



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Kult und Kultur. (De-)Konstruktion von
Identitätsgrenzen im Werk Alejo Carpentiers“

Verfasserin

Jennifer Kumpfmüller

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 353

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramt UF Deutsch, UF Spanisch

Betreuer:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Friedrich Frosch

Inhalt

1. EINLEITUNG	6
2. KURZBIOGRAPHIE.....	11
3. THEORETISCHE GRUNDLAGEN.....	13
3.1. SAG MIR, WER DU BIST UND ICH SAG DIR, WER ICH BIN. ODER: DIE FRAGE NACH DER IDENTITÄT.....	13
3.2. DIFFERENZ ALS GRUNDLAGE VON IDENTITÄT NACH STUART HALL.....	16
3.2.1. Polarisierung der Menschheit durch Stereotype	17
3.2.2. Der edle Wilde: Die Ambivalenz des Fremden	20
3.3. POSTKOLONIALE THEORIE: DER KOLONISATOR UND DIE ANDEREN	24
4. DIE LITERARISCHE WELT ALEJO CARPENTIER: GRENZGÄNGE DER IDENTITÄT ZWISCHEN EUROPA UND AMERIKA.....	26
4.1. CARPENTIER UND DIE POSTKOLONIALE NARRATION	26
4.2. DIE WUNDERBARE WIRKLICHKEIT	30
4.3. ZWEI WELTEN, ZWEI ERZÄHLERSPERSPEKTIVEN	33
4.4. ACÁ VERSUS ALLÁ: INTERDEPENDENZ MODERNER UND TRADITIONALER KULTUR	37
5. EL REINO DE ESTE MUNDO	41
5.1. HISTORISCHER HINTERGRUND: EINE GESCHICHTE DER UNTERDRÜCKTEN.....	41
5.1.1. Der Rebellenführer Mackandal	43
5.1.2. Eine organisierte Revolte: Boukman.....	44
5.2. IDENTITÄTSGRENZEN IN DER ERZÄHLUNG: ICH BIN NICHT(S) OHNE DICH	47
5.2.1. Eine Frage des Blickwinkels.....	47
5.2.2. Identitätskonstruktion Ti Noels.....	49
5.2.3. Moderner und traditionaler Menschentyp auf Kollisionskurs.....	51
5.2.3.1. Der König: Von Virilität und Delegation	51
5.2.3.2. Die Trommeln des Voodoo: más que una piel de chivo tensa sobre un tronco ahuecado	54
5.2.3.3. Eine Aufführung ohne Publikum	57

5.2.3.4.	Die lebende Statue	59
5.2.3.5.	Eine symbolische Sitzgelegenheit	61
5.2.4.	<i>Synkretistische Tendenzen: Über das kulturelle (Miss-)Verständnis</i>	63
5.2.4.1.	Solimán und Paulina. Ein Akt der Verzweiflung	63
5.2.4.2.	Von der Unmöglichkeit des Nutznießens: Los que no creen en santos.....	64
5.2.4.3.	Noch einmal der Voodoo: Grenze oder Grenzöffnung?	66
5.3.	DER IRONISCHE UNTERTON: DIE SIND DOCH ALLE GLEICH!	72
5.3.1.	<i>Typisch schwarz, typisch weiß</i>	72
5.3.2.	<i>Der ewige Kreislauf der Tyrannei</i>	74
5.4.	ZWISCHENBILANZ.....	79
6.	LOS PASOS PERDIDOS	82
6.1.	ANDERE WELT, ANDERE ZEIT. EIN ROMAN ZWISCHEN PLUSQUAMPERFEKT, PRÄTERITUM UND PRÄSENS.....	83
6.2.	ICH UND ER. DIE WICHTIGKEIT DES OKZIDENTALEN BLICKS	85
6.3.	EIN HERZ UND ZWEI WELTEN. WO KOMM ICH HER, WO GEH ICH HIN?	88
6.3.1.	<i>Gegensätze im Reinstadium: Dekadenz und Utopie</i>	88
6.3.2.	<i>Sehnsucht und Idealisierung</i>	90
6.3.3.	<i>(La Virgen del) Rosario</i>	93
6.3.4.	<i>Geburt der Musik. Integrale und moderne Denkschemata</i>	96
6.3.5.	<i>Sein oder nicht sein: Versuch und Irrtum</i>	100
6.4.	SYNTHESE: EINE SINNKRISE	105
7.	ABSCHLIEßENDE BETRACHTUNGEN	107
	LITERATURVERZEICHNIS.....	114
	ANHANG	122
	RESUMEN EN ESPAÑOL	122
	ABSTRACT.....	133
	LEBENS LAUF	134

1. Einleitung

In dieser Arbeit wird es darum gehen, Identität als Abgrenzungsprozess zu betrachten anhand der Werke *El reino de este mundo* und *Los Pasos Perdidos* von Alejo Carpentier. Es soll die Frage beantwortet werden, wie sowohl die Protagonisten als auch die sekundären Figuren der Handlung sich ihre eigene Identität erschaffen, indem sie sich zu anderen Personen, Kulturen und Ländern in Beziehung setzen und sich selbst entsprechend aus- bzw. einschließen. Diese Prozesse sind dabei an deren Gedanken, Gefühlen und Handlungen ablesbar. Die Hauptpole, um die die Identitätskonstruktion kreist, sind in diesem Zusammenhang das „moderne“ Europa (bzw. Nordamerika) auf der einen und das „zauberhafte, primitive“ Lateinamerika auf der anderen Seite.

Einige Hypothesen werden dabei im Laufe der Analyse auf die Probe gestellt. Eine erste Annahme besteht darin, dass sich Identität (egal welcher Seite) immer nur dadurch ausbilden und bestätigen kann, dass es eine Gegenseite gibt, die als „anders“ konstruiert und somit zur Herstellung eines Selbst genutzt wird, das sich merkbar von diesem „Anderen“ unterscheidet. Die Darlegung des Begriffs der Identität sowie die anschließende Demonstration der Abhängigkeit des Selbst von der Existenz eines bekannten Anderen ist die grundlegende Aufgabe des theoretischen Teils dieser Arbeit.

Des Weiteren wird von der These ausgegangen, dass Carpentier bei der Gestaltung seiner Figuren auf koloniale Stereotype zurückgreift. Seit Anbeginn der Kolonialzeit haben sich die Darstellungsformen Lateinamerikas (sowie seiner Bevölkerung) auf das Bild eines unzivilisierten, wilden und hilfsbedürftigen Kontinents konzentriert und verfestigt, während die Kolonialmacht Europa als Retter der Seelen auftritt, der sich des Kontinents annimmt und dazu seinen rationalen, modernen und fortschrittlichen Charakter einsetzt. Carpentier nimmt die Gegenüberstellung der „Rassen“ (schwarze Sklaven bzw. Ureinwohner und weiße VertreterInnen der okzidentalen Kultur) als grundverschiedene Wesen jedoch auf eine ironisch-überspitzte Form vor und dekonstruiert und relativiert sie dadurch zugleich wieder. Entsprechend ist die Zweiteilung der Welt nicht als eine eindeutige Spaltung in Gut und Böse dechiffrierbar. Die weitere theoretische

Fundierung basiert auf Überlegungen Stuart Halls, einem Pionier im Bereich postkolonialer Theorien und Fragestellungen. Der Fokus liegt dabei auf seinen Reflexionen über stereotypisierte Darstellungen des/der Fremden und Andersartigen, sowie der Ambivalenz, die solchen Zuschreibungen innewohnen.

Schließlich wird die Annahme untersucht, dass die Figuren nicht aus ihrer jeweiligen Welt ausbrechen können. Sie sind nicht imstande, ihre Identität der jeweils anderen Seite anzupassen (d.h. der traditionellen lateinamerikanischen bzw. der modernen okzidentalen Kultur) und bleiben in ihrem ursprünglichen Selbst verhaftet. Die Flucht vor dem zeitlichen und/oder räumlichen Kontext des eigenen Lebens (also letztlich vor der eigenen Identität) kann nicht dauerhaft gelingen und ist, wenn überhaupt, nur für eine begrenzte Zeitspanne möglich.

Die Abfolge der Kapitel verläuft in dieser Arbeit klassisch von der Darlegung theoretischer Positionen über grundlegende Bemerkungen Carpentier und seine literarischen Zielsetzungen betreffend hin zur Analyse der ausgewählten Werke, *El reino de este mundo* (1949) und *Los pasos perdidos* (1953).

Nach einem kurzen Abriss des Lebens des kubanischen Autors (Kapitel 2), der einer anfänglichen Orientierung über den zeitlichen und räumlichen (Entstehungs-)Kontext der hier untersuchten Literatur dient, werden die theoretischen Positionen abgesteckt, auf denen die Analyse beruhen wird.

Bereits in der Definition des Konzepts der Identität (Kapitel 3.1) deutet sich dabei an, was sich in den Überlegungen Stuart Halls (Kapitel 3.2) bestätigt und wiederholt: die Herausbildung und Konstruktion eines Selbst beruht unweigerlich auf der Abgrenzung zu einem bekannten Anderen. Das Bestehen einer Differenz zwischen dem Eigenen und dem Fremden ist integraler Bestandteil und Voraussetzung für den Aufbau einer Identität. Diese ist dynamisch und entwickelt sich in laufender Auseinandersetzung mit der Umwelt durch die Aufnahme bzw. das Zurückweisen bestimmter Elemente ihrer Umgebung. Das Prinzip des fortwährenden Vergleichs zwischen der eigenen und als fremdartig wahrgenommenen bzw. konstruierten Welt und Kultur findet auch in postkolonialen Theorien (Kapitel 3.3) Erwähnung. In der Zeit des Kolonialismus waren die Repräsentationen der als unzivilisiert und

unterentwickelt festgeschriebenen Urbevölkerung der „Neuen Welt“ voll von Stereotypen und Vorurteilen. Die Fixierung der indigenen Ethnien auf das Bild einer rückständigen Gemeinschaft diene den Kolonisatoren der Legitimation ihrer Herrschaft, die auf der eurozentristischen Annahme der Überlegenheit der okzidental Kultur und Zivilisation beruhe. Carpentiers Beitrag zur Dekonstruktion dieser eurozentristischen Stereotypisierung ist es nun, die Geschichte der Unterdrückten zu erzählen und dabei aufzuzeigen, dass auch eine Annäherung der Welten möglich ist (Kapitel 4.1).

Ein knapper Überblick über das Konzept des *real maravilloso* (Kapitel 4.2), das Carpentier im Vorwort zur Erzählung *El reino de este mundo* vorstellt, und das zuvorderst der Herausbildung einer genuin (latein-)amerikanischen Identität als Kontinent des *wunderbar Wirklichen* dient, leitet zur Darlegung der Unterschiedlichkeit der Welten anhand des Kontrastes zwischen moderner, desintegrierter und traditionaler, integraler Denkweise und Kultur über. Carpentier nutzt den Kontrast bzw. Konflikt zwischen „Alter“ und „Neuer Welt“ in seinem literarischen Werk, ohne jedoch in eine undifferenzierte Gegenüberstellung von Gut und Böse zu verfallen. Er zeigt die Einseitigkeit und Begrenztheit der Blickwinkel beider Seiten auf und erklärt kulturelle Fehldeutungen durch die Denk- und Wahrnehmungsschemata der jeweils in ihrer eigenen Welt verhafteten Protagonisten. Die Bedeutung der okzidental bzw. extra-okzidental Erzählperspektive (Kapitel 4.3) wird aus diesem Grund in der Analyse beider Werke erläutert, ebenso wie die scheinbar unvereinbaren Werte der Modernität und Traditionalität (Kapitel 4.4).

Für das Verständnis von *El reino de este mundo* ist es indes zunächst von Wichtigkeit, die historischen Hintergründe des Geschehens zu kennen, die Carpentier in weiten Teilen in die Erzählung einfließen lässt (Kapitel 5.1). Um das Verständnis der nachfolgenden Auseinandersetzung mit dem Werk zu erleichtern, beginnt die Analyse mit einem Kapitel, das sich dem Umgang Carpentiers mit den historischen Quellen widmet und wichtige historische Persönlichkeiten der Sklavenaufstände in Haiti einführt, die auch in *El reino de este mundo* eine essenzielle Rolle spielen.

Im folgenden Kapitel (5.2) beginnt bereits die eigentliche Analyse. Nach der Konkretisierung der Bedeutung der Erzählperspektive auf das Werk hin (Kapitel 5.2.1) folgt das Aufzeigen von Prozessen der Identitätskonstruktion anhand der Gegenüberstellung der Welten und abschließenden Abgrenzung von der jeweils anderen Kultur anhand verschiedenen Episoden bzw. Situationen aus *El reino de este mundo*. Der erste Teil der Untersuchung konzentriert sich auf kulturelle Missverständnisse, die auf der grundlegenden Unterscheidung zwischen modernen und traditionellen Denkschemata beruhen (Kapitel 5.2.3); im zweiten Teil werden Versuche der Annäherung und deren Erfolg bzw. Misserfolg beschrieben (Kapitel 5.2.4).

Anschließend steht die Dekonstruktion der anscheinend unüberwindbaren Kluft zwischen den Welten im Blickpunkt. Diese geschieht über zwei Erzählstrategien Carpentiers – jener der wertungsfreien Zurückhaltung des auktorialen Erzählers, sowie der daraus resultierenden Ironie, die sich wie ein roter Faden durch das Werk zieht. Es folgt eine komprimierte Darlegung der überspitzten und ambivalenten Stereotype in Bezug auf die weißen Kolonialherren sowie auf die schwarzen Sklaven (Kapitel 5.3.1), bevor aufgezeigt wird, wie Carpentier den beiden „Rassen“ als Angehörigen derselben Spezies universale Eigenschaften und Tendenzen zuschreibt und somit den Dualismus zwischen Schwarz und Weiß negiert (Kapitel 5.3.2).

Eine bündige Zwischenbilanz (Kapitel 5.4) soll dem/der LeserIn die bisherigen Erkenntnisse noch einmal in übersichtlicher Form vor Augen führen, bevor der zweite Teil der Arbeit mit der Analyse von *Los pasos perdidos* beginnt.

Nach einigen grundsätzlichen Bemerkungen zur Handlung des Romans als parallel verlaufende (Forschungs-)Reise des Protagonisten in den Urwald und gleichzeitige Zeitreise zurück in die Vergangenheit hin zu einem ursprünglichen, unzivilisierten Zustand (Kapitel 6.1) wird abermals das Thema der Erzählperspektive aufgegriffen und auf diesbezügliche Besonderheiten des Werks hingewiesen (Kapitel 6.2).

Die Überlegungen der folgenden Kapitel drehen sich zunächst um den Kontrast zwischen *civilización*, wie der namenlose Erzähler sie in seiner Heimat Nordamerika erlebt, und *barbarie* in Form des naturnahen Lebens der indigenen

Bevölkerung Lateinamerikas (Kapitel 6.3.1). Der Protagonist spaltet die Welt infolge dieser Zweiteilung in Gut und Böse. Angesichts seiner trostlosen Existenz in der Zivilisation fällt es ihm umso leichter, die Authentizität, Integralität und Unberührtheit der Landschaft sowie der indigenen Stammesgemeinschaft im Urwald zu idealisieren (Kapitel 6.3.2).

Besonders die Einheimische Rosario dient ihm als Projektionsfläche seiner Sehnsüchte, und er versucht sich der fremdartigen Welt durch eine Vereinigung mit dieser Frau, die ihn so sehr fasziniert, anzunähern (Kapitel 6.3.3). Es wird jedoch mehr und mehr deutlich, wie groß die Distanz des modern denkenden Protagonisten von der traditionellen, integralen Weltsicht der Urwaldbewohner ist (Kapitel 6.3.4).

Im Laufe seines Aufenthalts lernt der Erzähler weitere Elemente des Lebens im Urwald kennen, die seinem Wesen nicht entsprechen. Es gelingt ihm nicht, sich voll in die Gemeinschaft zu integrieren. Letztendlich muss er erkennen, dass es unmöglich ist, die eigene Identität zu verleugnen und aus dem eigenen Zeitalter, der eigenen Welt dauerhaft auszubrechen (Kapitel 6.3.5).

Dies ist auch das Fazit, das in der anschließenden Synthese noch einmal ausführlicher erläutert wird (Kapitel 6.4). Die Idealisierungen des Fremden sind letztlich nicht zu halten und der Aufbau einer Identität in Abgrenzung zur eigenen Herkunft und Kultur zum Scheitern verurteilt.

In den abschließenden Betrachtungen schließlich werden Parallelen zwischen den untersuchten Werken aufgezeigt (Kapitel 7). Die Gegenüberstellung der Alten und Neuen Welt bedeutet für Carpentier eine Möglichkeit, eine genuin lateinamerikanische Identität in Kontrastierung mit den Werten und der Kultur des Okzidents zu etablieren. Beim Vergleich der Welten verfällt der kubanische Autor dabei allerdings nicht in einseitige Betrachtungen und eine reine Schwarz-Weiß-Malerei. Er beschreibt zwar die Andersartigkeit der Kultur(en) Lateinamerikas, sieht diese jedoch nicht als Makel an. Neben allen Unterschieden betont er deshalb stets auch universelle Tendenzen und die Möglichkeit von Kultursymbiose und Synkretismus.

2. Kurzbiographie

Alejo Carpentier wird 1904 in La Habana geboren. Seine Eltern kommen 1902 nach Kuba – der Vater ein französischer Architekt, die russischstämmige Mutter studierte in der Schweiz Medizin und widmet sich in Kuba der Sprachenlehre. In Carpentiers Elternhaus wird Französisch gesprochen und die wohlhabende Familie ermöglicht dem Sohn schon in frühen Jahren Zugang zu (europäischer) Literatur und Kultur.

Bereits als Kind lernt Carpentier verschiedene Sprachen kennen; so wird ihm im Elternhaus französisches Kulturgut nahegebracht, während er in der Schule nach spanischen Lehrplänen unterrichtet wird. Die Vertrautheit sowohl mit Europa (v.a. Frankreich) als auch Lateinamerika ist eine Tendenz, die sich im Lauf seines Lebens bestätigen und wiederholen wird. Schon 1913 reist er mit seiner Familie nach Europa und Russland und nimmt dies zum Anlass, einige Monate in Paris zu studieren. (vgl. Carpentier 1981: 88-89; Dill 1993: 12, 18; Giovannini 1991: 193-200; Leante 1970: 14; Rössner 1986: 296).

Er studiert Architektur in La Habana, doch seine wahre Leidenschaft gilt der Kunst und Kultur. Die Jahre von 1928 bis 1939 verbringt Carpentier in Paris, wobei er in dieser Zeit auch Berlin und des Öfteren Madrid besucht. Er schreibt einige surrealistische Erzählungen auf Französisch, fühlt sich jedoch weder in der Sprache noch im Surrealismus heimisch. Einige Jahre später wendet er sich im berühmten Vorwort zu *El reino de este mundo* sogar vehement gegen die SurrealistInnen, die das Wunderbare und Außergewöhnliche allzu sehr erzwingen (vgl. Carpentier 1981: 90; Leante 1970: 20-24; siehe auch Kapitel 4.2).

In Kuba ist der Beruf des Schriftstellers zu dieser Zeit gesellschaftlich nicht anerkannt; es gibt kaum LeserInnen und in Folge keine Möglichkeit zu publizieren, geschweige denn von der Tätigkeit zu leben¹. Infolgedessen verlegt Carpentier seinen Lebensschwerpunkt schließlich 1945 nach Venezuela, um seine

¹ Dies gilt für (Unterhaltungs-)Literatur, nicht für Werke von politischer bzw. gesellschaftlicher Bedeutung, wie u.a. das Beispiel José Martí zeigt (zu Martí siehe auch Kapitel 4.3).

schriftstellerische Tätigkeit fortzusetzen. Venezuela ist für Carpentier das Land, das den lateinamerikanischen Kontinent konturiert und repräsentiert², und die Quelle der Inspiration, aus der sein Werk *Los pasos perdidos* entspringt. Auf ähnliche Art und Weise veranlasst ihn eine Reise nach Haiti im Jahre 1943, *El reino de este mundo* zu verfassen und so seine Eindrücke literarisch zu verarbeiten. Zuletzt zieht es Carpentier jedoch aus Nostalgie und Liebe zu seinem Heimatland zurück und er lässt sich 1959 endgültig in Kuba nieder. Trotz (oder gerade wegen) all seiner Erfahrungen, dem europäisch geprägten Elternhaus und den Reisen in verschiedene Länder Europas fühlt sich Carpentier stets als Kubaner und Lateinamerikaner. Diese Zuneigung und Hochschätzung des Kontinents spiegeln sich in seinem literarischen Werk wider; nicht selten werden die Werte und Besonderheiten Lateinamerikas sowie die Schaffenskraft der indigenen Ethnien thematisiert und hochgehalten. Die Universalität der Literatur Carpentiers ist demgemäß stark in der lateinamerikanischen Welt verankert (vgl. Carpentier 1981: 32, 44, 49; Dill 1993: 19-20; Leante 1970: 24-28; Pupo Pupo 2007: 41, 43).

² “Conocer Venezuela completaba mi visión de América, ya que este país es como un compendio del Continente: allí están sus grandes ríos, sus llanos interminables, sus gigantescas montañas, la selva. La tierra venezolana fue para mí como una toma de contacto con el suelo de América, y meterme en sus selvas conocer el cuarto día de la Creación.” (Leante 1970: 27)

3. Theoretische Grundlagen

3.1. Sag mir, wer du bist und ich sag dir, wer ich bin. Oder: Die Frage nach der Identität

What then, is the other? Put bluntly, the other is 'not us'.³

Was Identität ist und wie sie entsteht, ist eine Frage, die in vielen Wissenschaftsdisziplinen diskutiert wird (v.a. Psychologie, Soziologie, Ethnologie). In der Entwicklungspsychologie wird Identität beschrieben als

an internal, self-constructed, dynamic organization of drives, abilities, beliefs, and individual history. The better developed this structure is, the more aware individuals appear to be of their own uniqueness and similarity to others and of their own strengths and weaknesses in making their way in the world. The less developed this structure is, the more confused individuals seem about their own distinctiveness from others and the more they have to rely on external sources to evaluate themselves. The identity structure is dynamic, not static. Elements are continually being added and discarded. Over a period of time, the entire gestalt may shift. (Marcia 1980: 159)

Identität ist also eine Kombination aus Erfahrungen, Überzeugungen und Fähigkeiten, die jedoch dynamisch ist und sich über die Zeit verändern kann, indem bestimmte Elemente aufgenommen, andere dagegen abgestoßen bzw. abgelehnt werden. Je sicherer sich eine Person ihrer Identität ist, desto weniger hängt diese vom Einfluss anderer Personen ab, desto stabiler ist sie. Dabei werden in der Identitätskonstruktion nur jene Elemente (Situationen, Beziehungen etc.) miteinbezogen, die eine Person betreffen und beschäftigen – handelt es sich dagegen um etwas, das die Person nicht anspricht, interessiert oder (emotional) nicht berührt, so wird es nicht identitätsrelevant (vgl. Haüßer 1995: 9).

