

aus  
politik  
und  
zeit  
geschichte

beilage  
zur  
wochen  
zeitung  
das parlament

Juan Bruce-Novoa  
Gesellschaft und Politik  
in der lateinamerikanischen  
Literatur

Paul Levine  
Der neue Realismus  
in der zeitgenössischen  
nordamerikanischen Literatur

ISSN 0479-611 X

B 39-40/84  
29. September 1984

Irene Böhme  
Der Dichter auf dem Markt

Juan Bruce-Novoa, Ph.D., geb. 1944; Studium der spanischen und portugiesischen Literatur an der University of Colorado (Schwerpunkt: Moderne lateinamerikanische Literatur); von 1974 bis 1983 Professor für lateinamerikanische und Chicano Literatur sowie lateinamerikanische Studien an der Yale University; 1983—1984 Fulbright Professor (für Amerikanistik und Hispanistik) an der Universität Mainz, Germansheim; gegenwärtig Professor für mexikanische Literatur an der University of California, Santa Barbara.

Veröffentlichungen u. a.: *Innocencia perversa/pervers Innocence*, Phoenix 1976; *Chicano Authors: Inquiry by Interview*, Austin 1980; *Chicano Poetry. A Response to Chaos*, Austin 1982; (Mitherausgeber), *Mexico and the United States: Intercultural Relations in the Humanities*, San Antonio 1984.

Paul Levine, Ph.D., geb. 1936; Promotion an der Harvard University; 1966—1969 Dozent für Englisch an der University of Rochester; 1969—1975 Dozent für Kulturwissenschaften an der York University, Toronto; seit 1975 Professor für amerikanische Literatur an der Universität Kopenhagen.

Veröffentlichungen u. a.: *Norman Mailer's Civil War*, in: J.L. Granatstein/R.D. Cuff (Eds.), *War and Society in North America*, Toronto 1971; *Divisions*, Toronto 1975; *The Conspiracy of History: E.L. Doctorow's The Book of Daniel*, in: *Dutch Quarterly of Anglo-American Letters*, (1981/82); *Recent Jewish-American Writing*, in: *Stratford-Upon-Avon Series* (erscheint demnächst), E.L. Doctorow, Methuen (erscheint demnächst).

Irene Böhme, geb. 1933; Buchhändlerin; Studium der Journalistik und Theaterwissenschaft in Leipzig; Redakteurin und Ressortleiterin bei der kulturpolitischen Wochenzeitung SONNTAG, Berlin (Ost); Dramaturgin an der Volksbühne am Luxemburgplatz Berlin (Ost); seit 1980 in West-Berlin als Dramaturgin an den Staatlichen Schauspielbühnen Berlins tätig.

Veröffentlichungen: Essays, Fernsehkritiken, Theaterkritiken, u. a. für die „Süddeutsche Zeitung“, Hörspiele, Buchveröffentlichung: „Die da drüben — Sieben Kapitel DDR“, Berlin 1982.



Herausgegeben von der Bundeszentrale für politische Bildung, Berliner Freiheit 7, 5300 Bonn 1.

Redaktion:

H. Ehmke, P. Lang, Dr. G. Renken, K.-H. Resch, Dr. K. Wippermann.

Die Vertriebsabteilung der Wochenzeitung DAS PARLAMENT, Fleischstr. 62—65, 5500 Trier, Tel. 06 51/461 71, nimmt entgegen

- Nachforderungen der Beilage „Aus Politik und Zeitgeschichte“;
- Abonnementsbestellungen der Wochenzeitung DAS PARLAMENT einschließlich Beilage zum Preis von DM 14,40 vierteljährlich einschließlich Mehrwertsteuer; bei dreiwöchiger Kündigungsfrist zum Quartalsende;
- Bestellungen von Sammelmappen für die Beilage zum Preis von DM 6,50 zuzüglich Verpackungskosten, Portokosten und Mehrwertsteuer.

Die Veröffentlichungen in der Beilage „Aus Politik und Zeitgeschichte“ stellen keine Meinungsäußerung des Herausgebers dar; sie dienen lediglich der Unterrichtung und Urteilsbildung.

## Gesellschaft und Politik in der lateinamerikanischen Literatur

Umfassende Aussagen über lateinamerikanische Schriftsteller und ihre Beziehung zu Gesellschaft und Politik zu machen, ist ein sehr riskantes Vorhaben. Um einer solchen Aufgabe gerecht zu werden, sollte man den Wagemut eines Geschichtsphilosophen haben, der zu Höhenflügen vereinfachender Abstraktion ansetzt, ohne sich um die unvermeidlichen und zahllosen Störfeuer allüberall zu kümmern, die nicht so sehr ein bestimmtes Gebiet vor Angriffen schützen, als dagegen protestieren sollen, daß man ignoriert wird. Lateinamerika ist eine riesige Region, die sich über den Doppelkontinent erstreckt. Seine Literatur reicht von einer Vielfalt mündlicher Traditionen bis zu dem, was viele Kritiker

heute für die differenziertesten und bahnbrechendsten Schöpfungen halten.

Meine Aufgabe besteht in dem Versuch, gedrängt, jedoch ohne ungebührliche Verfälschung, herauszuarbeiten, womit sich die Schriftsteller Lateinamerikas in ihrer Literatur beschäftigen, und ihren Standort gegenüber Gesellschaft und Politik zu bestimmen. Ich habe mir jedoch die Freiheit genommen, mich dabei auf Romane zu beschränken und den an einer ausführlicheren Behandlung interessierten Leser zu bitten, die Literatur persönlich zu erforschen. Dieser Beitrag mag als einfache Einführung in ein höchst komplexes Thema gelten.

### I. Das Umfeld

In der Mitte dieses Jahrhunderts, nach jenen Ereignissen, die fast einhellig als Zusammenbruch der westeuropäischen Kultur auf den Schlachtfeldern des Zweiten Weltkrieges verstanden wurden, zu einer Zeit, als sie noch nicht die geheiligten Oberpriester der lateinamerikanischen Literatur waren, die sie in späteren Jahren wurden, schrieben zwei lateinamerikanische Schriftsteller zwei Hauptwerke von weitreichendem Einfluß: Octavio Paz *El laberinto de la soledad* und Alejo Carpentier *Los pasos perdidos*. Jeder suchte auf seine Weise nach Antworten auf Fragen, die sich der Menschheit, Lateinamerika, dem jeweiligen Heimatland und dem Künstler stellten. Wenn mein erster Schritt uns auf Werke zurückzuverweisen scheint, die von einigen als überholt und nicht mehr dem Spektrum der zeitgenössischen Literatur zugehörig angesehen werden könnten, so unternehme ich ihn nicht nur deshalb, weil diese Werke in hervorragender Weise den Niederschlag jenes kritischen Abschnitts der Weltgeschichte darstellen, sondern auch, weil lateinamerikanische Intellektuelle trotz großer Fortschritte in der Qualität ihrer Literatur immer noch unter dem Eindruck der darauffolgenden Zeit der Dürre leben. Paz und Carpentier diagnostizierten prophetisch eine Situation und

überlegten Auswege, die bis heute Auswirkungen auf die lateinamerikanische Gesellschaft und deren kulturelles Schaffen haben. Die Stärke und Verbindung der Faktoren innerhalb jenes Zeitraumes, dessen Zustand sie aufzeichnen wollten, seine Dynamik, haben sich sicherlich weiterentwickelt, und die kubanische Revolution hat dem eine neue Dimension beigelegt, aber im wesentlichen haben sich die Umstände nicht grundlegend verändert. Um die Arbeiten von Autoren wie Gabriel García Márquez, Elena Poniatowska, Severo Sarduy, Vargas Llosa, Juan García, Ponce, Roa Bastos etc. zu verstehen, wird es für uns hilfreich sein, sie in einen Kontext zu stellen, der durch die Werke von Paz und Carpentier aus den fünfziger Jahren umgrenzt ist. Eine letzte Rechtfertigung: Im Gegensatz zu anderen Werken aus dieser Periode, die dieselben Probleme behandeln, stellen Paz und Carpentier den Intellektuellen in der Gesellschaft in den Mittelpunkt, und damit ist unmittelbar unser Thema angesprochen.

Obwohl sich beide Texte, oberflächlich gesehen, erheblich unterscheiden — *Laberinto* ist ein ausführlicher anthropologischer Essay, *Pasos* ein Roman —, folgen beide Werke ähnlichen Entwicklungsmustern. Beide gehen aus vom Zustand des Exils, der persönlichen und kulturellen Selbstentfremdung: Der Intellek-

tuelle — Paz selbst in *Laberinto* und der namenlose Komponist in *Pasos*, der in so vielen Charakterzügen Carpentier ähnelt, daß er dessen alter ego sein könnte — unternimmt Reisen durch Raum und Zeit Lateinamerikas und dessen Vergangenheit. Beide Werke heben den Wunsch und das Bedürfnis hervor, Geschichte wiederzugewinnen. Paz und Carpentier teilten die in breiten Kreisen diskutierte Auffassung, daß Lateinamerika keine eigentliche Geschichte habe, da das Aufdrängen europäischer Kultur- und Gesellschaftsmodelle zugleich bedeutete, daß Geschichte von und für Nicht-Lateinamerikaner geschrieben und damit verfälscht wurde. Dieser Versuch der Wiedererlangung der eigenen Geschichte stellte eine Attacke auf den geltenden Kanon der akademischen Geschichtsschreibung dar. Und da beide Autoren ihre historische Erkundung in einer literarischen Gattung darboten, attackieren sie damit die Auffassung von Geschichtswissenschaft als Faktensuche, indem sie die schöpferische Interpretation von Vergangenheit dagegenstellen, eine Geschichtsdeutung, die den Leser stärker durch literarische Mittel als durch vermeintlich objektive Darstellung anzusprechen sucht. Dieser Gedankengang kann und wurde auf die Politik übertragen. Die chronische Malaise in der Politik Lateinamerikas war entsprechend zurückzuführen zunächst auf die Europäer und später auf einheimische *Políticos*, die ihren Landsleuten fremde Systeme politischer Herrschaft aufnötigten. Lateinamerikanische Geschichte war also eigentlich ein Produkt fremder soziopolitischer Theorien, die man einer andersgearteten Basis aufzwang, anstatt ihr zu erlauben, einen eigenständigen und entsprechenden Überbau zu entwickeln. Als die europäische Gesellschaft Mitte dieses Jahrhunderts zusammenbrach, beließ dieses Ereignis Lateinamerika in einem Zustand der Desorientierung. Sogar diejenigen, die wie Carpentier die kulturelle Unabhängigkeit Lateinamerikas gefordert hatten, waren nun gezwungen, sich neu auszurichten. Wohin konnte sich Lateinamerika wenden?

Passiv auf die Initiative der beiden Supermächte zu warten, bedeutete schon damals, in das nordamerikanische Lager getrieben zu werden. Während nicht alle in Lateinamerika zu jener Zeit diese Möglichkeit negativ bewerteten, waren Paz und Carpentier davon überhaupt nicht begeistert. Vielleicht lag es an der gemeinsamen geographischen Nähe Mexikos und Kubas zu den USA und an der

Geschichte der Interventionen dieser Großmacht, die beide Schriftsteller weniger optimistisch auf die Versprechungen eines pan-amerikanischen Bewußtseins reagieren ließ.

Beide Autoren lassen ihre Texte in den USA beginnen mit Beispielen der Degradierung, von der ein Lateinamerikaner betroffen werden kann, wenn er von den Wurzeln der Authentizität abgeschnitten wird, für die seine Kultur steht. Doch in beiden Fällen hat der Lateinamerikaner zumindest unbewußt die Situation gesucht, in der er sich dann befindet. Während Carpentiers Komponist, der namenlose Protagonist und Ich-Erzähler in *Pasos* den intellektuellen Künstler hoher Kultur repräsentiert, kommt Pachuco<sup>1)</sup>, der erste Sozialtypus, den Paz analysiert, aus der untersten gesellschaftlichen Schicht. Diesen anscheinend entgegengesetzten Gestalten ist der Wunsch gemeinsam, teilzunehmen an der zeitgenössischen amerikanischen Gesellschaft, koste es, was es wolle; und der Preis dafür ist, wie uns die Autoren bedeuten, hoch: persönliche Opfer und Verlust von Würde und Identität. Auf diese Weise warnen beide Autoren: Das Einschwenken auf die neue Metropole verspricht noch schlimmere Resultate als die alte europäische Herrschaft. Paz und Carpentier kehren diesen Beispielen extremer Entfremdung den Rücken zu, wenden sich auf der Suche nach Authentizität nach Lateinamerika zurück.

Der Verruf der nordamerikanischen Kultur als leeres Versprechen hat in Lateinamerika eine lange Tradition. Manchmal orientieren sich sowohl Paz wie Carpentier in ihrer Verurteilung der nordamerikanischen Gesellschaft als zu materialistisch, pragmatisch und

<sup>1)</sup> Während des Zweiten Weltkriegs erregten Pachucos internationales Aufsehen, als in Kalifornien stationierte amerikanische Soldaten diese zum Freiwild erklärten, sie in den Straßen von Los Angeles angriffen, zusammenschlugen und ausraubten. Diese sogenannten „Zoot“, Unruhen, hörten erst auf, als Mexiko sich beschwerte und das Kriegsministerium zu dem Schluß kam, daß die negative Propaganda, zu der die Achsenmächte die Vorfälle ausnutzten, der Kriegsanstrengung schaden. Pachucos hoben sich durch ihre auffallende Kleidung ab: Mäntel mit breitem Revers, Hüte mit schmaler Krempe, weite Hosen, die wie Ballons an den Knien sich weiteten und an den Knöcheln eng zusammengebunden waren. Sie sprachen eine Mischung aus Spanisch, Englisch und Slang. In *Laberinto* hat Octavio Paz behauptet, daß sie zu Kriminellen wurden, weil darin ihre einzige Möglichkeit bestand, von der anglo-amerikanischen Gesellschaft anerkannt zu werden, eine Theorie, die in weiten Kreisen von Chicano-Intellektuellen bestritten wird.

vulgär an José Enrique Rodós *Ariel*. Carpentier hebt hervor, daß der Mensch seine Humanität verliert, wenn er sich dem Geschäftsleben städtischer Metropolen preisgibt. Sein gebildeter Hauptdarsteller erweist sich jedoch der US-amerikanischen Gesellschaft gewachsen und erhält materielle Belohnung und Anerkennung für seine Arbeit. Er wird akzeptiert, weil er sich den sozialen Normen unterwirft — dabei ist er genauso geistlos und intellektuell leer, wie es uns Carpentier offensichtlich von allen amerikanischen Intellektuellen glauben machen will. Paz zog es vor, Angehörige einer Klasse herauszustellen, die wenig Chancen auf Anerkennung besaßen; dadurch konnte er sich auf den US-amerikanischen Rassismus und auf die gewalttätige Unterdrückung von nicht anpassungsfähigen Außenseitern konzentrieren. Da Mexikaner aus unteren Schichten — im Gegensatz zu den europäisierten und vorwiegend weißen kubanischen Oberschichtsinтеллектуellen zu Carpentiers Zeiten — in der Regel die rassistischen Barrieren nicht überwinden konnten, stellten sie die eigenen Unterschiede zu der US-amerikanischen Gesellschaft heraus. Aus diesem Grunde traf sie der Zorn dieser Gesellschaft mit voller Gewalt. In beiden geschilderten Fällen verbleibt beim Leser der Eindruck, daß das Opfer für Übernahme oder gar Anerkennung zu groß ist.

Carpentier und Paz steckten eine den lateinamerikanischen Schriftstellern vertraute Position ab: Opposition gegen die Vereinigten Staaten trotz ihrer starken Anziehungskraft. Daß sie dies zum Ausdruck brachten, indem sie sich auf verständniswillige Exilanten konzentrierten, ist ebenfalls prophetisch: An beiden Enden des ökonomischen Spektrums haben sich die Probleme, die die Autoren aufgriffen, verschärft.

Die Reise von Paz und Carpentiers Hauptfiguren zurück in ihre Heimat wird zu einer Wanderung durch die Sozialgeschichte. Doch während beide nach einer unverfälschten Deutung der Vergangenheit Lateinamerikas suchen, um den europäischen Modellen etwas entgegenzusetzen — ein alter Traum früherer lateinamerikanischer Generationen —, kommt jeder von ihnen auf seine Weise zu der Einsicht, daß die europäische Tradition unüberwindbar ist. Carpentiers Hauptfigur kann nicht umhin, alles, was ihr begegnet, durch die Vermittlung europäischer Lektüre wahrzunehmen. Jede Beschreibung verrät ihren literarischen Ursprung in einem früheren Text. Sogar die Rebellionsversuche münden

nur in eine von Europa ausgeborgte literarische Form. Ein Entrinnen ist unmöglich, weil es keine wirkliche Alternative gibt. Mit der ganzen einen Thesenschriftsteller auszeichnenden Raffinesse versucht Carpentier klarzumachen, daß es das sagenumwobene goldene Zeitalter als Anbruch einer reinen Kultur niemals gab, oder man es zumindest heute nicht wiederherstellen könne. Carpentier wollte auch zeigen, daß sogenannte primitive Gesellschaften Kreativität nicht wesentlich höher eingeschätzt haben. Kurz, Carpentier schrieb einen anti-surrealistischen Roman.

Paz ging einen anderen Weg. Anstatt zu versuchen, allen europäischen Bildern zu entkommen, begann er mit Carpentiers Schlußfolgerung, daß Lateinamerika in einem bestimmten Maße von europäischen Formeln Gebrauch machen müsse. Er entschied sich, das zu benutzen, was man als neue Alternative zu der traditionellen europäischen Geschichtsschreibung bezeichnen kann: Jungs archetypische Psychohistorie. Durch diese rhetorische Umgestaltung der Vergangenheit bestreitet er das lineare Modell von Geschichte, das auf Ereignissen und Einzelpersonen aufbaut. Geschichte wird zur Wiederholung archetypischer Wesenheiten in sich ständig ändernden Verkleidungen, das heißt, Geschichte wird zum Mythos, lineare Zeit bereitet den Weg für zyklische Bewegungen, bewußtes Vorhaben wird durch unbewußte Imperative aufgebrochen. Deshalb muß man, um das unverfälschte Wesen eines Landes, einer Kultur oder einer Person zu erfassen, rationale Analyse aufgeben und in die dunklen Regionen des Irrationalen eindringen.

