

¿Por qué la comunicación amor necesita de una semántica especial, de un código diferente para llevarse a cabo? La comunicación en el plano íntimo es difícil por varios motivos: Se trata, en primer lugar, de una comunicación de contenido altamente personal, lo que dificulta el consenso comunicativo. El otro es, además, frecuentemente en la semántica del amor, concebido como infinito, y el infinito es, por naturaleza, inaprensible. La comunicación, por tanto, nunca es plena, sino que resulta siempre paradójica.

Podríamos establecer un nuevo puente que vincule el amor del que Luhmann se ocupa y la ciudad, poliedro del que una de sus caras quedó en los primeros párrafos de este trabajo descrita, atendiendo a su evolución y desarrollo recientes, a su vez como metáfora del infinito.

Otra dificultad añadida reside en que los canales y los lenguajes con los que nos comunicamos normalmente, no sirven en este caso: El amor se ve perturbado por la comunicación explícita, que exige preguntas y respuestas, puesto que con ello trataría de dar expresión a algo que no es comprensible, ya que, como mencionamos al comienzo, la comunicación en el amor se basa en la casualidad, en la paradoja. Los lenguajes del amor son los gestos, una comunicación a menudo sin palabras, conformada por otros canales de expresión, por ejemplo, miradas.

Podríamos hacer coincidir de nuevo los esquemas significativos del amor y la ciudad, entendiendo ambos como casualidad: en el proceso de cortejo amoroso que describe Luhmann hay, en última instancia, un elemento que queda siempre inexplicado, que las palabras no pueden referir enteramente. Los escenarios urbanos que capta la cámara de Kaurismäki se definen por esta misma cualidad: permitir que la trama ocurra, que los personajes se encuentren, proponer señales y códigos para quienes la habitan, mediante medios expresivos, claro está, no verbales. La ciudad donde uno reside, la Finlandia de las películas de Kaurismäki, no están diseñadas y creadas por sus habitantes, sino que estos están condicionados, son sorprendidos por elementos de aquella, que introduce un elemento de casualidad en las historias que en sus calles tienen lugar.

Continúa Luhmann haciendo notar, que quizás sea la sexualidad el lenguaje fundamental del amor. Definiéndola en términos de Luhmann, “los medios de comunicación simbólicamente generalizados refieren a una facticidad de la vida orgánica, exigen una reducción simbólica de esa referencia corporal. Los símbolos que realizan esta función son símbolos o

mecanismos simbióticos. Para el amor este símbolo es la sexualidad, igual que para el complejo de poder lo es la violencia física.”

En el caso de la intimidad basada en la sexualidad, ocurre que la vivencia propia es también la del compañero, característica que descansa en el carácter reflexivo de los requerimientos recíprocos, y que permite a la sexualidad romper el esquema egoísmo /altruismo, y la jerarquía, con ello, de las relaciones humanas.

Los medios de comunicación simbólicamente generalizados caracterizados por Luhmann cuentan con un símbolo que los ligue a la facticidad del mundo: en el caso de la sexualidad éste era el amor. La ciudad alberga esta duplicidad: se trata de un código preformulado, los modos de vida, los paisajes que le son propios se nos muestran explícitamente a través del arte, y la ciudad es en sí misma una entidad fáctica.

Cuando hablamos del medio de comunicación amor, no lo hacemos de un sentimiento, sino un código de comunicación de acuerdo con cuyas reglas se expresan, se forman o se simulan determinados sentimientos. Se trata de un modo de comportamiento: “Lo que facilita el aprendizaje del amor es la gradación ascendente de los significados establecidos ya firmemente en el código, la interpretación de todas las indicaciones, una comunicación por medio de signos pequeños pero capaces de transmitir grandes sensaciones”.

¿Operando de qué modo permite el medio de comunicación amor que estas conexiones improbables se realicen? Mediante las “instrucciones de uso” presentes en la literatura, configurando un contexto de elección múltiple para tomar tal decisión (el amante ha de elegir al amado, y sustentar este paso).

Si continuamos el análisis de la semántica del amor que Luhmann comenzara basándose en la novelística de los siglos XVII y XVIII, pero sustituyendo esta fuente por la cinematográfica –por cuanto sea probablemente el cine el medio que de manera más

relevante se ha incorporado, junto a la letra impresa, en su función de generadora de significados y que da forma al imaginario común— encontraremos en la producción de hoy día una diversidad difícil de clasificar, y al menos un remanso de cada una de las tipologías que describió Luhmann en su recorrido histórico.

La semántica del amor vigente no atiende, como explicara Luhmann, a las fuerzas sociales, como la familia o la religión, pero en su propia libertad quedó ligado en mayor medida a su propia semántica, y al enigmático objetivo del placer sexual. Esto lleva a que la codificación del amor en los medios no sea unívoca, sino más bien exploratoria.

Tomaremos en consideración las tres últimas películas del cineasta finés Aki Kaurismäki para analizar la semántica de la ciudad en relación a la intimidad del hombre contemporáneo. Entresacar el modo en que se tratan la intimidad amorosa y la ciudad en estas cintas, esperamos contribuya a clarificar las similitudes que entre ambas establecimos en los párrafos precedentes.

La llamada *Trilogía del perdedor* está integrada por los títulos *Nubes pasajeras*¹, *Un hombre sin pasado*², y *Luces al atardecer*³, que cuentan respectivamente la historia de un hombre sin empleo, un hombre sin memoria, y un hombre sin amor. Largo de la trilogía se da, de manera acelerada en el tiempo, la misma evolución hacia la negrura, el pesimismo y la desolación que presenta la historia moderna del cine europeo. No en balde ha sostenido Kaurismäki públicamente que el tango es una invención fina, e incluye en la banda sonora de su última película, además de dos temas de Carlos Gardel, un tango en finés.

Cabe remarcar que una de las canciones que suena en *Luces al atardecer* habla precisamente de un viaje, más concretamente de un viaje de regreso, y de la

experiencia de la intimidad en la ciudad: “Yo adivino el parpadeo, de las luces que a lo lejos, van marcando mi retorno”, canta Gardel. Adelanta, en cierto sentido, la idea que recorre este escrito: la intimidad de una persona se escribe sobre un mapa, y los lugares no son escenarios neutros, sino que albergan y promueven significado.

La ciudad que aparece en las tres cintas es Helsinki, situada en la costa sur del país, a la orilla del Golfo de Finlandia. Aunque gran parte de la primera mitad del siglo XX transcurrió violentamente, la ciudad continuó creciendo y desarrollándose. La urbanización moderna de la post-guerra, en la década de los '70, triplicó la población del área metropolitana, haciendo de ella una de las de más rápido crecimiento en la Unión Europea durante la década de los '90, en la que comienza a rodarse esta trilogía. Este crecimiento está presente en las tres películas, así como la posterior prosperidad económica que apreciamos en la última producción a que nos referimos. Bonanza y desarrollo poblados también, como muestra Kaurismäki, de sombras.

1. El amor ingenuo y el reino prometido

En *Nubes pasajeras*, el amor corporeiza refugio y salvaguarda de la ferocidad de la sociedad, una tabla de salvamento que mantenía a los protagonistas a flote. La película se rodó en 1996, y a pesar de su relativa actualidad, el espectador no puede por menos de encontrar absolutamente irreal la historia de amor entre los dos protagonistas.

El plano final sugiere más una épica de la intimidad, un amor en forma de armadura contra el mundo. La semántica del amor que Kaurismäki maneja, exenta por una parte de romanticismo, es un ideario del amor que todo lo acepta, que nada juzga, inquebrantable, sólido, del que queda excluida la sexualidad.

A pesar de lo lóbrego del tono, Kaurismäki permite a sus personajes ciertos escapes, cierta comicidad, como muestra el siguiente diálogo —él sale de la sala

¹ Kaurismäki 1996.

² Kaurismäki 2002.

³ Kaurismäki 2006.

de cine a mitad de la película, enfadado, y se queja a la taquillera, que es por cierto su hermana—:

- Devuélvame el dinero.
- ¿Por qué?
- Era una basura insoportable.
- Pero si no habéis pagado.
- ¿Y qué? Engañáis a la gente. ¡Adiós!
- ¿Y el perro?
- Dámelo.

La ciudad cumple en esta película el rol de reino prometido, en cuyo interior los protagonistas han de volver a encontrar un hueco. La ciudad los expulsa de sí mediante el desempleo, les impide ocupar los lugares físicos en los que llevaban a cabo su vida, tanto pública como privada: los tranvías que él conducía, los garajes donde se encontraba con los otros conductores, el restaurante de ella, hasta la propia vivienda que ambos comparten.

A lo largo de las peripecias de los protagonistas se perfila la ciudad como “contexto de elección múltiple”: más que un mero decorado, funciona como nexo que une los elementos contenidos en la trama como condición de posibilidad de evolución del argumento. Podemos, asimismo, identificar la ciudad inmersa en la semántica de lo infinito, debido a su crecimiento acelerado e impersonal.

2. La construcción del amor y la casa

Lo primero que ve el espectador es un hombre que viaja en tren, llega a una ciudad donde no conoce a nadie y es brutalmente agredido por unos delincuentes. No muere de milagro, pero pierde la memoria y toda referencia de su pasado: ha de comenzar absolutamente de cero. Es la historia, por tanto, de la reconstrucción de una vida, y del mismo modo que sucede en la película anterior, hay una voluntad inexorable, estrechamente ligada con la construcción de la vida común, que aleja a los protagonistas de perderse en la nada o el sinsentido, hay una fuerza que los amarra a la tierra y les permite, tras muchos esfuerzos, salir adelante.

La ciudad es en esta película una ciudad humana: son los otros quienes le reubican en el mundo que ha perdido, quienes le hacen un hueco y le ayudan a reerigirse, si no en la persona que fue antes del accidente, en alguien que pueda llegar a gustarse. La reconstrucción personal empieza de manera espacial: el protagonista acondiciona su propio espacio vital. Mientras le seguimos en su doble búsqueda, la de sus vidas tanto pasada como presente, también la ciudad está en obras, en construcción, con su paisaje de grúas a orillas del agua.

Remitiendo de nuevo al análisis de Luhmann, identificamos en esta película el rol de la ciudad como azar. La casualidad era el modo que la comunicación del amor elegía para su desarrollo, y es también el modo en que la ciudad permite en esta cinta al protagonista comenzar una nueva vida.

3. La ciudad que destruye

El homenaje que el título de esta película rinde a *Luces de la ciudad*, de Chaplin, puede dar al espectador una falsa impresión. En *Luces al atardecer*, el protagonista está absolutamente solo en el decorado de una Helsinki vacía, aséptica, iluminada escasamente, gris (y cuando está efectivamente iluminada se utilizan luces frías de neón), una Helsinki que ni siquiera parece sentirle. Igual que en *Un hombre sin pasado* vimos un paisaje humano, una cierta hermandad y armonía con el ambiente, que va dando al agredido pistas para remontar, en *Luces de la ciudad* la ciudad es absolutamente ajena, un paisaje desolado en cuyo recorrido el hombre no puede evitar su suerte. Es la soledad la que hace su final más atroz, precisamente por el cadáver del amor romántico, obsoleto y manipulado, al que el protagonista no puede traicionar.

Dice Peter von Bagh que la película “cuenta la historia de un hombre en sombras o, mejor dicho, una historia en la que el mundo está lleno de sombras para un hombre empeñado en defender unas cualidades y una humanidad pasadas de moda. Han sido

sustituidas por la traición y la mentira, una absurda e insolente división económica.”

Luhmann quizás diría que el problema del protagonista, Koistinen, es que está empapado de la semántica errónea. La película cuenta el trayecto final de la vida de este personaje, un guarda de seguridad que trabaja de noche, que ve sus expectativas venirse abajo una tras otra. En una vuelta de tuerca al género negro, un grupo de mafiosos explota su sed de amor y su profesión con la complicidad de una mujer. Organizan un robo del que se le acusa como único responsable. El guarda de seguridad pierde, además de su trabajo, su libertad, la posibilidad de ser quien es, toda esperanza.

Acerca del rol de la ciudad en esta tercera película citamos de nuevo al crítico von Bagh: “*Lights in the Dusk* habla de la soledad (...). Sin embargo, en la mayoría de los casos, el espectador no tiene que enfrentarse a la auténtica soledad. (...) La película empieza con una escena urbana, quizá la mejor y más compleja descripción realizada por este gran retratista de ciudades, presentando a la vez la imagen de una Finlandia de postal y de una Finlandia popular, el barrio Ruoholahti de Helsinki, un auténtico laberinto arquitectónico de la conciencia.”⁴

Todos los lugares en que se desarrolla esta historia posibilitan que la historia ocurra y sea comprensible para el espectador, subrayando los significados de la trama, expresando las emociones por las que los protagonistas pasan de manera bastante más explícita que los herméticos actores. La Finlandia de neón que se nos muestra en la cinta es un país en que se aprecia el desarrollo económico que se iniciaba en la anterior producción: tanto el centro comercial en el que trabaja Koistinen, como los modernos bloques de apartamentos donde vive, aunque modestos se perciben nuevos y prácticos, absolutamente urbanos, hechos para los trabajadores que sustentan esta prosperidad.

La ciudad aparece en esta película como determinante de una mayor individualización de las relaciones humanas, que hacen la comunicación íntima aún más improbable (A lo largo de la trilogía de Kaurismäki se da este mismo proceso: la comunicación se vacía, se dificulta, hasta volverse imposible).

El análisis de Luhmann, aplicado a la trilogía de Kaurismäki, revela posibilidades interesantes para el estudio del tratamiento literario o cinematográfico – o, de modo más general, elaborado artísticamente – del espacio presente en las obras, más concretamente de la ciudad. Algunos de los caminos que a partir de este análisis podrían recorrerse serían, haciendo un resumen, la ciudad entendida en primer lugar como azar, como casualidad, como un personaje más de las ramas y no un decorado fijo sino un código de significados que no está dispuesto para el mero uso, sino que hay que aprender a desentrañar y habitar. La comunicación amorosa, como vimos, tenía muchas similitudes con esta concepción.

Gracias al esquema del pensador alemán podemos apuntar también a la ciudad como una metáfora de lo que se resiste a la simplificación, lo inabarcable e inexpresable, cuyo crecimiento y funcionamiento no está, ni puede estar, completamente controlado y mecanizado. También el otro, en la relación amorosa, se definía por estos parámetros.

La ciudad es en la *Trilogía del perdedor* un contexto de elección múltiple, y quizás sea éste el paralelismo en que de manera más nítida podemos apreciar que la literatura, como sostuvo Luhmann, no escoge aleatoriamente sus motivos, sino que reacciona a la realidad en que es escrita. Las ciudades en que vivimos se conforman en este tipo de escenarios, en los que sus habitantes se ven ante una serie de posibilidades que, de vivir en otro lugar, no tendrían. La ciudad se conforma así como posibilitadora de comunicaciones improbables, del mismo modo que el medio de comunicación simbólicamente generalizado amor hace lo propio.

Es quizás el momento oportuno para reiterar la tesis principal de este escrito: Si la ciudad es analizable a

⁴ Bagh (s.a.).

través de las pautas que Luhmann estableció para el análisis del medio de comunicación simbólicamente generalizado *amor*, podemos concebirla no sólo como un entorno significativo, y que propicia, a su vez, significado, sino como generadora de los mismos, clave para entender y proyectar la evolución de sus habitantes: Actriz del devenir social, que como los buenos actores, aporta algo nuevo al personaje que desempeña, esto es, que creo el campo de cultivo adecuado para generar sistemas sociales alternativos propios.

La teoría que Luhmann describiera a través de la novela europea, como paradigma para analizar la ciudad que los cineastas nos muestran hoy en día, dejan entrever una semántica de la intimidad que se desarrolla en el espacio, y el modo en que este último influencia a aquélla. Los mapas internos y exteriores se desarrollan paralelamente, se entrecruzan, entretajan, perspectivizan, marcan y desvían mutuamente, haciendo de la ciudad sin duda un elemento de análisis en la semántica de la intimidad del hombre contemporáneo.

Referencias bibliográficas

Películas

Kaurismäki, A., *Kauas pilvet karkaavat* (Drifting Clouds), Finlandia 1996.

Kaurismäki, A., *Mies vailla menneisyyttä* (The Man Without a Past), Finlandia 2002.

Kaurismäki, A., *Laitakaupungin valot* (Lights in the Dusk), Finlandia 2006.

Literatura Secundaria

Ariès, Ph./Duby, G., *Historia de la vida privada*, Vol. V, Madrid 1991.

Bagh, P. von, “Las cuatro estaciones de la soledad”, <http://www.golem.es/lucesalatardecer/critica.php> (12.12.2012).

Giddens, A., *La transformación de la intimidad*, Madrid 2006.

Gimenez Soria, C., “Luces al atardecer: anatomía de la soledad humana”, <http://www.eldigoras.com/bibe/num/e040/fuego40cgs24.htm> (12.12.2012).

Iriarte, V., “Caja nº8”, <http://cajanumero8.blogspot.com/2008/01/37-un-cine-que-ya-no-es-un-cine.html> (12.12.2012).

Luhmann, N., *El amor como pasión*, Barcelona 1982.

Luhmann, N., “Globalization or World Society? How to conceive of modern society”, in: *International Review of Sociology* 7.1 (1997), 67-79.

Moeller, H., *Luhmann explained: from souls to systems*, Chicago 2006.

El Berlín de María Lado

Uxía Iglesias Tojeiro (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)

María Lado es una de las poetas más jóvenes de la literatura gallega actual. Desde muy joven participó en el Batallón Literario da costa da Morte, un grupo literario formado por más de 30 personas que además de compartir lugar de origen compartían la pasión por la poesía. Su objetivo era el de acercar la lírica a la vida cotidiana. Para esto organizaron, entre 1996 y 1999, más de cien lecturas en lugares inusuales como bares, cafeterías, tabernas y trataron temas tan controvertidos como la recuperación de la memoria franquista y la insumisión. Contaban también con una revista trimestral llamada *Feros Corvos*. Además de la revista publicaron el libro colectivo *Nós* (Ayuntamiento de Corcubión, 1997), donde aparecieron los primeros textos de María Lado y el libro *Mar por Medio* (Ayuntamiento de Corcubión, 1998) que nació de un viaje a Holguín (Cuba) para una convivencia con poetas cubanos y que recoge poemas de los dos grupos. Por otro lado celebraron dos veces el *Encontro de Escritores e Escritoras da Costa da Morte*, en Cee en el año 1996 y en Corcubión en el año 1997. Hasta el momento tiene cuatro libros propios publicados: *A primeira visión* (letras de cal, 1997), *Casa atlántica casa cabaret* (Xerais, 2002), *Berlín* (Concello de Santiago-El Correo Gallego-AELG, 2005) y *Nove* (ed. Frervenza, 2008), fruto del premio Avelina Valadares de A Estrada.

Por otro lado, se pueden leer textos suyos en antologías literarias y libros colectivos como la *Antología de joven poesía gallega* (Enfocarte) al lado de autoras como María do Cebreiro o en el libro

De Pondal ao Batallón Literario. 120 anos de poesía na Costa da Morte (Coordinada por los escritores Modesto Fraga y Miro Villar)¹.

Participó también en proyectos de protesta y reivindicativos como el proyecto Burla Negra, colectivo de artistas que pertenecía a la plataforma Nunca Más y que protestaron contra la mala gestión por parte del gobierno del desastre del Prestige en el año 2002.

En cuanto a la temática de su poesía, María Lado no huye de los temas universales de la literatura, como son el amor y el desamor, y tampoco de los de la literatura gallega: el mar, el paisaje...² Sin olvidar, como comento más arriba, la poesía reivindicativa, en la que trata temas de actualidad.

La combinación de lo moderno y de lo tradicional que acabo de mencionar podemos verla no sólo en la temática sino también en la forma de su poema. El poema tiene una métrica irregular, que no encaja en ninguno de los modelos clásicos, sin embargo, hacia el final del poema, María Lado introduce un conjuro, que podríamos encuadrar dentro de la tradición gallega de las meigas, trasnos, etc.:

co único ánimo do seu sorriso
a cidade dentro deste libro
que o relato do seu amor puro nos protexa
das catástrofes que acompañan o meu paso³.

¹ Cf. Salgado, "La Costa da Morte en versos".

² Cf. López Sández 2007, 2.

³ Traducciones inéditas de Uxía Iglesias Tojeiro:
"Con el único ánimo de su riso / la ciudad dentro de este libro / que el relato de su amor puro nos proteja / de las catástrofes que acompañan mi paso".

El poema del que les quiero hablar hoy, aún que más bien habría que hablar de libro-poema, ya que se trata de un único poema que conforma el libro, se titula *Berlín*. Este poema surgió por un encargo de la Asociación de Escritores en colaboración con el Concello de Compostela para una colección, *Poetas en Compostela*, que se iba a repartir con el periódico *El correo gallego*. La autora cuenta que el libro sólo se distribuyó en la comarca de Compostela, sin llegar ni siquiera a Cee, su lugar de origen, por eso ella decidió subirlo a Internet para que todo el mundo pudiera disfrutarlo de manera gratuita. Primero lo colgó en su blog *casatlantica* y después en la página de A Regueifa⁴. A Regueifa es una plataforma que aloja una *netlabel*, es decir, un sello discográfico que publica música bajo la licencia de Creative Commons y que, por lo tanto, se puede descargar de manera gratuita. Esta plataforma sirve de puente entre los artistas y los usuarios/consumidores. Allí un de sus fundadores, Noel, decidió musicar el poema. Además en el libro colabora un tercer artista, David Rubín, uno de los dibujantes de comics más importantes en la escena gallega actual, que se encargó de la portada⁵. Por lo tanto casi podríamos hablar de una obra colectiva, ya que en ella participan tres artistas diferentes, de tres campos diferentes. En este caso lo que más nos interesa es el poema en sí, del que paso a hablar a continuación.

