

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

**„Mythos und Realität der Kultur von Buenos Aires
in Federico Andahazis Roman *Errante en la sombra*“**

Verfasserin

Kathrin Schragl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, im Juli 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 190 353 333

Studienrichtung lt. Studienblatt: Lehramtsstudium: Unterrichtsfächer Spanisch und Deutsch

Betreuer: Univ.-Prof. DDr. Michael Rössner

Mythos und Realität der Kultur von Buenos Aires in Federico Andahazis Roman *Errante en la sombra*

1. Einleitung.....	4
 2. <i>Mi Buenos Aires querido...</i>	
DIE lateinamerikanische Metropole und ihre Schriftsteller – eine Auswahl	8
 2.1 <u>Roberto Arlt</u>s schelmischer Bildungsroman/bildender Schelmenroman <i>El juguete rabioso</i>	18
 2.2 <u>Jorge Luis Borges</u> und sein „Borges Aires“	28
 2.2.1 <i>Hombre de la esquina rosada</i>	32
 2.3 <i>Del lado de acá...</i>: Buenos Aires-Betrachtungen eines <i>porteños</i>, der genau genommen gar keiner ist: <u>Julio Cortázar</u>.....	37
 2.3.1 <i>Rayuela</i>	38
 3. Mythos und Realität in <i>Errante en la sombra</i>.....	47
 3.1. Das Stadtbild eines <i>porteños</i>: Federico Andahazis von (Tango-) Mythen bestimmtes Bild von einem vergangenen Buenos Aires	50
 3.2. <i>Una novela musical</i> – Ein „musikalischer Roman“	57
 3.2.1. Federico Andahazis „musikalischer Stil“	60
 3.2.2. Juan Molina, „der beste Tangosänger nach Gardel“.....	61
 3.2.3. Ivonne, „eine französische Prostituierte aus Polen“.....	70

3.2.4. „te lo juro por Gardel“ – DER Buenos Aires-Mythos schlechthin.....	74
3.2.5. Die schwierige Dreiecksbeziehung Molina – Ivonne – Gardel.....	77
3.2.5.1. Buenos Aires und die Psychoanalyse.....	84
4. Der Schatten der Realität	88
4.1. Ausgewählte Schatten(bei)spiele –	
Die Schatten-Metapher in der Literatur.....	90
4.1.1 Der verkaufte Schatten in Adelbert von Chamisso	
<i>Peter Schlemihls wundersame Geschichte</i>	91
4.1.2 <i>Il fu Mattia Pascal</i> – ein Dasein im Schatten bei Luigi Pirandello	96
4.2 Der Archetypus des Schattens bei Carl Gustav Jung	100
4.3 <i>Errante en la sombra, te busca y te nombra...</i>	102
5. Schlussbetrachtungen/Nachwort.....	104
6. Resumen	106
7. Danksagung	113
8. Lebenslauf der Verfasserin	114
9. Bibliografie	115

1. Einleitung

Ausschlaggebend für die Wahl des Themas „*Mythos und Realität der Kultur von Buenos Aires*“ in Federico Andahazis Roman *Errante en la sombra*“ für diese Diplomarbeit war unter anderem der Besuch der Vorlesung „*Realismo mágico y literatura fantástica*“, die von Univ.-Prof. DDr. Michael Rössner zwei Semester lang an der Universität Wien abgehalten wurde. Prof. Rössner sprach (und spricht) stets mit solch einer Leidenschaft von Buenos Aires und der dortigen literarischen und kulturellen Produktion, dass es sehr schwer fällt, sich nicht in den Bann der wirklich „beträchtlichen Zahl“¹ der dieser einzigartigen Stadt gewidmeten Romane und ebenso ihrer Söhne und Töchter ziehen zu lassen.

[...] weil keine andere lateinamerikanische Nationalliteratur so viele literarische Texte über eine Stadt vorweisen kann wie die argentinische über Buenos Aires und weil der Roman als das klassische Genre zur literarischen Umsetzung von Großstadterfahrungen gilt, in dem in der Regel eine umfassende Darstellung der urbanen Welt versucht wird.
(Wenzel, S. 16)

Vorausgegangen ist dem Schreiben dieser Diplomarbeit ein zweimonatiger Forschungsaufenthalt in Buenos Aires von Februar bis April 2008, der der Verfasserin dieser Arbeit durch die Unterstützung der Niederösterreichischen Landesregierung sowie durch ein Stipendium für Kurzfristiges Wissenschaftliches Arbeiten im Ausland der Universität Wien ermöglicht wurde. Dieses wissenschaftliche, kulturelle und auch auf menschlicher Seite prägende Erlebnis war von außerordentlicher Bedeutung für das Verstehen der Buenos Aires umrankenden Mythen, Klischees und ebenso auch Vorurteile. Nur so konnte *die* lateinamerikanische Metropole ganzheitlich zu erfassen versucht werden und auch nur so konnten viele dieser Eindrücke in die Bearbeitung von Federico Andahazis musikalischem (Tango-)Roman *Errante en la sombra* miteinfließen.

Den theoretischen Aufbau für dieses hauptsächliche Forschungsinteresse soll das nach einem gleichnamigen Tango benannte Kapitel *Mi Buenos Aires querido...* liefern. Leider ist es nicht möglich, die Gesamtheit an Buenos Aires-Romanen in dieser Diplomarbeit zu behandeln. Deswegen wurde eine exemplarische Auswahl

¹Wenzel, Bettina: Der Buenos Aires-Roman. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 1999, S. 14.

getroffen, die sich auf das Stadtbild in ausgewählten Werken der wichtigsten argentinischen Schriftsteller Roberto Arlt, Jorge Luis Borges und Julio Cortázar beschränkt. Jeder dieser drei Ausnahmeliteraten hat Buenos Aires in seinen Werken einen ganz besonderen Platz eingeräumt und ist auf ewig mit seiner Stadt [Julio Cortázar wurde in Brüssel als Sohn eines Argentiniers und einer Französin geboren, gilt aber dennoch als Sohn Buenos Aires, Anm. KS] untrennbar verbunden. Weiters werden Roberto Arlts *El juguete rabioso* mit seinem Protagonisten Silvio Astier, dem Prototypen des *pícaro porteño* [bei einem *pícaro* handelt es sich um den Typus des Schelms, der viele Abenteuer durchlebt, wie etwa Simplicissimus, Anm. KS] und Jorge Luis Borges Kurzgeschichte *Hombre de la Esquina Rosada*, die teilweise im Gaunerjargon *lunfardo* verfasst wurde, behandelt.

Den Kern dieser Diplomarbeit bildet der im Jahr 2004 erschienene Roman *Errante en la sombra, una novela musical*. Für sein sechstes Werk hat der argentinische Schriftsteller Federico Andahazi eigenständig 40 Tangos, „*desde la milonga hasta el tango-canción*“² komponiert, obwohl er sich selbst als „*músico frustrado*“³ bezeichnet, welcher eigentlich doch gerne Tangosänger geworden wäre.

*Ambientada en Buenos Aires a comienzos de los años'30, la novela se sobrealimenta de las situaciones y los modismos narrativos que compondrían el estereotipo tanguero, o "for export", como él consigna. Gardel, entonces: a su vera andan los protagonistas.*⁴

Das Buenos Aires der dreißiger Jahre des letzten Jahrhunderts – auch heute noch faszinierend, lässt es doch jedes Jahr Abermillionen Menschen aus dem In- und Ausland in die Metropole pilgern. Der Autor hat sehr viele dieser Mythen und auch Klischees in seinen Roman *Errante en la sombra* einfließen lassen: Juan Molina, „bester Tangosänger nach Gardel“; die französische Prostituierte Ivonne, die eigentlich aus Polen kommt; und nicht zu vergessen die Figur des *Zorzal criollo*, Carlos Gardel selbst. Sich des Umstandes, einen Roman für größtenteils ausländische LeserInnen, die sich mit ihm auf die Reise in ein vergangenes Buenos Aires begeben, geschrieben zu haben, bewusst, gehört Federico Andahazi neben Alan Pauls, Fogwill, César Aira, Washington Cucurto, Juan Forn, Aníbal Jarkowski und vielen anderen zu den bekanntesten zeitgenössischen Erzählliteraten aus

²<http://elpais.com/articulo/cultura/Federico/Andahazi/lleva/melancolia/tango/novela/Errante/sombra/elpepucul/20050518elpepicul-4/Tres>

³ Ebd.

⁴ http://www.abctango.com.ar/noticia_ind.php?idioma=1&idno=44&tipo=3

Argentinien. In vielen verschiedenen Aspekten nimmt er unter ihnen eine Art „Sonderstellung“ ein, deren Definition nicht leicht und die auch nicht Gegenstand dieser Studie ist.

Wie in einer „geistigen Injektion“ beschwört der junge Autor die größte Zeit seiner Heimatstadt – und er tut dies, nachdem Argentinien zu Beginn des neuen Jahrtausends von einer schwerwiegenden Wirtschaftskrise heimgesucht wurde, deren Nachwirkungen noch bis in das Jahr 2005 zu spüren waren. Als 2001 das Finanzsystem kollabierte und der damalige Präsident Fernando de la Rúa zurücktrat, blieb den Menschen bei einer explodierenden Armutsrate von 57% nichts anderes mehr übrig, als, ausgestattet mit ihren Töpfen und Pfannen, auf die Straßen zu gehen und sich in so genannten „*cacerolazos*“ [von span. *cacerola* für Topf] Gehör zu verschaffen zu versuchen.

Weiters soll in dieser Arbeit besonderes Augenmerk auf die Buenos Aires-Klischees, die zum Thema unzähliger Tangos gemacht wurden, gelegt werden: Prostitution, Drogen, Alkohol, Wetten, (Karten-)Spiel, Einwanderung, Arbeiteralltag in La Boca, die von Pariser Vorbildern inspirierten Kabarettis entlang der Avenida Corrientes, das Leben der Tangosänger, und *last, but not least* natürlich Liebe, Leid und Eifersucht. Ein wesentliches Anliegen der Arbeit besteht darin, den Tango als Ausdruck trauriger Gefühle, nicht nur auf musikalische Weise untrennbar verbunden mit der einzigen Stadt, in der er auch wirklich „funktionieren“ kann, zu durchleuchten. An beinahe jeder Straßenecke in Buenos Aires finden sich Bilder von Tango tanzenden Paaren, gleich daneben, heutzutage proportional ansteigend zur Zahl der Touristen, natürlich auch die entsprechende Inkorporation in Fleisch und Blut: junge Menschen, die auf irgendeiner beliebigen Straße – am Häufigsten natürlich in der Nähe des *Caminito* in La Boca – in authentischen Kostümen, unter der stechenden Sonne und eingehüllt in die oftmals benebelnden Abgase der Metropole mit KEINEM Lächeln im Gesicht Tango tanzen – „*un sentimiento triste que se puede bailar*“, wie ein argentinisches Sprichwort besagt.

Weiters beschränkt sich diese Studie aber auch nicht ausschließlich auf die „Abarbeitung“ der verschiedensten Tangomythen anhand von Andahazis Roman, sondern entnimmt auch Anregungen aus der Wissenschaftsdisziplin der Psychologie – ist doch das Motiv des Schattens ein sehr wichtiges in der von dem Schweizer

Mediziner und Psychologen Carl Gustav Jung entwickelten *Analytischen Psychologie*. Auch der Autor Andahazi selbst hat an der UBA, der Universität von Buenos Aires, Psychologie studiert und danach rund zwei Jahre lang als Psychoanalytiker gearbeitet. Hierbei soll auch ein Augenmerk auf das soziale Phänomen eines Stadtteils von Buenos Aires, des *barrios* Palermo, gelegt werden, in dem ein eigener Bereich, in dem besonders viele Psychologen, Psychoanalytiker und Psychotherapeuten leben, treffend mit *Villa Freud* tituiert wird. Weiters sollen andere Werke der Weltliteratur, in denen das Motiv des Schattens eine Rolle spielt, wie Adelbert von Chamisso's romantisches Märchen *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* oder auch eine Szene aus Luigi Pirandello's *Il fu Mattia Pascal* zu diesem Zwecke als Beispiele herangezogen werden.

Abschließende Betrachtungen am Ende dieser Diplomarbeit sollen nochmals überprüfen, ob und wie das von Mythen bestimmte Buenos Aires-Bild Andahazis in dessen Roman verarbeitet wird. Außerdem werden die neu gewonnen Erkenntnisse auch in einer Zusammenfassung in spanischer Sprache dargestellt.

2. *Mi Buenos Aires querido...*

DIE lateinamerikanische Metropole und ihre Schriftsteller – eine Auswahl

*Mi Buenos Aires querido
cuando yo te vuelve a ver,
no habrás más pena ni olvido.*

[...]

*Hoy que la suerte quiere que te vuelva a ver,
ciudad porteña de mi único querer,
y oigo la queja
de un bandoneón,
dentro del pecho pide rienda el corazón.*

*Mi Buenos Aires
tierra florida
donde mi vida
terminaré.
Bajo tu amparo
no hay desengaños
vuelan los años,
se olvida el dolor.*

[...]

*La ventanita de mi calle de arrabal
donde sonríe una muchachita en flor,
quiero de nuevo yo volver a contemplar
aquellos ojos que acaricián al mirar.
En la cortada más maleva una canción
dice su ruego de coraje y de pasión,
una promesa
y un suspirar,
borró una lagrima de pena aquel cantar. [...] ⁵*

⁵ www.todotango.com/Spanish/biblioteca/letras/letra.asp?idletra=223

Buenos Aires: el gran escenario latinoamericano de una *cultura de mezcla*.⁶

Beatriz Sarlo [Hervorh. BS]

Dass von Metropolen – egal, ob europäisch, asiatisch, afrikanisch, australisch oder nord- und südamerikanisch –, seit je her eine unbeschreibliche Faszination ausgeht, ist unumstritten. Denkt man an eine lateinamerikanische Stadt, schließt man oft augenblicklich auf Buenos Aires und meist danach erst auf die Kolonialstädte México, Lima, Bogotá, etc... Viele SchriftstellerInnen und WissenschaftlerInnen der unterschiedlichsten Disziplinen sind nun eben jener Frage nach dem Grund für diese seltsam starke und anhaltende Faszination, diesem „Buenos Aires-Mythos“, nachgegangen.

Mit dem Verhältnis von Großstadt und Geistesleben, der Großstadt als Sitz der Geldwirtschaft und somit auch der Verstandesherrschaft setzt sich Georg Simmel auseinander:

Es bedarf nur des Hinweises, daß die Großstädte die eigentlichen Schauplätze dieser, über alles Persönliche hinauswachsenden Kultur sind. Hier bietet sich in Bauten und Lehranstalten, in den Wundern und Komforts der raumüberwindenden Technik, in den Formungen des Gemeinschaftslebens und in den sichtbaren Institutionen des Staates eine so überwältigende Fülle krystallisierten [sic], unpersönlich gewordenen Geistes, daß die Persönlichkeit sich sozusagen dagegen nicht halten kann.⁷

Simmel spricht weiters von den „mannigfaltigen und komplizierten“ (ebd., S. 119) Beziehungen und Angelegenheiten der Großstädter, aber auch von einer gewissen „Blasiertheit“ (ebd., S. 121) und „Reserviertheit“ (ebd., S. 123) untereinander. Im Bezug auf die intellektuellen Höchstleistungen, die Bewohner einer Großstadt zu erbringen im Stande sind, schreibt er:

[...] während die Großstadt gerade durch ihre wesentliche Unabhängigkeit selbst von den bedeutendsten Einzelpersönlichkeiten charakterisiert wird – das Gegenbild und der Preis der Unabhängigkeit, die der Einzelne innerhalb ihrer genießt. [...] so besteht auch eine Stadt erst aus der Gesamtheit der über ihre Unmittelbarkeit hinausreichenden

⁶ Sarlo, Beatriz: Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Edición Nueva Visión, ³1999, S. 15.

⁷ Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Aufsätze und Abhandlungen. 1901-1908. Band 1 der Gesamtausgabe, S. 116 – 131. Hrsg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt. In: Georg Simmel. Gesamtausgabe. Herausgegeben von Otthein Rammstedt. Band 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S. 130

Wirkungen. Dies erst ist ihr wirklicher Umfang, in dem sich ihr Sein ausspricht. Dies weist schon darauf hin, die individuelle Freiheit, das logische und historische Ergänzungsglied solcher Weite, nicht nur im negativen Sinne zu verstehen, als bloße Bewegungsfreiheit und Wegfall von Vorurteilen und Philistositäten; ihr Wesentliches ist doch, daß die Besonderheit und Unvergleichbarkeit, die schließlich jede Natur irgendwo besitzt, in der Gestaltung des Lebens zum Ausdruck komme. (ebd., S. 127)

Im Falle der argentinischen Hauptstadt und ihrer Bewohner gibt es noch zusätzlich einen anderen wichtigen Faktor, der auf diese Definition durch Abgrenzung, auf diese Unabhängigkeit, einwirkt: die Dichotomie Buenos Aires – *interior*, also Buenos Aires „gegen“ den Rest von Argentinien. Eben diesen Gegensatz Stadt – Land als fundamental für die *argentinidad* formulierte erstmals Domingo F. Sarmiento in seinem 1845 publizierten *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo* aus. Sarmiento (1811 – 1888) war ein Präsident Argentinien, ebenso Essayist, Pädagoge, Statistiker, Journalist und vieles mehr. *Civilización* steht bei ihm für die argentinische Stadt, also Buenos Aires, und *barbarie* bezeichnet das *interior*, die *Pampa gauchesca*.

Sarmiento escribe a pesar y en contra de sus propios límites; escribe como un acto de rebelión frente al destino que le marcaban su origen familiar y la provincia de la que venía. A su escritura le asigna la función de ganarle un espacio visible, de ponerlo en la competencia, de alinearlo respecto del poder y convertirlo en candidato. Usa la escritura como alguien que está condenado a ella. [...] En la extensión iletrada de algo que no era la Argentina sino a medias, Sarmiento esgrime el valor de la literatura y el periodismo como si su escenario fuera europeo. [...] En verdad, convierte a la escritura, en un país de analfabetos, en una de las llaves de la política: despojado de poder económico y de las prerrogativas de un origen ilustre, Sarmiento no tiene otro camino que hacer de la escritura la máquina productora de su capital político.

*Sarmiento muestra, en este sentido, los rasgos de un moderno: enfrentado con un poder que considera bárbaro, habitante de un espacio que todavía no es una república, se preocupa por las dimensiones simbólicas del mundo social entendiendo que las transformaciones culturales consolidan las victorias guerreras y políticas.*⁸

Folgt man diesen Gedankengängen der bedeutenden argentinischen Literaturwissenschaftlerin Beatriz Sarlo, ist es möglich, die beständige Wichtigkeit des Nationalen in der argentinischen Literatur zu verstehen. Auch verdeutlicht das gewählte Zitat, dass Sarmiento *Facundo* und andere Essays als „*máquina*

⁸ Sarlo, Beatriz: *Escritos sobre literatura argentina*. Edición a cargo de Sylvia Saítta. Grafínor: Siglo XXI Editores Argentina S.A., 2007, S. 18.

productora de su capital político“ (Sarlo 2007, S. 19) verwendet hat. Im Vorwort zur 14. Auflage von *Facundo* heißt es von Seiten der Autoren Norma Carricaburo und Luis Martínez Cuitiño dazu:

Sarmiento no quiere escribir un libro de historia, sino un ensayo con el cual se intenta clarificar la realidad argentina. A menudo los datos en que se sustenta difieren en alguna medida de la historia, pero su libro vale más allá de la fidelidad a lo histórico. [...]

*Sarmiento es el primer escritor que busca las figuras arquetípicas de la Argentina: Las halla en la realidad y las recrea con la fuerza expresiva del escritor nato. Tres de los arquetipos, el baqueano, el rastreador y el gaucho malo, le ayudan a conformar la figura un tanto mítica del caudillo, sostén de este Facundo a quien se invoca desde la Introducción para que ayude en la hermenéutica empresa de desentrañar el secreto de la tierra. [...]*⁹

Eine andere Zugangsweise zum argentinischen Nationalen und besonders zu Buenos Aires hat der *porteño* Álvaro Abós, der sich selbst auf seiner Homepage als „*escritor argentino y me costó decidirme a serlo*“¹⁰ bezeichnet. In seinem *Libro de Buenos Aires* aus dem Jahr 2000 fragt Abós danach, was es denn eigentlich sei, das Buenos Aires „habe“ und zählt dabei Unzähliges auf, was es nicht „hat“, wie zum Beispiel keine Schlösser oder Burgen, keinen Eiffelturm, keine überdimensionale Christus-Statue, keine Freiheitsstatue, keine romantische Brücken (abwertend erwähnt er lediglich die Puente Alsina über den „*maloliente Riachuelo*“¹¹), keine Ramblas, keinen Malecón, etc... .

Nada de eso tiene Buenos Aires, entonces ¿qué tiene? Buenos Aires tiene las mujeres y hombres que en ella habitan y han habitado, y lo que esas mujeres y hombres han hecho y hacen. Tiene un cierto clima mágico y estimulante, un encanto inapresable y esquivo, un misterio. Y no hay nada que cautive tanto como el misterio. (Abós, S. 19)

Für Abós „hat“ Buenos Aires also seine EinwohnerInnen, seine Söhne und Töchter. Viele von ihnen haben es zu Weltruhm gebracht, viele Namen wie Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares, Silvina und Victoria Ocampo Aguirre, Macedonio Fernández, Manuel Mujica Láinez, Osvaldo Pugliese, Reina Roffé, Gabriela Sabatini, Roque Sáenz Peña, Griselda Gambaro und unzählige mehr

⁹ Carricaburo, Norma; Martínez Cuitiño, Luis: Estudio Preliminar. In: Sarmiento, Domingo Faustino: *Facundo*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A. ¹⁴2006, S. 23/24.

¹⁰ www.alvaroabos.com.ar/index.php

¹¹ Abós, Álvaro: *El libro de Buenos Aires. Crónicas de cinco siglos*. Buenos Aires: Grijalbo S.A., 2000, S. 19.

sind beständig in aller Munde. Viele oder sogar die meisten berühmten Kinder der Stadt sind SchriftstellerInnen, denn, nicht nur laut dem großen mexikanischen Schriftsteller Carlos Fuentes, ruft keine andere Stadt auf dieser Welt so „*¡Verbalízame!*“¹² wie eben Buenos Aires.

Bettina Wenzel sieht das in ihrer Dissertation über den *Buenos Aires-Roman* ganz ähnlich wie der Cervantes-Preisträger:

Die beträchtliche Zahl der Buenos Aires gewidmeten Romane, wie auch die zahlreichen Essays, die Buenos Aires zum Thema haben, stimmen darin überein, daß sie der argentinischen Hauptstadt eine ausgeprägte, spezifische Individualität zuerkennen, die durch die nationale Geschichte geprägt wurde und die es zu ergründen gilt.¹³

In der Stadt selbst und in Gesprächen mit *porteños/as* spürbar ist der bereits erwähnte beständige Vergleich mit Europa und dessen (Haupt-)Städten – nicht zuletzt durch die große Einwanderungswelle zu Beginn des 20. Jahrhunderts bedingt. Beatriz Sarlo schreibt in ihrem 1999 erschienen Aufsatz *Buenos Aires: el exilio de Europa*, dass „[...] *Buenos Aires no recuerda ninguna ciudad europea, pero se compone de fragmentos tomados de muchas de ellas.*“¹⁴ Ebenso meinte ihr Ehemann, der argentinische Regisseur Rafael Filippelli, in einem Gespräch mit der Verfasserin dieser Arbeit¹⁵, dass dieses ureigene Gefühl der *porteños*, keine *latinos*, sondern eben *uropeos exiliados* zu sein, auch jetzt in der zweiten oder dritten Generation noch bestehen würde, wenn nicht sogar noch stärker. Ebenso kam zur Sprache, dass viele Straßen oder Plätze von Buenos Aires angeblich ebensolchen in Europa (besonders Paris, aber auch Madrid, London, Budapest, Prag, Rom, etc...) ähneln würden und dass es gerade das sei, was die *porteños* so stolz auf ihre Stadt mache. Nicht nur in *Errante en la sombra* träumt die polnische Sängerin Ivonne vom „*lejana París de América del Sur*“¹⁶. Beatriz Sarlo bezeichnet dieses Phänomen der „*comparación de Buenos Aires con París*“ (Sarlo 2007, S. 31) als „*imagen del deseo*“ (ebd.) und meint dann im gleichen Atemzug, dass dieser Vergleich „*no se le ocurrió a ningún francés*“ (ebd.):

¹² Zito, Carlos Alberto: *El Buenos Aires de Borges*. Buenos Aires: Aguilar, 1999, S. 24.

¹³ Wenzel, Bettina: *Der Buenos Aires-Roman*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 1999, S. 14.

¹⁴ Sarlo, Beatriz: *Escritos sobre literatura argentina*. Edición a cargo de Sylvia Salfta. Graficor: Siglo XXI Editores Argentina S.A., 2007, S. 31.

¹⁵ Nähere Informationen zu diesem Gespräch sind in der angehängten Bibliografie ersichtlich.

¹⁶ Andahazi, Federico: *Errante en la sombra. Una novela musical*. Bogotá: Alfaguara, 2004, S. 60. [wird im Folgenden zitiert als „ES“, Anm. KS]

Buenos Aires fue una ciudad de inmigrantes. Lo primero que hay que decir es que a las ciudades latinoamericanas la gente llega desde otra parte: son ciudades producto de cambios demográficos gigantescos. Durante la colonia española, con métodos muchas veces sanguinarios, se establecieron decenas de miles de peninsulares sobre los territorios de los pueblos de origen americano. Se funda así una sociedad hispano-criolla, con diferentes grados de mestizaje. En el Río de la Plata, la colonia española fue pobre y no conoció el artificio barroco de las grandes capitales virreinales, como México, Lima o Bogotá. [...] tampoco había en el Río de la Plata grandes culturales indígenas anteriores a la conquista. (Sarlo 2007, S. 37)

Nicht zuletzt rührt dieser ständige Vergleich mit der französischen Hauptstadt wohl daher, dass es in Buenos Aires lange Zeit sehr beliebt war, seine Söhne zum Studium genau dorthin zu schicken, was sogar zur Ausbildung einer „*colonia argentina*’ *en París*“¹⁷ führte. Es wurden aber nicht nur Sprösslinge von ökonomisch besser gestellten Familien in die Stadt an der Seine und/oder Europa entsendet, sondern es fanden sich auch „*profesores, escritores, periodistas, políticos, hombres de negocio, artistas*“ (ebd.), um dort zu leben, zu arbeiten, zu studieren und, um „*impregnarse de su cultura milenaria*“ (ebd.). Kurzum – es gehörte einfach zum guten Ton, dass

[e]n la “colonia argentina” abundaban – según testigos – los snobs, los tilingos, los patoteros, los “engrupidos”, los pseudo intelectuales, la gente que se picaba de hacer vida ostentosa y frívola; y algunos bohemios pobres con mucho de aventureros (ebd.).

An diesem letzten Zitat kann man auch die Abgrenzung des argentinischen Schriftstellers Rafael Alberto Arrieta gegenüber dieser Menschen erkennen, die sich in Paris heimischer fühlten als in Buenos Aires und sich deshalb auch den Daheimgebliebenen überlegen glaubten.

Auch später im 20. Jahrhundert sollte noch eine weitere Auswanderungswelle von Argentinern nach Paris stattfinden: Während die Militärjunta von 1976 – 1983 das Land tyrannisierte, fanden viele Intellektuelle, aber auch so genannte „Regimegegner/Subversive“ keinen anderen Ausweg – wenn sie diesen noch wahrnehmen konnten, ohne dass ihnen vorher etwas zustieß –, als ihr geliebtes Heimatland zu verlassen, um nicht denunziert, verhört, gefoltert und/oder getötet zu

¹⁷ Arrieta, Rafael Alberto: Historia de la literatura argentina. Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1959, S. 221.

werden. Viele dieser Menschen, die man heute *desaparecidos* nennt, wurden verschleppt und in *Centros Clandestinos de Detención (CCD)*, wie zum Beispiel der *Garage Olimpo* mitten in Buenos Aires, schwerst misshandelt. Danach warf man sie unter Drogenbetäubung ins offene Meer oder den Río de la Plata. Eine andere erschreckende Praktik war es, viele Säuglinge und Kleinkinder ihren leiblichen Eltern wegzunehmen und kinderlosen, dem Militär angehörenden Ehepaaren „zur Adoption“ zu geben. Bis heute bleiben viele dieser Schicksale ungeklärt.

Auch im 21. Jahrhundert leben in Paris noch viele *argentinos exiliados*, deren Familienangehörige oft nur teilweise oder aber auch ganz wieder zurück nach Buenos Aires gezogen sind und auch heute noch demonstrieren die *Madres/Abuelas de la Plaza de Mayo* jeden Donnerstag um 15.30 Uhr für eine ganzheitliche Aufklärung der Verbrechen von damals und um die Erinnerung an ihre verschwundenen Söhne, Töchter und Enkelkinder zu wahren.

Über das besondere Verhältnis zwischen der Stadt am Río de la Plata und ihrer Literaturproduktion schreibt auch der argentinische Soziologe und Philosoph Juan José Sebreli in seinem 1964 erstmals publizierten Werk *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*:

*Buenos Aires constituye una de las fuentes fundamentales de inspiración de nuestra literatura, a tal punto que puede hablarse de un mito de la ciudad y sus misterios que no es, sin embargo, como se ha pretendido, un fenómeno exclusivamente local, porteño, sino que se da, con las consiguientes particularidades nacionales, en todas las grandes ciudades del mundo en el momento peculiar de su transformación en modernas urbes capitalistas.*¹⁸

Dieser *mito de la ciudad* besteht wie bereits weiter oben erwähnt unumstritten auch heute noch und ist eben niemals ganzheitlich erfassbar (gewesen).

Ebenso birgt eine genaue Definition des vielfältigen Begriffes „Mythos“ einige Schwierigkeiten, ist doch ein „Absolut-Dingfest-Machen-Wollen“¹⁹ desselben nicht wirklich möglich, schreibt Michael Rössner in seinen 1980 erschienen Untersuchungen zum sizilianischen „Mythenstürzer“, Luigi Pirandello. Eindeutig

¹⁸ Juan José Sebreli, zitiert nach: Alfieri, Teresa: Buenos Aires en los ensayistas. In: IV Jornadas de historia de la ciudad de Buenos Aires: La historia a través de la literatura. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Secretaria de Cultura, Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 1998.

¹⁹ Rössner, Michael: Pirandello Mythenstürzer. Fort vom Mythos. Mit Hilfe des Mythos. Hin zum Mythos. Graz: Hermann Böhlaus Nachf.Ges.m.b.H: 1980, S. 6.

abzugrenzen sei der Mythos nur als Gegensatz von *Logos*, was bereits auf die Antike zurückzuführen sei. Nach einem historisch motivierten Definitionsversuch kommt Rössner zu folgendem Schluss (vgl. ebd.):

[...] am entscheidenden Punkt angelangt: Der Trennung in Mythe (Erzählung), Mythologie (überlieferter Sagenkomplex) und Mythos im Sinne von lebendig wirkendem mythischen Bewußtsein. [...] (Rössner 1980, S. 16/17)

Wichtig ist an dieser Stelle auch der Definitionsversuch von Mythos als literarischem Konstrukt, wie es zum Beispiel die weltweit bekannte „Legende“ vom Liebhaber par excellence, Don Juan, ist oder auch der Faust-Stoff.

Den „Mythos im Sinne von lebendig wirkendem mythischem Bewusstsein“ beschreibt der *mito de la ciudad y sus misterios*, essentiell für Buenos Aires. Viele auch dieser ihm nur aus Erzählungen bekannten Mythen thematisiert Andahazi in *Errante en la sombra*, vom Tango über Einwandererschicksale und dem Alltag in La Boca bis hin zu Carlos Gardel, dem wohl größten aller Buenos-Aires-Mythen. Der junge Schriftsteller formt diese Mythen zuweilen in Klischees um, mit denen er auch ironisch arbeitet, wie zum Beispiel an der überzogenen Präsentationsweise des Erzählers von *Errante en la sombra* ersichtlich ist.

Eine andere Definition von Mythos stammt von Roland Barthes, für den dieser in erster Linie „eine Aussage“²⁰ ist, aber auch „Sprache“ (ebd.), die unter „besondere[n] Bedingungen“ (ebd.) zum Mythos gemacht wird (dies kann auch auf einer kollektiven Ebene ablaufen). Ebenso sei er „zugleich Sinn und Form, einerseits erfüllt, andererseits leer“ (ebd., S. 96). Auch erfüllt für ihn „auf den Grund der Geschichte die Natur zu setzen“ eine wesentliche Funktion des Mythos, als Beispiel nennt Barthes in seinem bekannten Essay *Die große Familie der Menschen* über eine große Fotoausstellung in Paris den Mythos von der *conditio humana*. Barthes warnt an dieser Stelle auch vor ideologischem Missbrauch des Mythos, wenn er anmerkt, dass „der fortschrittliche Humanismus [...] dagegen stets daran denken [müsse], die Begriffe dieses alten Betrugs [des der universalen menschlichen Natur] umzukehren“ (Barthes, S. 18) und ebenso „die Natur, ihre »Gesetzmäßigkeiten« und ihre »Grenzen« unaufhörlich aufzureißen, um darin die Geschichte zu entdecken und

²⁰ Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Deutsch von Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964, S. 85.

endlich die Natur selbst als historisch zu setzen“ (ebd.). Für Barthes ist „das eigentliche[...] Prinzip des Mythos: er verwandelt Geschichte in Natur.“(ebd., S. 113), denn „alles vollzieht sich, als ob das Bild auf *natürliche* Weise den Begriff hervorriefe, als ob das Bedeutende das Bedeutete *stiftete*. [...]“(ebd.).

Eine andere Definitionsweise findet Eberhard Däschler in seinem Artikel im Metzler Literatur-Lexikon. Er nähert sich dem Mythos über die Möglichkeit einer Verankerung in der Psychoanalyse:

Mythos, m. [gr. = Rede, Geschichte, (sagenhafte) Erzählung], Götter- (und Helden)sage, [...] Der M. weist enge Bezüge zum Kult auf: [...] Mythenkerne wurden jedoch schon früh ästhet. geformt, *in Dichtung transformiert*, wobei ihre ursprüngl. Glaubensrealität gebrochen wurde: Die Literarisierung des M. ist eine Form seiner Auflösung. [...] – Für die Dichtung des 20. Jh.s war v.a. die psychoanalyt. Deutung durch S. Freud (M. als Ausdruck verdrängter individueller Wünsche) und insbes. C. G. Jung (M. als seel. Erfahrung über individueller Wahrheiten) folgenreich. M. und Literatur können in dieser Auffassung in gleicher Weise als Objektivierungen von im kollektiven Unterbewußtsein verankerten Archetypen verstanden werden; die Aktualisierung arch. Mythen in der modernen Dichtung kann so unmittelbar wirklichkeitsdeutenden Anspruch erheben. [...] ²¹

Wenn also eine „Literarisierung des Mythos“ [Däschler bezieht sich auf die griechischen Mythen, Anm. KS] erfolgt ist, um dann zu einer „Form seiner Auflösung“ zu werden, hat das eigentlich zur Folge, dass diese Mythen danach nicht mehr geglaubt werden. Folgt man diesem Gedankengang, dass die „Aktualisierung arch. Mythen in der modernen Dichtung [...] unmittelbar wirklichkeitsdeutenden Anspruch erheben [können]“, erscheint dies, wie ein Filter über die rege Literaturproduktion in, um und über Buenos Aires umgelegt, als möglicher „Lösungsweg“ für das Verstehen dieser Faszination.

Auch die Aktualisierung von Mythen des Buenos Aires der Zwanziger Jahre des Psychoanalytikers und Schriftstellers Andahazi in *Errante en la sombra* könnte im Sinne eines „Versuch[es] der Welterklärung, vielleicht auch nur als Arbeit an der Welt-Bewältigung im Sinne Blumenbergs²²“, wie Michael Rössner meint, verstanden werden.

²¹ Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Herausgegeben von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung: ²1990, S. 316/317.