Am Ende ihrer jeweiligen Werke lassen sich sowohl Übereinstimmungen als auch Unterschiede zwischen Carpentier und Paz feststellen. Beide behaupten implizit, daß Geschichte eigentlich Literatur sei. Diese These ist heute den Lesern von Hayden White, dem US-amerikanischen Anti-Historiker, vertraut, doch war sie in den frühen fünfziger Jahren keineswegs Allgemeingut. Carpentier und Paz sahen wie White Geschichte als einen besonders intensiven Gebrauch der Sprache an, um Ordnungsvisionen entsprechend einer bestimmten Vorstellung oder Ideologie darzustellen, die jedoch auch eine andere Form hätte annehmen können. Geschichte ist nicht das, was durch Forschung seine Gestalt erlangt, sondern ein Text, der von dem Forscher geschaffen wird; deshalb schreiben neue Forscher andere Geschichten. Beide behaupten den Bankrott der europäischen Versionen

von Lateinamerika, akzeptieren jedoch die Unvermeidlichkeit des Gebrauchs europäischer Sprache und Redekunst. Aus diesem Grunde würden sie nicht alle europäischen Vorbilder über Bord werfen — was unmöglich wäre —, sondern die für Lateinamerika geeignetste Alternative unter denen, die dem Schriftsteller zu Gebot stehen finden.

Paz entschied sich für die persönliche Bindung an den Mythos und insbesondere an den Eros. Die letzten Kapitel von *Laberinto* fordern den Menschen auf, sich wieder mystischen und instinkthaften Kräften zuzuwenden, eine Rückkehr zur Einheit mit der Quelle der Natur in Form der Mutter Erde. Deshalb gibt Paz Geschichte überhaupt auf nach einem Überblick über die mexikanische Geschichte, weil, wie er sagt, alle Menschen in der Nachkriegswelt gleichermaßen verloren und alleine sind. Obwohl sie einmal den gleichen Rang hatten, wird die Gegenwart wichtiger als die Vergangenheit; die Zukunft muß durch kreative Gestaltung erzeugt werden. Dieser Standpunkt impliziert die Zurückweisung jenes Bollwerks des Pragmatismus: der Vereinigten Staaten; er fordert aber zugleich auch ernsthaft marxistische Auffassungen von Geschichte heraus. Letztlich bleibt Paz dem Surrealismus treu, den er als die einzige moderne Bewegung bezeichnet hat, die weiterhin ein lebensfähiges Programm anbietet. Paz zieht Dichtung der Geschichte vor, die er, wie Mircea Eliade, als Quelle von Schrecken und Entfremdung versteht. Gegenüber dem sozialen Leben scheint er im Persönlichen die bevorzugte Quelle für die Entdeckung des Allgemeingültigen zu sehen.

Carpentier ist am häufigsten mit dem magischen Realismus in Verbindung gebracht worden, seiner Adaption des Surrealismus für Lateinamerika, in der er gleichzeitig das Vorbild der französischen Ausprägung ablehnte. Doch stellt *Pasos* in weiten Teilen eine Ablehnung des magischen Realismus dar. Carpentiers Hauptfigur folgt dem surrealistischen Pfad in die lateinamerikanische Realität auf der Suche nach dem goldenen Zeitalter des Ursprungs, dieser verlorenen Einheit aller Wesen, nur um herauszufinden, daß man die Besonderheit von Zeit und Raum nicht umgehen kann. Ebenso wenig findet er, daß es einen ursprünglichen Bildervorrat für die Menschheit gibt. Was an allen Punkten der Reise vorkommt, ist Geschichte, d. h. Geschichte, wie sie in der Literatur erscheint: Menschen, die sich des Flusses der Zeit bewußt sind und versuchen, von ihrer Erfahrung ein schriftliches

Zeugnis abzugeben, um den Tod zu überleben, indem sie eine Spur ihres Vorübergehens hinterlassen. Am Ende seiner Reise ist der Hauptdarsteller symbolisch gefangen zwischen der Vergangenheit des Dschungels und der Zukunft der Großstadt. Wie der Prophet, der in die Wüste geschickt wurde und überlebt, erwartet er seine Rückkehr zur Tat. Kritiker haben dies als ein zweideutiges Ende interpretiert, als Eingeständnis der Ausweglosigkeit, einer weiteren existentiellen Sackgasse. Doch Carpentier beließ es nicht dabei. In einem letzten Abschnitt, den die meisten Kritiker als eine von Carpentier hinzugefügte Fußnote anstatt als Fortsetzung des Romans mißdeutet haben, erhalten wir einen Hinweis zur Überwindung des Engpasses, ein Modell für künftige Handlungen. Der Schlußsatz des letzten Abschnitts ist eine Anspielung auf ein alternatives Paradigma von Literatur und Geschichte, eine Mischform des Schreibens, die man auf Xenophon zurückführt.

Carpentiers *Pasos* muß als fehlgeschlagener Versuch gelesen werden, das Leben nach der homerischen Tradition des siegreichen Helden zu leben und zu deuten, der zur Eroberung der Welt aufbricht und mit der Beute heimkehrt. Der Roman ist ein verschleiertes Epos, so wie die Geschichte die Geschichte der Sieger ist. Angesichts der Lektionen des Zweiten Weltkrieges — daß nämlich die europäische heroische Tradition zu einer Patt-Situation für alle Betroffenen geführt hat, ohne Sieger — schlägt Carpentier vor, daß die Lateinamerikaner als Gegenentwurf eine Geschichte wiedergewinnen, die auf dem Scheitern und dem Überleben der Besiegten beruht, die gezwungen sind, sich vom Imperialismus mit leeren Händen zurückzuziehen. Wie Xenophon könnte der Schriftsteller der Niederlage noch einen Sieg entreißen, indem er den Text des Überlebens schreibt. Außerdem führt uns Carpentier durch ein kompliziertes, doch nicht so schwieriges System der Bezugnahmen auf andere Texte zu dem modernen Dichter, den er als Vorbild für das zukünftige Schreiben anbietet: Saint-John Perse. Von Perse übernimmt Carpentier die Idee, daß die Welt von neuem benannt, beschrieben und entdeckt werden müsse. Er sympathisiert auch mit Perses Interesse an der barbarischen Horde, die Erneuerung durch Umherziehen erreicht. Schließlich ist Perse ein persönliches Vorbild: Ein Intellektueller im Exil, der durch das Schreiben Besitz von Amerika ergreift, was ironischerweise eine Wiederinbesitznahme ist, da Perse

wie Carpentier in der Karibik geboren wurde.

Anders als Paz fordert Carpentier Geschichte, jedoch verstanden als kreatives Umschreiben der Vergangenheit. Wie Perse und Xenophon muß der Schriftsteller seine persönliche Autobiographie mit der Darstellung von bestimmten Zeiten und Orten verbinden. Während Paz sich auf das Persönliche beschränkt, konzentriert sich Carpentier auf das Gesellschaftliche.

Zum Abschluß dieser Einführung in das literarische Umfeld sollten kurz noch einige weitere Punkte angesprochen werden. Der Mangel an Authentizität in der Geschichte und den Grundstrukturen Lateinamerikas ließ nach Aussage beider Autoren eine Fassade der Wohlanständigkeit entstehen, die nur mit Mühe einen brodelnden Kessel von Gewalt und Revolution bedeckte. Während sie mit den unteren Gesellschaftsschichten sympathisieren, sehen beide diese jedoch als eine Quelle blinder Gewalt an, es sei denn, man leite diese, zumal sie zu Personenkult und der Herrschaft des starken Mannes neigen, an. Kurz, beide Autoren kritisieren den Machismo, die Vorherrschaft des Mannes. Letzten Endes ist der Intellektuelle immer noch von der Gesellschaft entfremdet. Er kann weder weiterhin an dem leeren Leben der bürgerlichen Gesellschaft teilnehmen, noch sich vorbehaltlos in die unteren Schichten einfügen. Carpentiers Hauptfigur entdeckt, daß der pragmatische Materialismus auf einem Dorf in Lateinamerika ebenso repressiv ist wie der einer modernen Stadt. Doch für den Künstler ist es besser, wenn er Zugang zu beiden Bereichen hat. Seine Inspiration findet er in Lateinamerika, während seine Leserschaft sich überwiegend außerhalb dieser Region befindet. Was Paz angeht, so müßte dieser nicht eine Rückkehr zum erotischen Mythos fordern, wenn die mexikanische Gesellschaft, die er in seinem Text wieder in Besitz genommen hat, ihm dieses Gefühl des In-eins-Sein gäbe, das er sucht. Als Intellektueller ist er

von der Gesellschaft entfremdet und reagiert darauf mit dem Angebot seines Werkes — doch richtet sich das Werk nicht an die Arbeiterklasse oder verarmten Massen, die die Mehrheit in seinem Land ausmachen. Er schreibt für die Elite. Paz und Carpentier stellen präzise den Konflikt dar zwischen der liberalen Tradition unabhängigen schriftstellerischen Denkens und Handelns und den repressiven, ja totalitären soziopolitischen Systemen der Gegenwart, besonders in Lateinamerika. Das Problem heute wie damals war, wie man Meinungs- und Gedankenfreiheit aufrechterhalten und gleichzeitig der einheimischen Gesellschaft und Kultur treu bleiben könne.

Entfremdung in einem anderen Sinne ist das Ergebnis der Bedeutungslosigkeit des Künstlers in einem gesellschaftlichen Zustand, in dem grundlegende Bedürfnisse immer noch unbefriedigt sind. Der Berufsschriftsteller ist überflüssig, wenn es fast keine Leserschaft gibt. Außerdem neigen die Massen dazu, ihr Bedürfnis nach Entspannung durch populäre und später Pop-Medien zu befriedigen. Welche Funktion hat dann aber noch der Künstler in der Gesellschaft? Keiner der beiden Autoren gibt darauf eine ausdrückliche Antwort, aber beide werfen die Frage auf.

Schließlich fordern beide Autoren, wenn vielleicht auch unbeabsichtigt, die Befreiung der Stimme der Frau. Zugegebenermaßen erscheinen in beiden Texten Frauen als Vehikel für männliche Egos, als Erdmütter, Göttinnen oder Dämonen, d. h. als nicht denkendes Reservoir von Tradition und Natur. Doch die Klage über ihre Unterdrückung läßt uns bei Paz ihre Befreiung in Betracht ziehen, seine Kritik am Machismo fordert implizit eine Feminisierung der Gesellschaft. Wie man weiter unten sehen wird, räumt Carpentier Frauen eher eine erzählerische und literarische Rolle im Roman ein. Niemand würde die beiden Autoren als profeministisch bezeichnen, doch sollten wir anerkennen, daß sie gewissermaßen die neue Präsenz der Schriftstellerin vorwegnahmen.

## II. Der Roman seit Mitte des Jahrhunderts

Seit den fünfziger Jahren sind viele Autoren den Pfaden von Paz und Carpentier gefolgt. Der Ruf nach Authentizität ist immer noch hörbar in bezug auf Literatur, Gesellschaft, Kultur und Politik. Überhaupt ist er stärker geworden, seit die Massenmedien nordameri-

kanische und westeuropäische Vorbilder in jedes Hinterzimmer Lateinamerikas projizieren. Was Paz und Carpentier in den Vereinigten Staaten sahen, erscheint heute auf dem Fernsehschirm in den Wohnungen der Campesinos in Mexikos oder der Arbeiter in Peru.

Die US-amerikanischen Leitbilder der Gesellschaft werden in Musik, Film, Mode und in der Sprache der Medien verbreitet, während Lateinamerika noch immer keine schlüssige Alternative gefunden hat. Vielleicht wird dies niemals der Fall sein, aber Lateinamerika hat eine überzeugende Literatur hervorgebracht.

Einige Romanschriftsteller haben sich für den einen oder den anderen der oben skizzierten Wege entschieden: Mythos oder Geschichte, das Persönliche oder das Gesellschaftliche. Dagegen kann der am klarsten sich abzeichnende Trend in den letzten 30 Jahren als eine Kombination der beiden verstanden werden: Magischer Realismus, wie er oft zu unkritisch genannt wird, ist eine vielfältige Literatur, in der Phantasie und das Geheimnisvolle sich mit Realismus verbinden und dabei sowohl Geschichte und Mythos einbeziehen. Seit den fünfziger Jahren ist die lateinamerikanische Literatur mit einsamen Wanderern in Labyrinth bevölkert gewesen, zu denen der Faden der Ariadne verloren gegangen ist. Das Labyrinth verspricht keineswegs mehr eine Belohnung für seine erfolgreiche Bewältigung, so daß das Auskundschaften ein Zweck an sich wird — das Medium wird zur Botschaft. Und wenn das traditionelle Labyrinth keine Belohnung mehr bietet, warum soll man dann nicht neue schaffen, die lateinamerikanischen Bedürfnissen besser entsprechen? Geschichte wird gemäß neuen Kriterien umgeschrieben, — neue Erkundungen der Vergangenheit. Da kein neues Vokabular zur Verfügung steht, wenden sich viele lateinamerikanische Autoren der Parodie zu: Der intertextuelle oder dialogische Roman arbeitet Literatur auf in einem erstaunlichen Ansatz der Erneuerung. Ein flüchtiger Blick auf einige der wichtigsten Schriftsteller belegt diese Feststellung.

In Cortázar's *Rayuela* rebelliert der junge argentinische Intellektuelle Oliveira gegen die bourgeois Verhaltensnormen und den lateinamerikanischen Provinzialismus, doch auch in Paris kann er Buenos Aires nicht vergessen. Er sucht eine neue Literaturform, verbleibt aber in einer müden Wiederholung des Surrealismus und vielleicht Dadas. Sogar sein Prahlern mit dem Anti-Roman — oder hören wir hier die Stimme Cortázars durch? — hatte es vorher schon einmal gegeben. Auf Grund seiner eigenen Unfähigkeit, sich mit seiner Geliebten zu vereinigen oder mit seinen Freunden zu verkehren, entfremdet er sich sowohl von der Gesellschaft als auch seiner Gegengesellschaft. Wieder zurück in Buenos

Aires, empfindet er das gleiche Maß an Entfremdung. Das Exil hat ihn verändert, doch sucht er dafür Authentizität. Am Schluß liefert uns Cortázar ein vorzügliches Sinnbild für Entfremdung: Oliveira konstruiert einen Faden-Irrgarten, um den Eingang zu seinem Zimmer in einer Nervenheilanstalt, in der er arbeitet, abzuriegeln, und droht ständig, aus dem Fenster zu springen. Wieder schlägt der Versuch des Intellektuellen, eine Synthese herzustellen, fehl — europäische Vorbilder erweisen sich als untauglich, während die einheimische *Realität* jenseits seines europäisierten Verständnisvermögens liegt. Unfähig zur Hingabe an den ungehemmten Eros, wie Paz anrät, ähnelt Oliveira am Schluß Carpentiers Hauptfigur, die zwischen einer verlorenen Vergangenheit und einer unsicheren Zukunft gefangen ist. Er und wir erwarten den Augenblick des Aktivwerdens. Und wie für Carpentiers Figur des Komponisten, ist die Handlung das Schreiben des Textes, der der Vergangenheit eine neue Form gibt.

Cortázar schuf seinen Text als ein Labyrinth, in das sich auch der Leser hineinversetzen soll. Man kann wahlweise einen Teil des Romans als traditionellen Roman lesen oder den gesamten Text in einer Reihe von Sprüngen quer durch das Buch. Man hat dieses Verfahren einen literarischen Scherz genannt. Wenn sich zwischen Carpentier und Cortázar eine Veränderung feststellen läßt, liegt dies im wesentlichen an dem Humor des letzteren. Cortázar will bewußt Literatur auf eine volkstümliche Ebene bringen, um sie zu erneuern. Das Spiel mit verschiedenen Lesearten, von denen keine die allein mögliche ist, führt zu immer neuen Verständnismöglichkeiten des Romans. Cortázar höhlt dadurch die traditionelle Erzählstruktur des Romans aus, was wiederum Sprache und Realität dem Zweifel aussetzt, indem die fließende Qualität von Zeichen gezeigt wird. Die Möglichkeit einer einfachen Geschichte existiert nicht mehr. Der Text erfordert Behandlung und macht dadurch aus jedem Leser einen neuen Autor. Sein Roman ist damit offen für kreative Restrukturierung, wie es die Pariser Semiotiker, die Cortázar beeinflussten, für alle kulturellen Texte behaupten würden. Schreiben wird zu einem subversiven Akt — ebenso das Lesen. Vielleicht erreicht der Intellektuelle am Ende nichts, aber die Reise ins Nichts untergräbt die auch dem Umfeld des Lesers eigene Absolutheit bürgerlicher Wertvorstellungen, was zu einem Umschreiben oder zumindest zu einer Herausforderung des sozialen Textes führt.