³ McIver 2003: 44.

Diese Definition lässt bereits vermuten, dass Identität als Relationsbegriff zu verstehen ist, wie die Wortetymologie des Begriffs Identität vom lateinischen Wort „idem, eadem, idem“, zu Deutsch „der-/die-/dasselbe, ein und derselbe“ anzeigt. Denn identisch kann etwas erst dann sein, wenn es zu etwas anderem in Relation gesetzt wird. Ebenso kann Identität nur im Vergleich und in Beziehung mit einer anderen Situation, Person o.ä. entstehen und existieren (vgl. Haußer 1995: 3-4; Lindner 1994: 157).

Erwähnenswert ist außerdem die Beobachtung, dass das Fremde sowohl bewusst als auch unbewusst verarbeitet wird, d.h. die Begegnung mit dem Unbekannten wird einerseits auf Grundlage des eigenen Informations- und Bildungsstandes (bewusst), andererseits auf der Basis individuellen wie kollektiven unbewussten Erlebens (unbewusst) bewertet. Das Fremde befindet sich demnach auch im eigenen Selbst, vor allen Dingen in Form von abgespaltenen und verdrängten Persönlichkeitsmerkmalen. Diese weist das Ich von sich und schreibt es den/dem Fremden zu (Projektion). Wie besonders in *Los pasos perdidos* zu beobachten sein wird, ist das Eintauchen in fremde Welten entsprechend auch immer eine Suche nach der eigenen verlorenen Identität (dem eigenen Selbst) im Fremden (vgl. Lindner 1994: 144-146).

Dies wissend ist es weiterführend nützlich, das Wort Identität einmal in seinem Wortumfeld näher zu beleuchten. Sich zu identifizieren bedeutet, sich zu *definieren*. Eine Person definiert sich durch bestimmte Eigenheiten (ihre Vorlieben, Ansichten, Merkmale usw.) und unterscheidet sich von anderen Personen, die diese Eigenheiten nicht teilen. Eine *Definition* beinhaltet das lateinische Wort *finis*, das nichts anderes bedeutet als *Grenze, Grenzlinie*. Sich zu definieren, zu identifizieren bedeutet demnach nichts anderes als sich abzugrenzen, eine Grenze zu ziehen. Identität entsteht also durch die Grenzziehung, die uns selbst von anderen trennt und unterscheidet. Die Grenze ist dabei jedoch stets durchlässig, ist sowohl Trennung als auch Verbindung; bietet sowohl Stabilität als auch die Möglichkeit zur Veränderung (vgl. Petersson/Clark 2003: 12-13).

Demgemäß besitzen Identitäten keine statisch gleichbleibende Bedeutung, sondern sie entwickeln und wandeln sich in der Auseinandersetzung mit dem

Fremden (vgl. Kast 1994: 221). Es handelt sich also um einen Prozess der ständigen Bewegung zwischen den positiven und negativen Polen des Seins, der kontinuierlichen Anpassung und Auslotung von Grenzen, denn schlussendlich „either one is something, or is not something, or is both, or is the opposite of both of those terms (the center point of the counterpoints or the midpoint of the pendulum’s swing).“ (Cox 2001: 127)

Abschließend bleibt festzuhalten, dass sich Identität, ein „Ich“, also nur dann ergeben kann, wenn es ein „Du“ gibt. Ein bekanntes Anderes ist Voraussetzung für die Identitätskonstruktion, die im Vergleich und der Gegenüberstellung des Ich mit diesem Anderen entsteht. Ohne Grenzen kann Identität nicht existieren (vgl. McIver 2003: 45). Die nachfolgenden Kapitel vertiefen das Thema der Notwendigkeit von Differenz als Grundlage jeder Identität nach Stuart Hall.

3.2. Differenz als Grundlage von Identität nach Stuart Hall

Der vor kurzem verstorbene Soziologe Stuart Hall (*03.02.1932, †10.02.2014) ist ein wichtiger Theoretiker der Cultural Studies. Aufgrund seiner Beschäftigung mit kulturellen Identitäten, Rassen und Ethnien in Zusammenhang mit Globalisierung und Nationalstaaten wird er oftmals als Vorläufer des Diskurses um Postkolonialismus genannt. Er steht zeit seines Lebens dem Marxismus nahe und vertritt in seinen zahlreichen Artikeln entsprechende Ansichten und Ziele. Seine wichtigsten Forschungsgegenstände sind die dynamischen Beziehungen zwischen Hegemonie, Macht und Artikulation sowie die Möglichkeit des Dialogs innerhalb dieser Beziehungen. Letztere beruht wiederum auf der Annahme, Identität, Geschichte, Handlungsfähigkeit und Praxis seien keine statischen Gebilde, sondern Teil eines Repräsentationssystems, das offen für Veränderungen und prozesshaft sei. In Negierung essentialistischer Ansichten geht Hall somit davon aus, kulturelle Identitäten und Positionen seien wandelbar und entwickelten sich innerhalb der Diskurse um Geschichte und Kultur. Um neokoloniale Strukturen sichtbar zu machen, betont er die Notwendigkeit der Beschäftigung mit der Geschichte des Kolonialismus. Seine Arbeit als Kulturtheoretiker sieht Hall dabei stets als eine politische (bzw. politisch motivierte) an und betont die Bedeutung von Repräsentation(en) für die Cultural Studies, insbesondere die damit einhergehende Erzeugung von Differenzen und Hegemonien⁴. Das Wissen und die Überzeugungen des „Westens“⁵ wurden ihm zufolge auf der Grundlage binärer Oppositionen erzeugt, allen voran jener zwischen der eigenen (kulturellen) Identität und den „Anderen“ (vgl. Hall 1996:

⁴ Zur Vertiefung seien die diskursanalytischen Arbeiten Michel Foucaults empfohlen, der die Abhängigkeit und Untrennbarkeit von Macht und Wissen betont (vgl. etwa *Archäologie des Wissens* 1969, *Überwachen und Strafen* 1975, *Der Wille zum Wissen* 1976).

⁵ Der Begriff des Westens, der ursprünglich Westeuropa meinte, ist ein „historisch-kulturell uneinheitliches und relationales Konstrukt“ (Kossek 2003: 93). Er ist nicht mit Europa gleichzusetzen, sondern funktioniert als Idee, als „Repräsentationssystem, das bestimmte Erkenntnisse, Wissen und Gefühle produziert“ (ebd.). In dieser Arbeit bezeichnen sowohl „Westen“ als auch „Okzident“ die imaginäre Einheit der sogenannten „zivilisierten“ Kulturen (charakterisiert u.a. durch Rechtsstaatlichkeit und Kapitalismus), darunter Westeuropa (allen voran Frankreich, Spanien, Großbritannien, Deutschland) und Nordamerika.

3, 10; Rojek 2003: 1-5, 187). Er kritisiert diese Differenzkonstruktion, da sie die vereinfachende Vorstellung erzeugt,

wir hätten es mit zwei jeweils in sich abgeschlossenen Räumen zu tun, die sich in grundlegenden Hinsichten – von der Rolle der Religion in der Gesellschaft bis hin zum Stand der wirtschaftlichen Entwicklung – schlicht unterscheiden, als wäre die West-Rest-Differenz also eine einfache, in einem Vergleich zu ermittelnde empirische Tatsache. (Kerner 2010: 65)

3.2.1. Polarisierung der Menschheit durch Stereotype

Differenz schafft Bedeutung. Sie ›spricht‹.⁶

Wie bereits erwähnt (vgl. Kapitel 3.1), kann eine Ich-Identität nur in Auseinandersetzung mit etwas entstehen, das diesem Ich nicht inhärent, d.h. von ihm unterscheidbar ist. Diesen Gedanken erweitert Hall, indem er Differenz als Grundlage und Ausgangspunkt von Bedeutung erkennt⁷. Bedeutung wird durch Unterschiede geschaffen; sie hängt von der „Differenz zwischen Gegensätzen“ (Hall 2004: 117) ab. Letztere ist unumgänglicher Bestandteil jeder Bedeutung, des Bewusstseins und somit der Identität. Sie kann dabei nicht nur mit positiven, sondern auch mit negativen Gefühlen verknüpft sein. Identität wird zwar notwendig in Auseinandersetzung mit dem/den Anderen gebildet, das Ich kann

⁶ Hall 2004: 112.

⁷ Diese Grundannahme übernimmt Hall explizit vom Strukturalismus, wie ihn Ferdinand de Saussure begründet hat. Saussure fasst Sprache als Form (nicht als Substanz) auf, in der es nur Verschiedenheiten gibt, d.h. sprachliche Zeichen (Vorstellungen und Laute) ergeben sich nur durch gegenseitige Abgrenzung innerhalb eines Systems, und bedingen sich gegenseitig: „Nicht daß eines anders ist als das andere, ist wesentlich, sondern daß es neben allen andern und ihnen gegenüber steht.“ (Saussure 2001: 145, vgl. auch sein *Cours de linguistique générale* 1916, Zweiter Teil, Kapitel 3) Dies impliziert, dass Sprache nicht „von einer ihr vorgeordneten Wirklichkeit [ausgeht], sondern [...] durch das Prinzip der Differenz [bestimmt wird], das jede Möglichkeit der Präsenz und Identität [...] erst *nachträglich* entstehen läßt.“ (Pagel 1989: 41, Hervorhebung im Original) Diese Annahme von der Sprache auf soziale Systeme zu übertragen, d.h. (symbolische) Ordnungen zu erforschen, machten sich in Anschluss an Saussure u.a. Jacques Lacan und Claude Lévi-Strauss zur Aufgabe (vgl. ebd.). Der Psychoanalytiker Lacan wendet sich mit seiner Spiegeltheorie dabei gegen die Annahme der Einheit und Eindeutigkeit des Subjekts und identifiziert es als gespalten und entfremdet, während Lévi-Strauss als Ethnologe versucht, anhand von Mythen und Ritualen zu demonstrieren, dass allen Kulturen bzw. Gesellschaften dieselben fundamentalen Denk- und Wahrnehmungsstrukturen zugrunde liegen (vgl. Kossek 2003: 103; Pagel 1989: 11, 30-32; Reinhardt 2008: 11, 114).

diesem/n jedoch auch negative Gefühle, wie etwa Aggression, Angst oder Feindseligkeit entgegenbringen (vgl. Hall 2013: 122).

Besonders deutlich wird diese Tatsache im rassistisch motivierten Diskurs aus der Zeit der Plantagen-Sklaverei, der durch einige binäre Gegensätze gekennzeichnet ist, anhand derer verschiedene menschliche „Spezies“ inszeniert werden⁸. Besonders die Differenz zwischen schwarzen und weißen „Rassen“ (sowie deren biologische und körperliche Unterschiede) tritt in den Vordergrund. Eng damit verknüpft ist der Gegensatz zwischen Zivilisation und Wildheit (*civilización* und *barbarie*⁹) – auf der einen Seite steht die fortschrittliche, vernunftbasierte, kultivierte Welt der Weißen, auf der anderen die ungezähmte und damit rückständige Natur der schwarzen Rasse. Diese Unterscheidung impliziert weitere Gegensatzpaare wie Unabhängigkeit und Abhängigkeit sowie Fortschritt und Rückständigkeit, wie sie häufig zur Konstruktion kultureller und nationaler Identität herangezogen werden (vgl. Hall 2013: 127; Walter 1994: 42-43).

Wie bereits deutlich wird, sind wir hier mitten in der Welt der Stereotype angekommen. Unter Stereotypisierung versteht Hall die Reduktion von Menschen „auf einige wenige, einfache Wesenseigenschaften, die als durch die Natur festgeschrieben dargestellt werden“ (Hall 2013: 143). Die Bedeutung dieser Definition soll im weiteren Verlauf differenziert und veranschaulicht werden.

⁸ Die stereotypisierte Repräsentation der „Anderen“ erinnert an die einseitige Darstellungsform der AraberInnen bzw. der Arabischen Welt in westlichen Medien, wie sie Edward Said (2003: 285) beschrieben hat. Sein Konzept des Orientalismus (*Orientalism* 1978) entlarvt den Orient als ein Konstrukt des Westens, und thematisiert dabei die Konstruktion von Identität über den Entwurf der Anderen, die als gegenteilig und different zu dieser imaginären Einheit interpretiert werden (Said 2003: 332). Die wichtigsten Dogmen des Orientalismus sind in Said (2003: 300-301) nachzulesen.

⁹ Diese Zweiteilung hat ihren Ursprung in einem Aufsatz von Domingo Faustino Sarmiento mit dem Titel *Civilización y barbarie. Vida y hechos de Juan Facundo Quiroga* (1845). In diesem beschreibt er die *barbarie* primär in Bezug auf die indigene, spanischstämmige und schwarze Bevölkerung Argentinien und die Diktatur von Juan Manuel de Rosas. Als Gegensatz dazu wird die *civilización* beschrieben, verkörpert vor allem in der mentalen und technischen Fortschrittlichkeit Frankreichs. Sarmiento plädiert dabei für eine Orientierung an der *civilización europea* und bemängelt die fehlende Offenheit und Ignoranz der *salvajes*, die ein archaisches Leben in der Pampa führen, gegenüber den Möglichkeiten des Fortschritts (*progreso*) (dieses grundlegende Wissen über eines der bedeutendsten Werke der argentinischen Literaturgeschichte verdanke ich einer Vorlesung Doz. Mag. DDr. Michael Rössners an der Universität Wien im Wintersemester 2013).

Um die bisher beschriebene Einteilung der Welt in binäre Gegensätze zusammenzufassen und zu verdeutlichen, seien die wichtigsten Elemente noch einmal genannt: einerseits besteht die Zuschreibung von Wissen, Kultiviertheit, Existenz formeller Institutionen, Selbstbeherrschung und Intellekt zur Welt der Weißen (Kultur), andererseits die Zuordnung der Schwarzen zu Elementen wie dem Glaube an Bräuche und Rituale, unkontrollierten Emotionen, Unbändigkeit und dem Mangel an Zivilisiertheit sowie an zivilgesellschaftlichen Institutionen (Natur) (vgl. Hall 2013: 127).

Die Konstruktion dieser Diskurse beruht auf der Polarisierung des Verhältnisses von Repression und Herrschaft. Es erfolgt entsprechend eine Zuordnung der überlegenen bzw. unterlegenen, minderwertigen Arten zu den genannten Extremen. Die Existenz eines solchen Unterschiedes zwischen den Rassen wird naturalisiert, d.h. die Eigenschaften der Macht und Überlegenheit bzw. der Schwäche und der Minderwertigkeit sind den verschiedenen Menschengruppen inhärent und können an physischen Unterscheidungsmerkmalen abgelesen und festgemacht werden. Die untergeordnete Stellung ist demnach nicht das Ergebnis historischer Prozesse (z.B. der Kolonisation oder des Sklavenhandels), sondern eine Folge der Abstammung und einer von der Natur zugewiesenen (Gesellschafts-)Ordnung (vgl. Hall 2012: 158).

Stereotype legen Personen also auf wenige, anschauliche Eigenschaften fest. Diese Charakteristika werden übertrieben und vereinfacht dargestellt und die betroffene(n) Person(en) auf diese reduziert, ohne Spielraum für Entwicklung und Veränderung zu lassen. Stereotypisierung essentialisiert und naturalisiert somit die Differenzen zwischen den Menschenrassen. Sie legt symbolisch Grenzen fest, die nicht Zugehöriges ausschließen und verbannen und obendrein das Normale (Dazugehörige) vom Anormalen (Nicht-Dazugehörigen) trennen. Dementsprechend steht Stereotypisierung im Dienste der sozialen und symbolischen Ordnung und erhält diese aufrecht, indem sie „die Anderen“ (diejenigen, die anders oder inakzeptabel sind) von einer imaginierten Gemeinschaft trennt und ausschließt, wodurch diese gleichzeitig gestärkt wird. Der Aufbau eines gemeinsamen Feindbildes betont und festigt die Zusammengehörigkeit innerhalb der Gruppe. Dies geschieht vor allem dort, wo innerhalb der Gesellschaft ein großes Machtgefälle herrscht und sich die

mächtigere Gruppe (in unserem Kontext die Weißen, die Kolonisatoren) gegen die untergeordnete, als minderwertig angesehene Gruppe richtet (die Schwarzen, aber auch die indigenen Ethnien, die versklavt und aus der Gesellschaft ausgeschlossen werden). Die übergeordnete Gruppe schätzt ihre eigene Kultur als höher und wertvoller ein als jene der anderen und setzt die eigenen Vorstellungen und Weltanschauungen in einen absoluten, universellen Stand der Gültigkeit. Demgemäß strebt sie danach, diese (auch gewaltsam) gegenüber den Machtlosen durchzusetzen (Ethnozentrismus) (vgl. Hall 2013: 143-145; Mall 1997: 69).

Mithilfe der Einteilung der Gesellschaft (oder gar der ganzen Welt) in verschiedene Gruppen wird es den Individuen erleichtert, sich eine eigene Identität zu schaffen, indem sie sich mit einer dieser Gruppen identifizieren und die andere(n) ablehnen. Identifikation bedeutet folglich, Eigenschaften und Merkmale herauszustellen, die man selbst mit einer Gruppe oder einer Person teilt bzw. die einem Ideal entsprechen, dem man sich verpflichtet fühlt. Identitäten sind dabei niemals einförmig oder eindeutig, sondern sie verändern sich und sind Gegenstand ständiger Transformation. Sie stellen keine homogene, gleichmäßig geformte Einheit da und werden durch die Auseinandersetzung mit dem Anderen beständig destabilisiert; können also nur mithilfe der Beziehung zu dem, was sie gerade nicht sind oder enthalten, bestehen. Identitäten beruhen auf Differenzen und Gegensätzen und sind „konstruiert aus unterschiedlichen, ineinandergreifenden, auch antagonistischen Diskursen, Praktiken und Positionen.“ (Hall 2013: 170, vgl. auch 169-172) Diese Tatsache der inneren Konflikte und Ambivalenzen wird im folgenden Kapitel näher ausgeführt und belegt.

3.2.2. Der edle Wilde: Die Ambivalenz des Fremden

Die Konstruktion der Anderen beruht nicht auf einer einheitlichen Zuordnung, sondern besetzt diese mit verschiedenen, stereotypen Eigenschaften. So wurden im 18. und 19. Jahrhundert Sklaverei und Knechtschaft als so natürlich repräsentiert, dass die dargestellten entwürdigten DienerInnen keinen weiteren

Kommentar erforderten. Eine Erklärung oder Rechtfertigung erschien den Kolonialherren (den Weißen) hier nicht notwendig und es war selbstverständlich, dass die primitiven¹⁰, deformierten, abstoßenden Anderen (die Indianer bzw. die Schwarzen) diese Rolle einnehmen. Das Bild der primitiven Eingeborenen stellt diese als wild und unberechenbar dar. Auf der anderen Seite jedoch gibt es auch idealisierende und sentimentalisierte Repräsentationen, die Einheimische bzw. Sklaven, d.h. die Anderen als „edle Wilde“¹¹ darstellen, die durch ihre

¹⁰ Die meisten der Eigenschaften, die im Verlauf dieser Arbeit den verschiedenen Kulturen zugeordnet werden (von „modern“, „zivilisiert“ und „fortschrittlich“ über „authentisch“, „ursprünglich“ bis hin zu „westlich“, „okzidental“) sollten stets in Anführungsstrichen gedacht werden. Es ist erstrebenswert, die Subjektivität und Standortgebundenheit der verwendeten Begriffe nicht aus den Augen zu verlieren. Die hier zugunsten der Anschaulichkeit stilisierten Einteilungen sind keineswegs naturgegeben, sondern vielmehr konstruiert. Auch die zuweilen schematische Gegenüberstellung von Europa und Lateinamerika bzw. Afrika dient lediglich der Veranschaulichung und impliziert keine Homogenisierung der dort ansässigen Kulturen und Bevölkerungen. Die reduzierte Darlegung entspricht nicht in dieser Eindeutigkeit und Einfachheit der Realität, die selbstredend differenzierter und komplexer zu analysieren ist.

¹¹ Das Bild des „Guten Wilden“ hat eine lange Geschichte und findet sich bereits in den Berichten der ersten überseeischen Entdeckungsreisenden. Kolumbus beschreibt in seinem Bordbuch die indigene Bevölkerung der Karibik als friedlich, gebefreudig und „von schönem Körperbau“, sowie die Landschaft als üppige grüne Gartenlandschaft und gilt damit als Begründer der Legende (vgl. Columbus 2002: 23-27; Kohl 1981: 12). Im 16. Jahrhundert stellt der Dominikaner Bartolomé de las Casas vermutlich als erster Europäer die Lebensformen der Neuen und Alten Welt explizit gegenüber. Im Disput von Valladolid kritisiert er außerdem die Versklavung und schlechte, gewaltsame Behandlung der friedfertigen, kindlich-unschuldigen indigenen Bevölkerung, denn in seinen Augen sind die Ureinwohner „muy capaces y dóciles para toda buena doctrina; aptísimos para recibir nuestra santa fé católica, y ser dotados de virtuosas costumbres“ (Casas 1822: 43). Der Hofjurist Juan Ginés de Sepúlveda hingegen argumentiert, dass die „Barbaren“ und deren Gebräuche eher animalisch als menschlich seien, und sieht die Unterwerfung der „Kannibalen“ und „Götzendienen“ als Voraussetzung der Missionierung an (vgl. Bitterli 1971: 250-251; Kohl 1981: 13-14). Ebenfalls im 16. Jahrhundert beginnt Michel Eyquem de Montaigne die europäisierte Sichtweise auf Amerika in Frage zu stellen, die die Lebens- und Daseinsweise der Urbevölkerung als barbarisch darstellt. Wie Montaigne in seinen *Essays* (1580/1588) ausführt, steht es Europa nicht zu, die amerikanischen Nationen der Barbarei zu bezichtigen: „I am [...] sorry that, seeing so clearly into their faults, we should be so blind to our own.“ (Montaigne 2004: Chapter XXX, *Of Cannibals*). Die europäischen Kriege sind von Gier gekennzeichnet; die Wilden jedoch führen keine Kriege, um neue Länder zu erobern (denn die Natur bietet ihnen bereits alles, das sie brauchen, um ihre natürlichen Bedürfnisse zu befriedigen, und damit geben sie sich zufrieden), sondern sie kämpfen aus Selbstzweck, aus Ehrgefühl, getrieben von „the sole jealousy of valour“ (ebd.; vgl. auch Kohl 1981: 27).