El poema *Berlín* es un poema de amor. Cuenta la historia de una chica que, a falta de alguien que la quiera, decide inventarse un amante. Este amor imaginario es de Compostela, y en su único encuentro la conduce por la ciudad. En el poema, ella nos narra la historia de amor después de que ya haya pasado este único encuentro, es decir, a partir de sus recuerdos, y nos lleva en un recorrido por la ciudad que aparece representada como el escenario

⁴ Cf. <http://aregueifa.blogspot.com/2007/06/maria-lado-con-fannyalexander-berlin.html>.

⁵ Cf. http://www.culturagallega.org/bd/autores_detalle.php?Cod_prsa=39&busca=David%20Rubin y <http://www.entrecomics.com/?p=3250> y <http://detripas.blogspot.com/>.

perfecto para vivir una historia de amor. Por otro lado, la autora afirma en una entrevista aparecida en el periódico *La voz de Galicia* “que en realidad (el poema) está escrito para la ciudad de Santiago de Compostela”, es decir, que también es un poema de amor hacia Compostela, una especie de homenaje personal a la ciudad⁶.

Se trata de un poema urbano que parte de una topografía real, la ciudad de Santiago de Compostela, y descriptivo, ya que María Lado nos hace de guía y nos lleva por los sitios más “míticos” de la ciudad como Obradoiro, la Alameda, Bonaval, la Quintana, la Berenguela... pero a la vez tiene algo de fantástico ya que María Lado les da un nuevo significado, los carga de nuevos símbolos, diferentes a los que podríamos encontrar en cualquier guía. Por esto creo que también podríamos afirmar que durante el recorrido va “reinventando” estos lugares y por lo tanto la ciudad en sí misma⁷.

Nada más empezar el poema deja claro que “todo” es inventado, desde la ciudad a la persona amada:

eu inventarei por iso a cidade,
os lugares ocultos, os sitios secretos.
Crearei o aroma das camelias,
as cancións dos músicos ambulantes
a herba fresca baixo os teus pés [...] e a ti tamén⁸.

Además de inventar al amante en sí, le inventa también un nombre: *Berlín*, en referencia a la capital alemana, personificándola y nos explica el porque de este nombre:

este será o teu nome, porque terás un ollo de cada cor
como a cidade⁹.

Aparece también el Santiago creado por las novelas

⁶ Cf. http://www.lavozdegalicia.com/ocioycultura/2010/04/21/0003_8432475.htm.

⁷ Cf. Vila Vázquez 2008, 4-6.

⁸ “Yo inventaré por eso la ciudad / los lugares ocultos, los sitios secretos. / Crearé el aroma de las camelias, / las canciones de los músicos ambulantes / la hierba fresca bajo tus pies / (...) y a ti también”.

⁹ “Este será tu nombre, porque tendrás un ojo de cada color / como la ciudad”.

y poemas que se fueron escribiendo sobre ella, el que fueron creando otros escritores anteriores¹⁰. Compostela es como una ciudad ideal para un amor, una ciudad en la que los lugares en los que los amantes se encuentran, pasean, esperan el uno por el otro, pasan la noche, etc. parecen hechos especialmente para los amantes:

e detiña os teus pasos nos lugares acordados para os amantes[...]

eu sabía destes sitios polas novelas¹¹.

La ciudad aparece representada a veces como la “casa” misma de los amantes. Bonaval es, ni más ni menos, la cama en la que estos pasan la noche:

inventei bonaval e a nosa cama

estaba chea de flores

así

claro que non tiña medo dos nichos

e agradecía que anoitecese entre os teus brazos¹².

Como dije al principio, el poema es descriptivo porque va haciendo una enumeración de los lugares más “míticos” o más cargados de simbolismo de Santiago. En primer lugar, se detiene en el Vilar, calle emblemática de la ciudad vieja de Compostela, y nos hace una descripción realista de la misma, nos dice exactamente donde espera y como ese lugar fue cambiando con el tiempo:

fago tempo, neste poema
por ver se pasas polo vilar
á altura do vello casino
terriblemente reformado¹³

Después nos lleva hasta la Alameda, que es el lugar elegido por la autora para que la pareja se ame:

deixa que me deite entre ti e o ceo
aquí, no verán das palabras deste poema
e que as herbiñas se che apeguen
na fibra de cada verso

¹⁰ Cf. Holzfeind/Martens 2007.

¹¹ “Y detenía tus pasos en los lugares acordados para los amantes / [...] / Yo sabía de estos sitios por las novelas”.

¹² “Inventé bonaval y nuestra cama / estaba llena de flores / claro que no tenía miedo de los nichos / y agradecía que anocheciera entre tus brazos”.

¹³ “Hago tiempo en este poema / por ver si pasas por el vilar / a la altura del viejo casino / terriblemente reformado”.

e mentres
que pase toda unha banda,
e charangas con camisas de prata
que fagan unha festa mentres nos amamos
así,
alameda será
o espacio de milésimas
que a brisa atopa entre os nosos corpos¹⁴.

Más adelante, nos describe una estampa muy típica de Santiago, llena de lluvia, con el agua bajando por las escaleras de piedra desde la Quintana a Praterías, fenómeno que ella compara con el océano. Y la Berenguela que observa la ciudad desde su lugar privilegiado:

non ves que non podemos saír?

Non oes a praia baixo a nosa casa?

Que por deitar eu a cabeza no teu peito

o mar andou detrás da lúa para atoparnos

e así, chegou ata as lousas da quintana

onde agarda todas as noites para separarnos

e levarme dentro

ao sitio do que eu veño

e pálidas, as horas da berenguela acompañan á marea

que só descansa co sol do mediodía

así foi o océano na cidade

-conteiche, ata que quedaches durmido

e batía forte na fonte dos cabalos¹⁵.

Otra estampa típica de la ciudad que podemos encontrar en el poema es la descripción de un día

¹⁴ “Deja que me acueste entre tú y el cielo / aquí, en el verano de las palabras de este poema / y que las hierbitas se te peguen / en la fibra de cada verso / y mientras / que pase toda una banda, / y charangas con camisas de plata / que hagan una fiesta mientras nos amamos / así, / alameda será / espacio de milésimas / que la brisa encuentra entre nuestros cuerpos”.

¹⁵ “¿No ves que no podemos salir? / ¿no oyes la playa bajo nuestra casa? / Que por acostar yo la cabeza en tu pecho / el mar anduvo detrás de la luna para encontrarnos / y así, llegó hasta las losas de la Quintana / donde espera todas las noches para separarnos / y llevarme dentro / al sitio del que vengo / y pálidas, las horas de la berenguela acompañan la marea / que sólo descansa con el sol de mediodía / así fue el océano en la ciudad / -te conté, hasta que te quedaste dormido / y batía fuerte en la fuente de los caballos”.

cualquiera de la semana en la ciudad. El momento en que la ciudad se despierta y poco a poco va cogiendo el ritmo del día: las tiendas empiezan a abrir, el mercado de abastos está lleno de gente que compra y vende:

o día abre de mercerías e ultramarinos
e nós aquí
ao sol deste poema,
neste anaquiño de ceo que recortan as antenas,
saudando os tellados dos veciños
e abastos
que toca a medio día,
coas nosas cancións favoritas.
mira como dende o ceo
só sabe ser pequena
a cidade
que cabe na presada de aire que preña as corti-
nas¹⁶.

Otro de los atractivos de Santiago son, por supuesto, sus bares y tabernas. Aún que aparecen cada día nuevos sitios, Compostela conserva algunos de los lugares “de siempre”, por así decirlo. Estos lugares forman parte también y aportan mucho a la historia de la ciudad, ya que son un lugar de encuentro para sus habitantes y es donde la gente se reúne para hablar, intercambiar historias, etc. En este caso María Lado hace referencia al Café Atlántico, comparándolo con un puerto en el que los navegantes se refugian en los días de niebla. Aquí vuelve a combinar lo realista con lo fantástico, ya que, a pesar de la comparación arriba mencionada, nos indica la calle en la que está situado el café, la Rúa de Abril Ares.

tes que saber meu neno
do porto oculto da cidade
construído entre as néboas de abril ares
para os negocios secretos do té

¹⁶ “El día abre de mercerías y ultramarinos / y nosotros aquí / al sol de este poema, / en este trocito de cielo que recortan las antenas, / saludando a los tejados de los vecinos / y abastos / que toca a medio día, / con nuestras canciones favoritas. / Mira como desde el cielo / sólo sabe ser pequeña / la ciudad / que cabe en el puñado de aire que preña las cortinas”.

e que alí amarra o desexo
nas noites de borraxeira
e que hai unha taberna
un pequeno lugar que nos coñece como atlántico
onde as tripulacións dos cargueiros fantasmas
abrigan o seu corazón de licores
e relatan historias fantásticas
das terras das amendoeiras
sábeo, pois entre eles
habará quen recorde preciosos versos
cartas que nunca enviaron os amantes
escritas en linguas de distancia¹⁷.

Y así, durante todo el poema, nos va llevando por Compostela, por sus lugares más cotidianos que va llenando de significado y reconstruyendo una vez más la ciudad¹⁸:

e fonseca de bufandas que descansan
[...]
o museo de arte contemporánea
[...]

aínda que as esquinas do toural corten coma fio¹⁹.
Pero la ciudad también es un lugar difícil que a veces hiere a sus habitantes, y en esos momentos ella recurre a su lugar inventado en el que es feliz con su amor, que también es inventado:

os amigos son os que mellor entenden
que ás veces a cidade
ten o xesto sedutor coma o perigo
e madrugadas con dentes afiados
québranse en coitelos os peores locais da cidade
e que os días de despois

¹⁷ “Tienes que saber mi niño / del puerto oculto de la ciudad / construido entre las nieblas de abril ares / para los negocios secretos del te / y que allí amarra el deseo / en las noches de niebla / y que hay una taberna / un pequeño lugar que nos conoce como atlántico / donde las tripulaciones de los cargueros fantasmas / abrigan su corazón de licores / y relatan historias fantásticas / de las tierras de los almendros / sábelo, pues entre ellos / habrá quien recuerde preciosos versos / cartas que nunca enviaron los amantes / escritas en lenguas de distancia”.

¹⁸ Cf. Gómez-Montero 2007, 1.

¹⁹ “Y fonseca de bufandas que descansan / [...] / El museo de arte contemporáneo/ Aunque las esquinas del torual corten como filo”.

son moi tristes
que me esquece o sorriso
e non me sae dicirche nada lindo
só outono
e entón, como eles coñecen
as dores que se apegan nos abrigos
veñen buscarme á casa e imos ás beira do río
soleada república do noso abrazo²⁰.

Siempre que alguien escribe sobre una ciudad, la reinventa de alguna manera. Nos da su visión personal, formada a partir de sus vivencias y experiencias²¹. Santiago de Compostela es una ciudad inspiradora, llena de mitos y de símbolos que no dejan indiferentes a nadie, tanto si es turista como si vive allí, tanto si escribe como si no. Casares, en su artículo *Una ciudad que es como una novela* afirma que Santiago “es fruto de la imaginación [...] un mito (que) se tradujo en realidad”²². Así que si tenemos en cuenta que partimos de un mito, las posibilidades de reinención son infinitas, tantas como gente pase por la ciudad y reflexione sobre ella²³. La lectura que María Lado nos ofrece, por lo tanto, se suma a la larga lista que se viene formando desde el S.IX cuando el pastor Pelayo encontró la tumba del Apóstol.

Referencias bibliográficas

Literatura primaria

Lado, M., *Berlín*, <http://aregueifa.blogspot.com/2007/06/maria-lado-con-fannyalexander-berlin.html> (15.02.13).

²⁰ “Los amigos son los que mejor entienden / que a veces la ciudad / tiene el gesto seductor como el peligro / y madrugadas con dientes afilados / se quiebran en cuchillos los peores locales de la ciudad / y que los días de después / son muy tristes / que me olvido la sonrisa / y no me sale decirte nada lindo / sólo otoño / y entonces, como ellos conocen / los dolores que se apegan en los abrigos / vienen a buscarme a casa y vamos a la orilla del río / soleada república de nuestro abrazo”.

²¹ Cf. Gómez-Montero 2007, 1.

²² Casares 2009, 283.

²³ Cf. Gómez-Montero 2005.

Literatura secundaria

Casares, C., “Una ciudad que es como una novela”, en: *Allá en el Noroeste... Una cartografía literaria del Camino en León*, León 2009, 277-290.

Gómez-Montero, J., “Posfacio”, en: *Cuando va a la ciudad, mi Poesía. Das Gedicht und die Stadt. Gegenwartslyrik aus Spanien (1980-2005)*, Madrid 2005, 253-264.

Gómez-Montero, J., “(I)legibilidad y reinención literarias de la ciudad”, en: *SymCity 1* (2007¹), http://www.uni-kiel.de/symcity/ausgaben/01_2007/data/SymCity_1_07_GoMo2.pdf (14.02.13).

Gómez-Montero, J., “Ciudades europeas”, en: *SymCity 1* (2007²), http://www.uni-kiel.de/symcity/ausgaben/01_2007/data/SymCity_1_07_GoMo1.pdf (14.02.13).

Holzfeind, M./Martens, A., “Santiago de Compostela in der galicischen Gegenwartslyrik”, en: *SymCity 1* (2007), http://www.uni-kiel.de/symcity/ausgaben/01_2007/data/SymCity_1_07_Holzfeind_Martens.pdf (14.02.13).

López Sáñez, M., “Literatura urbana gallega”, en: *SymCity 1* (2007), http://www.uni-kiel.de/symcity/ausgaben/01_2007/data/SymCity_1_07_Lopez.pdf (14.02.13).

Salgado, Daniel, “La Costa da Morta en verso”, en: *El País*, http://www.elpais.com/articulo/Galicia/Costa/da/Morte/verso/elpepiau/gal/20090819elpgal_16/Tes (13.02.12).

Vila Vázquez, J. I., “La monumentalidad a través de la imagen y el simbolismo del lugar”, en: *SymCity 2* (2008), http://www.uni-kiel.de/symcity/ausgaben/02_2008/data/vilavazquez.pdf (14.02.13).

Páginas web

http://www.lavozdeg Galicia.com/ocioycultura/2010/04/21/0003_8432475.htm (12.09.10).

http://www.culturagallega.org/bd/autores_detalle.php?Cod_prsa=39&busca=David%20Rubin (14.02.13).

<http://www.entrecomics.com/?p=3250> (14.02.13).

<http://detripas.blogspot.com/> (14.02.13).

Mexiko-Stadt als ‘Papier-Stadt’?

Literarische Identitätskonstruktionen in *México, ciudad de papel* von Gonzalo Celorio

Mario Schumacher (Universität Paderborn)

Der vorliegende Beitrag untersucht den Aufsatz *México, ciudad de papel* von Gonzalo Celorio, erschienen im Jahr 2005 in der Anthologie *México D.F.: Lecturas para paseantes*¹. In diesem Aufsatz wird Mexiko-Stadt von Celorio aus der Sicht eines Literaten porträtiert. Celorio zitiert mexikanische, aber auch internationale Autoren wie Italo Calvino, Alonso de Ereilla, Bernardo de Balbuena und Alexander von Humboldt, die allesamt ihr persönliches Bild der mexikanischen Hauptstadt entwerfen. Laut Celorio helfen deren Texte die Stadt zu definieren, sie zu erfinden und sie vor der Zerstörung zu retten². Aus diesem Grund nennt er seinen Aufsatz *México, ciudad de papel* und bezieht sich damit auf Mexiko-Stadt als eine ‚Papier-Stadt‘, die mit Hilfe der Literatur entsteht und sich weiterentwickelt. Zentral in Celorios Aufsatz und den Auszügen der dort zitierten Autoren ist immer wieder die Frage nach der Identität der Stadt, denn aufgrund ihrer ereignisreichen Geschichte, insbesondere ihrer mehrfachen Zerstörung, kann die Stadt zum Spiegel der Identität Mexikos werden, die noch heute ein zentrales Thema in der Literatur bildet. Dieser Frage nach der kulturellen Identität geht der vorliegende Beitrag nach.

Ein historischer Abriss der Geschichte Mexiko-Stadts soll zunächst zeigen, warum sich die Frage nach der Identität im Fall Mexikos bzw. von Me-

xiko-Stadts als so schwierig erweist. Anschließend ist der Identitätsbegriff zu definieren. Zentral soll dabei stets die kulturelle Identität Mexiko-Stadts sein. In einem nächsten Schritt wird näher auf den Begriff des ‚kulturellen Gedächtnisses‘ eingegangen. Dabei soll erläutert werden, inwieweit ein kulturelles Gedächtnis für die Stiftung einer gemeinsamen Identität hilfreich, wenn nicht unverzichtbar ist. Anschließend werden das Vorwort zu Gallos Anthologie und der Aufsatz von Gonzalo Celorio analysiert und es soll überprüft werden, ob und inwiefern der letztgenannte Aufsatz zu einem kulturellen Gedächtnis Mexikos beiträgt.

Die Geschichte Mexiko-Stadts

Mexiko-Stadt zählt mit ihren mehr als 20 Millionen Einwohnern heute zu einer der größten Megalopolen der Welt³. Im Folgenden soll die Geschichte der Stadt vorgestellt werden, anhand derer sich erschließen lässt, warum die Stadt noch heute unter Identitätsproblemen leidet und sich nur sehr schwer selbst definieren kann.

„La historia de la ciudad de México es la historia de sus sucesivas destrucciones”⁴, sagt Celorio über die Stadtgeschichte. Er teilt die Geschichte Mexiko-Stadts in drei große Epochen ein, die hier näher erläutert werden sollen. Die erste dieser Epochen ist

¹ Celorio 2005, 39-59.

² Vgl. Celorio 2005, 41.

³ Vgl. Gallo 2005, 11-37, hier 11.

⁴ Celorio 2005, 40.

die der aztekischen Stadt Tenochtitlán, welche mit der Ankunft der spanischen Eroberer unter der Führung von Hernán Cortés 1504 allmählich zerstört wurde. Die auf ihren Ruinen entstandene Stadt im europäischen Stil wurde zur Hauptstadt von Nueva España. Nach einer Blütezeit im Barock wurde indes auch sie im Laufe der Jahrhunderte durch den mexikanischen Unabhängigkeitskrieg, den mexikanisch-amerikanischen Krieg und den neuen Bauboom der Moderne weitgehend zerstört. Eine letzte Epoche der Stadtgeschichte ist die der heutigen Stadt – einer Megalopole, die zu den größten, gefährlichsten und am meisten verschmutzten Städten der Welt gehört⁵. Da der Fokus in Celorios Aufsatz auf der Destruktion der Stadt liegt, wird im Folgenden nur auf geschichtsträchtige Ereignisse näher eingegangen, die deutlich machen, warum es zu einer derartigen Zerstörung der Stadt kommen konnte. Weitere historische Ereignisse, die zwar ebenfalls für die mexikanische Geschichte relevant sind, jedoch nicht für die Frage nach Mexikos Identitätsbildung in Bezug auf seine Zerstörung, können im Rahmen dieses Beitrages nicht behandelt werden⁶.

Die ersten Menschen kamen ca. 30.000 v. Chr. in die Region, in der heute Mexiko-Stadt liegt. Mehrere zerstreute Siedlungen entstanden in der Nähe des Texcoco-Sees. Die wasserreiche Gegend und der Anbau von Mais führten dazu, dass bei Teotihuacán, ca. 40 Kilometer nordöstlich des Sees, eine Zivilisation entstand, die bis ins 8. Jahrhundert fortbestehen konnte. Die Tolteken, die möglicherweise von nomadischen Stämmen abstammen und in Teotihuacán einwanderten, waren die nächste größere dort lebende Zivilisation. Sie errichteten ihre Hauptstadt in Tula, 65 Kilometer nördlich der heutigen Mexiko-Stadt. Im 12. Jahrhundert brach das Reich der Tolteken ebenfalls zusammen. Nun waren es die Azteken, die dort zur Vormacht aufstiegen.

⁵ Vgl. Gallo 2005, 12.

⁶ Um sich einen weitläufigeren Überblick von der Geschichte Mexikos zu verschaffen, die hier aus den o.g. Gründen nicht detailliert behandelt wird, sind folgende Werke (zumeist Reiseführer) empfehlenswert: Bernecker 2007; Noble/Schechter/Plank 2007; Onstott 2002.

Die Azteken⁷ erreichten die Gegend ein Jahrhundert später, nachdem das Reich der Tolteken gefallen war⁸. Dort errichteten sie am 13. Juli 1325 ihre Hauptstadt Tenochtitlán⁹. Tenochtitlán entwickelte sich schnell zu einem kultivierten und hochentwickeltem Stadtstaat, dessen Gebiet um das 16. Jahrhundert vom Pazifik bis zum heutigen Golf von Mexiko, aber auch weit in den Süden des heutigen Landes reichte. Die Azteken bauten ihre Stadt nach einem Rasterplan mit Kanälen als Verkehrsstraßen und Dammstraßen zum Seeufer. Im Zentrum der Stadt entstand das sogenannte Teocalli, eine heilige Zone mit einem Tempel, der dem aztekischen Kriegsgott Huizilopochtli und dem Wassergott Tláloc gewidmet war.