In Carlos Fuentes' Romanen wird die Geschichte häufig umgeschrieben. Er selbst wiederholt die Karriere des exilierten Intellektuellen, der nach Hause zurückkehrt, um Authentizität wiederzugewinnen, da er außerhalb Mexikos aufgewachsen und erzogen worden ist. In seinem ersten Roman folgte Fuentes nicht so sehr dem Rat von Paz, sich dem Eros hinzugeben, als dessen Beispiel in *Laberinto. La región más transparente* ist in Form und Inhalt eine Parodie des Essays von Paz in Romanform. Am Ende läßt Fuentes seine von Besitz und Sozialgeschichte befreite Hauptfigur in einer Rückkehr zu seinem persönlichen Mythos des Eros mit einer blinden Erdmutter abziehen. Außerdem schreibt der Roman, um die heilige Kuh der Revolution anzuprangern, die Geschichte des modernen Mexiko um. Fuentes will durch seinen Roman die eigene mexikanische Identität wiedergewinnen, aber er hält kritische Distanz zur politischen Ordnung, zumindest tat er dies in seiner Jugend und enthüllte das bürgerliche und kapitalistische Innere, das sich hinter der Schauseite einer liberalen und halb sozialistischen Ordnung verbarg. In diesem Roman jedoch wie in den meisten seiner anderen Werke bezieht Fuentes sowohl Elemente des Mythos wie des Eros mit ein. Geschichte selbst ist auch nur eine Fassade, hinter der die zyklische Wiederholung des Mythos verborgen liegt. *La región* und ein späterer Roman *La muerte de Artemio Cruz* haben Labyrinthcharakter; das Irrationale spielt darin eine große Rolle. Die mythologischen, zuweilen auch psychischen Tiefenschichten bedrohen ständig die rationale Welt der historisch verankerten Personen. In *Aura* bemächtigen sich diese Kräfte eines jungen bürgerlichen Historikers, wobei offen bleibt, ob sie ihn in das Verderben reißen oder vielleicht retten. Er überläßt sich dem Eros und gibt bereitwillig die Welt der Vernunft und der Geschichte preis. In *Terra Nostra* greift Fuentes die Geschichte direkter an, indem er vielfältige Episoden entwirft, die im wesentlichen eine Widerspiegelung ihrer eigenen Fragmente sind. Literatur und „Tatsachen“ gehen im Text eine Verbindung ein, um unterschiedliche Verständnismöglichkeiten für die spanische Eroberung der neuen Welt zu eröffnen. Während seiner gesamten Entwicklung wurde Fuentes zwischen Mexiko und dem Exil hin und hergerissen, unfähig zur Rückkehr, es sei denn durch das Wort.

Auch Gabriel García Márquez verbindet Mythos und Geschichte miteinander. In *Cien*

*años de soledad* behandelt er die Geschichte der Buendía Familie, die eine Parodie auf die Geschichte Lateinamerikas selbst darstellt. Das ganze ist ein Bericht von wiederholten Zyklen fehlgeschlagener Versuche, Unheil abzuwenden. Am Ende entziffert das letzte Mitglied der Familie den Code, in dem die Familiengeschichte geschrieben worden ist, um die Zerstörung seiner Welt zu entdecken. García Márquez parodiert historische und literarische Texte ebenso wie den Mythos und setzt sie alle auf seine Liste der Fehlschläge. Doch sein Text hat Erfolg. Nachdem der letzte Buendía die Empfehlung von Paz aufgegriffen hat, sich dem Eros hinzugeben, steht er ähnlich da wie Carpentiers Hauptfigur und liest auf der Suche nach der Zukunft in der Vergangenheit. Aber das Warten endet hier mit dem Verschwinden sowohl des Textes wie der Hauptperson. García Márquez bleibt sowohl Paz als auch Carpentier treu, aber sein Text sperrt sich dagegen, Literatur mit Attributen der Erlösung zu versehen. Am Ende sind es nicht einmal mehr Seiten, die vom Winde fortgeweht werden.

Andere Autoren konzentrieren sich stärker auf die Revision der Geschichte durch den Roman. Seit Mitte der fünfziger Jahre bis in die Gegenwart ist David Viñas Schaffen durch das ständige Bemühen gekennzeichnet, die argentinische Geschichte an Hand marxistischer Vorgaben umzuschreiben. Daß seine eher traditionellen Romane etwas langweilig und altmodisch wirken, wenn man sie mit den oben erwähnten Neuansätzen zur Geschichte vergleicht, liegt an Viñas augenscheinlichem Vertrauen in die Fiktion des Realitätsverweises. Er glaubt, daß seine Vermittlung der Realität wahrer ist — einfach die Wahrheit —, genauso wie er an den Marxismus als *das* System glaubt. Dieses Vertrauen in Ideologie untergräbt ironischerweise seine Intention. Doch wie andere sucht er aufrichtig nach einer Geschichte, die seinen Bedürfnissen und denen seines Landes besser entsprechen.

Überzeugender sind solche Autoren, die versuchten, dem Leser die Stimmen von Randgruppen der Gesellschaft direkt zu vermitteln. Miguel Barnets *Biografía de un cimarrón* ist ein Produkt der Anstrengung des nachrevolutionären Kuba, die Geschichte der unterdrückten Klassen, in diesem Falle der Sklaven, zu retten. Barnet, ein Romanschriftsteller, fungiert als Interviewer eines 105jährigen früheren Sklaven. Die Autobiographie bietet sich selbst ohne weitere Vermittlung als Stimme der Geschichte dar. Sie beansprucht eine naive Authentizität, die jenseits des Zu-

griffs von Vifias oder anderen liegt. Viele haben sie entsprechend gelesen, als eine einfache Erinnerungsgeschichte eines alten Mannes. Doch Barnet hat das Interview manipuliert, um die Bruchstücke der Erinnerung in eine chronologische Ordnung zu bringen, die mehr mit den Erwartungen des Lesers an die herkömmliche Geschichtsschreibung übereinstimmt. Im gewissen Sinne ist der Text zu sehr durchgeformt, doch die Sprache ist die des Mannes selbst. Genau mit diesem Kunstgriff hatte Barnet Erfolg, weil er wußte, daß es darauf ankam, die Sprache unberührt zu lassen.

Elena Poniatowskas *Hasta no verte Jesús mio* benutzt ähnliche Rahmensetzungen und Kunstgriffe, um die Autobiographie einer mexikanischen Frau aus der Unterschicht zu erzählen, die um die Jahrhundertwende geboren wurde. Auch Poniatowska bringt den Text in eine lineare chronologische Ordnung, ohne die Sprache anzurühren. Was man heraus hört, ist die Stimme einer Frau, die die männliche Version von Geschichte herausfordert. Dies verleiht dem Text eine größere Bedeutung als Barnets Text, weil Frauen in allen Fällen von Unterdrückung doppelt unterdrückt sind. Poniatowskas Roman ist eine Eroberung einer Vielzahl von männlichen Bastionen. Die schweigende Frau macht Platz für die machtvolle Stimme einer Frau, die alles andere war als die passive Zufluchtstätte für Männer. Poniatowska bietet mehr als Geschichte, sie bietet ihre Geschichte und das heißt weibliche Geschichte.

Auf der anderen Seite finden sich Schriftsteller, die sich mehr an die Empfehlung von Paz halten, eine Synthese im Eros, im Mythos und im persönlichen Bereich zu suchen. Sie stehen für die Tendenz, ihr Werk von der sozialen und historischen Welt zu distanzieren, da beide für ein System der Unterdrückung stehen, das sie verabscheuen. Sie mißtrauen sozialer, politischer oder historischer Analyse, da sie von der persönlichen Stimme absieht und diese zum Schweigen bringt. Alle Gesellschaften sind in einem bestimmten Maß repressiv, so daß diese Schriftsteller für die individuelle Alternative plädieren. Vielleicht sehen sie auch ihre Arbeit einfach als größere Erfüllung an. Aus welchem Grunde auch immer, diese Autoren neigen zu dem Glauben, daß Literatur ein geschlossener Bereich der Wirklichkeit mit eigenen Merkmalen ist. Dort können sie solche alternativen Existenzformen erproben, die dann den Lesern Möglichkeiten eröffnen, die ihnen die Gesellschaft normalerweise verweigert.

In diesem Zusammenhang muß auch der Name Cortázar genannt werden, aber *Rayuela* verwendet sicherlich viel zu viele Allgemeinplätze, als daß er dazugezählt werden könnte. Cortázar setzt sich dem Verdacht aus, eine Allegorie Lateinamerikas in westlicher Kultur zu schreiben. Bessere Beispiele sind die Romane, die völlig außerhalb einer klar bestimmbar lateinamerikanischen Umgebung oder gar in einer imaginären angesiedelt sind. Salvador Elizondos *Farabeuf* oder *El hipogeo secreto* sind außer in der Sprache des Autors nur schwer irgendwo anzusiedeln, und der Autor selbst ist seltsamerweise nicht typisch mexikanisch. Elizondo sucht die Geschichte aus ihrer räumlichen Verankerung zu heben, um den Leser zu zwingen, sie als einen Zweck an sich selbst zu behandeln. *Hipogeo* spielt im Bewußtsein oder Gehirn des Schriftstellers, der am Ende von den imaginären Personen des Romans getötet wird. Severo Sarduy's *Cobra* reduziert Sprache in einer Vielfalt von semiotischen Transformationen auf Spiel. Er zwingt den Leser dazu, über Sprache als die eigentliche Trägerin der Erfahrung nachzudenken. Man kann bestimmte soziale Intentionen in diese Romane hineinlesen — und Sarduy hat auch eine eröffnet, die auf dem alten Anspruch der Avantgarde basiert, die bürgerlichen Geschmacksnormen aus den Angeln zu heben —, doch sollte man lieber ihre Vordergründigkeit akzeptieren. Sie sind mit großer Kunstfertigkeit geschriebene Texte, die keinen anderen Zweck haben als den Genuß an sich selbst — erotische Texte ohne weitere Rechtfertigung. Und doch kann man nicht umhin, hervorzuheben, daß die zweckfreie Verwendung der Sprache die Gültigkeit des gesellschaftlichen Textes untergräbt. Gleichzeitig nähern sich diese Romane unter der Verletzung der Gattungsgrenzen der Lyrik an.

Julieta Campos *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabine* transponiert Carpentiers Reise ins Reich der Literatur. Die ungenannten und zahlreichen Erzähler erkunden die literarischen Traditionen, wie Carpentiers Protagonist die lateinamerikanische Landschaft erkundete. Auch ihnen ist es unmöglich, in einer Sprache zu schreiben, die von übernommenen Verwendungszusammenhängen frei ist. Jeder Versuch, den Roman zu beginnen, endet in Frustration, wenn die Erzähler bemerken, daß irgend jemand schon dieses Thema behandelt hat. Der Text beschäftigt sich mit sich selbst und versucht, sein Scheitern zu ergünden. Am Ende hat der Leser

alles andere als die traditionelle Romanform mit Personen und Handlung erlebt. Wie in der Lyrik weisen sie Sprachbilder auf, die sich durch die innere Logik der Sprache aufeinander beziehen — Bilder, die in einem größeren Bild verschmelzen, das den Text bildet und nichts anderes.

Juan García Ponce schlägt eine andere Richtung ein und versteht den inneren Textbezug nicht als eine Grenze, sondern als ein facettenreiches Portal zur Erfahrungserweiterung. Immer wieder kehrt er zu dem zurück, was er als das wirkliche Heimatland jedes Autors bezeichnet, nämlich die Literatur. Er nimmt sich der Autoren an, denen er sich am meisten verwandt fühlt, schreibt ihre Literatur für seine Zwecke um und entdeckt dabei neue Möglichkeiten, die andere nicht weiter erkundet haben, oder erreicht dabei das, was andere anstreben, aber aus irgendwelchen Gründen nicht in ihren eigenen Werken rea-

lisieren konnten. Seine Romane werden zu Räumen des Dialoges, nicht nur für die Personen, sondern auch für andere Autoren. Damit sind europäische Texte nicht mehr länger Vorbilder, sondern werden gleichrangig. Gleichzeitig schaffen seine Romane Innenräume außerhalb der Gesellschaft, wo die Personen einen Schwebeszustand der Freiheit genießen, der den in der Literatur imitiert, eine separate Realität mit eigenen Regeln, in der das Unmögliche möglich ist. Für García Ponce bedeutet Schreiben Erfahrung, eine Lebensweise von einfachster und tiefsinnigster Bedeutung zugleich. Und alle seine Romane sind eine unbefangene Hinwendung zum Eros. Sogar wenn die schwerste politische Krise der jüngsten mexikanischen Geschichte behandelt wird — das Massaker von Tlatelolco (1968) —, wird dieses Ereignis nur zu einem weiteren Bestandteil seines persönlichen Kanons und deshalb jedes autoritativen politischen Bezugs beraubt.

### III. Zur Soziologie der Literatur

Was hat sich seit den fünfziger Jahren verändert und was ist konstant geblieben? Zunächst können wir einige rein soziologische Fakten nennen, die Paz und Carpentier vorwegnahmen.

Erstens ist die potentielle Leserschaft größer geworden, besonders in den fortschrittlicheren und — bis vor kurzem — stabileren Ländern. Heute gibt es eine neue Entwicklung in Lateinamerika, eine potentielle Öffentlichkeit, die einen Berufsschriftsteller ernähren kann. Jedoch ist dieses Potential bisher nicht zu einer wirklichen Leserschaft geworden. Die Leser konsumieren mehr Comics als ernsthafte Romane, mehr Übersetzungen US-amerikanischer Unterhaltungsliteratur als Romane ihrer eigenen bedeutenden Autoren. Die lateinamerikanischen Leser ziehen immer noch populäre Unterhaltung der anspruchsvollen Literatur vor. Zwar ist festzustellen, daß die Mittelschichten zunehmend in die städtische Kultur integriert und folkloristische Elemente zurückgedrängt werden, aber unter Umgehung der literarischen Kultur wenden sie sich unmittelbar den Massenmedien zu: Das Fernsehen fasziniert mehr als Bücher. Lateinamerikanischen Autoren fehlt es deshalb immer noch an einer größeren einheimischen Leserschaft, deren Käufe es den Schriftstellern ermöglichen würden, ihren Lebensunterhalt ausschließlich vom Verkauf ih-

rer Werke zu bestreiten. Daraus erklärt sich auch die anhaltend hohe Bedeutung von Übersetzungen ihrer Arbeiten für ein ausländisches Publikum. Ein lateinamerikanischer Autor kann mehr mit der englischen Übersetzung seiner Werke verdienen als mit seinem spanischen Original.

Das höhere Bildungsniveau in Lateinamerika hat sich auf die Sozialstruktur der Schriftsteller ausgewirkt: Eine größere Zahl hat eine Universitätsausbildung absolviert, und zugleich stammen immer mehr Schriftsteller aus der unteren Mittelschicht oder gar Unterschicht. Dies hat zur Produktion von Romanen geführt, die Probleme und Sprache dieser Schichten genauer aufnehmen. Was das für die Zukunft bedeutet, läßt sich nicht leicht voraussagen, aber schon jetzt ist in Mexiko eine Zunahme proletarischer Themen feststellen. Jedoch gewinnt man oft den Eindruck, daß die Autoren bereits nicht mehr den Unterschichten zuzurechnen sind.

Carpentiers Protagonist plant ein Buch über seine Dschungelerlebnisse, doch als er zuhause ankommt, stellt er fest, daß seine ehemalige Geliebte ihre Version bereits veröffentlicht hat. Diese Revolte der Frau, die es wagt, ihre Version der Geschichte zu erzählen, wird immer mehr zur lateinamerikanischen Realität. Schriftstellerinnen schaffen

sich ihr eigenes Image, häufig im direkten Gegensatz zu dem Rollenverständnis, das die Männer seit Jahren wiederholen. Diese Entwicklung wird — wenn sie fortdauert — mehr als jede andere die lateinamerikanische Lite-

ratur verändern, da sie die tiefsten Wurzeln ihres Erscheinungsbildes angreift. Man kann nur hoffen, daß Frauen auch auf gesellschaftlichem und politischem Gebiet mehr Einfluß gewinnen werden.

#### IV. Politik und Schriftsteller

Schon Mitte des Jahrhunderts wurde deutlich, daß sich die lateinamerikanische Politik aufgrund eines Zusammenwirkens von inneren und äußeren Zwängen in der Krise befand. Die kapitalistische Industrialisierung, welche die Gesellschaft veränderte, wurde primär von auswärtigen Interessen finanziert, für die es wichtig war, die alten Herrschaftsformen aufrechtzuerhalten, die jedoch nicht mehr zu der neuen Realität paßten. Externe Mächtegruppierungen bedrängten die einheimischen Oligarchien, demokratische Befreiungsbewegungen zu unterdrücken. Einige Länder wie Mexiko, Chile, Brasilien und Argentinien wurden von diesem Prozess weniger berührt, jedoch waren auch sie nicht immun. Diese Staaten schienen sowohl Stabilität als auch bis zu einem gewissen Grad eine demokratische liberale Ordnung erreicht zu haben. Der Krieg hatte Hoffnungen auf eine bessere Kooperation zwischen den USA und Lateinamerika genährt, aber die meisten Intellektuellen zweifelten an der Ernsthaftigkeit der amerikanischen Versprechungen.

In den fünfziger Jahren ragten zwei militärische Ereignisse hinsichtlich ihrer enormen politischen Auswirkungen besonders heraus:

— Erstens machte der von den USA unterstützte Putsch gegen die demokratisch gewählte Reformregierung von Arbenz in Guatemala deutlich, daß sich im Verhalten der USA nichts geänderte hatte. Jede Regierung, die amerikanische Interessen bedrohte, setzte sich der Gefahr der Intervention aus.

— Zweitens führte die kubanische Revolution am Ausgang des Jahrzehnts zu einer sozialistischen Regierung unmittelbar vor der Küste der Vereinigten Staaten. Daß man sie überleben ließ, war ein Wunder; daß ein verspäteter Versuch, sie zu zerschlagen, fehlschlug, war ein Grund sich' zu freuen.

Lateinamerikanische Schriftsteller reagierten auf beide Ereignisse. Sie protestierten gegen den Putsch in Guatemala und eilten Castro zu Hilfe. Kuba war der Liebling der lateinamerikanischen Intellektuellen auf allen Seiten des politischen und literarischen Spektrums. Castros Revolution wurde mehr als Ohrfeige

für die Vereinigten Staaten, denn als Triumph des Marxismus verstanden. Schriftsteller rühmten Castros Bemühungen, die Alphabetisierung voranzutreiben und neue literarische Kreativität durch Verleihung von Preisen der *La Casa de las Américas* anzuregen. Castros Erklärung über die Freiheit der Literatur und die anfängliche liberale Praxis im Umgang mit der Meinungsfreiheit beeindruckten die Schriftsteller.