Die Darstellung der „Wilden“ Amerikas ist seit jeher von Ambivalenz geprägt. Im 17. Jahrhundert ist es vor allem französische Reise- und Missionärliteratur, die das Bild der amerikanischen Urbevölkerung prägt. Einerseits wird die naturnahe, harmonische gesellschaftliche und soziale Lebensorganisation der Wilden gelobt; andererseits jedoch deren Rückständigkeit und Heidentum verworfen. In Literatur und Kunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts entwickeln sich die Darstellungsformen der Eingeborenen vor allem in der französischen Romantik (ausgehend von einer Beschäftigung mit marginalisierten autochthonen Kulturen und deren Aufwertung) hin zu einer Idealgestalt, dem „edlen Wilden“ und enden in einer „Hochstilisierung exotischer Lebensform schlechthin“ (Bitterli 1991: 283) sowie der Utopischen Literatur, die das Leben der Wilden mit Sorglosigkeit, Müßiggang, Lebensgenuss und einem Einklang zwischen

Fremdartigkeit und ihr exotisches, würdevolles Wesen eine gewisse Anziehung und Faszination ausüben (vgl. Hall 2013: 131, 157; Hall 2012: 160).

Der Ambivalenz dieser Vorstellungen liegen verschiedene tiefliegende Gefühle der Weißen zugrunde. Die Zuschreibung einer primitiven, naturnahen Anmut, die den edlen Wilden auszeichnet, entspringt der Sehnsucht nach einer ursprünglichen Unschuld. Der Wilde hat sich demnach viele der herausragenden guten Eigenschaften bewahrt, die dem modernen¹² Menschen im Laufe der Zeit und mit Fortschreiten der Zivilisation abhandengekommen sind. Dieser Darstellung kommt besonders dann Bedeutung zu, wenn alles Verkommene und Unmoralische der Zivilisation zugeschrieben werden soll. Andererseits nehmen die Weißen die (angeblich) anarchischen, ungehobelten Primitiven als Gefahr für die Zivilisation wahr, die von der Wildheit und Barbarei der Eingeborenen und Wilden überrannt zu werden droht. Die „primitiven Wilden“ werden in dieser Betrachtungsweise als minder intelligent, unkritisch, irrational und kaum entwicklungsfähig geschildert. Es stehen sich also der Fremde als Verkörperung einer idealisierten Eigenidentität (Positiv-Stereotyp) und als das Übel und Unheil schlechthin (Negativ-Stereotyp) gegenüber (vgl. Hall 2012: 161; Loiskandl 1966: 39, 193).

Mensch und Natur gleichsetzt (bekannte Autoren, die das Bild der amerikanischen Ureinwohner mitgeprägt haben, sind etwa Jean-Baptiste Du Tertre, Paul Le Jeune, Daniel Defoe und François-René de Chateaubriand, der mit seinem Werk *Atala* [1801], das aus der Perspektive eines Natchez-Indianers erzählt wird, außerdem die konstruierte binäre Opposition von westlichen, „zivilisierten“, und indigenen, „primitiven“ Ethnien und Kulturen in Frage stellt) (vgl. Bitterli 1971: 250, 255; Bitterli 1991: 396-397; Kohl 1981: 30-33, 173-174; Moscovici 2001: 198). Im 18. Jahrhundert ist außerdem der Philosoph und Schriftsteller Jean-Jacques Rousseau von Bedeutung für diesen Diskurs. Er entwickelt in seinem *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1754) den Begriff des Naturmenschen (*homme naturel*), der in der freien Natur lebt und einen ursprünglichen, tierischen Instinkt besitzt, der es ihm ermöglicht, seine lebensnotwendigen Bedürfnisse zu erfüllen. Es handelt sich dabei um einen Idealtypus; die bekannte Urbevölkerung Amerikas hat sich von diesem reinen Naturzustand jedoch bereits entfernt (vgl. Bitterli 1991: 281-283; Kohl 1981: 192). Rousseaus Darstellung des primitiven Naturmenschen zwingt also „zu historischem Denken, zum Vergleich, zur Selbstergründung wie zur Überprüfung gesellschaftlicher Daseinsformen, wo sich im >edlen Wilden< [...] bloß die unterschwelligen Sehnsüchte einer gehobenen europäischen Gesellschaftsschicht zum recht sterilen Hirngespinnst verdichteten.“ (Bitterli 1991: 283)

¹² Modernität bezeichnet grob „Vorstellungen über die westliche Moderne und die ihr zugeschriebenen Attribute wie ein hoher Entwicklungs- und Industrialisierungsgrad, marktwirtschaftliche Organisationsprinzipien, eine städtische Prägung und säkulare Ordnungsmuster.“ (Kerner 2010: 64)

Interessant ist auch die Annahme, dass die positiven, stereotypen Vorstellungen nur bestehen können, wenn eine große räumliche oder zeitliche Distanz zum idealisierten Ort besteht. Loiskandl (1966: 194) vermutet, dass häufiger Kontakt die Idealisierung auflöse und eine mythische Ferne Voraussetzung für eine solche Glorifizierung sei.

Das folgende Kapitel vertieft den Diskurs über Identitätsbildung durch Einbezug des historischen Hintergrunds der Kolonisation Amerikas. Zu diesem Zweck werden die wichtigsten Überlegungen der postkolonialen Theorie aufgeführt und diskutiert.

3.3. Postkoloniale Theorie: Der Kolonisator und die Anderen

Die Postkoloniale Theorie beschäftigt sich mit den Prozessen der Kolonisierung, Dekolonisierung und Rekolonisierung, wie sie seit den Anfangsjahren der Kolonialzeit stattfinden. Wie allgemein bekannt ist, begann der Kolonialismus mit der Invasion südeuropäischer Kolonisatoren (vornehmlich aus Portugal und Spanien), die in Folge Afrika und Südamerika im 15./16. Jahrhundert eine Fremdherrschaft auferlegten. Die Legitimation dieses Prozesses der Kolonisierung erfolgte durch einen Diskurs, der die zivilisatorische Mission der Kolonialmacht betonte¹³. Demgemäß rechtfertigten die Invasoren das (gewaltsame) Vorgehen durch die Auffassung, das entwickelte, freie, aufgeklärte und rationale Europa nehme sich der unzivilisierten, unterentwickelten Welt an. Die Kolonisierung wurde entsprechend positiv dargestellt und als Durchbruch und Errungenschaft bejubelt. Es galt als Erfolg, den unwissenden, abergläubischen Bewohnern der unterentwickelten Kontinente (Afrika, Südamerika) die Rationalität, Wissenschaft und den Humanismus zu „bringen“, d.h. aufzuzwingen. Europa wurde mit seinem Wissen und seinen zukunftsweisenden Technologien als Inbegriff des erstrebenswerten Fortschritts erachtet (vgl. Castro Varela/Dhawan 2005: 8, 15).

Der besprochene Diskurs ist eng verknüpft mit der Spaltung der Identität in das Eigene und das Fremde, in ein *Ich* und *Du*, in ein *Wir* und *Ihr*. Auch hier erfolgt eine Konstruktion der eigenen Identität auf Grundlage von Differenzen sowie der Inszenierung der Anderen. Im Sinne der Stereotypisierung wird diese Gruppe beharrlich als anders, fremdartig, exotisch repräsentiert, und auf diese „Andersheit“ fixiert. Die Bedeutung der ausnahmslos und dauerhaft Anderen ist kaum zu überschätzen und bildet einen integralen Bestandteil der

¹³ Selbstredend war dies nicht der einzige Grund für die Kolonisation, die weitgehend auf wirtschaftlichen und machtpolitischen Interessen basierte. Wie allgemein bekannt ist, war der (Wieder-)Entdecker Amerikas, Christoph Kolumbus, im Auftrag der spanischen Monarchie (die kurz zuvor siegreich die *Reconquista* vollendet hatte) eigentlich auf der Suche nach dem Seeweg nach Indien, um die Handelswege zu verkürzen. Die nachfolgende Eroberung und Kolonisation des entdeckten Kontinents hatte indes nicht nur den Zweck, die eigene politische und wirtschaftliche Macht zu vergrößern, sondern auch den Katholizismus zu verbreiten, was die zwanghafte Missionierung der indigenen Bevölkerung zur Folge hatte.

Identitätskonstruktion, die Europa als überlegen und souverän ausweist und definiert (vgl. Castro Varela/Dhawan 2005: 16, 19).

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass sich Identität nur in beständiger Auseinandersetzung mit dem Außenstehenden, dem Anderen, bilden und erhalten kann; sie ist folglich notwendig an einen Gegenspieler gebunden. Das *Ich* kann nicht ohne ein bekanntes *Nicht-Ich* bestehen. Durch die fortdauernde Konstruktion der Identität mithilfe von Vergleichen, Konfrontationen und Gegensätzen ist diese niemals vollständig oder abgeschlossen. Angesichts dieser Spaltung des Subjekts und der Abhängigkeit von den Anderen wird die Identität zugleich stabilisiert und untergraben (vgl. Castro Varela/Dhawan 2005: 88).

4. Die literarische Welt Alejo Carpentiers: Grenzgänge der Identität zwischen Europa und Amerika

Vor der konkreten Analyse der ausgewählten Werke soll dieses Kapitel in grundlegende Tendenzen und Erzählstrategien Carpentiers einführen. Dabei wird zunächst geklärt, inwiefern die postkolonialen Theorien und Überlegungen mit der Literatur des kubanischen Autors verknüpft und für diese relevant sind. Es folgt die Untersuchung eines Phänomens, das für beide Publikationen von Belang ist: die Gegenüberstellungen der Welten mithilfe von Perspektivenwechseln und einem Einblick in die kulturell geprägten Wahrnehmungsschemata beider Seiten (*El reino de este mundo*) bzw. mittels Reflexionen eines Erzählers, der beide Kulturen kennt (kennenlernt) und gedanklich gegenüberstellt (*Los pasos perdidos*). Schließlich wird die wichtige Unterscheidung zwischen den modernen (desintegrierten) Denkschemata der okzidentalen Zivilisation und der traditionellen¹⁴ (integralen) Lebensphilosophie der Unterdrückten (Sklaven bzw. Ureinwohner) erläutert, die ebenfalls für die Analyse beider Werke von Bedeutung sein wird.

4.1. Carpentier und die postkoloniale Narration

Postkoloniale Literatur kann als jene Erzählkunst definiert werden, die die kulturelle und historische Hegemonie des Westens infrage stellt, indem die Geschichte der Vergessenen und der Unterdrückten ins Zentrum gerückt wird:

The literature of remembrance brings the forgotten or silenced members of society back to the stage. The forgotten are remembered, and re-member-ized, or repatriated as citizens of the society, the whole body politic, from which they had become separated. (Cox 2001: 4)

¹⁴ Die Begriffe „traditional“ bzw. „Traditionalität“, wie sie auch Dill (1993) verwendet, sind in diesem Kontext gegenüber „traditionell“ bzw. „Tradition(sverbundenheit)“ zu bevorzugen, weil letztere im Alltagsgebrauch bereits viel an Kontur eingebüßt haben und primär das Herkömmliche und Gewohnte bezeichnen. Dahingegen soll erstgenannte Wortfamilie wieder mehr die Bedeutung überlieferter kultureller Inhalte (Wissen, Fähigkeiten, Gebräuche) ins Zentrum rücken.

Jeder historische Rückblick ist vom Blickwinkel der betrachtenden Person/Gruppe bestimmt, und die Wertung der Begebenheiten eine Streitfrage¹⁵. Ein und dasselbe geschichtliche Ereignis (z.B. die Kolonialherrschaft) kann je nach zeitlichem und sozialem Entstehungskontext der Geschichtsschreibung entweder stolz als Erfolgsgeschichte der Gewinner und als Legitimationsdiskurs, oder aber als beschämende Episode und maßlose Ungerechtigkeit dargestellt werden, indem die Geschichte der Verlierer berücksichtigt wird (vgl. Cox 2001: 32).

El reino de este mundo zentriert sich um das Leben und die Erfahrungen eines schwarzen Sklaven afrikanischer Abstammung, dessen Sichtweise der Erzähler gelegentlich einnimmt. Carpentier interessiert sich demnach nicht für die

¹⁵ Die Kritik und Dekonstruktion der (eurozentrischen) Geschichtsschreibung nahmen ihre Anfänge u.a. mit Eduardo Galeanos *Las venas abiertas de América Latina* (1971). In diesem Werk erzählt er die Geschichte der Unterdrückung und Ausbeutung Lateinamerikas durch die Kolonialmächte, und begreift die Unterentwicklung des Kontinents als notwendiges Gegenstück zur Entwicklung der kapitalistischen Imperien: „Desde el descubrimiento hasta nuestros días, todo se ha trasmutado siempre en capital europeo o, más tarde, norteamericano, y como tal se ha acumulado y se acumula en los lejanos centros de poder. Todo: la tierra, sus frutos y sus profundidades ricas en minerales, los hombres y su capacidad de trabajo y de consumo, los recursos naturales y los recursos humanos. [...] Para quienes conciben la historia como una competencia, el atraso y la miseria de América Latina no son otra cosa que el resultado de su fracaso. Perdimos; otros ganaron. Pero ocurre que quienes ganaron, ganaron gracias a que nosotros perdimos: la historia del subdesarrollo de América Latina integra, como se ha dicho, la historia del desarrollo del capitalismo mundial.“ (Galeano 1978: 3)

So findet auch Stephen Greenblatt, der führende Theoretiker des *New Historicism*, zahlreiche Kritikpunkte an der konventionellen Geschichtsschreibung, die vergangene Ereignisse in wenige, fixierte, großangelegte Schemata einzupassen versucht und dabei keinen Raum für „contingency or agency; [...] for the bizarre, the marginal, or the inconceivable“ (Maza 2004: 259) lässt. Er wendet sich von der Vorstellung einer einzigen Geschichte als allgemeingültige Interpretation der Vergangenheit ab und erforscht stattdessen die Interdependenz von Texten (Literatur) und kulturellen, sozialen und historischen Prozessen, die sich gegenseitig produzieren und prägen (vgl. Maza 2004: 253). Greenblatt lehnt somit die Konstruktion einer totalitären, dominanten Geschichte ab und untersucht stattdessen den Zusammenhang von historischen Begebenheiten und literarischen Texten über die Analyse von Anekdoten, *petite histoires* (vgl. Maza 2004: 253, 261). Auch Clifford Geertz begreift Texte als Kulturen und Kulturen als Texte, und sieht die „Hauptaufgabe der Theoriebildung in der Ethnologie nicht darin [...], abstrakte Regelmäßigkeiten festzuschreiben, sondern darin, dichte Beschreibung zu ermöglichen. Es werden keine allgemeinen Aussagen angestrebt, die sich auf verschiedene Fälle beziehen, sondern nur Generalisierungen im Rahmen eines Einzelfalls.“ (Geertz 1987: 37, vgl. auch 259; Maza 2004: 260) Ebenso lehnt José Lezama Lima die Suche nach grundlegenden ontologischen Wahrheiten ab und begreift Geschichte als Fiktion, als „una exposición poética, un producto de la imaginación del historiador“ (Mataix 2004: 149). In seinem Werk *La expresión americana* (1957) beschreibt er die Geschichte Amerikas als Werdegang der Imagination(skraft), in der „los sucesos y personajes históricos reinventados pasan de ser soportes de veracidad a ser alegorías, representaciones o metáforas de un destino americano común, que enfatizan la legitimidad de la imaginación como memoria colectiva y transforman, de paso, los modos tradicionales de reflexión americanista sobre la historia.“ (Mataix 2004: 147, vgl. auch 148-150)

Geschichte der Herrscher, sondern für jene der Beherrschten und Vergessenen. Im Sinne der vorangegangenen Definition lässt sich die Erzählung¹⁶ also durchaus der postkolonialen Narration zurechnen, indem sie die permanente Spannung zwischen dem *acá* (der Karibik bzw. Lateinamerika), dem *allá* (Europa) und dem *Gran-Allá* ([Subsahara-]Afrika) aufzeigt¹⁷. Es treffen infolge Zwang und Widerstand aufeinander – den gewaltsam Unterdrückten (in diesem Falle den schwarzen Sklaven aus Afrika) wird eine fremde Kultur (jene der europäischen Kolonialmächte) aufgezwungen, der sie sich jedoch widersetzen, indem sie sich Gegenentwürfen zuwenden (der mythisierten Kultur Afrikas). Carpentier versucht also mittels seines Werkes, den Ausschluss und die Negierung fremder (schwarzer) Kulturen zu überwinden und die Utopie der Vermischung von Geschichten, Kulturen und Identitäten in der Karibik wiederzubeleben. Er lehnt die eurozentrische Geschichtsschreibung und Vormachtstellung der europäischen Kultur ab und ist bestrebt, auch die Unterdrückten zu Wort kommen zu lassen und zum Subjekt der Geschichte zu erheben (vgl. Miampika 2005: 16, 24-25).

In diesem Zuge präsentiert Carpentier die aus kolonialer Zeit stammenden Vorurteile gegenüber der schwarzen (aber auch der weißen) Bevölkerung in überspitzter Form, die durch die wertfreien Beschreibungen des Erzählers ironische Züge annimmt (vgl. Kapitel 5.3.1). Gleichzeitig zeigt er jedoch auch universale Tendenzen beider Gruppen auf (vgl. Kapitel 5.3.2), was zur Dekonstruktion¹⁸ der konstruierten Kluft zwischen den Welten führt.

In *Los pasos perdidos* hingegen macht Carpentier die Idealisierung der fremden Welt der (venezolanischen) Indigenen durch den namenlosen Protagonisten

¹⁶ Angesichts des Umfangs ist es ebenso gerechtfertigt, von einem Roman zu sprechen. Diese Arbeit übernimmt jedoch die Eigendefinition Carpentiers, der das Werk im Vorwort als Erzählung bezeichnet (vgl. Carpentier 2010: 26).

¹⁷ Die Gegenüberstellung dieser Pole ist u.a. bei Miampika (2005:24) und Padura Fuentes (2002: 163) zu finden. Afrika als *Gran-Allá* geht auf Ti Noel, den Protagonisten der Erzählung, zurück (vgl. Carpentier 2010: 32).

¹⁸ Jacques Derridas Begriff der Dekonstruktion wird hier verstanden als Prozess der Auflösung diskursiver Hierarchien, die zwischen zwei gegensätzlichen Elementen (Begriffen) bestehen, und das gleichzeitige Aufzeigen von inneren Widersprüchen des Systems, das diese hervorgebracht hat und doch zugleich selbst unterminiert (vgl. Culler 1994: 95-96).

sichtbar, der seine eigene (okzidentale) Kultur in diesen neuentdeckten, utopischen Ort zu integrieren versucht, dabei jedoch scheitert. Trotz der Sehnsüchte des Erzählers nach einem Leben in dieser ursprünglichen, „authentischen“ Welt des Urwaldes stellen sich die kulturellen und sozialen Bedingungen als zu unterschiedlich und letztlich unvereinbar heraus (vgl. Kapitel 6.3.5). Die Erzählung zeigt auch hier eine alternative Lebensform abseits der Zivilisation auf und rückt somit eine Kultur in den Brennpunkt, die anderweitig oftmals marginalisiert, ignoriert oder verdrängt wird.

In seinen Überlegungen polarisiert der Protagonist die Welten und charakterisiert sie (explizit und implizit) durch gegenteilige Eigenschaften (gut/böse, unschuldig/verdorben etc.). Anders als in *El reino de este mundo* gehört der Protagonist in *Los pasos perdidos* jedoch einer Epoche an, die eine große zeitliche Distanz zum Kolonialismus aufweist. Aus diesem Grund ist es angebracht, von einer Klassifikation seiner Zuschreibungen als koloniale Stereotypisierungen abzusehen. Die Konstruktion der eigenen (kulturellen) Identität mittels Abgrenzungsprozessen hat jedoch auch in diesem Werk Relevanz.

4.2. Die wunderbare Wirklichkeit

Das Werk *El reino de este mundo* wurde vor allem mittels des Vorwortes berühmt, in dem Carpentier das Konzept des *real maravilloso* vorstellt¹⁹. Der Prolog wurde zunächst 1948 als Essay in der venezolanischen Zeitung *El Nacional* veröffentlicht und ab der ersten Ausgabe 1949 der genannten Erzählung vorangestellt (vgl. Paz Soldán 2008: 35).

Vieles wurde bereits geschrieben über die Ideen und Annahmen, die der Autor hier aufzeigt. Die Nähe und Ähnlichkeit des *real maravilloso* zu anderen Konzepten wie dem *realismo mágico*, aber auch dem *surrealismo*²⁰ war Gegenstand vieler Diskussionen und Abgrenzungsversuche. Diese sollen hier nicht wiederholt werden, um Redundanzen zu vermeiden (zur Vertiefung vgl. Armbruster 1982: 28-29; Carpentier 1981: 128-130; Dill 1993: 51-64; Echeverría 1974: 19-40; u.a.).

Für die Analyse der Identitätsstrukturen im Laufe dieser Arbeit seien hier nur jene grundlegenden Aspekte des *real maravilloso* ausgeführt, die im weiteren Verlauf relevant werden. Sowohl die Erzählung *El reino de este mundo*, als auch das Konzept des *real maravilloso*, entstehen dank der Inspiration Carpentiers während einer Reise nach Haiti im Jahre 1943. Dort findet sich der Literat in einer magischen Welt wieder, die sich noch in einem rohen, natürlichen Zustand befindet. In den Augen Carpentiers ist in der Umgebung beständig das

¹⁹ Das Konzept des *real maravilloso* stellt keine literarische Innovation dar, denn das Wunderbare und Fantastische waren schon lange vor Carpentier Bestandteil der Literatur, vor allem in der französischen Romantik des 18. und 19. Jahrhunderts. Als wichtigste Vertreter des *merveilleux*, des *féerique*, des *fantastique* sind Charles Nodier, Honoré de Balzac und Prosper Mérimée zu nennen (vgl. Loving 2003: 166).

²⁰ Carpentier wendet sich im Vorwort zur Erzählung zwar explizit gegen den Surrealismus, doch diese offene Ablehnung liegt wohl hauptsächlich in der Notwendigkeit begründet, das Konzept des *real maravilloso* als eigenständige Stilrichtung zu entwerfen. Die Aufenthalte Carpentiers in Frankreich und der Kontakt zu André Breton (der führenden Persönlichkeit des Surrealismus) haben jedoch weitreichendere Spuren hinterlassen, als Carpentier eingesteht. Birkenmaier (2006) argumentiert, dass die lateinamerikanische Ästhetik, die Carpentier entwickelt, in Konfrontation und Auseinandersetzung mit dem intellektuellen Milieu Frankreichs, vor allem der surrealistischen Umgebung, entstanden ist (13, 20). Dies zeigt sich besonders in der Verwendung narrativer Verfahren und Perspektiven, die er dem Surrealismus (und der Ethnographie) entlehnt (235).