Als die spanischen Eroberer 1519 Mexiko erreichten, lebten in Tenochtitlán 200.000 bis 300.000 Einwohner. Tenochtitlán war bereits größer als jede andere spanische Stadt zu diesem Zeitpunkt. In der gesamten Gegend um das Tal von Mexiko lebten schätzungsweise 1,5 Millionen Menschen, was die Region damals schon zu einer der bevölkerungsreichsten urbanen Gegenden der Welt machte.

Das Aztekenreich wurde innerhalb von nur zwei Jahren zerstört. Von 1519 bis 1521 brachte die kleine Gruppe von Invasoren eine neue Religion in das Reich und machte die dort lebenden Menschen zu Bürgern zweiter Klasse und zu Sklaven.

The project of the *conquistadores* and subsequent colonial administration was the subjugation of the indigenous population, their conversion to Christianity, and the exploitation of agricultural

⁷ Azteken werden auch Mexika (*mie-schie-kah*) genannt, wovon sich der heutige Name des ganzen Landes ableitet. „Ihr sollt nicht länger Azteken heißen“, soll ihr Gott Huizilopochtli sie angewiesen haben, „von nun an tragt ihr den Namen Mexika.“ Vgl. dazu Lonely Planet, *History*; vgl. 3sat, *Von Aztlan zu den Mexika*.

⁸ Der Legende nach sahen sie dort einen Adler, der auf einem Kaktus sitzend eine Schlange fraß. Diese drei Elemente (Adler, Kaktus, Schlange) sind heute die Symbole in der mexikanischen Nationalflagge.

⁹ Vgl. Sander 1983, 3.

and mineral wealth that Mexico offered. The town was an instrument of this process¹⁰.

Aus dieser traumatischen Begegnung ging das neue Mexiko hervor. Während Cuauhtémoc, der letzte aztekische Herrscher, heutzutage als mexikanischer Held angesehen wird, wird Hernán Cortés, Führer der spanischen Eroberer, von der Mehrheit der Mexikaner für seine Gräueltaten verachtet. Nicht nur er, sondern auch alle Azteken, die ihm damals geholfen haben, werden als Verräter betrachtet.

Die Stadt wurde im Laufe des 16. Jahrhunderts von den Spaniern durch mehrere Angriffe Stück für Stück niedergerissen.

Nachdem die Spanier das alte Tenochtitlán weitgehend zerstört hatten, bauten sie die Stadt als Hauptstadt einer neu entstandenen Kolonie namens Neuspanien wieder auf. Der Hauptplatz der Stadt wurde direkt an der ehemaligen Stätte des aztekischen Teocalli angelegt. Neben diesem Platz ließ Cortés einen Palast und eine erste Kathedrale errichten – repräsentative Gebäude, die die Unterwerfung der Azteken deutlich hervortreten ließen.

Churches were raised on the sites of Aztec temples. The symbolism of defeat and subjugation were reinforced by the massiveness and splendor of these churches, particularly during the later Baroque¹¹.

Karl V. ließ indes nicht zu, dass Cortés die Position eines Gouverneurs von Neuspanien übernahm. Enttäuscht zog dieser 1540 zurück nach Spanien, wo er sieben Jahre später starb. Zum ersten Vizekönig der Kolonie ernannte Karl V. im Jahr 1535 Antonio de Mendoza. Mendoza, der die Kolonie 15 Jahre lang regierte, brachte die bitter benötigte Stabilität nach Neuspanien, reduzierte die Ausbeutung der Eingeborenen und sicherte der spanischen Krone stetige Einnahmen.

Um 1550 entwickelte sich die Stadt zu einer blühenden, eleganten Hauptstadt der Kolonie Neuspanien. Breite, gerade Straßen wurden entlang der ehemaligen aztekischen Dammstraßen und Kanäle angelegt.

Die eingeborenen Arbeiter errichteten Hospitale, Paläste und eine Universität nach spanischem Vorbild. Verschiedene katholische Orden wie die Dominikaner, Augustiner, Franziskaner und Jesuiten errichteten massive Klosteranlagen in der Gegend um die Hauptstadt. Während die Spanier ihren Erfolg in der Neuen Welt genossen, sanken die Bevölkerungszahlen der eroberten Völker immer weiter; nicht nur aufgrund der brutalen Behandlung durch die Spanier, sondern auch wegen neuer Krankheiten wie Pocken, Masern und Röteln, die aus Europa eingeschleppt worden waren. Die Bevölkerung der Eingeborenen sank innerhalb eines Jahrhunderts nach der Eroberung auf 100.000.

Unter dem zweiten Vizekönig Luis de Velasco wurde in den 1550er Jahren die Sklaverei der Eingeborenen abgeschafft. Zwangsarbeit herrschte zwar weiterhin in Neuspanien, allerdings wurden die eingeborenen Sklaven allmählich durch afrikanische Sklaven ersetzt.

Die Lebensbedingungen in der Hauptstadt verbesserten sich im Laufe des 18. Jahrhunderts, als neue Plätze und Avenuen gebaut sowie Abwasseranlagen, ein System für Müllbeseitigung und eine Polizeistation erschaffen wurden.

Nahezu alle wissenschaftlichen Einrichtungen, staatlichen Institutionen und Verwaltungsapparate in Neuspanien waren im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts [...] von einem Aufschwung und Innovationsschub erfaßt worden¹².

In dieser Zeit wurden wichtige neue wissenschaftliche Institutionen und Lehranstalten gegründet, was selbst der Naturforscher Alexander von Humboldt, der von Celorio des Öfteren zitiert wird, bemerkte. In seinen Reisetagebüchern äußert er sich über die Atmosphäre in der Stadt sehr positiv:

Aucune ville du nouveau continent, sans en excepter celles des États-Unis, n'offre des établissements scientifiques aussi grands et aussi solides que la capitale du Mexique¹³.

¹⁰ Ward 1990, 181-182.

¹¹ Ward 1990, 182.

¹² Leitner 2005, 22.

¹³ Humboldt 1811, 11.

Dies war Mexiko-Stadts goldenes Zeitalter, jedoch befand sich die blühende Stadt fest in den Händen einer spanischen Elite, die ihr Vermögen mit Silberminen machte. Die Masse der Eingeborenen und Mischlinge, die für diese Elite arbeitete, musste in weiter abgelegenen Vierteln leben. Des Weiteren war bis zu dieser Zeit die intellektuelle Entwicklung ausschließlich auf die Bevölkerungsgruppe der in Europa geborenen und dort ausgebildeten „Weißen“ beschränkt¹⁴.

Im Jahr 1808 besetzte Napoleon Bonaparte mit seinen französischen Truppen einen großen Teil Spaniens, wodurch die spanische Kontrolle über die Kolonie Neuspanien ebenfalls in Gefahr geriet. Rivalitäten innerhalb der Kolonie zwischen den in Spanien geborenen Spaniern, die von der spanischen Regierung in die Kolonie geschickt worden waren, um Neuspanien zu regieren (*peninsulares* genannt), und den Kreolen (*criollos*, in Mexiko geborene Spanier), die mehr politische Macht anstrebten, nahmen zu. Die Kreolen provozierten daraufhin einen Aufstand. Am 30. Oktober 1810 überwältigten ca. 80.000 kreolische Unabhängigkeitskämpfer die spanischen Loyalisten westlich der Hauptstadt. Sie waren allerdings nicht genügend ausgestattet, um diesen Triumph für die mexikanische Unabhängigkeit auszunutzen, denn ihr Anführer, Padre Miguel Hidalgo, wollte nicht in die Hauptstadt einmarschieren – eine Entscheidung, die Mexiko elf weitere Jahre des Krieges bescherte, bevor die Unabhängigkeit erreicht wurde. Der mexikanische Unabhängigkeitskrieg endete erst 1821 mit der Einnahme von Mexiko-Stadt durch die Rebellen. Ihr Anführer Agustín de Iturbide wurde im darauffolgenden Jahr zum Kaiser gekrönt.

Im mexikanisch-amerikanischen Krieg von 1847 wurde Mexiko-Stadt von den USA eingenommen und fünf Monate lang besetzt. Der Krieg endete mit dem Abtreten der mexikanischen Territorien Kalifornien, Arizona, Colorado, Nevada, New Mexico und Texas an die USA.

Mexiko-Stadt trat unter der Regierung des tyrannischen Porfirio Díaz, der das Land von 1877 bis 1911 regierte, in das moderne Zeitalter ein. Unter Díaz kam es zu einem wahren Bauboom. Viele Gebäude im Pariser Stil wurden errichtet, viele der Fassaden von bereits vorhandenen Gebäuden wurden durch neoklassizistische Fassaden ersetzt.

Um 1910 hatte die Stadt mehr als eine halbe Million Einwohner; ca. 150 Kilometer lange Strecken für elektrische Straßenbahnen waren gebaut und die Industrie wuchs weiter an. Ein Vorflutkanal und ein Tunnel sorgten schließlich dafür, dass der Texcoco-See trockengelegt wurde. Dieses Bauprojekt erlaubte eine weitere Expansion der Stadt.

1921 gewannen die Bauern, angeführt von Emiliano Zapata und Pancho Villa, die mexikanische Revolution. Sie forderte tausende Tote und brachte Hunger und Krankheit nach Mexiko-Stadt. Durch die Industrialisierung gewann die Stadt jedoch weiter an Bedeutung, denn Geld und Menschen strömten immer weiter hierher.

Um 1940 war die Bevölkerungszahl Mexiko-Stadts auf 1,7 Millionen Einwohner angewachsen. Fabriken und Hochhäuser entstanden parallel zu dem stetigen Wachstum der Bevölkerung. So begann Mexiko-Stadt ins Unkontrollierbare zu wachsen.

Wieder einmal begegnete der Architektur der Stadt eine Welle der Zerstörung und der neuen Bauwut. Guillermo Tovar de Teresa, einer der viel zitierten Autoren in Celorios Aufsatz *México, ciudad de papel*, bedauert diese neue Entwicklung, da sie für ihn eine erneute Zerstörung der Stadt darstellt – eine Zerstörung der von den Spaniern errichteten barocken Hauptstadt Neuspaniens:

Para Tovar, el siglo XVIII fue la época de oro de la ciudad de México y los palacios barrocos son nuestro “patrimonio”: un tesoro cultural que ha sido atacado y destruido durante casi tres siglos. La primera fase de esta catástrofe, asegura Tovar, ocurrió durante el siglo XIX, cuando el Barroco cayó en desgracia y muchas de las fachadas de la ciudad fueron remodeladas al estilo de moda: el neoclásico [...]. Y si el siglo XIX significó una

¹⁴ Vgl. Leitner 2005, 22.

desgracia para la arquitectura, el siglo XX trajo consigo la peor catástrofe que pudiéramos imaginar: el ímpetu demoledor de la modernidad¹⁵.

In den 1970er Jahren war die Einwohnerzahl im Ballungsraum von 8,7 auf 15,5 Millionen angewachsen. Ergebnis dieses ungezügeltten Wachstums ist eine Stadt mit einem unbeschreiblichen Verkehrschaos und starker Umweltverschmutzung. Heute zählt Mexiko-Stadt ca. 22 Millionen Einwohner, was ein Fünftel der gesamten Landesbevölkerung ausmacht. Mexiko-Stadt ist das industrielle und finanzielle Zentrum des Landes; ihre Industrie bringt ein Viertel des Wohlstands in Mexiko hervor. Die Lebenshaltungskosten in der Stadt sind die höchsten des gesamten Landes¹⁶.

Die Geschichte der Stadt macht deutlich, dass Mexiko-Stadt immer wieder mit verschiedenen Arten von Zerstörung konfrontiert war. Die mexikanische Hauptstadt, die wir heute kennen, ist das Ergebnis von mehrmaliger Zerstörung und Wiederaufbau:

[...] Mexico City's 'biography' spans a greater range and intensity of history than any other city in the world: from pre-Columbian Aztec glory, to colonial capital for New Spain, through independence and occupation in the nineteenth century, through Social Revolution and upheaval in the first two decades of the twentieth century. [...] Mexico City is the palimpsest of these past struggles and, to a greater or lesser extent, these influences remain embedded in the city today¹⁷.

Wie Ward schon 1990 bemerkte, ist die heutige Stadt noch immer von den historischen Ereignissen geprägt. Die meisten Mexikaner sind heute *mestizos*, also Nachkommen der indigenen und europäischen Kultur. Aus diesem Grund kann man annehmen, dass die Mexikaner auch noch heute Probleme haben, sich selbst zu definieren. Mexikaner befinden sich in einem Identitätsdilemma – als Angehörige der aztekischen und europäischen Kultur hin- und

hergerissen und möglicherweise ohne ein bestimmtes Zugehörigkeitsgefühl.

Dieses Identitätsproblem kann sehr schnell auf die Stadt und die gesamte Nation übertragen werden, wie dies schon Ward sagte:

Today the majority of the population is *mestizo*. Pure Spanish descendency carries slight anti-nationalist overtones and is highly desired. But Mexicans, while being intensely nationalist, appear subconsciously to depreciate 'Indianness' and 'blackness' and to reify 'whiteness' and European or North American influences¹⁸.

Folgt man Ward, so wendet sich die Mehrheit der wohlhabenden Mexikaner von ihren aztekischen Vorfahren ab und fühlt sich eher der europäischen Kultur zugehörig. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Mexiko auch ein halbes Jahrtausend nach der Eroberung durch die Spanier und rund 200 Jahre nach den ersten Konflikten zwischen Spaniern und Kreolen noch immer nicht zu einer Identitätseinheit gefunden hat. Guillermo Tovar de Teresa fasst dieses typisch mexikanische Identitätsproblem folgendermaßen zusammen:

Los mexicanos padecemos una enfermedad, una rabia, un deseo de autodestrucción, de liquidarnos y borrarlos, de no dejar huella de nuestro pasado [...]. Más que una mala costumbre, esto representa un grave problema de identidad nacional¹⁹.

Nun bleibt zu klären, inwiefern die ‚Papier-Stadt‘, wie Celorio seinen Aufsatz betitelt, helfen kann, die Stadt zu beschreiben, zu definieren und sie vor einer erneuten Zerstörung zu retten²⁰. Helfen literarische Texte, ein Gemeinschaftsgefühl entstehen zu lassen? Können Texte wie beispielsweise die Anthologie *México D.F.: Lecturas para paseantes* und der darin enthaltene Aufsatz von Celorio orientierungs- und identitätsstiftend wirken? Oder trägt die literarische Beschwörung von immerwährender Zerstörung vielmehr dazu bei, mögliche Identitätsprojekte zu

¹⁵ Celorio 2005, 16.

¹⁶ Vgl. Lonely Planet, *History*.

¹⁷ Ward 1990, 181.

¹⁸ Ward 1990, 184.

¹⁹ Zit. nach Gallo 2005, 15.

²⁰ Vgl. Celorio 2005, 41.

sabotieren? Vor allem aber bleibt zu untersuchen, an welche Identitätsmerkmale sich die Bewohner von Mexiko-Stadt und alle anderen Mexikaner, folgt man ihren Literaten, halten können, um sich nicht von einer bestimmten Kultur – sei es die europäische oder die indigene – abzugrenzen, sondern vielmehr eine gemeinsame Kultur zu konstituieren und somit ein nationales Identitätsbewusstsein zu entwickeln.

Identität und kulturelles Gedächtnis

Bevor nun näher auf den Aufsatz *México, ciudad de papel* und seine Überlegungen zum nationalen Identitätsbewusstsein eingegangen wird, muss zunächst eine Definition der Begriffe ‚Identität‘ und ‚kulturelles Gedächtnis‘ erfolgen.

Identität wird allgemein in individuelle Identität und kollektive Identität unterteilt. Da in der vorliegenden Ausarbeitung der Fokus auf die mexikanische Nationalidentität gelegt wird, wird eine Definition der individuellen Identität nicht weiter berücksichtigt.

Die kollektive Identität wird von der Identitätsfrage ‚Wer sind wir?‘ bestimmt, die besonders im außereuropäischen Raum bedeutsam geworden ist²¹. Während man vom 18. bis ins 20. Jahrhundert kollektive Identität an Merkmalen wie Territorium, Rasse, Sprache oder Religion festmachte, werden heute kollektive Identitäten von derartigen substantiellen Merkmalen freigehalten. Kollektive Identitäten gelten als kulturelle Konstrukte und Vorstellungen, die durch bestimmte Wertorientierungen erstellt werden. Sie dienen dazu, dass sich Individuen als Zugehörige einer bestimmten Gruppe fühlen, und sind demnach orientierungsstiftend.

Kollektive Identitäten kann man in Inklusions- und Exklusionsidentitäten unterteilen²². Inklusionsidenti-

tät bei kollektiver Identität meint, dass „die symbolische Prägung eher schwach ausgebildet und allgemein genug gehalten [ist], um Heterogenes in sich aufzunehmen“²³. Exklusionsidentität hingegen betrifft Gruppen, die ihre Identität aus der Abgrenzung von anderen Kollektiven beziehen. Wie Ward bereits 1990 feststellte, ist eine Exklusionsidentität ein typischer Fall für Mexikos nationale Identität, da sich die meisten Mexikaner entweder von der europäischen oder der indigenen Kultur abgrenzen. Wie Mexiko es schaffen soll, eine kollektive Identität zu bilden, ohne sich von einer der in der Vergangenheit Mexikos verankerten Kulturen abzugrenzen, bleibt weiterhin zu untersuchen. Festzuhalten ist jedenfalls, dass die Bildung einer kollektiven Identität in Mexiko nur in Verbindung mit Mexikos Vergangenheit stehen kann, denn:

Was Individuen erinnern und im Gedächtnis behalten, hängt von den Räumen ab, in denen sie sich vor Zeiten bewegt haben, und da sie dies stets mit anderen gemeinsam getan haben, tragen Erinnerungen nicht nur zur personalen, sondern auch zur kollektiven Identitätsbildung bei²⁴.

Um nun genauer auf das kulturelle Gedächtnis Mexikos einzugehen, soll an dieser Stelle auch der Begriff ‚kulturelles Gedächtnis‘ näher erläutert werden. Die folgende Definition stützt sich auf die Studien von Jan Assmann²⁵.

Assmann bezieht sich mit dem Begriff ‚kulturelles Gedächtnis‘ auf eine der Außendimensionen des menschlichen Gedächtnisses. Das Gedächtnis an sich ist zunächst kein Gegenstand der historischen Kulturwissenschaften, sondern stellt eher ein Thema der Gehirnspsychologie, Neurologie und Psychologie dar. Es gibt jedoch sehr wohl Fragen, welche die gesellschaftlichen und kulturellen Rahmenbedingungen betreffen und somit zum Gegenstand der Kulturwissenschaft werden können: etwa die Fragen nach Gedächtnisinhalten, nach deren Organisation

renz zwischen dem eigenen Ich und vorgegebenen sozialen Rollen herzustellen. Vgl. dazu Assmann 2006, 215.

²³ Assmann 2006, 220.

²⁴ Oesterle 2005, 517-519, hier 517.

²⁵ Assmann 2005.

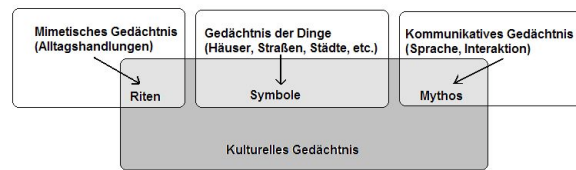
²¹ Vgl. Assmann 2006, 205-231, hier 219.

²² Die Begriffe Inklusions- und Exklusionsidentität werden vor allem bei der Beschreibung von individuellen Identitäten verwendet. Inklusionsidentität meint die Übernahme bestimmter Rollen, welche Verhaltensmuster und Erwartungen vorgeben, um als Orientierung von Lebensentwürfen zu dienen. Als Exklusionsidentität versteht man das, was den einzelnen Menschen von anderen unterscheidet, um eine Diffe-

oder der Dauer ihres Verbleibs im Gedächtnis. Assmann unterscheidet vier Außendimensionen des Gedächtnisses, von denen das kulturelle Gedächtnis nur eines ist²⁶.

Eine erste Außendimension ist das *mimetische Gedächtnis*, welches sich auf das Handeln bezieht. Handeln wird allgemein durch Imitation gelernt und lässt sich nie gänzlich kodifizieren. Bräuche und Sitten, das heißt weite Bereiche des Alltagshandelns, basieren auf mimetischen Traditionen. Das *Gedächtnis der Dinge*, ein zweiter Außenbereich des Gedächtnisses, meint die Tatsache, dass Dinge dem Individuum ein Bild seiner selbst widerspiegeln. Diese Dinge erinnern ihn an sich, an seine Vergangenheit und seine Vorfahren. „Die Dingwelt, in der er [= der Mensch] lebt, hat einen Zeitindex, der mit der Gegenwart zugleich auch auf verschiedene Vergangenheitsschichten deutet“²⁷. Als dritten Bereich nennt Assmann das *kommunikative Gedächtnis*. Laut Assmann entwickelt der Mensch die Sprache und Kommunikationsfähigkeit nur im Austausch mit anderen. Nur aufgrund der Teilnahme an derartigen Interaktionen bauen sich im Einzelnen Bewusstsein und Gedächtnis auf. Zu guter Letzt erläutert Assmann das *kulturelle Gedächtnis*: „Das kulturelle Gedächtnis bildet einen Raum, in dem alle drei vorgenannten Bereiche mehr oder weniger bruchlos übergehen“²⁸. Wenn beispielsweise Handlungsrouninen den Status von Riten erlangen, wird der Bereich des mimetischen Handlungsgedächtnisses überschritten. Handlungsrouninen haben dann nicht nur eine Zweckbedeutung, sondern eine Sinnbedeutung. Riten sind Teil des kulturellen Gedächtnisses, da sie eine Überlieferungsform des kulturellen Sinnes darstellen. Ähnlich ist es bei den Dingen, wenn sie nicht mehr lediglich auf einen Zweck, sondern auch auf einen Sinn verweisen. Dies gilt für Symbole wie Grabmale, Gedenksteine etc., die den impliziten Zeit- und Identitätsindex explizit machen.