Lateinamerikanische Schriftsteller wurden in die antiamerikanische Stimmung, die der Vietnam Krieg erzeugte, hineingezogen. In Verbindung mit der kubanischen Revolution führte dies zu einer sehr vereinfachten Gegenüberstellung von Wir und die Andern. Anfang der sechziger Jahre schien sich die lang ersehnte Neuorientierung für Lateinamerika abzuzeichnen. Zudem begann die internationale Jugendbewegung Lateinamerika zu erfassen. Rock and Roll verdrängte in der Mittelschichtjugend die lateinamerikanischen Rhythmen. Diese Stimmungslage mischte sich mit den unklaren linken Vorlieben und erzeugte euphorische Erwartungen, die Vorstellung eines Fortschritts in Richtung auf ein nie genau definiertes Utopia. Jüngere Schriftsteller, vor allem die Gruppe *La Onda* in Mexiko, veröffentlichten Bücher, die eine profunde Kenntnis der traditionellen und der modernen Literatur mit der Bilderstürmerei und dem Humor verbanden, die die frühen Beatles oder den eher politisch ernst zu nehmenden Bob Dylan auszeichneten. In den großstädtischen Zentren triumphierte der abstrakte Expressionismus einer Generation von Malern Anfang der dreißiger Jahre sowohl über die akademische Kunst als auch über die Klischees der mexikanischen Wandmalerei. Junge Kritiker wie Marta Traba und Juan García Ponce verteidigten die neuen Künstler, attackierten die alten Schulen und waren bei der Etablierung phänomenologischer Kriterien behilflich, die Neuerungen die Tore öffneten und dem Publikum den Weg wiesen zur Wertung unterschiedlicher Bilderfahrungen. Bezeichnenderweise erhielt Traba für ihren ersten Roman den Casa-de-las-América-Preis, und unter den Preisrich-

tern war ein junger mexikanischer Romanschriftsteller namens García Ponce. Es gab ein Bewußtsein der den Kontinent umspannenden Zusammenarbeit und gemeinsamen Fortschritts, an dem Kuba unmittelbar Teil hatte. Daß die regionale politische Entwicklung nicht in die gleiche Richtung ging, verlor sich unter dem Anschein der Bewegung.

1968 kann heute als Anfang vom Ende dieser kurzen Periode der Einheit und des Optimismus gesehen werden. In Kuba rückte Castros Regime von seiner liberalen Position ab und verhaftete Schriftsteller, die als anti-revolutionär eingestuft wurden. Mexikos stolze Olympiade fand nur wenige Wochen nach dem Massaker der Regierung an Hunderten von Studenten statt. Die Linke und Rechte des politischen Spektrums erwiesen sich als intolerant und repressiv. Rasch setzte sich Desillusionierung durch. Von *Mundo Nuevo*, einer hochangesehenen, in Paris erscheinenden literarischen Zeitschrift, wurde bekannt, daß sie Zuwendungen der CIA erhielt. Cabrera Infante, der Gewinner des Biblioteca-Breve-Preises für Romane, floh aus Kuba und war damit der erste einer langsam wachsenden Gruppe von Schriftstellern, die der Revolution den Rücken kehrten. Octavio Paz und Carlos Fuentes, die 1968 gegen das gewaltsame Vorgehen der mexikanischen Regierung protestiert hatten, traten 1970 vor die Fernsehkamera, um die Regierung in einem ähnlichen Fall von Gewaltanwendung zu unterstützen. Dann folgte der Putsch gegen Allende in Chile. Chilenische und argentinische Flüchtlinge verließen in Massen ihre Länder.

Von politischer Einigkeit sind die lateinamerikanischen Schriftsteller weit entfernt. Kuba findet nicht mehr ungeteilte Unterstützung, sondern stößt oft auch auf Kritik. Obwohl der Marxismus immer noch die bevorzugte Ideologie der jungen Generation darstellt, überwiegt Zynismus. Zahlreiche exilierte Schriftsteller und Intellektuelle, besonders diejenigen, welche in den USA leben, sind mit den gleichen Problemen konfrontiert, wie sie Paz und Carpentier behandelten. Die jüngsten Interventionen der USA in Mittelamerika sto-

Ben kaum auf Sympathie, aber der sowjetischen Präsenz in Afghanistan ergeht es nicht anders. Die Welt ist, wie Fuentes schon Mitte der sechziger Jahre vorausgesagt hatte, für eine simplifizierende Ideologie zu kompliziert geworden. Die Politik der Loyalität ist nach Fuentes durch eine der kritischen Distanz und des ständigen Hinterfragens ersetzt worden. Aber war das nicht schon die Haltung von Paz und Carpentier vor der Zeit der Illusionen in den sechziger Jahren?

Lateinamerikanische Autoren pochen heute auf ihr Recht, die Tradition unabhängigen Denkens aufrechtzuerhalten, bestimmte Probleme und Ereignisse selbst zu interpretieren, ohne in blinder Ergebenheit irgendeiner Seite verpflichtet zu sein. Meistens und in fast allen Fällen mündet dies in einen apolitischen Standpunkt. Sicherlich gibt es gerade auf der Linken noch Dogmatiker und Idealisten, die an ihren lauen Genossen keinen guten Faden lassen. Und es gibt auch diejenigen, die zynischerweise die finanziellen Hilfen der Regierungen und Institutionen in Anspruch nehmen, die sie angeblich nicht unterstützen, während andere heute an Universitäten in den USA lehren, die sie als anti-lateinamerikanisch attackieren. Überwiegend jedoch praktizieren die Autoren kluge Zurückhaltung. René Avilés Fabila, ein weiterer Casade-las-Américas-Preisträger, zog folgendes Resumé: „Es ist gleichgültig, wie stark man mit der Außenpolitik der USA nicht übereinstimmt (man sollte sie verurteilen); die amerikanische Literatur, Musik und die Rebellion der Jugend sind Elemente, die in die nationale Kultur Mexikos als Werte an sich mit einbezogen werden sollten.“

Während die Autoren einmal dieses, einmal jenes Thema aufgriffen und dabei vielleicht wie Carpentiers Komponist auf eine neue Welle historischer Entwicklung warten bzw. mythische, erotische und übersinnlich Räume erkunden, beschreiben sie ihre Eindrücke oder schaffen neue Erfahrungen durch Texte. Ihre wirkliche Loyalität aber gehört ihren Werken, und dies macht die neue lateinamerikanische Literatur — mehr als alles andere — zu einer der bedeutendsten der Welt.

## Ausgewählte Bibliographie

(Verlage in Klammern)

- Avilés Fabila, René: U.S. Influence on Contemporary Mexican Literature, in: Juanita Luna Lawhn et. al. (Eds.), Mexico and the United States Intercultural Relations in the Humanities, San Antonio 1984 (San Antonio College)
- Barnet, Miguel: Biografía de un cimarrón, Mexiko 1971 (Siglo XXI)  
Der Cimarron. Die Lebensgeschichte einer entflohenen Negersklavin aus Kuba, von ihm selbst erzählt, Frankfurt 1976
- Campos, Julieta: Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabine, Mexiko 1974 (Joaquín Mortiz)
- Carpentier, Alejos: Los pasos perdidos, Mexiko 1953 (Compañía General de Ediciones)  
Die verlorenen Spuren, Frankfurt 1976
- Cortázar, Julio: Rayuela, Buenos Aires 1963 (Editorial Sudamericana)  
Rayuela. Himmel und Hölle, Frankfurt 1980
- Elizondo, Salvador: Farabeuf, Mexiko 1965 (Joaquín Mortiz)  
Farabeuf oder Die Chronik eines Augenblicks, München 1969  
El hipogeo secreto, Mexiko 1968 (Joaquín Mortiz)
- Fuentes, Carlos: Aura, Mexiko 1962 (ERA)  
in: Zwei Novellen, Aura und Geburtstag, Frankfurt 1976  
La muerte de Artemio Cruz, Mexiko 1962 (Fondo de Cultura Económica)  
Nichts als das Leben, Stuttgart 1964  
La región más transparente, Mexiko 1958 (Fondo de Cultura Económica)  
Landschaft im klaren Licht, München 1981  
Terra nostra, Mexiko 1975 (Joaquín Mortiz)  
Terra nostra, München 1982
- García Márquez, Gabriel: Cien años de soledad, Buenos Aires 1967 (Editorial Sudamericana)  
Hundert Jahre Einsamkeit, Köln 1982
- García Ponce, Juan: La cabaña, Mexiko 1969 (Joaquín Mortiz)  
La crónica de la intervención, Barcelona 1982 (Editorial Bruguera)
- Glanz, Margo: Narrativa joven de México, Mexiko 1969 (Siglo XXI)
- Paz, Octavio: El laberinto de la soledad, Mexiko 1950 (Fondo de Cultura)  
Das Labyrinth der Einsamkeit, Frankfurt 1976
- Poniatowska, Elena: Hasta no verte, Jesús mío, Mexiko 1969 (ERA)  
Allen zum Trotz. Das Leben der Jesusa, Bornheim 1982
- Rodo, José Enrique: Ariel, Montevideo 1900, Caracas 1976 (Biblioteca Ayacucho)
- Sarduy, Severo: Cobra, Buenos Aires 1972 (Editorial Sudamericana)

## Der neue Realismus in der zeitgenössischen nordamerikanischen Literatur

*Once in Chelm, the mythical village of the East European Jews, a man was appointed to sit at the village gate and wait for the coming of the Messiah. He complained to the village elders that his pay was too low. 'You are right,' they said to him, 'the pay is low. But consider: the work is steady.'*

Irving Howe, *Steady Work*

In seinem Roman *Slapstick* erzählt Kurt Vonnegut eine Geschichte über seinen Bruder Bernard, die, wie er sagt, „mit geringfügigen Änderungen zutreffend auch über mich selbst erzählt werden könnte:

„Bernard worked for the General Electric Research Laboratory in Schenectady, New York, for a while, where he discovered that silver iodide could precipitate certain sorts of clouds as snow or rain. His laboratory was a sensational mess, however, where a clumsy stranger could die in a thousand different ways, depending on where he stumbled.

The company had a safety officer who nearly swooned when he saw this jungle of deadfalls and snares and hair-trigger booby traps. He bawled out my brother.

My brother said this to him, tapping his own forehead with his fingertips: 'If you think this laboratory is bad, you should see what it's like in here.'<sup>1)</sup>

Diese Anekdote schildert anschaulich die Ausgangssituation für unsere Diskussion von Politik und Literatur, die man die Beziehung zwischen der Unordnung *innerhalb* und *außerhalb* unserer Köpfe nennen könnte. Etwas anspruchsvoller formuliert könnte das Thema dieses Beitrags lauten: Die Beziehung zwischen dem Stoff und der Vision des Künstlers. Wieder liefert Vonnegut einen passenden Anhaltspunkt, wenn er von seinem Roman

Übersetzung: Bernd Herbert, Köln

<sup>1)</sup> K. Vonnegut, Jr., *Slapstick*, New York 1976, S. 4–5. (Bernard arbeitete seit einiger Zeit für das Forschungslabor von General Electric in Schenectady, New York, wo er entdeckte, daß Silberjodid bestimmte Arten von Wolken zum Regnen oder Schneien bringen konnte. Sein Labor war allerdings ein sehenswertes Durcheinander, in dem ein unbeholfener Fremder auf tausend verschiedene Arten ums Leben kommen konnte, je nachdem wo er stolperte.

Die Firma hatte einen Sicherheitsbeauftragten, der fast in Ohnmacht fiel, als er diesen Dschungel von Todesfallen, Fußangeln und Kontaktminen sah. Er schnauzte meinen Bruder an.

Mein Bruder antwortete darauf, wobei er mit den Fingerspitzen auf die Stirn deutete: Wenn Sie meinen, daß dieses Labor schlimm aussieht, dann sollten Sie sich einmal ansehen, wie es hier drinnen aussieht.)

*Slapstick* sagt: „Er schildert, wie ich das Leben empfinde.“<sup>2)</sup>

Doch wie haben amerikanische Schriftsteller das Leben während der vergangenen zwei Jahrzehnte empfunden? Es ist wohl kein Geheimnis, daß wir in unheilvollen Zeiten apokalyptischer Gewalttätigkeit und radikaler Konfrontationen leben. Doch was die gegenwärtige Sensibilität kennzeichnet, ist nicht allein die erhöhte Sichtbarkeit von Gewalt in unserer Welt, sondern auch das größere Bewußtsein unserer Verwundbarkeit inmitten all des Überflusses. In den sechziger Jahren waren die Zeichen von Gewalt und Verwundbarkeit überall zu sehen: In den Fernsehbildern von der Ermordung Lee Harvey Oswalds, die zum Nutzen der Zuschauer in Zeitlupe wiederholt wurden für den Fall, daß diese irgendeinen Teil davon verpaßt haben könnten; in den Filmstreifen über den Vietnam-Krieg, die man sich während des Abendessens in den Nachrichten anschaute; in den Photos von Aufruhr und Demonstrationen, welche die Titelseiten unserer Tageszeitungen schmückten. In Erweiterung des Mottos, das die New York Times ziert — „All the News that's fit to print“ —, lieferten die Massenmedien täglich Beweise für William Barretts Behauptung, daß kein Zeitalter sich jemals seiner selbst so bewußt gewesen wäre wie das jetzige.

In dieser Situation sahen sich die amerikanischen Schriftsteller in den sechziger Jahren einer Reihe künstlerischer Probleme gegenüber, die auf eine Krise der schöpferischen Phantasie hinausliefen. In ihrem Buch *The Golden Notebook* kennzeichnete Doris Lessing diese schöpferische Krise als: „the thinning of language against the density of our experience.“

Das erste Problem beschäftigt sich mit dem, was ich den Stoff des Künstlers genannt habe:

<sup>2)</sup> Ebd., S. 1.

Wie kann der Schriftsteller mit seiner Vorstellungskraft gegenüber dem phantastischen Charakter der gegenwärtigen Realität bestehen? In einem Artikel, überschrieben „Writing American Fiction“, beschreibt Philip Roth ausführlich und pointiert einen tatsächlichen Mordfall in Chicago, der sehr grausam und bizarr war. Man ließ die Mutter des Opfers im Fernsehen auftreten, die ein teures Haushaltsgerät überreicht bekam. „Und was ist die Moral einer so langen Geschichte?“ fragte Roth: Einfach dies: Der amerikanische Schriftsteller um die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts konzentriert sich auf den Versuch, viel von der amerikanischen Wirklichkeit zu verstehen, diese dann zu beschreiben und dadurch *glaubhaft* zu machen. Sie verwirrt, sie widert einen an, sie macht wütend und schließlich ist sie noch eine Art Beschämung für die eigene dürftige Phantasie. Die Wirklichkeit übertrifft fortwährend unsere Talente, und die Kultur bringt täglich Figuren hervor, die den Neid eines jeden Schriftstellers erregen<sup>3)</sup>.

Der zweite Aspekt dieser schöpferischen Krise betraf das Problem der Vision des Künstlers. Wie sollte er eine gewisse Ordnung oder einen Sinn in diesem Stoff finden und wie sollte er diesen Sinn seinem Publikum verdeutlichen? In einem Essay mit dem Titel „Slouching Towards Bethlehem“ beschreibt Joan Didion ihre Erfahrung mit der in der kalifornischen Gegenkultur entstandenen Anomie und Geisteslähmung. In der Einleitung des später erschienenen gleichnamigen Buches analysierte sie die beim Verfassen des Essays und nach dessen Veröffentlichung die von ihr durchgemachte Krise.

„Es war das erste Mal, daß ich direkt und unmittelbar mit der Evidenz der Atomisierung zu tun gehabt hatte, dem Nachweis, daß die Dinge auseinanderfallen: Ich ging nach San Francisco, weil ich seit Monaten nicht hatte arbeiten können, gelähmt durch die Überzeugung, daß das Schreiben ein irrelevanter Akt wäre, daß die Welt, wie ich sie gesehen hatte, nicht länger existierte. Wenn ich überhaupt wieder arbeiten sollte, mußte ich erst mit dieser Ordnungslosigkeit zurechtkommen. Deswegen war dieser Text so wichtig für mich. Und nachdem er gedruckt war, sah ich, daß es mir nicht gelungen war — so direkt und klar ich es, wie ich dachte, ausgedrückt hatte —, mich vielen der Leute, die den Text lasen und sogar mochten, verständlich zu machen. Es war mir nicht gelungen, deutlich zu machen, daß es mir um etwas Allgemeineres ging als um eine Handvoll Kinder mit Mandalas auf der Stirn.“<sup>4)</sup>

<sup>3)</sup> P. Roth, *Reading Myself and Others*, New York 1975, S. 120.

<sup>4)</sup> J. Didion, *Slouching Towards Bethlehem*, New York 1968, S. XI—XII.