Wunderbare zu beobachten; die Menschen erhalten den kollektiven Glauben an mythische Erzählungen und Kosmogonien aufrecht. Die Existenz des *wunderbar Wirklichen*²¹ überträgt Carpentier in Folge auf ganz Lateinamerika, ein Kontinent, der sich im Gegensatz zum industrialisierten, rationalistischen (West-)Europa seine Ursprünglichkeit und Magie bewahrt hat. Denn erst durch das Vorhandensein des kollektiven Glaubens und die Bereitschaft, sich auf die Macht der Imagination einzulassen (Eigenschaften, die die Einwohner Lateinamerikas noch immer in sich tragen) kann das Wunderbare wahrgenommen werden (vgl. Carpentier 1981: 102; Carpentier 2013: Vorwort; Wild 2004: 74).

Dieser Glaube bedingt das *real maravilloso* auf zweierlei Art und Weise. Es handelt sich entweder um wunderbare, fantastische Erscheinungen und Vorgänge, die von den BeobachterInnen als real wahrgenommen, d.h. als Teil der Realität aufgefasst und akzeptiert werden. Um es in Worten Carpentiers auszudrücken: „Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos“ (Carpentier 2010: 23). Oder aber das *real maravilloso* entspringt aus der Betrachtung realer Elemente, die der Autor als wundersam einschätzt. Einen solchen Eindruck schildert Carpentier in Zusammenhang mit seiner Haiti-Reise: „Había respirado la atmósfera creada por Henri Christophe, monarca de increíbles empeños, mucho más sorprendente que todos los reyes crueles inventados por lo surrealistas“ (Carpentier 2010: 24).

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das *real maravilloso* ein nationales Konzept darstellt, dessen Erfahrung die Identität des gesamten lateinamerikanischen Kontinents widerspiegelt. Ebenso wie Kultur und Geschichte Lateinamerikas enthält auch die umgebende Natur (einschließlich überragender architektonischer Werke) überraschende wie fantastisch oder magisch anmutende Elemente. Diese singulären Eigenschaften heben den

²¹ Treffender müsste das *real maravilloso* als **wundersam** Wirkliches übersetzt werden, da dieser Begriff dem eigentlich Gemeinten näher steht (laut Duden online bedeutet *wundersam* so viel wie seltsam, rätselhaft, geheimnisvoll; im Gegensatz zu *wunderbar*, das als Synonym zu wundervoll eher etwas besonders Schönes bezeichnet); da sich jedoch der Begriff des „wunderbar Wirklichen“ bereits in der Sekundärliteratur etabliert hat, wird dieser auch für die vorliegende Arbeit übernommen.

Kontinent von allen anderen ab und machen ihn (für Carpentier) zum einzig möglichen Ort des Wunderbaren (vgl. Muñoz-Basols 2003: 45; Pupo Pupo 2007: 44; Takolander 2010: 165, 167).

4.3. Zwei Welten, zwei Erzählperspektiven

Das Werk Carpentiers ist geprägt vom Kontrast zwischen der ursprünglichen, wundersam-magischen Welt Lateinamerikas und der modernen, rationalistischen Kultur Europas. Wie im vorangegangenen Kapitel bereits angeführt wurde, ist die Wahrnehmung des Zaubers des lateinamerikanischen Kontinents (des *real maravilloso*) stark vom Blickwinkel und der Überzeugung der beobachtenden Person abhängig. Es ist von grundlegender Bedeutung, aus welcher Perspektive das Geschehen berichtet wird. Ist die literarische Figur unempfänglich für das Wunderbare und glaubt weder an den Wahrheitsgehalt von mythischen Überlieferungen noch an die Möglichkeit von magischen oder fantastischen Vorkommnissen, so kann dieses Wunderbare auch nicht in der Erzählung enthalten sein. Um jedoch genau diese Elemente sichtbar zu machen, wechselt Carpentier zwischen okzidentaler und extra-okzidentaler Erzählperspektive und stellt so beide Welten gegenüber, indem er die ethnozentrische Mentalität beider Seiten erforscht (vgl. Dill 1993: 61; Wild 2004: 345).

In *El reino de este mundo* verkörpert hauptsächlich Ti Noel die extra-okzidentale Perspektive; teilweise wird das Geschehen auch aus dem Blickwinkel Solimáns, Henri Christophes oder allgemein der schwarzen Sklaven (als Gemeinschaft) betrachtet. Die Verkörperung des extra-okzidentalen Bewusstseins in *Los pasos perdidos* hingegen ist die Mestizin Rosario. Es handelt sich bei dieser Perspektive also allgemein um die Weltsicht von Ureinwohnern, Sklaven, Farbigen oder Mischlingen Lateinamerikas (vgl. Armbruster 1982: 83-84). Im Gegensatz dazu ist der europäische Blick erkennbar, wenn die Ereignisse mit den Augen der (französischen) Kolonisatoren oder anderer moderner EuropäerInnen gesehen werden. Konkret ist dieser Blickwinkel bei Lenormand de Mezy und Paulina Bonaparte (*El reino de este mundo*) bzw. bei dem namenlosen Protagonisten und Ich-Erzähler von *Los pasos perdidos* festzustellen.

Die unterschiedlichen Denk- und Wahrnehmungsformen lassen sich in *El reino de este mundo* anhand ästhetischer Unterschiede der Diskurse, d.h. der (Text-) Gestaltung der verschiedenen Abschnitte bzw. Kapitel ableiten (vgl. Wild 2004:

59). Der heterodiegetische auktoriale Erzähler²² dient somit der Vermittlung zwischen den verschiedenen Weltwahrnehmungen und befördert das Verständnis für die jeweilige Gegenseite. Entsprechend der Ziele einer postkolonialen Narration (vgl. Kapitel 4.1) versucht Carpentier mit diesem dramaturgischen Kniff den potentiellen europäischen LeserInnen die extra-okzidentale bzw. lateinamerikanische Weltsicht näherzubringen²³. Zudem legt diese Erzählsituation die Standortgebundenheit europäischer Diskurse über Lateinamerika offen und etabliert eine Art Gegenexotisierung, die der Missdeutung fremdartiger Wirklichkeiten entgegentritt und diese parodiert (vgl. Armbruster 1982: 85-86).

Im Übrigen bleibt anzumerken, dass die Konstruktion der Sichtweise eines Sklaven in *El reino de este mundo* nur funktioniert und möglich ist, indem Carpentier sich der Ironie bedient und gleichzeitig sein Wissen über das reale Geschehen der Zeit weder überbetont noch allzu ernst nimmt. Infolgedessen schreibt er eben **nicht** aus der Perspektive einer bedeutsamen historischen Persönlichkeit, sondern aus jener Ti Noels, eines fiktiven, einfachen und durchschnittlichen Sklaven. Und das nicht ohne Grund:

Representing another person's experience of slavery, or that of a whole group or nation, especially when that person/group is/are a historical figure or a figure for blackness in the history, involves a spectacular sense of Truth. It is a sense of Truth that can be arrived at only through irony, only by opposing what one says to what one means. The authors' ironic narrative strategies enable their texts to mean more than one thing at a time and to create constancy or evolution of meaning over time. (Cox 2001: 35)

Indem Fiktion und Realität nicht streng voneinander getrennt werden, bewahrt sich Carpentier eine gewisse künstlerische Freiheit und Raum für Kreativität. Der Verzicht auf den Anspruch vollkommener Wahrheit und Endgültigkeit der Geschichte ermöglicht es der Erzählung, reflektierende und engagierte Literatur

²² Die Klassifikation der Erzählsituation basiert auf der klassischen Darlegung Gérard Genettes (*Discours du récit* 1972).

²³ Es liegt eine gewisse Ironie darin begründet, dass der auktoriale Erzähler generell mehr weiß als die Figur, deren Perspektive er gerade einnimmt, es jedoch nicht ausspricht, sondern an ausgewählten Stellen kommentarlos die Gedanken- und Gefühlswelt Ti Noels bzw. der Sklavengemeinschaft abbildet.

und Kunst zu bleiben, ohne in Propaganda oder Polemik abzugleiten (vgl. Cox 2001: 33, 129).

In *Los pasos perdidos* hingegen sehen die LeserInnen die Welt durchgehend mit den Augen des namenlosen Protagonisten, der die Umgebung deutlich nach seinem persönlichen Empfinden bewertet. Die individuellen Interpretationen des Ich-Erzählers sind dem Text immanent; der/die LeserIn sollte der Wiedergabe von Eindrücken durch den Protagonisten entsprechend kritisch gegenüberstehen und sich deren Fiktionalität und Konstruiertheit gemäß dessen Weltsicht vor Augen halten (z.B. ist der Urwald objektiv gesehen ein funktionierendes Ökosystem, in Augen des Erzählers ist er hingegen ein trügerischer, listiger Ort der Lüge und Täuschung, vgl. Kapitel 6.3.1).

Die außer-europäische bzw. extra-okzidentale Perspektive erfüllt entsprechend verschiedene Funktionen. Die Gegenüberstellung der radikal unterschiedlichen Weltsichten dient zunächst der Infragestellung des universalen Geltungsanspruchs westlicher Diskurse und rationalistischer Standpunkte. Die indigenen und afrikanischen Traditionen werden dabei in einen ästhetischen Kontext eingefügt und literarisch angepasst, um sowohl Authentizität als auch Verständnis zu gewährleisten. Die Fremdheit und Besonderheit der außer-europäischen Gebräuche bleibt sichtbar, wird jedoch durch die literarische Adaption universell erfahrbar und mitteilbar (vgl. Armbruster 1982: 122, 125-126).

Besonders augenfällig ist außerdem die Revalorisierung und teilweise Idealisierung der afrikanischen und der indigenen Kultur. Diese Vorgänge spiegeln die Identitätsfindung des amerikanischen Kontinents durch Abgrenzung gegenüber okzidental Modellen wider. Die glorifizierte präkolumbianische und afrikanische Welt wird als überlegen dargestellt, und eine Annäherung an die westliche Kultur scheint zunächst undenkbar. Erst infolge eines langen Prozesses des „wechselseitigen Staunens“ (Armbruster 1982: 107) wird die Verbindung der antagonistischen Welten ermöglicht und die Indianisierung bzw. Negrifizierung okzidentaler Elemente befördert. Letztendlich sieht das Weltbild Carpentiers die Verschmelzung der Rassen und Kulturen in einer mestizischen Universalgesellschaft vor (vgl. Armbruster 1982: 107, 127).

Erwähnenswert ist hier die Ähnlichkeit dieser Forderungen zu jenen, die der Kubaner (und somit Landsmann Carpentiers) José Martí (1853-1895) in seinem Essay Nuestra América bereits im Jahre 1891 stellt. Er plädiert in diesem Werk für eine Vereinigung der Völker und Kulturen Lateinamerikas, um sich so aus Herrschafts- und Abhängigkeitsstrukturen zu befreien und als eigenständige Nation (vor allem gegenüber den imperialistischen Tendenzen Nordamerikas) zu behaupten. Martí fordert eine Rückbesinnung auf die „especificidad hispanoamericana, en cuyo centro está el mestizaje, como base de la América nueva.” (Lamore 1994: 84) Die nationale Identität und Einheit der autochthonen lateinamerikanischen Kulturen beruht dabei auf folgenden Prämissen: „1) el rechazo a un mundo dividido entre “civilización” y “barbarie” y 2) la preservación de las tradiciones y elementos de la autoctonía de los originales de Nuestra América.” (Fuentes 2010: 46) Martí fordert, nicht mehr ausländische Modelle zu imitieren, sondern Eigenes zu schaffen: „Los jóvenes de América se ponen la camisa al codo, hunden las manos en la masa, y la levantan con la levadura de su sudor. Entienden que se imita demasiado, y que la salvación está en crear. Crear es la palabra de pase de esta generación. El vino, de plátano; y si sale agrio, ¡es nuestro vino!” (Martí 2005: 37)

4.4. *Acá* versus *allá*: Interdependenz moderner und traditionaler Kultur

In vielen von Carpentiers Werken lässt sich die grundlegende Gegenüberstellung von *acá* (Lateinamerika) und *allá* (Europa) erkennen. Die beiden Pole werden dabei nicht nur verglichen, sondern auch grundlegend unterschieden im historischen, spirituellen, kulturellen und geographischen Bereich (vgl. Padura Fuentes 2002: 163).

Besonders deutlich ist diese Verschiedenheit der Welten in Hinblick auf die Traditionalität (Amerika) bzw. Modernität (Europa) der Kontinente. Traditionale Kultur zeichnet sich dabei durch Ganzheitlichkeit und Integralität²⁴ aus; die Moderne hingegen durch Differenzierung und Arbeitsteilung. Diese Unterschiedlichkeit ist offensichtlich historisch gewachsen, und letztlich handelt es sich um den Kontrast der industrialisierten und kapitalistisch-bürgerlichen Gesellschaft Europas und der vorkapitalistisch-vorbürgerlichen Welt Lateinamerikas, in der das Magische noch nicht durch Rationalität und Wissenschaft abgelöst wurde²⁵. Die Besonderheiten des lateinamerikanischen Menschen, um den es Carpentier geht, zeigen sich dabei in dessen Temperamenten, Sitten, Idealen, Gedanken und Sensibilitäten. Anhand dieser Elemente definiert er sich, und seine Differenzen zum europäischen Menschen werden sichtbar (vgl. Carpentier 1981: 37, 60; Dill 1993: 66).

²⁴ Obgleich der Begriff der „Integralität“ noch unüblich ist, wird er für diese Arbeit von Dill (1993) übernommen. Er steht im Folgenden für eine Wahrnehmungs- und Denkweise, die sich durch Ganzheitlichkeit auszeichnet und demgemäß verschiedene Elemente nicht differenziert und aufspaltet, sondern integral verbindet und als Einheit ansieht.

²⁵ Darcy Ribeiro (*O processo civilizatório: etapas da evolução sociocultural* 1968, dt. *Der zivilisatorische Prozeß* 1971) geht davon aus, dass gesellschaftliche Entwicklung nicht über einen feststehenden, kontinuierlichen und linearen Prozess verläuft, sondern von Phasen der Stagnation und des kulturellen Rückschritts unterbrochen wird. Er definiert soziokulturelle Entwicklung schlicht als „die Veränderung der Seins- und Lebensarten menschlicher Gruppen“ (Ribeiro 1971: 31), die in allen Gesellschaften denselben Grundbedingungen unterworfen ist, und sieht dabei „die technologischen Revolutionen als kausale Grundfaktoren, die soziokulturellen Formationen als kulturelle Antworten auf diese Revolutionen und die Zivilisationen als konkrete historische Einheiten [...], die sich aus den Formationen kristallisieren.“ (Ribeiro 1971: 29, vgl. auch 20-21, 35, 53-54)

Auch hier zeigt sich also parallel zur Identitätskonstruktion, die sich nur in Abhängigkeit von „den Anderen“ bzw. einem bekannten „Nicht-Ich“ („Nicht-Wir“) vollziehen kann (vgl. Kapitel 3.2), dass das Wunderbare (*lo real maravilloso*) und das Ungewöhnliche (*lo insólito*) nur bestehen können, insofern sie sich von der nicht-wunderbaren, gewöhnlichen Welt (bzw. Wahrnehmung) der EuropäerInnen unterscheiden.

Die Besonderheiten des lateinamerikanischen Kontinents und seiner Kultur werden demnach nur im Vergleich mit (West-)Europa transparent. Die Wahrnehmung des Ungewöhnlichen und Übersinnlichen als Teil der Realität (wie sie anhand der schwarzen Sklaven bzw. den Ureinwohnern aufgezeigt wird) kann nur existieren, indem es auch eine gegensätzliche Sichtweise (nämlich jene der europäischen Kolonisatoren bzw. des modernen okzidentalen Menschen) gibt. In anderen Worten:

Las peculiaridades del continente [americano] necesitan, pues, de la comparación para alcanzar tal categoría, para ser culturalmente explícitas, y la desmitificación (mostrar lo insólito como cotidiano) es uno de estos procesos comparativos: la imagen mitificada *versus* la realidad (que incluso puede ser mítica) vista en sus propias regularidades. (Padura Fuentes 2002: 197)

Es bleibt also festzuhalten, dass das Wunderbare, d.h. *lo real maravilloso*, sowohl an die Wahrnehmung als auch an die Existenz von etwas Nicht-Wunderbarem gebunden ist. Das bedeutet einerseits, dass das Ungewöhnliche und Magische nur sichtbar wird, wenn die beobachtende Person den nötigen Glauben in sich trägt²⁶, und dass es andererseits nur bestehen kann, wenn es sich von der Realität unterscheidet und der Wahrnehmung einer ungläubigen, rationalen Person verborgen bleibt.

Carpentier betont auch hier die Unterschiede zwischen Europa und Lateinamerika. Die moderne okzidentale Kunst sehe den Sinn und Zweck einer künstlerischen Darbietung vornehmlich in der Kunst selbst (diese Tendenz erreicht ihren Höhepunkt in der Strömung der *l'art pour l'art*). Der ursprüngliche magische Sinn kultureller Gebräuche (v.a. von Musik und Tanz) ist verblasst. Ganz im Gegensatz dazu hat die lateinamerikanische Kunst noch ihre Integralität

²⁶ „[L]a sensación de lo maravilloso presupone una fe“ (Carpentier 2010: 23).

bewahrt, indem musikalische und tänzerische Darbietungen, aber auch die Bildhauerei stets in einen Kontext eingebunden sind, in dem diese Kunstformen noch eine andere Funktion haben als ästhetisches Vergnügen zu produzieren. Die künstlerischen Äußerungen konzentrieren sich auf ihre ursprünglichen, primitiven Ritualfunktionen und dienen etwas anderem, „otra cosa“ (Carpentier 1981: 165), als der Kunst. Diese Einheit ist in Magie und Mythos noch erhalten. Eine Statue personifiziert eine Gottheit und ist somit ein Kultobjekt, das den Zugang zur Transzendenz ermöglicht. Ebenso dienen Musik und Tanz, bevor sie zur ästhetischen Kategorie werden, der Beschwörung, Liturgie, Magie und Poesie, wie es an den Tänzen der *santería cubana* oder den Praktiken des Voodoo offenbar wird²⁷ (vgl. Dill 1993: 68-69, 86; Carpentier 2013: 25).

Differenziertheit und Desintegration sind demnach Elemente, die für den modernen, europäischen Menschen charakteristisch sind, während der traditionale Menschentyp, wie er laut Carpentier in Lateinamerika zu finden ist, für Integralität, Einheit und Synkretismus steht.

Den *Synkretismus* bzw. die *transculturación*²⁸, also das Aufeinandertreffen und die Vermischung verschiedener Kulturen, Religionen und Rassen, sieht Carpentier als wesentlich für Lateinamerika an (und diese Tendenz ist in der Tat

²⁷ In seinem Roman, *¡Écue-Yamba-O!* (1933), beschreibt Carpentier ebenfalls afroamerikanische Rituale und Praktiken (in Zusammenhang mit der Religion der *santería* und dem Geheimkult des *ñañiguismo*), in diesem Fall auf Kuba, und schreibt sich damit in die zu dieser Zeit vorherrschende Bewegung des *afrocubanismo* ein. Eine Orientierung Carpentiers an afrokubanischen Studien, die das afrikanische Erbe der kubanischen Kultur erforschen, und dabei vor allem an den Werken des Ethnologen und Anthropologen Fernando Ortiz und dessen Konzept der *cubanía*, ist kaum in Abrede zu stellen. Es wurde jedoch an verschiedenen Stellen kritisiert, dass es Carpentier in dem Werk nicht vermag, einen authentischen, afrokubanischen Protagonisten zu entwerfen. Zudem wurde bemängelt, dass die Beschreibung der afrokubanischen Kultur weiterhin westliche Bewertungsmuster und Stereotypisierungen erkennen lässt, d.h. Carpentier verbleibt „dentro de la dialéctica francesa del civilizado observando al <otro>.“ (Birkenmaier 2006: 64, vgl. auch 55, 59-60, 115; Cass 2009: 315-317)

²⁸ Die Folgen des Zusammentreffens verschiedener (vor allem spanischer und afrikanischer) Kulturen auf Kuba hat Fernando Ortiz beschrieben, und aus seinen Überlegungen das Konzept der *transculturación* entwickelt. Dieses umschreibt „las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*.“ (Ortiz 1983: 90)

eine Eigenheit des Kontinents; die Verschmelzung der ethnischen Gruppen ist dort besonders ausgeprägt) (vgl. Dill 1993: 86; Potthast-Jutkeit 1996: 177).

Es wird deshalb interessant werden zu ergründen, inwiefern der Kontinent die Verbindung indigener, afrikanischer und weißer, aber auch traditionaler und moderner Elemente ermöglicht und befördert. Die Zusammenführung von Gegensätzen wird einen Kontrast zu der Annahme bilden, Identität könne nur mittels Abgrenzungsprozessen entstehen und existieren.

5. El reino de este mundo

Die Erzählung *El reino de este mundo* (1949) dreht sich um die thematischen Felder der fortwährenden sozialen Ungerechtigkeit sowie der Unterwerfung und Ausbeutung der schwarzen Sklaven afrikanischer Abstammung in Haiti²⁹. Diese erleben immer wieder dieselbe Misere und sind Opfer einer zyklisch verlaufenden Geschichte der Unfreiheit: zuerst werden sie von den französischen Kolonialherren unterworfen, danach von einem Mitglied ihrer eigenen Rasse, dem Verräter Henri Christophe (ein ehemaliger Sklave) und schließlich stehen sie machtlos der Übernahme des Landes durch die Mulatten, „nuevos amos de la Llanura del Norte“ (Carpentier 2013: 116), gegenüber und werden abermals übergangen, enteignet und beherrscht. Trotz der Rebellionen und Aufstände verlieren die Sklaven nach kurzer Zeit immer wieder das, was sie sich kurze Zeit vorher mit viel Aufwand erkämpft hatten: ihre Freiheit (vgl. Arango 1978: 324, vgl. auch Kapitel 5.3.2).