²² Rössner, Michael: Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Studien zu den Aspekten mythischen Bewußtseins in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Vorgelegt als Habilitationsschrift für

Seit die Literaturen der lateinamerikanischen Länder ab dem Ende des 19. Jahrhunderts versucht haben, sich vom europäischen Vorbild zu emanzipieren, stand die Frage nach dem spezifisch Amerikanischen (oder dem spezifisch Nationalen, wie etwa der brasilidade oder der argentindad) im Vordergrund. Es verwundert deshalb nicht, daß die für die argentinische Romantik bestimmende Formel Sarmientos „Civilización y barbarie“, die für eine Zivilisation nach europäischem Vorbild plädierte, allmählich in ihr Gegenteil verkehrt worden ist: Was die eigene und eigenständige Kultur programmatisch ausmachen sollte, das konnte eben nicht die europäisch geprägte Zivilisation sein [...], sondern das Erbe einer einheimischen (das heißt meistens: indianischen) Kultur. Dies drückte sich in der Stilisierung des Indianers oder Mischlings (wie etwa des Gaucho) zur nationalen Identifikationsfigur aus – was in der ökonomisch-sozialen Realität keinerlei Entsprechung hatte. [...] (Rössner 1986, S. 235)

Hinzu kommt, dass in Argentinien „die Indianer noch im 19. Jahrhundert fast zur Gänze ausgerottet wurden, und das [Gebiet] über keinen nennenswerten negroiden Bevölkerungsanteil verfügt“ (Rössner 1986, S. 332) und es so, laut Rössner, wie auch im vorigen Zitat ersichtlich, kein Zufall sei, dass sich die argentinische Kultur an Europa und insbesondere an Paris orientiert hätte bzw. darauf ausgerichtet sei, womit sich auch der Kreis im Bezug auf die zuvor erwähnte Ausbildung einer „*colonia argentina en París*“ auch wieder schließt. Eben diese trug ja auch in den Zwanziger und Dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts zu einer Aufwertung des Tangos bei, aber davon mehr in Kapitel 3.1 dieser Arbeit, in dem genauer betrachtet werden wird, wie sich Federico Andahazi in *Errante en la sombra* unter anderem diesem Buenos Aires-Mythos des Tangos widmet. Der Autor sucht ein „*Buenos Aires que una vez fue realidad y ahora es leyenda*“ (ES, Klappentext) zu verstehen und/oder zu erklären, wie viele SchriftstellerInnen dies vor ihm schon getan haben. Den drei wohl „wichtigsten“, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges und Julio Cortázar, sind die nächsten drei Unterkapitel gewidmet. Wieso genau diese Auswahl getroffen wurde, veranschaulicht das folgende Zitat der argentinischen Schriftstellerin Reina Roffé:

In diesem Sinne [die Sprache der Straße, die von einer aufblühenden urbanen Mittelschicht gesprochen wurde, in die Literatur zu überführen, Anm. KS] gibt es – worauf Noemí Ulla zu recht hinweist – zwei Texte, die die Epoche prägen: „El juguete rabioso“ (1926) von Arlt und „Hombre de la esquina rosada“ (1933) von Borges. Beide übertragen „mündliche Register“ in ihre narrativen Diskurse, verbrüdernd sich „mit Ausdrucksformen

des sainete, des Tangos“, vereinen „lunfardo und criollismos mit bildungssprachlichen Ausdrücken und sogar Spuren der modernistischen Poetik von Rubén Darío“. Ulla hebt darüber hinaus einen anderen Umstand hervor, nämlich die Ersetzung des „tú“, das für „das Bestehen einer idealen, durch das Wörterbuch legalisierten und durch die großen Autoren [von einst] mit Prestige ausgestatteten Sprache“ steht, durch das „vos“, das uns an Alltagsgespräche erinnert. [...] ²³

An dieser Stelle noch ein Auszug aus Manuel Mujica-Lainez *Canto a Buenos Aires*:

[...]

*Pero el amor que mueve la Ciudad de mi verso
es, de aquel amor fácil y estático, diverso,
porque, precisamente, su entusiasmo radica
en verla cómo cambia, cómo se multiplica,
cómo nunca es la misma, cómo se alza y sube,
los pies en el asfalto y la frente en la nube.
Amor que cuando he vuelto de Oriente o de Occidente,
me mantuvo anheloso, sobre el marino puente,
en esa hora extraña de la primera bruma
en que, vista del río, parece hecha de espuma.*

[...] ²⁴

2.1 Roberto Arlt's schelmischer Bildungsroman/bildender Schelmenroman *El juguete rabioso*

Me he hecho solo. Mis valores intelectuales son relativos, porque no tuve tiempo para formarme. Tuve siempre que trabajar y en consecuencia soy un improvisado o advenedizo de la literatura.

Roberto Arlt, *Autobiografía* ²⁵

La struggle for life, che... unos se regeneran, otros caen... ¡así es la vida!
El juguete rabioso

²³ Roffé, Reina: Apokalypse Arlt. Das Vermächtnis. IN: Martínez de Richter, Marily [Hrsg.]: *Moderne in den Metropolen. Roberto Arlt und Alfred Döblin. Internationales Symposium, Buenos Aires – Berlin, 2004.* Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2007, S. 98.

²⁴ Mujica-Lainez, Manuel: *Canto a Buenos Aires.* Buenos Aires: Sudamericana, ³1975, S. 98/99.

²⁵ Zitiert nach Sarlo 1999, S. 52.

1926, das Jahr der Veröffentlichung des auch mit zahlreichen autobiografischen Details von Roberto Arlt ausgestatteten Romanes *El juguete rabioso* – der Schriftsteller begann 1919 daran zu arbeiten, der eigentliche Titel lautete auf *La vida puerca* –, stellt den Beginn des modernen argentinischen Großstadtromans dar. Es ist der erste Roman, in dem „die Metropole Buenos Aires zum eigentlichen Protagonisten aufsteigt“ (Wenzel 1999, S. 70). „*La ciudad está vista en su dimensión escondida, sin fáciles enumeraciones, metida en la anécdota. Más que descripta, está sentida, hilvanada en la acción: ella dicta los pasos de los personajes*“²⁶. Buenos Aires als „schicksalsbestimmende Macht“ (Wenzel, S. 80), in der der Protagonist des Romans, Silvio Astier, nicht einfach nur herumwandert, sondern die selbst dessen Schritte bestimmt – auch nur annäherungsweise kann hier die wahre „Größe“ dieser Metropole erahnt werden.

Im selben Jahr wie *El juguete rabioso* läutet das Erscheinen von *Don Segundo Sombra* von Arlts Freund Ricardo Güiraldes das Ende des Vorherrschens der Gaucho-Thematik in der argentinischen Literatur ein:

Una [im Bezug auf las novelas, Anm. KS] es el contramodelo de la otra y sólo tienen en común que en ellas aparecen los dos primeros adolescentes de la literatura argentina, no simplemente dos personajes muy jóvenes, sino una construcción formal y conceptual que se define como adolescencia: el momento en que se recorre el mundo como espacio de aprendizaje o como escenario del fracaso de todo aprendizaje. (Sarlo 2007, S. 228)

Roberto Godofredo Christophersen Arlt²⁷, selbst Sohn zweier Einwanderer – sein Vater, Karl Arlt, war Deutscher und seine Mutter, Ekatherine Iobstraibitzer, eine in Triest geborene Österreicherin – bemühte sich zeit seines Lebens, sein Buenos Aires der Einwanderer und *recien llegados* zum Schauplatz seiner Handlungen zu machen. Das Ehepaar Arlt hatte sich zwei Jahre vor der Geburt ihres Sohnes Roberto für die Emigration aus Deutschland entschieden, um den Vater vor einem Eintritt in das preußische Heer zu bewahren – so entschieden die beiden sich zu einem Aufbruch nach Südamerika:

²⁶ Pagés Larraya, Antonio: Buenos Aires en la novela. In: Revista de la Universidad de Buenos Aires. N° 1. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Enero – Marzo de 1946, S. 272.

²⁷ Vgl. dazu: Arlt, Roberto: *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R.L, 1996, S. 11. Wird im Folgenden zitiert als „JR“. Anmerkungen und Einführungen wurden verfasst von Prof. Élica Ruiz.

*El buen nombre de Argentina a finales del siglo XIX como país de grandes posibilidades y sobre todo de la ciudad de Buenos Aires como símbolo de modernidad resultó seguramente decisivo en la elección de la Argentina para los padres de Roberto Arlt.*²⁸

Geboren im Stadtteil Flores, Roberto Arlt „*crece escuchando varias lenguas: el alemán, el italiano y un español de inmigrantes*“ (JR, S. 11) und gehört eben zu den „*hijos de inmigrantes, los que no forman parte de la elite*“ (Sarlo 2007, S. 224). „Die arroganten Akademiker machten sich über sein Autodidaktentum lustig, über seine Belesenheit aus zweiter Hand, über seine schlechte Art zu lesen“²⁹, schreibt der *porteño* Juan José Sebreli in einem Aufsatz zum Thema für ein internationales Symposium über Arlt und Döblin, das in Buenos Aires und Berlin im Jahr 2004 stattgefunden hat. Diese „schlechte Art zu lesen“ nimmt wohl Bezug auf den Umstand, dass der junge Arlt es liebte, die „in Spanien übersetzte[...] russische[...] und französische[...] Literatur [...] in den sozialistischen und anarchistischen Stadtteilbibliotheken gierig [zu] verschl[ingen]“ (ebd., S. 16). Für Sebreli liegt dennoch genau hier das Fundament der Literatur Arlts, wenn er meint, dass dieser „gerade aus diesen Unzulänglichkeiten [...] seine Vorzüge“ gezogen hätte (ebd., S. 17).

Der tägliche Überlebenskampf in der immer noch beständig anwachsenden Metropole bereitete dem jungen Roberto zweifelsohne permanent Schwierigkeiten, der Traum vom großen Geld durch eine plötzliche glückliche Wendung verfolgte ihn zeit seines Lebens. Zu seinem autoritären Vater pflegte der Schriftsteller ein ähnlich schwieriges und ambivalentes Verhältnis wie Franz Kafka zu seinem – „feindselig und pervers“ (Martínez de Richter, S. 85) nennt Mirta Arlt die Beziehung zwischen Vater und Großvater –, was den jungen Arlt auch dazu bewegte, einige Male von zu Hause wegzulaufen.

Trotz seiner europäischen Wurzeln ist der Schriftsteller zweifelsohne ein *porteño*, liebt auch die negativen Seiten seiner Stadt. Bis auf ein paar Reisen nach Spanien, Marokko, Brasilien oder Uruguay und einem Aufenthalt in Córdoba lebte Arlt die ganze Zeit in der argentinischen Hauptstadt. Bettina Wenzel stellt in ihrer

²⁸ Saint Sauveur-Henn, Anne: Arlt y la emigración alemana a la Argentina hacia 1900. IN: Morales Saravia, José/Schuchard, Barbara [Hrsg.]: Roberto Arlt. Una modernidad argentina. Con la colaboración de Wolfgang Matzat. Frankfurt am Main: Vervuert, 2001, S. 17.

²⁹ Sebreli, Juan José: Die Stadt von Roberto Arlt und das heutige Buenos Aires. IN: Martínez de Richter, Marily [Hrsg.]: Moderne in den Metropolen. Roberto Arlt und Alfred Döblin. Internationales Symposium, Buenos Aires – Berlin, 2004. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2007, S. 17.

Dissertation über den Buenos Aires-Roman wie bereits weiter oben erwähnt fest, dass die Stadt in *El juguete rabioso* für den Protagonisten Silvio Astier als „schicksalsbestimmende Macht“ (Wenzel, S. 80) agiert, da dessen Figur durch die „schädlichen Einflüsse ihrer Umgebung einer fortschreitenden moralisch-ethnischen Degradierung vom sympathischen, hoffnungsvollen *pícaro* bis zum Denunzianten unterliegt“ (ebd.). Ein Schelm, wie er in der deutschen Literatur in *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* auftritt, wird in der argentinischen Literatur oft als so genannter *pícaro porteño*, der „die Welt der Großstadt ‚von unten‘ aus der Perspektive eines Verlierers oder Outsiders“ (Wenzel, S. 82) entdeckt und auch viele verschiedene Stationen seines Lebens auf eine Art gemeinsam mit dem Leser durchläuft, dargestellt. Silvio Astier – Reina Roffé nennt ihn einen „protagonista canalla“ (Martínez de Richter, S. 95) –, zu Beginn des Romans 14 Jahre jung, liefert, wie Simplicissimus, einen autobiografischen Lebensbericht in der ersten Person, in dem er in vier locker aneinander geknüpften Episoden, die der Kapiteleinteilung des Romans entsprechen, aus seinem Leben erzählt, „un proceso pleno de desilusiones que conduce al aprendizaje de lo abominable“³⁰. Der von Astier durchlaufene Prozess, die verschiedenen „Bildungs“stationen seines Lebens, lassen José Morales Saravia auch darauf schließen, Arlts Roman zu den Bildungsromanen zu zählen. (vgl. ebd.) Silvio beginnt seine autobiografische Darstellung mit einem direkten Einstieg und setzt „gleich am Anfang die Literatur als Erkenntnismodell“ (Martínez de Richter, S. 53):

Cuando tenía quatorce años me inició en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz que tenía su comercio de remedón junto a una ferretería de fachada verde y blanca, en el zaguán de una casa antigua en la calle Rivadavia entre Sud América y Bolivia. (JR, S. 29)

Eine ebenbürtige Rolle kommt Buenos Aires zu:

Im Roman existierten also zwei unterschiedliche Städte nebeneinander: einerseits die Stadt der Abenteuer der Feuilletonromane, die Stadt, die Astier und seine Gefährten an Regentagen durchstreifen. Andererseits eine urbane Kartographie, in der die Stadt in zwei Lebensräume gespalten ist, die als gegensätzlich wahrgenommen werden: die unerreichbare Sphäre der Millionäre und der feinen jungen Damen, das heißt die reichen

³⁰ Saravia, José Morales: Semántica de la desilución en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt. IN: Morales Saravia, José/Schuchard, Barbara [Hrsg.]: Roberto Arlt. Una modernidad argentina. Con la colaboración de Wolfgang Matzat. Frankfurt am Main: Vervuert, 2001, S.28/29.

Bezirke der Stadt, und die Stadt des „Hundelebens“ („la vida puerca“), die der Bereich der Arbeit, der Sexualität und auch der Demütigung ist, werden die die sozialen Unterschiede erst einmal sichtbar: [...] (Martínez de Richter, S. 67)

Genau so wie Roberto Arlt selbst wächst Silvio Astier, der Protagonist von *El juguete rabioso*, im ärmeren *barrio* Flores auf. Dort gründet er auch im ersten Kapitel, *Los ladrones*, gemeinsam mit seinen Freunden Enrique und Lucio eine Räuberbande, den *Club de los Caballeros de la Media Noche*, deren schelmische „Streiche“ in einem Diebstahl von 27 Büchern aus der Schulbibliothek sowie anschließender Brandstiftung gipfeln. Eine weitere Parallele zum Leben des Autors zeigt sich in Silvios großem Interesse für Erfindungen und Technik allgemein, das er – nicht nur – mit Arlt teilt:

[...] *la década del 20. Los hombres soñaban con la técnica como las mujeres soñaban con el folletín, los actores de Hollywood o los camisones de satén que usaban las actrices de cine. En la técnica había no sólo un almacén de recursos: lo que parecía más vinculado a la práctica y más signado por el utilitarismo, se revelaba como una dimensión imaginaria donde anclaban deseos de fama, dinero y prestigio. No hubo ningún inventor popular exitoso en esos años y, sin embargo, cientos de aficionados deliraban por las redacciones de los diarios o deambulaban por los corredores del Registro de Marcas y Patentes, llevando el dibujo rústico de sus inventos.*

La técnica permitía entender y acutar en un mundo que estaba cambiando a una velocidad desconocida hasta entonces. Pero no sólo permitía eso: ocupaba también el espacio de la imaginación. [...] (Sarlo 2007, S. 221/222)

Auch die Erfindung des Radios, „*el milagro de la radio*“, „*permite pensar que otros milagros son posibles*“ (ebd.), wie Beatriz Sarlo ihren Überlegungen zur Rolle der Technik zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Buenos Aires hinzufügt. Ebenso spannt die Literaturwissenschaftlerin den Bogen zu Adolfo Bioy Casares *La invención de Morel*, denn „*ámbos, Bioy y Arlt, tan diferentes, escriben la novela de la máquina: en Bioy como hipótesis fantástica, en Arlt como figuración social*“ (Sarlo 2007, S. 225).

Des Weiteren ist Silvios Leben vom Kampf ums Überleben und dem „*struggle for life de Darwin*“ (JR, S. 114) geprägt; anders als Arlt jedoch ist Astier vaterlos, die Mutter kümmert sich um ihn und seine Schwester Lila, die noch studiert [Roberto Arlts Schwester hieß ebenfalls Lila; sie verstarb, als Arlt 37 Jahre alt war, Anm. KS]. Die prekäre finanzielle Situation der kleinen Familie zwingt diese zu Beginn des 2.

Kapitels, *Los trabajos y los días*, dazu, in einen *conventillo*, ein „düsteres, überbelegtes Mietshaus“ (Wenzel, S. 73) umzuziehen. Auch die Familie Arlt hatte beständig mit großen finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen – „*la vida puerca*’, *define Arlt*“ (Sarlo 2007, S. 224).

La hipérbole es una señal de clase en la literatura de Arlt. Es la marca del escritor pobre. Por la exageración y la radicalidad, Arlt busca llenar esa falta original de la cual habló tantas veces: no tener ni capital en dinero ni capital cultural. Su marginalidad no fue institucional, ya que desde muy joven fue un periodista estrella y un escritor de éxito. Pero, pese a los reconocimientos, Arlt se sentía un recién llegado de apellido impronunciable. (Sarlo 2007, S. 230)

Das „typische“ Einwandererschicksal des Lebens im *conventillo*, des beständigen Arbeitssuchens und dem Beisteuern zum Familienbudget begegnet uns auch in *Errante en la sombra* (und natürlich auch in zahlreichen anderen Romanen), war dies doch zur Blütezeit der Einwanderung nach Argentinien allgegenwärtig und nicht nur für die Neuankömmlinge schicksalsbestimmend.

Im zweiten Kapitel von *El juguete rabioso*, in dem Silvio sich auf Geheiß seiner Mutter aufmacht, um eine Arbeit zu suchen, kommt er beim aus Neapel eingewanderten Don Gaetano und dessen Frau doña María [im Original auch klein geschrieben, Anm. KS] unter, die „*en la calle Lavalle al 800*“ (JR, S. 61), eine Bücherei besitzen, „*un salón inmenso, atestado hasta el techo de volúmenes*“ (ebd.). Was anfangs als perfekt für die „Leserate“ Silvio erscheint, verkehrt sich bald ins Gegenteil. Gut geht es ihm nicht in dieser Arbeit, er wird schlecht ernährt, muss viel zu viel arbeiten; wird also als ungelernter Hilfsarbeiter von seinen kapitalistischen Arbeitgebern auf das Schlimmste ausgenutzt. Langsam formiert sich in ihm der Wunsch einer neuerlichen Brandstiftung und in einem unbedachten Moment...

El bulto estaba en el centro de la cocina, sobre una silla. Doña María, dándome las espaldas, cogió la oreja de trapo del bulto. Yo, al volver los ojos vi unos carbones encendidos en el brasero. Y en aquel brevísimo intervalo pensé:

–Eso es... – y sin vacilar, cogiendo una brasa, la arrojé a un montón de papeles que estaba en la orilla de una estantería cargada de libros, mientras doña María se ponía a caminar.

Después don Gaetano hizo girar la llave del conmutador, y nos encontramos en la calle.
[...] (JR, S. 83)

Dennoch wird Silvios „Attentat auf die Literatur“ (Martínez de Richter, S. 54) vereitelt und er verliert seine Anstellung, muss sich also wieder auf die Suche nach einer anderen Arbeit machen, um seine Mutter und seine Schwester Lila unterstützen zu können. Durch den frühen Tod des Vaters bestimmt, lastet dieses Ernähren seiner kleinen Familie noch viel schwerer auf den Schultern des Jugendlichen, soll er doch die Rolle des Familienoberhauptes übernehmen und fühlt sich naturgemäß noch so gar nicht reif dafür.

Im nächsten Kapitel, das denselben Titel wie der Roman trägt, keimt im Leser die Hoffnung auf, dass Astier seinen Traum, ein gefeierter Erfinder zu werden, verwirklichen könnte. Auch der Junge selbst träumt davon:

Pensaba:

–Yo también algún día podré decir ante un congreso de ingenieros: “Sí, señores... las corrientes electromagnéticas que genera el sol, pueden ser utilizadas y condensadas”. ¡Qué bárbaro, primero condensadas, después utilizadas! –diablo, ¿cómo podían condensarse las corrientes electromagnéticas del sol? (JR, S. 85)

Und er scheint seinem Traum ein bedeutendes Stück näher gekommen zu sein, als ihm seine jüdische Nachbarin – auch im spanischen Originaltext mit *frau Drodman* bezeichnet – erzählt, dass die *Escuela Militar de Aviación* Mechanikerlehrlinge suchen würde. Die Adjektive, die Silvio für die Nachbarin findet, „*avara y sórdida*“ (JR, S. 87) lassen auf eine antisemitische Einstellung des Jugendlichen schließen, nennt er sie zu allem Überfluss im selben Atemzug auch noch „*el prototipo de la judía*“ (ebd.). Silvio unterstreicht dies mit einer Anekdote aus seiner und seiner Schwester Lila Kindheit:

Recuerdo que cuando mi hermana era más pequeña, estaba un día de visita en su casa. Con candidez admiraba un hermoso ciruelo cargado de fruta en sazón, y como es lógico, apetecía la fruta y la pedía con palabras tímidas. Entonces la señora Rebeca la reprendió:

–Hijita... Si tenés ganas de comer ciruela, podés comprar toda la que quieras en el mercado. (JR, S. 87/88)

Nichtsdestotrotz befolgt Silvio den Vorschlag der ihm unsympathischen Nachbarin und macht sich auf den Weg nach Palomar, zur *Escuela Militar de Aviación*. Dort

brilliert er gleich im ersten Gespräch, in dem er vorgibt, schon 16 zu sein und beschreibt seine Erfindungen, „*un señalador automático de estrellas fugaces y una máquina de escribir con caracteres de imprenta lo que se le dicta*“ (JR, S. 90). Danach setzt er dem Erstaunen des Feldwebel, der ihn sozusagen „interviewt“, noch eins drauf, in dem er ihm noch von seiner Literatur- und Leseleidenschaft erzählt und welche Schriftsteller (Baudelaire, Dostojewski, Baroja, etc...) er bereits gelesen habe. Leider verkehren diese hervorragenden Referenzen Silvios Eignung zum Mechanikerlehrling ins Gegenteil, denn wenige Tage später muss er die *Escuela Militar de Aviación* wieder verlassen. Als Erklärung dafür sagt man zu ihm, dass „*su puesto está en una escuela industrial. Aquí no necesitamos personas inteligentes, sino brutos para el trabajo*“ (JR, S. 97).

Nach diesem kurzen Intermezzo als Mechanikerlehrling steht Silvio also wieder genau da, wo er vorher war: auf den Straßen von Buenos Aires. Mit dem Entschluss, sich am nächsten Morgen nach Europa einzuschiffen, mietet der *pícaro porteño* in einer kleinen Pension, die Zimmer für nur einen Peso pro Nacht anbietet, ein und verbringt eine unvergessliche Nacht, in der ihn sein homosexueller Zimmergenosse für sein Zuhören bezahlt.

A Silvio no le molesta tanto el hecho de tratarse de un homosexual como la debilidad que éste muestra al querer “quedar preñada” (Arlt ³1995:189) como si fuera una hembra, un ser infrahumano sin dignidad, estigmatizado por la animalidad de esa expresión *vulgar* y, digámoslo, también *oral*. [Hervor. MKS] (Morales Saravia/Schuchard, S. 101)

Markus Klaus Schäffauer meint in diesem Aufsatz, *La oralidad: el sexo/género traicionado en la obra de Roberto Arlt*, darauf, dass Silvio kein Problem mit dem Homosexuellen habe, einen Hinweis zu finden, in dem es den jugendlichen *porteño* nicht weiter zu stören scheint, dass sein Gesprächspartner im selben Moment, als ihm Bilder pornografischen Inhalts auf den Boden fallen und er ihn wie zufällig am Arm berührt, vom höflichen *usted* zum vertraulichen *vos* übergeht. Schäffauer meint daraus weiters ablesen zu können, dass Astier „*aún ,inocente’ en cosas del sexo*“ (ebd.) ist.

Wenig später kommt es zum dritten Zwischenfall mit Feuer im Leben des Protagonisten, als dieser hass- und wutgefüllt, nachdem er sich daran eine Zigarette angezündet hat, ein brennendes Streichholz auf einen „*bulto humano que dormía*

acurrucado en un pórtico“ (JR, S. 106) wirft. Der schlafende Obdachlose wird sich der Gefahr jedoch rechtzeitig gewahr und möchte auf Silvio losgehen, der jedoch flink davonläuft. Das Feuer tritt hier für Silvio ein weiteres Mal in seiner zerstörerischen und zugleich aber auch reinigenden Kraft auf, obwohl es in dieser Szene keine geplante Brandstiftung wie in den beiden vorhergehenden Fällen ist, sondern nur ein mutwilliger, böser Akt in der Hitze des Moments.

Nachdem er sich eine Pistole gekauft hat, macht er sich auf den Weg zum Hafen; Silvio hat vor, Buenos Aires für immer hinter sich zu lassen und als Schiffsjunge auf einem Dampfer nach Europa anzuheuern. Als ihm dies auch nicht gelingt, sieht er keinen anderen Ausweg mehr, als sich zu töten – wovor ihn aber eine Ohnmacht rettet.

Im Kontext der Stadtthematik ist die Hafenepisode vor allem durch die doppelte Gestaltung des Motivs der Stadtflucht von Interesse. Die Flucht aus der feindlich gesonnenen Metropole, einmal mit dem Ziel Europa, ein anderes Mal durch Suizid, ist ein häufig verwendetes Motiv der urbanen Literatur, das noch mehrfach im weiteren Verlauf von *El juguete rabioso* verarbeitet wird. (Wenzel, S. 76).

Das vierte und letzte Kapitel von Roberto Arlt's *El juguete rabioso* trägt den viel sagenden Namen *Judas Iscariote* – Judas, durch dessen Kuss und Verrat Jesus Christus ans Kreuz genagelt wurde, lässt eine dunkle Vorahnung zu.

Astier ist mittlerweile Verkäufer, der von Haus zu Haus geht und leeres Papier, das im Gegensatz zu den beschriebenen Seiten der von ihm verschlungenen Büchern steht, auf Kommission verkauft. Eines Tages läuft ihm dabei sein alter Freund Lucio, der damals mit ihm und Enrique Teil der Gaunerbande *Caballeros de la Media Noche* gewesen ist, über den Weg. Die beiden sprechen über alte Zeiten; Lucio erklärt Silvio vom „*struggle for life de Darwin*“ (JR, S. 114) und macht ihm anschließend das verlockende Angebot, doch gemeinsam mit ihm die Villa des reichen Ingenieurs Arsenio Vitri zu überfallen. Pikanterweise handelt es sich bei diesem Opfer um einen von Silvio außerordentlich bewunderten Erfinder. Silvio lässt sich überraschenderweise doch nicht von der verlockenden Aussicht auf plötzlichen Reichtum, die ihn ja eigentlich sein ganzes Leben lang bestimmt hat, blenden und entscheidet sich für etwas gleich Schlimmes: Er denunziert seinen ehemaligen Freund und sorgt so für dessen Verhaftung, bevor dieser die Tat ausführen kann.

Für den Ausweg aus der „vida puerca y espesa“, des „zähen Hundelebens“, in die imaginäre „vida fuerte“, das „starke Leben“, wählt Silvio eine extreme Kommunikationsform, die aus ethischer Sicht eine kaum zu überbietende Niedertracht darstellt: der Verrat an seinem Kumpan Rengo [= Lucio, Anm. KS], einem erfolgreichen Gauner [...] (Martínez de Richter, S. 55)

Hay momentos en nuestra vida en que tenemos necesidad de ser canallas, de ensuciarnos hasta adentro, de hacer alguna infamia, yo qué sé... de destruir para siempre la vida de un hombre... y después de hecho eso podremos volver a caminar tranquilos. (JR, S. 142)

Eben der Erfinder Vitri gibt ihm zum Ende des Romans das Versprechen, ihm eine Anstellung in Comodoro, Patagonien, zu besorgen, fernab vom „*struggle for life*“ in Buenos Aires.

Typisch für Buenos Aires sind auch die von Roberto Arlt vielfach verwendeten, gaunersprachlichen *lunfardo*-Ausdrücke wie zum Beispiel *latrocinio* für Raubüberfall, *yuta* für Polizei oder *leonera* für Gefängnis. Die meisten *lunfardo*-Ausdrücke haben ihre Ursprünge im Italienischen, andere Wörter wie zum Beispiel *cocotte* kommen aus dem Französischen. Typisch sind auch die vertrauliche Anrede „*che*“ und der *voseo*, wie sie auch heute noch in vielen Teilen Lateinamerikas und natürlich besonders in Buenos Aires verwendet werden.

Robert Arlt und sein Protagonist Silvio Astier, Federico Andahazi und sein Juan Molina, aber auch der reale große Carlos Gardel, sie alle sind Söhne europäischer Einwanderer, die aus mehr oder weniger zerrütteten und/oder verarmten Familienverhältnissen stamm(t)en. Genauso wie der sich bildende Schelm/der schelmische Gebildete Astier durchläuft der junge Tangosänger Molina in *Errante en la sombra* verschiedenste Bildungsstationen seines Lebens und muss sich auch dem *struggle for life*, dem Kampf ums Überleben, stellen. Dabei werden beiden viele Steine in den Weg gelegt und vieles verläuft ganz und gar nicht so, wie sich das die jungen, dynamischen Söhne aus unvorteilhaften Verhältnissen wünschen würden. Die Straßen ihrer Stadt spielen dabei für beide eine außerordentlich wichtige Rolle, bestimmen ihre Wege und verändern ihrer beider Leben – in manchen Situationen scheinen sie sogar eine Art Geborgenheit, die die Familie oft nicht geben kann, zu bieten.

Ebenso nahm die Stadt Buenos Aires im Leben DES argentinischen literarischen Genies, Jorge Luis Borges, den zentralen Raum ein. Darüber mehr im folgenden Kapitel.

2.2 Jorge Luis Borges und sein „Borges Aires“

*Esta ciudad que yo creí mi pasado,
es mi porvenir, mi presente;
los años que he vivido en Europa son ilusorios,
yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires.*
Jorge Luis Borges³¹

Nicht nur im Jahr 2008 bringt man die Stadt Buenos Aires unweigerlich mit einem ihrer größten Söhne, Jorge Luis Borges, in Verbindung. Schwer scheint eine eindeutige Festlegung der Beziehung des Poeten zu seiner Stadt, die von vielen verschiedenen Aspekten beeinflusst wurde. Sicher ist nur, dass Buenos Aires „seine“ Stadt gewesen ist und er sie geliebt hat wie keine andere, in der er Abschnitte seines Lebens verbracht hat. Wichtig ist auch, dass Buenos Aires ohne Borges sicherlich nicht das wäre, was es heute ist:

Buenos Aires tuvo muchos poetas que cantaron sus calles y escritores que recrearon sus barrios, pero sin dudas fue Jorge Luis Borges el único que lo hizo obteniendo una audiencia universal. El prestigio obtenido por su obra en todo el mundo, logró que la ciudad de Buenos Aires alcanzara en la literatura el carácter legendario de la Praga de Kafka, el Dublín de Joyce, o la Lisboa de Pessoa.

El Buenos Aires de Borges no fue simplemente el telón de fondo de gran parte de su obra, sino la materia de la que ésta se alimentó en enorme medida. (Zito 1999, S. 23)

Die meiste Zeit in Buenos Aires lebte der Schriftsteller in der Calle Serrano in Palermo, die ihm zu Ehren im Jahr 1996 ab der Plaza Julio Cortázar [vormals Plaza Serrano, Anm. KS] in Calle Jorge Luis Borges umbenannt worden ist. Geboren wurde er allerdings in der Calle Tucumán 840. Außergewöhnlich oft zogen er und seine Familie um, aber immer blieb Palermo sein *barrio*, wie er es auch in diesem Gedicht zum Ausdruck bringt:

³¹ Teile des Gedichtes *Arrabal*, erstmals publiziert in *Fervor de Buenos Aires*, 1923. Zitiert nach Zito 1999, S. 53.

[...]

*Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron
por un mar que tenía cinco lunas de anchura
y aún estaba poblado de sirenas y endriagos
y de piedras imanes que enloquecen la brújula.*

*Prendieron unos ranchos trémulos en la costa,
durmieron extrañados. Dicen que en el Riachuelo,
pero son embelecados fraguados en la Boca.
Fue una manzana entera y en mi barrio:
en Palermo.*

*Una manzana entera pero en mitá del campo
Expuesta a las auroras y lluvias y suestadas.
La manzana pareja que persiste en mi barrio:
Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga. (Zito 1999, S. 87)*

In den ersten beiden Strophen setzt Jorge Luis Borges sich auch mit der Einwandererthematik bzw. mit den Abertausenden ankommenden Männern, die es trotz „verrückten“ Kompasses und der Gefahren des Meeres (der Dichter spricht hier von Mythen wie Meerjungfrauen und *endriagos*, eine Art Hybrid aus Mensch und Drache) bis über den Atlantik geschafft hatten, auseinander.

Weiters verwendet er den typischen *porteño*-Ausdruck „*manzana*“ für einen meist exakt 100 mal 100 Meter umfassenden Häuserblock, charakteristisch für die argentinische Hauptstadt.

In der letzten Zeile der dritten Strophe zählt er Straßennamen im *barrio* Palermo auf, welches heutzutage ein schmuckes Viertel, in dem die gutbürgerliche Mittelschicht, aber auch viele StudentInnen und TouristInnen (meist in Jugendherbergen mit Namen wie „*Hostal Borges*“ oder ähnlichem) wohnen, ist.

*Nuestra ciudad se llama Babel.*³²

Jorge Luis Borges

La biblioteca de Babel, La lotería en Babilonia, etc... – Buenos Aires als Babylon, als Symbol für das Gewirr der unterschiedlichsten Sprachen, als Hauptstadt eines Imperiums, etc... zu bezeichnen, das machte neben Jorge Luis Borges auch der polnische Schriftsteller Witold Gombrowicz: „*una Babilonia rioplatense con una verdadera mezcla de lenguas y culturas [...], aquella confusión de lenguas diversas [...]*“³³

Als der 22jährige Jorge Luis im Jahr 1921 nach einem 7jährigen Aufenthalt in Europa nach Buenos Aires zurückkehrt – er und seine Schwester Norah waren in Genf in die Schule gegangen, danach hatte sich die Familie kurz in Madrid niedergelassen – findet er eine veränderte Stadt vor, die ihm einen regelrechten Schock versetzt (vgl. Sarlo 2007, S. 149). Der Schriftsteller beginnt, den *arrabal* für sich zu entdecken. So versucht er, die eigentlich undefinierbare Zone der „*orillas*“ (vgl. Sarlo 1999, S. 43) zu versprachlichen, die „*casi vacía de personajes [...]*“ (ebd.) und „*afectad[a] por la inmigración, por la mezcla cultural y lingüística*“ ist. (ebd.) Oft fand er diese *orillas*, „*lugar indeciso en que la llanura [de la Pampa, Anm. KS] se mete en las primeras manzanas de un poblado*“ (Sarlo 2007, S. 188) nicht ausschließlich an den Stadtgrenzen, gehörten doch zur damaligen Zeit auch zentraler gelegene *barrios* zum *arrabal*. Man maß damals sozusagen „mit zweierlei Maß“, denn generell „schlechtere“ Viertel (dies bedeutete meist „Einwandererviertel“), auch wenn sie sich nicht am Stadtrand befanden, wurden als *arrabal* bezeichnet. Auch heute noch – oder gerade wieder durch die Formulierung des Begriffes des „*spatial turn*“ in der Postmoderne – ist eben diese „Komplexität von Räumen, ihre Überlappungen und Überlagerungen“³⁴ eine Ausgangsbasis, ständig werden neue Konzepte von „(entgrenztem) Raum, Verräumlichung und Verortung von Kultur“ (ebd.) (weiter-) entwickelt. Doris Bachman-Medick spricht im Kapitel über den *spatial turn* in den Kulturwissenschaften in ihrem Buch *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* aus dem Jahr 2006 auch von Räumen, die nicht mehr nur rein territorial, sondern eben gleichzeitig auch symbolisch bestimmt seien – Michel

³² Jorge Luis Borges, „Queja de todo criollo“, en *Inquisicioines*, primera edición de 1925. Reedición: Buenos Aires, Seix Barral, 1994, p. 145 zitiert nach: Sarlo 2007, S. 40.

³³ <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/waisman.html>

³⁴ Bachman-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2006, S. 297.

Foucault nannte sie „Heterotopien“, „*imaginary geography*“ der palästinensische Literaturtheoretiker Edward Said, der indische Anthropologe Arjun Appadurai „*Thirdspace*“, der Geograph der Postmoderne Edward Soja „*real-and-imagined places*“ – und für Jorge Luis Borges waren diese Räume die *orillas*, diese „*zona indecible entre la ciudad y el campo*“ (Sarlo 1999, S. 43.).

El barrio se convierte en orilla, margen de la llanura; el baldío es la inclusión de la pampa dentro del incompleto trazado urbano; el color de las tapias rosadas cita el color rural de las esquinas de campaña. (Sarlo 1999, S. 47)

Las orillas son también un „nuevo campo cultural“ [...], donde Borges escribe/inscribe su literatura. Como espacio de imaginación representan un umbral entre lo urbano (moderno) y lo rural (arcaico, heroico), y por lo tanto juegan como liminares del tiempo, como bisagra donde se articula el pasado y el presente; son lo contiguo a la ciudad pero también son parte de ella, y la ciudad misma es una orilla del Río de la Plata y una orilla (una periferia) de Europa. [...] (Sarlo 2007, S. 153)

Der Schriftsteller etabliert eine Art „*construcción poética*“ (Sarlo 2007, S. 151) seiner Stadt, „*como en un mapa histórico se superponen "estados de ciudad", que provienen del recuerdo (la imaginación) del pasado y la percepción del presente*“ (ebd.).