Der dritte Aspekt dieser schöpferischen Krise betraf das Problem der künstlerischen Form. Wie sollte der Schriftsteller eine seiner Vision angemessene literarische Form finden, zumal die traditionellen Prosaformen aufgebraucht schienen? John Barth erörterte dieses Problem in einem Essay mit dem passenden Titel „The Literature of Exhaustion“:

„Mit ‚exhaustion‘ meine ich nichts so Strapaziertes wie das Thema physischer, moralischer oder intellektueller Dekadenz, sondern lediglich das Aufgebrauchtsein bestimmter Formen oder das Erschöpftsein bestimmter Möglichkeiten — keineswegs notwendigerweise ein Grund zur Verzweiflung. Daß sehr viele Künstler im Westen sich seit vielen Jahren mit herkömmlichen Definitionen künstlerischer Ausdrucksmittel, Genres und Ausdrucksformen auseinandersetzen, ist selbstverständlich: Pop Art, Theater- oder musikalische ‚Happenings‘, die ganze Palette von ‚intermedia- oder ‚mixed means-Kunst sind die jüngsten Zeugen für die Tradition der Auflehnung gegen die Tradition.“<sup>5)</sup>

Das Ergebnis der schöpferischen Krise der sechziger Jahre war die Explosion traditioneller Prosaformen. Unter dem Druck der Dichtigkeit der Gegenwartserfahrung wandten sich einige Schriftsteller den Mischformen des „New Journalism“ oder der „non-fiction novel“ zu. Ich denke dabei an Werke wie Truman Capotes *In Cold Blood*, Norman Mailers *The Armies of the Night*, Joan Didions *Slouching Towards Bethlehem* und James Baldwins *The Fire Next Time*. Im Gefühl der Verflachung der Sprache wandten sich andere Autoren dem schwarzen Humor zu, paranoiden Visionen oder einer Art sprachlichen Guerillakrieges, bei dem sie die englische Sprache sprengten. Dazu zählen Joseph Hellers *Catch-22*, Ken Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Thomas Pynchons *The Crying of Lot 49* und William Burroughs *Nova Express*. Im Bewußtsein der Erschöpftheit literarischer Ausdrucksformen erkundeten Autoren wie John Barth, John Hawkes, William Gass und Kurt Vonnegut Möglichkeiten reflexiver und anti-realistischer Literatur, die wir heute „postmodernistisch“ nennen.

Vielleicht sprach Vonnegut stellvertretend für sie alle, als er in *Slaughterhouse-Five* schrieb: „everything there was to know about life was in *The Brothers Karamasov* by Feodor Dostoevsky. ‚But that is not enough any more‘ ...“<sup>6)</sup> Die empfundenen Unzulänglichkeiten konventioneller Prosa jedenfalls wur-

<sup>5)</sup> J. Barth, ‚The Literature of Exhaustion‘, in: R. Felderman (Ed.), *Surfiction*, Chicago 1975, S. 19—20.

<sup>6)</sup> K. Vonnegut, *Slaughterhouse-Five*, New York 1969, S. 87.



den durch das Erscheinen einer Reihe bemerkenswerter Bücher zur Gesellschafts- und Kulturanalyse unterstrichen, die in hohem Maße einfallsreich und oftmals visionär waren: Herbert Marcuses *One-Dimensional Man*, Norman O. Browns *Love's Body*, Marshall McLuhans *Understanding Media*, Paul Goodmans *Growing Up Absurd* und William Irwin Thompsons *At the Edge of History*. Offensichtlich war die Literatur während jenes unruhigen Jahrzehnts dabei, in entgegengesetzte Richtungen gezogen zu werden.

Waren die sechziger Jahre eine Periode literarischer Umwälzung, die ihren Ausgangspunkt in der beschriebenen schöpferischen Krise hatte, so schienen die siebziger Jahre ein Jahrzehnt zu sein, in dem die auseinanderstrebenden Tendenzen konsolidiert wurden. Auf der einen Seite gab es eine Entwicklung jener Art von experimenteller Prosa, die für den *Postmodernismus* kennzeichnend ist. Auf der anderen Seite zeigte sich ein wiedererwachtes Interesse an der sozialen Welt auf seiten der Schriftsteller, die sich Erfahrungsbereichen zuwandten, die vordem Journalisten, Historikern und Sozialwissenschaftlern vorbehalten waren. Einige Kritiker haben die siebziger Jahre als das Jahrzehnt des Triumphes der postmodernistischen Sensibilität gefeiert, doch glaube ich, daß die charakteristischste Eigenschaft der neueren amerikanischen Literatur in deren Hinwendung zu wichtigen gesellschaftlichen und politischen Veränderungen zu sehen ist, die im amerikanischen Leben stattfinden. Ich würde dies aus zwei Gründen als einen *neuen Realismus* in der amerikanischen Literatur bezeichnen: Erstens, weil sie wieder ein Interesse an der Darstellung sozialer Wirklichkeit zeigt, und zweitens, weil sie einen ausgeprägten Skeptizismus gegenüber den übertriebenen Ansprüchen der Literatur der sechziger Jahre aufweist.

Das Charakteristische der Literatur der siebziger Jahre ist die Art, in der sie ein breites Spektrum amerikanischer Erfahrung zu verarbeiten suchte. Anstatt die Randbezirke der amerikanischen Gesellschaft darzustellen, reagierten die Schriftsteller plötzlich auf die Hauptströmungen der zeitgenössischen Erfahrung und entdeckten bis dahin vergrabene Aspekte der jüngsten Vergangenheit. Diese erhöhte Aufmerksamkeit gegenüber der sozialen Realität war offenkundig in drei neuen Bereichen künstlerischen Interesses: der Lage der Frauen, der Auswirkungen des Vietnam-Krieges und der Bedeutung der gesam-

ten Periode des Kalten Krieges. Auf eine knappe Formel gebracht: Die politische und gesellschaftliche Analyse, die das intellektuelle Leben der sechziger Jahre bestimmt hatte, bereitete den Weg für das schöpferische Nachempfinden kontroverser Bereiche der amerikanischen Realität in den siebziger Jahren.

Diese Veränderung ist deutlich zu erkennen in der plötzlichen Flut von Büchern über die Lage der Frauen. Während die sechziger Jahre eine Reihe wichtiger Analysen, angefangen mit Betty Friedans *The Feminine Mystique*, hervorgebracht hatten, traten von Frauen verfaßte Prosawerke als bedeutende Kraft erst in den siebziger Jahren in Erscheinung. War die Erfahrung der Frauen bis dahin analysiert worden, so konnte sie nun nachempfunden werden. Eine Figur in Marge Piercys *Small Changes* drückt das so aus:

„The word ‚oppression‘ came to her, not as a movement catch phrase — the oppression of women, the oppression of gay people, third world oppression, working class oppression — but as the real weight of the system, of the hostile state crunching her under.“<sup>7)</sup>

In vielen dieser Romane — beispielsweise Joan Didions *Play It As It Lays*, Judith Rossners *Looking for Mr. Goodbar* und Diane Johnsons *The Shadow Knows* — befindet sich die Heldin in der Rolle des Opfers. Allerdings nicht immer. Einige Schriftstellerinnen schildern wirklich exemplarische Heldinnen. So haben etwa die gleichnamigen Titelheldinnen in Marge Piercys *Vida* oder Alice Walkers *Meridian* die politischen Auseinandersetzungen der sechziger Jahre mit intakter Integrität überlebt. In beiden Romanen sind die Bereiche des Privaten und des Öffentlichen vereint in einem Ausdruck dessen, was Sara Evans „personal politics“ genannt hat.

*Meridian*, einer der eindrucksvollsten Romane der siebziger Jahre, behandelt die Verbindung zwischen den Bürgerrechten und der Befreiung der Frauen. Indem Alice Walker das Leben einer jungen schwarzen Frau darstellt, zeichnet sie ein facettenreiches und bewegendes Porträt der afro-amerikanischen Lebenserfahrung, welches deutlich verschie-

<sup>7)</sup> M. Percy, *Small Changes*, Garden City (N. Y.) 1973, S. 528. (Das Wort ‚Unterdrückung‘ erfuhr sie nicht als das Schlagwort irgendeiner Bewegung — Unterdrückung von Frauen, Unterdrückung von Schwulen, Unterdrückung in der Dritten Welt, Unterdrückung der Arbeiterklasse — sondern als die reale Last des Systems, des feindseligen Staates, die sie erdrückt.)

den ist von dem, was wir gewöhnlich von schwarzen, männlichen Autoren zu lesen bekommen. Während ältere Romanciers wie Richard Wright und James Baldwin sich vornehmlich mit der schwierigen Lage des schwarzen Jugendlichen in einem sich auflösenden Familienverband beschäftigt hatten, stellen jüngere Autorinnen wie Walker und Toni Morrison die Anstrengungen schwarzer Frauen in den Mittelpunkt, das Familiengefühl gegen widrigste Umstände zu erhalten. Morrissions *Song of Solomon*, einer der am höchsten gelobten Romane des Jahrzehnts, feiert gerade die Vitalität des Familienlebens der Schwarzen und der schwarzen Frauen. Sicherlich wurden die anregendsten Bücher der Schwarzen während der siebziger Jahre von Frauen wie Walker und Morrison geschrieben, die dazu beitrugen, das Verständnis des Lebens der Schwarzen in Amerika radikal zu verändern.

Die Mehrzahl der Bücher von Frauen während der siebziger Jahre behandelte allerdings Frauen, die weder Opfer noch Heldinnen waren, sondern sich vielmehr durch den vielfältigen Druck ihrer Mittelklasseexistenz entfremdet fühlten. Es überrascht daher nicht, eine große Zahl von Romanen zu finden, die sich mit dem Thema des ‚Von-zu-Hause-Weggehens‘ beschäftigen. Dieses Thema wird vielfach in der Form sich neu ergebender Möglichkeiten dargestellt, die sich plötzlich durch einen Todesfall in der Familie auftun. In Lisa Althers *Kinflicks*, zum Beispiel, ist die Verstorbene die Mutter der Heldin. In Mary Gordons *Final Payments* ist es der Vater. Und in Gail Godwins *The Odd Woman* ist es die Großmutter. In allen diesen Fällen ist die Situation dieselbe: Die Heldin, die sich dem magischen Alter von 30 nähert, findet sich in einer Weggabelung in ihrem Leben, wo sie zwischen einer altgewohnten Sicherheit und einer neuen Freiheit wählen muß. Durch die Konfrontation einer möglichen Befreiung der Frau mit deren traditionellen Rollen sind sie alle eigentlich gespaltene Frauen im Übergang von alten zu neuen Werten und bemüht, aus einem alten Körper ein neues Bewußtsein quasi herauszuschütteln. Eine Hauptfigur formuliert dies in *The Odd Woman* wie folgt: „I think I was one of those people who have the misfortune to grow up with one foot in one era and the other foot in the next.“<sup>8)</sup> Alle drei

<sup>8)</sup> G. Godwin, *The Odd Woman*, New York 1975, S. 138. (Ich glaube, ich war eine von denen, die das Pech hatten, mit einem Fuß in einer Ära und mit dem anderen in der nächsten aufzuwachsen.)

Romane schildern die Fallen wie auch die Möglichkeiten, die dem Streben nach Selbstverwirklichung anhaften. Das Überraschende ist, wie viele dieser Romane pessimistisch oder ambivalent enden — in auffälligem Gegensatz zur selbstsicheren Rhetorik eines Teils der feministischen Literatur in den sechziger Jahren. Vielleicht noch auffallender ist, daß viele dieser Romane eine radikale politische Perspektive mit einer konventionellen literarischen Form verknüpfen. Zum überwiegenden Teil ist die Literatur von Frauen in jüngerer Zeit entschieden traditionell in ihrem Festhalten an den Konventionen des Realismus.

Ebenso wie die Frauenbewegung in den sechziger Jahren eine Reihe bedeutsamer Analysen hervorbrachte, lieferte die Anti-Kriegs-Bewegung eine Anzahl eloquenter Kritiken zur amerikanischen Außenpolitik. Während allerdings Historiker und Journalisten seit vielen Jahren den von den Amerikanern in Südostasien verursachten Scherbenhaufen behandeln, ist erst in jüngster Zeit damit begonnen worden, andere Aspekte dieses tragischen Abenteuers in Romanen und persönlichen Erinnerungen aufzudecken. Zwei Romane über den Vietnam-Krieg erhielten dabei in den siebziger Jahren bedeutende Preise für Prosa. Robert Stones *Dog Soldiers* beschreibt die Auswirkungen des Krieges auf die amerikanische Gesellschaft, Tim O'Briens *Going After Cacciato*, ein mehr experimenteller und ambitionierter Roman, stellt die Auswirkungen des Krieges auf jene Amerikaner dar, die in ihm kämpfen mußten. In diesen Romanen und in persönlichen Erinnerungen wie etwa Philip Caputos *A Rumor of War* und Michael Herrs *Dispatches* gewinnen wir ein neues Verständnis der bitteren Hinterlassenschaft von Vietnam, ein Verständnis, das auch über die scharfsinnigste politische Analyse hinausreicht.

Vielleicht ist dies am besten in *Dispatches* eingefangen. Michael Herr war Reporter in Vietnam für die Zeitschriften „Equire“ und „Rolling Stone“. Sein Erlebnisbericht ist ein brillantes Beispiel des „New Journalism“, in dem das Konzept der objektiven Berichterstattung durch einen bewußteren, subjektiven Stil abgelöst wird, bei dem der Journalist sowohl Zeuge als auch Teilnehmer an den Ereignissen ist, die er beschreibt. Herr drückt das so aus:

„Talk about impersonating an identity, about locking into a role, about irony: I went to cover the war and the war covered me; an old story, unless of

course you've never heard it. I went there behind the crude but serious belief that you had to be able to look at anything, serious because I acted on it and went, crude because I didn't know, it took the war to teach it, that you were as responsible for everything you saw as you were for everything you did. The problem was that you didn't always know what you were seeing until later, maybe years later, that a lot of it never made it in at all, it just stayed stored there in your eyes. Time and information, rock and roll, life itself, the information isn't frozen, you are.")

Wie O'Brien und Caputo lehrt uns Herr, den Vietnam-Krieg „von unten“ zu sehen. Aus dieser Perspektive ist der Krieg monströser, absurder und doch zugleich eher verständlich als jemals zuvor. Es ist monströs, wenn ein Soldat seiner Freundin zu Hause das Ohr eines Feindes als Geschenk schickt und dann sprachlos ist, als sie das Verhältnis auflöst. Es ist absurd, wenn ein Major die völlige Zerstörung einer Stadt mit dem denkwürdigen Satz erklärt: „We had to destroy Ben Tre in order to save it.“ Doch letztlich ist der Krieg auf eine Weise nachvollziehbar, wie ihn die Anti-Kriegs-Bewegung nicht nachvollziehbar machen konnte, weil Herr und die anderen dem Leser nämlich nicht erlauben, Abstand zu halten und zu urteilen. Wir können nicht urteilen, ohne hineingezogen zu werden, und wir können nicht hineingezogen werden, ohne eine beängstigende Lektion zu lernen über die Zwiespältigkeit von Macht, Gewalt und extremen Situationen. In *A Rumor of War* beispielsweise schildert Caputo seine eigene Zwiespältigkeit hinsichtlich seines Kriegserlebnisses:

„Anyone who fought in Vietnam, if he is honest with himself, will have to admit he enjoyed the compelling attractiveness of combat. It was a peculiar enjoyment because it was mixed with a commensurate pain“, und weiter: „It was something like the elevated state of awareness induced by drugs. And it could be just as addictive, for it made what-

9) M. Herr, *Dispatches*, London 1978, S. 24. (Sprechen wir über die Verkörperung einer Identität, über die Festlegung auf eine Rolle, über Ironie: Ich ging, um den Krieg zu erfassen, und der Krieg erfaßte mich. Das ist eine alte Geschichte, es sei denn, man hat sie noch nie gehört. Ich ging dorthin in dem vagen, aber ernsten Glauben, daß man in der Lage sein müsse sich alles anzusehen — ernst, weil es meine Handlungsmaxime war, vage, weil ich keine Ahnung davon hatte, daß es des Krieges bedurfte, um jemandem beizubringen, daß man genauso für das verantwortlich war, was man sah, wie für das, was man tat. Das Problem war, daß man nicht immer gleich wußte, was man gerade sah, sondern oft erst später, manchmal erst Jahre später, daß vieles sogar ganz unverarbeitet blieb und nur in den Augen gespeichert blieb. Zeit und Nachricht, Rock and Roll, das Leben selbst, die Nachricht ist nicht eingefroren, sondern man selbst.)

ever else life offered in the way of delights seem pedestrian.“<sup>10)</sup>

Es wäre jedoch ein Fehler zu glauben, O'Brien, Herr oder Caputo verherrlichten den Krieg. Vielmehr versuchen sie zu zeigen, wie der Krieg den Menschen, die ihn unmittelbar miterleben, seinen Stempel aufdrückt und sie verändert. Caputo spricht von seinem irrationalen Wunsch, nach Vietnam zurückzukehren, obwohl er doch gegen diesen Krieg ist. Dieser eigenartige Zwang entwickelte sich „from the recognition of how deeply we had been changed, how different we were from everyone who had not shared with us the miseries of the monsoon, the exhausting patrols, the fear of combat assault on a hot landing zone“:

„I was involved in the antiwar movement at the time and struggled, unsuccessfully, to reconcile my opposition to the war with this nostalgia. Later, I realized a reconciliation was impossible; I would never be able to hate the war with anything like the undiluted passion of my friends in the movement. Because I had fought in it, it was not an abstract issue, but a deeply emotional experience, the most significant thing that had happened to me. It held my thoughts, senses, and feelings in an unbreakable embrace.“<sup>11)</sup>

Schließlich vermittelt uns die Literatur über Vietnam einen lebhaften Eindruck von der Irrationalität dieses Krieges. Gegen Ende von *Dispatches* empfinden wir Sympathie für den Journalisten, der erklärt: „he didn't mind his nightmares so much as his waking impulse to file news reports on them.“<sup>12)</sup> Diese Auffas-

<sup>10)</sup> P. Caputo, *A Rumor of War*, New York 1978, S. XVI. (Jeder, der in Vietnam gekämpft hat, wird zugeben müssen, wenn er ehrlich zu sich selbst ist, daß ihm die überwältigende Attraktivität des Kampfes gefallen hat. Es war ein seltsamer Genuß, weil er mit entsprechendem Schmerz gepaart war. ... Es war wie eine Bewußtseinserweiterung durch Drogen, und es konnte genauso süchtig machen, denn es ließ alles andere, was das Leben an Vergnügungen bot, langweilig erscheinen.)