5.1. Historischer Hintergrund: Eine Geschichte der Unterdrückten

Die Begebenheiten der Erzählung *El reino de este mundo* sind an vielen Stellen mit der Geschichte Haitis verknüpft und bilden in unterschiedlichem Ausmaß die Ereignisse der Revolution und Unabhängigkeitskämpfe zwischen 1760 und 1820 ab. So werden der Sklavenaufstand von 1791, die Abschaffung der Sklaverei (1793) sowie das Imperium des Königs Henri Christophe als Grundlage und Motor der Geschichte beschrieben und genutzt (vgl. Arango 1978: 322; Paz Soldán 2008: 36; Rodríguez Monegal 1971: 637).

²⁹ Die französischen Kolonisatoren nannten den eroberten Westteil Hispaniolas „Saint-Domingue“. Erst mit der von afrikanischen Soldaten erkämpften Unabhängigkeit 1804 wurde der Name in „Haiti“ geändert, was der ursprünglichen Bezeichnung der indigenen Bevölkerung entspricht. Der Ostteil der Insel unterlag der Herrschaft Spaniens und hieß „Santo Domingo“ (vgl. Dubois/Garrigus 2006: 8, 10).

Diese historischen Ereignisse verknüpft Carpentier mit dem Leben von Ti Noel, der die LeserInnen fast durchgehend durch die Erzählung begleitet (mit Ausnahme weniger Episoden, denen Ti Noel nicht beiwohnt). Es handelt sich um einen schwarzen Sklaven, der im Verlauf der Handlung sowohl den Lebensbereich der französischen Kolonisatoren als auch die mythische Welt Afrikas als gemeinsamen Bezugspunkt der Sklaven entdeckt und erforscht. Letztere zeigt sich ihm dabei eng verbunden mit der afro-spirituellen Thematik des Voodoo und dem Kampf gegen die Sklaverei.

Es handelt sich jedoch nicht um eine reine und genaue Nacherzählung des historischen Geschehens. Vielmehr werden die wahren Ereignisse abgeändert sowie fiktionale Figuren und Vorfälle eingefügt. Carpentier stützt seine Erzählung zwar auf reale Personen wie Mackandal, Paulina Bonaparte und Henri Christophe, jedoch gewährt er diesen eher marginalen Figuren viel mehr Raum als jenen, die eine größere Bedeutung für die Weltgeschichte hatten³⁰. So nimmt er sich etwa dem frivolen Leben Paulina Bonapartes und der Beziehung zu ihrem (fiktiven) Masseur Solimán an, anstatt die militärischen Unternehmungen ihres Ehemanns Leclerc, einem wichtigem französischen General unter Napoleon, zu erzählen (vgl. Rodríguez Mandegal 1971: 638-639).

Diese Strategie der veränderten Perspektive auf die Geschichte dürfte dem Umstand geschuldet sein, dass Carpentier sich für die vergessenen und unterdrückten Persönlichkeiten interessiert, die ansonsten zu Gunsten der Mächtigen vernachlässigt und marginalisiert werden. Er bemüht sich dementsprechend darum, auch die Verlierer sichtbar zu machen und einer rein eurozentrischen Perspektive zu entgehen (vgl. Kapitel 4.1).

Unter den vielen Elementen, die Carpentier auf Grundlage realer historischer Ereignisse in seine Erzählung übernimmt und einbaut, sollen hier nur die zwei wichtigsten Figuren auf ihren wahren Kern untersucht werden: die Aufstandsführer Mackandal und Boukman.

³⁰ Toussaint L'Ouverture, ein wichtiger Anführer der Sklavenaufstände in Saint Domingue, wird nicht als solcher genannt. Es wird lediglich einmal eine Figur namens Toussaint erwähnt – es handelt sich dabei jedoch um einen Schreiner (vgl. Carpentier 2013: 46).

5.1.1. Der Rebellenführer Mackandal

In den Zeiten der Sklaverei im Haiti des 18. Jahrhunderts haben viele Unterdrückte nach einem Ausweg gesucht, der unwürdigen und grausamen Behandlung zu entkommen. Viele wählten den Selbstmord, doch einige tollkühne Sklaven, die sogenannten *cimarrones* (abgeleitet vom spanischen Wort *cimarrón*: wild, ungezähmt; im englischen Sprachraum *Maroons*), flohen in die Berge und Wälder, um sich dort in Gemeinschaften zu organisieren und frei zu leben. Bisweilen erwies sich ein *cacique* (etwa: Häuptling, Person hohen Ranges) als geeignet und stark genug, einzelne Gruppen zu vereinen. Dieser nutzte dann seine Anhängerschaft, um Plantagen zu überfallen und die Kolonialherren durch die demonstrierte Kraft zum Widerstand einzuschüchtern.

Mackandal war einer der wichtigsten und frühesten Rebellenführer Haitis; ein entflohener Sklave aus dem Gebiet Limbé, das später zu einem wichtigen Revolutionszentrum werden sollte. Er hatte die Vision, alle Schwarzen zu vereinen und dieserart die weiße Zivilisation aus Saint Domingue zu vertreiben. Obwohl er bei einem Unfall eine Hand verloren hatte, konnte er mithilfe seiner rhetorischen Fähigkeiten, seiner Entschlossenheit und Stärke viele Anhänger gewinnen. Diese überzeugte er davon, die Zukunft voraussagen zu können und unsterblich zu sein³¹. Er nutzte seine Macht und seine Gefolgschaft, um einen Giftanschlag vorzubereiten, der die Weißen durch verseuchtes Trinkwasser auslöschen sollte. Dieses Ziel war ohne Zweifel zu ambitioniert, um erreicht zu werden; Mackandal wurde während eines Festes verraten und gefangengenommen. Die Folge war seine Hinrichtung – er wurde bei lebendigem Leibe vor Publikum verbrannt (vgl. James 1984: 27-29).

Das Leben und Gedankengut Mackandals wird in *El reino de este mundo* realitätsnah wiedergegeben. Und auch wenn einige Details nicht mit der wahren

³¹ Mackandal steht somit in der Tradition der (v.a. westafrikanischen) *Griots*, die einer eigenen Kaste angehören und seit Ende des ersten Jahrtausends n. Chr. als fahrende Sänger, Musiker, Tänzer und Erzähler v.a. die Adligen unterhalten. Durch die Überlieferung von Geschichte und Mythologie bewahren sie nicht nur mündliche Traditionen, sondern „apart from being a symbol for great black history, the griots can be understood as a universal metaphor for the art of simultaneously obscuring and evoking content with form.“ (Zobel 2003: 203, vgl. auch 202-203)

Geschichte übereinstimmen und/oder ausgeschmückt werden (z.B. der Unfall Mackandals, bei dem er den ganzen Arm und nicht nur die Hand verliert), so hält sich Carpentier doch relativ genau an das Original (z.B. in Bezug auf die Rhetorik und Überzeugungskraft Mackandals sowie den Giftanschlag) und übermittelt deutlich die Bedeutung der legendären Revolten unter Mackandals Führung.

5.1.2. Eine organisierte Revolte: Boukman

Nach der Französischen Revolution 1789 breiteten sich die Sklavenaufstände aus; es wurden revolutionäre Schriften herumgereicht und Massenversammlungen in den Wäldern abgehalten. Trotz der Verbote vereinigten sich die Sklaven in den Wäldern, um bei ihren Zusammenkünften Voodoo-Rituale abzuhalten, dabei Gesänge, Tänze und (politische) Gespräche zu pflegen und Pläne für das weitere revolutionäre Vorgehen zu schmieden. Der Voodoo war „das geistige Medium der Verschwörung“ (James 1984: 96).

Boukman (bei Carpentier *Bouckman*), ein Schwarzer aus Jamaika, war ein hoher Voodoo-Priester (Papaloi bzw. Houngan) und Führer des Massenaufstandes von 1791. Auch hier war der Plan, die Weißen zu vernichten und die Kolonie zu übernehmen. Die Verschwörung war jedoch sehr viel breiter angelegt und sorgfältig vorbereitet:

Eines Nachts sollten die Sklaven der Vororte und Außenbezirke die Plantagen niederbrennen. Die Flammen waren für die in der Stadt das Signal, die Weißen zu massakrieren. Die Sklaven der Ebenen würden das Zerstörungswerk vollenden. (James 1984: 100-102)

Am 22. August des Jahres hielt Boukman eine letzte Versammlung ab, die den Aufstand einläutete. Die stürmische Nacht hielt die Sklaven nicht davon ab, in die Wälder des Morne Rouge (ein Berg, von dem aus Le Cap, auch genannt Cap Français [das heutige Cap-Haïtien], zu überblicken ist) vorzudringen. Dort sprach Boukman ein letztes Mal über die geplante Vorgehensweise. Daraufhin wurde ein Voodoo-Ritual abgehalten, bekannt als Bois-Caïman-Zeremonie, bei der u.a. das Blut eines Schweines getrunken wurde und der Sklavenführer ein Gebet sprach, um seine Anhänger für das folgende Geschehen zu motivieren. Im

Anschluss ermordeten die Sklaven ihre Herren und brannten die Plantagen nieder; die ganze Kolonie war tagelang von schwarzen Rauchwolken bedeckt. Nachdem Boukman gefallen war, wurde sein Kopf in Cap François zur Schau gestellt (vgl. James 1984: 102-104, 112-113; Dubois/Garrigus 2006: 11, 24, 86).

Einige Elemente des Aufstandes, der Voodoo-Beschwörungen und der Rede Boukmans sind auch in der Erzählung Carpentiers enthalten. Um seine genauen Recherchen und die literarische Verwertung historischer Elemente zu verdeutlichen, sei hier das Beispiel der Rede Boukmans angeführt, bei der sich der Autor recht genau an das historische Original gehalten hat. In der überlieferten Version spricht der Rebellenführer die folgenden Worte³²:

Der Gott, der die Sonne schuf, die uns Licht gibt, der die Welten bewegt und über den Sturm herrscht, der beobachtet uns, obgleich er in den Wolken verborgen ist. Er sieht alles, was der weiße Mann tut. Der Gott des weißen Mannes ermuntert zum Verbrechen, aber unser Gott ruft uns auf, gute Werke zu tun. Unser Gott, der gut zu uns ist, befiehlt uns, daß wir uns für das Unrecht rächen. Er wird unsere Waffen lenken und uns helfen. Werft fort das Symbol des Gottes der Weißen [das Kreuz, das sie als Katholiken am Hals trugen], der uns so oft das Weinen gelehrt hat, und lauscht der Stimme der Freiheit, die in unser aller Herzen spricht. (James 1984: 104)

Carpentier kürzt die Rede und reduziert sie auf ihre Essenz:

–El Dios de los blancos ordena el crimen. Nuestros dioses nos piden venganza. Ellos conducirán nuestros brazos y nos darán la asistencia. ¡Rompan la imagen del Dios de los blancos, que tiene sed de nuestras lágrimas; escuchemos en nosotros mismos la llamada de la libertad! (Carpentier 2013: 57)

Dieses anschauliche Beispiel gibt nur eine von vielen weiteren Begebenheiten und Details wieder, die Carpentier wahren historischen Ereignissen entnommen hat: die Geschichte und Vision der Rebellenführer, die kulturelle Situation der Städte und den lasterhaften Lebensstil der Kolonialherren, die vornehmlich nach Unterhaltung durch Theater-, Bordell- und Spielkasinobesuche strebten, den Aufstieg des Verräters der schwarzen Rasse Henri Christophe vom Sklaven zum Sklaventreiber³³, die Gelbfieber-Epidemie auf Saint Domingue sowie die damit

³² Eine ähnliche Version der Rede, die auf einem Reisebericht des haitianischen Politikers Hérard Dumesle aus dem Jahre 1824 basiert, ist bei Dubois/Garrigus (2006: 87-88) zu finden.

³³ Ab 1807 regiert Henri Christophe den Norden und etabliert im „Staat Haiti“ eine „Diktatur der Negeroberschicht“, während der Süden (die „Republik Haiti“) unter der Führung Alexandre Pétions und wohlhabender Mulatten steht (vgl. James 1984: 439).

verbundene Krankheit und Flucht des Generals Leclerc auf die Isla de la Tortuga, uvm.³⁴

Obgleich Carpentier viele Gegebenheiten in abgewandelter Form wiedergibt oder durch fiktive Elemente ergänzt und ausschmückt, so bleibt doch seine sorgfältige Recherchearbeit anzuerkennen, die er selbst hervorhebt und propagiert (auch wenn diese Behauptung durch ihre übertriebene Form wohl eher ironisch zu lesen ist):

[E]s menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de los personajes –incluso secundarios–, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías. (Carpentier 2013: 26)

³⁴ Für eine gründlichere Erforschung der wahren historischen Ereignisse und der Geschichte der Sklaverei im Haiti des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts bietet sich die Lektüre von James (1984) oder Klein (1986) an. Interessant wäre auch die Untersuchung jener Werke, die Carpentier selbst über das Thema gelesen hat, z.B. der *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'isle Saint-Domingue* aus dem Jahre 1797 von Moreau de Saint-Méry (vgl. den Hinweis von Echevarría 1974: 15; Auszüge des Werks sind zu finden bei Dubois/Garrigus 2006: 57-62).

5.2. Identitätsgrenzen in der Erzählung: Ich bin nicht(s) ohne dich

Dieses Kapitel widmet sich der Anwendung und Übertragung der bisherigen Erkenntnisse auf die Erzählung *El reino de este mundo*. Es werden die augenfälligsten Episoden präsentiert und deren Wichtigkeit für die Identitätsbildung der Figuren herausgestellt. Besonderes Augenmerk gilt dabei den Prozessen der Abgrenzung zur jeweils anderen (d.h. der modernen bzw. traditionellen) Kultur und deren VertreterInnen. Auch der Rückbezug der gegenübergestellten Welten auf koloniale Stereotype wird dabei ein Thema sein.

Zunächst wird noch einmal die Bedeutsamkeit der Perspektive aufgegriffen, mit der die Welt betrachtet wird. Es schließt sich die Analyse konkreter Situationen und Elemente der Erzählung an, um deren Relevanz für die Identitätskonstruktion zu demonstrieren. Zuletzt wird aufgezeigt, wie Carpentier den scheinbaren Dualismus der Welten durch verschiedene Erzählstrategien wieder dekonstruiert.

5.2.1. Eine Frage des Blickwinkels

Wie bereits besprochen wurde (vgl. Kapitel 4.3), kommt der Erzählperspektive in den Werken Alejo Carpentiers besondere Bedeutung zu. In *El reino de este mundo* verkörpert Ti Noel das extra-okzidentale Bewusstsein und baut sich mithilfe des Vergleichs verschiedener Lebensformen eine eigene kulturelle Identität auf. Die Abgrenzung von den Leitbildern der Kolonialmächte ist für ihn der erste Schritt hin zu einer eigenen Identität. Er stellt dabei die idealisierte Welt der traditionellen, (alt-)afrikanischen Königreiche der dekadenten französischen Kultur gegenüber. Der auktoriale Erzähler nimmt indes eine Vermittlerrolle zwischen der fremdartigen Weltsicht Ti Noels auf die Zivilisation und der Perspektive der potentiellen europäischen LeserInnen ein. Auf diese Weise wird diesen vor Augen geführt, dass ihre Wahrnehmungs- und Denkweisen stets nur eine situationsbezogene Gültigkeit besitzen (vgl. Armbruster 1982: 90, 96, 98).

Wild (2004: 62, 70-71) hat argumentiert, dass Ti Noel eine eurozentrische bzw. okzidentale Weltsicht einnehme, da er die Objekte der europäischen Welt richtig dechiffriere und das zu erwartende Unverständnis aufgrund fehlenden kulturellen Wissens ausbleibe. So werde bereits im ersten Kapitel, „Las cabezas de cera“, deutlich, dass Ti Noel, obwohl afrikanischer Abstammung, Analphabet und von wenig Verstand (vgl. Carpentier 2013: 31-32), die Auslage der Metzgerei auf eine Art und Weise betrachtet, die von Wissen um die französische Kultur zeugt:

Por una graciosa casualidad, la tripería contigua exhibía cabezas de terneros, desolladas, con un tallito de perejil sobre la lengua, que tenían la misma calidad cerosa, como adormecidas entre rabos escarlatas, patas en gelatina, y ollas que contenían tripas guisadas a la moda de Caen. (Carpentier 2013: 30)

Diese Beschreibung entlarve das extra-okzidentale Bewusstsein Ti Noels als europäisches Klischee und sei ein Grund, „der europakritischen Aufwertung eines naiv indigenen Bewußtseins zu mißtrauen, die auf eurozentrische Argumentationsmuster zurückgeht“ (Wild 2004: 71)³⁵.

Diese Interpretation ist jedoch kritisch zu hinterfragen, denn es ist nicht der Protagonist, der in der zitierten Passage seine Sinneseindrücke wiedergibt, sondern der auktoriale Erzähler. Der Kontrast zwischen dessen Beschreibungen der Umgebung und den Wahrnehmungen und Gedanken Ti Noels springt dem/r versierten Leser/in an vielen Stellen ins Auge. Demgemäß hebt sich die differenzierte, gebildete Sichtweise des Erzählers deutlich vom eher einfachen, naiven Blickwinkel des Sklaven, für den durchaus viele Elemente der importierten französischen Kultur unverständlich sind, ab. Diese Abgrenzung zeigt sich unverkennbar am Fortgang der Erzählung:

Sólo un tabique de madera separaba ambos mostradores, y Ti Noel [und erst ab hier werden die Eindrücke und Gedanken Ti Noels wiedergegeben, Anmerkung JK] se divertía pensando que, al lado de las cabezas descoloridas de los terneros, se servían cabezas de blancos señores en el mantel de la misma mesa. (Carpentier 2013: 30)

³⁵ Diese Aussage ist insofern umzudeuten, als Ti Noel nicht der indigenen, sondern der afrikanischen Kultur zuzuordnen ist.

Diese Auslegung der Erzählsituation legt nahe, dass der auktoriale Erzähler bei der Beschreibung und Interpretation des Geschehens auf kulturelles Wissen des Okzidents zurückgreift, d.h. dem europäischen Kulturkreis angehört. Unterdessen zeigt er an verschiedenen Stellen der Erzählung die Perspektive der Figuren auf, d.h. die (mutmaßliche) Wahrnehmung der Kolonialherren bzw. Sklaven (der Weißen und Schwarzen, der EuropäerInnen und LateinamerikanerInnen). Dies entspricht der Affirmation Carpentiers (in Bezug auf *Los pasos perdidos*), er sei ein Intellektueller und könne dementsprechend auch nur als Intellektueller auf seine Umwelt reagieren. Es sei ihm unmöglich, sich zu verstellen („no me puedo poner un disfraz“) und seine wahre Identität zu verbergen, während er die Welt wahrnimmt und diese Eindrücke wiedergibt (vgl. Carpentier 1981: 109).

5.2.2. Identitätskonstruktion Ti Noels

Bevor auf die konkreten Elemente und Situationen eingegangen wird, sei hier in aller Kürze aufgeführt, wie Ti Noel die scheinbar so unterschiedlichen Welten bewertet und dabei auf das Wissen zurückgreift, das er aus der Erzählkunst Mackandals schöpfen konnte.

Es ist unübersehbar, dass der schwarze Sklave sich dem Kontinent seiner Herkunft verbunden und verpflichtet fühlt. Es verwundert daher auch nicht, dass Mackandal mit seinen Erzählungen über afrikanische Mächte und Mythen für ihn eine wichtige Bezugsperson ist, die er bewundert und der er nacheifert. Die rhetorischen Fähigkeiten Mackandals verstärken den Eindruck Ti Noels, Afrika sei der Kolonie bei Weitem überlegen:

El mozo comprendía, al oírlo, que el Cabo Francés, con sus camparianos, sus edificios de cantería, sus casas normandas guarnecidas de larguísimos balcones techados, era bien poca cosa en comparación con las ciudades de Guinea. (Carpentier 2013: 34)

Im Folgenden stellt Ti Noel das *Acá* (Saint Domingue) und das (Gran-) *Allá* (Afrika) gegenüber und verliert sich in der Bewunderung der Pracht und Macht, die seine afrikanische Heimat ausstrahlt (vgl. Carpentier 2013: 34-35). Er bindet

sich und seine Identität an diesen mythischen Ort und versucht ihm näherzukommen, indem er das Verhalten Mackandals nachahmt und diesem nacheifert, beispielsweise als er trotz allen Erstaunens keine Reaktion zeigt auf die Mamán Loi, die ihre Arme in kochendes Öl taucht: „Como Mackandal parecía aceptar el hecho con la más absoluta calma, Ti Noel hizo esfuerzos por ocultar su asombro.“ (Carpentier 2013: 37)

Er identifiziert Mackandal mit Afrika und gerät in Unruhe, als dieser plötzlich verschwindet, denn „[l]a partida de Mackandal era también la partida de todo el mundo invocado por sus relatos.“ (Carpentier 2013: 38)

Die Identitätskonstruktion Ti Noels findet also im Spannungsfeld der modernen, rationalistischen Kultur der Kolonialherren und der traditionellen, mythischen Welt (West-)Afrikas als gemeinschafts- und identitätsbildendes Element zwischen den Sklaven statt. Er öffnet sich für den Einfluss Mackandals und nimmt die entsprechenden Inhalte in seine Identität auf, während er die Welt der Weißen von sich weist und als Gegenbild zu diesem Selbst festlegt.

5.2.3. Moderner und traditionaler Menschentyp auf Kollisionskurs

Wie in Kapitel 4.4 ausgeführt wurde, stehen sich in beiden Werken zwei Kulturtypen gegenüber, wie sie verschiedener nicht sein könnten. Die Gegenüberstellung der traditionellen, durch Integralität gekennzeichneten und der modernen, desintegrierten Kultur wird in *El reino de este mundo* besonders deutlich anhand der Gestalt des Königs und dem Bereich der Kunst aufgezeigt (vgl. Dill 1993: 82-84). Aufgabe der nachfolgenden Kapitel ist es, darzulegen, wie sich diese Unterschiedlichkeit in der Identität der literarischen Figuren der Erzählung niederschlägt, und zu untersuchen, inwiefern dabei Abgrenzungsprozesse eine Rolle spielen.

5.2.3.1. *Der König: Von Virilität und Delegation*

Ti Noel lernt die Welt, der er sich zugehörig fühlt, nicht unmittelbar kennen. Er vertraut auf die Erzählungen Mackandals und ist ansonsten auf Kulturobjekte angewiesen, die er in der Welt der französischen Kolonialherren findet. Zu Beginn der Erzählung entdeckt er die Darstellung eines schwarzen Königs in einer Buchhandlung, die ihm zum Anlass dazu dient, „seine“ (die afrikanische) Kultur und Gesinnung von der europäischen abzugrenzen.