1923 veröffentlichte Jorge Luis Borges seinen ersten Gedichtband, *Fervor de Buenos Aires*, in dem er sich lyrisch mit seiner Heimatstadt auseinandersetzt und in dem er „*dibuja un espacio literario que funda su primera gran invención: el criollismo urbano de vanguardia*“ (Sarlo 2007, S. 150). Weiters war es dem jungen Borges der 1920er Jahre ein Bedürfnis, eine „*lengua literaria para Buenos Aires*“ zu konstruieren und „*darle, al mismo tiempo, una dimensión mítica a la ciudad*“ (ebd.).

In einem Interview aus dem Jahr 1999 von Sergio Waisman von der George Washington University in Washington D.C. mit Ricardo Piglia (Waisman übersetzte Piglias *La ciudad ausente* ins Englische), meint der argentinische Schriftsteller über das Verhältnis von Borges und Buenos Aires, dass

o sea que es Borges quien funda ahí la idea de que Buenos Aires es una ciudad internacional... y abstracta, una ciudad invisible cuya descripción no debe ser la

*descripción de la ciudad tal cual la vemos, sino que debe ser la descripción de una ciudad imaginaria. [...]*³⁵

Ein weiterer wichtiger Aspekt dieser Betrachtungsweise ist, dass Borges zeit seines Lebens versucht hat, sich Ungeklärtheiten und Rätseln der Welt über die *ficción* zu nähern, das heißt, dass er eben diese durch sie erklären wollte. Waisman spricht in seinem Aufsatz *De la ciudad futura a la ciudad ausente: la textualización de Buenos Aires* auch von zwei „verschiedenen Borges“ im Bezug auf dessen Betrachtungsweise der Stadt. Der jüngere Borges war fasziniert vom *arrabal* und dem dort sich abspielenden rauen, gefährlichen Leben, während der Borges *maduro* keine „*mimesis realista, sino [...] una realización sustancialmente diferente [de Buenos Aires]*“ (ebd.) anstrebte. Nicht zuletzt auch deswegen distanzierte er sich im Alter des Öfteren von seinen ersten *cuentos*, zu denen auch das 1935 publizierte *Historia universal de la infamia*, dessen „*último relato del libro y primer cuento de cuchilleros de Borges, 'Hombre de la esquina rosada'*“³⁶ ist, gehört.

Der Schriftsteller pflegte, obwohl mit fortschreitender Blindheit geschlagen, durch die Straßen seiner Stadt zu spazieren, wo auch „*le resultaba fascinante la presencia del tango antiguo*“ (Zito 1999, S. 158). Bald entwickelt sich eine Faszination für die Themen der Tangos, denn „*admiraba el coraje de los malevos, el desafío y el combate a cuchillo entre hombres como manifestación del arrojo gratuito, o simplemente como 'juego'*“. (ebd.) Eben diese „*combates a cuchillo entre hombres*“ spielen eine zentrale Rolle in seiner ersten Erzählung, *Hombre de la esquina rosada* aus dem Jahre 1929.

2.2.1 *Hombre de la esquina rosada*

Schon als Kind zeigte Borges, ähnlich wie Cervantes *ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, der für sein Leben gerne Ritterromane liest und einen nach dem anderen verschlingt, eine Vorliebe für oft ziemlich blutrünstige „*relatos de cuchilleros*“ (Sarlo 2007, S. 194), obwohl seine Familie das eigentlich verurteilte. Genau so wenig wurde José Hernández *Gaucha-Nationalepos Martín Fierro* [in zwei Teilen in den

³⁵ <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/waisman.html>

³⁶ <http://borges.uiowa.edu/bsol/bse5.php>

Jahren 1872 und 1879 erschienen und von Hernández als Gegenposition zu Sarmientos europäisierenden Tendenzen verfasst, Anm. KS] im Hause Borges gelesen, woraus das Genie die Kunst des „*escribir contra lo aprendido, y no sólo con lo aprendido*“ (Sarlo 2007, S. 199) entwickelte.

Hombre de la esquina rosada ist eine 1929 verfasste Erzählung Borges, die vom damals außerordentlich bekannten Verlag Tor 1935 in dem Sammelband *Historia universal de la infamia* publiziert wurde. Obwohl sich der Schriftsteller in späteren Jahren des Öfteren von seinen anfänglichen Erzählungen distanzierte – „*quizás porque veía en él [el texto, Anm. KS] una realización demasiado explícita del programa de su comienzo ficcional*“, wie Beatriz Sarlo über diese Distanzierung meint (Sarlo 1999, S. 49), ist *Hombre de la esquina rosada* eine seiner bekanntesten Erzählungen. Der ältere Borges selbst nannte eben diese ersten Erzählungen „*ejercicios de prosa narrativa*“³⁷ und „*juego de un tímido*“ (ebd.).

Borges cuenta dos veces una historia, primero en “Hombre de la esquina rosada” (Historia universal de la infamia), luego en “Historia de Rosendo Juárez” (El informe de Brodie). En ambos relatos, hay alguien que no quiere pelear por razones que, en el primero, se confunden con cobardía; [...] Cuando Rosendo Juárez no responde a un desafío inmotivado (o motivado solamente por su fama de guapo), el cuento consolida el argumento de que, en momentos claves, un hombre puede reconocerse en otro hombre como si éste fuera su reflejo en el espejo, y que este reconocimiento le produce al primero la desazón de encontrarse frente a una imagen odiosa. Las muertes en pelea que cuentan estos relatos son muertes a traición. De modo que, en las orillas porteñas del siglo XX, el desafío gaucho se ha convertido en una trampa para la bravuconería: el coraje se ha degradado en mantonaje. (Saítta 2000, S. 30)

Sich selbst im Spiegel als anderen Mann zu erkennen, das passiert auch dem Protagonisten von *Errante en la sombra*, Juan Molina (sein Nachname ist dem lateinischen Wort für *Mühle* nachempfunden), als er zu Beginn von Andahazis Roman in einen Spiegel blickt und Carlos Gardel zu erkennen scheint; allerdings provoziert dies bei ihm nur insofern Unbehagen, als dass er unwahrscheinliche Ehrfurcht vor dem großen Tangosänger, an den er nie heranreichen kann, hat.

³⁷ Saítta, Sylvia [Hrsg.]: *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 9: *El oficio se afirma*. Buenos Aires: Emecé, 2000, S. 21.

Hombre de la esquina rosada wird von einem Ich-Erzähler geschildert, der in seinem ersten Satz schon vom „*finado*“³⁸ Francisco Real spricht – mit dieser Antizipation wird also klar, dass zumindest eine Person den/die Messerkampf/-kämpfe, die noch folgen werden, nicht überleben wird. In einer „*noche rarísima*“ (ebd.) „*en el salón de Julia*“ (ebd.), wo Klavier gespielt, getrunken und Milongas mit den „*chinas*“ (ebd.) getanzt werden, wird der gemütliche Abend vom Eintreten eines Fremden gestört. Dieser entpuppt sich wenig später als Francisco Real, „*sí un tipo alto, fornido, trajeado enteramente de negro, y una chalina de un color como bayo, echada sobre el hombro. La cara recuerdo que era aindiada, esquinada.*“ (ebd.). Selbstsicher baut er sich vor dem „Lokalmatador“ Rosendo Juárez el Pegador auf und spricht ein paar sehr eindrucksvolle erste Sätze:

Yo soy Francisco Real, un hombre del Norte. Yo soy Franciso Real, que le dicen el Corralero. Yo les he consentido a estos infelices que me alzarán la mano, porque lo que estoy buscando es un hombre. Andan por ahí unos diciendo que en estos andurriales hay uno que tiene mentas de cuchillero, y de malo, y que le dicen el Pegador. Quiero encontrarlo pa que me enseñe a mí, que soy naidés, lo que es un hombre de coraje y de vista. (ebd.)

Nun möchte man meinen, Rosendo würde sofort kampfwütig aufspringen, um sich der Herausforderung zu stellen, wie es sich für einen echten Messerhelden gehört. Doch dem ist nicht so: Als seine Frau, La Lujanera, ihm auch noch als Aufforderung zum Kampf ein Messer in die Hand drückt, schleudert er es aus dem Fenster, was dazu führt, dass „*Francisco Real se quedó perplejo un espacio y luego la [La Lujanera, Anm. KS] abrazó como para siempre y les gritó a los musicantes que le metieran tango y milonga [...]*“ (ebd.). Während Rosendo noch immer keine Anstalten macht, der Kampfaufforderung des Corralero nachzukommen, beschimpft seine eigene Frau ihn als Feigling und verschwindet mit Franciso Real zur Tür hinaus.

Wie „*en la marejada del tango*“ ziehen sich auch nach der Reihe die Männer des Corralero zurück, während der Ich-Erzähler „*colorao de vergüenza*“ (ebd.) zurückbleibt. „*Colorao*“ ist genau so wie „*naidés*“ anstelle von „*nadie*“ einer der

³⁸<http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/literaturaargentina/Borges/Hombredelaesquinarosada.asp>

vielen *lunfardo*-Ausdrücke, die Borges in diesem *cuento de cuchillos* verwendet, ebenso wie Roberto Arlt in *El juguete rabioso* und andere argentinische Autoren.

So erscheint der *lunfardo* in *Hombre de la esquina rosada* zum Teil auch Mittel zum Zweck, um Borges *cuento de cuchillos* einen noch authentischeren „Touch“ zu geben:

Borges esquivaba la anatomía de la muerte. [...] Los homicidas borgeanos están preocupados por borrar al rastro de sangre de sus armas y volver a lucir la hoja limpia del cuchillo. Los humores, las manchas, las excrecencias y secreciones, los visajes de la agonía se borran en el gesto estilizado del brazo que tira la puñalada y el cuerpo que se arquea para recibirla. En "Hombre de la esquina rosada", Francisco Real quiere ocultar esta indecencia de agonía cuando pide que le tapen la cara. La abundancia de detalles materiales del folletín policial se coagula en una imagen que capta el movimiento: instantáneas, la pelea y la muerte son dos trazos en un grabado. Borges se aleja así de la representación realista sobre la que pesan la materia y el cuerpo. (Sarlo 2007, S. 195)

Während ungefähr in der Mitte von Borges *cuento* der Ich-Erzähler nochmals ganz genau beschreibt, wie peinlich ihm „*la cobardía de Rosendo*“³⁹ ist und wie sehr ihn „*el coraje insufrible del forastero* [Francisco Corral, Anm. KS]“ (ebd.) stört – im Hintergrund hört man *milongas* und weinende Frauen – kommt La Lujanera zurück und berichtet, dass ein Unbekannter draußen auf der Straße den Corralero getötet hätte, und sie mit Sicherheit wisse, dass es nicht ihr Ehemann Rosendo gewesen sei. Wie auch so oft La Maga in *Rayuela* von Julio Cortázar beginnt Julia, die Besitzerin der Bar, automatisch „*cebando unos mates*“ (ebd.), und „*una del montón*“ (ebd.) meint ganz pragmatisch, dass „*para morir no se precisa más que estar vivo*“ (ebd.). Die letzten Worte des Corralero sind die Bitte, ihm das Gesicht zu bedecken – letztendlich stirbt er unter seinem eigenen „*chambergo*“ (ebd.), seinem Jackett, – denn „*sólo le quedaba el orgullo y no iba a consentir que le curiosearan los visajes de la agonía*“ (ebd.).

Die aufgewiegelte Masse beginnt nun zu vermuten, dass La Lujanera selbst den ungebetenen Besucher getötet hätte, aber da kommt ihr der Ich-Erzähler zu Hilfe, in dem er meint, sie sollten doch ihre Hände begutachten, denn „*¿Qué pulso ni que corazón va a tener para clavar una puñalada?*“ (ebd.). Kurz darauf erscheint die

³⁹<http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/literaturaargentina/Borges/Hombredelaesquinarosada.asp>

Polizei und die Menge löst sich auf, denn „*quien más, quien menos, todos tendrían su razón para no buscar ese trato, porque determinaron que lo mejor era traspasar el muerte al arroyo*“ (ebd.), wie in einer Erzählung über „*gángster*“ üblich. Offen bleibt für einen kurzen Moment nur, wer denn nun Franciso Real wirklich erstochen hat. Doch lange muss man darauf nicht warten, denn sofort wendet der Ich-Erzähler sein Wort nicht nur an die Leser, sondern auch an Borges selbst und meint:

*Yo me fui tranquilo a mi rancho, que estaba a unas tres cuadras. Ardía en la ventana una lucecita, que se apagó enseguida. De juro que me apure a llegar, cuando me di cuenta. Entonces, **Borges**, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastro de sangre.* (ebd.) [Hervor. KS]

Mit diesem Überraschungsmoment am Ende des *cuentos* stellt der Autor seine Genialität unter Beweis, wenn er den Ich-Erzähler sich selbst, den Autor, ansprechen lässt und dafür noch dazu ausnutzt, ihn sich selbst als Täter aufdecken zu lassen.

*Esa ráfaga, el tango, esa diablura.*⁴⁰
Jorge Luis Borges, *El Tango*

Eine nicht unwichtige Rolle in *Hombre de la esquina rosada* spielt auch der Tango, von dem Borges schon seit dem Beginn seiner Entstehung fasziniert war:

Sus amigos recuerdan que Borges tenía la costumbre de recorrer los barrios de la ciudad, “*en especial los arrabales. En ellos le resultaba fascinante la presencia del tango antiguo*”. [...] [Hervor. CAZ]

Borges – es sabido – admiraba el coraje de los malevos, el desafío y el combate a cuchillo entre hombres como manifestación del arrojo gratuito, o simplemente como “juego”. Los tangos antiguos eran para él la música natural del esa raza de hombres: Los chispeantes tangos primitivos invitaban a los bailarines a movimientos ágiles, audaces, a una ostentación corporal que rayaba en la provocación. (ebd., S. 158)

Immer wieder betonte der Schriftsteller, dass für ihn nur dieser Tango des *arrabal*, der in den schlechtesten Bordellen und Hütten am Rande der Stadt entstanden war, der authentische Tango sei. Mit dieser Entstehung der „*expresión vertical de un*

⁴⁰ Zito, Carlos Alberto: *El Buenos Aires de Borges*. Buenos Aires: Aguilar, 1999, S. 157.

deseo horizontal“, wie ein Sprichwort besagt, befasst sich das dritte Kapitel dieser Arbeit.

2.3 *Del lado de acá...: Betrachtungen eines porteños, der genau genommen gar keiner ist: Julio Cortázar*

Le [Osvaldo Soriano von La Opinión, Anm. KS] voy a decir que la Argentina – ahora entro en un juego de ironía y de humor – se especializa en los regresos. Tenemos una experiencia en eso. Los regresos vienen a veces en forma de cenizas y a veces también en personas de carne y hueso.

Interview mit Julio Cortázar am 11. 3. 1973 in Mendoza, Argentinien⁴¹

Jules Florencio/Julio Cortázar wurde in Brüssel in der argentinischen Botschaft (sein Vater stand dort im diplomatischen Dienst für Argentinien) geboren, im August 1914, und kehrte oft in seine „Heimatstadt“ am Río de la Plata zurück. In einem berühmten Interview mit dem Schriftsteller für das spanische Fernsehen aus dem Jahr 1977⁴² meinte Cortázar selbst, dass seine Geburt „auch in jedem anderen Teil der Welt vonstatten hätte gehen können“ – abhängig vom jeweiligen Arbeitsplatz seines Vaters. Nichtsdestotrotz ist er ein *porteño*, der „von allem Anfang an die Gattung der ‚literatura fantástica‘ in Theorie und Praxis mit Elementen der lateinamerikanischen Tradition des Mythisch-Magischen zu verbinden versteht“ (Rössner 1986, S. 337).

Si hablamos de la ciudad no podemos dejar a Julio Cortázar, quien desde París habló siempre de Buenos Aires.

Mignon Domínguez de Rodríguez Pasqués⁴³

Ebenso wie Borges und Arlt las auch Cortázar schon von Beginn seiner Kindheit an sehr viel – sogar so exzessiv, dass ein Arzt dem jungen Julio einmal weniger Bücher und dafür mehr Sonne und Frischluft verordnete. Weiters verbindet ihn mit dem 15

⁴¹ Saïtta, Sylvia/Romero, Luis Alberto [Hrsg.]: Grandes entrevistas de la historia argentina. 1979-1988. Selección y prólogo de Sylvia Saïtta y Luis Alberto Romero. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2002, S. 388.

⁴² <http://video.google.com/videoplay?docid=-3562250863327291954&sourceid=docidfeed&hl=es/>

⁴³ Domínguez de Rodríguez Pasqués, Mignon: Boletín de la Academia Argentina de Letras. Tomo LXIX, enero – abril de 2004, N° 271 – 272: Ciudades invisibles: su función narratológica. Buenos Aires: 2004, S. 129.

Jahre älteren Borges, dass ihm eine Freundin Cortázers' erste Erzählung, *La casa tomada*, zusandte und das Genie die Geschichte dann in seiner Zeitschrift *Anales de Buenos Aires* veröffentlichte. Obwohl Cortázar von seinem 37. Lebensjahr an in Paris wohnte und dort auch verstarb, wird sein 1963 erschienenes Hauptwerk *Rayuela* zu den wichtigsten Buenos Aires-Romanen gezählt.

Aparecida en 1963, Rayuela se convirtió, después de un breve período de vacilaciones críticas, en la novela que todos reconocieron como el experimento narrativo que ponía a la literatura latinoamericana a la altura de los tiempos. Estuvo entre los indiscutibles best-sellers del famoso boom, incluso antes de que el boom se impusiera como estrategia de conquista masiva de mercados literarios. Aunque hoy la innovación de Rayuela está agotada, durante los años sesenta fue el paradigma de una revolución en la literatura. Y, en muchos aspectos, lo era. (Sarlo 2007, S. 239).

Sarlo meint weiters, *Rayuela* sei „*compuesta como una extensa partitura*“ (ebd., S. 240), eine „*novela espacial y musical*“ (ebd., S. 241) – so wie auch Federico Andahazi seinen Roman konstruiert hat.

2.3.1 *Rayuela*

Seit dem Jahr 1963 verbindet man mit dem Kinderspiel *Himmel und Hölle*, „[e] rito[...] infantil[...] del guijarro y el salto sobre un pie para entrar en el Cielo“ (Cortázar 2006, S. 39) eines der bedeutendsten Werke der Weltliteratur, *Rayuela*.

Die Erzählung *El perseguidor* (1959) eröffnet mit den Romanen *Los premios* (1960) und *Rayuela* (1963) eine neue Dimension im Werk Cortázers. Während seine „*cuentos breves*“ [...] „*metaphysische Ohrfeigen*“ [der Publizist Luis Harss bezeichnete so 1966 im Essayband *Los nuestros*, der den Kanon der Literatur des „Booms“ begründete, ein mit Cortázar geführtes Gespräch, Anm. KS] sind, die den Leser aufrütteln und in seiner falschen Sicherheit erschüttern sollen, erschließt sich in diesen längeren Erzähltexten über die Erschütterung hinaus auch die Dimension der Suche („*perseguidor*“) und der vorangehenden Krise. (Rössner 1986, S. 356) [Hervorh. MR]

In *Rayuela* fordert Cortázar den bisher passiven „*lector-hembra*“ (Rössner 1986, S. 363) auf, zum „*lector-cómplice*“ (ebd.) zu mutieren und durch seine Vorgangsweise

die insgesamt 155 Kapitel betreffend, mitzuarbeiten – so entstand ein Roman, den man auf unzählige verschiedene Arten lesen kann.

Zu Beginn lebt Protagonist Horacio Oliveira, ein *porteño* und *alter ego* Cortázers, in Paris. Er ist ein wichtiges Mitglied des surrealistischen *Club de la serpiente*, in dem er gemeinsam mit anderen intellektuellen Freunden und seiner Geliebten, Lucía, genannt „la Maga“, Mate-Tee trinkt, Jazz hört und über metaphysische Fragestellungen oder die verschiedensten Werke und Schriftsteller – unter anderem hat er Borges und Arlt gelesen – diskutiert, vor allem die des Autors Morelli, dem im Roman ein besonderer Platz zukommt. Ohne Zweifel erinnert der Intellektuelle Oliveira an Ulrich, Musils *Mann ohne Eigenschaften*, haben doch beide erstaunliche Kenntnisse in den verschiedensten Wissenschaftsbereichen – „[Horacio] posee conocimientos de literatura, música, pintura, filosofía, metafísica, religión, psicología y de otras manifestaciones del conocimiento humano“⁴⁴. Ebenso zählt Morelli Robert Musil neben anderen bekannten Persönlichkeiten wie zum Beispiel Jorge Luis Borges, Greta Garbo, Pablo Picasso, Alban Berg, etc... in einer von ihm gedachten „*lista de acknowledgments que nunca llegó a incorporar a su obra publicada*“ (Rayuela, S. 471) auf.

Die das Sexuelle in den Vordergrund stellende Beziehung von Horacio und la Maga zerbricht, als diese sich nach einer weiteren Nacht voll von Gesprächen des Clubs klar wird, dass ihr Sohn Rocamadour verstorben ist. Über ihren Verbleib erfährt der Leser nichts, außer, dass Horacio sie verzweifelt sucht, wenn es zu Beginn des 1. Kapitels heißt: „¿Encontraría a la Maga?“ (Rayuela, S. 15) und sie sich nach dem Tod ihres Sohnes mit dem Gedanken trägt, sich in die Seine zu stürzen. In Buenos Aires sucht Horacio la Maga in den verschiedensten Frauen, aber am allerstärksten in Talita, wenn ihm Halluzinationen vorgaukeln, die in Paris verlorene Geliebte vor sich zu sehen und er so sogar die Frau seines besten Freundes küsst.

Nachdem er am Ende eben dieses ersten „Abschnittes“ (ein für *Rayuela* zwiespältiger Begriff) *Del lado de allá*, also Paris, beim Geschlechtsverkehr mit der Obdachlosen Emmanuèle von der Polizei verhaftet wird, reist Oliveira nach Buenos Aires – die Kapitel 37 bis 56 widmen sich *Del lado de acá*.

⁴⁴ Brodin, Brita: Criaturas ficticias y su mundo, en „Rayuela“ de Cortázar. Études romanes de Lund 24. publiées par Östen Södergård. Lund: CWK Gleerup, 1975, S. 55.

Mit diesem äußersten Versuch, in den „Cielo“ der Rayuela zu gelangen, endet der Paris-Teil des Romans. Im zweiten Teil finden wir Oliveira in Buenos Aires wieder, wo er, umsorgt von einer dummen, kleinbürgerlich-oberflächlichen Geliebten namens Gekrepten, die für seine leiblichen Bedürfnisse sorgt, die metaphysische Suche nach dem „Zentrum“ bzw. nach einer nunmehr mythisierten Maga in der Beziehung zu seinem Jugendfreund und „Doppelgänger“ Manuel Traveler und dessen Frau Talita zu konkretisieren sucht. (Rössner 1986, S. 367/368).

Der problematische Begriff des **Doppelgängers** findet wie bei Andahazi, der Juan Molina zum schattenhaften Doppelgänger Gardels macht, in *Rayuela* sogar mehrfach Verwendung: Horacio Oliveira als Doppelgänger Cortázars; der stets in irgendeiner Weise präsente Autor Morelli, als Doppelgänger Olveiras – ebenso wie Traveler, sein Jugendfreund. Auch beim Dreiecksverhältnis Oliveira/Traveler/Talita, das in gewisser Weise dem zwischen Juan Molina, Carlos Gardel und Ivonne in *Errante en la sombra* ähnelt, handelt es sich aufgrund des Doppelgängermotivs nicht um ein „*triángulo adúltero común*“ (Sarlo 2007, S. 244), sondern um „*una figura en la que cada uno de los hombres funciona como el doble del otro, y la mujer, como el fantasma de la Maga.*“ (ebd.).

Oliveira selbst spricht seinen Freund Traveler auch häufig mit dem deutschen Wort *doppelgänger* an – was sich seit der Romantik in fast allen romanischen Sprachen durchgesetzt hat. Man findet dafür auch Beispiele in der russischen oder chinesischen Literatur.

– Vos para hablar te buscás unos momentos que son para no creerlo – dijo Traveler rabioso -. Cuando no estamos a caballo en dos tableros con cuarenta y cinco a la sombra, me agarrás con un pie en el agua y esos piolines asquerosos.
– Pero siempre en posiciones simétricas – dijo Oliveira -. Como dos mellizos que juegan en un sube y baja, o simplemente como cualquiera delante del espejo. ¿No te llama la atención, **doppelgänger**? [...] (Rayuela, S. 449). [Hervorh. KS]

Ebenso erwähnt Horacio in dieser Szene noch zusätzlich den Spiegel, der Alltagsgegenstand, der uns unsere Doppelgänger tagtäglich aufzeigt.

Fast schon am Ende des Romans, nachdem Traveler und Talita Horacio dazu bewegen konnten, von einem Suizid abzusehen und sein Zimmerfenster zu schließen, kommen die beiden Männer nochmals auf das Thema zu sprechen:

– Yo no te odio – dijo Traveler -. Solamente que me has acorralado a un punto en que ya no sé qué hacer.

– *Mutatis mutandis, vos me esperaste en el puerto con algo que se parecía a un armisticio, una bandera blanca, una triste incitación al olvido. Yo tampoco te odio, hermano, pero te denuncio, y eso es lo que vos llamás acorralar.*

– *Yo estoy vivo – dijo Traveler mirándolo en los ojos –. Estar vivo parece siempre el precio de algo. Y vos no querés pagar nada. Nunca lo quisiste. Una especie de cátaró existencial, un puro. O César o nada, esa clase de tajos radicales. ¿Te creés que no te admiro a mi manera? ¿Te creés que no admiro que no te hayas suicidado? **El verdadero doppelgänger sos vos**, porque estás como desencarnado, sos una voluntad en forma de veleta, ahí arriba. Quiero esto, quiero aquello, quiero el norte y el sur y todo al mismo tiempo, quiero a la Maga, quiero a Talita, y entonces el señor se va a visitar la morgue y le planta un beso a la mujer de su mejor amigo. Todo porque se le mezclan las realidades y los recuerdos de una manera sumamente no-euclidiana.* (Rayuela, S. 451)

[Hervorh. KS]

In der Psychoanalyse betrachtete Sigmund Freud den Doppelgänger oder „das Schattenbild“⁴⁵ als einen verdrängten Anteil des Ich – er selbst hatte seinen eigenen „Doppelgänger“, Arthur Schnitzler, niemals kennen gelernt, wohl auch aus ureigener Scheu vor demselben.

Andere berühmte literarische Beispiele, in dem das Doppelgänger-Motiv seine Anwendung findet, sind Max Frischs' *Stiller*, Oscar Wildes' *Das Bildnis des Dorian Gray* oder natürlich auch einer der berühmtesten Romane, die das Doppelgängermotiv verwenden – *Der seltsame Fall des Dr. Jekyll und Mr. Hyde* von Robert Louis Stevenson aus dem Jahr 1886, um nur einige zu nennen. Besonders beliebt war das Motiv auch in der deutschen Romantik, wie man an *Die Elixiere des Teufels* von E. T. A. Hoffmann oder an im letzten Kapitel dieser Arbeit noch ausführlicher behandelten *Die wundersame Geschichte des Peter Schlemihl* von Adelbert von Chamisso sehen kann.

Im zweiten Teil von *Rayuela* also begegnet Oliveira seinem Jugendfreund Traveler und dessen Frau Talita – obwohl diese eigentlich gar nichts mit la Maga gemein hat, erinnert sie, wie bereits erwähnt, Horacio in gewisser Weise an die in Paris „verloren gegangene“ Geliebte. In einer Schlüsselszene des Romans – Kapitel 41 – balanciert Talita auf einer aus Holzbrettern zusammengezimmerten Brücke von einem Fenster, an dem Traveler steht, zu einem anderen, in dem Oliveira auf sie wartet, um

⁴⁵ Jakob, Peter: Der Schatten. Wandel einer Metapher in der europäischen Literatur. Sulzbach: Kirsch, 2001, S. 10.

demselben Mate-Tee und Nägel zu bringen, von denen er eigentlich selbst noch nicht so genau weiß, ob und wofür er sie brauchen wird:

- *Gracias. Estábamos en la yerba y clavos. ¿Para qué querés los clavos?*
- *Todavía no lo sé – dijo Oliveira, confuso –. En realidad saqué la lata de clavos y descubrí que estaban todos torcidos. Los empecé a enderezar, y con este frío, ya ves... Tengo la impresión de que en cuanto tenga clavos bien derechos voy a saber para qué los necesito.*
- *Interesante – dijo Traveler, mirándolo fijamente –. A veces te pasan cosas curiosas a vos. Primero los clavos y después la finalidad de los clavos. Sería una lección para más de cuatro, viejo.*
- *Vos siempre me comprendiste – dijo Oliveira–. [...]* (Rayuela, S. 316)

Als Horacio nach seinem langen Paris-Aufenthalt in seine Heimatstadt zurückkehrt, bezeichnet Traveler dies seiner Frau gegenüber als „*la repatriación de un amigo de la juventud*“ (Rayuela, S. 301), während die beiden ihn im Hafen von Buenos Aires erwarten.

Antes de desembarcar en la mamá patria, Oliveira había decidido que todo lo pasado no era pasado y que solamente una falacia mental como tantas otras podía permitir el fácil expediente de imaginar un futuro abonado por los juegos ya jugados. Entendió (solo en la proa, al amanecer, en la niebla amarilla de la rada) que nada había cambiado si él decidía plantarse, rechazar las soluciones de facilidad. (ES, S. 304)

Wenig später wird klar, dass Oliveira durchaus kein einfaches Verhältnis zu seiner Heimatstadt pflegt, wenn Cortázar schreibt, dass

[a]l principio Traveler le había criticado su manía de encontrarlo todo mal en Buenos Aires, de tratar a la ciudad de puta encorsetada, pero Oliveira les explicó a él y a Talita que en esas críticas había una cantidad tal de amor que solamente dos tarados como ellos podían malentender sus denuestos. (Rayuela, S. 306).

Die beiden verzeihen ihrem Freund diese Beschimpfung, bemerken sie doch bald darauf, dass dieser sich nicht „*reconciliarse hipócritamente con Buenos Aires*“ (Rayuela, S. 306), weil er „*ahora estaba mucho más lejos del país que cuando andaba por Europa*“ (ebd.). Oliveira bleibt der Stadt gegenüber beständig auf Distanz, weil „*le daba exactamente lo mismo estar en Buenos Aires que en Bucarest, y que en realidad no había vuelto sino que lo habían traído*“. (Rayuela, S. 307).

Im Abschnitt *Del lado de acá*, in dem der Protagonist seinem vorhergehenden Aufenthalt in Paris nicht viel Bedeutung beimisst und keinen Gedanken an die Zurückgebliebenen, außer natürlich an la Maga, verschwendet, besorgt Traveler Horacio noch eine Arbeit im Zirkus *Las Estrellas*, in dem auch Talita und er selbst arbeiten. „[U]na de las colectividades del „lado de acá“, cuya forma circular, además de implicar un mundo cerrado, también simboliza unidad, armonía“ (Brodin, S. 154). Interessanterweise wandelt dessen Zirkusdirektor Don Ferraguto das Unternehmen aber kurzerhand in eine Irrenanstalt, in der „no es siempre fácil trazar límites entre locos y cuerdos“ (Brodin, S. 160), um. Zu Ende des Romans – wenn man *Rayuela* nicht in der von Cortázar vorgeschlagenen Version, sondern von der ersten Seite an liest und dabei auf die *capítulos prescindibles* verzichtet – verspinnt sich der Protagonist immer mehr in seine Gedanken und dies im wahrsten Sinne des Wortes, wenn er sein Zimmer mit Hilfe eines Patienten der Irrenanstalt in eine spinnennetzartige Festung verwandelt und sich mit dem Gedanken trägt, aus dem Fenster zu springen, um auf dem Feld des Himmels in einer im Hof der Irrenanstalt aufgemalten *Rayuela* zu landen.

Somit hat *Rayuela* einen offenen Schluss, wenn man davon absieht, dass in den *capítulos prescindibles* 57 bis 155, *De otros lados*, noch einige Hinweise auf ein Überleben des Protagonisten zu finden sind.

Brita Brodin meint in ihrer aus dem Jahr 1975 stammenden Dissertation im Bezug auf diese Art von Ende für *Rayuela*, dass

[e]l final no resuelve nada: hay tres posibilidades de las cuales la menos probable es que vuelva a casa para seguir viviendo con Gekrepten quien le ésta esperando “con tortas fritas y mate” (398). Las otras dos son la locura o el suicidio. Cortázar deja a cada una de sus lectores la libertad de sacar las conclusiones que le parezca. En realidad, el final no importa mucho, como tampoco han tenido importancia los acontecimientos exteriores a lo largo de la vida del protagonista. El vive a través de sus inquietudes interiores. (Brodin 1975, S. 46).

Auch der für den Protagonisten von *Errante en la sombra*, Juan Molina, schicksalsbestimmende argentinische Nationalheld **Carlos Gardel** findet seine Erwähnung in *Rayuela*, wenn im Kapitel 111 von „esta narración se la hizo su protagonista, Ivonne Guitry, a Nicolás Díaz, amigo de Gardel en Bogotá“ (*Rayuela*, S. 615) die Rede ist. Aber auch Traveler ist, ganz *porteño*, ein begeisterter Tango-Fan.

La señora de Gutusso [„el arquetipo de comadre parlanchina” (Brodin 1975, S. 148), „la más estúpida de toda la vecinidad” (ebd.)] comparte con Traveler el entusiasmo por el tango y posee una antología de Gardel. [...] Traveler se complace a veces a cantarle tangos. Entonces ella se emociona. (Brodin 1975, S. 149).

Als Traveler und der Zirkusdirektor zu Beginn des Buenos Aires-Abschnittes in *Rayuela* über mögliche Reiseziele sprechen, erwähnt Traveler denselben neben Costa Rica oder Panamá, wenn er ausruft: „¡Gardel murió en Colombia, Dire, en Colombia!” (*Rayuela*, S. 297).

Des Weiteren ähnelt auch die Beziehung von Oliveira und la Maga der von Gardel und Ivonne, denn „son dos seres excepcionales, individualistas [...]” (Brodin, S. 27). Bei beiden handelt es sich um zwei außerordentlich starke, mit dem „gewissen Etwas“ gesegnete Persönlichkeiten, die sich zu einer ungewöhnlichen, aber durchaus intensiven Liebesbeziehungen zusammenfinden.

Im Buenos Aires-Teils des Romans lässt Cortázar Oliveira, als er beschließt, „llenarse de pensamientos ajenos“ (*Rayuela*, S. 437), auch an eine Textzeile aus dem Gardel-Tango *Mano a mano*⁴⁶ aus dem Jahr 1923 denken: „[...], que el bacán que te acamala tenga pesos duraderos [...]” (ebd.). Cortázar hat dieser Tango-Textzeile noch das Zitat „dona nobis pacem“ aus der Liturgie, die während der Eucharistie im Gottesdienst gesungen wird, vorangestellt.

Im Bereich der Musik spielt neben dem Tango in *Rayuela* auch der **Jazz**, „un tema constante en la producción de Cortázar“ (Brodin, S. 132), eine wichtige Rolle, denn der Autor selbst liebte ihn ganz besonders, machte ihn so auch zum Lieblings-Diskussionsgegenstand des *Club de la serpiente* und nennt Horacio „un aficionado a la música“ (ebd., S. 57).

Sobre el jazz, Rayuela construye una de sus escenas más famosas, la de la discada, en la que un grupo de amigos, una especie de banda vanguardista y bohemia, se reúne a escuchar música y a beber. Con enorme destreza técnica, se combinan acontecimientos que tienen que ver con la intriga, conflictos entre personajes, historias del pasado, comentarios sobre la música que se está escuchando, voces en primera y tercera persona, diálogos y discursos indirectos libres. En fin, una verdadera suma de procedimientos articulados perfectamente en una escena magistral, donde se experimenta un tipo de narración que evoca el plano secuencia cinematográfico,

⁴⁶ <http://www.todotango.com/English/biblioteca/letras/letra.asp?idletra=28>

acompañada por una música de fondo “narrada”, construida con los recuerdos sonoros de los grandes intérpretes de jazz que son escuchados, en aparente desorden, por los personajes y comentados, en un tono a la vez crítico y poético, por Oliveira. (Sarlo 2007, S. 242)

Der Autor selbst stellt die **Auswegssuche** in *Rayuela* in den Vordergrund:

*Rayuela es la historia de un hombre solo, que se siente traicionado por la historia que lo precede, se siente al final de una historia equivocada y busca una salida.*⁴⁷

So wie es Julio Cortázar hier gegenüber Osvaldo Soriano von *La Opinión* ausdrückt, lassen sich wichtige Parallelen zu Juan Molinas Suche nach seiner eigenen Identität, einmal nicht überschattet von Carlos Gardel, ziehen. Auch der junge Tangosänger fühlt sich am Ende des Romans als sei seine eigene Geschichte ebenso eine *historia equivocada* und sucht einen verzweifelden Ausweg aus diesem Irrtum.