<sup>11)</sup> Ebd. (... entwickelte sich aus der Erkenntnis, wie entscheidend wir uns verändert hatten, wie sehr wir uns von jedem unterschieden, der nicht mit uns die Qualen des Monsuns, die ermüdenden Patrouillengänge, die Angst vor einem Überfall an einem heiß umkämpften Landeplatz, geteilt hatte: Ich war damals in der Anti-Kriegsbewegung engagiert und bemühte mich erfolglos darum, meine Opposition gegen den Krieg mit dieser Nostalgie zu versöhnen. Später erkannte ich, daß eine solche Versöhnung unmöglich war; ich würde den Krieg nie mit der gleichen hemmungslosen Leidenschaft meiner Freunde in der Bewegung hassen können. Da ich im Krieg gekämpft hatte, war er für mich kein abstraktes Thema, sondern eine tiefe emotionale Erfahrung, das bedeutendste Ereignis, das mir je widerfahren war. Es hielt meine Gedanken, meine Sinne und Gefühle in einer unlösbaren Verklammerung.)

<sup>12)</sup> M. Herr (Anm. 9), S. 63.

sung von Geschichte als Alptraum, aus dem die Träumenden aufzuwachen suchen, ist natürlich durchgängig in der modernen Literatur zu finden, sie ist aber zugleich eine besonders treffende Metapher zur Beschreibung des heutigen Lebens. Denn wie kann man einen Sinn in den Ereignissen finden, die vom Abwurf der Atombombe auf Hiroshima bis in unsere Zeit hineinreichen? Statt dessen ist es fast eher so, als hätten wir den Kalten Krieg und seine Nachwirkungen geträumt, so wenig verstehen wir, wie wir da hineingeraten sind und warum wir da nicht herauskommen können. In den sechziger Jahren versuchten Historiker wie William Appleman Williams, unser Verständnis dieser Epoche radikal zu verändern, doch bis vor kurzem blieb die Zeit des Kalten Krieges aus dem Bewußtsein der Amerikaner verdrängt. Ein Maßstab für diesen Sachverhalt ist, daß, obwohl Bücher und Filme über Vietnam schon in großer Zahl erschienen sind, die Gesamtzahl der Romane über den Korea-Krieg immer noch an den Fingern abzuzählen ist.

In den siebziger Jahren entwickelte sich das Vermächtnis des Kalten Krieges jedoch zu einem wichtigen Thema. Die Schriftsteller kehrten zur frühen Nachkriegszeit zurück. Werke wie Lillian Helms Erinnerungsbuch *Scoundrel Time*, Martin Ritts Film *The Front* und Victor Navaskys Geschichtsbuch *Naming Names* trugen dazu bei, die Aufmerksamkeit wieder auf die Verwüstungen der McCarthy-Ära zu richten. In einigen Fällen führte die neuerliche Untersuchung dieser Periode zu einem neuen und überraschenden Revisionismus. Während der sechziger Jahre wurden die vielbeachteten Prozesse gegen Alger Hiss und Julius und Ethel Rosenberg als die berühmtesten Beispiele der Paranoia des Kalten Krieges der fünfziger Jahre betrachtet. Aber mit Beginn der siebziger Jahre überprüften jüngere Historiker wie Alan Weinstein und Ronald Radosh die Beweise in beiden Fällen erneut und kamen zu Schlußfolgerungen, die sowohl liberale wie auch konservative Annahmen bezüglich der Verurteilungen umstießen. In *Perjury* kam Weinstein widerstrebend zu dem Schluß, daß eine unparteiische Untersuchung der Beweislage nahelege, daß Hiss bei seinem eigenen Prozeß gelogen habe. Erst kürzlich stellten Radosh und Joyce Milton in *The Rosenberg File* eine noch erstaunlichere Behauptung auf, nämlich daß Julius Rosenberg an einem kommunistischen Spionagering beteiligt gewesen wäre, daß aber seine Frau Ethel vom FBI bei dessen Versuch,

ihren Ehemann „zum Reden“ zu bringen, heringelegt worden sei.

Noch bemerkenswerter war in den siebziger Jahren das Erscheinen zweier bedeutender Romane über die Rosenbergs. Beide, Robert Coovers *The Public Burning* und E. L. Doctorows *The Book of Daniel*, verbinden Geschichte und Fiktion, allerdings auf sehr unterschiedliche Weise. In beiden Romanen werden die Rosenbergs in ähnlicher Weise als mitleiderregende, aber mitschuldige Sündenböcke in einer Art anthropologischem Ritual dargestellt. Während jedoch Coover unglaubliche Situationen für tatsächliche Figuren erfindet, um die Hysterie der Zeit des Kalten Krieges zu schildern, erschafft Doctorow seine eigenen Charaktere und taucht sie in die Geschichte ein, um etwas Weiterreichendes über den amerikanischen Radikalismus im zwanzigsten Jahrhundert anzudeuten. So findet in Coovers Roman die öffentliche Verbrennung selbst — die Exekution der Rosenbergs — auf dem Times Square statt, dem Mekka marktschreierischer Werbung und Unterhaltung. Für Coover wird die Politik in Amerika als Show-Business verpackt, und die Exekution wird dargeboten als die orgiastische Zelebration des korrupten Nationalcharakters. In seiner Schilderung des Amerika der Nachkriegszeit transformiert *The Public Burning* Geschichte zum Mythos. In ähnlicher Weise findet die entscheidende Szene von *The Book of Daniel* in jenem anderen Symbolort einer entwürdigten Massenkultur statt: Disneyland. Aber Doctorows Ausdeutung hat größeren historischen Nachhall, weil der letzte Versuch, die Vergangenheit zu retten, gerade an jenem Ort stattfindet, der die Geschichte längst abgeschafft und sie zu einer vereinfachten Volksmythologie umgemünzt hat. Diese Gegenüberstellung zwischen einer kritischen und einer korrupten historischen Perspektive durchzieht den ganzen Roman und wird sein Hauptthema.

In Doctorows Roman heißen die Rosenbergs Isaacson, aber, abgesehen von Veränderungen im Detail, folgt *The Book of Daniel* den historischen Fakten bemerkenswert genau. Doch ist Doctorow weniger an der Schuld oder Unschuld der Rosenbergs interessiert, als vielmehr an ihrer Rolle als Symbole des Kalten Krieges, von beiden Seiten auf zynische Weise ausgenutzt. So erklärt ein kenntnisreicher Zeitungsmann Daniel, dem Erzähler: "between the FBI and the CP (Communist Party) your folks never had a chance."<sup>13)</sup>

<sup>13)</sup> E. L. Doctorow, *The Book of Daniel*, New York 1971, S. 212.

Der tatsächliche Fall Rosenberg ist aber nur ein Aspekt des Romans, denn Doctorow ist weit mehr interessiert an der Wirkung der Ereignisse auf die beiden von ihm geschaffenen Isaacson-Kinder. Im Rahmen des ihnen überantworteten Vermächtnisses von Schuld und Groll, Zorn und Rebellion entwickelt Doctorow die Verbindung zwischen der Alten Linken, die durch die marxistische Ideologie der dreißiger Jahre getragen wurde, und der Neuen Linken, gespeist durch die Gegenkultur der sechziger Jahre. So ist *The Book of Daniel* eine Meditation über amerikanische Politik in Form eines Romans, eine schöpferische Überarbeitung der radikalen Bewegung in Amerika, die die Kluft zwischen den Generationen zu überbrücken und den neuen Radikalismus mit seiner Geschichte zusammenzuführen sucht.

Diese kreative Überarbeitung von Geschichte, auch für Doctorows übriges Werk kennzeichnend, ist eigentlich Teil einer in den letzten Jahren umfassenderen Strömung mit dem Ziel der Rekonstruktion der amerikanischen Vergangenheit. Schon in den sechziger Jahren begannen „revisionistische“ Historiker die herkömmliche Sicht der amerikanischen Geschichte, die Konsens, Assimilation und Fortschritt in den Mittelpunkt rückte, in Frage zu stellen. In diesem Prozeß eröffneten sie sehr interessante neue Bereiche der Geschichte von vordem „schweigenden“ Gruppen wie den Schwarzen, den Frauen und den Arbeitern. Viel von dieser „neuen“ Geschichtsschreibung beruhte jedoch auf quantitativer Forschung und mikro-historischen Studien, die dazu neigten, das Verständnis der amerikanischen Geschichte zu fragmentieren und deren Verständlichkeit für ein breiteres Publikum zu mindern. Während also einzelne Aspekte der amerikanischen Vergangenheit nun anders aussahen, bemängelte der Sozialhistoriker Herbert Gutman: „Die amerikanische Geschichte selbst sieht nicht anders aus. Und das ist das Problem.“ Daher kam Gutman zu dem Schluß: „Eine neue Synthese ist nötig, eine, die die neue Geschichte in sich aufnimmt und dann über sie hinausweist.“<sup>14)</sup>

Zur gleichen Zeit fingen Semiologen und Historiker an, die traditionellen Unterscheidungen zwischen Geschichtsschreibung und Literatur („fiction“) in Frage zu stellen. Auf verschiedene Weise griffen Roland Barthes und Hayden White den besonderen Status von

Geschichte als Repräsentation von Wirklichkeit an, indem sie auf die Ähnlichkeit zwischen den Sprachstrukturen und den rhetorischen Strategien in historischen und fiktiven Texten hinwies. Eine privilegierte Sicht der Vergangenheit schien es nicht zu geben, somit keine „objektive“ Geschichte. Tatsachen waren nicht aus sich heraus eindeutig, sondern ausgewählt und gegliedert, entsprechend der besonderen narrativen Vision, die der Historiker an seinen Gegenstand herantrug.

Diese Auflösung der traditionellen Unterscheidung zwischen Historie und Literatur blieb von den Schriftstellern nicht unbeachtet. Schon in den sechziger Jahren begannen Autoren wie John Barth, Thomas Berger und William Styron amerikanische Geschichte in Romanen wie *The Sot-Weed Factor*, *Little Big Man* und *Confessions of Nat Turner* schöpferisch neu zu gestalten. Noch näher zur Gegenwart hin richtete sich das wiedererwachte Interesse an der Geschichte ausdrücklicher auf politische Themen, z. B. E. L. Doctorows *Ragtime*, Gore Vidals *Burr* und John A. Williams *Captain Blackman*. In einem 1978 aufgenommenen Interview erklärte Doctorow, warum die Romanciers sich wieder einmal der Geschichte als eines Themas ihrer Arbeit zuwandten:

„Nun, zunächst einmal ist Geschichte, wie sie von Historikern geschrieben wird, klar unzureichend. Dabei sind die Historiker die ersten, die Skepsis hinsichtlich der ‚Objektivität‘ ihrer Disziplin äußern. Eine Menge Leute entdeckten nach dem Zweiten Weltkrieg und in den fünfziger Jahren, daß vieles von dem, was die jüngere Generation als Geschichte betrachtete, tatsächlich in hohem Maße interpretierte Geschichte war. Und gerade als wir durch die Anleitung und die Weisheit von Zeitschriften wie ‚Time‘ über die Manipulation der Russen hinsichtlich ihrer eigenen Geschichte lachen konnten — worin sie sich technologische Fortschritte gutschrieben, die eindeutig in anderen Ländern erzielt worden waren, und worin Führer, denen die Gunst entzogen worden war, plötzlich aus ihrer Geschichte herausgefallen waren —, gerade um diese Zeit in etwa begannen wir, uns über unsere eigenen Geschichtstexte und unsere eigenen Schulbücher Gedanken zu machen. Und dabei stellte sich heraus, daß nicht allein einzelne Menschen, sondern ganze Völker aus unseren Geschichtstexten herausgefallen waren — die Schwarzen, die Chinesen, die Indianer. Gleichzeitig bietet ein Land von dieser Größe so wenig an Zusammengehörigkeits- und Identifikationsmustern, auf die wir uns alle beziehen und durch die wir uns gegenseitig erkennen können. Da stellt sich heraus, daß die Geschichte, so unzureichend und schlecht sie auch aufbereitet sein mag, eines der wenigen Dinge ist, die uns hier gemeinsam ist. Ich denke, daß wir alle enormem Druck ausgesetzt sind, so gesichtslos und eigenartig konturlos und willfährig

<sup>14)</sup> H. G. Gutman, „Whatever Happened to History?“, in: *The Nation* vom 21. November 1981, S. 554.

wie möglich zu werden. Und in dieser Lage, verstehen Sie, wird das Bedürfnis, Farbe und Unterscheidung zu finden, sehr, sehr stark. Für alle von uns wird das Lesen über das, was uns vor fünfzig oder hundert Jahren passierte, ein Akt von Gemeinschaft. Und die Person, die das, was sich vor fünfzig oder hundert Jahren abspielte, darstellte, hat die Chance, Dinge über unsere heutige Situation zu sagen. Diese Möglichkeit ist eine Entdeckung der Schriftsteller.<sup>15)</sup>

Dieses erneuerte Interesse an der Geschichte, teilweise eine Reaktion auf die übermäßige Subjektivität der Literatur in den fünfziger und teilweise eine Reaktion auf die politischen und kulturellen Vorgänge in den sechziger Jahren, ist von einer Reihe sehr unterschiedlicher amerikanischer Autoren aufgegriffen worden: von den orthodoxen Modernisten wie William Styron und Gore Vidal bis hin zu den unorthodoxen Postmodernisten wie Thomas Pynchon und Ishmael Reed. Die interessantesten dieser neuen Romane vereinigen Wirklichkeit und Dichtung ("fact and fiction"), konventionelle und experimentelle literarische Formen, um sowohl die Vorstellung von historischer Objektivität in Frage zu stellen, als auch die Annahme zu zerstören, daß es eine nachweisbare Ordnung in der Geschichte gibt. In Reeds *Mumbo Jumbo* und Doctorows *Ragtime* zum Beispiel wird die traditionelle Interpretation der modernen amerikanischen Geschichte umgestoßen und dann „von unten herauf“ neu geschrieben. In diesen Romanen erweisen sich gerade jene Menschen als Gestalter der modernen amerikanischen Kultur, die in den Geschichtsbüchern nicht vorkamen: die Schwarzen, die Immigranten und die Arbeiterklasse. In einem noch ambitionierteren Werk, *Gravity's Rainbow*, trägt Thomas Pynchon eine überwältigende Menge an Informationen über Wissenschaft, Politik und Massenkultur zusammen, um seine eigene einfallsreiche Mammutgeschichte des Zweiten Weltkriegs und seiner Nachwirkungen zu schaffen. Es mag zu weit gehen zu behaupten, daß die Geschichte zum Gliederungsprinzip der neueren Literatur geworden ist, so wie der Marxismus in den dreißiger und der Existentialismus in den fünfziger Jahren. Doch mit Berechtigung kann darauf hingewiesen werden, daß einige amerikanische Schriftsteller jene neue Synthese zu liefern suchen, die Herbert Guttman in der zeitgenössischen Geschichtsschreibung vermißte.

<sup>15)</sup> P. Levine, 'The Writer as Independent Witness: An Interview with E. L. Doctorow', in: R. Trenner (Ed.), *E. L. Doctorow: Essays and Conversations*, Princeton (N. J.) 1983, S. 58—59.

Thomas Pynchons Sicht der Geschichte scheint um das Prinzip der Entropie gegliedert zu sein. In ähnlicher Weise beschäftigen sich neuerdings einige Romanciers mit dem Ende der Geschichte. Bis hin zur Gegenwart der achtziger Jahre schlägt die amerikanische Literatur einen apokalyptischen Ton an, ein Echo auf die Dringlichkeit von Jonathan Schells vieldiskutiertem Klagegedicht *The Fate of the Earth*. Ob sie sich mit dem Niedergang eines Großreiches, wie Norman Mailers *Ancient Evenings*, mit dem Mißlingen einer Revolution, wie Robert Stones *A Flag for Sunrise*, oder mit dem Ende der Welt, wie Bernard Malamuds *God's Grace* befaßt — die neuere amerikanische Literatur entwirft eine Welt der Katastrophe. Auf den ersten Seiten in Malamuds Roman — zum Beispiel — spricht Gott zu dem einzigen Überlebenden eines nuklearen Holocaust in der Sprache eines puritanischen Sermons aus dem 17. Jahrhundert:

"They have destroyed my handiwork, the conditions of their survival: the sweet air I gave them to breathe; the fresh water I blessed them with, to drink and bathe in; the fertile green earth. They tore apart my ozone, carbonized my oxygen, acidified my refreshing rain. Now they affront my cosmos. How much shall the Lord endure?"<sup>16)</sup>

Wenn wir uns dem Bild der gegenwärtigen amerikanischen Gesellschaft in der neueren Literatur zuwenden, stoßen wir auf das gleiche Endzeitgefühl. "History", denkt die Hauptfigur in John Updikes *Rabbit is Rich*, "The more of it you have the more you have to live it. After a little while there gets to be too much of it to memorize and maybe that's when empires start to decline."<sup>17)</sup> In diesem dritten Teil seiner Serie über einen Durchschnittsamerikaner mit Namen Rabbit Angstrom schildert Updike seinen Helden in einem zwiespältigen mittleren Alter, Kraft einbüßend wie das Land. Rabbit ist reich in einer Epoche sinkender Erwartungen: Er hat es durch das Verkaufen japanischer Autos „zu etwas gebracht“, in einer Zeit, da Amerika, ja der Welt, das Benzin ausgeht. Wie seine Landsleute lebt Rabbit in einem Dunstkreis

<sup>16)</sup> B. Malamud, *God's Grace*, London 1982, S. 5. (Sie haben meine Schöpfung zerstört, die Bedingung für ihr Überleben: Die milde Luft, die ich ihnen zum Atmen gab, das frische Wasser, mit dem ich sie segnete, um es zu trinken und darin zu baden, die fruchtbare grüne Erde. Sie zerstörten mein Ozon, sie vermischten meinen Sauerstoff mit Kohlenstoff, säuerten meinen erfrischenden Regen. Nun greifen sie meinen Kosmos an. Wieviel soll der Herr noch ertragen?)

<sup>17)</sup> J. Updike, *Rabbit is Rich*, London 1982, S. 229.

von Nostalgie nach den guten alten Zeiten, als „wir noch die Besten waren“<sup>18)</sup>. Nun muß er sich mit einem Amerika zurechtfinden, das im Niedergang begriffen ist.