Die o.g. Definition möchte ich nun im folgenden Schaubild vereinfachen:



Das kulturelle Gedächtnis konstituiert sich also aus Texten, Denkmälern, Museen und Erinnerungstagen. Laut Aleida Assmann muss in der Dynamik des kulturellen Gedächtnisses zwischen dem Speichergedächtnis und dem Funktionsgedächtnis unterschieden werden²⁹. Das Speichergedächtnis sammelt und bewahrt diese Quellen, Objekte und Daten, während das Funktionsgedächtnis eine kleine Auswahl dessen enthält, was eine Gesellschaft von der Vergangenheit auswählt und aus dem Bestand ihrer kulturellen Überlieferung aktualisiert. Dieser Schatz an kulturellem Wissen wird allgemein als Bildung betrachtet. Bildung begegnet etwa in Gestalt kanonisierter Klassiker oder kanonisierter Bilder oder Skulpturen in Museen. Dies führt dazu, dass bestimmte kulturelle Artefakte nicht fremd werden und gänzlich verstummen, sondern über Generationen hinweg revitalisiert werden³⁰. In ihnen wird die Vergangenheit also „physisch präsent“³¹ gehalten. Wenn die einzelnen Erinnerungsobjekte also kanonisiert sind, werden sie Teil eines kollektiven Gedächtnisses, da dann potentiell dem ganzen Kollektiv, wie beispielsweise Ethnien, Nationen oder Staaten, diese Erinnerungsobjekte bekannt sind. Es ist also festzuhalten, dass das kulturelle Gedächtnis stark mit Erinnerung verknüpft ist und damit auch in Verbindung mit dem kollektiven Gedächtnis steht.

Aleida Assmann macht deutlich, dass der Begriff ‚kollektives Gedächtnis‘, wie bereits erwähnt, mittlerweile auch auf Großgruppen wie Ethnien, Nationen und Staaten angewandt wird. Dabei muss jedoch betont werden, dass diese Großgruppen kein kulturelles Gedächtnis haben, sondern mit Hilfe der Erin-

²⁶ Assmann 2005, 19,20.

²⁷ Assmann 2005, 20.

²⁸ Assmann 2005, 21.

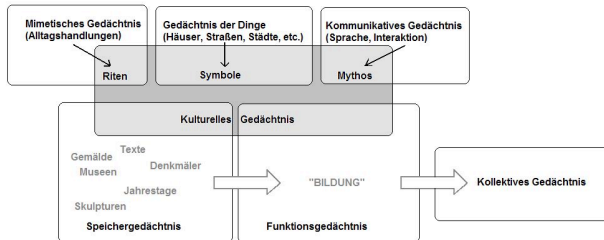
²⁹ Vgl. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, 55.

³⁰ Vgl. *ibid.*, 56.

³¹ Goethe-Institut, *Erinnerung und Gedächtnis*.

nerungsobjekte (Texte, Bilder, Denkmäler, etc.) eines entstehen lassen.

Da also, wie oben abgedeutet, das kulturelle Gedächtnis in Verbindung mit dem kollektiven Gedächtnis steht, möchte ich das Schaubild nun modifizieren:

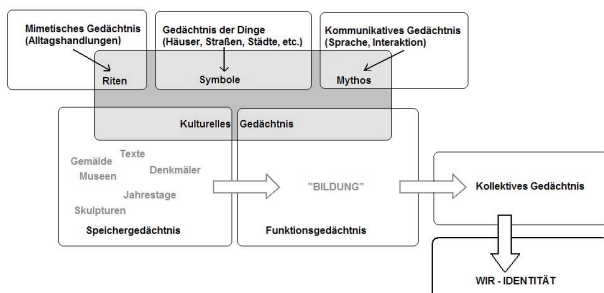


Entscheidend ist nun, dass eine kollektive Erinnerung eine gemeinsame Identität schafft. Wie oben skizziert, kann die Bildung einer kollektiven Identität nur in Verbindung mit der Vergangenheit stehen.

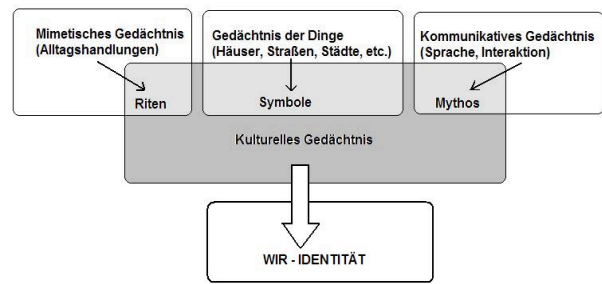
Wir können mit Assmann schließen, dass

mithilfe gemeinsamer Bezugspunkte in der Vergangenheit und der kulturellen Überlieferung [...] sich solche Kollektive zugleich eine Wir-Identität [schaffen], die nicht Sache der Herkunft und Abstammung ist, sondern der Teilhabe in Form von Lernen, Identifikation und anderen Formen praktizierter Zugehörigkeit³².

Da nun detailliert erklärt wurde, dass kollektive Erinnerung eine kollektive Identität schaffen kann, möchte ich das Schaubild ein letztes Mal modifizieren:



Vereinfacht könnte man sagen, dass das kulturelle Gedächtnis eine kollektive Identität schafft. Im Schaubild ließe sich das folgendermaßen darstellen:



Mit Hilfe von Jan und Aleida Assmanns Studien wurde nun gezeigt, dass im kulturellen Gedächtnis enthaltene Riten, Symbole und Mythen, wie beispielsweise Denkmäler, Jahrestage oder kanonisierte Texte, eine Wir-Identität schaffen. Diese kollektive Identität wirkt wiederum orientierungstiftend in einer Gemeinschaft. Da gezeigt wurde, dass literarische Texte helfen, ein kulturelles Gedächtnis zu bilden, soll nun näher auf den Aufsatz *México, ciudad de papel* von Gonzalo Celorio eingegangen werden. Dabei soll überprüft werden, inwiefern der Text zur Bildung eines kulturellen Gedächtnisses beitragen will und damit seinem Titel, der betont, dass Mexiko-Stadt eine Papier-Stadt ist, gerecht wird.

Die 'Papier-Stadt' als Weg zu Mexikos kulturellem Gedächtnis

In der Einleitung der Anthologie *México D.F.: Lecturas para paseantes*, in der auch Celorios *México, ciudad de papel* erschienen ist, wird von Rubén Gallo darauf aufmerksam gemacht, dass im Laufe der Geschichte Mexikos schon sehr viele literarische Werke über die Stadt veröffentlicht wurden³³. Dazu zählen vor allem die Werke von Bernardo de Balbuena, der seine *Grandeza mexicana* bereits 1627 veröffentlichte – zu einem Zeitpunkt, als die Stadt sich zur neuen Hauptstadt von Neuspanien entwickelte. Während des 19. Jahrhunderts bereisten viele bekannte Persönlichkeiten die Stadt, wie unter anderem Fanny Calderón de la Barca und Alexander von Humboldt, die über die Schönheit, aber auch über die ersten urbanen Probleme der Stadt berichteten³⁴.

³² Assmann, *Erinnerung und Gedächtnis*.

³³ Vgl. Gallo 2005, 12.

³⁴ In der Einleitung von Gallo steht auf Seite 12: „Y durante el siglo IX viajeros ilustres como Fanny Calderón de la Barca

Gallo betont, dass die Stadt und ihr „*corpus literario*“³⁵ im 20. Jahrhundert weiter angewachsen sind. Chronisten wie Artemio de Valle-Arizpe und Salvador Novo trugen zu dieser Entwicklung maßgeblich bei. Von nicht minderer Bedeutung ist die Chronik von Carlos Monsiváis, der in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts erstmals eine ernst zu nehmende Analyse der Populärkultur in der Metropole publizierte. Es ist also festzuhalten, dass Mexiko-Stadt schon sehr früh Thema literarischer Texte war und diese damit zum kulturellen Gedächtnis beigetragen haben.

In Gallos Werk sind Chroniken zahlreicher Autoren und Autorinnen versammelt, die sich verschiedenen Themengebieten rund um México D.F. widmen. Celorios *México, ciudad de papel* ist nur einer unter diesen Aufsätzen. *Mc Donald's*, die Metro, Denkmäler, Stadtviertel wie El Zócalo oder das Hupen der Autofahrer sind weitere Themen, die sich wie ein Mosaik zusammensetzen und deren Bild ein Porträt der heutigen Stadt ergeben soll. Ziel ist es laut Gallo, die Autoren als Spaziergänger vorzustellen, die ihr persönliches Bild der Stadt abgeben, damit der Leser sich ebenfalls so fühlen kann, als ginge er durch die Straßen Mexiko-Stadts spazieren.

[Los escritores] son paseantes incansables, exploradores tenaces de la capital que siguen recorriendo las calles incluso en una época que no para de construir obstáculos- autopistas, circuitos interiores y periféricos- para los valientes peatones que se proponen continuar la tradición del *flâneur*. Esta antología es un paseo literario lleno de accidentes y sorpresas, de encuentros y desencuentros. Transitar por sus páginas es el equivalente libresco de divagar por las calles de la capital³⁶.

und

y Alexander von Humboldt describieron la belleza y los primeros problemas urbanos de la capital del México independiente”. Hierbei muss es sich um einen Fehler handeln, da das 19. Jahrhundert, nicht aber das 9. Jahrhundert gemeint sein soll.

³⁵ Gallo 2005. (Hervorhebung durch den Autor)

³⁶ Gallo 2005, 11.

Los escritores incluidos en *México D.F.: Lecturas para paseantes* son *flâneurs* que se dedican a explorar los rincones más oscuros y las esquinas más raras de la metrópoli³⁷.

Die Textstellen machen diese Tatsache sehr deutlich. Als *flâneur* innerhalb der Stadtteile Mexiko-Stadts wird der Leser der Anthologie, aber auch der reale Spaziergänger, immer wieder dem Thema Zerstörung begegnet, wie dies schon mehrfach in dieser Ausarbeitung angedeutet wurde. Beim Lesen der Einleitung von Gallo und des Aufsatzes von Celorio fällt jedoch die bemerkenswerte Tatsache auf, dass die Mexikaner, – so zumindest die Sicht der Autoren – dazu tendieren, die Zerstörungen im Laufe ihrer Geschichte zu akzeptieren und zu verstehen, dass die Vergangenheit Grundlage für die Gegenwart bildet. Von dieser Beobachtung zeugt der Konflikt zwischen Rubén Gallo und Guillermo Tovar de Teresa. Tovar ist ein Schriftsteller, der die Zerstörung des barocken Stadtviertels bedauert. Laut Gallo wird in Tovars Chronik *La Ciudad de los Palacios: crónica de un patrimonio perdido* die Destruktion als ein Verlust des Goldenen Zeitalters angesehen³⁸. Gallo kritisiert den Schriftsteller in seiner Einleitung scharf, denn Gallo legt den Schwerpunkt auf den Blick zur Gegenwart, während Tovar den Blick in die Vergangenheit richtet. Ein Beispiel für diese Kritik liefert folgendes Zitat:

Tovar denuncia una y otra vez las destrucciones que han padecido los monumentos del Centro Histórico, pero no se da cuenta de que este barrio, a pesar de los vaivenes arquitectónicos que ha sufrido a través de los siglos, es hoy una de las zonas más intensas y llenas de vida en la ciudad de México³⁹.

Ein weiteres Beispiel für diese Kritik an Tovars Sichtweise ist:

En su nostalgia por el México barroco, Tovar se olvida de la vida urbana, que a fin de cuentas es el elemento más importante de cualquier ciudad.

³⁷ Gallo 2005, 25.

³⁸ Vgl. Gallo 2005, 15.

³⁹ Gallo 2005, 16.

Su ciudad ideal sería un conjunto de edificios barrocos sin vida⁴⁰.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass für Gallo die Vergangenheit zwar eine wichtige Rolle spielt, jedoch nur in dem Maße, wie sie Grundlage für die Gegenwart von Mexiko-Stadt ist. Wie oben erläutert, wirkt laut Assmann ein kulturelles Gedächtnis identitäts- und orientierungsstiftend. Die Bedingung für das Entstehen eines kulturellen Gedächtnisses ist die Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart, beispielsweise mit Hilfe von Erinnerungsobjekten wie Denkmälern oder Jahrestagen. Eine weitere Bedingung ist der Unterschied zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Diese Meinung scheint Gallo zu teilen, denn:

[...] todo acto de creación es también un acto de destrucción y [...] la noción de un pasado sano e inocente es una ilusión que sólo puede existir en las mentes nostálgicas⁴¹.

Tovar scheint aus den genannten Gründen diese Ansicht nicht zu teilen, weswegen er die Tatsache, dass historische Gebäude (also Vergangenheiten) zerstört werden, um der Gegenwart Platz zu machen, als ‚mexikanische Krankheit‘ ansieht:

Los mexicanos padecemos una enfermedad, una rabia, un deseo de autodestrucción, de liquidarnos y borrarlos, de no dejar huellas de nuestro pasado... Los mexicanos aún creemos que hay que destruir el pasado para abrir paso al presente. Más que una mala costumbre, esto representa un grave problema de identidad nacional⁴².

Was Tovar hier als ‚Krankheit‘ ansieht, ist bei Assmann die Voraussetzung für das Entstehen eines kulturellen Gedächtnisses, das letztendlich kein nationales Identitätsproblem ist, sondern vielmehr eine kollektive Identität stiftet.

Celorios Aufsatz *México, ciudad de papel* kann als Anthologie innerhalb der Anthologie angesehen werden, da er viele Gedichte und Texte der bereits erwähnten Autoren, die sich mit dem Thema Mexiko-Stadt befasst haben, zitiert und mit ihrer Hilfe die Geschichte von Mexiko-Stadt resümiert: *México, ciudad de papel* stellt die Entstehungsgeschichte der Stadt aus einem literarischen Blickwinkel dar.

Celorio macht zu Beginn seines Aufsatzes deutlich, dass aufgrund der vielen literarischen Zeugnisse unzähliger Autoren die Geschichte der Stadt noch heute auf eine sehr lebendige Art und Weise nachvollziehbar ist. Aufgrund der im Aufsatz vorgestellten literarischen Entwicklung bezeichnet er die Stadt als ‚Papier-Stadt‘, woher der Titel seines Aufsatzes stammt:

De los pasados esplendores de la ciudad de México, persisten, empero, las voces de quienes la cantaron [...]; de quienes la describieron [...]; de quienes la puntualizaron en términos científicos; de quienes la liberaron [...] y la relataron en sus costumbres y sucesos; de quienes hoy la registran, la definan, la inventan y la salvan de la destrucción merced a la palabra. Las voces, en suma, que la han construido letra a letra en la realidad perseverante de la literatura: La nuestra es una ciudad de papel⁴³.

Zu Beginn zitiert Celorio den Schriftsteller Italo Calvino, der, wie Celorio selbst, der Meinung ist, dass Mexiko-Stadt heute noch immer die Spuren der Vergangenheit sichtbar trägt:

La ciudad no dice su pasado, lo contiene como las líneas de un mano, escrito en las esquinas de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en las antenas de los pararrayos, en las astas de las banderas, cada segmento surcado a su vez por arañazos, muescas, incisiones, comas⁴⁴.

Im Laufe seines Aufsatzes stellt er literarische Ausschnitte vor, beginnend mit den Beschreibungen der aztekischen Hauptstadt Tenochtitlán, über Texte zur

⁴⁰ Gallo 2005, 17.

⁴¹ Gallo 2005, 16.

⁴² Tovar 1990, 14.; zit. nach: Gallo 2005, 15.

⁴³ Celorio 2005, 41.

⁴⁴ Celorio 2005, 40, 41.

Entstehung der Hauptstadt Neuspaniens und zum barocken Zeitalter bis hin zu Beschreibungen des heutigen Stadtbildes.

Im Folgenden wird nun näher auf einige Aspekte eingegangen, die das damalige und das heutige Stadtbild Mexiko-Stadts besonders eindrucksvoll beschreiben.

Dank Celorios differenzierter Beschreibungen kann sich der Leser ein sehr detailliertes Bild von der aztekischen Hauptstadt Tenochtitlán machen:

Una ciudad cruzada por canales y atada a tierra firme por largas y anchas calzadas. Una ciudad expandida merced a los canoas, que postergaron la utilización de la rueda, y a ese milagro de la agricultura que fueron las chinampas, jardines florantes como colgantes fueron los de Babilonia. Agua y tierra, una ciudad que no desplazó a la naturaleza sino que la acogió en su seno. El centro ceremonial, imponente, en el que sobresalen, entre palacios y templos, el gran teocali de los sacrificios dedicado a Tláloc y Huitzilopochtli, y los huertos y jardines que albergan la abundancia y la variedad de plantas y de flores⁴⁵.

In seinem Aufsatz stellt er beispielsweise die Gedichte von Nezahualcóyotl oder Bernardo de Balbuena vor, welche literarische Texte darstellen, die zur Erschaffung eines kulturellen Gedächtnisses längst beigetragen haben.

Interessant ist vor allem eine Passage aus dem Werk *Grandeza mexicana* von de Balbuena, der sich mit der Entwicklung der Stadt zur Hauptstadt von Neuspanien befasst hat: „Todo ella en llamas de belleza se arde y se va, como fénix, renovando...“⁴⁶. Dieses Zitat macht deutlich, dass Mexiko-Stadt sich in literarischen Texten auch schon damals mit dem Thema Destruktion beschäftigt hat.

In Bezug auf das barocke Zeitalter zitiert Celorio die Beschreibungen von Alexander von Humboldt, welcher das damalige Vizekönigreich Neuspanien von 1803 bis 1804 besuchte und sich vor allem in Me-

xiko-Stadt für einen längeren Zeitraum aufhielt⁴⁷. Seine Eindrücke hielt er in seinen Tagebüchern fest. Humboldt beschrieb Mexiko-Stadt als eine der schönsten Städte der Welt: „[la ciudad de México] debe contarse sin duda alguna entre las más hermosas ciudades que los europeos han fundado en ambos hemisferios“⁴⁸.

Die Stadtgeschichte im 19. Jahrhundert stellt für Celorio ein Dilemma dar, zumal mit dem Erlangen der Unabhängigkeit die Stadtverwaltung sich uneinig war, ob historische Gebäude weiterhin das Stadtbild prägen sollten oder ob neue, der Zeit angemessenere Gebäude errichtet werden sollten:

Con la Reforma, la ciudad se escinde en el terrible dilema de conservar el pasado o de fundar el futuro; de mantener los antiguos edificios conventuales que representan el oscurantismo de los tiempos de la colonia, o, por doloroso que sea, derribarlos para impedir su reocupación religiosa⁴⁹.

Im Zuge der Elektrisierung im späten 19. Jahrhundert erwähnt Celorio unter anderem den Schriftsteller Ignacio Manuel Altamiro, dessen Verse sehr gut nachvollziehen lassen, wie Mexiko-Stadt Stück für Stück elektrisiert wurde:

Ilumínate más, ciudad maldita,
ilumina tus puertas y ventanas;
ilumínate más, luz necesita
el partido sin luz de las sotanas⁵⁰.

In Bezug auf das heutige Stadtbild spricht Celorio von einem „brutalen Unfall der Demographie“⁵¹ und meint damit das rasante Wachstum der Stadt, welches kaum zu bremsen ist:

Una ciudad que ha desplazado sus fronteras para hospitalizar los brutales accidentes de la demografía; que ha multiplicado por trescientos el espacio que ocupaba en los tiempos de los conquistadores, y quién sabe por cuánto el número

⁴⁵ Celorio 2005, 43.

⁴⁶ Celorio 2005, 48.

⁴⁷ Vgl. Leitner 2005, 10.

⁴⁸ Celorio 2005, 52.

⁴⁹ Celorio 2005, 53.

⁵⁰ Celorio 2005.

⁵¹ Celorio 2005, 56.

de sus habitantes hasta llegar a ser la mayor concentración humana en la historia del mundo⁵².

Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass Celorios *México, ciudad de papel* ein wahrer Schatz an literarischen Werken aus der über 700jährigen Geschichte Mexiko-Stadts ist. Anhand dieses Schatzes lässt sich sehr gut nachvollziehen, wie Mexiko-Stadt vor einigen Jahren, Jahrzehnten oder Jahrhunderten ausgesehen haben muss. Der Text schafft so einen Blick in die Vergangenheit. Diese Zusammenstellung von wertvollen literarischen Zeugnissen trägt offensichtlich zu der Bildung eines kulturellen Gedächtnisses bei, welches orientierungs- und identitätsstiftend bei den Mexikanern wirkt. In Celorios Worten ausgedrückt, schafft es die Literatur, die Stadt selbst aufzubauen, sie zu restaurieren, zu entwickeln, zu pflegen und herauszufordern. Damit trägt Celorios Aufsatz seinen Titel zu Recht.