Ebenso verbindet das Thema der „*nostalgia*“ (Sarlo 2007, S. 245) beide Werke. Im Bezug auf *Rayuela* meint Beatriz Sarlo, dass

[s]e trata de la nostalgia, típicamente moderna, de una totalidad perdida por la civilización técnica, la parcelación epistemológica impuesta por la ciencia y la instrumentalidad de las relaciones personales. Rayuela plantea así, en el reverso del fracaso de Oliveira, una utopía psicológica y moral. Y en el reverso de su experimentalidad formal, hay también una novela con personajes y episodios, enormemente legible, citable y, quizás a pesar suyo, emblemática de una época. (Sarlo 2007, ebd.)

Während diese *nostalgia* neben Themen wie Liebe, Verrücktheit, aber auch Herabsetzung (vgl. Sarlo 2007) nur einen weiteren Interpretationsweg für Cortázars Werk darstellt, hat Andahazi seinen Roman aus eben dieser *nostalgia* heraus geschaffen – er schenkt somit seinem krisengeschüttelten Heimatland eine Geschichte über ein „Goldenes Zeitalter“. Mit seinem Roman entsteht eine Art Rückbesinnung auf die größten, schönsten und faszinierendsten Werte Buenos Aires'. Das Kapitel 62 desselben diente dem Schriftsteller wenig später als Basis für einen anderen Roman, nämlich *62/Modelo para armar*, der im Jahr 1968 erschien:

⁴⁷ Saítta, Sylvia/Romero, Luis Alberto [Hrsg.]: Grandes entrevistas de la historia argentina. 1979-1988. Selección y prólogo de Sylvia Saítta y Luis Alberto Romero. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, 2002, S. 388.

En esta novela, la más difícil, la más discutible y la más perfecta de Cortázar, todo se juega en el tránsito entre espacios reales (referenciales) y espacios virtuales: Viena y París y Londres, la ciudad de las veredas altas, los sueños donde se materializan ciudades, la circulación por lugares diferentes (e inapropiados) de la siniestra muñeca rota. 62/Modelo para armar es una cinta de Moebius impecablemente construida, donde el relato y los personajes patinan sobre superficies que los conducen de un plano a su reverso. (Sarlo 2007, S. 265)

Auch in der Erzählung *El otro cielo*, welche 1966 in *Todos los fuegos el fuego* erschien, greift der Schriftsteller die Dichotomie Paris – Buenos Aires wieder auf, wenn er seinen Ich-Erzähler Raum und Zeit aufheben lässt.

3. Mythos und Realität von Buenos Aires in *Errante en la sombra*

Wie schon der Untertitel des Romans *Errante en la sombra, una novela musical*, vermuten lässt, handelt es sich hierbei um eine Geschichte, die, im Buenos Aires der 30 Jahre des letzten Jahrhunderts spielend, durch und durch mit dem Tango verflochten ist. Auch hat der argentinische Autor Federico Andahazi schon den Titel seines Werkes dem Tango *Volver* von Carlos Gardel, „*nuestro dios pagano*“⁴⁸, entnommen. Damit tut Andahazi es dem argentinischen Schriftsteller Manuel Puig gleich, der im Jahr 1969 den Titel für seinen Roman *Boquitas pintadas „del tango-foxtro Rubias de New York que Gardel interpreta en la película Tango en Broadway* [sic]“⁴⁹ entnimmt. Auch stellt Puig zu Beginn eines jeden Kapitels eine Textzeile aus Tangos von Alfredo Le Pera oder Carlos Gardel. Wie in einer griechischen Tragödie lässt dies schon vorab auf den oft sehr dramatischen Inhalt des Kapitels schließen, handelt *Boquitas pintadas* doch von Liebesverwirrungen, unehelichen Kindern, unglücklichen Ehefrauen, großen Lieben des Lebens, ermordeten Ex-Geliebten, Betrug, Eifersucht, etc...

Volver

*Yo adivino el parpadeo
de las luces que a lo lejos van
marcando mi retorno
son las mismas que alumbraron
con sus pálidos reflejos
hondas horas de dolor
y aunque no quise el regreso
siempre se vuelve al primer amor
la quieta calle, que en el eco dijo
tuya es mi vida, tuyo es mi querer
bajo el burlón mirar de las estrellas
que con indiferencia hoy me ven volver
Volver con la frente marchita*

⁴⁸ Federico Andahazi über Carlos Gardel in einem Interview mit Angel Berlanga für Página12;
http://www.abctango.com.ar/noticia_ind.php?idioma=1&idnro=44&tipo=3

⁴⁹ <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2004/04/30/u-750654.htm>

*las nieves del tiempo, platearon mi sien
sentir que es un soplo la vida,
que 20 años no es nada
que febril la mirada*
errante en la sombra te busca y te nombra

*Vivir, con el alma aferrada a un dulce recuerdo que lloro otra vez.
Tengo miedo el encuentro con el pasado
que vuelve a enfrentarse con mi vida
tengo miedo de las noches que pobladas
de recuerdos encadenan mi soñar,
pero el viajero que huye,
tarde o temprano detiene su andar
y aunque el olvido que todo destruye
haya matado mi vieja ilusión
Queda escondida una esperanza humilde
que es toda la fortuna de mi corazón.
Volver con la frente marchita
las nieves del tiempo, platearon mi sien.
sentir que es un soplo la vida,
que 20 años no es nada
que febril la mirada*
errante en la sombra te busca y te nombra.

Vivir, con el alma aferrada a un dulce recuerdo que lloro otra vez.

*Vivir, con el alma aferrada a un dulce recuerdo que lloro otra vez.*⁵⁰

[Hervorhebungen KS]

In diesem Tango sucht das lyrische Ich, im Schatten umherirrend, nach seiner ersten Liebe. Gesungen wurde dieser Tango von Carlos Gardel im Film *El día que me quieras* aus dem Jahr 1935. In der Filmszene steht er mit seiner Tochter an der Reling eines Schiffes, als die beiden nach Buenos Aires zurückkehren. Die Vergangenheit holt ihn ein, als die junge Frau (dargestellt von Rosita Moreno, die zuvor auch die Rolle seiner verstorbenen Frau Margarita übernommen hatte) ihm von ihrer Liebe zu Rocamora erzählt. Gardel lässt dies an seine verstorbene Frau

⁵⁰ <http://www.todotango.com/Spanish/biblioteca/letras/letra.asp?idletra=31#>

und die vergangenen 20 Jahre denken. In Richtung Buenos Aires blickend, seine Tochter und ihren Zukünftigen umarmend, spricht er die Stadt mit den Worten „*Mañana nuestra vieja ciudad... tú eres la paz, la alegría, el amor. Son viejas palabras que me traen la brilla como una bienvenida... y su perfume, y su suspirar... Margarita, Margarita*“⁵¹ an. Er personifiziert also seine Stadt, die ihn gleichzeitig liebevoll an seine verstorbene Frau erinnert.

Überhaupt gehört das Thema der Liebe zum Tango wie das Salz in die Suppe, genau so wie die immer wiederkehrende Einwanderer-Thematik – verbunden mit Heimweh und Sehnsucht nach den Daheimgebliebenen –, dem männlichen Rivalisieren, der Zuneigung zu Prostituierten, Eifersucht oder aber auch Alkohol, Wetten, etc... :

*La temática elemental del amor y del desengaño aparece repetitivamente en cada una de las letras. Hay variantes en esa temática, desde el perdón de la traición hasta el asesinato del rival, que son presentados alternativamente, pero también se van repitiendo continuamente. El contenido de las letras no siempre es el mismo, pero se puede decir que todas las historias narradas en los tangos se concentran en una sola historia la cual surge de una relación entre un hombre y una mujer, en general una prostituta y su cliente o su proxeneta, pero que también es la representación de una realidad social.*⁵²

Viele der Themen dieser „*realidad social*“ greift Andahazi in seinem Roman auf, wie in den nächsten Kapiteln dargestellt werden soll.

⁵¹ www.youtube.com/watch?v=zdFNjLR6YGw

⁵² Mertz, Melanie Carolina: Yo soy el tango. Descripción de la figura tanguera en su primera época (1900 – 1930) a través del yo-narrativo en las letras de tango. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie aus der Studienrichtung LA Spanisch. Wien, 2005, S. 26.

3.1 Das Stadtbild eines *porteños*: Federico Andahazis von (Tango-) Mythen bestimmtes Bild von einem vergangenen Buenos Aires

El tango es una posibilidad infinita.

Leopoldo Marechal.⁵³

Der Tango – ein Tanz mit über 100jähriger Geschichte, Ausdruck sexueller Begierde, getanzt in einer perfekten Symbiose von zwei wunderschönen Menschen mit oft ernstem Gesichtsausdruck. Auch heute, 2008, scheint der Tango als ein in aller Herren Länder exportiertes Klischee, wie es Rafael Filippelli treffend auf den Punkt bringt:

*Es evidente que el tango ha vuelto a ocupar un lugar fundamental en el reperto mundial de bienes culturales y atracciones, y es probable que al interés que desde hace más o menos dos décadas viene sumando la música de Piazzolla entre intérpretes clásicos y jazzistas se haya sumado ahora la posición privilegiada de la Argentina como plaza del turismo, donde eventualmente forma un sistema con el bife de chorizo y algunas otras cosas más.*⁵⁴

Scharfzüngiger als Filippelli könnte man es kaum ausdrücken: der Tango neben dem Rindfleisch als argentinisches Exportgut Nummer Eins. Bei Zweitem ist relativ klar, woher es stammt, aber – was ist der „argentinische“ Tango nun eigentlich wirklich? Auf jeden Fall scheint es dem/der BeobachterIn nicht immer leicht, die drei unterschiedlichen „Arten“ von Tango, also den Tanz, die Musik und die Tango-Texte klar voneinander zu trennen:

Tanto sincrónica como diacrónicamente, estudiarlas [las formas de la cultura popular tales como el tango rioplatense, Anm. KS] en su totalidad implica tomar en consideración la danza, la música y la letra; y estos distintos elementos tanto pueden reforzarse mutuamente, como establecer campos de tensiones y hasta contradicciones que, en cada caso, habría que especificar. [...] [Los tres] pueden estudiarse tanto

⁵³ Leopoldo Marechal; zitiert nach: Salas, Horacio: El tango como reflejo de la realidad social. In: Rössner, Michael [Hrsg.]: ¡Baila! ¡Vení! ¡Volá! El fenómeno tanguero y la literatura. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 2000, S. 89.

⁵⁴ Filippelli, Rafael/Monjeau, Federico: Fue lindo mientras duró. Contribuciones a una crítica del tango. In: Punto de Vista N° 86. Año XXIX. Buenos Aires: Nuevo Offset, Dic. de 2006, S. 15.

*separadamente como en sus relaciones mutuas. Lo que no parece feliz es generalizar sobre la base de observaciones realizadas [...] que "el tango es así"*⁵⁵.

Die genaue Trennung dieser drei Komponenten des Tangos ist nicht Gegenstand dieser Untersuchung; im Folgenden wird versucht, einen kurzen Generalüberblick über die Entstehung des Tangos an sich zu geben.

Als der Börsencrash von 1873 eine europaweite Wirtschaftskrise auslöste, versuchten viele junge Europäer vor allem männlichen Geschlechts, ihr Glück in Amerika zu finden – dies wird heute noch mit dem Sprichwort „*hacerse la América*“, also sein Glück in der Neuen Welt zu machen, ausgedrückt. Mehr als 57 Millionen EuropäerInnen wanderten in die USA, Kanada, Brasilien und natürlich auch nach Argentinien aus, das im Verhältnis zu seiner damals noch relativ bescheidenen Einwohnerzahl die meisten Neuankömmlinge aufnahm. Der eigentliche Plan bestand in einer Art Neubesiedelung des ganzen Landes, insbesondere eben der Weiten der Pampa, aber „*el fracaso de los planes de colonización que debían canalizarlos hacia el campo deja a la mayoría en la ciudad [...]*“ (Zito, S. 65). Eben dieses

so genannte „Goldene Zeitalter“, das von 1880 bis 1910 reichte, in dem Massen von billigen Arbeitskräften und europäisches Know-how für einen gewaltigen wirtschaftlichen Aufschwung in Argentinien sorgten⁵⁶

sollte gleichzeitig zur Geburtsstunde des Tangos werden. Die Gefühle dieser großteils männlichen, äußerst billigen europäischen Arbeitskräfte, die unter Heimweh, Sehnsucht nach ihren Familienmitgliedern, Einsamkeit, schlechter Ernährung, Krankheiten etc... litten, wurden seit Beginn an in den verschiedensten Tango-Texten verarbeitet. Sie wohnten mit vielen anderen Männern in winzigen Zimmerchen eines zu diesem Zwecke adaptierten *conventillo*, „die in Mietskasernen verwandelten ehemaligen Herrenhäuser“⁵⁷, waren einsam, arbeiteten hart und hatten als einzigen Trost oft nur den Abend, wo „[man] sich auf den Straßen und in Bars

⁵⁵ Lagmanovich, David: Las letras de tango en el sistema literario argentino posterior al Modernismo: continuidad y ruptura. IN: Rössner, Michael [Hrsg.]: ¡Baila! ¡Vení! ¡Volá! El fenómeno tanguero y la literatura. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 2000, S. 103.

⁵⁶ Haase-Türk, Astrid: Tango Argentino. Eine Liebeserklärung. Tanzkurs, Kult und Sinnlichkeit. München: BLV Verlagsgesellschaft, 2003, S. 10.

⁵⁷ Reichhardt, Dieter: Tango – Verweigerung und Trauer. Kontexte und Texte. Frankfurt/Main: Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1981, S. 29.

[traf], wo Musik und Alkohol die Gefühle von Heimweh und Entwurzelung betäuben sollten.“ (Haase-Türk, S. 10.)

Viele dieser Eindrücke sind in dem berühmten Tango *La copa del olvido* von Alberto Vacarezza aus dem Jahr 1921 verarbeitet worden:

La copa del olvido

*¡Mozo! Traiga otra copa,
y sírvase de algo el que quiera tomar,
que ando muy solo y estoy muy triste
desde que supe la cruel verdad.
¡Mozo! Traiga otra copa,
que anoche juntos los vi a los dos;
quise vengarme, matarla quise,
pero un impulsos me serenó.*

*Salí a la calle desconcertado,
sin saber cómo hasta aquí llegué,
a preguntar a los hombres sabios,
a preguntarles qué debo hacer.
“Olvide, amigo”, dirán algunos,
pero olvidarla no puede ser;
y si la mato, vivir sin ella,
vivir sin ella nunca podré...*

*¡Mozo! Traiga otra copa,
y sírvase de algo el que quiera tomar;
quiero alegrarme con este vino
a ver si el vino me hace olvidar [sic]
¡Mozo! Traiga otra copa,
y sírvase de algo el que quiera tomar... (Mertz, S. 178)*

Des Öfteren suchten die Neuankömmlinge auch eines der zahlreichen Bordelle des *arrabal* auf, da, wie bereits erwähnt, die Immigranten meist männlichen Geschlechts

waren und es zu dieser Zeit akut an Frauen in heiratsfähigem Alter mangelte. Weiters entwickelte sich daraus eine richtige Mafia von Zuhältern, die nicht genug weiße Frauen aus Europa „importieren“ konnte, um die immer stärker werdende Nachfrage im wahrsten Sinne des Wortes „befriedigen“ zu können. Im Roman *Errante en la sombra* ist dies im Schicksal der Prostituierten Ivonne verarbeitet worden (siehe dazu Kapitel 3.2.3).

Neben den europäischen Einwanderern – die meisten stammten aus Italien – ging es auch Anderen nicht besonders gut:

Der Zustrom verändert die Gesellschaft am Rio de la Plata radikal: Indianische, negroide und kolonialspanische Züge weichen einer nahezu totalen Europäisierung. Die Mischung aus entwurzelten argentinischen Cowboys, den *Gauchos*, und enttäuschten EuropäerInnen schaffen ihre eigenen kulturellen Ausdrucksformen. Hoffnung und Scheitern der Auswanderer, ihr Lebenskampf und die von ihnen auszuhaltende Einsamkeit geben ihnen den Impuls für einen unverwechselbaren Tanz. (Schober, S. 16)

Alles in allem die richtigen Voraussetzungen für das Entstehen des „*sentimiento triste que se baila*“ (ES, S. 11). Der Name „Tango“ an sich stammt laut den verschiedensten Theorien entweder a) vom lat. Verb *tangere* für berühren, oder ist b) eine Weiterentwicklung des spanischen Wortes *tambor* für Trommel. Weiters bezeichnet c) das Wort *tango* einen Sammelplatz für den Sklavenabtransport in den afrikanischen Sprachen des heutigen Kongos oder es könnte d) auch von Afrokreolen aus deren rituellem *Candombe*-Tanz weiterentwickelt worden sein. (vgl. dazu Schober, S. 19/20).

Salonfähig wurde der zuerst von der argentinischen Oberschicht negierte und des Öfteren belächelte Tanz eben dieser ärmeren, marginalisierten Schichten erst um die Jahrhundertwende, als er in die feinen Pariser Kabaretts Einzug fand – wenig später war das selbe in Buenos Aires der Fall, wie man zum Beispiel auch in *Errante en la sombra* sehr schön sehen kann, wenn Protagonist Juan Molina davon träumt, einmal im Royal Pigalle oder auch im Nachtclub Abbaye auftreten zu dürfen. Durch das Akzeptiertwerden in Paris, dem europäischen *alter ego* von Buenos Aires, dem sich jeder *porteño* auch heute noch viel näher fühlt als sämtlichen Städten im Rest von Argentinien, erfuhr der Tango einen nie zuvor gekannten Aufschwung und

Beliebtheitsgrad, was sich natürlich auch auf die Texte, die von nun an „nicht mehr so obszön wie früher, aber immer noch vulgär“ (Haase-Türk, S. 12) waren, auswirkte. Weltruhm allerdings bescherte dem „Blues von Buenos Aires“ aber doch größtenteils – der ebenfalls aus Frankreich eingewanderte – Carlos Gardel. Ihm, seinem Leben, den ihn umrankenden Mythos und vor allem seiner Figur in *Errante en la sombra* ist das gesamte Kapitel 3.2.4 gewidmet.

Während der Erste Weltkrieg gerade seine Opfer forderte, sollte im Jahr 1916 etwas ganz Wichtiges in der Geschichte von Argentinien geschehen: Hipólito Yrigoyen, selbst Sohn eines europäischen Einwanderers wird argentinischer Staatspräsident, fast zeitgleich mit einem anderen Ereignis von außerordentlicher Bedeutung:

[...] *en la primera semana de enero de 1917, Carlos Gardel canta en un festival teatral el tango “Mi noche triste”, un viejo tema de Samuel Castriota llamado “Lita” al que Pascual Contursi había adosado palabras y cambiado el título, en lo que se considera el punto de partida del tango-canción.* (Rössner 2000, S. 92)

Bereits in der Einleitung wurde darauf hingewiesen, dass Federico Andahazi sich in jüngeren Jahren mit dem Gedanken trug, selbst Tangosänger zu werden und für seinen Roman eigenständig vierzig Tangos komponiert hat:

Wenn ein Komponist einen Tango schreibt, drückt er in seiner Musik unweigerlich ein Stück seines Lebensgefühls aus. Wenn jemand einen Gesangstext zu dieser Musik dichtet, formuliert er vielleicht ein persönliches Anliegen in poetischer Form; [...] (Haase-Türk, S. 16)

Elemente, die in die Tango-Texte einfließen, stammten aus den verschiedensten Bereichen, wie zum Beispiel Teile des *lunfardo* oder auch des *cocoliche*, der Mischform zwischen Italienisch und Spanisch, den die zahlreichen Einwanderer aus *bella Italia* damals sprachen – diese Sprachbarrieren verstärkten natürlich noch Einsamkeit und Entwurzelungsgefühl und so wurde der Tango zur „*la voz de los que no tenían voz*“ (Rössner 2000, S. 90):

Esos hombres que se arrimaron al tango para bailarlo, como una manera de acercarse a una mujer, aunque fuera paga y con tiempo limitado, utilizaron la música como una forma de integración al nuevo terruño. (Rössner 2000, S. 90)

Leider, wie bereits bekannt, sollte diese „Goldene Zeitalter“ aber nicht ewig andauern, denn Argentinien hatte, wie viele andere Länder, sehr schwer unter der Weltwirtschaftskrise von 1929 zu leiden; kurz darauf, im Jahr 1930, erfolgte der erste militärische Staatsstreich des 20. Jahrhunderts. Als Oberst Juan Domingo Perón 1936 Sozialminister wurde, hatten er und die Regierung mit vielen Problemen, unter anderem Massenarbeitslosigkeit, Armut und einer hohen Selbstmordrate zu kämpfen. (vgl. dazu Schober, S. 28)

Durch den Einsatz von Perón für seine aus armen Verhältnissen stammenden Anhänger, die *descamisados* [z. Dt. „Hemdlose“, Anm. KS], die vom *interior* in die Stadt kamen, erlebt das Land dennoch einen neuerlichen wirtschaftlichen Aufschwung.

Nicht zuletzt durch die Förderung der Perón-Regierung wird auch dem Tango eine Art „Boom“ zuteil:

A principios de la década de los años '40 en Argentina se había superado las consecuencias de la Gran Depresión y el país estaba en camino de progresión económica que iba acompañado por la formación de una corriente nacionalista. A partir de entonces el tango es considerado uno de los elementos de la cultura nacional y se fomentó una resurrección del género. [...] por lo cual es llamada por muchos historiadores “la época de oro del tango”. [...] (Mertz, S. 15).

Da Federico Andahazi die Goldenen 20er und 30er Jahre in Buenos Aires als Hintergrund für *Errante en la sombra* gewählt hat, soll die weitere Darstellung des Verlaufes der Geschichte des Tangos hier an dieser Stelle enden, obwohl:

*El tango es el paisaje más original de Buenos Aires. La aliación entre la ciudad y el tango es tan poderosa que cuesta trabajo separarlos: el tango es el telón de fondo de la ciudad y la ciudad es el único decorado que el género necesita para desarrollarse.*⁵⁸

Die argentinische Hauptstadt und ihre Straßen, *barrios*, Plätze – auch heute noch untrennbar verbunden mit dem Tango, genau so wie Wien mit dem Walzer, Rio de Janeiro mit dem Samba oder auch La Habana mit dem Son. Aber natürlich hat Buenos Aires noch viel mehr zu bieten als „nur“ Tango – nicht umsonst kommen

⁵⁸ Götting, Jorge zitiert nach Mertz, Melanie Carolina: Yo soy el tango. Descripción de la figura tanguera en su primera época (1900 – 1930) a través del yo-narrativo en las letras de tango. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie aus der Studienrichtung LA Spanisch. Wien, 2005, S. 101

jedes Jahr Millionen Touristen in DIE lateinamerikanische Hauptstadt [Im letzten Jahr, 2007, waren es rund 2.400.000 Menschen⁵⁹, Anm. KS].

Einen ganz besonderen Platz in der Geschichte und in der Gegenwart von Argentinien nimmt die Dichotomie Buenos Aires – *interior* [etwas abwertende Bezeichnung für den Rest des Landes, den immerhin 26 Millionen Menschen bewohnen – abzüglich der 12 Millionen des Ballungsraumes Gran Buenos Aires [die Stadt selbst zählt 3 Millionen *porteños*], Anm. KS] ein, ist sie doch seit den Anfängen des Landes ein stets präsent Thema. Vor allem die sehr oft als „hochnäsig“ bezeichneten *porteños* pochen auf ihr „Recht“, sich vom Rest des Landes abzugrenzen:

El hecho de haber viajado a Francia, de haber “tirado manteca al techo” en París, de beber champagne, de vestirse a la última moda internacional y de la manera más cara, parecen ser los símbolos de status obligados para la manifestación porteña de los ricos de la ciudad. [...]

*Para algunos, no se podía ser porteño si no se había nacido y vivido mucho tiempo en determinados barrios de la ciudad [...] y los más radicales aseguran que: “es porteño quien nació aquí en la maternidad Pardo”. Para otros en cambio el porteñismo no necesariamente debe haber nacido en la ciudad. [...] En fin, la porteñidad parece ser una identidad que se relaciona más con ciertas vivencias que con la propia geografía, y tal vez con ambas cosas.*⁶⁰

Denkt man genauer darüber nach, kommt man des Öfteren zu dem einfachen Schluss, dass man dieses gesplante Verhältnis eines Landes zu seiner Hauptstadt und vor allem zu seinen Hauptstädtern wohl auf die meisten anderen Länder dieser Welt übertragen könnte – Österreich stellt da ebenfalls keine Ausnahme dar.

Der für diese Arbeit wichtigste *porteño*, der heute 45jährige Autor Federico Andahazi, wurde am 6. Juni in Buenos Aires als Sohn des ungarischen Immigranten Bela Andahazi und dessen Frau Juana Merlín geboren, wuchs aber mehr bei seinen russischen Großeltern auf, da die Eltern sich trennten, als er noch ein kleiner Junge war. Andahazi studierte Psychologie an der UBA, der Universidad de Buenos Aires. Wie viele argentinische AutorInnen, die meistens nicht nur ausschließlich als

⁵⁹ Vgl. dazu: <http://www.bue.gov.ar/institucional/index.php?page=estadisticas&anio=2007>

⁶⁰ Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, Secretaria de Educación y cultura, Subsecretaria de cultura, Instituto Histórico de la ciudad de Buenos Aires: “La porteñidad”. In: Historias de Buenos Aires. N° 23, Set. de 1993. Año 6, Buenos Aires: S. 3.

SchriftstellerInnen, sondern oft auch als EssayistInnen und/oder LiteraturprofessorInnen tätig sind, arbeitete der Autor als Psychoanalytiker, was er aber nach zwei Jahren aufgab, um sich ganz dem Schreiben zu widmen und weil, wie er selbst in einem Interview gegenüber der bedeutenden argentinischen Tageszeitung *La Nación* meinte, „*me di cuenta de que eso no era para mí*“⁶¹. Für diese richtige Entscheidung sollte er auch bald die Früchte ernten: 1996 erhielt der *porteño* für seinen Roman *El Anatomista* [dt. Titel: *Im Land der Venus*, Anm. KS] den *Primer Premio de la Fundación Fortabat*. Leider wurde Andahazi der Preis selbst nicht zuerkannt, denn die Namensgeberin des Preises, die betagte Multimillionärin Amalia Lacroze de Fortabat, verbot dessen Überreichung, da der Roman ihres Erachtens nicht den „*los más altos valores del espíritu humano*“⁶² entspräche – beziehend auf dessen erotischen Inhalt. Sie stellte sich so mit ihrer Meinung gegen die Jury, die aus den namhaften argentinischen AutorInnen María Angélica Bosco, Raúl Castagnino, José María Castiñeira de Dios, María Granata und Eduardo Gudiño Kieffer zusammengesetzt war. Nichtsdestotrotz erhielt Federico Andahazi die für den Preis dotierte Summe, wurde – natürlich auch durch die Publicity aufgrund des Skandals – auf einen Schlag berühmt und ein Jahr später, 1997, publizierte Planeta den Roman, der sich daraufhin zu einem Bestseller der argentinischen Literatur entwickelte und bis heute in mehr als 30 Sprachen übersetzt wurde⁶³. Seither wird Federico Andahazi auch als DER erfolgreichste zeitgenössische argentinische Schriftsteller bezeichnet.

3.2 *Una novela musical* – Ein „musikalischer“ Roman

Federico Andahazis *Errante en la sombra* steht laut Eigendefinition des Autors in der Tradition des „musikalischen“ Romans. Aufgeteilt in vier ineinander verflochtene, chronologische erzählte Episoden mit nummerierten und teilweise auch Überschriften tragenden Unterkapiteln erscheint der insgesamt sechste Roman des Autors, aus dem Jahre 2004, wie eine durchkomponierte Sonate.

⁶¹http://www.lanacion.com.ar/edicionimpresa/suplementos/revista/nota.asp?nota_id=762649

⁶² <http://www.autoresdeargentina.com/contenidos/biografias/andahazi.aspx>

⁶³ Vgl. http://es.wikipedia.org/wiki/Federico_Andahazi

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, macht Andahazi ein „Goldenes Zeitalter“ seiner Heimatstadt Buenos Aires zum Thema von *Errante en la sombra*, und dies auf streckenweise sehr ironische Weise. Der 2004 fertig gestellte Roman soll die argentinische und besonders die hauptstädtische Kultur stärken, hat doch der „Patient“ Buenos Aires für den Psychoanalytiker und Autor auch nach der verheerenden Wirtschaftskrise und trotz einer Arbeitslosenrate von 23% noch Ressourcen. Dieses dargestellte „*Buenos Aires que una vez fue realidad y ahora es leyenda*“ (ES, Klappentext) soll die zu dieser Zeit ganz besonders krisengeschüttelte argentinische Gesellschaft daran erinnern, dass ihre Stadt vor nicht allzu langer Zeit eine atemberaubende Epoche durchlebt hat. Eine ganz besondere Rolle dabei spielt natürlich die argentinische Nationalmusik, der Tango. Ähnlich, wie man bestimmte Kapitel von Julio Cortázers *Rayuela* nur rezitieren kann, wenn man dazu auch den Jazz, den Oliveira und seine Freunde in den betreffenden Kapiteln [u. a. die Kapitel 12 bis 16, Anm. KS] hören, zur musikalischen Untermalung verwendet, wird bereits im Prolog von *Errante en la sombra*, der den bezeichnenden Titel *Una canción triste* trägt, klar, dass es sich bei dieser *novela musical* um einen traurigen Tango handelt, der vom Schattenleben des Protagonisten des Romans, Juan Molina, erzählt. In *Rayuela*, bei einer ihrer typischen Zusammenkünfte des *Club de la Serpiente*, finden sich Horacio, la Maga und zahlreiche Freunde der beiden, wie Ronald, Babs, Gregorovius, etc... in einer Wohnung ein, um zu trinken, zu rauchen, zu philosophieren, zu diskutieren und Jazz zu hören:

Ronald besó cariñosamente la etiqueta de un disco, lo hizo girar, le acercó la púa ceremoniosamente. Por un instante la máquina Ellington los arrasó con la fabulosa payada de la trompeta de Baby Cox, la entrada sutil y como si nada de Johnny Hodges, el crescendo (pero ya el ritmo empezaba a endurecerse después de treinta años, un tigre viejo aunque todavía elástico) entre riffs tensos y libres a la vez, pequeño difícil milagro: Swing, ergo soy. [...] (Rayuela, S. 92)

You so beautiful. Je ne veux pas mourir sans avoir compris pourquoi j'avais vécu. Un blues, Rene Daumal, Horacio Oliveira, but you gotta die some day, you so beautiful but. (ebd., S. 93)

[...] Ronald no podría tocar jamás el piano como Earl Hines, en realidad Horacio y ella [La Maga, Anm. KS] deberían tener ese disco y escucharlo de noche en la oscuridad, aprender a amarse con esas frases, esas largas caricias nerviosas, I ain't got nobody en la espalda, en los hombros, los dedos detrás del cuello, entrando las uñas en el pelo y retirándolas poco a poco, [...] (ebd., S. 94)

Federico Andahazi selbst praktizierte dies ebenfalls, wenn er in einem Interview gegenüber der Kulturbeilage der wichtigen mexikanischen Tageszeitung *Excélsior* erwähnt, dass es für ihn enorm wichtig gewesen sei, während des Schreibens seines Tango-Romans die Stimme von Carlos Gardel zu hören und weiters hätte er sich auch in das Bob Fosse-Musical *All that Jazz* vertieft, um sich an die „estructura“⁶⁴ zu gewöhnen.

Faszinierend am Stil Andahazis erscheint, dass der Erzähler in *Errante en la sombra* ganz so spricht, als stünde er im Moment wirklich auf einer hell beleuchteten Bühne in einem Kabarett in Buenos Aires; kann man doch förmlich den Alkohol- und Zigarrengeruch und die schweren französischen Parfüms der anwesenden Damen riechen und das unterdrückte Gemurmel der Geschäftsmänner und Politiker hören. Der Autor kann so durch die Worte seines Erzählers eine perfekte Theater-Illusion aufbauen. Federico Andahazi selbst meint dazu, dass er wollte, dass „*el cabaret tuviese música, gente bailando, prostitutas: intenté recuperar sentimentalmente ese Buenos Aires que no conocí*“⁶⁵ – der Leser hat es also mit der gleichen Ausgangssituation wie der Autor selbst vor dem Schreiben des Buches zu tun und kann in ein mythisches Buenos Aires der 30er Jahre eintauchen, das man heutzutage leider nur mehr von Fotos, Schallplatten oder aus Filmen, Erzählungen und Büchern kennt.

Der Erzähler im Werk *Errante en la sombra* erzählt also wie ein Showmaster, in musikalischem Ton, von Juan Molina und dessen traurigem Schicksal. Er macht dies auf wahrhaft bezaubernd-ironische Art und Weise, in dem er unter anderem zahlreiche Anspielungen auf den Tango gebraucht, wenn er zum Beispiel „*alguien*“ (ES, S.11) zitiert, der, sich durch genaue Definitionen auszeichnend, über den Tango gesagt hätte, dass dieser „*un sentimiento triste que se baila*“ (ES, S.11) und auch nur so zu verstehen sei. Der *showmaster-narrador* präsentiert den LeserInnen, mit Effekten nicht geizend, wie in einem Filmdrehbuch die Vorkommnisse und übertreibt dabei des Öfteren maßlos. Er wird so zu einer Art „unverlässlichem Erzähler“, „knickt“ sozusagen die Ironie Andahazis ebenso wie Juan Molina auf dessen Ebene. Die durch diese Verzerrung der Erzählperspektive thematisierten Klischees wiederum gehören zu den „gemachten“ Buenos Aires-Mythen, wenn uns zum

⁶⁴ <http://www.rebelion.org/cultura/040522.ea.htm>

⁶⁵ <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-18-05-2005/abc/Cultura/el-musical-es-un-genero-kafkiano-afirma-federico-andahazi-202552689756.html>

Beispiel die Figur des Carlos Gardel, sei es als *alter ego* eines Irren oder auch „nur“ im Alltag, unzählige Male in der *porteño*-Literatur- und Theaterproduktion begegnet.

Weitere musikalische Referenzen, wie zum Beispiel dass dieser Roman „*en dos por cuatro*“ (ES, S.11), im Zweivierteltakt, geschrieben worden sei oder der bühnentechnische Abgang des Erzählers mit den Worten:

Señoras y señores, antes de hacer mutis por el foro y dejar que los personajes canten sus verdades, antes de que se descorra este telón púrpura, un poco raído por el tiempo y el olvido, me adelanto a decir que lo que sigue es el melodrama que cuenta la historia
[...] (ES, S. 11)

lassen auf ein durch und durch im Sinne des Tangos komponiertes Werk Andahazis schließen. Selbst dem unmusikalischsten Leser wird dies nicht verborgen bleiben, erhält man doch schon während des Prologes den Eindruck, „förmlich das *bandoneón* im Hintergrund zu hören und Menschen mit ernster Miene einen Tanz, der vor Hingabe und erotischer Anziehungskraft nur so stotzt, tanzen sehen zu können“.

3.2.1 Federico Andahazis „musikalischer Stil“

Der *porteño* Andahazi versteht es, große Gefühle durch seinen Sprachstil zu vermitteln: der/die LeserIn leidet mit Molina und hofft, dass ihm doch ein ähnlicher Ruhm wie der von Carlos Gardel beschieden sein wird. Die bereits erwähnte Ironie im Auftreten des Erzählers dient hier durchaus als eine Art verstärkender Faktor, damit sich die LeserInnen auch des vollen Ausmaßes der überschwänglichen Gefühle, die vermittelt werden sollen, gewahr werden.

Die „Lese-Neugier“ wird in *Errante en la sombra* stets aufrechterhalten, wechselt sich doch meistens ein Kapitel über die Ereignisse in Juan Molinas Leben mit einem über Ivonnes Geschichte ab. Gleichzeitig baut der Autor Spannung auf mit Sätzen wie:

si alguien le hubiese dicho a Juan Molina que ya conocía a aquella mujer que casi muere aplastada debajo su camión, no lo hubiese creído. No porque fuera imposible, sino porque hubiera jurado que sería incapaz de olvidarla. (ES, S. 59)

oder auch:

[...]desde ese día, Molina recordara el azul de aquellos ojos tristes y ausentes, aquella figura espigada y esas piernas largas, temblorosas, que apenas la mantenían en pie. Sin embargo, aunque ninguno de ambos pudiera recordarlo, Ivonne y Molina ya se habían conocido, como veremos más adelante. (ES, ebd.)

Ständig wirft Andahazi, fast wie zufällig, solche Bemerkungen ein, lässt den/die LeserIn den Handlungsverlauf der Geschichte überdenken und sich vergewissern, dass kein wichtiges Detail ausgelassen bzw. vergessen wurde.

Auch der bereits erwähnte ironische Stil einer klischeehaft perfekten an eine imaginäre Theaterbühne angepasste Sprache, den er anwendet, verstärkt noch die Illusion, der Erzähler der Geschichte von Juan, Ivonne und Carlos würde im Smoking auf einer Bühne stehen und uns die Erzählung sozusagen „live“ präsentieren.