Das Thema des Niedergangs spielt auch eine zentrale Rolle in *The Dean's December*, Saul Bellows neuestem Roman über das Leben der Gegenwart in Chicago und Bukarest. Bellows Geschichte von den beiden Städten ist ein Porträt zweier Gesellschaften, von unterschiedlichen Verfallserscheinungen bedrängt: den liberalen Gesellschaften des Westens, die auf dem Lustprinzip aufgebaut sind, aber an einem Autoritätsverlust leiden und von einer anarchischen Unterklasse bedroht sind, die brutal ins Abseits gedrängt ist, und den autoritären Gesellschaften des Ostens, die auf dem Leidensprinzip basieren, aber durch Apathie ausgehöhlt sind und von einer zynischen Neuen Klasse regiert werden. So schildert Bellow die Gegensätze zwischen dem „weichen“ Nihilismus des Westens, wo Permissivität die Gemeinschaft unterminiert, und dem „harten“ Nihilismus des Ostens, wo Terror sich der gesetzesmäßigen Autorität bemächtigt hat. *The Dean's December* beschreibt die Möglichkeit der letzten Tage der Zivilisation, wie wir sie kennen, mit Begriffen, die den von Christopher Lasch in seiner kontroversen Studie *The Culture of Narcissism: American Life in An Age of Diminishing Experience* verwendeten nicht unähnlich sind:

„In these last days we have a right and even a duty to purge our understanding. In the general weakening of authority, the authority of the ruling forms of thought also is reduced, those forms which have done much to bring us into despair and into the abyss. I don't need to mind them anymore. For science there can be no good or evil. But I personally think about virtue about vice.“<sup>19)</sup>

Wie die anderen bereits erörterten Werke behandelt auch *The Dean's December* einen bedeutsamen Aspekt der Gegenwartserfahrung in einer Weise, die weder programmatisch noch präskriptiv, sondern spekulativ und deskriptiv ist. „In the American moral crisis“,

<sup>18)</sup> Ebd., S. 120.

<sup>19)</sup> S. Bellow, *The Dean's December*, London 1982, S. 278. (In diesen letzten Tagen haben wir das Recht und sogar die Pflicht, unser Selbstverständnis zu überprüfen. Mit der allgemeinen Schwächung der Autorität wird auch die Autorität der herrschenden Denkformen untergraben, die viel dazu beigetragen haben, uns in Verzweiflung und Abgründe zu stürzen. Ich brauche sie nicht mehr zu beachten. Für die Wissenschaft gibt es kein Gut oder Böse. Aber ich persönlich denke über Tugend und Laster nach.)

schreibt Bellow, „the first requirement was to experience what was happening and to see what must be seen.“<sup>20)</sup> Für Bellow ist das Schreiben von Literatur ein Akt der Wiedergewinnung von Realität wie auch ein Prozeß der Enthüllung ihres Sinns. Doch die Wiedergewinnung unserer gesellschaftlichen Wirklichkeit erfordert mehr als ein einfaches Eingeständnis unserer verfallenden Umwelt; sie erfordert, meint Bellow, eine Auseinandersetzung mit „the slums we carry around inside us. Every man's inner city...“<sup>21)</sup>. Das Problem ist nicht allein eine vergiftete Atmosphäre, sondern vergiftete Gedanken und auch eine vergiftete Theorie. Deswegen ist ein neuer Realismus erforderlich, der uns hilft, die Welt, zu der wir den Kontakt verloren haben, wiederzugewinnen — oder in Bellows Worten: „To recover the world that is buried under the debris of false description or non-experience.“<sup>22)</sup>

Dieser neue Realismus, der hier zu beschreiben versucht wurde, ist sowohl eine Reaktion auf unsere gegenwärtige Situation wie auch eine Überprüfung des utopischen Revisionismus der sechziger Jahre. Das heißt, die amerikanische Literatur ist wieder politischer geworden, wobei sie über die „Wahrheit“, wie sie von den vorherrschenden Ideologien der jüngeren Vergangenheit definiert wurde, hinausgeht. Für Bellow bedeutet das ein Wiederherstellen der Stärke eines schon aufgegebenen Humanismus in einer von wissenschaftlichem Materialismus dominierten Welt. Für Doctorow bedeutet es, die Suche nach Gerechtigkeit in einer Welt der Komplexität und Zwiespältigkeit wiederaufzunehmen. „Denn sicherlich ist das Gefühl, das wir angesichts der politischen Alternativen des 20. Jahrhunderts heute haben, eine Art allseitigen Erschöpfungszustandes,“ hat Doctorow festgestellt, und weiter: „Kein System, ob es nun religiös oder anti-religiös oder ökonomisch oder materialistisch ist, scheint gegen Haß, Gier und Wahnsinn der Menschen gefeit zu sein.“<sup>23)</sup> Die beste neuere amerikanische Literatur ist gekennzeichnet durch diesen neuen Realismus, nicht ohne Hoffnung, aber auch nicht ohne Weisheit.

<sup>20)</sup> Ebd., S. 123. (In der moralischen Krise Amerikas kam es zuerst darauf an, zu spüren, was vor sich ging, und zu sehen, was gesehen werden mußte.)

<sup>21)</sup> Ebd., S. 207.

<sup>22)</sup> Ebd., S. 243. (Um jene Welt freizulegen, die unter den Trümmern von falscher Beschreibung und mangelnder Erfahrung begraben liegt.)

<sup>23)</sup> R. Trenner (Ed.) (Anm. 15), S. 65.

## Ausgewählte Bibliographie

(engl. Taschenbuchausgabe in Klammern)

- Alther, Lisa: Kinflicks, New York 1976 (Penguin)  
Hautkontakte, Berlin — Frankfurt/M. — Wien 1978
- Bellow, Saul: The Dean's December, London 1982 (Penguin)  
Der Dezember des Dekans, Köln 1982
- Caputo, Philip: A Rumor of War, New York 1977 (Ballantine)  
Führe uns nicht in Versuchung, Wien 1982
- Coover, Robert: The Public Burning, New York 1977 (Bantam)  
Die öffentliche Verbrennung, Neuwied — Darmstadt 1983
- Doctorow, E. L.: The Book of Daniel, New York 1971 (Picador)  
Das Buch Daniel, Frankfurt/M. 1974
- Doctorow, E. L.: Ragtime, New York 1975 (Pan)  
Ragtime, Reinbek bei Hamburg 1982
- Godwin, Gail: The Odd Woman, New York 1974 (Warner)
- Gordon, Mary: Final Payments, New York 1978 (orgi)  
Die verlorene Tochter, Hamburg 1980
- Herr, Michael: Dispatches, New York 1977 (Picador)  
An die Hölle verraten. „Dispatches“, Frankfurt 1981
- Lasch, Christopher: The Culture of Narcissism, New York 1979 (Abacus)  
Das Zeitalter des Narzißmus, München 1982
- Mailer, Norman: Ancient Evenings, New York 1983 (Picador)  
Frühe Nächte, München 1983
- Malamud, Bernard: God's Grace, New York 1982 (Avon)
- Morrison, Toni: Song of Solomon, New York 1977 (Granada)  
Solomons Lied, Reinbek bei Hamburg 1979
- O'Brien, Tim: Going After Cacciato, New York 1978 (Panther)  
Die Verfolgung, Hamburg 1981
- Piercy, Marge: Small Changes, Garden City (N. Y.) 1973 (Fawcett)
- Piercy, Marge: Vida, London 1980 (Women's Press)
- Pynchon, Thomas: Gravity's Rainbow, New York 1973 (Picador)  
Die Enden der Parabel. Gravity's Rainbow, Reinbek bei Hamburg 1981
- Radosh, Ronald/  
Milton, Joyce: The Rosenberg File, New York 1983
- Reed, Ishmael: Mumbo Jumbo, New York 1972 (Avon)
- Schell, Jonathan: The Fate of the Earth, New York 1982 (Picador)  
Das Schicksal der Erde. Gefahr und Folgen eines Atomkrieges,  
München 1982
- Stone, Robert: Dog Soldiers, Boston 1974 (Star)
- Updike, John: Rabbit is Rich, New York 1981 (Penguin)  
Bessere Verhältnisse, Reinbek bei Hamburg 1983
- Vidal, Gore: Burr, New York 1973 (Panther)  
Burr, München 1975
- Vonnegut, Kurt: Slapstick, New York 1976 (Granada)  
Slapstick oder Nie wieder einsam, Hamburg 1980
- Walker, Alice: Meridian, New York 1976 (Women's Press)  
Meridian, München 1984
- Weinstein, Allen: Perjury, New York 1978 (Random House)



## Der Dichter auf dem Markt

## Literatur und Gesellschaft in der Bundesrepublik Deutschland

## I.

Jeder weiß, was Literatur ist und wer sie macht. Dichter sind Grass, Böll oder Enzensberger. Sie sind so etwas wie Halbgötter, mischen sich in die Politik ein, sind so etwas wie das Gewissen der Nation, lästig, jedoch notwendig: ein Aushängeschild für das Volk der Dichter und Denker. Ein Alibi für die intakte Freiheit und Demokratie der Bundesrepublik, Repräsentanten für das In- und Ausland, damit das liebe Vaterland nicht nur als geschäftstüchtige Vereinigung von Krämerseelen erscheine. Man liebt und schätzt sie dennoch nicht unbedingt. Politiker beschimpfen sie mitunter, biedere Bürger wiegen bedenklich den Kopf: alles von unseren Steuern.

Man braucht sie, obwohl nur wenige Leute genau zu sagen wissen, wofür diese Literatur und diese Literaten eigentlich gut sind. Gebildete können eine umfangreichere Namensliste deutscher Schriftsteller dieser Geistesart aufzählen. Literaturwissenschaftler können das „Für-und-Wider“ der einzelnen Werke protokollieren und beziehungsreich meditieren: wie Buch A sich zu Buch B verhält, wo Romantik oder Aufklärung adaptiert werden, wo die „No-Future-Philosophie“ wieder einmal fröhliche Urstände feiert. Studienräte können das Werk eines Autors zerlegen bis aufs Skelett. Gymnasiasten können naserümpfend verkünden, von Gellert bis Goethe, von Wohmann bis Wolf bedeute ihnen so etwas überhaupt nichts. Das hochwohllobliche Feuilleton — objektiv außerstande, die gesamte neue deutsche Literatur überhaupt zu bemerken — fischt diese oder jene Neuerscheinung aus der Flut des jährlichen Angebots und stempelt den Verfasser zum Heiligen oder Narren, wie der Trend so gerade läuft.

Jeder weiß, es gibt noch eine andere Literatur, und man weiß, wer sie macht. Autoren sind Simmel, Konsalik oder Ende, die Erfolgreichen. Diese Schriftsteller verstehen ihr Handwerk, kennen die geheimen Sehnsüchte der Leser. Von Millionenauflagen und Millionen berichten die Illustrierten, Film und Fernsehen reißen sich um die Stoffe, der in-

ternationale Marktwert der deutschen Literatur wird ebenso durch die Namen dieser Autoren geprägt.

Die erfolgreichen Bücher sind nicht immer die folgenreichen. Für den Tag, für die Stunde spielen solche Überlegungen selten eine Rolle. Dieser schreibt für die Ewigkeit und bleibt zu Lebzeiten verkannt. Jener nutzt die Gunst der Stunde, kassiert zu Lebzeiten und wird vermutlich nicht in die Annalen der Literaturgeschichte eingehen. Der Volksmund sagt: Beides kann man nicht haben. Spitzwegs Bild „Der arme Poet“ scheint nach wie vor angemessen: Der deutsche Dichter mit einer Zipfelmütze auf dem Kopf schreibt im Bett unter dem Regenschirm im ärmlichen Dachstübchen. Wer nicht so lebt und schreibt, ist vermutlich kein Dichter, sondern ein Literaturproduzent oder Medienschreiber. Diese Autoren sind der Öffentlichkeit ebenso unbekannt wie die „wahren“ Dichter. Wer interessiert sich schon für die Namen der Verfasser von „Tatort“ oder „Traumschiff“, obwohl die Texte ein breiteres Publikum erreichen als manches Buch.

Damit ist fast alles gesagt, was zur Literatur unseres Landes zu sagen ist. Ihr Ethos ist bestimmt von Maximen des 19. Jahrhunderts, ihr Marktwert vollzieht sich nach den Gesetzen des 20. Jahrhunderts. Unübersehbar ist der Tatbestand: „Rinaldo Rinaldini“ bleibt gefragter als „Wilhelm Meister“. Urteile, die heute gefällt werden, müssen nicht stimmig sein, soviel wir auch meditieren und analysieren, vergleichen und propagieren. Man kann sich das verkneifen und den Dingen ihren Lauf lassen. Die Literaturgeschichte zeigt, daß Wertvolles sich durchsetzt, unabhängig von den Marginalien der Kritik, unabhängig von den Exemplarzahlen der ersten Auflagen. Eine gewisse Gelassenheit ist angebracht, obwohl der Kulturbetrieb gerade das zu verhindern sucht. Er irritiert den Leser durch Sensationen und Skandale, hetzt von Bestseller zu Bestseller, von Flop zu Flop, bis niemand mehr weiß, worum es eigentlich wirklich geht. Schweigen wir. Andernorts wird hinlänglich darüber gesprochen.

## II.

Nicht gesprochen wird darüber, wie der Dichter, Schriftsteller, Autor, Medienschreiber im Land der Dichter und Denker lebt. Wie behandelt die reiche Bundesrepublik ihre Literaten? Die freie Marktwirtschaft, der Stützpfeiler der Gesellschaft, wie stimuliert sie die Literaturentwicklung, das Aushängeschild der Nation? Über Geld wird öffentlich gesprochen. Die Jahresbezüge der Manager stehen in den Zeitungen. Manipulationen einer Versicherungsgesellschaft ebenso. Bauspekulationen mit Steuermitteln sind an der Tagesordnung und Steuerhinterziehung durch getürkte Spenden scheinen ein Kavaliersdelikt zu sein. Nicht die ungeahnten Möglichkeiten

## III.

Der Schriftsteller gilt als freier Unternehmer. Sein Kopf ist seine kleine Fabrik, Kugelschreiber und Schreibmaschine sind seine Produktionsmittel. Anlagekapital, Warenbestände, Maschinenpark, Investitionen hat er nicht. Für die Banken ist er infolgedessen ein Habenicht, also nicht kreditwürdig. Der Schriftsteller ist mehrwertsteuer- und umsatzsteuerpflichtig, jedoch macht er weder Mehrwert noch im geschäftlichen Sinn Umsatz. Auch Produktionsmittel besitzt er nicht, denn ein maschinengeschriebenes Manuskript ist ein Halbfabrikat. Es soll erst ein Buch, Theaterstück, Film, Hörspiel oder Fernsehbeitrag werden. Ob das geschieht und wie das geschieht, entscheiden andere; der Schriftsteller hat wenig oder keinen Einfluß darauf. Abgekoppelt und abhängig ist der schreibende Unternehmer von seiner ökonomischen Basis. Eher ähnelt er einem Erfinder, der seine Ideen verkauft, gleicht einer Arbeitskraft wie andere Arbeitnehmer auch. Während Gesetze und Tarifverträge dort die Beziehungen regeln, jährlich überprüft werden, geschieht das zwischen Autoren und Literaturvertretern unzureichend. Man tut so, als befände man sich auf dem freien Markt, als würden Angebot und Nachfrage das Spiel der Kräfte bestimmen. Da die Nachfrage für ein literarisches Werk selten im voraus zu kalkulieren ist, befindet sich der Autor grundsätzlich in der Position des Bittstellers. Erwartet wird von ihm, daß er das Geschäftsrisiko für die noch unbekannte Ware weitgehend selber trägt. Für Theater, Film und Fernsehen beispielsweise wird das Risiko subventioniert; niemand wird entlassen, wenn eine Produk-

für Transaktionen auf dem Kapitalmarkt sollen Maßstab für die soziale Lage des Schriftstellers sein, eher die Situation des schlichten Arbeitnehmers, der für seine Tätigkeit schlicht bezahlt wird — wie das Gesetz es befiehlt.

Untersuchen wir pragmatisch, wie der Schriftsteller in der marktorientierten Bundesrepublik existiert; so eröffnet sich das Beziehungsfeld Literatur und Gesellschaft exakter als durch philologische Spekulationen. Über Geld wird allorts gesprochen, jedoch selten, wenn es um Literatur geht. Brechen wir dieses Tabu.

tion einmal nicht gelingt. Der Autor jedoch ... Dazu ein Beispiel:

Ein Mensch schreibt ein Buch. Er arbeitet ein Jahr daran und finanziert seinen Lebensunterhalt währenddessen irgendwie. Das Manuskript ist fertig, ein Verlag druckt es, alles läuft vorbildlich. Angenommen, am 1. Januar 1984 wurde der Text übergeben, der Verlagsvertrag geschlossen. Angenommen, im Frühjahr oder zur Frankfurter Buchmesse erscheint das Buch. Angenommen, das Feuilleton bemerkt diese Neuerscheinung und der Verkauf findet statt. Geschieht das, bekommt der Autor im Frühjahr 1985 seine erste Abrechnung, etwa 7,5 Prozent vom Ladenpreis der verkauften Bücher. Zwischen der Übergabe der fertigen Arbeit und der ersten Bezahlung liegen 15 Monate. Kein Geschäftsmann, kein Angestellter, kein Arbeiter würde sich auf einen solchen Handel einlassen. Der Schriftsteller ist dazu verurteilt. Hat er großes Glück, gewährt ihm sein Verlag einen Vorschuß, der verrechnet wird. Solch ein Vorschuß ist meist daran gekoppelt, daß auch das nächste Werk dem Verlag angeboten werden muß. So etwas kann man nur noch als geistige Leibeigenschaft bezeichnen.