Diese Episode (Kapitel 1: *Las cabezas de cera*, Carpentier 2010: 29-33) eignet sich in zweierlei Hinsicht für die Analyse: erstens zeigt sie auf, dass Ti Noel als Repräsentant der Sklaven afrikanischer Abstammung bei der Begegnung mit seiner ursprünglichen Kultur von Darstellungen abhängig ist, die aufgrund ihrer Herkunft (die besagte Abbildung stammt aus Paris) eurozentrisch geprägt sind. Und zweitens nutzt er eben diese fremdvermittelten Fragmente, um sich in Folge mit seiner afrikanischen Herkunft und deren Kulturkreis zu identifizieren. Ironischerweise grenzt er sich somit von der Welt der Weißen (also Frankreich bzw. Europa) ab, indem er sich in deren künstlerischen Erzeugnissen wiederfindet. Ohne diesen Beitrag der französischen Kultur wäre es ihm kaum möglich, seine Identität zu finden und zu stabilisieren. Dies deckt sich mit der

Annahme (vgl. Kapitel 3.1 und 3.2), dass Identität und die Bildung eines Selbst-Bewusstseins erst dann möglich werden, wenn ein Andere/r/s existiert und bekannt ist, zu dem das Ich sich in Beziehung setzen kann.

Dementsprechend beschreibt Carpentier in der Erzählung zuerst Abbildungen französischer Persönlichkeiten und Ereignisse, bevor er den Kupferstich des Schwarzen mit seinen Worten nachzeichnet. Diese Darstellungen sind von Stereotypen geprägt, was sich deutlich im ironischen Unterton des Erzählers widerspiegelt:

[H]abía [...] muchas cabezas empelucadas, que eran probablemente las de altos personajes de la Corte. Los guerreros eran identificables por sus ademanes de partir al asalto. Los magistrados, por su ceño de meter miedo. (Carpentier 2013: 30)

Neben den klischeehaften Nachbildungen wichtiger Persönlichkeiten Frankreichs finden sich auch Abbildungen, die das frivole Freizeitverhalten der Weißen in typisierter Form darstellen, zum Beispiel „la inevitable astucia del amante recostado en el césped, que descubre, arrobado, los íntimos escorzos de la dama que se mece inocentemente en un columpio.“ (Carpentier 2013: 31)

Das Bild des schwarzen Königs ist ebenfalls in exotistischer Manier mit stereotypen Elementen ausgeschmückt – es zeigt ihn auf einem Thron, der mit Affen- und Echsenfiguren verziert ist, und als Kontrast wird ihm noch ein französischer Admiral (oder Botschafter, der Text lässt diese Frage offen) an die Seite gestellt. Und als wären hier nicht schon genug Stereotype und Gemeinplätze vertreten, antwortet der Buchhändler auf die Frage Ti Noels nach der Identität des abgebildeten Schwarzen: „Ése es un rey de tu país“ (ebd.).

Er wirft mit dieser Aussage nach typisch kolonialistischer Manier alle Schwarzen in einen Topf und setzt diese mit Afrika gleich. Er interessiert sich nicht dafür, aus welcher Region die schwarzen Sklaven kommen und auch nicht für ihre Einzelschicksale (vgl. Wild 2004: 68). Die lapidare Antwort des weißen Angestellten zeugt wiederum vom ironischen Erzählstil Carpentiers, der seinen Figuren immer die richtigen Worte in den Mund zu legen weiß, um die LeserInnen zugleich zu schockieren, zu amüsieren und zum Nachdenken anzuregen.

Zuletzt bleibt im Hinblick auf diese Situation noch zu konkretisieren, auf welche Art und Weise Ti Noel diese Abbildungen interpretiert und für seine Identitätskonstruktion nutzt. Als Grundlage seiner Überlegungen dienen hier wiederum fremdvermittelte Kenntnisse über Afrika, nämlich jene, die er von Mackandal und dessen Erzählungen kennt und ohne zu zweifeln als Teil der Realität des fernen Kontinents akzeptiert hat³⁶. Er erinnert sich beim Anblick des Kupferstichs an die Geschichten Mackandals von mächtigen, unverwundbaren Königen, legendären Schlachten und prunkvollen Reichtümern der afrikanischen Welt:

Conocía la historia de Adonhueso, del Rey de Angola, del Rey Dá, encarnación de la Serpiente, que es eterno principio, nunca acabar, y que se holgaba místicamente con una reina que era el Arcoíris, señora del agua y de todo parto. [...] Aquellos reyes, además, cargaban con la lanza a la cabeza de sus hordas, hechos invulnerables por la ciencia de los Preparadores (Carpentier 2013: 31-32).

In den Augen Ti Noels sind Afrika und seine Könige umgeben von einer Aura der Magie, Mythologie und Macht. Fasziniert von den eindrucksvollen (bzw. von Mackandal eindrucksvoll geschilderten) Eigenschaften des *Gran-Allá* sieht die europäische Welt für den Sklaven umso blasser aus. Er verachtet die abhängigen und harmlosen Könige Frankreichs und Spaniens, die nur ihre Generäle in den Krieg schicken, anstatt selbst zu kämpfen. Im Gegensatz dazu idealisiert er die afrikanischen Gottheiten und heldenhaften Könige, die gleichzeitig Krieger, Jäger, Richter und Priester sind (vgl. Carpentier 2013: 32). Er lässt sich vollkommen von der Anziehungskraft des mythisch-magischen Charakters Afrikas mitreißen und zieht in Folge eine deutliche Grenzlinie zwischen der Welt, der er sich zugehörig fühlt und jener der weißen Herrscher, die er vehement von sich weist. Er baut seine Identität darauf auf, die beiden Welten zu kontrastieren und ihnen deutlich unterschiedliche Werte zuzuweisen, wobei er Afrika offensichtlich höher schätzt. Der frivole Lebensstil der französischen Befehlshaber der Kolonie steht in keinem Vergleich zu dem Eindruck, den

³⁶ Da er selbst nie in Afrika war und nicht lesen kann, hat er auch kaum andere Möglichkeiten, die afrikanische Kultur aus anderen, authentischen Quellen kennenzulernen.

Mackandals Erzählungen, in denen die afrikanischen Herrscher einer Naturgewalt gleichen, bei Ti Noel hinterlassen haben:

Reyes eran, reyes de verdad, y no esos soberanos cubiertos de pelos ajenos, que jugaban al boliche y sólo sabían hacer de dioses en los escenarios de sus teatros de corte, luciendo amaricada la pierna al compás de un rigodón. [...] Allá, en cambio –en *Gran Allá*–, había príncipes duros como el yunque, y príncipes que eran el leopardo, y príncipes que conocían el lenguaje de los árboles, y príncipes que mandaban sobre los cuatro puntos cardinales, dueños de la nube, de la semilla, del bronce y del fuego. (Carpentier 2013: 32, Hervorhebung im Original)

Zusammengefasst bestätigt diese Analyse also die Annahme, (kulturelle, aber auch ethnische) Identität entstehe stets in Auseinandersetzung mit einem bekannten Anderen. In diesem Falle nimmt Ti Noel die afrikanische Kultur als Teil seiner Identität an, die er aus den Erzählungen des weisen Mackandal kennt und verstärkt diese Besinnung auf seine Wurzeln durch die Abgrenzung zur (und Abwertung der) europäischen Kultur. Auch der Buchhändler zeigt durch seine kurzangebundene und desinteressierte Aussage deutlich, dass er die Schwarzen nicht als Teil seiner Welt und Kultur akzeptiert („Ése es un rey de **tu** país“).

5.2.3.2. *Die Trommeln des Voodoo: más que una piel de chivo tensa sobre un tronco ahuecado*³⁷

Der Begriff des Voodoo (auch Voudou, Wodu, Vodun; auf Spanisch *vodú*, *vudú* oder *voudou*) bezeichnet eine Religion, genau gesagt eine magisch-religiöse Lehre ritueller Praktiken, die aus der Verbindung afrikanischer und katholischer Glaubenselemente entstanden ist³⁸.

Es handelt sich demnach um die Verschmelzung von “diferentes cosmovisiones africanas con los misterios e imágenes del catolicismo [...] implantados por el

³⁷ Carpentier 2013: 63.

³⁸ Der haitianische Voodoo geht auf zwei afrikanische Quellen zurück: den Radakult (der aus Dahomey stammt) und den Petrokult (der ursprünglich im Kongo beheimatet ist). In den Tempeln werden den beiden Gottheiten (*loa*) zwei verschiedene Altäre errichtet, da die Zeremonien und Ritualobjekte sich unterscheiden. In Haiti sind in den Voodoostätten außerdem christliche Heilige präsent, die über ikonographische Ähnlichkeiten mit bestimmten afrikanischen Gottheiten verknüpft und überschrieben werden (vgl. Heusch 1989: 290-291, 298).

colonialismo francés” (Báez-Jorge 1998: 24). Die wichtigsten Elemente des Voodoo sind ein organisierter Klerus (der oberste Priester wird als Hungan, Houngan oder *houngán* bezeichnet) und ein Ritual mit Rhythmen, Gesängen und Tänzen. Außerdem sind magische Metamorphosen von höchster Bedeutung (vgl. Báez-Jorge 1998: 29, 32).

In *El reino de este mundo* besetzen Mackandal und später Bouckman die Rolle des Houngan. Dieser trägt die Macht zur metamorphischen Transformation in sich, d.h. er kann willentlich verschiedene Gestalten annehmen. Außerdem beruht seine Führungskraft auf seiner Kenntnis der afrikanischen Welt und Mythologie sowie dem Wissen um die (heilende oder zerstörerische) Wirkung von Kräutern und Pilzen. Seine rhetorischen Fähigkeiten und der Glaube der Sklaven an seine unbegrenzte Macht werden an vielen Stellen der Erzählung beschrieben.³⁹

Durch die Schilderung von Ritualen, die auf der haitianischen (Volks-)Religion des Voodoo aufbauen und eng mit dieser verknüpft sind, erschafft Carpentier in der Erzählung einen magisch-rituellen Hintergrund von vielschichtiger und wesentlicher Bedeutung. So steht der Voodoo-Kult nicht für eine abergläubische, irrelevante Form des Glaubens, sondern manifestiert eine “ideología del negro, un instrumento, un elemento para la lucha social [...], símbolo de la raza negra oprimida y en lucha permanente” (Arango 1978: 325).

Die Trommeln des Voodoo sowie der Kult selbst symbolisieren dabei zugleich die Integralität der lateinamerikanischen Welt. Die Trommel dient nicht vordergründig der Musik und wird nicht aufgrund ihres ästhetischen Wertes eingesetzt, sondern sie verbindet integral Musik mit Politik, Religion und Kommunikation. In der magisch-mythischen, archaischen Kultur des Voodoo-Glaubens erfüllt die Trommel demnach keine isolierte oder abstrakte Funktion,

³⁹ Vgl. beispielsweise: „Era fama que su voz grave y sorda le conseguía todo de las negras. Y que sus artes de narrador, caracterizando los personajes con muecas terribles, imponían el silencio a los hombres, sobre todo cuando evocaba el viaje que hiciera, años atrás, como cautivo“ (Carpentier 2013: 34) oder „El manco Mackandal, hecho un houngán del rito Radá, investido de poderes extraordinarios por varias caídas en posesión de dioses mayores, era el Señor del Veneno. Dotado de suprema autoridad por los Mandarotios de la otra orilla, había proclamado la cruzada del exterminio [...] en Santo Domingo. Millares de esclavos le eran adictos.“ (Carpentier 2013: 42).

sondern sie behält ihre praktische Bedeutung als Informations- und Kommunikationsmittel, als politisches Instrument des Widerstands, als Symbol der Gemeinschaft der Sklaven und als synkretistische Verbindung von Magie und Religion, Magie und Kunst bei (vgl. Dill 1993: 187).

Die Erzählungen Mackandals sowie die Hymnen und Gesänge der auf einer ausdifferenzierten Mythologie basierenden Voodoo-Zeremonien sind also die Vorläufer der modernen (Erzähl-)Kunst, indem sie die ästhetische Funktion zugunsten einer Einheit von Ritual, Zeremonie, Magie und Religion vernachlässigen, da ihr künstlerischer Wert nur unbewusst wahrgenommen wird. Wie bereits erwähnt wurde (vgl. Kapitel 4.4), dient im integral geprägten Voodoo-Glauben die künstlerische Darbietung (die nicht als solche wahrgenommen wird) etwas anderem (*otra cosa*) als der Kunst: die in der Erzählung allgegenwärtigen Trommeln sind ein wichtiges Informations- und Kommunikationsmedium, ein Ausdruck der Gemeinschaft und Rebellion der Sklaven; zusammen mit Gesängen, Tänzen und primitiven Instrumenten sind sie Teil der Rituale und dienen der Beschwörung, nicht dem ästhetischen Vergnügen. Diese Kunstformen (Narrationen, Hymnen, Tänze, Klänge) **sind** das Ritual, sie **sind** die Zeremonie, anstatt als *l'art pour l'art* zu Kunst als Eigenzweck zu werden (vgl. Dill 1993: 67, 78).

Diese Integralität ist auch ein Grund dafür, dass Angehörige des modernen, desintegrierten Kulturtyps kein Verständnis für diese synkretistische Kultur der Schwarzen aufbringen. Die Kolonialherren wissen aufgrund dieses Kontrastes nicht um die Wichtigkeit der Trommeln des Voodoo und die Gefahr für ihre Herrschaft, die von der Religion ausgeht. Ihren kulturellen Vorstellungen gemäß trennen sie die Bedeutung von Musik als rein ästhetische Kunstform von praktischen Zwecken wie Kommunikation, Politik und Widerstand. Mit der unterschiedlichen Zuordnung der Trommeln zu ästhetischen bzw. praktischen Zwecken stehen sich somit metonymisch die Weltanschauung der integralen, traditionellen haitianischen, d.h. lateinamerikanischen, und der desintegrierten europäischen Kultur gegenüber (vgl. Dill 1993: 84, 188).

Die Funktion der Musik beschränkt sich für die französischen Kolonialherren wie Lenormand de Mezy auf (ästhetisches) Vergnügen und Amusement. Nachdem

dieser etwa aufgrund der Sklavenaufstände nach Santiago de Cuba geflüchtet war, genießt er, wie auch die anderen Kolonisatoren, die Leichtigkeit und Frivolität des Lebens ohne Verpflichtungen:

La noche de su llegada a Santiago, Monsieur Lenormand de Mezy se fue directamente al Tívoli, el teatro de guano construido recientemente por los primeros refugiados franceses [...]. [L]os antiguos colonos, lejos de lamentarse, estaban como rejuvenecidos. [...] Lo que más importaba ahora era tocar la trompeta, bordar un trío de minué con el oboe, y hasta golpear el triángulo a compás, para hacer sonar la orquesta del Tívoli. (Carpentier 2013: 65)

Im Gegensatz zur Polyfunktionalität der Musik in der Kultur der Sklaven afrikanischer Abstammung dient diese Kunstform hier lediglich der Unterhaltung. Dies ist auch der Grund dafür, weshalb Mezy die Präsenz der Trommeln in der Zeit vor den Rebellionen nicht ernst genommen bzw. als Vorzeichen des Sklavenaufstandes erkannt hat (vgl. auch Kapitel 5.2.4.3).

Doch dieses Missverständnis kultureller Ausdrucksformen bleibt nicht einseitig – auch die Sklaven legen die moderne Kultur der Kolonialherren gelegentlich falsch aus, wie die nachfolgenden Kapitel aufzeigen werden.

5.2.3.3. *Eine Aufführung ohne Publikum*

Das wechselseitige Unverständnis der beiden Kulturen beruht auch in der nachfolgenden Episode auf dem Kontrast zwischen integraler und differenzierter Lebensform und Weltsicht. Die zweite Ehefrau Lenormand de Mezys, die Schauspielerin Mademoiselle Floridor, pflegte unter Alkoholeinfluss das gesamte Personal aus den Betten zu holen, um vor den Sklaven jene bedeutenden Rollen vorzutragen, die sie aufgrund ihrer Inkompetenz niemals offiziell aufführen konnte. Das Sklavenpublikum jedoch versteht weder die Sprache noch den Sinn dieser absurden Vorführung⁴⁰ und vermutet aufgrund einiger Wörter, die im Kreolischen ähnlich sind wie im Französischen, sie habe schlimme Verbrechen

⁴⁰ Bei dem rezipierten Stück handelt es sich in diesem Fall um die Tragödie *Phèdre* (1677) vom französischen Autor Jean Racine (vgl. Armbruster 1982: 116; Dill 1993: 84).

begangen und sei nun nach Saint Domingue geflüchtet, um sich vor der Polizei in Paris zu verstecken (vgl. Carpentier 2013: 54-55).

Die Sklaven verstehen die moderne Kultur der Weißen nicht und wissen folglich auch nicht, dass die Vorstellung Mlle Floridors überhaupt eine solche ist und sie das Publikum darstellen sollen. Gemäß ihres integralen Weltverständnisses trennen sie nicht zwischen Akteur und Publikum, zwischen Kunst und Realität, und können somit auch Mlle Floridor nicht von der Rolle, die sie während der Aufführung verkörpert, unterscheiden (vgl. Dill 1993: 84). Die Kluft zwischen moderner und traditionaler Kultur ist zu groß, um dieses Verständnis einfordern zu können und Mlle Floridor legt auch keinen Wert auf die Meinung der Sklaven. Als Herrin des Hauses fordert sie im Rausch kurzerhand auch mitten in der Nacht die Aufmerksamkeit der gesamten Dienerschaft ein und ignoriert alles Weitere:

Ciertas noches se daba a beber. No era raro entonces que hiciera levantar la dotación entera, alta ya la luna [...]. Envuelta en sus velos de confidente, de tímida mujer de séquito, atacaba con voz quebrada los altos trozos de bravura del repertorio. (Carpentier 2013: 55)

Die Rücksichtslosigkeit und Dominanz, mit der sie den Sklaven ihre Aufführung aufdrängt, ohne auch nur ansatzweise deren Interessen und Wünsche zu berücksichtigen, steht symbolisch für die Hegemonie des Abendlandes, das seine eigene Kultur in eurozentrischer Manier als die einzig bedeutsame und wertvolle ansieht. Die europäische Kolonialmacht (Frankreich) zwingt der Neuen Welt (in diesem Falle den Sklaven in Saint Domingue) ihr modernes Kulturgut auf und ignoriert dabei die traditionale Lebensform der Unterdrückten und deren eigentliche Ansichten und Bedürfnisse. Die Kolonialherren schreiben ihrer Kultur universale Gültigkeit zu und erheben den Anspruch, auch die eroberten Gebiete (und Menschengruppen) seien verpflichtet, sich dieser unterzuordnen und sie anzunehmen (vgl. Armbruster 1982: 116).

Diese falsch bzw. nicht verstandene Aufführung Mlle Floridors zeigt den Kontrast zwischen traditionalem und modernem Denken auf. Während die afrikanischen Sklaven integral die künstlerische Rolle der Schauspielerinnen und ihr reales Wesen als ein und dieselbe Person verstehen, trennt der modern urteilende (europäische) Mensch zwischen Kunst und Realität, Fiktion und Wirklichkeit. In der besprochenen Episode wird deutlich, dass diese beiden Pole unvereinbar sind

und sich gegenseitig missverstehen. Auf ironische Weise beschreibt der auktoriale Erzähler die fälschlichen Annahmen der schwarzen Sklaven, ohne sich darüber verwundert zu zeigen⁴¹. Er nimmt ihre Sichtweise an und bewertet das Geschehen dementsprechend. Angesichts der Anstößigkeit der Handlungen Mlle Floridors wenden sich die Sklaven lieber den Erzählungen Mackandals zu: „Ante tantas inmoralidades, los esclavos de la hacienda de Lenormand de Mezy seguían reverenciando a Mackandal.“ (Carpentier 2013: 56)

Sie lehnen die lasterhafte europäische Welt ab und richten ihre Aufmerksamkeit lieber auf das mythische Afrika. Demzufolge konstruieren sie sich eine Identität, indem sie sich auf ihre Abstammung besinnen und diese in ihr Selbstbild integrieren, während sie das kulturelle und gesellschaftliche Leben der Anderen (der EuropäerInnen, der Weißen, der Kolonisatoren) abweisen und als Gegenbild zu ihrer eigenen Identität ansehen. Ironischerweise geschieht die Identitätsbildung in diesem Fall also infolge einer Fehlinterpretation.

5.2.3.4. *Die lebende Statue*

Ein weiteres Missverständnis der modernen Kulturobjekte Europas vollzieht sich während der Reise Solimáns nach Rom. Während seines Aufenthalts in dieser fremden Welt durchwandert er eines Nachts eine Halle mit zahlreichen Marmorstatuen. Der betrunkene Sklave bewundert zunächst die entblößten, weißen Frauenkörper. Dabei bildet er sich aufgrund seines Alkoholrausches ein, Bewegungen der Statuen und ihrer Schatten wahrzunehmen. Im hintersten Ende des Kabinetts findet er schließlich eine einzelne Skulptur, der er sich zögernd nähert. Er meint die Frau zu kennen, die er dort in versteinelter Form betrachtet. Neugierig berührt er ihren Körper und wiederholt schließlich die Bewegungen des Masseurs, wie er sie vor langer Zeit bei Paulina Bonaparte angewandt hatte. In diesem Moment erkennt er (der Erzähler übernimmt hier kommentarlos seine

⁴¹ Auffallend ist, dass die Konfrontationen und Missverständnisse zwischen den Kulturen oftmals daraus resultieren, dass eine der Figuren unter Alkoholeinfluss steht. Diese Tatsache steigert sowohl die ironische Wirkung als auch die künstlerische Freiheit des Autors in der Ausgestaltung der verzerrten Wahrnehmung.

Vorstellungen als Realität), dass es sich bei der Statue um deren Leiche handelt, die erst kürzlich den Tod erfahren hat. Mit einem entsetzten Schrei flüchtet er vor der Venus de Cándova (einem tatsächlich existierenden Steinabbild Paulinas) und sucht Beistand im Voodoo, indem er Papa Legba flehentlich bittet, ihm den Weg zurück nach Santo Domingo zu öffnen (vgl. Carpentier 2013: 109-111).