3.2.2. Juan Molina, „der beste Tangosänger nach Gardel“

Lo suyo era cantar. No quiso otra cosa. (ES, S.10)

Juan Molina aprendió a cantar antes que a hablar. (ES, S. 35)

Noch vor dem ersten Kapitel wird dem Leser in einer Art Prolog – dieser trägt den Namen *Una canción triste* – der Protagonist des musikalischen Romans vom „Showmaster-Erzähler“ vorgestellt:

[...] déjenme que les presente a quien fuera, al decir de muchos, el más grande cantor de tangos de todos los tiempos. La obligada setencia “el mejor después de Gardel”, jamás fue proferida en su presencia, a veces por sincera convicción y las más, por puro temor. (ES, S. 9)

Bereits in diesem Prolog erfährt der Leser beinahe alles, was es über Juan Molina Wichtiges zu wissen gibt – er erscheint als eine Art kurze Zusammenfassung des Charakters, der Ziele, der Wünsche, etc... des Sängers, der durch den ganzen Roman hindurch im Schatten des Einzigen und in aller Welt berühmten Carlos

Gardel stehen sollte, und den er noch dazu mit einer Aufrichtigkeit und Intensität liebte, wie sie nicht oft zu finden ist. Durch diese Prolepse aus der Erzählperspektive des ironisierenden *narrador* wird ein Klima der Hoffnungslosigkeit bereits in den ersten Zeilen des Romans klar. Der Leser findet heraus, welche Rolle Andahazis Protagonist als Tangosänger spielt bzw. eigentlich nur spielen kann, denn *el Zorzal criollo* ist das Maß aller Dinge und würde so niemals außer Acht gelassen werden – geschweige denn sein Andenken nicht im entsprechenden Ausmaß gewahrt werden. Nichtsdestotrotz erfahren wir, dass dieser „Zusatz“ zu Molinas Namen, eben der Beste gleich nach Gardel zu sein, in dessen Beisein nicht ausgesprochen wurde. Besonders augenscheinlich wird dieses Schattendasein zum ersten Mal, wenn der Leser erfährt, dass Juan Molina *„alumbrado por la estrella del Zorzal del Abasto“* (ES, S.9) aufgewachsen sei und eben immer *„bajo el agobio de su sombra“* (ES, S.9) gelebt habe:

Molina suscitaba devoción, además de un respeto que obligaba a bajar la mirada. Cuando cantaba, su voz conmovía a los más duros. Y cuando hablaba cara a cara, el cigarillo pegado a los labios, el funyi [lunfardo für sombrero, Anm. KS] ladeado, conseguía intimidar al que tenía el cuero más curtido. (ES, S. 9)

Auf sehr direkte Weise wird vor Augen geführt, dass Molina es niemals bis nach Paris oder Brooklyn geschafft hat; ja, es würde von ihm nicht einmal eine einzige Fotografie im melancholischen Sepia-Stil existieren, die ihn aufgestützt auf die Reling eines Schiffes auf dem Río de la Plata mit Blick auf Buenos Aires zeigen würde – Anspielungen auf Fotografien, die von Carlos Gardel zu Tausenden überall auf der Welt existieren und auch heute noch in Buenos Aires an jeder Straßenecke zu finden bzw. zu sehen sind. Auch in zahlreichen Gardel-Filmen kommt dieses Thema vor.

Als Gegenpol dazu ein wichtiger Besitz Molinas, ein Foto, das ihn als jungen Mann neben Gardel zeigt, von *el Zorzal* selbst signiert mit: *„A mi amigo y colaborador, Juan Molina“* (ES, S.10) – was aber eigentlich gleich wieder revidiert wird, denn *„lo de amigo, siempre lo supo, no era más que una formalidad“* (ES, S.10). So wird bereits auf den ersten beiden Seiten des Prologs von *Errante en la sombra* klar, dass Molina zwar ein außerordentlich begabter Tangosänger ist, der Gardel auch persönlich gekannt hat, aber der es zeitlebens nie geschafft hat bzw. auch nicht geschafft hätte, aus dessen Schatten hervorzutreten oder ihn sogar eines Tages überflügeln zu können. Auch die Umstände, dass Molina niemals eigene Tangos zum Besten gab

oder sich mit seinem Talent und Können ins Rampenlicht zu drängen versuchte, lassen erahnen, wie bescheiden, demütig und sich der Unerreichbarkeit seines Vorbildes durchaus bewusst Federico Andahazi die Hauptfigur seines Romans angelegt hat. Festmachen kann man dies daran, dass der Erzähler, wie schon zuvor, davon spricht, was Molina alles NICHT getan hat; dass er zum Beispiel auf den Bühnen des Abbaye, der Parisiana, des Royal Pigalle und/oder in der Boite de Charlton [allesamt Kabarettts in Buenos Aires, in denen Tango geboten, getrunken, geraucht, gerungen, gewettet, sich unterhalten, etc... wurde, Anm. KS] singen hätte können. Das Royal Pigalle, Avenida Corrientes 825, „*tenía el mismo nombre del famoso cabaret parisiano, ubicado frente a la plaza Pigalle, en Montmartre*“⁶⁶ und sollte im Leben von Molina und Ivonne eine wichtige Rolle spielen.

Der Leser erfährt aber gleich darauf, dass Molinas Verbindung mit diesen Kabarettts „*demasiado breve*“ (ES, S.10) gewesen sei, ja, selbst als er es dann doch geschafft hatte, sich Eintritt in diese „Tempel“ zu verschaffen – wenngleich auch nur als *luchador*, als Ringer –, bevorzugte der schüchterne Tangosänger es, sich in einer dunklen Ecke zu verkriechen und dort schweigend vor sich hin zu rauchen, „*bajo la sombra inmensa que sobre su adolescente persona proyectaba la figura de Gardel desde el escenario*“ (ES, S.10) . Spätestens an dieser Stelle beginnt sich abzuzeichnen, dass Andahazi seinem Protagonisten wohl nicht das Glück vergönnen wird, zu einem ebenso berühmten und geschätzten Tangosänger aufzusteigen wie derjenige, der ihn zeitlebens in den Schatten gestellt hat, oder, um es noch treffender zu formulieren, in dessen Schatten Molina existiert hat. Wenige Zeilen später werden sämtliche Hoffnungen diesbezüglich durch einige heftig formulierte Sätze je zerstört, wenn der Erzähler ein für alle Mal klarstellt:

Señoras, señoras, antes de que el cono de luz de este seguidor que me ilumina me abandone para posarse sobre los verdaderos protagonistas, permítanme que les adelante algo que deben saber: la vida de Juan Molina estuvo signada por la tragedia. Una tragedia que él mismo escribió. Tal vez su biografía pueda resumirse en un día y una noche. O en el nombre de una mujer. Pero sería injusto. (ES, S. 10/11)

Zu Beginn des ersten Kapitels von *Errante en la sombra* wird ein für das Buenos Aires der 30er Jahre fast schon zu typisches Bild gezeichnet: Wir befinden uns im

⁶⁶ Mertz, Melanie Carolina: Yo soy el tango. Descripción de la figura tanguera en su primera época (1900 – 1930) a través del yo-narrativo en las letras de tango. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie aus der Studienrichtung LA Spanisch. Wien, 2005, S. 98.

Arbeiterviertel La Boca – das erste, was damals viele tausende Einwanderer, die von ihren europäischen Schiffen stiegen, von der Stadt, in der sie ihr Glück suchten, sahen:

Al otro lado del Riachuelo, en el último confín de la ciudad, envuelto en una bruma perpetua hecha de hollín y humedad, el Dock Sud había comenzado su dura jornada antes aún de que saliera el lucero del alba. La alta chimenea del Astillero del Plata se elevaba por sobre las rudimentarias construcciones que la circundaban. La fumarada blanca se extendía paralela al río mezclándose con las nubes. La sirena de un carguero rompió el silencio de la madrugada. Como un coloso de hierro oxidado, un pie posado en el Dock y el otro en la Boca, el puente levadizo cimbró, se conmovió en un crujido sordo si se estuviese desperezando. Entonces todo se detuvo en aquellas Rodas hecha de chapas y adoquines, decorada con guirnaldas de ropa colgada en los balcones y los frentes pintados con los colores estridentes de los barcos. (ES, S. 21)

Juan Molina, wie könnte es anders sein, wartend und dabei singend, und noch dazu gerade an einem Bild von Gardel vorbeigehend, betrachtet sich gerade in einem Spiegel, aber dann „*alternativamente, mira el retrato*“ (ES, S. 22) – es bleibt also kein Zweifel daran, dass die zwei sich durchaus ebenbürtig sind; dennoch bleibt Molina sein Lächeln buchstäblich im Halse stecken, als ihm klar wird, dass er *el Zorzal* in diesem Moment unbewusst nachgemacht hat. Er beginnt, den ersten (vom Autor Andahazi selbst verfassten) Tango zu singen und stellt sich dabei den Text desselben auf die Ladebordwand eines vorbeifahrenden LKWs aufgedruckt vor:

[...]

*No seré del Abasto [damals der Stadtteil, in dem Obst und Gemüse verkauft wurde. Außerdem wuchs Carlos Gardel in diesem Stadtviertel auf, Anm. KS] el Zorzal,
no tendré yo el esmokin de Carlos Gardel,
mis pilchas serán bien rantes,
pero igual, hay que ver,
cómo quedan patifusas
cuando canta este atorrante.*

*No será mi café el más bacán cabaret,
no será el Armenoville
pero igual, hay que ver,
cómo queda muzzarela el más taura*

*cuando al dar la voz de aura
se pone a cantar este gil.* (ES, S. 22)

Bereits in diesem allerersten Tango zeichnet sich Molinas tiefe Liebe und Bewunderung für Gardel ab – gleichzeitig ist sich der Sänger aber auch der traurigen Tatsache bewusst, dass er niemals an ihn heranreichen wird. Sich selbst als „*atorrante*“ bezeichnend, scheint Molina davon überzeugt, dass er nie in den besten Kabarets von Buenos Aires, er nennt als Beispiel das Armenonville, auftreten wird und seiner Meinung nach seine eigene Stimme es nicht wie diejenige Gardels schaffen würde, den „besten Büffelmozzarella zum Schmelzen zu bringen“ – ein etwas eigentümlich anmutender Vergleich, der aber an Juans italienische Vorfahren denken lässt.

Aber wie bei so vielen anderen Argentiniern bleibt es nicht alleine bei Vorfahren aus einem europäischen Land, wie die – klischeehaft anmutende – Beschreibung der Kindheit und des Lebens von Molina deutlich macht:

Juan Molina nació en La Boca, en un conventillo de la calle Brandsen. Creció en aquella pequeña Italia, mezcla de Calabria, Sicilia y Nápoles, como si un cataclismo hubiese arrebatado unos terrones a las costas del mar Tirreno, del Jónico y del Mediterráneo, y las hubiera arrastrado hasta el confín del planeta, abandonándolas a orillas del riachuelo más olvidado del mundo. Allí dió sus primeros pasos o, para decirlo con propiedad, entonó las primeras melodías. Su natural disposición a la música estuvo determinada antes aún de que viera el mundo. Su madre era una gallega criada bajo los rigores del campo, una mujer pequeña que cantaba mientras cocinaba, mientras tejía, cuando tomaba mate bajo la parra, y que, con las manos enlazadas sobre el vientre, cantó de emoción celebrando la noticia de que estaba embarazada. [...]

El solo hecho de vivir en La Boca era motivo para que cualquier chico tuviese una natural inclinación hacia el tango, aun ignorando en qué consistía exactamente ser un tanguero. [...] (ES, S. 35/36)

Von seinem Vater – „*un criollo de pocas palabras, un hombre tallado en la madera del rigor*“ (ES, S. 49) wird erst später erzählt, als dieser nämlich betrunken und wütend nach Hause kommt und mit einem Gürtel auf seinen Sohn einschlägt. Wie so oft in Fällen häuslicher Gewalt verhält Juans Mutter sich still, um den Vater nicht noch wütender zu machen und sich selbst nicht auch dessen Zorn und Schlägen auszusetzen. Als dies aber doch eines Tages passiert und der Vater sich auch an der Mutter vergreift, platzt Juan der Kragen und er geht auf seinen Vater los, wobei

er ihn, dabei singend, fast erwürgt. Von diesem Tag an wohnt er nicht mehr mit seinen Eltern im *conventillo*, schafft es aber trotzdem noch nicht, La Boca zu verlassen. Das bunte, aus den bemalten Wellblechen der Schiffe bestehende Arbeiter- und Einwandererviertel bietet dem jungen Mann natürlich ein keineswegs adäquates Umfeld für seine sängerischen Meisterleistungen – so muss er andere Möglichkeiten finden, singen und auch gehört werden zu können und tritt dem Kirchenchor bei:

Con el tiempo, Juan Molina llegó a ser la primera vez del coro del colegio; en la iglesia de San Juan Evangelista, allá en La Boca, iban hasta los anarquistas para escucharlo cantar. (ES, S. 36)

Zum Glück wird er sich aber wenig später dessen bewusst, dass seine wahre Bestimmung nicht darin liegen kann, im Kirchenchor die erste Stimme zu singen. Er bemerkt, dass „*el coro de la iglesia era una frontera, una valla que le impedía buscar su destino de tanguero*“ (ES, S. 41) und kreiert sich sein eigenes *Padre nuestro*:

*Padre nuestro que estás en los cabarutes
Santificada sea tu sonrisa bien debute
venga a nosotros la musa
hagan tu voluntad las papusas
las del sur y las del norte
el tango de cada día, dánoslo hoy
porque mañana... porque mañana...
quién sabe... (ES, S. 42)*

Von diesem Tag an arbeitet der junge Juan mehr und mehr auf seine Bestimmung und Wunschtraum, als Tangosänger die Herzen seiner ZuhörerInnen höher schlagen zu lassen, hin – „*no sólo las canciones, que ya las conocía, sino el Tango. Aquel universo hecho para los más hombres.*“ (ES, S. 44). Singend durchwandert er die Straßen Buenos Aires, bis er schließlich vor dem – heute sehr berühmten und Ziel zahlreicher Touristen – Café Tortoni halt macht, die feinen Kaffeehausgäste in ihren schönen Kleidern, rauchend und trinkend, beobachtet und Teile des 1928 von Victor Soliño und Roberto Fontaina komponierten Tangos *Niño bien*⁶⁷ zu singen beginnt.

⁶⁷ <http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/letras/letra.asp?idletra=605>

Auch ein weiteres einschneidendes Erlebnis im Leben von Juan Molina ist eng verknüpft mit einer anderen typischen Buenos Aires-„Einrichtung“: nachdem er, wie von einer unstillbaren Macht gelenkt, „*en el palacio de sus anhelos: la tienda Max Glücksmann*“ (ES, S. 49) [Max Glücksmann (1875-1946) war ein Österreicher, der 1890 nach Buenos Aires auswanderte und es über den Umweg über die Fotografie schaffte, zum meistgefragten Musikproduzenten und Theaterbesitzer der Stadt aufzusteigen⁶⁸; Anm. KS] eine Gitarre gestohlen hat, beginnt er vor dem Royal Pigalle zu singen und sieht, zum ersten Mal in seinem Leben, den leibhaftigen Carlos Gardel. In diesem Moment hat er die Kraft, sich den Konsequenzen, die ihn zu Hause aufgrund des offensichtlichen Diebstahls erwarten, zu stellen. Genauso wie Silvio Astier in *El juguete rabioso* oder der junge Roberto Arlt selbst möchte Juan in diesem Moment von zu Hause weglaufen, um sich dem autoritären Vater nicht gegenüberstellen zu müssen.

Como un peregrino que después de caminar durante semanas viera La Meca, sin proponérselo, Juan Molina extendía el brazo. Gardel lo toma de la mano, lo atrae hacia él y le despeina el jopo con una caricia. Después no recordará nada más. (ES, S. 57)

Zum allgemeinen Leidwesen aber muss Juan Molina weiterhin als Chauffeur im Astillero del Plata, einer Schiffsbaufirma, arbeiten. Dem/Der LeserIn wird spätestens an dieser Stelle bewusst, dass das Leben Juans in La Boca einfach nicht so weiter gehen kann – sein grandioses Talent lässt dies einfach nicht zu. Dies suggeriert der Autor auch auf andere Art und Weise, wenn er Molina zum Beispiel gemeinsam mit Mädchen, die gerade die Fabriken in La Boca, in denen sie den ganzen Tag schufteten, um ihre wohlverdiente Mittagspause zu begehen, verlassen, einen Tango anstimmt von einem Auftritt im Royal Pigalle träumt. Hier wird ein positives Bild gezeichnet, das hoffen lässt, Juan Molina würde es wirklich schaffen, sein wenig Zukunft versprechendes *barrio* zu verlassen und die großen Bühnen der argentinischen Hauptstadt mit seiner Anwesenheit zu beehren. Dieser Eindruck, den der Autor rein über seinen Sprachstil zu vermitteln weiß, hinterlässt ein positives Grundgefühl, ein Hoffen auf ein von Erfolg, Ruhm und Anerkennung geprägtes Happy-End.

⁶⁸ Vgl dazu: <http://www.gardelweb.com/Max-Glucksmann.htm>

Durch seinen Zimmerkollegen Epifanio Zaldívar, der ihn im Schlaf singen gehört hat, lernt Molina wenig später den Balbuena, einen „*representante artístico*“ (ES, S. 95) kennen, der ihm wirklich zu einer Karriere verhelfen zu können scheint:

*Dormí tranquilo, dormí,
dejalo todo en mis manos,
mientras Balbuena me batan
te juro que tu debú,
orquesta de cuerda y piano,
lo vamo' a hacer en Manhatan
o en el mismio Holibú [sic].* (ES, S. 99)

Molina hat also am nächsten Tag ein Vorsprechen im Royal Pigalle bei Mario Lombard, dem Besitzer selbst, und ist somit seinem Traum ein bedeutendes Stück näher gekommen – „*Era su oportunidad y no estaba dispuesto a perderla*“ (ES, S. 111).

Juan Molina comprobó maravillado que el Royal, con el que siempre había soñado, era más imponente aún de lo que había imaginado. El alfombrado rojo cubría por completo el salón principal. La iluminación a giorno dejaba ver los andamios del techo sobre cuya breve superficie caminaban utileros y tramoyistas. Siguiendo la fila, subieron las escaleras que conducían al Teatro Royal, ubicado en el primer piso. Era un salón pequeño pero de un lujo asiático. Las paredes estaban revestidas de espejos y, más allá, en un ángulo, se elevaba el palco de la orquesta. [...] (ES, S. 113)

Nach einem positiv verlaufenen Vorsingen bemerkt Molina, wie nebenan der Ringer La Mole seinem bereits besiegtten Gegner einen „*upercut [sic] en medio de la nariz*“ (ES, S. 117) geben möchte. Hilfsbereit wirft er die Gitarre von sich und „*detuvo el puñetazo en el aire*“ (ES, ebd.). Davon begeistert, stellen die Besitzer des Royal Pigalle ihn als Ringer an. Obwohl also sein erstes Betreten des Pigalle nicht den gewünschten Erfolg bzw. das gewünschte Engagement als Sänger erbracht hat, gibt Molina nicht auf – „*nunca dejó de cantar*“ (ES, S. 128).

Als er sich nach seinem ersten Auftritt, „*su número bochornoso*“ (ES, S. 149), wenig später an einen Tisch, der „*quedaba[...] oculta[...] en la sombra*“ (ES, S. 129), setzt, „entdeckt“ er die atemberaubend schöne Prostituierte Ivonne, da der Erzähler nicht

ausschließt, dass die beiden sich schon früher im Royal Pigalle gesehen hatten. „*Por primera vez Ivonne conjeturó en Molina algo más que un **luchador**. Por primera vez Molina vio en Ivonne algo diferente de una prostituta.*“ (ES, S. 149) [Hervor. KS]. Die beiden unterhalten sich ausschließlich „in Tangos“, sprechen kein Wort miteinander. Außerdem ist Molina der erste Mann, mit dem Ivonne es akzeptiert, zu tanzen.

Dieses Ritual soll sich viele, viele Nächte lang wiederholen, ohne dass die beiden jedoch nur ein einziges gesprochenes Wort miteinander wechseln. Als sich das eines Abends doch ändert, muss der bereits hoffnungslos verliebte Molina enttäuscht feststellen, dass „*el corazón de Ivonne tenía un dueño*“ (ES, S. 157), was ihn aber nicht davon abhält, Tag und Nacht an sie und ihre wasserblauen, traurigen Augen zu denken.

Nach vielen dieser Begegnungen wartet Molina eines Abends vergeblich auf die Angebetete; dieses Schicksal soll sich über eine Woche lang wiederholen. Rasend vor Liebeskummer – „*Molina se había convertido en una sombra agostada de lo que fue*“ (ES, S. 166) – sieht er keinen anderen Ausweg mehr, als ihren Zuhälter André Seguin um Auskunft über ihren Aufenthaltsort zu bitten – dieser rät ihm, sie zu vergessen und zerstört die letzten Hoffnungen des jungen Sängers, als er meint, Ivonne würde nie wieder ins Royal Pigalle zurück kommen. Im selben Atemzug eröffnet er ihm, dass er von nun an im Armenonville in der Avenida Libertador singen werde, da er es für das Beste halte, wenn Molina sich auf unbestimmte Zeit vom Royal Pigalle entferne.

Doch zu diesem lang ersehnten und erhoffen Auftritt als Sänger soll es nie kommen, da Ivonne Molina vor der Türe erwartet und ihn bittet, der Chauffeur ihres Liebhabers zu werden, da sie vor ihrem Zuhälter geflüchtet sei, um mit ihrem Geliebten zusammen sein zu können.

No había mucho que considerar: cumplir su sueño de cantor, entrar por la puerta grande del salón de tango más codiciado aun por los consagrados, o volver a sentarse frente a un volante como en los viejos tiempos cuando trabajaba de chofer en el astillero. No tuvo dudas.

Esa misma noche vuelve al Royal Pigalle, va hasta el despacho de André Seguin y resuelve el dilema con una sola palabra:

—Renuncio. (ES, S. 173)

Diese überaus schwierige Entscheidung, auf den Auftritt im Armenonville zu verzichten, um Ivonne zu helfen, kostet Juan keine lange Bedenkzeit – sein Wunsch, Ivonne nahe sein zu können triumphiert also über seine Bestrebungen, sich in einen weltberühmten Sänger zu verwandeln. Allerdings weiß er zu diesem Zeitpunkt noch nicht, wessen Chauffeur er werden soll.

3.2.3 Ivonne, „eine französische Prostituierte aus Polen“

Die Prostitution in Buenos Aires um die Jahrhundertwende muß tatsächlich, auch wenn sensationalistische Übertreibungen vorausgesetzt werden können, ungeheuerlich verbreitet gewesen sein. Das bedeutet gleichzeitig, daß sie zum Alltag gehörte und überall dort präsent war, wo keine ausdrücklichen Verbote oder offene Diskriminierung herrschten. Von diversen Freiräumen im Zentrum abgesehen [...] ließ die latente Diskriminierung die Prostitution jedoch vor allem in jenen Stadtteilen in Erscheinung treten, wo sich noch keine festen Hierarchien gebildet hatten.

Das war die „orilla“, der Saum wildwüchsiger Vororte, „arrabales“, die vor dem 20. Jahrhundert noch weniger als Auswucherungen der Stadt, denn als ihr ländlich barbarischer Belagerungsgürtel angesehen wurde. [...] (Reichhardt, S. 34)

Eine wunderschöne, attraktive, in der Blüte des Lebens stehende junge Frau – Hauptthema unzähliger Tangos, großteils von Männern verfasst und auch dargeboten. [Der argentinische Essayist, Autor und Übersetzer Blas Matamoro nennt in seinem Aufsatz *La familia del Tango* als Beispiele für Tangosängerinnen Azucena Maizani und Paquita Bernardo (vgl. Rössner 2000, S. 126), die sich bei ihren Auftritten sogar Männerkleidung angezogen haben sollen, Anm. KS]. „Als Geliebte gibt sie den kraftvollen Gegenpart zum weinenden Ich-Erzähler des Liedes“ (Schober, S. 26). Das zeugt davon, dass den Frauen im Tango durchaus Macht über die sie Anbetenden zugestanden wurde – wie man am Beispiel Ivonnes sehr gut erkennen kann, in die sich ja nicht nur Molina und Gardel verlieben, sondern der die Männer (auch ihr Zuhälter André Seguin scheint ihr nicht zur Gänze abgeneigt und das nicht nur aus rein finanziellen Gründen) reihenweise zu Füßen liegen.

Eine ganz andere, aber ebenso wichtige Frauenrolle im Tango ist die der **Mutter**, der „*la santa y resignada viejita*“ (Rössner 2000, S. 129), die sich, ganz wie die Mutter

Molinas, für ihre Kinder und ihren oft nicht (mehr) vorhandenen Ehemann aufopfert und Tag und Nacht arbeitet. Für die argentinische Schriftstellerin und Essayistin Noemí Ulla ist sie „*fuelle de pureza y bondad*“ (Rössner 2000, S. 133), der naturgemäß auch unzählige Tangos, wie zum Beispiel *No llore viejita* (Julio Aparicio, 1930) oder auch *Madre hay una sola* (José de la Verga, 1930) und viele andere gewidmet sind. (vgl. Mertz, S. 188 bzw. 204/205).

Töchter wiederum sind in vielen Tangos „*perdularia[s]*“ (Rössner 2000, S. 129) und müssen vor jedwedem Übel bestmöglich geschützt werden, da die Gefahr in Gestalt eines Verführers und/oder Zuhälters gerade im *arrabal* an jeder Ecke lauert. Hatte ein Mädchen zur damaligen Zeit ihre Unschuld verloren, war es infolgedessen mit ihrem Ruf und weiteren Leben vorbei und es blieb ihr oft nur mehr die Prostitution als einziger Ausweg.

Im Falle Ivonnes aber hatte es sich anders, wenngleich nicht weniger schlimm zugetragen: mit falschen Versprechungen vom polnischen Deblin ins „*lejana París de América del Sur*“ (ES, S. 60) gelockt, glaubt sie anfangs immer noch, ihr Zuhälter André Seguin würde ihr letzten Endes doch noch zu einer Karriere als Sängerin verhelfen.

Sofort als Ivonne in Buenos Aires ankommt, bemerkt sie, dass „*algo andaba mal*“ (ES, S. 60): die Unterkunft, in die sie gemeinsam mit anderen Mädchen gebracht wird, ist viel schäbiger als ihre eigene zu Hause in Polen; keine der anderen spricht ihre Sprache; gemeinsam werden sie auf unbestimmte Zeit eingesperrt – „*En la jerga, a este encierro se lo conocía como “período de ablande”*“ (ES, ebd.).

Ivonne und die anderen Mädchen sind einer „Zuhältermafia“ (Haase-Türk, S. 11) zum Opfer gefallen, die den damals „florierenden[n] Wirtschaftszweig mit den *Trata de blancas*, dem Import europäischer Frauen zum Zweck der Prostitution“ (Schober, S. 17) betreibt. Deren Mädchen wurden *milonguitas* genannt und sollten ihre Fähigkeiten „und die zu erwartenden Freuden“ (Haase-Türk, S. 11) den Kunden gegenüber im Tango-Tanz zum Ausdruck bringen.

Unter anderen spricht der Tango *Milonguita* aus dem Jahr 1920, komponiert von Samuel Linning, genau davon – eine junge Frau, hier verniedlicht zu „*Estercita*“, einsam und für die Zwecke anderer missbraucht:

Milonguita

*¿Te acordás, Milonguita? Vos eras
La pebeta más linda 'e Chiclana;
La pollera cortona y las trenzas...
y en las trenzas un beso de sol...*

*Y en aquellas noches de verano,
¿qué soñaba tu almita, mujer,
al oír en la esquina algún tango
chamayarte bajito de amor?*

*Estercita,
hoy te llaman Milonguita,
flor de noche y de placer,
flor de lujo y cabaret.
Milonguita,
los hombres te han hecho mal
y hoy darías toda tu alma
por vestirte de percal.*

*Cuando sales por la madrugada,
Milonguita, de aquel cabaret,
toda tu alma temblando de frío
dices: ¡Ay, si pudiera querer!...
Y entre el vino y el último tango
p'al cotorro te saca un bacán...
¡Ay, qué sola, Estercita, te sientes!
Si llorás... ¡dicen que es el champán! (Mertz, S. 201)*

Trotz des schlechten Gefühls, das Ivonne noch immer in sich trägt, glaubt sie sich ihrem Traum, Solosängerin zu werden, ein kleines Stückchen näher, als der erste Ausflug sie und ihre Schicksalsgenossinnen zum Royal Pigalle führt. Dort wird ihnen eine Art „Sprach- und Benimmunterricht“ zu Teil, denn *„Prostituir a las jóvenes llegadas desde Europa era una tarea costosa y paciente“* (ES, S. 63).

Bald darauf wird klar, dass Ivonnes Zuhälter ihr besonderes Potential entdeckt hat, denn *„Él mismo fue su primer cliente“* (ES, S. 66) und *„hacerle probar el polvo mágico de la felicidad“* (ES, ebd.). Trotz dieser Kokain-Experimente verliert die kluge junge Frau die harte Realität nicht aus den Augen und bemerkt schon bald, dass sie ihrer eigentlichen Bestimmung in dieser Stadt nicht entfliehen wird können:

Muy pocos sabían el secreto mejor guardado por Ivonne. Cobraba como puta francesa, hablaba como francesa y vestía igual que las francesas. Pero Ivonne no era francesa sino polaca. Sin embargo, resultaba difícil convencerse de que no fuera oriunda de París, tal como mentía. Su nombre era Marzenka y había nacido en las afueras de Deblin. Muchos años antes de convertirse en Ivonne, aquella muchacha radiante y candorosa cantaba como los ángeles y tocaba al piano las alegres canciones de su país. Nada anhelaba más que pisar las tablas de los teatros de Varsovia. [...]

En Varsovia integró un ballet de pseudo cocottes en un club nocturno; fue allí, entonando las letras de las canciones, donde aprendió las primeras palabras en francés. Poco le faltó para llegar a ser solista; el mismo día en que el director de la compañía iba a darle la buena noticia, un hombre apareció en su camino. Un francés, un auténtico francés de Francia, Monsieur André Seguin, puso frente a sus narices un contrato irresistible. (ES, S. 59/60)

Por entonces todos creían que Ivonne era francesa. [...] Una papirosa [Bez. für Zigaretten auf Polnisch und für polnische Prostituierte, Anm. KS] por muy bella que pudiera ser, cobraba, en el mejor de los casos, la cuarta parte de lo que costaba una puta francesa. (ES, S. 104)

Sich ihrer ausweglosen Lage bewusst, lernt Ivonne außerordentlich schnell Spanisch, um André und den anderen Mitgliedern des Lombard-Kartells doch nicht ganz so schutzlos ausgeliefert zu sein. Ihre weitere Auseinandersetzung mit der sie umgebenden Kultur besteht darin, Tango tanzen zu lernen und – auch Ivonne lauscht mit Freuden der Stimme des Zorzal und *„llegó a enamorarse de aquella voz que, día tras día, salía de la bocina del gramófono“* (ES, S. 80).

Wohnhaft in einer kleinen Pension, empfängt die „französische“ Prostituierte ihre Kunden nachts im Hotel Alvear:

Dormía durante el día, y la noche, otra vez convertida en Su Majestad, iba para el cabaret. Pese al dinero que producía con su delgada humanidad, todavía no podía darse el lujo de alquilar un departamento. No porque no ganara lo suficiente, sino porque André Seguin se lo administraba con cautela [...], cuidaba a su mina de oro. [...]
(ES, S. 103)

Dieter Reichhardt, ein Hamburger Tangoforscher, meinte über diese, sich im Tango widerspiegelnde unwürdige Situation der Frauen, dass Frauen einfacher Herkunft, wie eben auch die Figur der Ivonne in *Errante en la sombra*, durch die durch den Männerüberschuss „gewachsene Macht [der] Sexualität als gewisse Chance der Selbstverwirklichung“ gesehen hätten. (vgl. Haase-Türk, S.11) Zum Glück also für Ivonne ist sie sich eben dieser Macht bewusst und weiß genau, dass sie für ihren Zuhälter eine Goldmine darstellt, die dieser um keinen Preis aufzugeben bereit ist. Weiters weiß „*Su Majestad*“ ob ihrer fast unmenschlichen Anziehungskraft auf das männliche Geschlecht und macht sich diese Eigenschaft auch zu Nutzen: Seit je her ist es eine Art ungeschriebenes Gesetz unter Prostituierten, dass das Küssen von Kunden auf den Mund ein Tabu darstellt – wird doch Küssen als weitaus intimer als der eigentliche Geschlechtsverkehr empfunden – „*El beso era el símbolo del amor y el nombre del amor no se debía ensuciar ni mezclar con el trabajo*“ (ES, S. 104). Durch das Brechen genau dieser „*vieja máxima*“ (ES, S. 105) gelingt es ihr so wie keiner anderen, in ihren Kunden Gefühle von Geborgenheit, Liebe und Zuneigung zu wecken, denn „*esa chica hermosa, frágil y cariñosa no podía ser una puta.*“ (ES, ebd.). Klarerweise erweckt dies den Neid ihrer Kolleginnen, doch André Seguin beschützt sein bestes „Pferd im Stall“ natürlich besonders gut und so kann sie ihren Weg weiter verfolgen. Doch schon bald soll sie am eigenen Leib erfahren, was sich ihre Klienten tagtäglich nach ihr verzehren lässt, wenn ihr Seguin im Royal Pigalle Carlos Gardel vorstellt: „*Quiero que conozcas a alguien.*“ (ES, S. 121) – die Augen der jungen Frau füllen sich mit Tränen der Rührung, während dieser singt.

3.2.4 „*te lo juro por Gardel*“ – DER Buenos Aires-Mythos schlechthin

“Sólo en Buenos Aires soy completamente feliz y canto bien, porque el público de mi patria, que me acompaña, que me interpreta y que me siente profundamente, me aplaude y me aplaudió siempre, y esos aplausos sinceros valen para mí mucho más que todos los borderaux de las boleterías.”

Carlos Gardel, 1887 – 1935⁶⁹

Niemand hat für den Tango eine dermaßen große Bedeutung wie *el Zorzal*; nicht nur deswegen hat die UNESCO seine Originalaufnahmen im September 2003 zum Weltkulturerbe erklärt.

Wichtig ist Federico Andahazi vor allem die Abgrenzung der literarischen Figur „Carlos Gardel“ von der realen Person Charles Romuald Gardès, selbst mit seiner Mutter Berthe aus dem französischen Toulouse oder dem uruguayischen Tacuarembó [verschiedene Quellen bestätigen weder die eine, noch die andere Theorie ganz, Anm. KS] 1893 nach Argentinien eingewandert, der es zum besten Tangosänger aller Zeiten gebracht hat⁷⁰. In einem Interview gegenüber der großen mexikanischen Tageszeitung *Excélsior* vom 22. May 2004⁷¹ meinte Andahazi, dass *„hay muy poco de la vida íntima de él. [...] El tipo cuidó muy celosamente su vida privada. Yo no intenté ir más allá, quise respetar este silencio voluntario de Gardel.”* (Ebd.).

Dabei ist weiters zu beachten, dass Gardel die argentinische Ikone schlechthin verkörpert. Nur wenige Ecken in ganz Buenos Aires, an denen man nicht seinem Bild begegnet, Statuen, ein Museum, eine *subte*-Station mit seinem Namen, etc... Als er im Juni 1935 in Medellín, Kolumbien, bei einem Flugzeugabsturz ums Leben kam, trauerte buchstäblich die ganze Welt um ihn.

Eine ähnliche Beliebtheit in Argentinien erfahren nur noch die zur Heiligen stilisierte Evita Perón, zu deren Grab am *Cementerio de la Recoleta* nicht nur täglich unzählige Touristen, sondern auch Einheimische pilgern, und bestenfalls noch Fußballidol Diego Maradona.

Deutlich davon abzugrenzen ist also die literarische Person Carlos Gardel ins *Errante en la sombra*, zwischen dem und Ivonne sich eine märchenhafte erscheinende Liebesgeschichte entwickelt. Anfangs treffen sie sich jeden Nachmittag

⁶⁹ Nogués, Germinal: Buenos Aires – ciudad secreta. Buenos Aires: Sudamericana, ³2003, S. 182.