Fazit

In dem vorliegenden Beitrag wurde festgestellt, dass literarische Texte zu einem kulturellen Gedächtnis beitragen können, welches wiederum zu einem kollektiven Gedächtnis führt und damit eine kollektive Identität schaffen kann. Da Celorios Aufsatz eine Fülle von literarischen Zeugnissen über die Stadtentwicklung Mexiko-Stadts aufweist, bleibt festzuhalten, dass der Text sich als Beitrag zur Stiftung einer Wir-Identität versteht. Zwar weist Mexiko-Stadt aufgrund der mehrmaligen Zerstörungen weiterhin Identitätsprobleme auf, was zur Annahme führt, dass auch Mexikos Bewohner in ihrem Identitätsbewusstsein gespalten sind⁵³, jedoch muss ebenso festgehalten werden, dass in der Anthologie Gallos und im Aufsatz Celorios starke Tendenzen zu einer Akzeptanz dieses Identitätsdilemmas zu spüren sind. Gallo und Celorio konzedieren, dass Mexiko-Stadt aufgrund seiner Geschichte keine einheitliche und klar definierte Identität aufzuweisen hat, son-

dern über hybride Identitäten verfügt, in der aztekische und europäische Elemente existieren. Zerstörung, Ausbeutung und Eroberungen spielen in Mexikos Geschichte eine wichtige Rolle – Gallo und Celorio schaffen es mit ihren Texten, dieses Identitätsdilemma zu akzeptieren und hervorzuheben, dass eben dieses Dilemma Mexikos einzigartige Identität ausmacht. Inwiefern die über 20 Millionen Einwohner der Stadt diese Ansichten teilen, bleibt weiterhin zu erforschen. Da aber in der Literatur diese Ansichten vertreten sind, kann festgehalten werden, dass Versuche einer Implementierung dieses Identitätsmodells zu verspüren sind.

Da der Fokus dieses Beitrags hauptsächlich auf dem Identitätsbewusstsein Mexiko-Stadts und nicht auf einem nationalen Identitätsbewusstsein liegt, kann vielleicht vorsichtig formuliert festgehalten werden, dass Mexiko-Stadt sich – wie viele andere Metropolen dieser Welt auch – im Laufe der Geschichte nicht einig war und auch heute noch nicht einig ist, wie man die gemeinsame Vergangenheit, durch welche eindeutig eine Wir-Identität erschaffen wird, auch in der Gegenwart präsent halten soll. Sehr deutlich erkennt man dieses Problem in der Architektur der Stadt, denn Mexiko-Stadt zeigte sich immer uneinig, ob historische Gebäude abgerissen werden sollen, um modernen Projekten den Weg frei zu machen⁵⁴. Villoro, ein weiterer Autor in Gallos Anthologie, macht auf dieses Phänomen aufmerksam:

[...] podemos ver que la ciudad de México se enfrenta a los mismos problemas que afectan a

⁵² Celorio 2005.

⁵³ Vgl. S.7 in diesem Beitrag.

⁵⁴ Man kann dieses Phänomen auch sehr gut mit der deutschen Hauptstadt vergleichen, da dort jahrelang eine Diskussion über den Wiederaufbau des historischen Stadtschlusses herrschte. Vor kurzem wurde in Berlin auf dem Schlossplatz der sogenannte Palast der Republik, das ehemalige Regierungsgebäude der DDR, abgerissen. Zuvor stand dort bis nach dem Zweiten Weltkrieg das Berliner Stadtschloss. Gegner bedauern den Abriss des ehemaligen Regierungsgebäudes, da auch dieses Gebäude einen historischen Wert hat und für ehemalige DDR-Bürger ein Denkmal zur Erinnerung darstellte. In letzter Instanz musste der Palast der Republik dem Projekt zum Wiederaufbau des Stadtschlusses weichen. Zerstören, um zu modernisieren – das gleiche umstrittene Phänomen wie in Mexiko-Stadt.

tantos otros centros urbanos de hoy: la disyuntiva entre preservación y modernización, entre el pasado y el futuro⁵⁵.

Vielleicht kann man also ebenso festhalten, dass das, was Autoren wie Gallo und Celorio als Identitätsproblem auffassen, Ausdruck eines weltweiten Entscheidungsproblems zwischen Vergangenheitshuldigung oder Modernisierung ist, dem Mexiko-Stadt indes öfter ausgesetzt war als andere Städte.

Mit einem Zitat Gallos soll dieser Beitrag schließen:

Al conducir este vertiginoso itinerario textual, el lector puede opinar que ninguna de las teorías analizadas en esta introducción sirve para entender las complejidades de la ciudad de México. La ciudad no vive en el pasado – como sugieren Gruzinski, Kandell y Tovar de Teresa – sino en el presente⁵⁶.

Gallos Zitat macht deutlich, dass Mexiko-Stadt möglicherweise längst eine Identität gefunden hat, die gerade in der turbulenten Stadtgeschichte gründet.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Celorio, G., „México, ciudad de papel“, in: R. Gallo (Hg.), *México D.F.: Lecturas para paseantes*, Madrid 2005, 39-59.

Gallo, R., „México D.F.: La ciudad y sus delirios“, in: ders. (Hg.), *México, D.F.: Lecturas para paseantes*, Madrid 2005, 11-37.

Forschungsliteratur

Assmann, A., „Identität“, in: dies.: *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin 2006, 205-231.

Assmann, A., *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, München 2006.

Assmann, J., *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München⁵2005.

Bernecker, W. L., *Eine kleine Geschichte Mexikos*, Frankfurt a. M. 2007.

Humboldt, A. v., *Essai politique sur le royaume de la Nouvelle-Espagne*, Bd. II, Paris 1811.

Leitner, U. (Hg.), *Alexander von Humboldt. Von Mexiko-Stadt nach Veracruz. Tagebuch*, Berlin 2005.

Noble, J./Schechter, D./Plank, S. (u.a.), *Lonely Planet Mexiko*, Ostfildern 2007.

Oesterle, G., „Einleitung: ZeitRaum und Identität. Erinnerungskonstruktionen zwischen Nation und Transnation“, in: ders. (Hg.), *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, Göttingen 2005, 517-519.

Onstott, J., *National Geographic Traveler Mexiko*, Hamburg 2002.

Sander, H.J., *Mexiko-Stadt*, Köln 1983.

Ward, P.M., *Mexico City. The production and reproduction of an urban environment*, London 1990.

Internetquellen

3sat, „Von Aztlan zu den Mexika“, in: <http://www.3sat.de/dynamic/sitegen/bin/sitegen.php?tab=2&source=/nano/cstuecke/52212/index.html> [12.09.2009].

Goethe-Institut, „Erinnerung und Gedächtnis“, in: <http://www.goethe.de/ges/pok/dos/dos/ern/kug/de3106036.htm>. [12.09.2009].

Lonely Planet, „History“, in: <http://www.lonelyplanet.com/mexico/mexico-city/history>. [12.09.2009].

⁵⁵ Celorio 2005, 18.

⁵⁶ Gallo 2005, 36.

Modelle der Identitätskonstruktion. Juan Villoro, *El disparo de argón*

Pamela Peters (Universität Paderborn)

Ich spreche [bei Literatur] nicht von doktrinären politischen Positionen [...], sondern von der simplen Tatsache des Schreibens, des Erfindens, davon, sich in die Welt der Sprache zu vertiefen, eine Sprache, die nicht nur ‚ja‘ sagt, sondern manchmal auch ‚nein‘¹.

Mit dieser Aussage verdeutlicht der berühmte mexikanische Schriftsteller Carlos Fuentes die Möglichkeit der Literatur, mit Hilfe der Konstruktion einer fiktiven Wirklichkeit bestehende, kritische Situationen in einer Gesellschaft zu vergegenwärtigen und auf mögliche Missstände aufmerksam zu machen, ohne dem Leser dabei eine bestimmte Meinung aufzudrängen, sondern indem sie diesen zum Nachdenken anregt.

Diese Funktion von Literatur lässt sich auch in dem 1991 erschienenen Roman *El disparo de argón* von Juan Villoro erkennen. Der mexikanische Autor spiegelt in seinem Werk anhand der Figuren des Maestro Antonio Suárez und des Fernando Balmes zwei unterschiedliche Positionen im Prozess der Identitätskonstruktion Mexikos wider. Im vorliegenden Beitrag soll dies anhand einer Analyse der Figuren verdeutlicht werden.

Auf eine kurze Erläuterung der Funktion von literarischen Figuren sowie der möglichen Segmentierung einer Romanhandlung anhand des Aktantenmodells nach Greimas folgt der Versuch, dieses Modell für die Interpretation des Romans *El disparo de argón* fruchtbar zu machen. Die anschließende Figuren-

analyse beinhaltet sowohl Charakterisierungen, die sich allerdings auf die für die leitende Fragestellung wesentlichen Aspekte beschränken werden, als auch eine Konstellation der ausgewählten Figuren. Daraufhin soll die Funktion der beiden Figuren hinsichtlich des mexikanischen Identitätsprozesses untersucht werden. Nach einer kurzen Erläuterung des Begriffs der kulturellen Identität wird die besondere Identitätsstruktur Mexikos mit Hilfe einer Funktionsuntersuchung der ausgewählten Figuren nachgezeichnet. Deren Ergebnis soll nicht nur die Erschließung dessen sein, was der Maestro Antonio Suárez und Fernando Balmes figurieren, sondern auch die Beantwortung der Frage, ob eine der beiden Figurationen der anderen überlegen ist, ob der Roman mithin eine Lösung des Identitätskonfliktes zugunsten einer der figurierten Positionen nahe legt.

Das Aktantenmodell nach Greimas

Um die ausgewählten Figuren des Maestro Antonio Suárez sowie des Fernando Balmes untersuchen zu können, muss zunächst eine theoretische Grundlage geschaffen werden, die folgende Fragen zu beantworten hätte: Was ist eine literarische Figur? Welche Funktion übernimmt sie?

Thomas Klinkert bezeichnet die Figuren eines literarischen Textes als Handlungsträger,

die bestimmte Ziele und Zwecke verfolgen: die Eroberung einer Prinzessin, das Finden eines Schatzes, die Verführung einer begehrten/geliebten Person, den Ausbruch aus einer ge-

¹ Geuder, *Lateinamerika Nachrichten*.

gebenen Ordnung, die Ausprägung einer eigenen Identität, sozialen Aufstieg usw.².

Er unterstreicht, dass „die Handlungsträger [...] keine Personen aus Fleisch und Blut [sind], sondern *êtres de papier*“³. Sie stellen demzufolge keine eigenständigen Individuen dar, sondern fiktive Konstrukte, die bestimmte Funktionen haben können. Hinsichtlich der in dem Roman *El disparo de argón* auftretenden Figuren ist somit festzuhalten, dass auch diese keine in der Vorstadt San Lorenzo lebenden, real existierenden Persönlichkeiten verkörpern. Antonio Suárez und Fernando Balmes sind fiktive Gestalten, welche die Funktion erfüllen, verschiedene Standpunkte bezüglich des Prozesses der mexikanischen Identitätsstiftung zu repräsentieren.

Eine hilfreiche Methode, die Funktionen der Handlungsträger sowie die bestehenden Beziehungen der Figuren zueinander zu erschließen, bietet die Anwendung von Greimas' Aktantenmodell. Der Semiotiker geht von sechs relevanten Handlungsträgern aus, die er nach ihrer jeweiligen Funktion benennt: Subjekt, Objekt, Sender, Empfänger, Adjuvant, Opponent⁴. Laut Greimas lässt sich jede Handlung eines literarischen Werkes auf folgenden Satz zurückführen:

Ein Subjekt begehrt/sucht/erstrebt ein Objekt im Auftrag eines Senders; dabei kämpft es gegen einen Opponenten und kann die Hilfe eines Adjuvanten in Anspruch nehmen; Ziel ist die Übergabe des Objekts an den Empfänger⁵.

Dabei ist anzumerken, dass das erstrebte Ziel einer Handlung nicht zwangsläufig erreicht werden muss. Klinkert betont außerdem, dass nicht nur einzelne Figuren, sondern z.B. auch Kollektive eine Aktantenposition einnehmen können. Des Weiteren kann eine Aktantenstelle „mehrfach besetzt sein, ebenso wie ein und dieselbe Figur an verschiedenen Aktantenpositionen auftauchen kann“⁶.

² Klinkert 2008, 111.

³ Klinkert 2008.

⁴ Vgl. Klinkert 2008, 114.

⁵ Klinkert 2008, 114.

⁶ Klinkert 2008, 156.

Überträgt man das beschriebene Modell auf die Handlung des Romans *El disparo de argón*, ist folgendes Schema vorstellbar, welches hinsichtlich der Funktionsuntersuchung der beiden Hauptfiguren konkretisiert wird und hier lediglich der Anwendung des Aktantenmodells sowie einer kurzen Zusammenfassung der Romanhandlung dient:

Aktanten	<i>El disparo de argón</i>
Subjekt	Antonio Suárez, Fernando Balmes
Objekt	Rettung der Augenklinik
Sender	Ugalde
Empfänger	Bewohner der Vorstadt San Lorenzo
Adjuvant	Klinikpersonal
Opponent	?

Mit Hilfe der Anwendung des oben angeführten Satzes lässt sich die Handlungsstruktur auf diese Weise reduzieren: Antonio Suárez und Fernando Balmes streben im Auftrag des Vizedirektors Ugalde die Rettung der Augenklinik an; dabei kämpfen sie gegen einen unbekanntes Feind an und können die Hilfe des restlichen Klinikpersonals in Anspruch nehmen; Ziel ist die Rettung der Augenklinik, die vor allem den Bewohnern der Vorstadt San Lorenzo zu Gute kommt.

Anzumerken ist, dass dieses Schema lediglich eine von vielen Interpretationsmöglichkeiten bei der Anwendung des Aktantenmodells nach Greimas darstellt. Obwohl nicht alle im Roman auftretende Figuren im Modell vertreten sind und anhand des Elementarsatzes nicht die gesamte Handlung erfasst wird, muss dennoch betont werden, dass die Anwendung des Aktantenmodells eine erste Annäherung an den Text ermöglicht.

Figurenanalyse

Wie eingangs angekündigt sollen die ausgewählten Figuren charakterisiert werden. Im Kontext dieses Beitrages wird dabei auf eine Vollständigkeit der Charakterisierungen weniger Wert gelegt; lediglich die für die weitere Analyse relevanten Aspekte sollen berücksichtigt werden. Während die Figur des

Antonio Suárez explizit und implizit charakterisiert wird, erfolgt die Beschreibung Fernando Balmes' auf explizite Weise, da es sich bei dieser Figur um den Ich-Erzähler handelt und das gesamte Geschehen innerhalb des Romans somit aus der subjektiven Sicht dieser Figur geschildert wird.

Maestro Antonio Suárez

Antonio Suárez ist Gründer und Direktor der seinen Namen tragenden Augenklinik in San Lorenzo, einer Vorstadt von Mexiko City. Seine Klinik bildet den Hauptschauplatz der Romanhandlung. Sie spiegelt zum einen aufgrund ihrer Konstruktion Suárez' Bewunderung für das europäische Wissen und dessen Ruhm wider, zum anderen symbolisiert sie aber durch die tragische Entwicklung auch das Scheitern seines Vorhabens.

Nach einem die Figur prägenden Barcelona-Aufenthalt in der berühmten Barraquer-Klinik ist Antonio Suárez mit fünfunddreißig Jahren „conocido por sus inflamadas clases en la Universidad Nacional“⁷, wo ihn bereits eine Aura geheimnisvoller Bewunderung umgibt („un aura de misteriosa admiración rodeaba“⁸). Nachdem der als zielstrebig dargestellte Maestro 1963, dem *annus mirabilis*, bekannten Persönlichkeiten das Augenlicht wiederschenkt und somit Berühmtheit erlangt, lässt er – innerhalb der durch den Roman geschaffenen fiktiven Wirklichkeit – die beeindruckende Augenklinik errichten, die „una réplica del edificio de Barraquer“⁹ darstellen soll. Während Antonio Suárez' krampfhafter Versuch, das ihn faszinierende, fortschrittliche Wissen Europas in Form einer mit ähnlich modernen Geräten ausgestatteten Augenklinik auf San Lorenzo zu übertragen sich zu Beginn des Romans noch zu verwirklichen scheint („Suárez se empeñó en que su edificio, como el del eminente Barraquer, tuviera una atmósfera secreta, reverencial“¹⁰), ist die Augenklinik bald nur noch als das gescheiterte Abbild der

berühmten Barraquer-Klinik in Barcelona zu bezeichnen. Da Antonio Suárez, dessen zugeschriebenes Alter während der Romanhandlung fünfundsiebzig beträgt, erblindet ist, hat er sich – sein Personal in Unwissenheit lassend – auf sein Landgut zurückgezogen. Einige der für ihn arbeitenden Augenärzte müssen den eitlen und stolzen Suárez („es tan vanidoso que jamás dejará que lo vea[n] enfermo [...]“¹¹) lange überreden, bis er – aufgrund der kurz vor dem Ruin stehenden Klinik in seiner Ehre gekränkt – sich bereit erklärt, zurückzukehren und sich operieren zu lassen, um den Ruhm der Klinik zu retten. Dabei handelt es sich um einen schwierigen Eingriff. Obwohl Heilungschancen bestehen, wenn auch nur sehr geringe, zeigt der nun eher hoffnungslose Suárez zum Erstaunen seines Personals vor der Operation keinen Mut, was vermuten lässt: „Quizá los grandes hombres son incapaces de esa resistencia menor“¹². In der Tat scheint der Maestro, der während langer Zeit aufgrund hervorragender Kenntnisse in der Augenheilkunde weltweit Anerkennung genossen hat, sich mit seinem Schicksal abgefunden zu haben und nicht bereit zu sein, gegen die Erblindung anzukämpfen.

Fernando Balmes

Fernando Balmes ist ein sechsunddreißigjähriger, in San Lorenzo lebender Augenarzt, dem aufgrund seiner Aufopferung für die Klinik die Leitung der Netzhaut-Abteilung angeboten wird. Diese wird letztendlich jedoch an einen anderen Arzt übergeben, nachdem sich Balmes nicht zu einer Annahme entschließen konnte. Die Unsicherheit hinsichtlich der Übernahme der Retina-Leitung lässt die Figur als wenig selbstbewusst und an den eigenen Fähigkeiten zweifelnd erscheinen. Die Tatsache, dass Fernando Balmes seine Sprechstunden auf Samstag und Sonntag ausgedehnt hat, weil er keine freien Tage mag und ein Wochenmensch ist¹³, bestätigt nicht nur die Annahme seines Vizedirektors, „usted

⁷ Villoro 2005, 39.

⁸ Villoro 2005, 33.

⁹ Villoro 2005, 40.

¹⁰ Villoro 2005, 41.

¹¹ Villoro 2005, 177.

¹² Villoro 2005, 224.

¹³ Vgl. Villoro 2005, 36.

[es] un ‚trabajólico‘ absoluto¹⁴, sondern auch seinen eigenen traurigen Kommentar bezüglich seines eigenen Lebens: „Fuera de la clínica, nada“¹⁵. Der Autor Juan Villoro stellt den von ihm erdachten Fernando Balmes als eine unzufriedene, zur Melancholie neigende Figur dar, die zum einen an der vorschreitenden Modernisierungswelle kritisiert, „que hizo que la tortillería se llamara ‚tortilladora‘ y la panadería ‚panificadora‘, como si hubiera mayor virtud tecnológica en las palabras forzadas“¹⁶, zum anderen die luftverschmutzte Vorstadt San Lorenzo als „una catástrofe negra y segura“¹⁷ bezeichnet. Ohne näher auf weitere Beziehungen des Fernando Balmes zu anderen Figuren des Romans eingehen zu wollen, muss hinsichtlich der folgenden Analyse eine weitere Figur erwähnt werden: Doctor Felipe. Sie stellt einen zunächst unbedeutend wirkenden Naturheilkundigen dar, der Fernando Balmes in dessen Jugend alternative Heilmethoden lehrte. Dank des Doctor Felipe eignet sich der Protagonist ein wertvolles Wissen an. Dieses bewirkt eine für die Auslegung des Romans bedeutende Veränderung der Figurenkonstellation, die im nächsten Abschnitt dargestellt wird.

Figurenkonstellation

Nach den kurzen Charakterisierungen des Maestro Suárez sowie des Fernando Balmes wird nun untersucht, in welcher Beziehung die beiden Figuren zueinander stehen.

Einen ersten Überblick dazu sollen die folgenden Schemata bieten, wobei das obere die Figurenkonstellation zu Beginn des Romans, das untere Schema die Konstellation der Figuren am Ende des Romans veranschaulicht:

Maestro Antonio Suárez



¹⁴ Villoro 2005, 93.

¹⁵ Villoro: **Fernando Balmes**

¹⁶ Villoro: **Fernando Balmes**

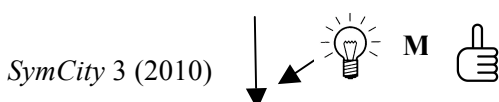
¹⁷ Villoro: **Fernando Balmes**

Am Anfang der Erzählung nimmt der Maestro Suárez eine überlegene Position ein, da diese Figur nicht nur den Direktor der Klinik und somit Fernando Balmes' Chef darstellt, sondern auch dessen Lehrer: Maestro Suárez lehrte den Protagonisten zuvor als Professor der Universidad Nacional die europäische Augenheilkunde. Das Symbol der Glühlampe mit dem Buchstaben „E“ steht demzufolge für das europäische Wissen, welches der Maestro sich während seines Aufenthalts in Barcelona aneignete. Obwohl der Direktor der Klinik zunächst fern bleibt, ist dieser dem Protagonisten dennoch äußerst präsent; zum einen aufgrund der Tatsache, dass Fernando Balmes immer wieder Suárez' besondere Konstruktion des Krankenhauses fasziniert, zum anderen, da er dem Maestro hinsichtlich seines Auftretens sowie seines Wissens tiefe Bewunderung entgegen bringt: „Hay algo compacto en su elevada constitución, una fuerza que impone silencio cada vez que entra a un cuarto“¹⁸. Die Verehrung des Maestro durch Fernando Balmes wird in dem linken Schema durch das Ausrufungszeichen symbolisiert. Das Fragezeichen soll verdeutlichen, dass dem Protagonisten aufgrund der tragischen Entwicklung der Suárez-Klinik jedoch bewusst wird, dass diese – „diseñada como un paradigma de modernidad“¹⁹ – den schlechten Bedingungen der Vorstadt San Lorenzo nicht standhalten kann.