Es handelt sich hier einerseits um das kulturelle Missverstehen auf Seiten Solimáns, der angesichts seines integralen Denkens (und seines betrunkenen Zustandes) nicht (mehr) zwischen Realität und Kunst, zwischen Paulina und ihrem steinernen Abbild unterscheiden kann. Andererseits stehen sich hier dank der ausgefeilten Erzählkunst Carpentiers auch deutlich die Welten metonymisch gegenüber, in Form des Klischees der kalten, steifen Welt der Weißen und der hitzigen, impulsiven Welt der Schwarzen. Die europäische Kunst ist ebenso wie die EuropäerInnen selbst

un mundo blanco, frío, inmóvil, pero cuyas sombras se animaban y crecían, a la luz del farol, como si todas aquellas criaturas de ojos en sombras, que miraban sin mirar, giraran en torno a los visitantes de media noche. (Carpentier 2013: 110)

Angesichts der treffenden Wortwahl des Autors fällt es nicht schwer, hier die Anspielungen auf die Grausamkeit und Herrschsucht der Weißen zu entdecken; insbesondere, da Solimán den Statuen ein (ehemals) lebendiges Wesen zuschreibt und auch die von seinem Schrei alarmierten Gendarmen auf ähnliche Weise beschreibt wie zuvor die Statuen:

Al ver iluminarse los espejos, el negro se volvió bruscamente. Aquellas luces, esas **gentes aglomeradas** [...], los uniformes **ribeteados de claro**, la **fría curva** de un sable desenvainado, le recordaron en el segundo de un **escalofrío** la **noche** de la muerte de Henri Christophe. (Carpentier 2013: 111, Hervorhebungen JK)

Die Welt der Kolonialherren ist aus der Sicht der Sklaven eine kalte, herzlose Welt; ihre Macht und Herrschaft ist für die Unfreien allgegenwärtig und erdrückend („que miraban sin mirar“). Obendrein verkörpern die Weißen hier das Leid und den Tod („ojos en sombras“), den sie in dieser düsteren Welt („sombras“, „media noche“) über die Unterdrückten bringen. Die aus Afrika eingeschleppten Sklaven sind für sie ohnehin nur ein Mittel zum Zweck und werden aus der Welt der Kolonisatoren ausgeschlossen bzw. als Schwarze nicht als Mitglieder der „weißen“ Gesellschaft akzeptiert („visitantes de media noche“).

Es verwundert nicht, dass Solimán in Anbetracht dieser Ablehnung und Härte Zuflucht im Voodoo und somit der afrikanischen Gemeinschaft sucht. Dementsprechend kann die Medizin des ehemaligen Arztes von Napoleon, eines Angehörigen der europäischen Welt, Solimáns Aufregung nicht lindern – Besänftigung und Seelentrost findet der Sklave nur in der Beschwörung der Voodoo-Gottheit. Er wendet sich von den Weißen ab und dem fernen afrikanischen Reich zu: „De espaldas a todos, [...] Solimán trataba de alcanzar a un Dios que se encontraba en el lejano Dahomey“ (Carpentier 2013: 112). In gleicher Weise bedeutet diese Abkehr von den Statuen (den Weißen) auch eine Abkehr von der modernen europäischen Welt. Er setzt somit unüberwindbare Schranken und definiert sich selbst in Abgrenzung zu dieser fremden, unerwünschten Kultur.

5.2.3.5. Eine symbolische Sitzgelegenheit

Zuletzt soll das unverständige Aufeinandertreffen der Kulturen noch anhand der Enzyklopädiebände aufgezeigt werden, die Ti Noel als Sitzgelegenheit zweckentfremdet. Nach dem Fall des Reiches Henri Christophes hatte er die Bücher aus dessen Schloss Sans-Souci geplündert (vgl. Carpentier 2013: 113). Da er nicht lesen kann und auch keine Verwendung für das angesammelte Wissen der EuropäerInnen hat, funktioniert der Sklave die Bände kurzerhand um: „También se había llevado [...] tres tomos de la Gran Enciclopedia, sobre los cuales solía sentarse para comer cañas de azúcar“ (ebd.). Sein Interesse gilt dem praktischen Nutzen des Objektes und nicht den wissenschaftlichen Inhalten⁴².

Dieses ironische Beispiel zeigt die Ablehnung Ti Noels gegenüber dem Szientismus und zugleich auch der Herrschaftsform Christophes auf. Das theoretische Wissen Frankreichs ist für den Sklaven nichts wert und unbrauchbar, denn in seiner traditionellen Weltsicht sind die oralen Erzählungen

⁴² Auch in Hinblick auf Henri Christophe haben die Bücher ihren Zweck ironischerweise nicht erfüllt, da der ehemalige Sklave nichts von deren aufklärerischen Inhalten (Streben nach Wissen, Toleranz und Emanzipation) übernimmt, sondern die Regierungsform der europäischen Kolonialmächte imitiert und eine Gewaltherrschaft aufbaut.

Mackandals sowie die Einheit von Musik, Tanz und Ritual von Bedeutung – die Praxis bedeutet für ihn mehr als die Theorie (vgl. Armbruster 1982: 292).

Dementsprechend bestätigt und festigt Ti Noel als Repräsentant der Sklaven afrikanischer Abstammung wiederum seine Identität, indem er auch hier die Welt der europäischen Gelehrten abwertet. Alle Wissenschaft der Welt hätte Henri Christophe nicht vor der Gemeinschaft der Sklaven retten können, die auf die integrale Kraft des Voodoo vertrauen. Wie schon in der Gegenüberstellung der mächtigen Herrscher des mythischen, afrikanischen Reiches und der schwachen, machtlosen Könige europäischer Herkunft (vgl. Kapitel 5.2.3.1) offenbart sich Ti Noel auch hier seine persönliche Zugehörigkeit sowie die Überlegenheit Afrikas gegenüber Europa, der Traditionalität gegenüber der Moderne.

5.2.4. Synkretistische Tendenzen: Über das kulturelle (Miss-)Verständnis

Die nachfolgenden Kapitel zeigen einige Elemente der kulturellen Vermischung auf, die in *El reino de este mundo* zu beobachten sind. Wie sich zeigen wird, geschieht die Vereinigung bzw. Annäherung traditionellen und modernen Denkens jedoch teilweise aus den falschen Gründen und erweist sich nicht immer als erfolgreich und produktiv.

5.2.4.1. *Solimán und Paulina. Ein Akt der Verzweiflung*

Ein Beispiel „kulturelle[r] Symbiose“ (Dill 1993: 86) stellt die Beziehung zwischen Paulina Bonaparte und ihrem erbehaltenen schwarzen Sklaven bzw. Masseur Solimán dar. Paulina begleitet ihren Ehemann, den General Leclerc, nach Santo Domingo. Aufgrund der Sklavenaufstände und dem Ausbruch der Gelbfieber-Epidemie flüchtet sie jedoch bald auf die Schildkröteninsel⁴³. Die Krankheit breitet sich sehr rasch aus und die Verzweiflung und Ohnmacht Paulinas (und der europäischen Ärzte) wachsen unaufhörlich. In Anbetracht dieser Ausweglosigkeit beginnt Paulina, auf die Ratschläge Solimáns zu hören und einige seiner Ratschläge umzusetzen.

No había fuga posible. [...] Convencida del fracaso de los médicos, Paulina escuchó entonces los consejos de Solimán, que recomendaba sahumerios de incienso, índigo, cáscaras de limón, y oraciones que tenían poderes extraordinarios como la del Gran Juez, la de San Jorge y la de San Trastorno. [...] Ahora se arrepentía de haberse burlado tan a menudo de las cosas santas por seguir las modas del día. (Carpentier 2013: 73)

Getrieben von Resignation und Hoffnungslosigkeit lässt sich Paulina immer mehr auf den Voodoo Solimáns ein. Besonders angesichts der Krankheit und dem sich nähernden Tod ihres Ehemannes versucht sie, ihre Angst durch den neugewonnenen Glauben an die Kraft der Rituale und Beschwörungen im Zaum

⁴³ Der Generalhauptmann Leclerc, seine Frau Pauline Bonaparte (die Schwester Napoleon Bonapartes; bei Carpentier Paulina), ihre Reise auf die *Isla de la Tortuga* sowie die Gelbfieber-Epidemie während der Haitianischen Revolution, die für den Tod Leclercs verantwortlich ist, sind historische Tatsachen (vgl. z.B. James 1984: 311, 313, 379, 388, 407).

zu halten. Sie ist nun überzeugt von der Nutzlosigkeit der Arzneien der Ärzte und lässt sich auf alle vorhandenen Mittel des Voodoo-Kultes ein: „Había que defenderse de la enfermedad por todos los medios: promesas, penitencias, cilicios, ayunos, invocaciones a quien las escuchara“ (ebd.). Die Verbindung von Modernität und Traditionalität (Europa und Afrika), wie sie sich hier vollzieht, gipfelt in dem gemeinsamen Ritual Solimáns und Paulinas kurz vor Leclercs Tod: „Una mañana, las camaristas franceses descubrieron con espanto que el negro ejecutaba una extraña danza en torno a Paulina [...] Ambos lanzaban gemidos largos, como sacados del fondo del pecho, que parecían aullidos de perro en noche de luna.“ (Carpentier 2013: 74)

Diese Episode zeigt, wie der moderne und traditionale Mensch in Zeiten großer Not zueinanderfinden. Es bleibt jedoch zweifelhaft, ob die Zuneigung und der Glaube Paulinas an die Kraft des Voodoo bestehen bleiben werden oder ob sie die Macht der afrikanischen Gottheiten nur kurzfristig anerkannt hat, um selbst von der Krankheit verschont zu bleiben. Als sie schließlich die Karibik verlässt, bleibt offen, ob sie ihre „ajados disfraces de criolla“ (ebd.) und das magische Amulett Solimáns auch in ihrer Heimat noch wertschätzen wird, oder ob sie ihr frivoles, modernes Leben wiederaufnimmt und den Voodoo lediglich als Erinnerung behält.

5.2.4.2. *Von der Unmöglichkeit des Nutznießens: Los que no creen en santos...*⁴⁴

Paulina konnte durch die Zuwendung zu den machtvollen Ritualen des Voodoo eine Ansteckung mit Gelbfieber abwenden, nicht jedoch den ihres Ehemannes, der nichts von diesem Glauben wusste und somit auch nicht von ihm profitierte. Ganz anders ergeht es dem ehemaligen Sklaven Henri Christophe, der nach europäischer, kolonialer Manier die Herrschaft über das Land ergreift, jedoch trotz offizieller Bekämpfung des Voodoo-Kults eine gewisse Zuneigung zu diesem

⁴⁴ Carpentier 2010: 23.

Glauben nicht ablegen kann. Für den Bau seiner Festung *La Ferrière* lässt er etwa Stierblut in den Mörtel mischen, um diese unverwundbar zu machen⁴⁵. Er gibt allerdings nicht zu, dass es sich dabei um ein Voodoo-Ritual handelt, sondern gibt die Technik als Fortschritt im militärischen Festungsbau aus (vgl. Carpentier 2013: 88; Dill 1993: 87).

Der Verräter der schwarzen Rasse scheint noch immer eine gewisse Sensibilität für Vorgänge zu hegen, die mit dem Voodoo-Glauben in Verbindung stehen. Kurze Zeit vor seinem Sturz fühlt er bereits eine gewisse Unruhe:

Henri Christophe [...] sentía su pecho oprimido por un inexplicable desasosiego. [...] [E]l rey se sentía rodeado de fuerzas hostiles. El pueblo que lo había alcamado a su llegada estaba lleno de malas intenciones, al recordar demasiado [...]. Muy lejos se alzaba, a ratos, un pálpito de tambores que no tocaban, probablemente, en rogativas por su larga vida. [...] En sus oídos crecía un ritmo que tanto podía ser el de sus propias venas como el de los tambores golpeados en la montaña. [...] Se respiraba una mala atmósfera en aquel crepúsculo de sombras harto impaciente por abrazarse a las cosas. No acababa de saberse si realmente sonaban tambores en la montaña (Carpentier 2013: 92-94).

Christophe, als ehemaliger Sklave und Vertreter der schwarzen Rasse hat noch immer einen Hauch Voodoo im Blut („un ritmo que tanto podía ser el de sus propias venas como el de los tambores“); er kann seine Herkunft nicht völlig verleugnen, auch wenn er nach europäischem Vorbild herrschen möchte. So muss er kurz vor seinem Tod erfahren, dass die moderne, europäische Welt, in die er sich so gerne integriert gesehen hätte, nur Schein war und er im Anblick einer blutigen Rebellion ganz auf sich allein gestellt ist. Seine Dienerschaft und auch höhere Untergebene sind vor dem Sklavenaufstand geflüchtet, ohne sich weiter um ihn zu kümmern (vgl. Carpentier 2013: 96-97). Sie interessieren sich offenbar nur für ihr eigenes Leben, im Gegensatz zu den Sklaven, die gemeinschaftlich ihren Tod riskieren, um die Freiheit zu erlangen. Die einzigen treuen Anhänger, die Christophe verbleiben, sind fünf schwarze Afrikaner. Als der Herrscher diese Tatsache erkennt, zweifelt er an seinen früheren Überzeugungen und fühlt eine starke, wehmütige Zuneigung zu den loyalen Afrikanern (auch wenn er ironischerweise nichts über sie zu wissen scheint):

⁴⁵ Die historische Realität des Stierbluts im Mörtel ist zu bezweifeln und zeigt wohl die Grenze zwischen wirklichkeitsgetreuen und fiktionalen Elementen.

Christophe se había mantenido siempre al margen de la mística africanista de los primeros caudillos de la independencia haitiana, tratando en todo de dar a su corte un empaque europeo. Pero ahora, cuando se hallaba solo, cuando sus duques, barones, generales y ministros lo habían tradicionalado [como él había tradicionalado a los negros aprovechando la primera ocasión, Anmerkung JK], los únicos que permanecían leales eran aquellos cinco africanos, aquellos cinco mozos de nación, congos, fulas o mandingas, que aguardaban sentados como canes fieles (Carpentier 2013: 98).

Mit den Stieropfern und der Beimischung des Blutes in die Wände seiner Festung hatte Christophe ein letztes Element des Voodoo für sich bewahrt, doch dabei nicht bedacht, dass dieses Ritual sich nur bei einem Angriff der Weißen, nicht aber bei einem Aufstand der (selbst voodoogläubigen) Schwarzen wirksam zeigt. Die Sklaven können nicht mit ihren eigenen Waffen geschlagen werden und Henri Christophe, der sich der christlichen Religion zugewandt hat, muss einsehen, dass ohne festen Glauben auch keine Wunder geschehen können (vgl. Carpentier 2013: 23, 99). Dasselbe geschieht mit den Kolonialherren, die dem Giftanschlag Mackandals schutzlos ausgesetzt sind. Sie versuchen das Unheil mit ihren eigenen Waffen (d.h. europäischer Medizin) zu bekämpfen, welche gegenüber der Macht des Voodoo keine Wirkung zeigen (vgl. Carpentier 2013: 41-42).

Insgesamt können diese Beispiele zeigen, dass die Gefahr, die von den Sklaven für die Herrscher ausgeht, vor allem auf Grundlage des Unwissens und Unverständnisses zwischen den Kulturen besteht. Die Kolonialherren wissen nichts über den Voodoo und glauben nicht an den Kult. Paulina lässt sich auf die kraftvollen Rituale Solimáns ein und überlebt in Folge unbeschadet die Gelbfieber-Epidemie. Henri Christophe und die Kolonialherren, die nicht (mehr) an den Voodoo glauben, gehen freilich ihrem Untergang entgegen und sind der Macht der Rituale schutzlos ausgeliefert.

5.2.4.3. *Noch einmal der Voodoo: Grenze oder Grenzöffnung?*

Der Voodoo-Kult dient in *El reino de este mundo* in weiten Teilen der Abgrenzung und Trennung, aber auch der Synthese und Zusammenführung von verschiedenen Kulturen. Um diese Aussage zu validieren, werden die Funktionen des Voodoo im Folgenden näher erläutert und mit Beispielen belegt.

Zunächst steht der Voodoo für die Gemeinschaft der Sklaven und dient dem Widerstand gegen die Unterdrückung sowie der Festigung der afroamerikanischen Identität. Die Sklaven auf Haiti entwerten die okzidentale Kultur gegenüber der afrikanischen und weisen somit die Versuche der Akkulturation durch die Kolonialmacht zurück. Diese Verweigerungshaltung verbindet sich mit dem Gefühl der Überlegenheit, das sie gegenüber der Zivilisation Europas empfinden. Spürbar wird die Ablehnung der Welt der Weißen besonders in den beschriebenen Voodoo-Ritualen und Aufständen unter Mackandal bzw. Bouckman. Der Voodoo als Instrument der Gemeinschaftsbildung, des Widerstands und der Kommunikation ist hier weniger als magisches Ritual, sondern eher als politisches Zeichen und Rebellion gegen die Unfreiheit zu verstehen. Der gemeinsame Glaube stiftet eine kulturelle Identität unter den Sklaven durch die kollektive Erinnerung an eine gemeinsame Herkunft, die zugleich sinnbildlich für Freiheit steht, sie ist „Verlorenes Paradies, Gelobtes Land, Goldenes Zeitalter“ (Dill 1993: 78) und symbolisiert somit das Zukunftsideal, das durch die Revolution erreicht werden soll. Die Schwarzen besinnen sich auf ihre kollektive Identität, Religion und Herkunft und nutzen diese Kraft der Gemeinschaft, um sich von der aufgezwungenen europäischen Kultur abzugrenzen und zu befreien. Der im extra-okzidentalen Bewusstsein enthaltene Glaube an die Kraft des Voodoo entspricht demnach der Absage der Schwarzen an den Rationalismus und die Modernität Europas. Gleichzeitig verkörpert der Voodoo die revolutionäre Stimmung der Sklaven und die utopische Hoffnung auf eine vereinte afro-amerikanische Lebenswelt (vgl. Armbruster 1982: 257, 261-262, 303). Die ethnozentrische Weltsicht der Kolonialherren verhindert entsprechend das Verständnis für die Kultur der Sklaven und das Erkennen des Voodoo als Vorzeichen einer Revolution (vgl. Armbruster 1982: 264).

Folglich hat auch Lenormand de Mezy dem Geheimkult der Sklaven keine Aufmerksamkeit geschenkt und stellt angesichts der immer häufigeren Rebellionen fest, dass dies ein großer Fehler war. Nach dem Aufstand unter Führung Bouckmans versucht er sich seine Ignoranz zu erklären:

Los esclavos tenían, pues, una religión secreta que los alentaba y solidarizaba en sus rebeldías. A lo mejor, durante años y años, habían observado las prácticas de esa religión en sus mismas narices, hablándose con los tambores de calendas, sin que él lo sospechara.

¿Pero acaso una persona culta podía haberse preocupado por las salvajes creencias de gentes que adoraban una serpiente?... (Carpentier 2013: 63)

Die Grenzziehung des Kolonialherren zwischen der modernen, zivilisierten Kultur Europas („una persona culta“) und der unzivilisierten, barbarischen Welt der Sklaven („las salvajes creencias de gentes que adoraban una serpiente“) kommt hier besonders deutlich zum Vorschein. Mezy koppelt die ihm fremde, afrikanisch geprägte Religion und Weltanschauung der Schwarzen demonstrativ von seiner eigenen Identität ab und definiert sich bzw. die Gemeinschaft der französischen Kolonisatoren (Ich / Wir) über eben diese Abgrenzung von den Anderen (Du / Ihr).

Ebenso deutlich wird diese Grenzziehung in der Episode der Hinrichtung Mackandals. Hier spielt Carpentier mit dem Wechsel zwischen okzidentaler und extra-okzidentaler Sichtweise auf das Geschehen und zeigt auf, wie unterschiedlich Sklaven und Kolonialherren ein und dasselbe Ereignis wahrnehmen und interpretieren. Während der Verbrennung Mackandals zeigen die Sklaven zunächst keine Gefühlsregungen, denn sie wissen, dass der Rebellenführer die Macht des Voodoo einsetzen und von einer Metamorphose (in ein Insekt) Gebrauch machen wird, um dem Tod zu entgehen. So steigt er (in der Wahrnehmung der Sklaven) denn auch wirklich in die Lüfte auf und rettet sich vor den Flammen:

Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. [...] Aquella tarde los esclavos regresaron a sus haciendas riendo por todo el camino. Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este mundo. (Carpentier 2013: 49-50)

Die Kolonialherren hingegen nehmen diesen Vorgang nicht wahr und wundern sich über die unbeeindruckte, sogar fröhliche Reaktion der Sklaven auf die öffentliche Hinrichtung. Die Verhaltensweise der Schwarzen bleibt den Weißen unverständlich⁴⁶ und die scheinbare Gefühllosigkeit und Indifferenz der Sklaven erscheint ihnen als Beweis für die Unterschiedlichkeit der Rassen.

⁴⁶ „¿Qué sabían los blancos de cosas de negros?“ (Carpentier 2013: 48-49).

Auf der anderen Seite eröffnet der Voodoo-Glaube der Sklaven auch die Möglichkeit einer Kultursynthese. Die Verbindung von christlicher Liturgie und Kunst mit Elementen afrikanischer Religiosität deutet auf die synkretistischen Tendenzen hin, die die verfeindeten Welten versöhnen könnten. Ein solcher Synkretismus ist nach Carpentier als Phänomen jedoch dem lateinamerikanischen Kontinent vorbehalten und kann nur angesichts von dessen offenen und bereits mestizischen (span. *mestizar*, dt. mischen) Charakter bestehen. Einzig auf Grundlage der Vermischung der Rassen (und in Folge der Kulturen) können Elemente der verschiedenen Welten vereint werden (vgl. Armbruster 1982: 257, 265, 291).

Es ist interessant anzumerken, dass die Sklaven aus sehr unterschiedlichen Regionen Afrikas nach Saint Domingue gebracht wurden⁴⁷. Sie waren meist Analphabeten und sprachen viele verschiedene Sprachen⁴⁸; die Hautfarbe und

⁴⁷ Insbesondere Westafrika sowie die sogenannte Sklavenküste (von Accra/Ghana bis Lagos/Nigeria) waren von Bedeutung. Dabei ist vor allem der Einfluss von Kultur, Religion und Sprache der Fon und der Yoruba aus Dahomey, dem heutigen Benin, anzuerkennen. Erwähnenswert ist außerdem, dass die animistische Religion in ihren verschiedenen Kulturen in Afrika die meisten Anhänger hat, wobei „[d]ie von Dahomey kommenden Sklaven [...] seit dem 16. und 17. Jahrhundert diese Religion auch in Brasilien, auf Kuba und Haiti, kurz in sämtlichen Gebieten der Neuen Welt, in die sie gebracht wurden, verbreitet [haben].“ (Zimmer 1969: 21; vgl. auch Klein 1986: 181). Angesichts der Tatsache, dass mit den afrikanischen Sklaven hunderte verschiedene Ethnien, Sprachen und Glaubensformen nach Amerika gebracht wurden, verwundert es nicht, dass die entstehenden afroamerikanischen Glaubenssysteme und Kulturen nicht auf einen eindeutigen, einzelnen Ursprung zurückzuführen sind (vgl. Klein 1986: 169, 179; Zimmer 1969: 17-18, 33).