⁷⁰ Vgl. dazu: <http://www.tango-argentinien.com/carlos-gardel.php>

⁷¹ <http://www.rebelion.org/cultura/040522.ea.htm>

um Punkt 16.00 Uhr heimlich in „*el pisito*, [...], *el bulín del Francés*’, [...] *un pequeño aunque lujoso refugio donde ciertas figuras públicas ocultaban sus cuestiones más privadas*” (ES, S. 132), an der Ecke Corrientes und Reconquista:

Bulín,
si hablaran tus muros
de claro papel floreado
que han visto asuntos oscuros;
cuántas veces trasnochado
recalé bajo tu techo,
penando cual condenado,
pa’ olvidarme de un despecho
entre el humo y la penumbra,
whisky, cubilete y dados;
[...]
bulín sin nombre ni dueño,
qué desfile estafalario
ha pasao por “el pisito”:
poetas de tristes sueños,
cantores que han sido mito,
actores de adusto ceño
y algún amigo en apuros
porque ha perdido el laburo...
... y vos le diste cobijo.
[...] (ES, S. 133/134), [Hervorh. KS]

Beide, weder Ivonne noch Gardel, wagen es nicht, sich zu gestehen, was sie wirklich für einander empfinden:

El breve episodio de Gardel con Ivonne estaba destinado al fracaso. No por desamor; al contrario. Aunque jamás se atrevieron a confesarlo, estaban completamente enamorados. Pero el Zorzal se resisitía a dejarse caer en las redes del amor. Por otra parte, Ivonne no tenía la habilidad ni la disposición de la araña. Así eran las cosas. Primero estaba la lealtad a los amigos, el café el cabaret, la noche. Las mujeres eran

objeto de culto, estaban ahí, pérfidas e ingratas, para cantarles, para sufrir sus traiciones o para lamentar su malquerencia en la letra de un tango. (ES, S. 144/145).

Zuerst möchte Gardel sich nicht eingestehen, dass er sich ernsthaft in die Prostituierte verliebt hat, aber als er eine lang geplante Reise nach Barcelona verschiebt, um bei ihr bleiben zu können, wird den „*dos almas en pena*“ (ES, S. 137) klar, dass sie nichts mehr möchten, als zusammen zu sein.

Als Vertrauensperson und Chauffeur von Gardel hat Molina einige Aufträge auszuführen, die die Personen durch die Straßen von Buenos Aires fahren lässt, so bringt Andahazi geschickt das Motiv der von allen geliebten Stadt ein:

Gardel nunca supo ni quiso aprender a manejar. Disfrutaba de sus permanentes reencuentros con Buenos Aires a través de la ventanilla del auto. A menudo le pedía a Molina que se desviaran del consabido camindo desde el Abasto hasta el centro, le gustaba andar a la deriva, dejar librado el periplo de arbitrio de su chofer. (ES, S. 182).

El Zorzal genießt also dieses Hinaussehen aus dem Autofenster, dieses Sich-Treiben-Lassen in den Straßen von Buenos Aires, unter der Obhut seines durch seine „Ringer-Vergangenheit“ durchaus Respekt einflößenden Freundes und Chauffeurs Molina. Er genießt es, auf dem Vordersitz neben dem jungen Mann zu sitzen und mit diesem gemeinsam durch die *calles* seiner geliebten Stadt zu flanieren.

Gardel selbst wohnt in der Straße Jean Jaurès [eine gleichnamige gibt es auch in Paris, Anm. KS], wo sich auch die Garage für sein Auto befindet und von wo aus sein Chauffeur Molina des Öfteren zu Fuß nach Hause in seine Pension geht, über Corrientes bis Ayacucho. (vgl. ES, S. 185)

3.2.5 Die schwierige Dreiecksbeziehung Molina – Ivonne – Gardel

Zum Thema „Dreiecksbeziehungen“ an dieser Stelle eine Anekdote von Luigi Pirandello:

Bemerkungen über die Skrupel der Phantasie⁷²

von Luigi Pirandello

Angesichts der Notwendigkeit, sich zwischen der Liebe zu seiner Frau und der zu seinem zwanzigjährigen Fräulein zu entscheiden, hält es Herr Albert Heintz aus Buffalo in den Vereinigten Staaten für einen guten Einfall, die eine wie die andere zu einer Zusammenkunft zu bitten, um gemeinsam eine Entscheidung herbeizuführen.

Die beiden Frauen und Herr Heintz finden sich pünktlich am vereinbarten Ort ein; sie diskutieren ausführlich und werden sich schließlich einig.

Sie beschließen, sich alle drei den Tod zu geben.

Frau Heintz kehrt heim, erschießt sich mit einem Revolver und stirbt. Herr Heintz und sein zwanzigjähriges Fräulein erkennen nun, daß mit dem Tod von Frau Heintz alle Hindernisse für ihre glückliche Verbindung aus dem Weg geräumt sind und sie keinen Grund mehr haben sich zu töten; daher beschließen sie am Leben zu bleiben und zu heiraten. Anders jedoch beschließt die Gerichtsbehörde und stellt sie unter Arrest.

Höchst abgeschmackter Schluß.

(Nachzulesen in den New Yorker Zeitungen vom 25. Januar 1921. Morgenausgabe).

[...]

Ein Fall aus dem Leben darf absurd sein; ein Kunstwerk, sofern es Kunstwerk ist, nicht.

[...]

Im Namen der Kunst, ja; im Namen des Lebens, nein.

Wie sehr die Geschichten der drei doch so unterschiedlichen Personen Juan Molina, Ivonne und Carlos Gardel wirklich miteinander verwoben sind, wird bereits nach den ersten Seiten von *Errante en la sombra* klar: Molina lebt im Schatten von Gardel; vergleicht sich selbst fast ununterbrochen mit seinem Idol und wird auch ständig mit *el Zorzal* verglichen. „*El más grande cantor de todos los tiempos [...] después de Gardel*“ (ES, S. 9), der sein Debut dort feiert, wo „*Gardel había dado sus primeros pasos*“ (ES, S. 118) – im Royal Pigalle in der Calle Corrientes in Buenos Aires. Um dessen Chauffeur zu werden – Ivonne bittet ihn darum – versäumt Molina, wie bereits erwähnt, DEN für seine Karriere wichtigsten Auftritt im Armenonville; niemals entdeckt er seinem Idol, dass er selbst auch Sänger ist, schweigt beharrlich und liebt zu allem Unglück noch die selbe Frau.

No era difícil sentirse amigo de Gardel. El cariño con el que hablaba de su viejo chofer, Antonio Sumaje, hacía que Molina percibiera que su lugar frente al volante no era el de un simple empleado. [...] Gardel se sentía seguro en compañía de Juan Molina. Nunca

⁷² »Avvertenza sugli scrupoli della fantasia«, In: *Tutti i romanzi*, Bd. 1, Mailand 1973. Aus dem Italienischen von Michael Rössner. In: Pirandello, Luigi: *Mattia Pascal*. Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Herausgegeben von Michael Rössner. Band 9. Berlin: Propyläen, 1999, S. 318

*permitía que caminara a sus espaldas, no sólo porque le resultaba una mutua humillación, sino porque, grente a la mirada pública, el Morocho tenía amigos, no guardaespaldas. Cada vez que salían con el auto, Gardel viajaba adelante, junto a Molina, nunca en el asiento trasero. [...] Y si salía a comer con los amigos o, incluso si se trataba de acontecimientos sociales, jamás dejaba que se quedara esperando en el coche; siempre lo hacía pasar y era uno más en la mesa. Y tenía la enorme delicadeza de presentarlo, cualquiera fuese la ocasión, como “Mi amigo, Juan Molina”. Pese a que Gardel se dirigía a él con la mayor naturalidad, el joven colaborador no podía articular palabra en su presencia. Jamás se había atrevido a confesarle que era cantor. **Para Molina, conducir el auto de quien fuera el espejo de sus ilusiones, caminar a su lado o arreglarle el moño antes de que saliera a escena, era como tocar el cielo con los manos.** (ES, S. 181/182) [Hervorh. KS]*

An dieser Stelle wird das ganze Ausmaß dieses Dilemmas klar: Molina liebt beide, Ivonne und Gardel, von ganzem Herzen und würde sich niemals trauen, seinen väterlichen Freund und Arbeitgeber zu hintergehen. Als dessen Schatten irrt er herum und kann weder Ivonne noch *el Zorzal* seine wahren Gefühle gestehen. Zu allem Überfluss traut er sich auch nicht, seinem *maestro* zu entdecken, dass er selber ein (Ausnahme-)Sänger ist:

Aquella mujer tenía un dueño y antes que nada estaba la lealtad. Así no las hubiese pronunciado nunca, las palabras de Gardel eran un mandato que resonaba en sus oídos cada vez que veía a Ivonne: “lo que yo necesito, más que un chofer, es alguien que me sea leal”. (ES, S. 189)

Diese komplizierte und für alle Beteiligten schmerzhaft Dreiecksbeziehung gipfelt wenig später, als es für Molina immer offensichtlicher wird, dass Ivonne für Gardel mehr und mehr ein Problem darstellt, denn „*con la organización Lombard no se jugaba. Por mucho menos que eso, y aun siendo Carlos Gardel, había recibido un balazo cerca del corazón.*” (ES, S. 183) [Am 11.12.1915 wird der Sänger in einem Club durch einen Schuss in die Lunge verletzt, von dessen Folgen er sich zeitlebens nicht ganz erholen soll; Anm. KS⁷³]. Hier ist es dem Autor gelungen, ein eher unbekanntes Detail aus Gardels Leben in seine Erzählung an dieser Stelle passend in den Roman einzuflechten.

Además no era un simple detalle que el Zorzal tuviera una bala alojada cerca del corazón. Su metálica presencia se le hacía carne en los días de humedad, era un dolor

⁷³ vgl. dazu <http://www.tango-argentinien.com/carlos-gardel.php>

punzante que a veces le dificultaba llegar a las notas más altas. Aquel balazo artero que le pegaran a quemarropa en la esquina de las tragedias había hecho de Gardel un hombre algo más cauto. [...] (ES, S. 181)

Als Molina dann auch noch in seiner Pension die Leiche seines Zimmerkollegen Zaldívar entdeckt, wird ihm klar, dass eigentlich er das Opfer des Anschlags sein hätte sollen – hatte er doch kurz nach Ivonnes Flucht vor ihrem Zuhälter gekündigt und stand so für die Organisation Lombard in unmittelbarem Zusammenhang mit diesem Ereignis. „*Caminó hasta la plaza del Congreso y, sentado en un banco frente a la fuente, encendió un cigarillo e intentó encontrar alguna explicación.*“ (ES, S. 186). Wenig später werden ihm die gefährlichen Hintergründe des Mordes an Zaldívar klar und er „*corría por Avenida de Mayo temiendo lo peor*“ (ES, S. 187). Er flüchtet sich in den *bulín francés* zu Ivonne:

*Somos dos almas en pena
prófugas en la ciudad indolente,
dos almas hermanas
desengañadas del mundo y la gente.
Solos entre el ruido,
solos en las luces
de calle Corrientes.
Zorzales sin nido
cargamos las cruces,
las propias y ajenas
como lo que somos:
dos almas en pena.
[...] (ES, S. 190)*

Was an diesem vom Autor komponierten Tango *Dos almas en pena* (ebenfalls auch der Titel dieses Kapitels) auffällt, ist, dass Ivonne und Juan gar nicht so unterschiedlich sind – und sie sind sich dessen auch bewusst. Beide verzweifeln fast ob ihrer ausweglos erscheinenden Lage und wissen nicht mehr, was zu tun ist. Das einzige, das ihnen noch bleibt, ist es, einen traurigen Tango zu singen, in dem sie sich mit „*zorzales sin nido*“ vergleichen, was wiederum eindeutig an Gardel erinnert. Gebunden an die kleine Wohnung, unweit vom Royal Pigalle, sprechen die beiden, „*dos prófugos en medio de la ciudad*“ (ES, S. 194) über viele Dinge, aber vor allem

über ihrer beider unendlich große Liebe zu Gardel. Unentwegt hören sie „*el bullicio de la calle Corrientes*“ (ebd.). Oft ist Molina nahe dran, Ivonne alles, was ihn bewegt, zu entdecken, aber diese blockt ihn wohlweislich mit den Worten „*Soso como un hermano para mí*“ (ES, S. 197) ab. Leider besteht für sie auch nicht wirklich die Möglichkeit, den *bulín* zu verlassen, denn dieser „*estaba separado del Royal Pigalle apenas por unas pocas cuadras*“ (ES, S. 194) und sie könnte viel zu leicht entdeckt werden. Molina chauffiert Gardel weiterhin ins Royal Pigalle, versteckt sich im Schatten des Autos, um nicht erkannt zu werden. Auch besorgt er Ivonne „*un puñado de aquella nieve que le endureciera el corazón hasta congelarlo*“ (ES, S. 201) in „*las cuevas de 'Alaska', en los alrededores de Corrientes y Esmeralda*“ (ES, ebd.), koste es, was es wolle.

Aber Gardels Besuche im *bulín* werden immer weniger, und seine Stimmung wechselt beständig. Kommt er dann doch, „*los ojos de Ivonne se iluminaban. Los de Molina se ensombrecían, tomaba su abrigo y salía a la calle.*“ (ES, S. 199/200) [Hervorheb. KS]. Auch an dieser Stelle spielt Andahazi gekonnt mit dem Motiv des Schattens – mehr dazu aber im vierten Kapitel dieser Arbeit.

Im vierten und letzten Kapitel von *Errante en la sombra* erlebt der/die LeserIn eine Überraschung, die verworrene Dreiecksbeziehung von Molina, Ivonne und Gardel scheint sich aufgelöst zu haben:

Y ahora por fin la tiene entre sus brazos, aprieta su cintura diminuta reclinando su mejilla sobre el escote desabrochado. La ha encontrado recostada sobre la alfombra purpúrea, los brazos extendidos como si estuviese esperándolo, la boca entreabierta, ofreciéndose. Juan Molina la besa. En la vitrola suena "El día que me quieras". Tantas veces ha imaginado ese momento, tantas veces la ha visto en brazos de otros, ya ahora que se le entrega sin resistencia y, al fin, liberada de ataduras, Molina no puede evitar un llanto ahogado. [...] Pero al abrir la puerta, ni bien la vio tendida sobre la alfombra, supo que estaba muerta. (ES, S. 207)

Bis zum Ende des Romans lässt der Autor die Leser in dem Glauben, Molina sei unschuldig am Tode von Ivonne und würde lieber die Strafe für ihn absitzen, als Gardel zu verraten.

Im Gefängnis, der *Cárcel de Caseros* im südlichen Stadtteil *Parque Patricios*, kommt er dann letztendlich doch noch zu seinem Ruhm, er singt gemeinsam mit einem

Freund, den er unter diesen Umständen gefunden hat, Ceferino Ramallo, „*hombre de Entre Ríos, sentenciado por doble homicidio, – su mujer era una de las víctimas, la otra se sobreentiende –, buen cantor y guitarrero.*“ (ES, S. 226) und wird letztendlich doch noch berühmt:

Solamente quería cantar y recibir las ovaciones de los habitantes de aquel universo intramuros, igual al de afuera pero reducido en el espacio, extendido en el tiempo, y donde las pasiones tenían que desatarse en aquella estrecha cornisa donde las horas parecían no transcurrir y los cuerpos debían convivir en hacinamiento. [...] Entendido en estos términos relativos, podía decirse que Juan Molina era feliz. Había conseguido o, para decirlo con propiedad, empezaba a conseguir lo que tanto había buscado afuera. [...] Era una verdadera estrella. (ES, S. 228).

Leider sind Molina auch dieses Glück und der doch wohlverdiente Ruhm nicht lange beschieden, denn als er in ein anderes Gefängnis versetzt wird, muss er von seinem Freund und Bewunderer Ramallo Abschied nehmen und findet sich wieder vollkommen alleine. Er verabschiedet sich von diesem mit „*un abrazo eterno y silencioso*“ (ES, S. 229), gefolgt von „*un llanto que [...] hubiese inundado Palermo.*“ (ebd.).

Una fría mañana de julio, Juan Molina es trasladado en un camión jaula desde Las Heras hasta Devoto. Esposado y con los brazos sujetos a un pasamanos, vigilado por cuatro guardias, mira entre los barrotes la ciudad destemplada. El reencuentro con las calles de Buenos Aires le devuelve parte de la memoria que había perdido y le produce una alegría que, por su misma fugacidad, se transforma en tristeza. [...] (ES, S. 231)

Doch als ihm in seinem neuen „Heim“, Cárcel de Devoto in Villa Devoto, ein unvergleichlicher Empfang beschert wird – sein Ruf war ihm vorausgeeilt – beginnt seine Karriere als „*solista*“ (ES, S. 234).

Und wieder ist es der Mann, der beständig seinen Schatten auf ihn geworfen hat, der die Hoffnungen der „Schattenfigur“ Molina nun zum letzten Mal zerstört: Als ihn sein *alter ego* persönlich im Gefängnis besuchen kommt – „*Carlos Gardel nunca habrá de perdonarle que jamás le dijera que él también era cantor*“ (ES, S. 236) – erinnert Molina sich plötzlich eindeutig (und nicht so schattenhaft wie zuvor bei der Überstellung aus dem anderen Gefängnis beim Blick auf die Straße von Buenos Aires) an die Ereignisse jenes schrecklichen Nachmittages zurück, an dem er,

getrieben von seiner unglaublichen Liebe zu Ivonne, diese, um sie endgültig besitzen zu können, im *bulín francés* mit einem Küchenmesser ermordete. Im Hof des Gefängnisses begeht er Selbstmord, „unos pocos meses [antes] de la [muerte] de Gardel“ (ES, S. 245), während er seinen letzten Tango singt:

*Si pudiera olvidar lo que soy
y volver a nacer.*

*Si pudiera escapar del dolor
y tener el candor
de aquel pibe que fui,
daría lo que tengo
y también lo que no.*

*Si pudiera entender la razón
que me ha llevado a matar
a quien no dejé de amar
volaría detrás de aquel gorrión
para volver.
Pero estoy tan lejos y tan triste,
tan cansado de perder la ilusión
del amor,
tan cansado de vivir
y existir porque sí.*

*Si pudiera volver a escuchar
el viril bandoneón
de mi barrio natal.
Si pudiera quitarme el puñal
que me hiere el corazón,
que me hace mal.*

*Si pudiera dejarme caer
como un mal fruto otoñado
y tener la ilusión
de haber soñado*

*que mi vida fue una efímera canción
con un final feliz.* (ES, S. 241-243)

Indem er sich wünscht, fallen zu können wie „*un mal fruto otoñado*“, erhängt Juan Molina sich an seiner eigenen Krawatte an einem Baum im Hofe des Gefängnisses. Endlich hatte er es geschafft, aus Gardels Schatten zu treten, wenn auch nur innerhalb von Gefängnismauern, da findet seine heiß ersehnte Karriere ein jähes Ende, ganz wie ein trauriger Tango auch einmal zu Ende gehen muss. Mit seinem Tod endet auch der Roman *Errante en la sombra*.

Zu Ende von *Errante en la sombra*, im letzten Unterkapitel *Final*, lässt der Erzähler nochmals in seinem unvergleichlich „theaterhaft“-ironischen Ton wissen, dass

[a]ntes de que la orquesta toque el sol-do que marcará el final del melodrama, déjenme contarles que el trágico y sonado final del Zorzal del Abasto en suelo de Medellín sepultó para siempre el recuerdo de aquel chico que nació en La Boca y apenas llegó a orillar los veinticinco años. [...] fuera el más grande cantor de tangos de todos los tiempos. (ES, S. 245)

Und auch diesmal beschließt der Erzähler seinen Auftritt mit den Worten „*después de Gardel*“. (ES, ebd.)

Im Folgenden soll in einem kleinen Exkurs versucht werden, einen möglichen „psychoanalytischen Filter“ für das Lesen von Andahazis Roman durch die Verbindung mit einem für Buenos Aires typischen Phänomen darzustellen.

3.2.5.1 Buenos Aires und die Psychoanalyse

*From politicians to bank clerks, from soap opera stars to cab drivers, and even a few generals – everybody seems to use psychoanalytic language to express the concerns of everyday life.*⁷⁴

Nirgendwo gibt es eine höhere Dichte an Psychologen und Psychoanalytikern wie in der Stadt am Río de la Plata: Auf 100.000 *porteños* kommen 795 Psychologen – in

⁷⁴ Plotkin, Mariano Ben: Freud in the Pampas. The emergence and development of a psychoanalytic culture in Argentina. Stanford: Stanford University Press, 2001, S. 1.

New York sind es schon weit weniger, nämlich 100, oder in Berlin gar nur mehr 25. (vgl. ⁷⁵). Da verwundert es nicht mehr, dass ein eigener Teil des *barrios* Palermo, das größtenteils von der gehobenen Mittelschicht bewohnt wird und auch das Lieblingsviertel von Jorge Luis Borges war, sogar „Villa Freud“ genannt wird, weil hier so viele Psychologen und Psychoanalytiker ansässig sind. Einer davon, der wohl berühmteste Psychologe von ganz Buenos Aires (er tritt des Öfteren in Fernsehshows des argentinischen Canal 12 als Analysator der ModeratorInnen auf), ist Dr. Gabriel Rolón. Er versucht dieses Phänomen – wie auch andere – durch die mit der argentinischen und besonders der Gesellschaft von Buenos Aires fest verwobenen Migrationshintergründe in zu erklären:

Wir sind alle Einwanderer. Wer in Buenos Aires wohnt, dessen Eltern sind entweder vor der Armut im Inland geflohen oder vor dem Krieg, etwa aus Italien, Spanien oder Deutschland. Familie, Liebe, Heirat – vieles blieb zurück. (ebd.)

Das argentinische Ehepaar León und Rebeca Grinberg versucht in seiner in Madrid (also im „Exil“) verfassten Abhandlung zum Thema *Psychoanalyse der Migration und des Exils*, sich dem Thema wie folgt anzunähern:

So können wir [...] beispielhaft sehen, welche Folgen unter vielen die **Migration** auf einen Nachkommen von Immigranten haben kann, der sich vom familiären Kreis abhebt, **wenn die Trauer nicht von der Generation verarbeitet worden ist, die tatsächlich ausgewandert ist.**⁷⁶ [Hervorh. KS]

Als Beispiele für *Migration in den Mythen* (so der Titel des 1. Kapitels) nennen die Grinbergs Adam und Eva; Ödipus, der nach Theben zurückkehrt; Moses, „der den Exodus eines versklavten Volkes in die Freiheit anführte“ (ebd.) oder aber auch Christoph Kolumbus „als weiteres illustratives Beispiel für den starken Drang des Menschen, auf der Suche nach dem Unbekannten aufzubrechen.“ (ebd.).

Den „Analyse-Drang“ der *porteños* durch die Migrations-Thematik zu erklären, erscheint besonders nahe liegend, wenn man bedenkt, dass die APA, die Asociación Psicoanalítica Argentina, im Jahr 1942 ebenfalls von lauter Menschen mit entsprechendem Hintergrund gegründet wurde:

⁷⁵ <http://www.tagesspiegel.de/zeitung/Die-Stadt;art7755,2468404>

⁷⁶ Grinberg, León und Rebeca: *Psychoanalyse der Migration und des Exils*. Aus dem Spanischen von Flavio C. Ribas. Verlag Internationale Psychoanalyse. Donauwörth: Ludwig Auer GmbH, 1990, S. 203

The APA [...] was constructed as a microcosm of Argentine society, composed of large numbers of European immigrants and their first-generation Argentine children. The six founding members were a Spanish émigré with family roots in Argentina, an assimilated Austrian Jewish émigré, an Argentine-born child of Jewish immigrants, an Argentine-born descendant of Italians, a Swiss-born psychiatrist who grew up in the interior of Argentina, and a Catholic member of the landed local oligarchy. (Plotkin, S. 3)

Mario Molina (ob Federico Andahazi seinen Protagonisten nach ihm benannt hat?), der Präsident des Psychologenverbandes in Buenos Aires (APBA), meint zu diesem Phänomen: „Der *porteño* beschäftigt sich gerne mit sich selbst, er ist wie eine melancholische Tango-Figur immer auf der Suche. Und ihm ist wichtig, was andere über ihn denken.“ (ebd.) Meistens beginnt die Suche nach sich selbst ja bei den eigenen Eltern. Denn:

Die Erfahrung der Migration betrifft nicht nur diejenigen, die sie persönlich und unmittelbar erlebt haben, sondern auch die Kinder dieser Immigranten, die – obwohl im Adoptionsland der Eltern geboren und verwurzelt – auf die eine oder andere Weise die Folgen der verschobenen oder pathologisch verarbeiteten Trauer ihrer Eltern erleiden. [...]

Einwanderungsländer, wie zum Beispiel Argentinien, bieten die Möglichkeit, innerhalb einer Spanne von wenigen Jahren die auffallenden Veränderungen von einer Generation zur anderen zu beobachten. [...] (Grinberg, S. 193)

Ein anderer Lösungsansatz könnte auch in der rezenten Geschichte des Landes gesucht werden. Während der Diktatur des Militärs „durfte man über vieles nicht reden“ (ebd.). Ebenso wurden im Jahr 1967 Psychologen „*in areas under federal jurisdiction (that meant principally Buenos Aires)*“ (Plotkin, S. 220) von der Militärjunta verboten. Dennoch lässt sich ein ambivalentes Verhältnis der Militärgrößen zur Psychoanalyse erkennen:

While some functionaries of the regime believed that psychoanalysis was essentially subversive, others feared that denying the importance of Freud's doctrine would be „obscurantist“. Moreover, psychoanalysis was such a well-established part of Argentine culture by that time that many high-ranking officers – including Gen. Leopoldo Galtieri, who would serve as president during the Falkland War – had children who were psychologists or were in psychoanalytic therapy themselves. (Plotkin, S. 221)

Diese und auch andere Faktoren im Bezug auf die „Schattenseite“ der Vergangenheit des Landes könnten also als Erklärung für ein heutzutage verstärktes Redebedürfnis herangezogen werden. Auch nach der Wirtschaftskrise von 2001 „sei das Gefühl der Unsicherheit gestiegen: Seitdem gebe es verstärkt Panikattacken, Bindungsprobleme, Phobien, Magersucht“ (ebd.), belegt Mario Molina.

In einem Interview mit der ZEIT aus dem Jahr 2006 spricht der peruanische Mediziner und Psychiater César Rodríguez Rabanal über den generellen Stellenwert der Psychoanalyse in Lateinamerika bzw. die Verbreitung von Freuds Lehre:

„Die Psychoanalyse kam sogar relativ früh nach Lateinamerika, schon in den dreißiger Jahren – damals mussten viele jüdische Vertreter aus Europa emigrieren. In Argentinien, Brasilien, Uruguay hat die Psychoanalyse eine lange Tradition, in Peru ist sie ungefähr seit den fünfziger Jahren verbreitet. Dabei ist sie vor allem auf die großen Städte konzentriert, Buenos Aires in Argentinien, Rio de Janeiro und São Paulo in Brasilien, Lima, Montevideo...“⁷⁷

Im Unterschied zu Europa, meint Rodríguez Rabanal, gehöre es in Buenos Aires sogar zum guten Ton, offen und ehrlich mit Bekannten, Freunden und Familienangehörigen über die Therapie, der man sich unterzieht zu sprechen, denn „[w]er eine Analyse macht, gilt als stark genug, so etwas zu wagen“ (ebd.).

⁷⁷ http://www.zeit.de/2006/22/Freud-S-damerika_xml

4. Der Schatten der Realität

As nuvens são sombrias ...

Fernando Pessoa

Der (physikalische) Schatten ist eine Eigenschaft von Körpern, auch des menschlichen. Wie genau umrissen dieser ausfällt bzw. in welche Richtung, in welchem Winkel, etc., bestimmen die Lichtquellen, die auf das jeweilige Objekt gerichtet sind. Aber, Schatten hat nicht ausschließlich diese naturwissenschaftlich genau bestimmbaren Eigenschaften, denn

[a]lle Kulturen und Religionen der Erde thematisieren den Schatten in ihren Mythen und Literaturen. [D]urch sie [die Omnipräsenz des physikalischen Schattens, Anm. KS] entsteht ein Begriff, dessen Denotation über die Zeit und die Sprach- und Kulturgrenzen hinweg konstant, dessen Konnotationen aber epochen- und kulturabhängig sind. [...] [Es] entwickeln sich aus diesen konstanten Eigenschaften heraus verschiedene Interpretationen des physikalischen Schattens in der abendländischen Literatur. Die Verwendungsweisen spiegeln dabei die Genese der Ich-Wahrnehmung des Menschen wider.⁷⁸

Peter Jakob betont in seiner Dissertation über den Schatten (lat. *umbra*, griech. *skia*), der „gewissermaßen die sichtbar gewordene Aura des Menschen darstellt“ (ebd., S. 3) dessen Rolle als Metapher in der europäischen Literatur. Er legt besonderes Augenmerk auf die gegebenen Unterschiede zwischen den kulturellen Aspekten des Schattens, die sich in den physikalischen Schatten, den symbolischen Schatten (hier folgt er weitgehend der Definition des Philosophen Ernst Cassirer) und den Schatten in Volks- und Aberglauben einteilen. (vgl. Jakob, S. 27)

Der Schatten als Totenseele bzw. als Selbstbetrachtungsmetapher erfüllt die Bedingungen des Symbolverständnisses Cassirers insofern, als die Abbildbedeutung zwar im übertragenen Sinne noch vorhanden ist, doch inhaltlich eine völlige Ablösung erreicht wurde. Es handelt sich um einen neuen, nicht an die ursprüngliche Wahrnehmung gekoppelten Sinngehalt. Der Schatten in der Funktion als Selbstbetrachtungsmetapher kann demnach als Symbol im Sinne Cassirers bezeichnet werden. Gleiches gilt auch für die weiteren Selbstbetrachtungsmetaphern, wie

⁷⁸ Jakob, Peter: Der Schatten. Wandel einer Metapher in der europäischen Literatur. Sulzbach: Kirsch, 2001, S. 1.

Spiegelbild und Traumbild, die noch stärker als der Schatten von der ursprünglichen Abbildbedeutung abstrahiert sind. (ebd., S. 35)

Der „omnipräsente“, physikalische Schatten sei laut dem britischen Kunsthistoriker Michael Baxandall jedenfalls am prägnantesten mit „*holes in a flux*“⁷⁹ zu definieren. Des weiteren meint Baxandall:

Shadow, then, is in the first instance a local, relative deficiency in the quantity of light meeting a surface, and is objective. An in the second instance it is a local, relative variation in the quantity of light reflected from the surface to the eye. [...] (ebd., S.2)

Des Weiteren geht der Kunsthistoriker in seiner Arbeit mit dem Titel *Shadows and Enlightenment* auf die verschiedensten Schatten-„Konstellationen“ in Philosophie, Kunst und Malerei, wie zum Beispiel bei John Locke, Jean Jacques Rousseau und Leonardo da Vinci bis hin zu Jean-Baptiste Chardin und anderen ein. Einen besonderen Schwerpunkt legt er dabei, wie schon aus dem Titel der Arbeit ersichtlich, auf die Rolle des Schattens in der Aufklärung.

Der hohe symbolische Wert und die etwaige „Undefinierbarkeit“ und „Anti-Präsenz“ (Jackob, S. 35) des Schattens seien auch dafür ausschlaggebend, dass dieser eine so besondere literarische Anziehungskraft besitzt und schon seit der Antike ein beständig aktuelles Thema in den unterschiedlichsten Wissenschaftsbereichen darstellt.

Ein anderer Aspekt, den man, spricht man vom Schatten- und in weiterer Folge auch vom Doppelgängermotiv, nicht außer Acht lassen darf, ist der des Spiegels. Michel Foucault sieht eine eindeutige Beziehung zwischen den Nicht-Orten des Spiegels und des Schattens:

Und glaube, dass es zwischen den Utopien und diesen völlig anderen Orten, den Heterotopien, eine gemeinsame, gemeinschaftliche Erfahrung gibt, für die der Spiegel steht. Denn der Spiegel ist eine Utopie, weil er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich dort, wo ich nicht bin, in einem irrealen Raum, der virtuell hinter der Oberfläche des Spiegels liegt. Ich bin, wo ich nicht bin, **gleichsam ein Schatten**, der mich erst sichtbar

⁷⁹ Baxandall, Michael: *Shadows and enlightenment*. Yale University Press. New Haven & London. Avon: The Bath Press, 1995, S. 1.

für mich selbst macht und der es mir erlaubt, mich dort zu betrachten, wo ich gar nicht bin: die Utopie des Spiegels⁸⁰. [...] [Hervorh. KS]

Der Schatten als Teil der Seele des Menschen begegnet uns auch bei Carl Gustav Jung, wie im folgenden Kapitel 4.2 noch genauer dargestellt werden wird. Vorerst sollen nun Beispiele aus der europäischen Literatur der Neuzeit genauer auf ihre „Schattenseiten“ hin untersucht werden.

4.1 Ausgewählte Schatten(bei)spele – Die Schatten-Metapher in der Literatur

[...], daß der Schatten in der Literatur eine der frühesten Metaphern der Ich-Betrachtung darstellt. [...]

Peter Jakob

Eines der ältesten und zugleich auch bekanntesten Beispiele für die literarisch-philosophische Verwendung des Schatten-Motivs finden wir bereits in der Antike. Im *Höhlengleichnis* verwendet Platon (427 – 347 v. Chr.) für die Darstellung der Wirklichkeitsauffassung der Menschen die Gegenüberstellung vom Schein innerhalb einer Höhle und dem Sein außerhalb derselben. „Die Scheinwelt und die damit zusammenhängenden Aspekte, wie zum Beispiel die Selbstwahrnehmung des Menschen, werden von Platon durch den Schatten symbolisiert“ (Jakob, S. 67). Der Schatten wird der Scheinwelt zugeordnet, da die Bewohner der Höhle alles von außerhalb nur anhand deren Schatten erfahren können bzw. vor sich nur die Schatten der Gegenstände sehen, die sie benennen, als ob sie die Wirklichkeit wären und keine Schattenbilder derselben.

Weitere bekannte Beispiele für die Verwendung der Schatten-Metapher in der Literatur sind Dantes' *Divina Comedia*, ebenso Boccaccios' *Decamerone* oder auch Shakespeare – *Romeo & Julia*, *Hamlet* oder der *Sommernachtstraum*. In der spanischen Literatur findet sich das Motiv im *Don Quijote* – dies lässt auch an das berühmte Bild von Pablo Picasso denken, das als ganzes wie ein „Schattenbild“ vom *ingenioso hidalgo* und seinem Gefährten Sancho Pansa aussieht:

⁸⁰Dünne, Jörg u. Günzel, Stefan [Hrsg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006, S. 321.

Cervantes' Don Quijote weist einen außergewöhnlichen Variantenreichtum an Schattenmetaphern auf. Vor allem der metaphorisch gebrauchte Schatten zeigt Inhaltskoppelungen, die Cervantes' sprachliche Autorität und Imagination widerspiegeln. Zudem verwendet Cervantes aber auch den physikalischen Schatten in eigener und in metaphorischer Bedeutung, letzteren setzt er zur Ironisierung ein. (Jackob, S. 131)

Besonders beliebt war die Schatten-Metapher in der deutschen oder auch englischen Romantik, zum Beispiel bei Novalis (*Blüthenstaub-Fragment*) und E. T. A. Hoffmann oder auch Lord Byron und Mary Shelley. (vgl. Jackob, S. 15 – 19).

Auch Ulrich, Musils *Mann ohne Eigenschaften*, hat kurzfristig „keine Freude mehr an seinem Schatten und Hall“ (MoE, S. 648), im selben Atemzug war „die geistige Musik in den Mauern [...]erloschen“ (ebd.), als ihm der ihm unsympathische Arnheim ein Jobangebot macht. Im Zweiten Buch, als ihm seine Schwester Agathe nach dem Begräbnis des Vaters gesteht, sie würde gerne ihren Ehemann Hagauer umbringen, erklärt Ulrich ihr von den Schattenseiten des menschlichen Lebens:

«Da, siehst du, stimmt etwas nicht; an dieser Grenze zwischen dem, was in uns vorgeht, und dem, was außen vorgeht, fehlt heute irgendeine Vermittlung, das gestaltet sich nur mit ungeheuren Verlusten ineinander um: Fast könnte man sagen, unsere bösen Wünsche seien die Schattenseite des Lebens, das wir wirklich führen, und das Leben, das wir wirklich führen, sei die Schattenseite unserer guten Wünsche. Stell dir bloß vor, du tätest es wirklich: es wäre gar nicht das, was du gemeint hast, und du würdest zumindest furchtbar enttäuscht sein...»⁸¹

4.1.1. Der verkaufte Schatten in Adelbert von Chamisso's *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*

An meinen alten Freund Peter Schlemihl

Da fällt nun Deine Schrift nach vielen Jahren
mir wieder in die Hand und – wundersam! –
der Zeit gedenk ich, wo wir Freunde waren,
als erst die Welt uns in die Schule nahm.
Ich bin ein alter Mann in grauen Haaren,
ich überwinde schon die falsche Scham,

⁸¹ Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Erstes und zweites Buch, herausgegeben von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, ¹⁷2003, S. 648.

ich will mich Deinen Freund wie ehemals nennen
und mich als solchen vor der Welt bekennen.

Mein armer, armer Freund, es hat der Schlaue
mir nicht wie Dir so übel mitgespielt;
Gestrebet hab' ich und gehofft ins Blaue
und gar am Ende wenig nur erzielt;
doch schwerlich wird berühren sich der Graue,
daß er mich jemals fest am Schatten hielt:
den Schatten hab' ich, der mir angeboren,
ich habe meinen Schatten nie verloren.

Mich traf, obgleich unschuldig wie das Kind,
der Hohn, den sie für deine Blöße hatten. –
Ob wir einander denn so ähnlich sind?! –
Sie schrien mir nach: „Schlemihl, wo ist dein
Schatten?“
Und zeigt' ich den, so stellten sie sich blind
und konnten gar zu lachen nicht ermatten.
Was hilft es denn! Man trägt es in Geduld
und ist noch froh, fühlt man sich ohne Schuld.