Wie bereits erwähnt, ist am Ende des Romans eine Veränderung der Figurenkonstellation festzustellen.

¹⁸ Villoro 2005, 55.

¹⁹ Villoro 2005, 46.



SymCity 3 (2010)

Der erblindete Suárez bittet seinen früheren Lehrling Fernando Balmes, die komplizierte Operation seiner Augen durchzuführen. Bei dem Eingriff stützt sich der Protagonist auf seine vom mexikanischen Schamanen Doctor Felipe erhaltenen, medizinischen Kenntnisse, da ihm folgendes bewusst ist: „si [aplica] lo que [ha] aprendido de Suárez no será en su beneficio“²⁰. Indem Fernando Balmes also sein mexikanisches und nicht sein europäisches Wissen anwendet (symbolisiert durch die Glühbirne und den Buchstaben „M“), verläuft die Operation erfolgreich, sodass der Maestro seine Sehkraft zunächst auf einem seiner Augen zurückerlangt, was die Hand mit nach oben zeigenden Daumen in dem Schema darstellen soll.

Zur Funktion der Figuren

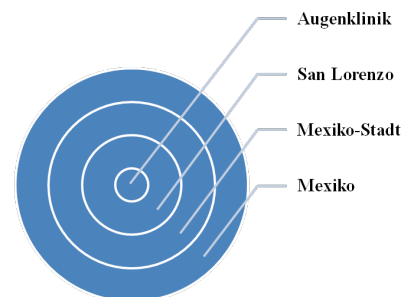
Wie einleitend erläutert, wird die folgende Funktionsuntersuchung der beiden Figuren vor dem Hintergrund der These erfolgen, dass durch sie ein Modell mexikanischer Identität konstruiert wird. Dazu scheint es zunächst notwendig, zu klären, was man unter Identität versteht. Obwohl man in der Wissenschaft zwischen zwei Identitätstypen, der personalen und der kulturellen, unterscheidet, werde ich mich im Folgenden auf die kulturelle Identität beschränken, da nicht das Selbstbild einer einzelnen Figur, sondern das eines Kollektivs untersucht werden soll.

A. Horatschek zufolge ist die kulturelle Identität „an die Ausbildung gruppenspezifischer Kulturformen“²¹ geknüpft. Sie erläutert, dass

die [kulturelle Identität] traditionellerweise die ganzheitliche ordnungsstiftende Integration von disparaten Selbst- und Welterfahrungen, Selbst- und Fremdentwürfen, Erwartungen und kulturellen Rollenvorgaben in eine relativ statisch-harmonische Instanz durch Identifikationsprozesse meint²².

Aus postkolonialer Sichtweise wird allerdings kritisiert, dass die aus einer solchen Definition hervorgehenden „präskriptiven Normen einer ganzheitlichen I[dentität]“²³ ein „autoritär-interessengeleitete[s] patriarchalisch-eurozentrierte[s] Konstrukt“²⁴ darstellen und somit Phänomene nicht berücksichtigt werden, die bezüglich ihrer Identitätsstruktur Besonderheiten aufweisen, wie z.B. Interkulturalität, Heterogenität etc. Eine solche Besonderheit hinsichtlich der Identitätsstruktur liegt gerade auch im Fall Mexikos vor, wie anhand folgender Funktionsuntersuchung der Figuren deutlich wird.

Grundlage der Interpretationen ist zunächst die Annahme, dass die Augenklinik als Allegorie der Stadt San Lorenzo betrachtet werden kann, da sich das fiktive Leben der Bewohner in dieser Klinik abspielt. Darüber hinaus kann diese Vorstadt als Repräsentant der Metropole Mexiko-Stadt betrachtet werden, die wiederum stellvertretend für das gesamte Land Mexiko stehen kann. Diese Überlegung kann grafisch folgendermaßen veranschaulicht werden:



Aufgrund der Voraussetzung, die Augenklinik stelle Mexiko dar, kann dementsprechend behauptet werden, dass Antonio Suárez und Fernando Balmes als Direktor bzw. Mitarbeiter der Augenklinik hinsichtlich der Identitätsfrage Mexikos nicht Einzelansichten, sondern Figurationen von zwei konkurrierenden Positionen im Prozess der mexikanischen Identitätsstiftung repräsentieren.

Wie bereits in der Charakterisierung erläutert, ist Antonio Suárez im Roman erblindet. Der Verlust seiner Sehkraft kann als Verlust seiner Selbstwahrnehmung gedeutet werden, da die Figur sich nicht

²⁰ Villoro 2005, 222.

²¹ Horatschek 2005, 71.

²² Horatschek 2005.

²³ Horatschek 2005.

²⁴ Horatschek 2005.

mit ihrer Identität auseinandersetzt bzw. nicht auseinandersetzen will, wie die folgende, von Suárez selbst in seinen fiktiven Vorlesungen erzählte Anekdote veranschaulicht: „Un hombre recorre el desierto y al cabo de días infinitos encuentra un objeto brillante en la arena. Es un espejo. Lo recoge y, al verse reflejado, dice: «Perdone, no sabía que tenía dueño»“²⁵. Die einzelnen Elemente der Geschichte lassen sich wie folgt interpretieren:

- *desierto*: Identitätsprozess
- *espejo*: Identitätsfindung
- *hombre*: Maestro Suárez/México

Als die Figur des Maestro nach einem langwierigen Prozess endlich die Möglichkeit der Identitätsfindung erhält – symbolisiert durch den Fund eines Spiegels als Metapher der Identitätssuche, des Auseinandersetzens mit der eigenen Persönlichkeit – nimmt sie ihr Selbstbild nicht wahr. Die Tatsache, dass der Maestro sich selbst nicht erkennt und sein Spiegelbild für jemand anderen hält, verdeutlicht, auf die Situation Mexikos übertragen, dass die Mexikaner sich nicht mit ihrer eigenen Identität auseinandersetzen, sondern sich damit zufrieden geben eine Kopie Spaniens zu sein. Dieses Verhalten lässt sich mit Octavio Paz mit dem mexikanischen „medio a ser“²⁶ begründen: „el mexicano no quiere o no se atreve a ser él mismo“²⁷.

Darüber hinaus versucht der Maestro vergeblich, sein von dem Ophthalmologen Barraquer erlangtes, europäisches Wissen auf Mexiko zu übertragen, indem er in der ärmlichen Vorstadt San Lorenzo eine gigantische Augenklinik errichten lässt, die dem Barraquer-Gebäude gleicht. Günther Maihold liefert dazu folgende Erklärung:

Die Unsicherheit des Mexikaners [...] begründet [...] das typische Inferioritätsgefühl, das im imitativen Verhalten aufzufangen versucht wird. [...] Diese Camouflage, die dann Ausdruck nationaler Identität sein soll, führt nach Ramos zu

nichts anderem als der Selbsttäuschung des Trägers und seiner Mitbürger²⁸.

Mit Hilfe der Figur des Maestro Antonio Suárez wird demzufolge eine Position im Prozess der Identitätskonstruktion dargestellt, die Europa Mexiko gegenüber als überlegen ansieht, was auf das mexikanische Inferioritätsgefühl zurückzuführen ist. Daraus

[ergibt] sich das Problem, Alternativen zu einer dem Mutterland abgeleiteten, imitierenden und somit als inauthentisch empfundenen Identität zu suchen²⁹.

Eine mögliche Alternative wird in dem Roman *El disparo de argón* anhand des Fernando Balmes geboten. Während dieser zum einen anhand von Ausdrücken wie „a tener aguante“ und „valor mexicano“³⁰ Anzeichen eines sehr wohl existierenden mexikanischen Nationalstolzes liefert, verdeutlicht er außerdem, dass ein Vertrauen auf das mexikanische Wissen, auf die eigenen Fähigkeiten berechtigt und notwendig ist, da die von ihm durchgeführte, komplizierte Augenoperation des Maestro nur deshalb Erfolg hat, weil Fernando Balmes sein von dem mexikanischen Naturheilkundigen erhaltenes medizinisches Wissen anwendete. Die dank dem Protagonisten zurückerlangte Sehkraft ermöglicht dem Maestro einerseits die bisher verweigerte Wahrnehmung und Auseinandersetzung mit der eigenen Persönlichkeit, andererseits symbolisiert sie die zur Identitätsfindung Mexikos notwendige Loslösung vom Mutterland Spanien, da nicht das europäische, sondern das mexikanische Wissen zur Heilung der Augen führt. Demzufolge wird anhand des Fernando Balmes das Modell der kulturellen Hybridität figuriert, da er als fiktiver Schüler des Maestro Suárez und des Naturheilkundigen Doctor Felipe das europäische und mexikanische Wissen in sich vereint. Der Kulturtheoretiker Carlos Monsiváis betont, dass „das Hybride ein neues Kultur- und Gesellschaftsverständnis [entwickelt], da es Marginales in

²⁵ Villoro 2005, 11.

²⁶ Paz 1993, 80.

²⁷ Paz 1993.

²⁸ Maihold 1986, 112.

²⁹ Leinen 2000, 47.

³⁰ Vgl. Villoro 2005, 14.

das Zentrum des Interesses rückt³¹. Doch die Hybridität kann nun auf Mexiko bezogen auch Gefahren mit sich bringen, da der Metropole zwar eine erhebliche Bedeutung im Globalisierungsprozess zugewiesen werden kann, sie auf der anderen Seite jedoch hinsichtlich dessen Steuerung und Kontrolle weitgehend machtlos ist³². Eine mögliche Gefahr der Hybridität, nämlich die Ausbeutung der Dritten Welt durch die Großmächte, wird im Roman anhand des Organhandels aufgezeigt. Die mexikanische Augenlinik muss der USA so große Mengen an Hornhäuten ausliefern, dass der eigene Bedarf an gesunden Augen in Mexiko nicht gedeckt werden kann. Setzt man die Sehkraft eines Menschen erneut mit der Wahrnehmung seiner eigenen Persönlichkeit gleich, so verdeutlicht der im Roman thematisierte Handel mit mexikanischen Hornhäuten, dass der Bevölkerung Mexikos aufgrund fehlender gesunder Augen die Möglichkeit entzogen wird, sich über ihre eigene Identität bewusst zu werden. Der Organhandel spiegelt außerdem wider, dass der Versuch, Mexiko auf legale Weise als ein Abbild Europas zu konstruieren, aufgrund der unzureichenden mexikanischen Bedingungen scheitern muss. Der Protagonist Fernando Balmes beurteilt Suárez' zum Scheitern verurteilte Idee folgendermaßen: „El sueño de Suárez sucedía en un país donde había que vender ojos para comprar el nuevo equipo médico”³³. Das zu Beginn des Romans dem Leser noch unerklärliche Zögern der Figur Balmes hinsichtlich des Angebotes, die Retina-Leitung zu übernehmen, ist demzufolge gut zu heißen, da sich der Verdacht auf Verwicklung in illegale, korrupte Geschäfte bestätigt. Wie ebenfalls bereits in der Charakterisierung erwähnt worden ist, lässt der Autor Villoro die Figur des Fernando Balmes Kritik an der Modernisierungswelle üben („aparatos de tecnología de punta en un país donde el agua y la luz se van cada tercer día”³⁴), was die realistische Sichtweise des

Protagonisten hervorhebt. Während der eher idealistische Maestro kein Interesse an den katastrophalen Lebensbedingungen in und um Mexiko-Stadt zeigt, ist Fernando Balmes die kritische Lage der Hauptstadt bewusst, die heutzutage wie folgt kommentiert wird: „Mexiko-Stadt wird oftmals als Paradebeispiel für eine der ‚verheerendsten‘ lokalen Luftverschmutzungssituationen der Welt aufgeführt”³⁵.

Nach der Analyse der beiden Figuren kann aufgrund der gewonnenen Erkenntnisse die in der Einleitung erfolgte Übertragung des Aktantenmodells nach Greimas auf Villoros Roman *El disparo de argón* abschließend wie folgt konkretisiert werden:

Aktanten	Positionen im Prozess der Identitätskonstruktion Mexikos	
Subjekt	Antonio Suárez	Fernando Balmes
Objekt	Mexiko als Abbild Europas	Mexiko als Hybrid
Sender	Mexikanisches Volk	Mexikanisches Volk
Empfänger	Mexikanisches Volk	Mexikanisches Volk
Adjuvant	Barraquer Organhandel mit den USA	Maestro Antonio Suárez Doctor Felipe
Opponent	Bedingungen Mexikos	Ausbeutung der USA

Für eine exhaustive Analyse des Romans müssten noch weitere interessante Aspekte wie z.B. die außergewöhnliche Konstruktion der Klinik oder das plötzliche Auftauchen der myteriösen Figur Mónica herangezogen werden. Die hier skizzierte Funktionsuntersuchung der Romanfiguren Antonio Suárez und Fernando Balmes verdeutlicht indes, dass sich die mexikanische Bevölkerung noch immer stark über die Suche der eigenen Identität zu definieren scheint. Die Frage, ob eine der beiden figurierten Positionen im Prozess der mexikanischen Identitätskonstruktion der anderen überlegen ist, kann nicht beantwortet werden, da, wie der offen gewählte Romanausgang (die weitere Entwicklung der Klinik bleibt ungeklärt) nahelegt, die Identitätskonstruktion Mexikos nicht abgeschlossen ist. Außer Frage steht jedoch, dass Juan Villoro mit Hilfe seines Romans *El disparo de argón* das mexikanische Volk dazu anregt, sich ihrer eigenen Identität bewusst zu werden,

³¹ Leinen 2000, 17.

³² Vgl. Husa 1999, 107.

³³ Villoro 2005, 214.

³⁴ Villoro 2005, 175.

³⁵ Horn 1995, 153.

anstatt die Annahme einer Überlegenheit Europas kritiklos hinzunehmen. Zwar bezieht sich Vittoria Borsò mit der folgenden Äußerung nicht nur auf den Roman *El disparo de argón*, sondern auf die lateinamerikanische Literatur ab Mitte der 80er Jahre allgemein, dennoch verdeutlicht das Zitat Juan Villoros wichtigen Appell an den mexikanischen Leser:

Dieser Roman ist Symptom für einen Paradigmenwechsel: Der wichtigste Adressat ist nicht mehr der europäische, sondern der lateinamerikanische Leser, der der eigenen »exotisierenden« und idealisierenden Vorstellungen über Europa gewahr werden kann³⁶.

Selbstsuche. Eine identitätstheoretische Analyse, Frankfurt am Main 2000.

Maihold, G., *Identitätssuche in Lateinamerika: Das indigenistische Denken in Mexiko*, Saarbrücken /Fort Lauderdale 1986.

Paz, O., *El laberinto de la soledad*, Mexiko 1993.

Internetquellen

Geuder, A.-C./Schönherr, V., *Lateinamerika Nachrichten*, <http://www.lateinamerika-nachrichten.de/index.php?artikel/2934.html> (25.09.09).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Villoro, J., *El disparo de argón*, Barcelona 2005 (1991).

Forschungsliteratur

Borsò, V., „Mexiko 1968-1995: das Trauma von Tlatelolco und die Folgen“, in: M. Rössner (Hg.), *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar 1996, 406-423.

Horatschek, A., Art. „Identität, kollektive“, in: A. Nünning (Hg.), *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften*, Stuttgart 2005, 71-72.

Horn, H.-R./Lauth, H.-J. (Hg.), *Mexiko im Wandel. Bilanz und Perspektiven in Politik, Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur*, Frankfurt am Main 1995.

Husa, K./Wohlschlägl, H. (Hg.), *Megastädte der Dritten Welt im Globalisierungsprozeß. Mexico City, Jakarta, Bombay – Vergleichende Fallstudien in ausgewählten Kulturkreisen*, Wien 1999.

Klinkert, T., *Einführung in die französische Literaturwissenschaft*, Berlin⁴2008.

Leinen, F., *Visionen eines neuen Mexiko. Das aus dem ‚Ateneo de la Juventud‘ hervorgegangene Kulturmodell im Kontext der mexikanischen*

³⁶ Borsò 1996, 418.

Versuche der Loslösung aus kolonialen Ketten. Juan Villoro, *El disparo de argón*

Theresa Meier (Universität Paderborn)

Un hombre recorre el desierto y al cabo de días infinitos encuentra un objeto brillante en la arena. Es un espejo. Lo recoge y, al verse reflejado, dice: ‘Perdone, no sabía que tenía dueño’¹.

Ein Zitat, das die Figur des Maestro Antonio Suárez in Juan Villoros *El disparo de argón* immer wieder gerne erwähnt hat und das auf beeindruckende Art und Weise beschreibt, wie und in welcher Form die geschichtlichen Ereignisse noch im Jahr 1991, in dem das Buch publiziert worden ist, präsent sind. Was hat es mit dem Spiegel auf sich, dessen Spiegelbild schon von jemand anderem besetzt ist, als von demjenigen, der gerade hineinschaut? Mit symbolträchtigen Objekten wird dem Leser an dieser Stelle Raum zur Interpretation und Anstoß zum Nachdenken gegeben.

Zentraler Ort dieser Geschichte ist eine Augenklinik des Maestro Antonio Suárez im Stadtviertel San Lorenzo in México D.F., die in Anlehnung an die berühmte Barraquer-Klinik in Barcelona gebaut wurde. Im Laufe der Handlung erfährt der Leser, dass diese nicht wirklich als Vorzeigeklinik gelten kann, denn dort wird ein illegaler Handel mit Hornhäuten, die in die USA exportiert werden, betrieben. Verantwortlich dafür ist Iniestra oder besser gesagt Doctor Subtilis, der als Arzt eher unfähig erscheint, aber als Geschäftsmann genau weiß, was er zu tun hat².

Die Klinik selbst kann man schon als eine eigene kleine Stadt in sich verstehen, die von verschiedenen ausländischen Einflüssen geprägt ist. Inwiefern diese auf geschichtlichen Ereignissen beruhen, werde ich im Folgenden näher untersuchen. Dafür wird ein kurzer Abriss der Geschichte Mexikos von der Eroberung durch Hernán Cortés bis zum Ende der Kolonialzeit zu Anfang des 19. Jahrhunderts gegeben. Schwerpunkte werden dabei auf politischer, wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Ebene aus dem Blick der kolonisierten Bevölkerung gesetzt. Inwieweit Mexikos Schwierigkeiten, eine kollektive Identität auszubilden, sich in Villoros Roman widerspiegelt, wird im Anschluss untersucht.

Geschichtliche Hintergründe

„Die überseeischen Provinzen waren nicht dem Namen nach, aber in Wirklichkeit Kolonien, die man zum Nutzen des Mutterlandes ausbeutete“³: Dieses Zitat bringt die Situation Mexikos während der Kolonialzeit unter spanischer Herrschaft auf den Punkt. Hernán Cortés traf bei seiner Eroberung eines Teils der Neuen Welt in den Jahren von 1518 bis 1521 auf eine blühende aztekische Hochkultur, die ihn zunächst willkommen hieß. Dies lässt sich damit erklären, dass der Herrscher der Azteken Moctezuma II und seine Anhänger Cortés und seine Truppen als gesandte Gottheiten betrachteten. Doch im Laufe der Zeit zeigte sich das durchaus profane

¹ Villoro 2005, 12.

² Vgl. Villoro 2005, 36-37.

³ Ewald 1994, 85.

Wesen der Ankömmlinge, das sich besonders in deren gierigem und exploitativen Charakter und ihrer Ignoranz gegenüber der bestehenden Kultur äußerte⁴. Dennoch konnten die Eroberer nicht ganz unbefangen gegen die indigene Bevölkerung vorgehen, denn sie waren bei ihrer Suche nach reichen Schätzen auf die Hilfe der Eingeborenen als Arbeitskräfte angewiesen. So wurde für ein effektives sozioökonomisches Grundmuster, bekannt als *repartimiento-encomienda-System*, u.a. eine Arbeitsrekrutierung vorgenommen, um dem Mangel an Arbeitern entgegenzuwirken. Zentrale Bereiche, in denen dieses System in Kraft trat, waren besonders in der Landwirtschaft und im Landbesitz vorzufinden. Außerdem wurden die mexikanischen Einwohner zum christlichen Glauben bekehrt und es wurde ihnen die europäische Lebensweise aufgezungen.

Die spanische Grundidee des politischen Systems in dem eroberten Gebiet war in der systematischen Machterweiterung auf Ebene des monarchischen Absolutismus begründet. So sollte im Rahmen der Europäisierung ein möglichst enges Zusammenleben von den Kolonisten und der indigenen Bevölkerung entstehen, damit der Akkulturationsvorgang möglichst effektiv voranschreiten konnte⁵. Doch die Kolonialpolitik wies gewisse Probleme auf. Die permanente Änderung der Gesetze, die in Anlehnung an historische Ereignisse korrigiert werden mussten, sowie die Angewiesenheit auf Informationen aus der Heimat lösten teils Schwankungen im politischen Geschehen in Mexiko aus⁶. Da dieses außerdem von der jeweiligen Regierungsmacht in Spanien abhing, wurden Abwarten und Vermitteln zu prägenden Aspekten.