Setzt sich das neue Buch nicht sofort durch — was nicht unbedingt etwas mit seiner Qualität zu tun haben muß —, geht der Autor leer aus. Verlagsmanager, Lektoren, Vertriebsmitarbeiter kassieren allmonatlich ihre festen Bezüge. Sie leben vom Autor, er allein trägt das volle Geschäftsrisiko. Da der Buchhändler heutzutage überaus vorsichtig kalkuliert, meist nur ein einziges Exemplar eines zeitgenössischen

Werks bestellt, erst bei Verkauf wiederum ein Exemplar nachzieht, sind hohe Bestellzahlen selten geworden. Der Autor muß lange warten, ehe seine Startauflage verkauft ist. Die Bibliotheken, von rigorosen Etatkürzungen gebeutelt, kaufen ebenfalls zögernd ein. Heutzutage können sie nicht mehr entscheidend dazu beitragen, daß neue Bücher schnell ihre Leser finden, Macht ein Buch im ersten Halbjahr nach Erscheinen nicht von sich reden, drängen andere Neuerscheinungen auf den Markt. Der noch neue Titel gilt als alt, wird vergessen. Der Mensch, der ein Buch geschrieben hat, kann wieder von vorn beginnen.

Ein anderes Beispiel:

Weitaus ärger trifft es den Menschen, der sich erküht, ein Theaterstück zu schreiben. Hat er es vollendet, geht er auf Suche nach einem Theater, das zum Wagnis einer Uraufführung bereit ist. Seine Chancen sind gering, selbst wenn ein Bühnenverlag die Suche protegirt und dafür bei späteren Aufführungen regelmäßig Prozente einstreicht. Die Theater — wie alle Kulturinstitutionen — leiden unter Etatkürzungen. Die Subventionen sind bestenfalls eingefroren, infolgedessen verringern sie sich von Jahr zu Jahr, denn Licht, Öl, Holz, Farben, Stoffe und Gagen steigen ständig. Das neue Stück, das die Theater möglicherweise gern aufführen möchten, ist ein kaum zu kalkulierendes Risiko. Spielt man Schiller oder Nestroy, weiß das Theater, worauf es sich einläßt, denn solche Stücke, deren Autoren mehr als 70 Jahre tot sind, verschlingen keine Tantieme. Der lebende Autor hingegen kostet, will seinen Anteil. Verantwortungsbewußte Intendanten zögern, ehe sie sich zu einer Uraufführung entschließen. Die Ansprüche an die neue Dramatik sind hoch, die Welt soll den Atem anhalten. Wann tut sie das schon. Um das Risiko zu verringern, wird die neue Dramatik vorwiegend auf Studiobühnen mit kleinem Zuschauerraum erprobt. Da für die Experimentierbühnen weniger Mittel im Etat vorgesehen sind, gerät alles ein wenig spartanischer als auf den großen Bühnen. Selten kann ein namhafter Re-

gisseur und Bühnenbildner gewonnen werden, natürlich sind die Ausstattungsmöglichkeiten eingeschränkt, auch berühmte Schauspieler haben nicht so sehr große Lust, vor wenig Publikum ihr Können zu präsentieren. Faust oder Hamlet ist den meisten lieber als eine unbekannte Theaterfigur, mit der es so gar keine Erfahrungen gibt.

Tritt der Glücksfall ein, daß das Theater seinen gesamten Produktionsapparat in Bewegung setzt, damit eine Uraufführung das Licht der Öffentlichkeit erblickt, so haben am erfolgreichen Premierenabend alle Beteiligten den Ruhm, alle Theaterleute ihre Einkünfte in der Tasche. Nicht so der Autor. Er muß warten, ob die Kritik das Werk annimmt, ob ein anderes Theater jetzt den Mut zur Aufführung aufbringt, ob demnächst Zuschauer kommen. Auf komplizierten Abrechnungswegen erhält er seine Prozente von den Abendeinnahmen. Wird ein Schauspieler krank, fällt eine Vorstellung aus technischen Gründen aus, kommen wenig Zuschauer, weil die Werbung nicht klappt, so spürt der Autor das als einziger in seiner Geldbörse. Kommt ein Theatertext nach langer Probenzeit nicht zur Premiere, weil irgendwas nicht funktioniert, was überhaupt nichts mit dem Stück zu tun hat, geht nur der Autor leer aus. Alle werden für ihre Arbeit bezahlt, nur der Dramatiker nicht. Das neue Werk bleibt unbekannt, weil ungespielt; die Finanzen des Stückeschreibers bleiben desolat. Erfolgreiche Aufführungen, die von mehreren Theatern auf kleinen Bühnen gespielt werden, bringen dem Dramatiker selten so hohe Einkünfte wie dem Regisseur für diese eine Inszenierung, wie dem Star-Schauspieler in einem Monat. Von Gagen, wie sie in Salzburg für die Reproduktion von vorhandenen Aufführungen gezahlt werden, kann selbst der erfolgreichste lebende deutsche Dramatiker nicht einmal träumen.

In den klassischen Künsten — beim Buch, beim Theater — trifft das Risiko allein den Schriftsteller. Das Gesetz der freien Marktwirtschaft gilt nur für ihn, obwohl er so gut wie keinen Einfluß darauf hat, wie sein Werk auf dem Markt plaziert, propagiert, distribuiert wird.

#### IV.

Kein Mensch wird gezwungen, Schriftsteller zu werden. Wer sich in die freie Marktwirtschaft begibt, muß deren Gesetze akzeptieren. Werden literarische Werke nicht gebraucht

— gemeint ist: werden sie nicht verkauft —, verschwinden sie in der Versenkung des Vergessens. Zumindest zunächst. Die Kunst und Literatur kann ihren Wert und Nutzen

schwer beweisen. Sie sollte das überhaupt nicht versuchen: „Wer's nicht erfühlt, der wird es nie erjagen.“

Erlaubt sei die Frage, weshalb Regierungen eine Menge Dinge subventionieren, für die genau so wenig erwiesen ist, daß jemand sie benötigt. Landwirtschaftliche Überproduktion beispielsweise oder die Stahlindustrie, demnächst in Frankreich die Autoindustrie. Arbeitsplätze werden dadurch erhalten oder geschaffen, so heißt es. Im Kulturbereich, in der Druckindustrie nehmen die Arbeitsplätze zunehmend ab. Über Ungerechtigkeit soll hier nicht gejammert werden. Nach der Gleichheit vor dem Gesetz sei gefragt.

Unterstellen wir einmal, ein Apfel und ein Buch wären für „die Menschen draußen im Lande“ gleichermaßen wichtig. Vernichten die Obstbauern ihre Apfelernte, erhalten sie eine Ausgleichszahlung der Europäischen Gemeinschaft. Tun das die Obstbauern im Werra-Meißner-Kreis nicht, verschenken sie ihre Äpfel an Studenten der Gesamthochschule Kassel und der Universität Göttingen, bekommen sie ebenfalls ihr Geld. Man sollte Bücher schreiben und drucken, anschließend dafür Geld kassieren, weil man sie nicht auf den Buchmarkt bringt. Man sollte die Bücher daraufhin an Studenten verschenken und ebenfalls dafür kassieren. Das schafft Arbeitsplätze und kurbelt das geistige Leben an.

Übertragbar ist ebenso das Modell der sogenannten „Milchrente“. Damit der Butterberg nicht weiter wächst, erhalten 24 000 Bauern der Bundesrepublik — man vermutet, es wer-

den dieses Jahr noch mehr — Geld dafür, daß sie keine Milch produzieren. Allerdings ist der Betrag auf 150 000 DM je Landwirt pro Jahr begrenzt. Wer gibt einem Schriftsteller jährlich 150 000 DM, damit er kein Buch auf den Markt bringt? Der Schriftsteller bekommt — wenn er Glück hat — irgendwann einen Preis für seine verdienstvolle Tätigkeit, meist dotiert auf 10 000 DM. Hat er diesen Preis einmal, bekommt er ihn nie wieder. Die Summe ist nicht hoch genug, um ein Jahr davon zu leben und ein geplantes Werk vorzufinanzieren. Ein Almosen, das aber den Anschein beim Laien erweckt, als kassierten Schriftsteller ständig ohne Gegenleistung.

Weder als Kleinstunternehmer noch als Produzent von Waren, deren Nutzen nicht erwiesen ist, wird der Schriftsteller bevorteilt wie andere Unternehmer und Produzenten. Innerhalb des Kulturbetriebs rangiert er auf unterster Stufe, wird ihm das Risiko aufgebrummt, das sonst niemand wirklich trägt. Arbeitet er für die Medien, wird er nicht behandelt wie andere Arbeitnehmer in diesem Institut, denn sein Einkommen ist ungesichert; gezahlt wird nie, wenn er seine Arbeit abliefert, sondern Monate später. Die glückliche Tatsache, daß dennoch immer wieder mannigfaltige Literatur in der Bundesrepublik entsteht, ist nicht auf großzügige Förderung zurückzuführen. Obwohl die Arbeitsbedingungen der schreibenden Zunft unvergleichlich schlechter sind als die aller anderen Zünfte, bleiben die „armen Poeten“ zäh am Werk. Nur Ignoranten unterstellen, daß solche Lebensumstände aktivierend sind.

## V.

Der Zwiespalt „Markt oder Ewigkeit“ begleitet den Schriftsteller ein Leben lang. Von Lyrik können anerkannt gute Lyriker nicht leben. Von Schlagertexten können anerkannt banale Texter sehr gut leben. So ist die Versuchung, etwas zu schreiben, was Geld, aber wenig Ehren bringt, ein Existenzmerkmal des Schriftstellers. Läßt er sich beispielsweise zu häufig auf die „schnelle Mark“ im Trivialektor ein, verliert er seine Sensibilität für künstlerisch tiefe Gestaltung. Läßt er sich nie auf den Kulturbetrieb, auf modische Tendenzen, auf publizistische Angebote ein, gilt er als Don Quichotte. Ihm wird nachgesagt, er sei ohne Sinn für Realitäten. Normal ist, daß der Schriftsteller lebt und arbeitet in einem Zwiespalt, den ihm die Gesellschaft auf-

zwingt. Er kann weder das ungestört tun, was er zu tun für richtig hält; ebensowenig kann er immer das tun, was die verschiedensten Seiten von ihm verlangen. Jedes Bild, das von ihm gezeichnet wird, ist unstimmig, weil es von einseitigen Vorstellungen ausgeht. Der Poet muß es ertragen, sowohl von der Geisteswelt — der Wissenschaft und dem Feuilleton beispielsweise — als auch von der Wirtschaftswelt von oben herab beurteilt zu werden, gönnerhafte Ratschläge zu bekommen — Ratschläge, die er nicht befolgen noch verwerfen kann. Seine Realität ist eine besondere. Sie ist nicht einmal vergleichbar mit der anderer Künstler wie Schauspieler, Sänger, Musiker, Dirigenten, Regisseure. Er ist einsamer als diese Einsamen.

Wen wundert es, wenn die ernst zu nehmende Literatur der Bundesrepublik infolgedessen mit einem traurigen und einem bösen Auge auf die Gesellschaft blickt. Wen wundert es, wenn der Schriftsteller die Vorzüge „der Wende“ so gar nicht erkennen kann. Er fühlt statt dessen zunehmend die Bedrohung der Welt und zunehmend die Bedrohung seiner Existenz. Als kleiner Unternehmer katalogisiert, ist er nicht förderungswürdig wie beispielsweise die Bauern. Als Geschäftsmann hat er sehr geringen Einfluß darauf, was

mit seinen Produkten auf dem Markt geschieht. Als geistiger Mensch gilt er nichts; niemand gibt ihm Lohn noch Brot nach Tarif wie beispielsweise einem Hochschullehrer oder Forscher. Im Ensemble der Künste wird seine Kunst zwar nicht geleugnet; sie gilt jedoch weniger als die eines Schlagerstars, Chefdirektors oder Fernseh-Kommissars. Die gesamte Gesellschaft beschneidet täglich die Lebensfähigkeit ihrer Literatur und schneidet sich damit ins eigene Fleisch ...

## Juan Bruce-Novoa: Gesellschaft und Politik in der lateinamerikanischen Literatur

Aus Politik und Zeitgeschichte, B. 39-40/84, S. 3-14

Nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Zusammenbruch der europäischen Gesellschaft machte Lateinamerika, das sich bis dahin traditionell an Europa orientiert hatte, eine Orientierungskrise durch. Zu jener Zeit, da die Vereinigten Staaten sich zur Weltmacht entwickelten, stellten lateinamerikanische Intellektuelle Überlegungen nach möglichen Alternativen an. Octavio Paz *El Laberinto de la soledad* und Alejo Carpentiers *Los pasos perdidos* sind repräsentativ für dieses Entwicklungsstadium. Nimmt man diese Werke als Rahmen, dann kann man typische Themen der lateinamerikanischen Literatur verfolgen: Die Erfahrung des Exils, die Notwendigkeit, eine authentische Geschichte Lateinamerikas zu entdecken, die Entfremdung des Künstlers von der Gesellschaft, das Fortdauern des Mythos und des Übersinnlichen, die Suche nach erotischer Erfahrung. Seit den fünfziger Jahren hat sich der soziologische Kontext geändert, doch in wichtigen Gebieten sind keine Verbesserungen der Situation der Künstler eingetreten. Im gleichen Zeitraum schwang unter Intellektuellen das politische Pendel von einer Position kritischer Distanz und Entfremdung zu einer Position der positiven Erwartung und aktiven Unterstützung für linke und liberale Bewegungen und nach den Enttäuschungen der späten sechziger und siebziger Jahre wieder zurück zu kritischer Distanz, diesmal jedoch stärker zynisch akzentuiert. Dennoch gibt es heute ein größeres und besser ausgebildetes Reservoir an Schriftstellern, die sich ihrer Kunst als Hauptanliegen widmen, und dieser Umstand ist für die große Qualität der gegenwärtigen lateinamerikanischen Literatur verantwortlich.

## Paul Levine: Der neue Realismus in der zeitgenössischen nordamerikanischen Literatur

Aus Politik und Zeitgeschichte, B 39-40/84, S. 15-24

Für die nordamerikanische Literatur waren die sechziger Jahre eine Periode literarischer Umwälzung, die ihren Ausgangspunkt in einer Krise der schöpferischen Phantasie hatte. Das Ergebnis war die Explosion traditioneller Prosaformen.

Die charakteristischste Eigenschaft der neueren amerikanischen Literatur der siebziger Jahre ist in deren Hinwendung zu wichtigen gesellschaftlichen und politischen Veränderungen zu sehen. Dieser *neue Realismus* zeigt sich erstens in dem wiedererwachten Interesse an der Darstellung sozialer Wirklichkeit und zweitens in einem ausgeprägten Skeptizismus gegenüber den übertriebenen Ansprüchen der Literatur der sechziger Jahre. Erhöhte Aufmerksamkeit gegenüber der sozialen Realität war offenkundig in drei neuen Bereichen künstlerischen Interesses: der Lage der Frauen, der Auswirkungen des Vietnam-Krieges und der Bedeutung der gesamten Periode des Kalten Krieges.

Während die sechziger Jahre eine Reihe wichtiger Analysen über die Lage der Frauen hervorgebracht hatten, traten von Frauen verfaßte Prosawerke als bedeutende Kraft erst in den siebziger Jahren in Erscheinung; deren Erfahrungen konnten so nun nachempfunden werden. Hatte die Anti-Kriegs-Bewegung eine Anzahl eloquenter Kriterien zur amerikanischen Außenpolitik hervorgebracht, so ist erst in jüngster Zeit damit begonnen worden, andere Aspekte des tragischen Vietnam-Abenteuers in Romanen und persönlichen Erinnerungen aufzudecken, wodurch die Leser ein neues Verständnis der bitteren Hinterlassenschaft von Vietnam gewinnen, das auch über die scharfsinnigste Analyse hinausreicht. Blieb noch bis vor kurzem die Zeit des kalten Krieges aus dem Bewußtsein der Amerikaner verdrängt, so kehrten die Schriftsteller in den siebziger Jahren zur frühen Nachkriegszeit zurück und trugen dazu bei, die Aufmerksamkeit wieder auf die Verwüstungen der McCarthy-Ära zu richten.

Die hierbei vorgenommene kreative Überarbeitung von Geschichte ist Teil einer in den letzten Jahren umfassenderen Strömung mit dem Ziel der Rekonstruktion der amerikanischen Vergangenheit. In diesem Prozeß eröffneten die Schriftsteller sehr interessante neue Bereiche der Geschichte von vordem „schweigenden“ Gruppen, wie den Schwarzen, den Frauen und den Arbeitern.

## **Irene Böhme: Der Dichter auf dem Markt. Literatur und Gesellschaft in der Bundesrepublik Deutschland**

Aus Politik und Zeitgeschichte, B 39-40/84, S. 25-29

Eine Gesellschaft mit dreierlei Literaturen: Die Halbgötter — Aushängeschild der Nation —, wichtig und geehrt, dennoch nicht unbedingt geliebt. Die Erfolgreichen, vielgelesenen und vielverfilmt, dennoch kein Markenzeichen für das Volk der Dichter und Denker. Die Namenlosen, deren Texte über Film und Fernsehen ein breites Publikum erreichen, deren Namen jedoch nicht genannt werden, wenn von der neuen deutschen Literatur gesprochen wird. Eine Gesellschaft, die ihre ethischen Werte aus dem 19. Jahrhundert bezieht, aber den Dichter dem Gesetz der freien Marktwirtschaft des technischen Zeitalters unterwirft.

Wie sieht der ökonomische Status des Schriftstellers aus? Über Geld wird selten gesprochen, wenn es um Literatur geht. Anhand einiger Beispiele wird untersucht, wie frei oder unfrei sich der Dichter auf dem freien Markt bewegen kann. Im Vergleich mit anderen Berufsgruppen wird erläutert, wieviel oder wie wenig die reiche Gesellschaft der Bundesrepublik unternimmt, ihre Literatur zu fördern und dem Schriftsteller gleiche Arbeitsbedingungen zu ermöglichen, wie sie sie beispielsweise den kleinen Unternehmern, Bauern, Wissenschaftlern oder Dirigenten einräumt.