Und was ist denn der Schatten? möcht' ich fragen,
wie man so oft mich selber schon gefragt,
so überschwenglich hoch es anzuschlagen,
wie sich die arge Welt es nicht versagt?
Das gibt sich schon nach neunzehn Tausend [sic] Tagen,
die, Weisheit bringend, über uns getagt;
die wir dem Schatten Wesen sonst verliehen,
seh'n Wesen jetzt als S c h a t t e n sich verziehen.

Wir geben uns die Hand darauf, Schlemihl,
wir schreiten zu und lassen es beim Alten;
wir kümmern uns um alle Welt nicht viel,
es desto fester mit uns selbst zu halten;
wir gleiten so schon näher unserm Ziel,
ob jene lachten, ob die andern schalten,
nach allen Stürmen wollen wir im Hafen
doch ungestört gesunden Schlafes schlafen.

Berlin, August 1834 Adelbert von Chamisso ⁸²

⁸² Chamisso, Adelbert von: Peter Schlemihls wundersame Geschichte. Mit Anmerkungen und einem Nachwort. Herausgegeben von der Vereinigung für Arbeitsunterricht und Kunsterziehung. Wien: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst: 1925, S. 5/6.

Dieses Gedicht dient als Vorwort Chamissos – er selbst richtet hier das Wort an seinen „alten Freund Peter Schlemihl“. Dieser tut es ihm auch gleich – genau so, wie es der Erzähler in *Hombre de la Esquina Rosada* mit Jorge Luis Borges macht – wenn er zu Ende des Märchens sein Wort an den Dichter selbst wendet und sagt: „Und so, mein lieber Chamisso, lebe ich noch heute. Meine Stiefel nutzen sich nicht ab. [...]“ (PS, S. 108).

Wie der Dichter und Naturforscher Chamisso selbst kommt Peter zu Beginn des Märchens aus der Fremde – viele LiteraturwissenschaftlerInnen hat das dazu veranlasst, das Symbol des Schattens hier als eines für Heimat zu sehen, da der aus Frankreich immigrierte Chamisso sich selbst immer wieder mit den Gefühlen des Fremdseins und auch der Einsamkeit auseinandergesetzt hat:

Er sei ein Franzose in Deutschland und Deutscher in Frankreich, Katholik bei den Protestanten und Protestant bei den Katholiken, Weltmann bei den Gelehrten und Schulmeister bei der feinen Gesellschaft, hatte er in einem anderen Zusammenhang geäußert.⁸³

Noch heute wird der *Adelbert-von-Chamisso-Preis* der Bosch-Stiftung an Autoren nicht deutscher Muttersprache für Beiträge zur deutschen Literatur verliehen, und das seit dem Jahr 1985.

Der romantische Dichter und Naturforscher Chamisso verfasste das Märchen von Peter Schlemihl, der seinen Schatten dem Teufel verkauft, im Jahr 1813, im selben Jahr wie seine „erste botanische Abhandlung, auf latein [sic]“ (Krusche, S. 26). Zwei Jahre später, von 1815 bis 1818, nahm der Wissenschaftler an einer „Pazifik-Expedition der russischen Brigg »Rurik« teil[...]“ (ebd., S. 127) – viele der neu gewonnenen Eindrücke auf dieser mehrjährigen Seereise lässt Chamisso in die Reisen Peter Schlemihls einfließen.

Der Protagonist des Märchens lernt, nachdem er aus der Fremde gekommen ist, auf einer Gesellschaft einen ihm unheimlich erscheinenden Herrn im grauen Anzug kennen, der ihm eine Art Wundertüte, „Fortunati Glückssäckel“ (PS, S. 19), dafür anbietet, dass er ihm seinen Schatten verkaufe. Er lässt sich auf den gefährlichen

⁸³ Krusche, Dietrich [Hrsg.]: Der gefundene Schatten. Chamisso-Reden 1985 – 1993. München: A-1-Verlag, 1993, S. 25.

Handel ein, ohne über die Konsequenzen nachzudenken, doch schon bald, als er auf der Straße angesprochen wird und die Menschen offensichtlich Angst vor seiner Schattenlosigkeit zeigen, ihn mit Kot bewerfen und verspotten: „Ordentliche Leute pflegen ihren Schatten mit sich zu nehmen, wenn sie in die Sonne gehen!“ (PS, S. 23), wird ihm klar, dass dieser Verkauf bei weitem keine gute Idee war. „Von einem Schattenlosen nehme ich nichts an“ (PS, S. 51) und Ähnliches hört der Protagonist des Öfteren. Interessant erscheint auch, dass der Teufel – im Gegensatz zu anderen Darstellungen – in *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* sehr wohl einen eigenen Schatten besitzt und Peters geraubten in einem Sack mit sich herumführt.

Der Schatten wird während der ganzen Erzählung als äußerst wichtiges Gut betrachtet, sogar mit Adjektiven wie „schön“ (PS, S. 17) oder auch „breit[...], obgleich etwas blass“ (PS, S. 45) näher beschrieben und ist eindeutig etwas, das zu einem rechtschaffenen Menschen unweigerlich dazugehört.

Da individuelle Merkmale, etwa Charaktereigenschaften, Schlemihls nicht auserzählt worden sind, liegt die Annahme nahe, gerade er als Fremder könne **einen besonders prallen Schatten** haben – hier unter den anderen, eine besondere Rollenkontur – und damit, so assoziiere ich [Dietrich Krusche, Anm. KS] weiter, womöglich auch eine besondere Chance auf Leben im Offnen, auf Selbstbestimmung – auf Identität. (Krusche, S. 92) [Hervorh. KS]

Durch seine Schattenlosigkeit geht auch noch die Verlobung mit Mina in die Brüche, obwohl ihm der Teufel erneut einen Handel vorschlägt: er würde ihm seinen Schatten zurückgeben, wenn Peter ihm dafür seine Seele (nach seinem Tod) versprechen würde – spätestens hier lässt sich die romantische Bearbeitung des Faust-Stoffes von Chamisso erkennen. Erwähnenswert erscheinen auch einige Referenzen zum Nibelungenlied, wenn Peter zu Beginn des Märchens vom Drachen Fafner (vgl. PS, S. 29) spricht [Fafner bewachte den Nibelungenhort; Anm. KS] oder der Teufel sich durch eine Tarnkappe unsichtbar macht (vgl. PS, S. 68). Außerdem besitzt *diabolus* auch noch ein Vogelnest, das einen Menschen, aber nicht seinen Schatten unsichtbar machen kann – „Ich hielt unsichtbar, schattenlos das Nest in Händen“ (PS, S. 65) meint Peter ganz unglücklich dazu. An dieser Stelle wird also eine Art doppelte Entfremdung und „Entwurzelung“ Schlemihls erkennbar, wenn er als schattenloser Unsichtbarer/unsichtbarer Schattenloser ziellos umherstreift.

Wenig später, als ihn der Teufel auf einem Stück Weg begleitet und ihm seinen eigenen Schatten für eine Weile leiht – „Der Teufel ist nicht so schwarz, wie man ihn malt!“ (PS, S. 81) –, versucht Schlemihl sogar, verzweifelt wie er ist, seinen eigenen Schatten zu entführen, was ihm aber nicht gelingt.

Zum Ende der Erzählung wirft er den beständig Gold hervorbringenden Säckel weg, erwirbt durch einen glücklichen Zufall Siebenmeilenstiefel und erkundigt so die Welt. Ein kurzer Zwischenfall führt Schlemihl nochmals zurück zu seinem Doppelgänger, Freund und Vertrauten Bendel. „Was Schlemihl fehlt, zeichnet Bendel aus: praktisches, zielgerichtetes Handeln. Er handelt, bevor er begreift, denn er glaubt an Schlemihl. [...] (Krusche, S. 110). Dieser hat mit dem ihm zuvor von Peter geschenkten Geld das so genannte „SCHLEMIHLIUM“ (PS, S. 105), eine Art Stiftung, gegründet. Auch die mittlerweile verwitwete Mina (aus Kummer über Peters Schattenlosigkeit verheiratete sie ihr Vater mit Schlemihls ehemaligem Angestellten und Widersacher Rascal) begegnet ihm dort wieder – er aber entscheidet sich, sein „Siebenmeilenstiefel-Leben“ weiterzuleben, ganz wie es sich der Naturforscher Chamisso selbst sicherlich auch gewünscht hatte:

Durch frühe Schuld von der menschlichen Gesellschaft ausgeschlossen, war ich zum Ersatze an die Natur, die ich stets geliebt, gewiesen, die Erde mir zu einem reichen Garten gegeben, das Studium zur Richtung und Kraft meines Lebens, zum Ziele die Wissenschaft. [...] (PS, S. 97)

Die bereits erwähnte Assoziation des Schattens mit „Heimat“ führt weiters zu der Annahme, dass dieser für das Angenommenwerden in der Gesellschaft so wichtige Schatten bewirkt, dass Peter Schlemihl sich in derselben als einziger Schattenloser und somit als Flüchtling, als Heimatloser, bewegt.

An einen seiner Brüder schreibt er [Chamisso, Anm. KS]: »J'y suis l'étranger, der Fremde, der Franzos ... es sind gute Teufel diese braven Germanen, die keinen fressen, aber ich habe hier nur Bekannte, keine Freunde« (Krusche, S. 95)

Eine weitere Bearbeitung des Märchens findet sich in der Oper *Hoffmanns Erzählungen* von Jacques Offenbach, wo Schlemihl im 4. Akt den Nebenbuhler des Protagonisten, der literarischen Figur E. T. A. Hoffmann, darstellt.

4.1.2. *Il fu Mattia Pascal* – ein Dasein im Schatten bei Luigi Pirandello

Was für ein Mensch also? Der Schatten eines Menschen!

Mattia Pascal/Adriano Meis⁸⁴

Wie lebt ein Mensch, der eigentlich tot ist bzw. der über seinen eigenen Selbstmord in der Zeitung liest und sich dabei noch nie annähernd mit Suizid-Gedanken getragen hatte? Er führt ein Dasein im Schatten.

Der Körper, der an die Stelle der Schreibfeder tritt, so scheint Pirandello zu sagen, bleibt Körper nur in einem ihm eigenen Zwischenreich, das mit der alltäglichen Realität der Menschen bloß periphere Berührungen erlaubt. Er ist also zum bloßen Schatten reduziert. [...] (ebd., S. 333)

Nicht ein dämonischer Schattenverlust wie bei Chamisso bedroht den Protagonisten, vielmehr wird er den Schatten eben gerade nicht los: Der Schatten Mattia Pascal hängt so fest an Adriano Meis, daß dieser am Ende erkennen muß, daß er ja selbst bloß ein Schatten des Toten ist, ein Körper also, der nicht an dem realen Leben der Menschen teilhaben kann. (ebd., S. 334)

Mattia Pascal, Protagonist des gleichnamigen Romans von Luigi Pirandello aus dem Jahre 1904, verliert durch einen mehr oder weniger glücklichen Zufall – im Zug, auf der Heimreise von Monte Carlo, liest er in der Zeitung, dass man die Leiche „als die unseres [des Dorfes Miragno, Anm. KS] Bibliothekars Mattia Pascal identifiziert [hat], der seit mehreren Tagen abgängig war. Motiv des Selbstmordes: finanzielle Schwierigkeiten.“ [...] (ebd., S. 98) – seine Identität und bekommt so eine einmalige Chance, ein neues Leben zu beginnen. Leider ist dies aber nicht immer Eitel Wonne und unter der neuen, falschen Identität des Adriano Meis lebt er in Rom in beständiger Angst vor der Polizei, was sogar darin gipfelt, dass er für seine erfundene Identität einen Selbstmord inszeniert, und nach Hause zurückkehrt.

Genau so wie Juan Molina sich am Zenit seiner Karriere – und wenn auch nur im Gefängnis ein gefeierter Tango-Sänger – „*como un mal fruto otoñado*“ (ES, S. 242) vom Baum fallen lässt und erhängt, begegnet man ebenso in *Il fu Mattia Pascal* dem

⁸⁴ Pirandello, Luigi: Mattia Pascal. Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Herausgegeben von Michael Rössner. Band 9. Berlin: Propyläen, 1999, S. 237.

Motiv des Selbstmords, sei er nun fälschlicherweise angenommen oder selbst inszeniert:

Überhaupt spielt der Selbstmord bei Pirandello eine besondere Rolle. Über vierzehn Novellen und an die zehn Theaterstücke haben Selbstmorde bzw. Selbstmordversuche zum Hauptgegenstand, wobei ich [Michael Rössner, Anm. KS] mich noch keineswegs für die Vollständigkeit dieser Aufstellung verbürgen möchte. Jean-Michel Gardair hat in seinem Buch „Pirandello. Fantômes et logique du double“ unter anderem das Verhältnis des Autors zum Selbstmord untersucht. Er führt eine sehr stark ausgeprägte Selbstmordabsicht nach dem finanziellen Ruin des Vaters an, als Pirandello plötzlich vor die Notwendigkeit gestellt wurde, die Familie ganz allein zu erhalten. [...] [In diesem Jahr, 1903, beginnt der Autor auch, an *Il fu Mattia Pascal* zu arbeiten, Anm. KS] (Rössner 1987, S. 162/163)

Io sono il fu Mattia Pascal.
Mattia Pascal/Adriano Meis

Dieser äußerst widersprüchliche Satz, der übersetzt so viel heißt wie „Ich bin der gewesene Mattia Pascal“ stellt einen wichtigen Ausgangspunkt für Mattias Schattendasein dar. In der deutschen Übersetzung heißt der Titel *Der gewesene Mattia Pascal*, *Die Wandlung des Mattia Pascal* oder auch *Weiland Mattia Pascal*, im Englischen *The late Mattia Pascal*.

However, it is also what the title alludes to, and mysteriously so, simply by the *phrase il fu*. The ambiguity generated by the phrase lies in the fact that, for some reason, Pirandello has chosen a bureaucratic formula employed in legal documents for the purpose of identifying somebody through his paternity once the father has died. [...] ⁸⁵
If Mattia Pascal's pattern of life haunts and threatens with repetition the life of Adriano Meis, this is not the only instance in which we witness the emergence of phantoms from the past in Mattia's story. Besides the *passato prossimo* of Mattia Pascal, there is another past, the *passato remoto* of somebody else who was – *fu* – before Mattia himself. [...] (ebd., S. 54) [Hervorh. DS-P]

Donatella Stocchi-Perucchio findet also schon im Titel des Romans einen Anhaltspunkt für die darin vorherrschende Ambiguität bzw. das Dasein im Schatten eines Gewesenen – *fu* – des Protagonisten und erklärt die näheren Umstände der in Italien gebräuchlichen „bureaucratic formula“ des „*fu*“.

⁸⁵ Stocchi-Perucchio, Donatella: Pirandello and the variages of knowledge. A reading of *Il fu Mattia Pascal*. Saratoga, California: ANMA Libri, 1991, S. 53.

Während seines gesamten Aufenthaltes in Rom muss Mattia/Adriano sich aufgrund dieses Schattendaseins „still verhalten“ (ebd., S. 164), „sich im Schatten herumdrücken, damit [ihn] ja niemand bemerkte...“ (ebd.). Auch gelingt es ihm erst in der Dunkelheit, seine geliebte Adriana während einer spirituellen Sitzung zu küssen; Pirandellos Protagonist nutzt hier also die Anonymität des abgedunkelten Zimmers aus. „[Hier] scheitert die einzig echte Liebe [die von Adriano Meis zur Tochter seines Vermieters in Rom, Anm. KS] an der Unfähigkeit des Adriano Meis, den Schatten des Mattia Pascal loszuwerden und sich als vollwertiges Mitglied in die bürgerliche Gesellschaft einzugliedern.“⁸⁶ Andererseits kann Mattia/Adriano auch nicht mit Adriana glücklich werden, weil er es ihr nicht einzugestehen vermag, wer er wirklich ist.

Nachdem der Leid geplagte Protagonist vom Mitgiftjäger Papiano bestohlen wird und, obwohl er weiß, wer der Täter ist, aus Angst vor der Polizei und der Aufdeckung seiner wahren Identität, nichts preisgibt, läuft Mattia/Adriano „wie von Sinnen [...] aus dem Haus“ (ebd., S. 250), was zu einer Schlüsselszene für sein Schattendasein führt:

Nach einer Weile befand ich mich auf der Via Flaminia, in der Nähe des Ponte Molle. Was suchte ich hier? Ich sah um mich; schließlich blieb mein Blick an dem Schatten haften, den mein Körper warf. Eine Zeitlang betrachtete ich ihn, dann trat ich mit dem Fuß wütend nach ihm. Aber ich konnte ihn nicht zertreten, meinen Schatten. Wer von uns beiden war schattenhafter, ich oder er?

Zwei Schatten!

Dort, dort auf der Erde; jeder konnte darauf treten: mir den Kopf zertreten, das Herz zertreten: und ich mußte schweigen; der Schatten mußte schweigen.

Der Schatten eines Toten: das war mein Leben...

[...]

Da setzte ich mich in Bewegung, und der Schatten bewegte sich mit mir, war vor mir her. Ich beschleunigte meinen Schritt, jagte den Schatten mit Lust unter andere Karren, unter die Füße von Passanten. Eine Übelkeit erregende Unrast erfaßte [sic!] mich, umkrallte meine Eingeweide; dieser Schatten, ich konnte ihn mir schließlich nicht mehr ansehen; ich wollte ihn mir von den Füßen schütteln; ich wandte mich um; aber da war er nun hinter mir.

⁸⁶ Rössner, Michael: Pirandello Mythenstürzer. Fort vom Mythos. Mit Hilfe des Mythos. Hin zum Mythos. Graz: Hermann Böhlhaus Nachf.Ges.m.b.H: 1980, S. 149.

«Und wenn ich auch zu laufen beginne», dachte ich, «er wird mir doch überallhin folgen!»
[...]

Aber so war es nun einmal! Der Schatten war das Symbol meines Lebens – sein Phantom; da lag ich, auf der Erde, jedem Fußtritt ausgesetzt. Das war es, was von Mattia Pascal, der in La Stia verstarb, übrigblieb: sein Schatten in den Straßen von Rom.

Und dieser Schatten hatte ein Herz, durfte aber nicht lieben; er hatte auch Geld, dieser Schatten, und jeder durfte es ihm stehlen; er hatte einen Kopf, und mit dem konnte er denken und erkennen, daß er der Kopf eines Schattens war und nicht der Schatten eines Kopfes. Genau so war es! [...] (ebd., S. 250/251)

Traurig muss Mattia/Adriano sich nun letztendlich doch eingestehen, dass er und sein ganzes fiktives Leben zu diesem Zeitpunkt nicht existieren und auch nie wirklich existieren werden – er ist ein Schatten, besitzt keinen Schatten. Sein Leben kann in dieser schattenhaften, flüchtigen, unsichtbaren Form nicht mehr weitergehen. Der Schatten des Bibliothekars Mattia Pascal, der aus finanziellen Gründen bei der Mühle von La Stia Selbstmord begangen haben soll, lässt ihn nicht los; er kann diesen unter gar keinen Umständen abschütteln und so nur einen Ausweg aus dieser Situation finden, wenn er sich den Geistern, die er gar nicht rief, stellt, und seine ursprüngliche Identität wieder annimmt – dadurch muss er aber auch Adriana verlassen und zu seiner Frau Romilda und deren unsympathischer Mutter, der Witwe Pescatore, zurückkehren.

Diese Heimkehr lässt auch nicht mehr allzu lange auf sich warten, denn wenig später kommt es aufgrund eines unglücklichen Zufalles fast zu einem Duell zwischen Mattia/Adriano und dem Maler Bernaldez. Im letzten Moment entscheidet er sich, nach der Inszenierung seines „eigenen“ Selbstmordes (als des Suizides von Adriano Meis), fortzulaufen, „den Schatten suchend wie ein Dieb, ohne [s]ich umzudrehen“. (ebd., S. 279).

Zuhause in Miragno angekommen, wird Adriano, der nun wieder Mattia Pascal ist, mit der Tatsache konfrontiert, dass seine Frau ihre erste große Liebe, seinen Jugendfreund Pomino, geheiratet hat. Mattia beschließt, nicht auf das Recht des 1. Ehemannes zu pochen und wünscht den beiden zum Abschied alles Gute:

»Wer konnte das denn ahnen?« rief Pomino.

Ich aber hätte schwören können, daß er, der geizige Pomino, eines meiner Seidentücher um den Hals trug.

»Schluß. Lebt wohl! Viel Glück!« sagte ich. Während ich mich verabschiedete, hielt ich meinen Blick fest auf Romilda gerichtet. Sie sah mich nicht an. Aber ihre Hand zitterte, als sie meinen Gruß erwiderte. »Lebt wohl! Lebt wohl!« (ebd., S. 312)

Glücklich, befreit und zufrieden zieht er zu seiner Tante Scolastica und verbringt die nächsten sechs Monate damit, „seine Geschichte aufzuschreiben“ (ebd., S. 315) und als er eines Tages auf dem Grab des Unbekannten, der statt ihm bei der Mühle von La Stia tot aufgefunden worden war, einen Kranz niederlegt, antwortet er einem Vorbeigehenden, der ihn nach seinem Namen fragt, mit halb geschlossenen Augen: „Ja, mein Bester... Ich bin Mattia Pascal selig“. (ebd., S. 317). [in der deutschen Übersetzung findet man hier anstelle des italienischen *fu* das Wort „selig“, welches aber nicht zu einer Überinterpretation in Richtung der Konnotation „glücklich“ führen darf, Anm. KS]

4.2 Der Archetypus des Schattens bei Carl Gustav Jung

Der Schweizer Psychologe und Mediziner Carl Gustav Jung wird auch heute noch oft als Sigmund Freuds' „Kronprinz“⁸⁷ bezeichnet. Aus der Wiener Mittwochsgesellschaft von verschiedenen Ärzten und Wissenschaftlern, die zur Jahrhundertwende eben an diesem bestimmten Wochentag beim Begründer der Psychoanalyse Sigmund Freud zusammenzutreffen pflegte, entwickelte sich im März 1910, aus dem Wunsch nach Regelung und Ordnung heraus, die Internationale Psychoanalytische Vereinigung (IPA), deren Vorsitzender Carl Gustav Jung wurde. Er übte dieses Amt bis ins Jahr 1914 aus, danach wurde er von Karl Abraham abgelöst. Die beiden so außerordentlich klugen Köpfe Freud und Jung standen in einem regen Briefwechsel, dem „als Dokumentsammlung zur Geschichte der Psychoanalyse wie zur Geschichte der Analytischen Psychologie Jungs eine große Bedeutung beizumessen [ist]“ (Wehr, S. 110) – dass Freud gerne lange und viele Briefe schrieb, ist aus den über 1000 erhaltenen, so genannten „Brautbriefen“ an seine Verlobte und spätere Ehefrau Martha Bernays, bekannt.

Kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges kam es zum Bruch zwischen den beiden Medizineren – „[d]er »Sohn« musste sich vom »Vater« lösen; der »Kronprinz« hatte auf das von ihm von seinem Wiener Meister zugedachte Erbteil, wie Freud es

⁸⁷ vgl. dazu: Wehr, Gerhard: Die großen Psychoanalytiker. Profile – Ideen – Schicksale. Zürich: Patmos Verlag, 2003, S. 100.

verstand, zu verzichten“ (ebd.) , denn „[u]m den Preis einer beinahe zehn Jahre währenden Übereinstimmung und Freundschaft mußte er [Jung, Am. KS] diese Grenzen der Freudschen Psychoanalyse überschreiten.“ (ebd., S. 134). So entwickelte der Schweizer Pfarrerssohn die **Analytische Psychologie**, die dem Unbewussten einen weit größeren Einfluss auf die bewusste Wahrnehmung zuspricht als die Freudsche Psychoanalyse.

In einem seiner Hauptwerke, *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste* [entstanden nach der Aufzeichnung eines Seminars aus dem Jahre 1925, Anm. KS], spricht Jung von so genannten **Archetypen**, „[d]ie Inhalte des kollektiven Unbewußten [als Gegenteil zum persönlichen Unbewußten, Anm. KS]“⁸⁸. Neben den wichtigsten Archetypen wie der *Anima*, „die Schlange im Paradies des harmlosen Menschen voll guter Vorsätze und Absichten“ (ebd., S. 37) sind auch der *Mutter*- sowie der *Vaterarchetypus*, das *Mandala* – „der hegende Kreis“ (ebd., S. 20) – und der *Schatten* ein Teil von Jungs' Gedankengut. Letzterer steht bei Jung für die Schattenseite der Seele – also der dunkle, sich im Verborgenen befindende Teil der menschlichen Persönlichkeit.

Beseeltes Wesen ist lebendiges Wesen. Seele ist das Lebendige im Menschen, das auch sich selbst Lebende und Lebenverursachende; darum blies Gott dem Adam einen lebendigem Odem ein, damit er lebe. Die Seele verführt die nicht lebenwollende Trägheit des Stoffes mit List und spielerischer Täuschung zum Leben. Sie ist überzeugt von unglaublichen Dingen, damit das Leben gelebt werde. Sie ist voll von Fallstricken und Fußangeln, damit der Mensch zu Fall komme, die Erde erreiche, sich dort verwickle und daran hängen bleibe, damit das Leben gelebt werde; wie schon Eva im Paradies es nicht lassen konnte, Adam von der Güte des verbotenen Apfels zu überzeugen. Wäre die Bewegtheit und das Schillern der Seele nicht, der Mensch würde in seiner größten Leidenschaft, der Trägheit, zum Stillstand kommen. [...] Seele zu haben ist das Wagnis des Lebens, denn die Seele ist ein lebenspendender Dämon, der sein elfisches Spiel unterhalb und oberhalb der menschlichen Existenz spielt [...] (ebd., S. 36)

„Der Schatten ist also das Dunkel des drohenden Unbewussten im Gegensatz zum Licht des Bewusstseins“ (Prinz, S. 18). Als Grund für die „Beschäftigung mit dem Unbewußten“ (Jung, S. 33) sieht Jung, dass dies uns Menschen „eine Lebensfrage“ (ebd.) sei, denn „[e]s handelt sich dabei um geistiges Sein oder Nichtsein“ (ebd.). Die

⁸⁸ Jung, Carl Gustav: Die Archetypen des kollektiven Unbewußten. In: C. G. Jung. Gesammelte Werke. Neunter Band. Erster Halbband. Olten: Walter Verlag AG, 1976, S. 14.

Auseinandersetzung mit dem Archetypus des Schattens sei im Gegensatz zu der mit der Anima ein „Gesellenstück“ (ebd., S. 38), obwohl

„[...] die Begegnung mit sich selber [...] zu den unangenehmeren Dingen [gehört], denen man entgeht, solange man alles Negative auf die Umgebung projizieren kann. Ist man imstande, den eigenen Schatten zu sehen und das Wissen um ihn zu ertragen, so ist erst ein kleiner Teil der Aufgabe gelöst: man hat wenigstens das persönliche Unbewußte aufgehoben. Der Schatten aber ist ein lebendiger Teil der Persönlichkeit und will darum in irgendeiner Form mitleben. Man kann ihn nicht wegbeweisen oder in Harmlosigkeit umvernünfteln. [...] (ebd., S. 30).

Durch das Ausschließen einer „Umvernünftelung“ des Schattens schließt Jung also eine Lösung der Probleme der Schattenseiten der menschlichen Seele durch die *ratio* aus, liegen diese doch im Verborgenen und wollen „mitleben“. Hier kommt für den Psychologen wieder das kollektive Unbewußte ins Spiel, wenn also der/die Patient/in nun nach einem Ausweg sucht und so dazu tendiert, „einem hilfreichen Einfall Gehör zu schenken oder Gedanken wahrzunehmen, die man vordem nicht zu Worte kommen ließ“ (ebd., S. 30). Eben diese darauf folgende Begegnung mit sich selber besteht für Jung in der „Begegnung mit dem eigenen Schatten“ (ebd., S. 31), der allerdings ein „Engpaß, ein schmales Tor“ (ebd.) ist, „dessen peinliche Enge keinem, der in den tiefen Brunnen hinuntersteigt, erspart bleibt“ (ebd.).

Zum Schluss soll nun nochmals auf einen psychoanalytischen Aspekt im Roman *Andahazis* verwiesen werden.

4.3 *Errante en la sombra, te busca y te nombra...*

«Stell dir vor, daß du eine Frau liebst, und du triffst einen Mann, den du bewunderst, und erkennst, daß ihn auch deine Frau bewundert und liebt, und ihr fühlt nun beide mit Liebe, Eifersucht und Bewunderung die unerreichbare Überlegenheit dieses Mannes -»

Ulrich (MoE, S. 838)

Juan Molina führt ein Schattendasein, er lebt im Schatten des *Zorzal*, liebt die selbe Frau wie dieser und kann ihm auch als sein Chauffeur und Freund nicht entdecken, dass er selbst gerne Sänger geworden wäre. Wie auch Mattia Pascal schafft er es nicht, aus diesem Schatten herauszutreten und gemeinsam mit seiner Geliebten ein

neues Leben zu beginnen. Allerdings hat der junge Tangosänger es sozusagen „doppelt schwer“, denn was die Erfüllung seines Traumes betrifft, lieben und verehren er und Ivonne doch auch beide gleichzeitig den „Urheber“ seines Schattens.

Als er es endlich schafft, seiner Geliebten so nahe wie nie zuvor zu sein, liegt diese tot in seinen Armen. Nachdem er dieses Ereignis verdrängt und somit „vergisst“, bleibt ihm, als ihm seine Tat durch den Besuch von Gardel im Gefängnis klar wird, nur mehr der Suizid als Ausweg, denn

[d]ie Verdrängung ist ein psychischer Vorgang, durch den mit einem Trieb zusammenhängende Vorstellungen (Gedanken, Erinnerungen, Phantasien, etc.) in einem unbewußten Zustand zurückgestoßen oder in einem solchen festgehalten werden.

[...]

Dadurch aber, daß die verdrängten Triebregungen dem Einfluß der bewußten Seelentätigkeit entzogen sind, können sie im Dunkeln wuchern und extreme Ausdrucksformen entwickeln, die dann dem Betreffenden fremd erscheinen und ihn unter Vorspiegelung extremer Triebstärke schrecken. „Diese täuschende Triebstärke ist das Ergebnis einer ungehemmten Entfaltung in der Phantasie und der Aufstauung infolge versagter Befriedigung.“ (S. Freud, 1915, Ges. W. X, 251) [...] ⁸⁹

Federico Andahazi literarisiert also das psychoanalytische Tribschicksal der Verdrängung, wenn er seinen Protagonisten Juan Molina nach Beendigung seines letzten traurigen Tangos im Schatten eines Baumes Selbstmord begehen lässt, weil dessen verdrängte Erinnerungen ihn einholen.

⁸⁹ Schuster, Peter; Springer-Kremser, Marianne: Bausteine der Psychoanalyse. Eine Einführung in die Tiefenpsychologie. WUV-STUDIENBÜCHER. Psychologie. Band 3. Wien: WUV-Verlag, ⁴1997, S. 31/32.

5. Schlussbetrachtungen/Nachwort

Zum Abschluss möchte ich noch ein paar mir besonders wichtig erscheinende Aspekte betonen, die ich in meiner Diplomarbeit über Federico Andahazis musikalischen Roman *Errante en la sombra* und die darin enthaltene Nostalgie für *Un Buenos Aires que ya no es* herauszuarbeiten versucht habe.

Die Großstadt, besonders die argentinische Hauptstadt, als Sitz des Geisteslebens einer Gesellschaft, schafft ideale Vorraussetzungen für die Romanentstehung. Im Jahre 2004 verfasst der junge argentinische Schriftsteller – als eine Art „mythischen Versuch der Welterklärung“ – Federico Andahazi seinen musikalischen Roman, in dem er versucht, die Nostalgie für bessere Zeiten, die seine geliebte Heimatstadt einst erlebt hat, wieder aufleben zu lassen. Andahazi tut dies, als ob er sich und seinen Landsleuten inmitten von *cacerolazos*, Inflation und hoher Arbeitslosenrate noch einmal in Erinnerung rufen wollen würde, dass auch im jetzigen Buenos Aires immer noch die Schätze von damals verborgen liegen. Er komponiert einen Roman voll von Mythen, lässt sogar den unvergesslichen Carlos Gardel wieder aufleben und bewegt durch seine Tangos und seinen musikalischen Schreibstil. *Errante en la sombra* ist ein Roman, der zugleich auch ironisch inszeniert ist und manche Buenos Aires-Mythen bis ins Klischeehafte verzerrt.

Wie Andahazi selbst in einigen Interviews gesagt hat, gehören die großen argentinischen literarischen Genies Arlt, Cortázar und Borges zu seinen Vorbildern. Deshalb habe ich auch drei Werke derselben, die sich ebenfalls mit der Buenos Aires-Thematik auseinandersetzen, gewählt, um sie in dieser Arbeit zu bearbeiten und Parallelen zu *Errante en la sombra* aufzuzeigen. Zur Einführung in die Thematik der Buenos Aires-Romane sollte ein kurzer Überblick, ausgehend von *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo* von Sarmiento, das sich als erstes mit der beständig wichtig bleibenden Dichotomie Buenos Aires – *interior* auseinandersetzt, dienen. Danach wollte ich die mit der mit derselben Hartnäckigkeit thematisierte geistige Nähe zu gewissen europäischen Hauptstädten (besonders Paris) und zur in jedem/r *porteño/a* bis heute verankerten Einwanderer-Thematik umreißen, welche mir selbst vor allem im Gespräch mit EinwohnerInnen dieser Stadt und auch im Lesen zahlreicher Buenos Aires-Romane aufgezeigt wurde.

Diese Migrations-Thematik durchzieht neben vielen anderen argentinischen Romanen Roberto Arlts *El juguete rabioso* genauso wie Jorge Luis Borges *Hombre de la esquina rosada*, Julio Cortázers *Rayuela* und natürlich *Errante en la sombra*. Wie in einem kurzen Exkurs dargestellt, liegt wohl genau hierin auch der Schlüssel dafür, warum so viele Einwohner der „babylonischen“ Stadt am Río de la Plata den Drang verspüren, einen „Seelenarzt“ aufzusuchen und sich so ein Mal wöchentlich intensivst mit dem eigenen Inneren plus dessen Schattenseiten auseinanderzusetzen. Unter anderem wird in den von mir ausgewählten Romanen auch der typische *struggle for life* des Einwanderer-Lebens im *conventillo*, das beständige Arbeitssuchen und das Beisteuern-Müssen der Söhne zum Familienbudget thematisiert. Als weitere Faktoren der von Einwanderung geprägten Schicksale dienen hier noch die Verwendung des *lunfardo* und die Wichtigkeit des Tangos, was sich ja auch in Texten und Themen desselben widerspiegelt.

Auch dem in der Literatur immer wieder auffindbaren Doppelgänger-Motiv wurde in dieser Diplomarbeit Platz eingeräumt. Es findet bei Andahazi, der Juan Molina zum schattenhaften Doppelgänger Gardels macht, genau so wie bei Cortázar in *Rayuela* seine Verwendung. Auch Adelbert von Chamisso macht Bendel, den getreuen Diener, zu einer Art Doppelgänger Peter Schlemihls.

Als weiteres Beispiel diene mir *Il fu Mattia Pascal* von Luigi Pirandello – sein Protagonist führt zur Gänze ein Schattendasein und muss sogar für eine erfundene Identität einen Selbstmord vortäuschen.

Auch der Psychoanalyse, in der wiederum Sigmund Freud den Doppelgänger oder „das Schattenbild“ als einen verdrängten Anteil des Ich betrachtete, wurde in dieser Diplomarbeit Platz eingeräumt, genau so wie der Schattenseite der menschlichen Seele nach Carl Gustav Jung.

6. *Resumen*

Mito y realidad de la cultura de Buenos Aires en la novela *Errante en la sombra* de Federico Andahazi

En último lugar, me gustaría resumir esta tesina de ciencia literaria también en la lengua materna del autor de *Errante en la sombra*.

Antes que nada, al inicio de mi proyecto, trato de subsumir algunos factores eleccionados los que me gustaría tener en cuenta para el análisis de *Errante en la sombra*. La novela fue escrita por Federico Andahazi en el año 2004, tres años después la segunda crisis económica enorme de la que la República Argentina tuvo que sufrir desde su fundación el 9 de julio de 1816 (le fue puesto el nombre a la avenida más ancha del mundo, la “9 de julio” en el centro de Buenos Aires). La primera crisis era la Gran Depresión del año 1929.

Teniendo esto en mente, quiero constatar que mi pensamiento se basa en la idea de que Andahazi ha escrito su novela para inyectarle un poco de “autoestima cultural” al pueblo argentino después del diciembre 2001 en el que la gente salió a la calle con sus cacerolas para hacerse escuchar, temiendo la inflación y la pérdida de su dinero ahorrado. Escribiendo una novela musical, recordando los viejos tiempos fascinantes de los cabarets en la calle Corrientes, el joven escritor argentino quiere recordar sus compatriotas a una temporada de oro de su querida ciudad – y lo hace también con mucha ironía y exageración, especialmente cuando el narrador nos presenta los acontecimientos en estilo incomparable.