Betrachtet man im Folgenden die Rolle der Kirche bei der Kolonialisierung, so kann man in erster Linie ihre zentrale Aufgabe, den christlichen Glauben zu vermitteln, hervorheben. Doch im Laufe der Zeit erlangte die Kirche immer mehr Einfluss auf fast

allen Ebenen, sei es politischer, wirtschaftlicher oder gesellschaftlicher Art. So fühlte sie sich in vielen Situationen als Instanz, die für die ausbleibenden Handlungen der spanischen Krone kompensiert⁷.

Am Ende der Kolonialzeit war Mexiko oberflächlich gesehen ein katholisches Land, in dem bedingt durch die Freiheitskämpfe der Unabhängigkeitsbewegung ein eigenständiges Denken vorhanden war. Auch schon im Verlauf der Kolonialzeit gab es eine indigenistische Bewegung. Besonders geprägt hat diese der Dominikaner Bartolomé de las Casas, der sich für die Eingeborenen einsetzte, damit diese als Menschen und damit als Rechtspersonen anerkannt würden. Er trug erheblich zu den *Leyes Nuevas* im Jahr 1542 bei, die etwa ein Verbot der Indianersklaverei und des *repartimiento-encomienda-Systems* vorsahen. Obwohl diese Gesetze von den Kolonisten wieder aufgehoben wurden, kann man allgemein festhalten, dass es de las Casas gelang, „die Sackgasse einer rein auf Protektionsgesetzgebung ausgerichteten Strategie zu erkennen [...]“ und dass er „frühzeitig die Krone auf Einschränkungen ihrer Souveränitätsrechte hingewiesen [hat]“⁸.

Aus wirtschaftlicher Sicht wies Mexiko mit Ende der Kolonialisierung zu Anfang des 19. Jahrhunderts Ansätze einer Wirtschaftsstruktur auf, mit denen sich das Land zunächst auf eine Stufe mit den Vereinigten Staaten von Amerika stellen konnte. Doch schnell wurden grundlegende Schwächen des entsprechenden wirtschaftlichen und politischen Verhaltens ersichtlich, die sogar noch bis in die heutige Zeit reichen und dazu führen, dass Mexiko meist noch der Status eines Entwicklungslandes zugesprochen wird. Im Gegensatz dazu haben sich die USA zu einem Land mit gefestigter Demokratie und einer Position unter den führenden Industrienationen herauskristallisiert. Nach seiner Befreiung von der spanischen Herrschaft musste Mexiko zudem Gebiete wie Texas, New Mexiko oder Arizona an die USA abgeben⁹. Vor diesem Hintergrund

⁴ Vgl. Ewald 1994, 75.

⁵ Vgl. Maihold 1986, 38-39.

⁶ Vgl. Maihold 1986, 41.

⁷ Vgl. Ewald 1994, 89-90.

⁸ Maihold 1986, 50-51.

⁹ Vgl. Ewald 1994, 91-92.

wird verständlich, dass das Verhältnis zwischen diesen Nachbarländern nicht immer das Beste war und häufig auch noch nicht ist.

In Hinblick auf die Gesellschaft ist festzuhalten, dass während der Kolonialzeit die hohen politischen Positionen ausschließlich an Spanier vergeben wurden, die auch in Spanien geboren waren. Diese wurden von der mexikanischen Bevölkerung meist als *Gachupines* oder *Peninsulares* abgestempelt. Den in Mexiko geborenen Spaniern, den *Criollos*, wurden solche Ämter verwehrt. In diesem Zusammenhang kann man von einer offensichtlichen Deklassierung der Mexikaner sprechen. Einen ähnlichen Amtsmissbrauch und eine damit verbundene Korruption kann man auch noch im heutigen Mexiko vorfinden.

Zusammenfassend kann man festhalten, dass zum Ende der Kolonialzeit die Gesellschaft durch sozio-ökonomische Unterschiede, Skrupellosigkeit und Egoismus geprägt war. Die fehlende Erfahrung in wirtschaftlichen und politischen Bereichen war ein weiteres Resultat der langen spanischen Herrschaft in Mexiko. So schien die einzige effektive Lösung in der Überwindung der rassistischen Gegensätze und des Entstehens einer echten mexikanischen Identität zu liegen¹⁰.

Doch dies erwies sich als schwierig, da „[d]ie Abwertung der Heimatkultur bei gleichzeitiger Aufwertung der hegemonialen Kultur der Kolonialmächte zur Norm führte, zu einem Gefühl der ‚Bedrohung‘ der eigenen Identität“¹¹.

Hybride Identität

Die eigene Identität zu definieren ist oftmals nicht einfach, besonders dann nicht, wenn die Gesellschaft, der man sich zugehörig fühlt, von einer kolonialen Vergangenheit geprägt ist. Wie könnte denn dort eine postkoloniale Identität aussehen? Wäre es hier nicht angebrachter, von einer Identitätskrise zu sprechen?

¹⁰ Vgl. Ewald 1994, 113-114.

¹¹ Toro 2002, 33.

Da die Zeit des Postkolonialismus noch stark von einem Nachwirken der kolonialen Macht geprägt war, konnte auch der Begriff der Heimat nicht so eindeutig definiert sein, wie in anderen Ländern. Wegen des fehlenden Rückgriffs auf Strukturen, die eine Heimat charakterisieren, stellte und stellt es sich für die mexikanische Bevölkerung als schwierig heraus, eine Identität zu konstruieren¹².

Die postkoloniale Situation stellt festgefügte Identitäten in Frage. Bei der Suche nach einer von den Kolonialmächten losgelösten Identität treten vielfältige Identitäten hervor. In diesem Zusammenhang können auch die Grundlagen von Identität keine festen Strukturen aufweisen¹³. Bei dieser Identitätssuche, die auch heute noch nicht als abgeschlossen betrachtet werden kann, muss sich die mexikanische Bevölkerung mit dem Anderen auseinandersetzen, d.h., sie muss „den Einfluss der kolonialen Lebenswelt reflektieren“¹⁴.

Aufschluss über Identitätskonstitution unter postkolonialen Bedingungen können Ergebnisse der postcolonial studies geben. „Gerade postkoloniale Ansätze betonen die Unreinheit von Kulturen und die Herausbildung von Hybrididentitäten“¹⁵. In der Zeit der Globalisierung wird eine Tendenz zu hybriden Identitäten deutlich erkennbar. Dadurch wird es auch speziell früheren kolonisierten Regionen erleichtert, sich in die Welt und das Weltgeschehen zu integrieren¹⁶.

„Hybrid“ leitet sich von gr. *hybris* ab, was so viel heißt wie ‚Vermessenheit‘. ‚Vermessenheit‘ meint die Dekonstruktion der Grenze zwischen Göttlichem und Menschlichem, eine Aufhebung, die zumeist scharf kritisiert wurde und als religiöse Beleidigung angesehen wurde. Im übertragenen Sinne ist damit heute der Austausch von Ideen und eine interkulturelle Transgression gemeint. Häufig wird der Begriff in Rahmen kulturtheoretischer Ansätze benutzt. Da aber noch keine fundierte Theorie zu diesem Thema

¹² Vgl. Bronfen 1997, 1.

¹³ Vgl. Weidtmann 2002, 110.

¹⁴ Weidtmann 2002, 123.

¹⁵ Weidtmann 2002, 90.

¹⁶ Vgl. Weidtmann 2002, 109.

vorliegt, sondern, folgt man Toro, eher an der Oberfläche analysiert wird¹⁷, sollte man dem Begriff der Hybridität immer mit einer gewissen kritischen Distanz entgegen treten.

Hybridität in 'El disparo de argón'

Schauplatz

Betrachtet man im Folgenden Hybridität im Hinblick auf die interkulturelle Transgression, also die Übertretung und speziell die Grenzüberschreitung in Form eines Schmelztiegels für europäische und lateinamerikanische Denkweisen, so findet man in *El disparo de argón* besonders im Bezug auf die Darstellung des Schauplatzes eindeutige Beispiele. Im Zentrum des Interesses stehen die Länder Mexiko mit seiner Hauptstadt México D.F., Spanien, repräsentiert durch Barcelona und Amerika mit dem Bundesstaat Kalifornien.

Die Haupthandlung spielt sich in der Augenklinik ab, die von Maestro Antonio Suárez im Stadtviertel San Lorenzo gegründet wurde. Suárez war ein Schüler des berühmten katalanischen Augenarztes Barraquer, dessen real existierende Klinik man in Barcelona auch noch heute vorfinden kann. Eben diese hat Suárez fiktiv in San Lorenzo erbauen lassen: „La clínica es una réplica del edificio de Barraquer [...]“¹⁸. Ein spanisches Abbild dieser Spezialklinik wird in Mexiko errichtet und damit eine Grenzüberschreitung vorgenommen, bei der der spanische Einfluss auf Mexiko deutlich wird.

Die Tatsache, dass die Gänge und Zimmer dieser Klinik nach Edelgasen benannt werden, kann zum einen einen Überschuss an Sinn darstellen. Damit könnte der Autor kritisch die begrenzte Denkweise der Europäer in Frage stellen, die nämlich für alles eine Erklärung, eine plausible Interpretation brauchen. Zum anderen könnten diese Edelgase für die Kehrseite der Hybridisierung stehen, denn wenn man ihre eigentliche Grundfunktion betrachtet, weisen sie eine starke Trägheit ihrer chemischen Reak-

tionen auf. Es ist ihnen gleichsam nicht daran gelegen, sich mit anderen Atomen zu verbinden.

Im übertragenen Sinne könnte man diese Tatsache so interpretieren, dass eben die Klinik und damit stellvertretend ganz Mexiko, sich unabhängig von anderen Ländern behaupten und sich ins Weltgeschehen integrieren will. Doch da Edelgase nur sehr träge sind, könnte es womöglich Schwierigkeiten bei ihren „Selbstständigkeitsversuchen“ geben. Überdies weisen Gase keine feste Substanz und Struktur auf, so dass sie vielleicht eines Tages gar nicht mehr vorhanden sind und sich quasi aufgelöst haben.

Im Bezug auf die Klinik würde diese dann bald auch nicht mehr existieren. Darüber hinaus wird im Buch selbst schon die Vergänglichkeit thematisiert: „La clínica fue diseñada como un paradigma de modernidad. Sin embargo, pocas cosas son tan pasmosas como la modernidad detenida“¹⁹. Weil sie eben nur eine Replik der berühmten Augenklinik in Barcelona ist, ist die Klinik in San Lorenzo schon zum Scheitern verurteilt. Die spanische Macht kommt hier ganz deutlich zum Vorschein, denn nicht nur der Schein, das Abbild der Barraquer-Klinik, reicht aus, sondern das Sein, was in diesem Fall die Wurzeln Spaniens widerspiegelt.

Die Tatsache, dass dieser Schauplatz in San Lorenzo zudem als Ort des illegalen Organhandels von Hornhäuten in die USA dient, stellt eine weitere Kehrseite der Hybridisierung im Rahmen der Grenzüberschreitung dar. Die Ausnutzung Mexikos ist in diesem Beispiel nicht zu leugnen, das schon alt bekannte Problem des korruptiven Handelns, in diesem Fall durch Amerika, kommt hier deutlich zum Ausdruck. Hier ist das Gleichgewicht zwischen den beiden Instanzen, Mexiko und den USA, nicht mehr gegeben, da das amerikanische Element das mexikanische zu stark dominiert.

Da der Organhandel für die Klinik sozusagen die letzte Möglichkeit ist, in einer Zeit des schnellen Wandels finanziell zu überleben, spitzt sich die Situation nur noch mehr zu und eine Lösung auf Seiten Mexikos scheint fast aussichtslos.

¹⁷ Vgl. Toro 2002, 29.

¹⁸ Villoro 2005, 40.

¹⁹ Villoro 2005, 46.

Figuren

Richtet man sein Augenmerk im Folgenden auf Antonio Suárez, den Chef der mexikanischen Augenklinik, kann man diesen als hybriden Charakter bezeichnen. Er kann sozusagen als spanische Verkörperung auf medizinischer Ebene betrachtet werden, denn er richtet sich ausschließlich nach seinem Vorbild, José Antonio Barraquer.

Den Protagonisten dieses Buches, Fernando Balmes, ein aus Mexiko stammender Augenarzt, der in der Klinik in San Lorenzo angestellt ist, kann man als Ergebnis der Hybridisierung verstehen. Im Bezug auf seine Lehrjahre ist er nicht nur von Antonio Suárez, sondern auch von Doctor Felipe, einem mexikanischen Arzt aus San Lorenzo, der seine Patienten mit alternativen Methoden behandelt, geprägt: „–El fósforo alumbra el cerebro– me explicó el doctor Felipe; por lo demás, sus «explicaciones» eran bastante vagas: sabía mucho y no aclaraba nada, [...]“²⁰. Balmes muss nämlich zuerst die Grenzen überschreiten, um sich im Nachhinein loslösen zu können, denn im entscheidenden Moment, in dem Fernando Suárez operiert, erinnert sich Ersterer an Doctor Felipe: „Estaba más cerca del doctor Felipe que recibía en pago un ramo de cilantro que del Maestro inalcanzable“²¹. Während der Operation verspürt er noch kurz die Kraft des Meisters in sich, die ihn sozusagen lähmt, denn sein Bein agiert in einem Moment nur mit Verzögerung, „como si dependiera de otro cuerpo“²².

Diese Abhängigkeit von einem anderen Körper kann hier als Einfluss durch Suárez interpretiert werden, dem sich Fernando letztendlich aber doch entzieht. Denn nur kurze Zeit später kann er sein Bein wieder normal bewegen, hat sich so quasi selbst aus dem Zustand der Betäubung befreit. Balmes vertraut nun ganz dem Wissen des Doctors Felipe, was man auch schon vor der Operation ein Stück weit erraten kann. Die Nacht vor der Operation wird Balmes

bereits klar, dass Suárez Wissen ihn nicht weiterbringen, sondern dem Patienten eher schaden würde. Für Fernando hat die ganze Behandlung von Antonio Suárez mehr einen rituellen als medizinischen Charakter²³. Daran lässt sich erkennen, welches Ausmaß diese Operation indirekt annimmt. In diesem Zusammenhang kann man, auf politische Ebene übertragen, von einer Loslösung Mexikos von Spanien sprechen.

Doch warum ist Suárez überhaupt erblindet? Kann man hier wieder von einem gewissen Scheitern Mexikos auf dem Weg zur Selbstständigkeit sprechen? Oder muss man in diesem Kontext eher der Figur des Meisters Antonio Suárez größere Bedeutung zuschreiben? Dieser ist, so könnte man formulieren, vom spanischen Wissen wortwörtlich geblendet worden, und diese Blindheit kann man als Resultat seiner europäischen Denkweise bewerten. Er hat sich zu sehr auf Spanien berufen, denn er als Mexikaner ist als eine Kopie dieses Landes zu betrachten, so wie es sein gern zitierter Spruch, wie in der Einleitung schon erwähnt, auf sehr anschauliche Art und Weise darstellt:

„Un hombre recorre el desierto y al cabo de días infinitos encuentra un objeto brillante en la arena. Es un espejo. Lo recoge y, al verse reflejado, dice: “Perdone, no sabía que tenía dueño“²⁴. Überträgt man dieses Zitat auf die Problematik der Identitätsfindung, kann die Wüste als ein Symbol für den gesamten Identitätsprozess Mexikos verstanden werden. Die Identitätssuche an sich wird durch den Spiegel ausgedrückt. Wenn man nun Suárez auf den Mann im Spiegel projiziert, heißt das, dass dieser sein Spiegelbild, sein Selbst, nicht mehr wahrnimmt, da dort schon jemand anderes vorhanden ist, nämlich die spanische Macht mit ihren noch fortwährenden Einflüssen.

Da aber nun Suárez erblindet ist, entspricht dieses Gleichnis nicht mehr der Aktualität, sondern der Leser erkennt, dass sich die Dinge im Laufe der Zeit geändert haben. Im Bezug auf die mexikanische

²⁰ Villoro 2005, 28.

²¹ Villoro 2005, 256.

²² Villoro 2005, 257.

²³ Vgl. Villoro 2005, 222.

²⁴ Villoro 2005, 12.

Identität kann man sagen, dass diese entscheidende Operation an Antonio Suárez als Wendepunkt zu markieren ist, die eine Tendenz hin zur Autonomie Mexikos erkennen lässt.

Diese eben schon genannte Loslösung vom europäischen Denken wird nicht nur durch die Figuren der Geschichte zum Ausdruck gebracht, sondern auch durch die andere Art der Geschichtsschreibung der Literaturgeschichte, die Mitte der 80er Jahre aufgetreten und die auch bei Villoros Werk *El disparo de argón* vorzufinden ist. Villoro will ganz bewusst einen Unterschied zwischen Mexiko und Europa herstellen, so dass der Leser seine eigenen Vorstellungen von Europa entwickeln kann und auch soll. Der lateinamerikanische Erzähler wirft nämlich nun einen distanzierten Blick auf Europa und „markiert damit eine wichtige Etappe der geistigen Entkolonialisierung der mexikanischen Literatur“²⁵. Dieser Paradigmenwechsel drückt zudem aus, dass der europäische Leser sich nun nicht mehr als wichtigster Adressat herauskristallisiert, sondern vielmehr der lateinamerikanische.

Fazit

Zusammenfassend kann man anhand des Buches *El disparo de argón* von Juan Villoro feststellen, dass Mexiko und in diesem Fall besonders México D.F. immer noch dem Zwiespalt der Kolonialzeit und dem Willen, eine eigene unabhängige Identität zu erschaffen, ausgesetzt ist. Der immer noch andauernde apokalyptische Zustand, der besonders stark durch Korruption geprägt ist, schränkt deutlich das mexikanische Potential zur Selbstständigkeit ein.

Betrachtet man in diesem Zusammenhang speziell das Handeln des Fernando Balmes während der Operation an dem Maestro Antonio Suárez, werden zwar Versuche unternommen, sich aus den spanischen Ketten zu lösen und sich gegenüber den USA zu behaupten, doch müssen auch Rückschläge verkraftet werden. Im Bezug auf die Hybridität kann

man hier von den Gefahren sprechen, die diese mit sich bringen kann. Doch um eine kollektive Identität ausbilden zu können, muss sich Mexiko in diesem Fall, wie schon erwähnt, mit dem Einfluss der kolonialen Lebenswelt auseinandersetzen und ihn gleichzeitig reflektieren. Die Tendenz des Autors hin zur Loslösung von Spanien ist klar erkennbar. Doch wie sollte die mexikanische Identität aussehen? Wird sie durch spanische, nordamerikanische oder aztekische Einflüsse erschaffen? Vielleicht soll dieses Buch Anlass zur Vermutung geben, dass die Identität der Mexikaner eine hybride ist, die eben Resultat dieser verschiedenen Einflüsse, der *mestizaje*, dem Verschmelzen der indianischen und europäischen Bevölkerung und Kultur, ist.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Villoro, J., *El disparo de argón*, Barcelona 2005.

Forschungsliteratur

Borsò, V., „Mexiko 1968-1995: das Trauma von Tlatelolco und die Folgen“, in: Rössner, M. (Hg.), *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar 2007, 406-423.

Bronfen, E./Marius, B., „Hybride Kulturen. Einleitung zur angloamerikanischen Multikulturalismusdebatte“, in: E. Bronfen/B. Marius/T. Steffen (Hg.), *Hybride Kulturen. Beiträge zur angloamerikanischen Multikulturalismusdebatte* 4, Tübingen 1997, 1-29.

Ewald, U., *Mexiko. Das Land, seine Geschichte und Kultur*, Stuttgart/Berlin/Köln 1994.

Maihold, G., *Identitätssuche in Lateinamerika: Das indigenistische Denken in Mexiko*, Saarbrücken/Fort Lauderdale 1986.

Toro, A. de, „Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept“, in: C. Hamann/C. Sieber (Hg.), *Räume*

²⁵ Borsò 2007, 418.

der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur 2, Hildesheim/Zürich/New York 2002, 15-52.

Weidtmann, N., „Postkoloniale Identitätssuche. Die innerkulturellen Krisen und der interkulturelle

Dialog“, in C. Hamann/C. Sieber (Hg.), *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur 2*, Hildesheim/Zürich/New York 2002, 109-124.

Nathalie Fauveau

CIUDADES ESPEJO

CIUDADES ESPEJO

"Pongamos que el mundo es una esfera –tampoco hay que tener demasiada imaginación. Pongamos que yo misma también soy una..."

Aceptemos con cierta deferencia para conmigo, una de tantas canicas, que la gran esfera del mundo refleja punto por punto mi pequeña persona y mis problemáticas. Que mi planteamiento vital, la búsqueda de la felicidad ergo del amor –primer axioma que les ruego asuman- recorre las ciudades que he visto. Y que mi identidad, a su vez, y mi amor, incorporan toda una serie de leyendas urbanas, de clichés o de "contra clichés", que me transforman en un posible reflejo de la realidad que percibo.

Con sus patios traseros, sus centros comerciales, sus puentes o sus mezquitas, estos espacios, todos ellos pertenecientes por derecho de frecuentación o de fantasía a mi imaginario de niña-blanca-perdida-busca, entran dentro de mi sistema de representación. Pero en el amor, Damas y Caballeros, todo suma o resta, y en mi diálogo con la ciudad, cada instantánea traduce una faceta de mí que hay que minimizar o maximizar en función de la mirada del otro. Más bien del Otro, el sujeto, el que hace de mí un Objeto y me convierte de ese modo en otro sujeto en perpetua transformación. De ese ojo sempiterno que me espía hasta la perfección.