Otro aspecto muy importante en el que me gustaría hacer hincapié será que **las metrópolis** como Buenos Aires o también Nueva York siempre han lanzado el mensaje de una fascinación indescriptible a todo el mundo. Además, no solamente esta fascinación fue un factor muy importante en la gran ola de emigración a partir del siglo 20 del último milenio. Especialmente la ciudad del Río de la Plata tiene un mito propio muy marcado y al mismo tiempo inconcebible. Muchos autores, científicos y otras personas ya han tratado de definir o limitar este mito pero todavía no ha sido posible de constatar una definición universal.

Para que uno se haga una idea comienzo trabajando sobre el hecho de que la ciudad de Buenos Aires siempre ha estado y todavía está muy presente en “sus” novelas. El comienzo de “la novela de Buenos Aires” está marcado por la aparición de la novela *El juguete rabioso* de **Roberto Arlt** en el año 1926. En el mismo año, su amigo Ricardo Güiraldes publicó *Don Segundo Sombra* que marcó el final de la preponderancia de la temática de los gauchos en la literatura argentina.

El juguete rabioso cuenta unas etapas de la vida de Silvio Astier, un joven hijo de emigrantes – no solamente por este factor se pueden observar muchos influjos autobiográficos del escritor Arlt y también la concomitancia con Juan Molina en *Errante en la sombra*. La lucha diaria para sobrevivir les causa muchas dificultades a los dos, además sufren del problema de no hablar correctamente la lengua del país de migración. Suponemos que también la relación difícil con su padre le cueste mucho al joven escritor. Su vida entera, Roberto Arlt soñó con inventar algo muy importante para finalmente poder olvidar los problemas financieros. Esto también se muestra en los pensamientos y afanes de su protagonista Silvio. En esta novela, la ciudad de Buenos Aires por primera vez llegó a ser la verdadera protagonista, ella determina la vida del pícaro porteño quien está paseando en ella. Cuando el joven Astier al final del libro denuncia a su viejo amigo Lucio constata que ha entendido el *struggle for life* y no va a hundir en las calles de Buenos Aires. Además hay que añadir que el símbolo del fuego con su efecto destructor y al mismo tiempo purificante juega un papel bastante importante en la novela de Arlt.

La próxima obra sobre la que escribo en esta tesina es el cuento corto *Hombre de la esquina rosada* de uno de los más grandes escritores de todos los tiempos, **Jorge Luis Borges**. Fue publicado tres años después de *El juguete rabioso*, en 1929, el año de la Gran Depresión. El genio se interesaba mucho por los arrabales y construyó una zona indefinida entre la ciudad y el campo la que llamó orilla. Beatriz Sarlo explica este término de Borges como “casi vacía de personajes” (Sarlo 1999, p. 43) y „afectad[a] por la inmigración, por la mezcla cultural y lingüística” (ibid). Para Jorge Luis Borges era bastante importante de acercarse al mundo, a diferentes pensamientos y problemas por el camino de la ficción lo que se muestra bastante bien en su obra extensa. *Hombre de la esquina rosada* es un cuento de cuchilleros que está contado por un narrador omnisciente quien al final de la historia, como factor sorpresa, aclara lo que ha pasado dirigiendo la palabra al autor Borges mismo.

El cuento corto sobre todo trata de dos corraleros quienes se encuentran en un bar típico del arrabal donde hay muchachas (se llaman “chinas”), naipes y tango. Desafiado por Francisco Real, el héroe local Rosendo no quiere luchar y sale del bar. El texto entero de *Hombre de la esquina rosada* está lleno de mitos porteños muy bien relacionados con el cuento de cuchilleros y también típicos por esta ciudad en la temporada de los años 30 del último siglo. Un factor muy importante para crear esta nostalgia es el uso del lunfardo y de hacer desarrollar la historia delante del fondo de un bar del arrabal típico.

A continuación les hablo de **Julio Cortázar**, “el porteño nacido en Bruselas”. Conectando su literatura fantástica con lo mítico de las ciudades de París y de “la París de América del Sur”, Buenos Aires, creyó una de las novelas más importantes del último siglo: *Rayuela*. “Compuesta como una extensa partitura” (Sarlo 2007, p. 240), *Rayuela* propone de convertir el lector-hembra pasivo en un lector activo – el lector-cómplice – quien sigue su propio camino leyendo a la novela, o, mejor dicho, a “las novelas”, porque como dice el autor al inicio, “A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros.” (*Rayuela*, S. 1)

Horacio Oliveira vive en París y puede ser visto como el *alter ego* de Cortázar. Adora a las reuniones del Club de la serpiente en las que discuta con amigos y su amante, la Maga, sobre libros, jazz, filosofía, el amor y muchos otros temas más, tomando mate y alcohol. Como Cortázar era un verdadero aficionado al jazz, este tipo de música juega un papel bastante importante, como el tango en *Errante en la sombra*. A la Maga no la ama, la relación de ellos, mientras Oliveira está en París, puede ser entendida como una relación sexual. En la segunda “parte” del libro, *Del lado de acá*, que se revela en Buenos Aires, él empieza a buscar a la Maga y también a verla en la esposa de su amigo de la infancia y *doppelgänger*, Traveler. Cuando al final del libro Oliveira quiere saltar de su ventana para aterrizar en una rayuela pintada en el patio de la clínica psiquiátrica donde vive y trabaja con Traveler y Talita, su esposa, no sabemos exactamente si se ha vuelto loco o no. Tampoco sabemos si de verdad se muere, pero hay algunas señales en los capítulos prescindibles para poder asumir que haya sobrevivido.

El ya mencionado motivo del *doppelgänger*, del doble, no solamente es muy importante en *Rayuela*, sino también en otros ejemplos sobre los que hablo en mi

tesina. En primer lugar lo vemos a este motivo en la relación de Juan Molina y Carlos Gardel, pero también en la de Peter Schlemihl y Bendel. Otro tema que comparte con *Errante en la sombra* es el de la nostalgia.

El tercer capítulo que lleva el título ***Mito y realidad de Buenos Aires en 'Errante en la sombra'*** forma el núcleo de mi tesina. Federico Andahazi revela su novela musical en un Buenos Aires *que ya no es*, un Buenos Aires de los años veinte, treinta; un Buenos Aires llena de cantantes de tangos en los cabarets de la calle Corrientes. Juan Molina, viviendo en el barrio La Boca y siendo el “mejor” cantante de tango “después de Gardel” (ES, p. 9) tiene que ir tirando su vida en la sombra del *Zorzal*. Como Roberto Arlt, Silvio Astier o Federico Andahazi quienes también son hijos de inmigrantes, Juan Molina tiene que ganarse su vida trabajando muy duro. Trabaja como chófer en el Astillero del Plata, una empresa de construcción naval. Cuando por fin logra obtener un puesto de trabajo como cantante en el Royal Pigalle, el objetivo de sus deseos, conoce a la joven prostituta polaca Ivonne. Molina de repente se enamora de ella, pero su corazón “*ya tiene un dueño*” (ES, p. 157) – Juan se ha enamorado de la amante de su ídolo más grande, Carlos Gardel. Entonces, cómo es obvio, *Errante en la sombra* se trata de un triángulo amoroso muy complicado porque además de ser el “segundo” hombre, el protagonista no solamente está enamorado de la misma mujer sino también adora al otro hombre y tiene que vivir errante en la sombra de éste.

Tampoco se puede negar el papel extraordinariamente importante que ocupa el tango en la novela. Como Julio Córdazar escribió algunos capítulos de *Rayuela* escuchando un cierto tipo de Jazz, se puede dibujar una conexión hasta Federico Andahazi y el tango. Como manifestó el escritor en una entrevista, escuchaba casi permanentemente la voz de Gardel mientras escribía esta novela musical. También afirmó que el musical *All that jazz* de Bob Fosse le ayudaba mucho a “sentir” lo que escribió. Además, el autor mismo compuso más de 40 tango-canciones para sus figuras, sobre todo para su protagonista Juan Molina.

Con su propio e inconfundible estilo de escribir Andahazi logra mantener la ilusión de una función en vivo hecha para el lector siempre que habla el narrador-“*showmaster*”, ironicamente exagerando. Tenemos la sensación de que nos encontramos en un cabaret, casi podemos oler el humo de los puros y el alcohol. El

autor crea la ilusión perfecta – delante de los ojos de los lectores se revela el Buenos Aires de la temporada del tango y de los grandes cabarets.

Como protagonista femenina, Andahazi inventó a una mujer tan bella como Helena de Troya o también Afrodita. Se llama Ivonne y es una prostituta “francesa” de origen polaco. La llamaron “francesa” para poder cobrar más de sus clientes. Ivonne es el prototipo de la *femme fatale* – todos sus clientes (por besarles en la boca creando la ilusión del amor), su propio caficho André Seguin, el joven Juan Molina y también el gran Carlos Gardel se enamoran de ella. Desde su pequeño pueblo polaco la atraeron con promesas falsas a la “lejana París de América del Sur” (ES, p. 60) donde Seguin y otros la obligan a prostituirse. Ella no ve más remedio que al menos aprender bien el español y hacer lo mejor posible de su situación – y poco a poco, llega a ser la prostituta más solicitada de la ciudad entera. Poco después de que su caficho le presenta a Carlos Gardel ya está pérdida y completamente enamorada del cantante con la voz inolvidable del *Zorzal*.

Algo que en este punto conviene tener en cuenta es que la figura literaria de Gardel no fue construida como una imagen del “verdadero” Carlos Gardel, es decir que Federico Andahazi no adaptó muchos detalles de la vida del cantante para crear su figura literaria. En una entrevista el autor dijo que hoy en día no sabemos mucho de Gardel porque éste nunca habló de su vida privada y trató de mantenerlo lo más privado posible. Pero me parecería bien importante de mencionar que Andahazi sí ha usado algunos detalles de la vida del *Zorzal*, por ejemplo cuando habla de un “*balazo cerca del corazón*” (ES, p. 183) de que éste había sufrido. Entonces, en la novela, el autor nos enfrenta con un detalle no muy conocido de la vida de Carlos Gardel a quien de verdad le tiraron una bala en el pulmón en un club el 11 de diciembre de 1915. El cantante durante toda su vida sufrió de este balazo.

Teniendo esto en mente también es muy importante de saber que este hijo de inmigrantes, Carlos Gardel, en conjunto con Eva “Evita” Duarte Perón y Diego Maradona, es uno de los ídolos más grandes de la Argentina de hoy. Podemos encontrar a su retrato en casi cada esquina de la ciudad de Buenos Aires, y además de esto le pusieron su nombre a una estación de subte.

Al final de la novela, Juan Molina por fin logra de escapar de la sombra de Carlos Gardel, y aunque está en la cárcel por haber matado a Ivonne, ha logrado de estar

celebre y solicitado. La novela acaba con el suicidio del joven Juan cuando por fin se acuerda de lo que ha hecho y apartado de su mente y no puede soportar más la presión de haber matado a su querida Ivonne.

En ese lugar, en una pequeña digresión sobre **Buenos Aires y el psicoanálisis**, trato de mencionar algunos factores para la abundancia de psicólogos y psicoanalistas en el barrio Villa Freud en Palermo como por ejemplo la inmigración o también la dictadura militar de los años 1976 hasta 1983.

El cuarto y último capítulo lleva la palabra “sombra” en el título. Para dar una pequeña idea de como se podría definir “la sombra”, comienzo hablando sobre las calidades físicas de los “*holes in a flux*” (Baxandall, p. 1) como el historiador del arte Michael Baxandall describe a la sombra.

Retomando el tema anterior me gustaría mencionar la conexión entre el símbolo de la sombra y los lados malos de personas, pensamientos o cosas como lo podemos ver en los ejemplos literarios elegidos: *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* de Adelbert de Chamisso y *Il fu Mattia Pascal* de Luigi Pirandello. Aunque el autor francés **Chamisso** vivió en Alemania a partir de los quince años, escribió en alemán. Por eso y otras razones, durante toda su vida se sentía como un extranjero. Sabiendo eso no sorprende mucho que hoy en día existe un premio que lleva su nombre y cada año está concedido por la “Bosch Stiftung” a jóvenes escritores quienes no tienen el alemán como lengua materna.

En el cuento, Peter Schlemihl vende su sombra a un hombre de traje gris no sabiendo que es el diablo – como compensación éste le da un saco mágico que contiene oro y otras cosas sin fin. Poco después del cambio, Peter rápidamente se da cuenta de que esto en verdad fue una idea bastante mala y se arrepiente.

Me parece importante saber que Chamisso, además de ser escritor, también fue científico y esta afición, al final del cuento, se nos muestra cuando Peter se compra “*Siebenmeilenstiefel*”, botas mágicas, con las que puede explorar el mundo a pasos agigantados.

Otro ejemplo literario que se vale del motivo de la sombra es *Il fu Mattia Pascal* del autor siciliano **Luigi Pirandello**. En esta novela del año 1904, al protagonista Mattia Pascal le pasa una coincidencia más o menos feliz: justo cuando está haciendo el viaje de vuelta a su casa donde le están esperando su esposa que no le ama y su suegra poco simpática, lee en el periódico de su propio suicidio. Así obtiene la oportunidad única de comenzar una vida totalmente nueva y diferente – y la toma. Pero la alegría no dura mucho tiempo. Poco después, Mattia – que se ha convertido en “Adriano Meis” – se da cuenta de que su vida en la sombra conjura un montón de problemas, por ejemplo cuando se enamora y no puede descubrir a la mujer querida quien es de verdad o cuando le roban y tiene mucho miedo de hablar con la policía. Poco antes del final de la novela termina su vida en la sombra fingiendo el suicidio de Adriano Meis para poder volver a vivir su vida “original” como Mattia Pascal. También me parece muy importante mencionar a una escena cuando Adriano/Mattia todavía se encuentra en Roma y quiere despojarse de su sombra porque porque le molesta que esté siguiendo sus pasos permanentemente.

Aparte de estos dos autores, Pirandello y Chamisso, el médico y psicólogo **Carl Gustav Jung** trabajó mucho sobre el arquetipo de la sombra. En su definición, les nombra “arquetipos” a los contenidos de lo inconsciente colectivo y entonces la sombra correspondería a las partes inferiores de la personalidad, las partes que se encuentran en lo oculto.

Por fin lo que quiero que queda bien claro es que creo que el joven escritor Federico Andahazi ha logrado escribir una novela tan emocionante, buena y también nostálgica que, para otros autores, no será muy fácil compararse con él.

7. Danksagung

Wien, im Juli 2008

Die vorliegende Diplomarbeit wurde im Fachbereich **Spanische Literaturwissenschaften** am Institut für Romanistik der Universität Wien eingereicht. Ganz herzlich möchte ich mich bei allen Personen bedanken, die mit ihrer Unterstützung die Realisierung dieses Vorhabens möglich gemacht haben.

Besonderer Dank gilt:

- Univ. Prof. DDr. Michael Rössner, meinem Diplomarbeitsbetreuer, der mir durch seinen schier unerschöpflichen Wissensfundus, unzählige Anregungen und viele wissenschaftliche Gespräche immer neue Perspektiven eröffnet und mich während des Verfassens dieser Arbeit stets hervorragend betreut hat.
- Der Stipendienabteilung der Universität Wien sowie der Niederösterreichischen Landesregierung, die mir durch Stipendien für Kurzfristiges Wissenschaftliches Arbeiten im Ausland einen zweimonatigen Aufenthalt in Buenos Aires ermöglichen geholfen haben.
- Meiner Familie, die mich in meinem Tun immer unterstützt und mir mein Studium ermöglicht hat.
- Meiner Kollegin Frau Mag.^a Ulrike Kruh, die mir stets mit wissenschaftlichem Rat und Tat zur Seite gestanden hat.
- Meinen StudienkollegInnen und FreundInnen, die mir immer wieder durch interessanteste Diskussionen neue Anregungen schenken/schenken und mir bei der Entwirrung und Ordnung so mancher Gedankengänge geholfen haben/helfen.

Kathrin Schragl

8. Lebenslauf der Verfasserin

PERSÖNLICHE ANGABEN

- Name: Kathrin Schragl
- Beruf: Studentin der Universität Wien, Unterrichtsfächer Spanisch und Deutsch (Lehramt); Tutorin/Nachhilfelehrerin (Schülerhilfe Wien)
- Staatsangehörigkeit: Österreicherin
- Religion: römisch-katholisch
- Geburtstag: 3. Juli 1982
- Geburtsort: Melk
- Eltern: Karl u. Elisabeth Schragl
- Familienstand: ledig

ANGESTREBTE TÄTIGKEITEN

- Unterrichtstätigkeit/Wissenschaftliche Tätigkeit an einer in- oder ausländischen Universität/Schule im Bereich der germanistischen und/oder romanischen Philologie

BILDUNGSGANG

- Juni 2001: Matura an der Höheren Lehranstalt für wirtschaftliche Berufe (HLW) Amstetten mit gutem Erfolg
- März 2005: Beendigung des 1. Studienabschnittes
- **6-monatiger Auslandsaufenthalt** in Costa Rica, (freiwillige) Tätigkeit als Lehrerin für Englisch in der Unterstufe und Angestellte eines Naturparks
- Februar bis Juli 2006: **ERASMUS-Auslandssemester** in Lissabon, Portugal
- Januar 2008: Beendigung des 2. Studienabschnittes
- Februar bis April 2008: **Forschungsaufenthalt** in Buenos Aires, Argentinien

BESONDERE FÄHIGKEITEN

- **Fremdsprachen:** Englisch und Spanisch fließend in Wort und Schrift, Portugiesisch-, Französisch- und Italienisch-Kenntnisse (Konversationsniveau)
- Tutorin in Wiens größtem Lerninstitut (Schülerhilfe) seit 2004 für die Schulfächer Spanisch und Deutsch (auch Deutsch als Fremdsprache)
- bisherige berufliche Tätigkeit als DaF-Lehrerin (Acti Lingua Academy, Wien), und als Übersetzerin für diverse span. Korrespondenz (Fa. Gerhard Schragl, Amstetten; Fa. AHVG, Wien 3)
- Ausbildung im Bereich DaF/DaZ (Deutsch als Fremd- bzw. Zweitsprache) als Schwerpunkt des Germanistik-Studiums
- ECDL (europäischer Computerführerschein für die Programme Word, Excel, Access, Internet Explorer, Power Point, etc.)
- Wirtschaftslehre- und Buchhaltungskenntnisse sowie Ausbildung zur Reisebürokauffrau im Rahmen der HLW Amstetten
- Ausbildung in Küchenführung- und Servierkunde (mehrmonatiger Praxisaufenthalt in einem Drei Sterne-Hotel in Zell/See)
- Führerschein B

9. Bibliografie:

Primärliteratur:

Andahazi, Federico: El anatomista. Barcelona: Planeta, 2003.

Andahazi, Federico: Errante en la sombra. Una novela musical. Bogotá: Alfaguara, 2004.

Arlt, Roberto: El juguete rabioso. Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R.L, 1996.

Borges, Jorge Luis: Ficciones. Buenos Aires: Alianza Editorial S.A. Biblioteca Borges, 2006.

Borges, Jorge Luis: El Aleph. Buenos Aires: Alianza Editorial S.A. Biblioteca Borges, 2006.

Borges, Jorge Luis: Hombre de la esquina rosada:

<http://www.bibliotecasvirtuales.com/biblioteca/literaturaargentina/Borges/Hombredelaesquinarosada.asp>

Chamisso, Adelbert von: Peter Schlemihls wundersame Geschichte. Mit Anmerkungen und einem Nachwort. Herausgegeben von der Vereinigung für Arbeitsunterricht und Kunsterziehung. Wien: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst: 1925.

Cortázar, Julio: Historias de Cronopios y de Famas. Buenos Aires: Punto de Lectura S.A., 2007.

Cortázar, Julio: Rayuela. Madrid: Punto de Lectura, S.L., 2006.

Cortázar, Julio: Rayuela. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag: 1981.

Jarkowski, Aníbal: El trabajo. Buenos Aires: Tusquets Editores, S.A.: 2007.

Kohan, Martín: Ciencias morales. Barcelona: Anagrama, 2007.

Mujica-Lainez, Manuel: Canto a Buenos Aires. Buenos Aires: Sudamericana, ³1975.

Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes und zweites Buch, herausgegeben von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, ¹⁷2003.

Piglia, Ricardo: La ciudad ausente. Barcelona: Anagrama, 2003.

Pirandello, Luigi: Mattia Pascal. Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Herausgegeben von Michael Rössner. Band 9. Berlin: Propyläen, 1999.

Puig, Manuel: boquitas pintadas. Buenos Aires: Planeta, ³2003.

Sabato, Ernesto: Sobre heroes y tumbas. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., ⁶2006.

Sarmiento, Domingo Faustino: Facundo. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A. ¹⁴2006.

Verbitsky, Bernardo: Villa Miseria también es América. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.

Sekundärliteratur:

Selbständige Publikationen:

Abós, Álvaro: El libro de Buenos Aires. Crónicas de cinco siglos. Buenos Aires: Grijalbo S.A., 2000.

Antología del Certamen Literario CAFÉ, BAR, BILLARES: Una Mirada sobre Buenos Aires y el Tango. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2000.

Ara, Guillermo: Los argentinos y la literatura nacional; estudios para una teoría de nuestra expression. Buenos Aires: Huemol, o.D.

Arrieta, Rafael Alberto: Historia de la literatura argentina. Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1959.

Ballester, Luis Alberto: Revelación de Buenos Aires. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1985.

Bachman-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2006, S. 284 – 321.

Baxandall, Michael: Shadows and enlightenment. Yale University Press. New Haven & London. Avon: The Bath Press, 1995.

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Deutsch von Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1964.

Cella, Susana: Diccionario de la literatura latinoamericana. Buenos Aires: El Ateneo, ¹1998.

Domínguez de Rodríguez Pasqués, Mignon: Boletín de la Academia Argentina de Letras. Tomo LXIX, enero – abril de 2004, N° 271 – 272: Ciudades invisibles: su función narratológica. Buenos Aires: 2004, S. 119 – 141.

Dünne, Jörg u. Günzel, Stefan [Hrsg.]: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006.

Fremmer, Sabine: Buenos Aires in der argentinischen Lyrik. Postkoloniale Identitätssuche und literarische Diskurse. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.

Gorelik, Adrián: Una mirada sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina S.A., 2004.

Grinberg, León und Rebeca: Psychoanalyse der Migration und des Exils. Aus dem Spanischen von Flavio C. Ribas. Verlag Internationale Psychoanalyse. Donauwörth: Ludwig Auer GmbH, 1990.

Haase-Türk, Astrid: Tango Argentino. Eine Liebeserklärung. Tanzkurs, Kult und Sinnlichkeit. München: BLV Verlagsgesellschaft, 2003.

Jackob, Peter: Der Schatten. Wandel einer Metapher in der europäischen Literatur. Sulzbach: Kirsch, 2001.

Jung, Carl Gustav: Die Archetypen des kollektiven Unbewußten. In: C. G. Jung. Gesammelte Werke. Neunter Band. Erster Halbband. Olten: Walter Verlag AG, 1976.

Klotz, Volker: Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1987.

Krusche, Dietrich [Hrsg.]: Der gefundene Schatten. Chamisso-Reden 1985 – 1993. München: A-1-Verlag, 1993.

Martínez de Richter, Marily [Hrsg.]: Moderne in den Metropolen. Roberto Arlt und Alfred Döblin. Internationales Symposium, Buenos Aires – Berlin, 2004. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2007.

Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Herausgegeben von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung: ²1990.

Morales Saravia, José/Schuchard, Barbara [Hrsg.]: Roberto Arlt. Una modernidad argentina. Con la colaboración de Wolfgang Matzat. Frankfurt am Main: Vervuert, 2001.

Mujica-Lainez, Manuel: Los porteños II. Buenos Aires: El Elefante Blanco, 1998.

Nogués, Germinal: Buenos Aires – ciudad secreta. Buenos Aires: Sudamericana, ³2003.

Plotkin, Mariano Ben: Freud in the Pampas. The emergence and development of a psychoanalytic culture in Argentina. Stanford: Stanford University Press, 2001.

Reclams kleiner Opernführer. Hrsg. von Rudolf Farth. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2000.

Reichhardt, Dieter: Tango – Verweigerung und Trauer. Kontexte und Texte. Frankfurt/Main: Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1981.

Röhl-Schulze, Barbara: Einsamkeit, Entfremdung und Melancholie in der zeitgenössischen argentinischen Literatur (1955 bis Gegenwart). Wien: Böhlau Verlag, 1990.

Rössner, Michael: Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Studien zu den Aspekten mythischen Bewußtseins in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Vorgelegt als Habilitationsschrift für Romanistik/Literaturwissenschaft an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, 1986.

Rössner, Michael [Hrsg.]: ¡Baila! ¡Vení! ¡Volá! El fenómeno tanguero y la literatura. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 2000.

Rössner, Michael [Hrsg.]: Lateinamerikanische Literaturgeschichte. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 2002.

Rössner, Michael: Pirandello Mythenstürzer. Fort vom Mythos. Mit Hilfe des Mythos. Hin zum Mythos. Graz: Hermann Böhlau Nachf.Ges.m.b.H: 1980.

Saítta, Sylvia/Romero, Luis Alberto [Hrsg.]: Grandes entrevistas de la historia argentina. 1979-1988. Selección y prólogo de Sylvia Saítta y Luis Alberto Romero. Buenos Aires: Suma de Letras Argentina, ²2002.

Saítta, Sylvia [Hrsg.]: Historia crítica de la literatura argentina. Tomo 9: El oficio se afirma. Buenos Aires: Emecé, 2000, S. 7 – 90.

Sarlo, Beatriz: Escritos sobre literatura argentina. Edición a cargo de Sylvia Saítta. Grafínor: Siglo XXI Editores Argentina S.A., 2007.

Sarlo, Beatriz: Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930. Buenos Aires: Edición Nueva Visión, ³1999.

Schuster, Peter; Springer-Kremser, Marianne: Bausteine der Psychoanalyse. Eine Einführung in die Tiefenpsychologie. WUV-STUDIENBÜCHER. Psychologie. Band 3. Wien: WUV-Verlag, ⁴1997

Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Aufsätze und Abhandlungen. 1901-1908. Band 1 der Gesamtausgabe, S. 116 – 131. Hrsg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt. In: Georg Simmel. Gesamtausgabe. Herausgegeben von Otthein Rammstedt. Band 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

Stocchi-Perucchio, Donatella: Pirandello and the variages of knowledge. A reading of *Il fu Mattia Pascal*. Saratoga, California: ANMA Libri, 1991.

Wehr, Gerhard: Die großen Psychoanalytiker. Profile – Ideen – Schicksale. Zürich: Patmos Verlag, 2003.

Wenzel, Bettina: Der Buenos Aires-Roman. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 1999.

Zito, Carlos Alberto: El Buenos Aires de Borges. Buenos Aires: Aguilar, 1999.

IV Jornadas de historia de la ciudad de Buenos Aires: La historia a través de la literatura. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Secretaria de Cultura, Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 1998.

Unselbständige Publikationen:

Baigorria, Osvaldo: Sheraton Hotel. In: Ensayos, Reseños y Opiniones – La ciudad. In: El OJO mocho N° 6. Buenos Aires: 1995, S. 64 – 70.

Brodin, Brita: Criaturas ficticias y su mundo, en “Rayuela” de Cortázar. Études romanes de Lund 24. publiées par Östen Södergård. Lund: CWK Gleerup, 1975.

Caimari, Lila: La ciudad y el miedo. In: Punto de Vista N° 89. Año XXX. Buenos Aires: Nuevo Offset, Dic. 2007, S. 9 – 13.

Filippelli, Rafael/Monjeau, Federico: Fue lindo mientras duró. Contribuciones a una crítica del tango. In: Punto de Vista N° 86. Año XXIX. Buenos Aires: Nuevo Offset, Dic. de 2006, S. 15 – 22.

Gorelik, Adrián: Buenos Aires: el fracaso de la autonomía. Entrevista de Adrián Gorelik a Eduardo Passalacqua. In: Punto de Vista N° 81. Año XXVIII. Buenos Aires: Nuevo Offset. Abril de 2005, S. 35 – 41.

Gorelik, Adrián: La “ciudad latinoamericana” como idea. In: Punto de Vista N° 73. Año XXV. Buenos Aires: Nuevo Offset. Mayo de 2002, S. 41 – 48.

Gramuglio, María Teresa/Prieto, Martín/Sánchez, Matilde/Sarlo, Beatriz: Literatura, mercado y crítica. Un debate. In: Punto de Vista N° 66. Año XXIII. Buenos Aires: Nuevo Offset, Abr. de 2000, S. 1 – 9.

Jitrik, Noé: Tendencias actuales de la narrativa latinoamericana. In: Revista de Lengua y Literatura. N° 3. Departamento de Letras. Neuquén: Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Comahue, Mayo de 1988, S. 5 – 16.

Jung, Carl Gustav: Analytische Psychologie. Nach Aufzeichnungen des Seminars von 1925. Herausgegeben von William McGuire, Lahnau: Walter-Verlag, 1995.

Kohan, Martín: Más acá del bien y del mal. La novela hoy. In: Punto de Vista N° 83. Año XXVIII. Buenos Aires: Nuevo Offset. Dic. de 2005, S. 7 – 12.

Kolesnicov, Patricia: La ciudad de los narradores. VI Encuentro de Escritores Dr. Roberto Noble. In: Clarín. Cultura y Nación, Buenos Aires, jueves 26 de agosto de 1993, S. 5 – 8.

López, María Pia: Textos Urbanos. In: Ensayos, Reseños y Opiniones – La ciudad. In: El OJO mocho N° 6. Buenos Aires: 1995, S. 57 – 61.

Mertz, Melanie Carolina: Yo soy el tango. Descripción de la figura tanguera en su primera época (1900 – 1930) a través del yo-narrativo en las letras de tango. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie aus der Studienrichtung LA Spanisch. Wien, 2005.

Minelli, María A./Pollastri, Laura: Crónica de una mirada crítica. Entrevista con Noé Jitrik. In: Revista de Lengua y Literatura. Neuquén: N° 13-14, Nov. 1993, Año 7, S. 87 – 96.

Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, Secretaria de Educación y cultura, Subsecretaria de cultura, Instituto Historico de la ciudad de Buenos Aires: “La porteñidad”. In: Historias de Buenos Aires. N° 23, Set. de 1993. Año 6, Buenos Aires: 2 – 10.

Pagés Larraya, Antonio: Buenos Aires en la novela. In: Revista de la Universidad de Buenos Aires. N° 1. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Enero – Marzo de 1946.

Paz, Octavio: La ciudad y la literatura. In: La Nación. Buenos Aires, domingo 13 de septiembre de 1992.

Prinz, Claudia Maria: C. G. Jung braucht Tantra!? Alternative Methoden zur Integration der Schattenseiten. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie an der Fakultät für Sozialwissenschaften der Universität Wien, Juni 2005.

Ruhs, Elisabeth: La „novísima“ novela histórica en Argentina. Der „neueste“ historische Roman in Argentinien. Analysiert am Beispiel von Federico Andahazis' *El anatomista*, *Las Piadosas* und *El secreto de los flamencos*. Diplomarbeit zur Erlangung Magistergrades der Philosophie an der Universität Salzburg, September 2004.

Sarlo, Beatriz: Lectura sobre lectura. In: Punto de Vista N° 89. Año XXX. Buenos Aires: Nuevo Offset, Dic. de 2007, S. 46 – 48.

Sarlo, Beatriz: Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia. In: Punto de Vista N° 86. Año XXIX. Buenos Aires: Nuevo Offset, Dic. de 2006, S. 1 – 6.

Sarlo, Beatriz: Ya nada será igual. In: Punto de Vista N° 70. Año XXIV. Buenos Aires: Nuevo Offset, Ago. de 2001, S. 2 – 18.

Schober, Karin Elisabeth: Argentinischer Tango als Vermittler kultureller Identität? Diplomarbeit zur Erlangung Magistergrades der Philosophie an der Paris-Lodron-Universität Salzburg, April 2006.

Internetquellen:

Allgemeines:

http://lexikon.meyers.de/meyers/Meyers:Lexikon_online [online-Enzyklopädie]

<http://dict.leo.org/esde?lang=de&lp=esde&search=tard%EDo> [online-Wörterbuch]

http://barcelona.paukerin.com/pauker/DE_DE/SP/wb/ [online-Wörterbuch]

Autoren:

Federico Andahazi:

<http://www.autoresdeargentina.com/contenidos/biografias/andahazi.aspx> [Zugriff am 9.1.08]

http://www.elortiba.org/anatomista1.html#LA_OBRA__ [Zugriff am 20.4.08]

http://es.wikipedia.org/wiki/Federico_Andahazi [Zugriff am 20.4.08]

<http://elpais.com/articulo/cultura/Federico/Andahazi/lleva/melancolia/tango/novela/Errante/sombra/elpepucul/20050518elpepicul-4/Tres> [Zugriff am 20.4.08]

<http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/libros/10-1041-2004-05-08.html> [Zugriff am 20.4.08]

<http://www.rebelion.org/cultura/040522.ea.htm> [Zugriff am 20.4.08]

<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2004/04/30/u-750654.htm> [Zugriff am 20.4.08]

<http://www.abc.es/hemeroteca/historico-18-05-2005/abc/Cultura/el-musical-es-un-genero-kafkiano-afirma-federico-andahazi-202552689756.html> [Zugriff am 20.4.08]

http://www.abctango.com.ar/noticia_ind.php?idioma=1&idnro=44&tipo=3 [Zugriff am 20.4.08]

http://www.lanacion.com.ar/edicioinimpresa/suplementos/revista/nota.asp?nota_id=762649 [Zugriff am 20.4.08]

<http://rancholasvoces.blogspot.com/2004/06/entrevista-federico-andahazi-errante.html> [Zugriff am 20.4.08]

<http://noticiasgay.info/2005/06/06/federico-andahazi-una-voz-libre/> [Zugriff am 20.4.08]

http://argentinauniversal.info/sept04/literat_poe0904.html [Zugriff am 20.4.08]

Jorge Luis Borges:

<http://borges.uiowa.edu/spanish.php> [Borges-Center der University of Iowa; erstmaliger Zugriff am 10.1.2008]

Julio Cortázar:

Interview mit dem Schriftsteller aus dem Jahr 1977:

<http://video.google.com/videoplay?docid=-3562250863327291954&sourceid=docidfeed&hl=es/> [Zugriff am 16.6.08]

Luigi Pirandello:

<http://www.pirandello-zentrum.uni-muenchen.de/03.html> [Zugriff am 30. 6. 2008]

Buenos Aires:

<http://www.bue.gov.ar/institucional/index.php?page=estadisticas&anio=2007> [Zugriff am 27.4.08]

<http://www.turismo.gov.ar/esp/menu.htm> [Zugriff am 27.4.08]

<http://primeravistalibros.com/fichaAutor.jsp?idAutor=418> [Zugriff am 10.5.08]

<http://www.alvaroabos.com.ar/index.php> [Zugriff am 10.5.08]

<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v09/waisman.html> [Zugriff am 9.1.08]

Psychoanalyse:

<http://www.tagesspiegel.de/zeitung/Die-Stadt;art7755,2468404> [Zugriff am 11. 7. 08]

http://www.zeit.de/2006/22/Freud-S-damerika_xml [Zugriff am 11.7.08]

Tango:

<http://www.todotango.com/Spanish/biblioteca/letras/letra.asp?idletra=31#> [Zugriff am 14.4.08]

<http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/letras/letra.asp?idletra=605> [Zugriff am 14.4.08]

<http://www.gardelweb.com/Max-Glucksmann.htm> [Zugriff am 28.4.08]

<http://www.todotango.com/Spanish/biblioteca/letras/letra.asp?idletra=223> [Zugriff am 10.5.08]

<http://www.todotango.com/English/biblioteca/letras/letra.asp?idletra=28> [Zugriff am 26.7.08]

www.youtube.com/watch?v=zdFNjLR6YGw [Zugriff am 26.7.08]

wissenschaftliche Interviews wurden durchgeführt mit:

- **Rafael Filippelli**, Ehemann der argentinischen Literaturwissenschaftlerin und –professorin Beatriz Sarlo. Das Gespräch fand statt am Montag, den 18. Februar 2008 um 16:00 Uhr im Gran Café Tortoni an der Avenida de Mayo.
- **Sylvia Saïtta**, enge Mitarbeiterin von Beatriz Sarlo und Literaturprofessorin an der UBA, der Universidad de Buenos Aires. Das Gespräch fand statt am Montag, den 10. März 2008 um 18:30 in der Bar Socrates, gegenüber der Facultad de Filosofía y Letras der UBA, Puan 480.
- **Carolina Balbi**, Theater-Autorin, Schauspielerin, Mitarbeiterin des Theaters espacio callejón, Humahuaca 3759 und Tochter des zur Zeiten der Militärdiktatur verschleppten Schriftstellers Osvaldo Balbi. Caro war nicht nur meine Vermieterin in der Calle Serrano 579 in Buenos Aires, sondern ist mir auch Monate später noch als liebe Freundin und außerordentlich interessante Gesprächspartnerin zum Thema „*argentinidad*“ in Erinnerung geblieben.