Por ello, la imagen se superpone o se filtra, se duplica o se divide, se deforma, refleja o sugiere un reflejo, se mueve, se autocuestiona o se mitifica.

Partamos entonces de Madrid, la ciudad de lo sentido, a París, mi "otra" ciudad, mi proyección, la ciudad de lo imaginado. Pasemos de la palabra "ilusión", a caballo entre los deseos y los sueños, a su equivalente lúcido y algo amputado "l'illusion", crisol de espejismos, y alejémonos poquito a poco de mi eje vital, hacia lo universal o quizás lo desconocido, para dar con la mirada en el mito. Mitos de ahora y de nunca. Mitos de tierras enamoradas. Imágenes, todas ellas, del viajero que busca a su mejor yo y trata de conquistarlo para ofrecerlo".

Nathalie Fauveau



Nosotros, los de entonces, Madrid 2009



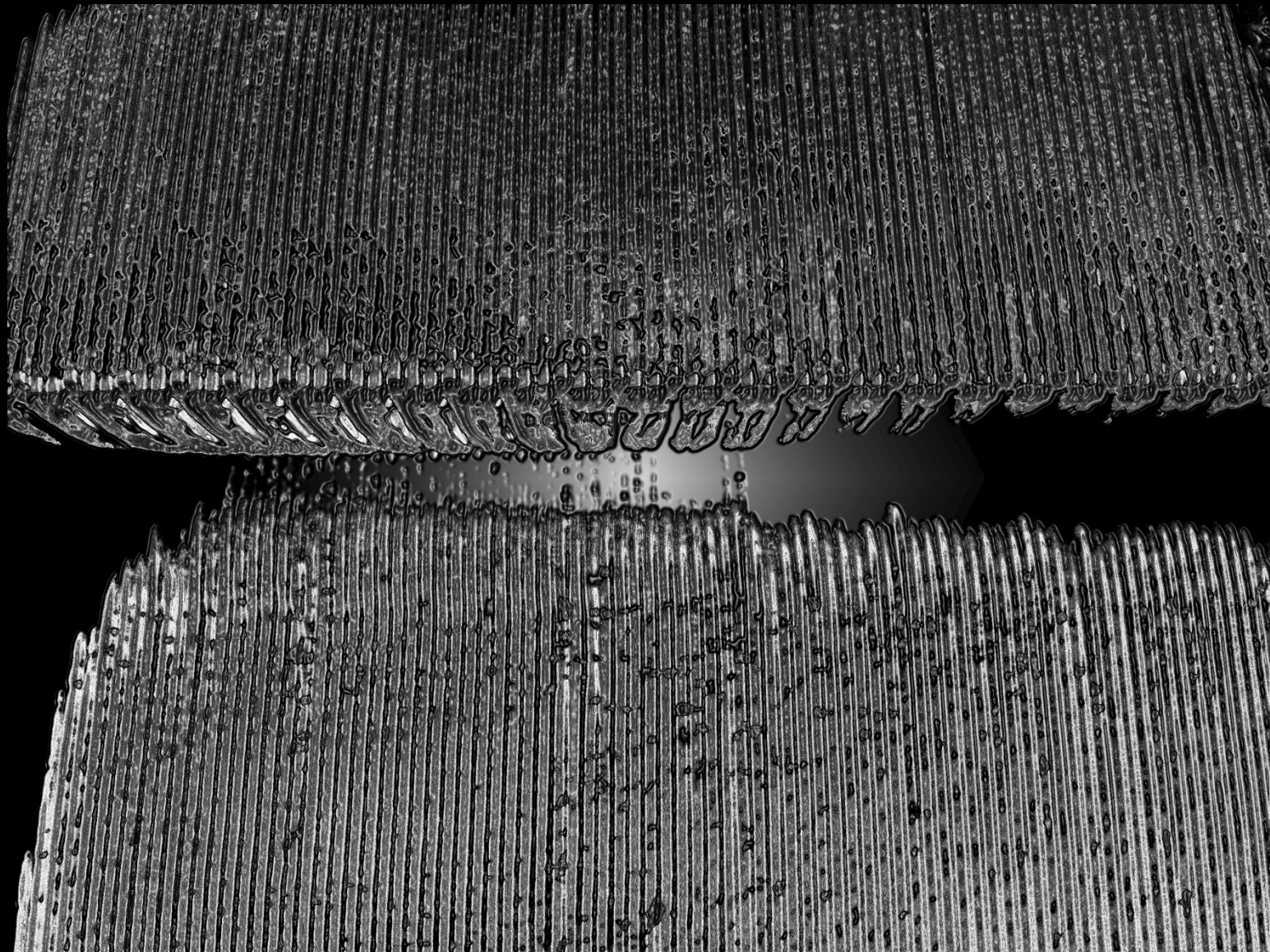
El impostor, Madrid 2009



Zona de turbulencias, Madrid 2010



Débrouillez-vous, ici c'est le far west, Paris 2008



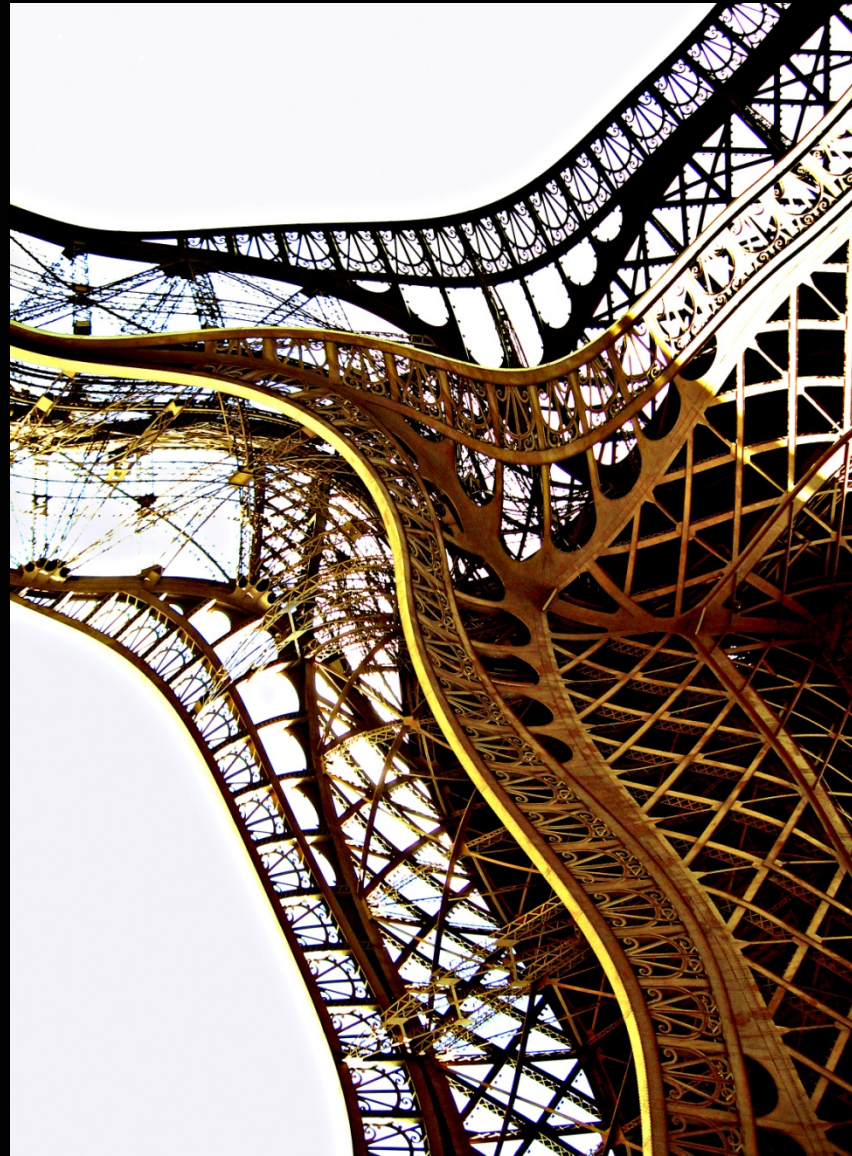
Hey ho, hey ho, Paris 2008



Fenêtre sur cour, Paris 2008



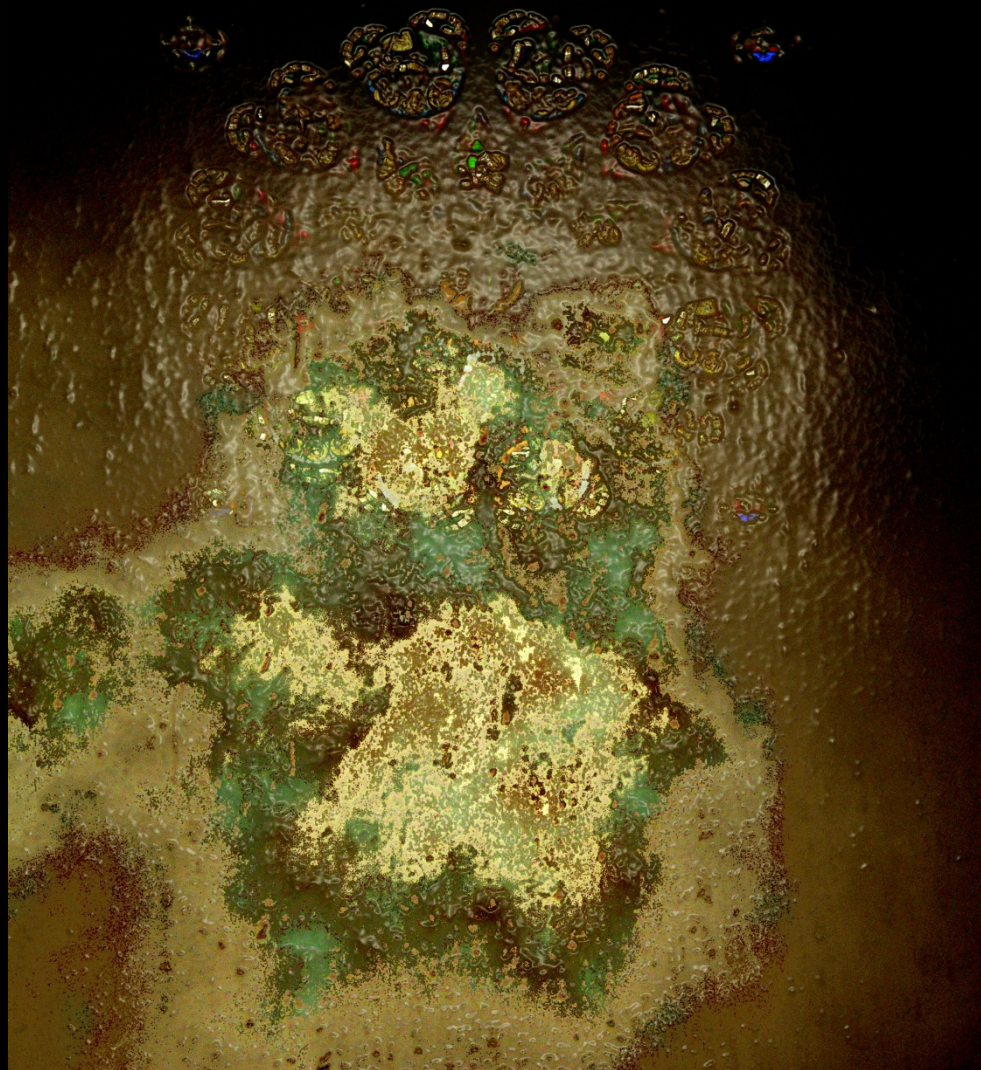
Méduse, Paris 2008



Pieux mensonges, Paris 2008



Suspens, Paris 2008



La légende du siècle, Paris 2009



Limelight, NY 2007



Under my skin, NY 2007



Self-made-Tom, NY 2007



Self-made-Tom 2, NY 2007



In men we trust, NY 2007



My fellow man, NY 2007



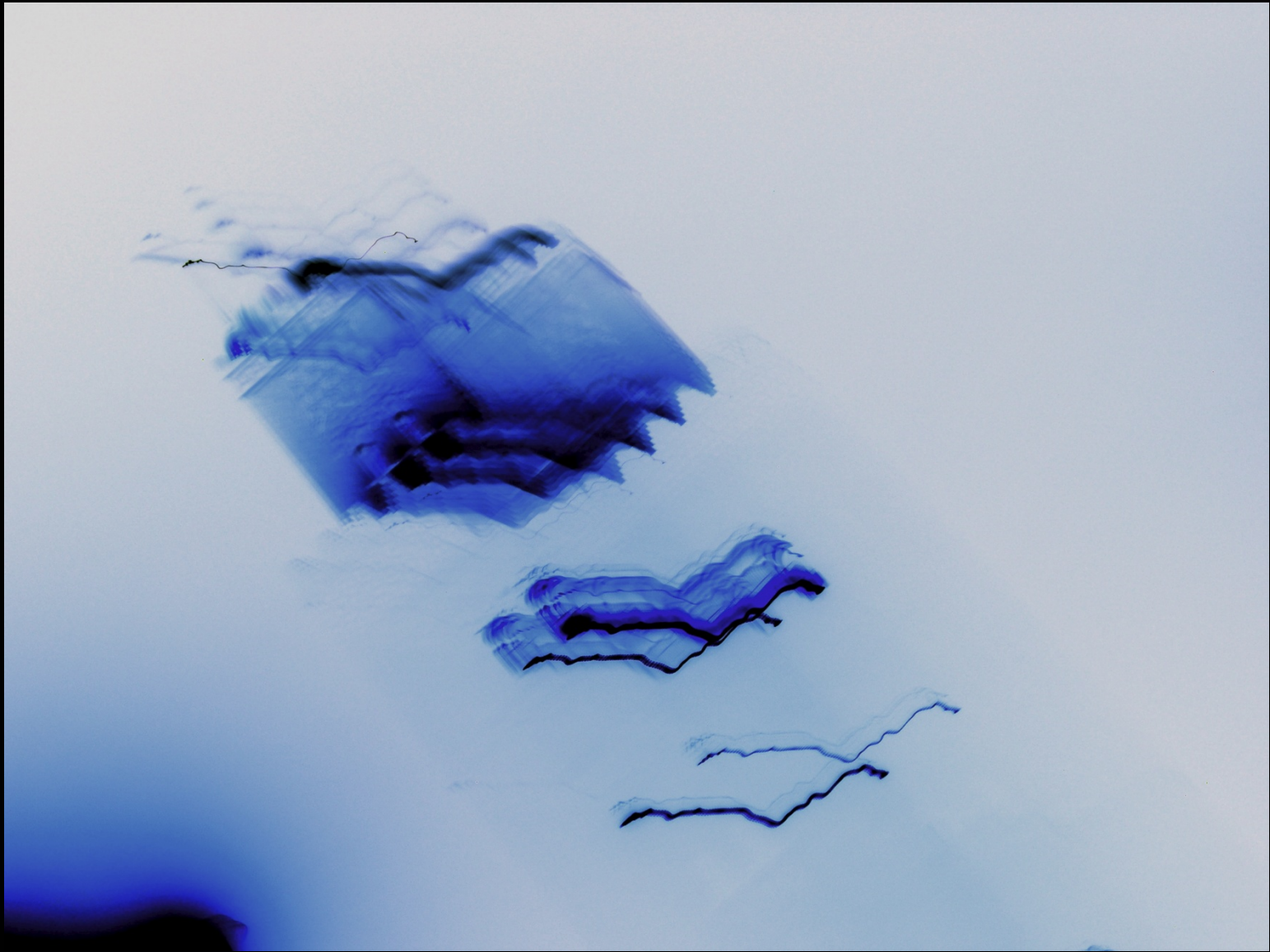
A bit too tight, NY 2007



The line, NY 2007



L'autre, Marrakech 2009



Arabesques, Marrakech, 2009



Orientations, Marrakech, 2009



Ravisement, Marrakech, 2009



Dead end, London 2008



Sensual system, London 2008

Urbes europaeae

Jens Langholz

In diesem Beitrag sind Photographien aus 12 europäischen Städten zusammengefasst. Die Aufnahmen sind in den letzten 9 Jahren entstanden.

Für die Motivauswahl bewege ich mich zumeist abseits der typischen Touristenpfade. Ich suche das auf den ersten Blick Unspektakuläre, das Schöne im vermeintlich Belanglosen. Mich interessiert nicht das unmittelbar Gefällige, nicht das Laute, nicht die weithin bekannte Sehenswürdigkeit. Es reizt mich, das Dezente, das Leise, das Besondere im Alltäglichen zu entdecken, das seine Schönheit erst auf den zweiten Blick offenbart.

Die Photographien sind ein Versuch, das Gesehene durch die Bildkomposition zu ästhetisieren. Mich faszinieren symmetrische, geometrische und grafische Strukturen von Motiven, die Muster oder Regelmäßigkeiten erkennen lassen. Auf einzelnen Photographien finden sich Details, die Kontrapunkte zu diesen regelmäßigen Strukturen bilden. Ich versuche, Quartiere, in denen sich normalerweise viele Menschen aufhalten, menschenleer zu zeigen und dadurch eine ungewöhnliche Stimmung zu erzeugen, die zum Nachdenken anregt.

Die meisten Motive habe ich mit Weitwinkelobjektiven photographiert. Die älteren Aufnahmen sind mit analogen Kleinbild-Spiegelreflex-Kameras, Nikon FM2 und F3, entstanden. Seit 2011 nutze ich eine digitale Spiegelreflexkamera.

Weiterführende Informationen unter: www.jenslangholz.de



Rom, 2005



Sabaudia, 2005



Rom, 2005



Paris, 2004



Paris, 2004



Paris, 2004



Paris, 2004



Paris, 2004



Wien, 2008



Wien, 2008



Wien, 2008



Istanbul, 2007



London, 2006



London, 2008



London, 2008



Viana do Castelo, 2011



Viana do Castelo, 2011



Alte, 2005



Barcelona, 2012



Barcelona, 2012



Barcelona, 2012



Barcelona, 2012



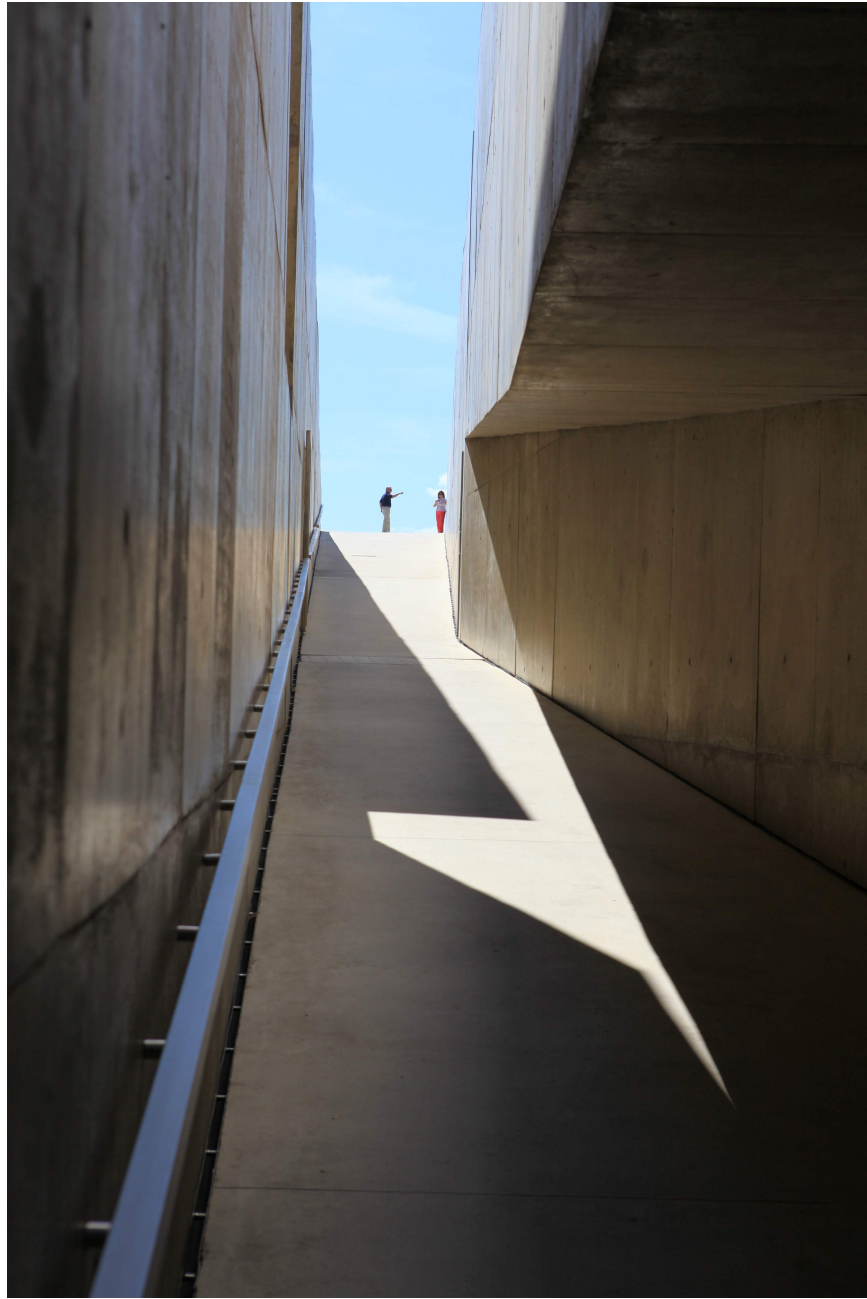
Barcelona, 2012



Porto, 2011



Porto, 2011



Vila Nova de Foz Côa, 2011



Lissabon, 2013



Barcelona, 2012