⁴⁸ Oft kauften die Plantagenbesitzer afrikanische Sklaven verschiedener ethnischer Gruppen, um Aufstände und die Bildung von „comunidades negras“ (Lipski 2009: 113) zu verhindern. Infolge erschwerten und verlangsamten sowohl linguistische als auch kulturelle und religiöse Differenzen den Prozess der Gemeinschaftsbildung. Doch, wie bereits erwähnt, konnten sich einige Individuen (vor allem durch Wissen um afrikanische Kultur[en] und Gebräuche) als Führer einer Sklavengemeinde etablieren, wodurch sie einen linguistischen und kulturellen Einfluss ausübten, der stark über ihre demographische Präsenz hinausging (vgl. Lipski 2009: 113-114; Klein 1986: 167-168). Die Wurzeln des *criollo* (der Kreolsprache[n]) als Teil der *transculturación* liegen demnach in „a sense of territorial belonging and a strong desire for connection with the community of origin beyond the ocean.“ (Hilaire 2003: 199) Insgesamt haben die afrikanischen Sprachen jedoch kaum sichtbare linguistische Spuren im amerikanischen Spanisch hinterlassen. Die Sklaven haben sich zwar in die Kolonialgesellschaft integriert, allerdings nur in den niedrigsten sozialen Schichten. Dementsprechend finden sich afrikanische Redensarten vor allem in der volkstümlichen Sprache (*habla popular*); sozioökonomisch und gesellschaftlich besser gestellte Gruppen vertaten hingegen eine elitäre Einstellung und schlossen afrikanischen Elemente bewusst aus ihrer Sprachverwendung aus. Der Einfluss der afrikanischen Sprachen (v.a. Yoruba, Fon, Kimbundu, Igbo, Kikongo) auf das amerikanische Spanisch beschränkt sich entsprechend auf einige lexikalische Einheiten (vorwiegend in den Themenfeldern Musik, Tanz und Lebensmittel) sowie auf die Fortführung und Systematisierung von Prozessen, die bereits in Gange waren (z.B. Reduktion bzw. Verlust von Konsonanten am Silbenende in der gesprochenen Sprache) (vgl. Lipski 2009: 114, 121, 141-147, 152). Heutzutage sind in Hispanoamerika lediglich

der niedrige Status waren häufig die einzigen Gemeinsamkeiten. Trotzdem gelang es den Sklaven, nach und nach Gemeinden verschiedener Größen und in Folge eine neue Kultur zu erschaffen, die sich aus afrikanischen, amerikanischen und europäischen Quellen bediente. Es wurden dabei selektiv aus den vielen afrikanischen Kulturen jene Elemente aufgenommen, die zu den sozialen, ökonomischen und politischen Rollen der Afroamerikaner passten und dem Überleben unter der weißen Herrschaft dienlich waren. Selbst der Glaube und Gebrauch der Hexerei kann nicht auf eine einzige Quelle zurückgeführt werden, sondern war eine spontane Vermischung von Bestandteilen verschiedener afrikanischer Glaubensformen (vgl. Klein 1986: 163-164, 179). Der Synkretismus im Sinne einer (Wieder-)Vereinigung disperser Kulturen und Sprachen (die teilweise im *creole*⁴⁹ fusionierten) war demnach bereits von Anfang an ein Prozess, der das Zusammenleben der Sklaven in der französischen Kolonie begleitet und determiniert hat.

Dieser offene und dynamische Charakter des entstehenden Hybrids erleichterte die Integration von christlichen Glaubenselementen in den lokalen Kult⁵⁰. Varianten des europäischen Christentums haben sich zur dominanten Religion entwickelt und die Sklaven haben diese mit Bestandteilen afrikanischer Glaubensformen verbunden. Die neuen, von mannigfaltigen Religionen geprägten Glaubenssysteme wurden auch durch die synkretistischen Annäherungen der katholischen Kirche an die Welt der Sklaverei befördert, etwa durch die Einführung einer dunkelhäutigen Jungfrau, den Austausch bzw. die Überlagerung lokaler Gottheiten durch Heilige des christlichen Glaubens sowie die Tatsache, dass sie den Sklaven erlaubten, eigene Feiertage und Heiligenfeste

zwei afroiberische Kreolsprachen zu finden: das *papiamentu* und das *palenquero* (vgl. Lipski 2009: 119).

⁴⁹ Die Kreolsprachen (*lenguas criollas*) entstanden aus der Verschmelzung europäischer (v.a. spanischer, portugiesischer und holländischer) und afrikanischer Sprachelemente und dienten den Sklaven während der Kolonialzeit als differenziertes Kommunikations- und Ausdrucksmittel (vgl. Gewecke 2007: 244).

⁵⁰ Die Intensität der Verschmelzung der Glaubensformen sollte indes kritisch betrachtet werden. Es wurde argumentiert, dass sich „dieser vielbeschworene Synkretismus in einer im Wesentlichen nur formal-bildlichen Assimilierung bestimmter christlicher Elemente [erschöpft]“ (Gewecke 2007: 245). Auch Heusch (1989: 291) ist der Ansicht, es handle sich um „[t]wo distinct religions [that] coexist without merging. Catholic influences are superficial in voodoo, whose reality is African. For voodoo worshippers, Catholicism is a parallel, complementary religion“.

beizubehalten (auch wenn erwartet wurde, dass sie ebenso jene der Weißen annehmen). In Brasilien wurde der Kult der *Virgen del Rosario* (Jungfrau vom Rosenkranz) fokussiert, der nur für die Andacht der Schwarzen vorgesehen und reserviert war (vgl. Klein 164, 181-182, 184).

Diese Kenntnisse ermöglichen es uns nun, zu ergründen, wie sich der Synkretismus afrikanischer und christlicher Glaubensformen in der Erzählung *El reino de este mundo* äußert. Zu diesem Zweck wird jene Situation analysiert, in der Ti Noel in der Kathedrale von Santiago auf seinen weißen Herren wartet (Kapitel 5: *Santiago de Cuba*, Carpentier 2013: 64-67). Er erlebt währenddessen einige Elemente der Messe, wobei er nicht alle versteht und für gut befindet, wie zum Beispiel den zeitversetzten Chorgesang. Andererseits erkennt er jedoch die Autorität des Geistlichen (*el pertiguero*) an und fühlt sich durch einige Elemente in der Kathedrale stark an den Voodoo erinnert:

[E]l negro hallaba en las iglesias españolas **un calor de vodú** [...]. Los oros del barroco, [...], el cerdo de San Antón, el color quebrado de San Benito, las Vírgenes negras [...] tenían una fuerza envolvente, un **poder de seducción**, por presencias, símbolos, atributos y signos, **parecidos** al que se desprendía de los altares de los houmforts consagrados a Damballah, el Dios Serpiente. Además, **Santiago es Ogún Fai**, el mariscal de las tormentas, a cuyo conjuro se habían alzado los hombres de Bouckman. (Carpentier 2013: 67, Hervorhebungen JK)

Er kennt den synkretistischen Ursprung des afroamerikanischen Voodoo-Kultes nicht und ist überrascht, Ähnlichkeiten und Parallelen zur Religion der Weißen festzustellen. Für ihn war der Voodoo bisher vollkommen von der Welt der europäischen Kolonialherren abgegrenzt und deren Glaubensformen überlegen. Aufgrund der starken Präsenz des Voodoo in seiner selbstkonstruierten afrikanischen Identität hatte er stets eine deutliche und unüberwindbare Grenzlinie zwischen sich selbst als Teil der Gemeinschaft der schwarzen, aus Afrika stammenden Sklaven und der verhassten Welt der weißen Herrscher gezogen. Um sich ein Selbstbild und eine Identität zu konstruieren, musste er das Andere, hier in Form von Europa bzw. den Weißen, von sich weisen. Jetzt erkennt er jedoch, dass eine Verbindung und Ähnlichkeit zwischen den Religionen besteht, und dass die Welt der Weißen auch faszinierende Bestandteile umfasst und somit nicht so weit von der Welt der Schwarzen entfernt ist, wie er bisher dachte (wobei diese Trennung gleichwohl bestehen bleibt).

5.3. Der ironische Unterton: Die sind doch alle gleich!

An dieser Stelle sollen in wenigen Worten die überspitzt dargestellten Stereotype aufgezeigt werden, wie sie in *El reino de este mundo* vorkommen und besonders in der Kolonialzeit zu beobachten waren (vgl. auch Kapitel 3.3). Carpentier dekonstruiert die nur scheinbar große Distanz zwischen den Polen (Europa und Lateinamerika) durch seinen ironischen Erzählstil jedoch selbst wieder schreibt beiderlei Seiten gleichermaßen ein Bestreben nach Macht und Dominanz zu. Er wertet keinen der Kulturkreise höher als den anderen, sondern weist indirekt auf das Problem des zyklischen Geschichtsverlaufs hin, der unabhängig von der Hautfarbe oder Herkunft der Herrscher von einer Tyrannei zur nächsten führt.

5.3.1. Typisch schwarz, typisch weiß

There, we've said it – Black or White, that is the question.⁵¹

Es ist nicht zu übersehen, mit welcher kunstvoller Ironie Carpentier seine Figuren mit bis ins Groteske überzogenen Stereotypen charakterisiert.

Die Welt der weißen Kolonialherren führt der Erzähler den LeserInnen an vielen Stellen als lasterhaft, frivol und oberflächlich vor Augen. Die Kolonialherren (beispielhaft vorgeführt an Lenormand de Mezy) geben sich dem Eindruck nach ausschließlich dem Alkohol, dem Spiel und der seichten Unterhaltung hin (vgl. z.B. Carpentier 2013: 43, 65-66). Die europäische Zivilisation erscheint als eine dekadente Kultur, die ihre Unschuld längst verloren hat. Der Untergang des Abendlandes wird anhand einer Anspielung auf den Sündenfall exemplarisch vorgeführt: Lenormand de Mezy erliegt während des Giftanschlags der Versuchung einer verbotenen Frucht, genau genommen „una naranja particularmente hermosa que una rama, demasiado complaciente, había puesto

⁵¹ Fanon, Frantz (2008): Black skin, white masks. New York: Grove Press, 27.

al alcance de sus manos“ (Carpentier 2013: 42), und stirbt. Auch Paulina in Form der Marmorstatue bietet ihren BetrachterInnen einen Apfel dar, als würde sie die leibhaftige Versuchung und (Ur-)Sünde verkörpern (Carpentier 2013: 110).

Carpentier thematisiert und kritisiert indirekt auch den exotisierenden Blick und die Vorurteile der EuropäerInnen gegenüber den Schwarzen. Das deutlichste Beispiel dafür ist ein Spaziergang Solimáns in Rom, bei dem er einen regelrechten Aufruhr provoziert:

De golpe los *lazzaroni* más ciegos habían abiertos los ojos para contemplar mejor al negro, [...] los niños lo seguían a todas partes, llamándolo Rey Baltasar [...]. Cuando estaba sudoroso, siempre había quien quisiera pasarle un pañuelo por las mejillas, para ver si destañía. (Carpentier 2013: 108, Hervorhebung im Original)

Auch die Schwarzen und ihre Erlebnisse selbst werden so beschrieben, dass sie zum Stereotyp passen. Es gäbe zahlreiche Beispiele aufzuführen, die Vielfalt der bestätigten Vorurteile sei hier nur angedeutet. Der auktoriale Erzähler kommentiert etwa unbeeindruckt, Ti Noel habe zwölf Kinder mit einer der Köchinnen (Carpentier 2013: 55) – ein Anklang an das Klischee der übersexualisierten, unersättlichen schwarzen „Bestien“.

Ferner lassen die Stereotype auch eine gewisse Ambivalenz erkennen. Vor allem die *mandingas*, eine ethnische Gruppe Westafrikas, werden stets als potentiell Aufständische wahrgenommen und homogenisiert. So stellt Mezy angesichts der Flucht Mackandals nüchtern fest:

[T]odo mandinga –era cosa sabida– ocultaba un cimarrón en potencia. Decir *mandinga* era decir *díscolo, revoltoso, demonio*. Por eso los de ese reino se cotizaban tan mal en los mercados de negros. Todos soñaban con el salto al monte. (Carpentier 2013: 38, Hervorhebungen im Original)

Auch die vordergründige Unterwürfigkeit Solimáns stellt nur einen Aspekt seines doppelgesichtigen Seins dar, denn das scheinbar devote Verhalten des Sklaven steht im Gegensatz zu seinen wahren Gefühlen und offenbart nur bei genauerem Hinsehen seine ambivalenten Züge:

Paulina sentía un placer maligno en rozar [...] los duros flancos de aquel servidor [...] que la miraba siempre de soslayo, con una falsa mansedumbre de perro muy ardido por la tralla. [...] [P]ermitía a veces que el negro [...] le besara las piernas, de rodillas en el suelo, con gesto que Bernardino de Saint-Pierre hubiera interpretado como símbolo de la noble gratitud de un alma sencilla ante los generosos empeños de la ilustración. (Carpentier 2013: 71)

Die nüchternen Beschreibungen des Erzählers, der weder die Weißen noch die Schwarzen verurteilt, führen oftmals zu einem komischen Effekt. Die Wahrnehmungen, Gedanken und Handlungen beider Seiten werden mit Gleichmut beschrieben und akzeptiert. Die Erzählung selbst spiegelt also keine Erhöhung oder Abwertung einer der Kulturen wider, sondern sie lässt den/die LeserIn vielmehr durch die ironisch-überspitzten Beschreibungen und Geschehnisse selbst zu einem Urteil kommen. Diese Erzählstrategie wird im folgenden Kapitel noch einmal demonstriert werden.

5.3.2. Der ewige Kreislauf der Tyrannei

El reino begs the question, what can the New World possibly be, if not a reproduction of the old ones?⁵²

Die ironische Erzählhaltung in *El reino de este mundo* negiert das Parteiergreifen für eine der Kulturen bzw. Welten. Selbst die rassistische Weltanschauung sowohl der Weißen als auch der Schwarzen wird vom Erzähler nicht kritisch kommentiert. Dem/r LeserIn wird durch diese Passivität vor Augen geführt, dass sich Angehörige der europäischen und afrikanischen Kultur gleichermaßen falsch benehmen und ihre Defekte haben. Auf diese Weise werden Polaritäten, die sich auf Hautfarben begründen, obsolet und es wird deutlich, dass keine der Rassen als essenziell gut oder essenziell böse eingestuft werden kann.

Gerade durch die wertfreie Darlegung der Denk- und Handlungsweisen kommt eine Ironie zum Vorschein, die den/die versierte/n LeserIn veranlasst, aus dem Geschehen zu treten und die historischen Lehren der Vergangenheit in die Gegenwart zu projizieren. Die Erzählung hält mehr als deutlich vor Augen, wie schon frühere Versuche, einen bestimmten Zustand (der Freiheit) herzustellen, gescheitert sind und immer wieder dasselbe Ergebnis (die gewaltsame Herrschaft einer Gruppe über die andere) hervorbrachten. Carpentier versucht also, die

⁵² Cox 2001: 64.

Vergangenheit wiederaufleben zu lassen und produktiv für die Gegenwart und Zukunft zu nutzen, d.h. die Erkenntnis von Parallelen zwischen den Zeiten zu ermöglichen, um so bereits begangene Fehler zukünftig zu vermeiden (vgl. Cox 2001: 31, 34-35, 59, 129-131).

Die historische Kontinuität und der über die Zeit gleichbleibende (bzw. wiederkehrende) Zustand von Ungerechtigkeit wird in der Erzählung mehr als deutlich herausgestellt. Dies geschieht unter anderem ironischerweise dadurch, dass Carpentier die wahre Geschichte hinter der Erzählung sowie deren zeitlichen Ablauf im Unklaren lässt und die Spuren seiner akribischen Recherche verwischt. Dadurch wird die Illusion des kontinuierlichen Fortschritts über die Zeit hinweg gebrochen und die zyklisch wiederkehrende Tragik der wechselnden Machtverhältnisse, d.h. des Aufstiegs und Falls eines Reiches, betont. Zudem wird gerade durch die fragmentarische Struktur und die Aussparung des genauen zeitlichen Ablaufs der Erzählung Aufmerksamkeit auf die Zeit und ihre Begrenztheit gelenkt. Die LeserInnen müssen sich die chronologischen Daten selbst vor Augen halten, da der Autor diesbezüglich keine Hilfestellung gibt. Diese Strategie führt letzten Endes zur Bewusstwerdung über die eigene Gegenwart und deren Ähnlichkeit zu früheren Zuständen, wie sie in der Erzählung beschrieben werden, sowie über die universale Unfähigkeit der Gesellschaft, aus ihren Fehlern zu lernen. Das Vergehen besteht dabei überwiegend im Streben der Menschen nach Herrschaft und Macht sowie dem Versuch, den Unterdrückten, den „Anderen“ eine Identität aufzuzwingen.

Die geschichtliche Wahrheit zu enthüllen ist also eine Aufgabe, die Carpentier in *El reino de este mundo* mittels des Einsatzes von Ironie zu bewältigen versucht. Die LeserInnen sollen selbst über das Gelesene reflektieren und es überprüfen, um schließlich zur Wahrheit zu gelangen. Indem Carpentier sich im Dualismus der Welten nicht für eine Seite entscheidet, hebt er die Überlegungen auf eine allgemeinere Ebene und weist auf die zugrundeliegenden Mechanismen hin. Er deckt dementsprechend das Paradox der zyklischen Wiederholung ein- und derselben Prozesse auf, d.h. das Scheitern der immer gleichen historischen Phänomene (vgl. Cox 2001: 61-62, 69).

Die Attribute der Unmenschlichkeit und Brutalität sind in *El reino de este mundo* Bestandteil beider Welten. Die Rohheit der Schwarzen zeigt sich an mehreren Stellen am Denken und Handeln Ti Noels, etwa als er sich die unbegrenzte Macht und die bevorstehende Rebellion unter Führung Mackandals ins Gedächtnis ruft:

Un día [Mackandal] daría la señal del gran levantamiento, y los Señores de Allá [...] traerían el rayo y el trueno, para desencadenar el ciclón que completaría la obra de los hombres. En esa gran hora –decía Ti Noel– la sangre de los blancos correría hasta los arroyos, donde los Loas, ebrios de júbilo, la beberían de bruces, hasta llenarse los pulmones. (Carpentier 2013: 45)

Doch auch die nüchterne Darstellung des Erzählers der Vergewaltigung Mlle Floridors durch Ti Noel trübt die Sympathien, die der/die LeserIn möglicherweise für den Sklaven gehegt hatte: „Luego, [Ti Noel] subió al primer piso [...], pues hacía mucho tiempo ya que soñaba con violar a Mademoiselle Floridor“ (Carpentier 2013: 51). Und auch wenn man nicht mit Sicherheit sagen kann, ob Ti Noel auch für deren Tod verantwortlich ist, so wird der/die LeserIn den Sklaven nach dieser Szene doch mit anderen Augen sehen.

In gleichem Maße offenbart sich jedoch die Grausamkeit der weißen Herrscher. Diese zeigt sich zum Beispiel bei der Einfuhr abgerichteter, blutrünstiger Hunde, die die Schwarzen terrorisieren und fressen sollten (vgl. Carpentier 2013: 68), aber auch bei der Verbrennung Mackandals (was ohnehin schon eine brutale Hinrichtungsform ist), als einer der Kolonialherren dessen Kopf in die Flammen drückt (vgl. Carpentier 2013: 49). Interessanterweise drückt auf ähnliche Art und Weise ein Gouverneur den Kopf Henri Christophes nach dessen Tod in den Mörtel, um zu verhindern, dass dieser trocknet, noch bevor der gesamte Körper davon bedeckt ist (vgl. Carpentier 2013: 103).

Abschließend soll kurz die Gleichförmigkeit der Regime aufgezeigt werden, die sich im Verlauf der Handlung gegenseitig ablösen. Zunächst lebt Ti Noel als Sklave unter seinem Herrn Lenormand de Mezy, es handelt sich also um die europäische Kolonialherrschaft und Sklaverei auf Saint Domingue. Als die Macht der Weißen gebrochen ist, tritt ein Schwarzer namens Henri Christophe, Verräter seiner Rasse, an deren Stelle und baut ein Reich auf, das genauso wenig Rücksicht auf die Untergebenen nimmt wie das vorherige, wie Ti Noel erkennt, als er abermals versklavt wird:

[E]l negro comenzó a pensar que las orquestas de cámara de Sans-Souci, el fausto de los uniformes y las estatuas blancas desnudas [...] se debían a una esclavitud tan abominable como la que había conocido en la hacienda de Monsieur Lenormand de Mezy. Peor aún, puesto que había una infinita miseria en lo de verse apaleado por un negro, tan negro como uno, tan belfudo y pelicresco, tan narizñado como uno; tan igual, tan mal nacido, tan marcado a hierro, posiblemente, como uno. (Carpentier 2013: 87)

Doch auch nachdem dieser Herrscher von den Sklaven gestürzt wurde, ist ihnen die Freiheit nicht vergönnt, denn in Folge bemächtigen sich die Mulatten des Landes. Die scheinbare Willkür dieser Landübernahme macht der Erzähler wiederum durch einen knappen und pragmatischen Kommentar sichtbar: „[E]l látigo estaba ahora en manos de Mulatos Republicanos, nuevos amos de la Llanura del Norte.“ (Carpentier 2013: 116) Gerade dadurch, dass die Rechtmäßigkeit der neuen Machthaber nicht angezweifelt wird, wird sich der/die LeserIn der traurigen Ironie der Lage bewusst. Auch Ti Noel begreift langsam die Ausweglosigkeit der Situation:

El anciano comenzaba a desesperarse ante ese inacabable retoñar de cadenas, ese renacer de grillos, esa proliferación de miserias, que los más resignados acababan por aceptar como prueba de la inutilidad de toda rebeldía. (Carpentier 2013: 116)

Ironischerweise ist er es dann auch selbst, der das letzte Reich aufbaut, das er miterlebt. Auf den Ruinen des alten Wohnsitzes von Lenormand de Mezy errichtet er sich eine eigene kleine Welt, die er spartanisch mit einigen Objekten und Möbeln bestückt, die er aus dem Palast Sans-Souci plündert. Aus den Überresten der vorangegangenen Herrschaften schafft er eine neue und ergreift selbst die Führerrolle, obschon er der einzige Bewohner seines Reiches ist: „Ti Noel dictaba órdenes al viento. Pero eran edictos de un gobierno apacible“ (Carpentier 2013: 114).

Den Gipfel der Ironie erreicht die Erzählung schließlich mit der Metamorphose Ti Noels in eine Gans. Doch auch in dieser Welt kann er keinen Frieden finden, er wird nicht akzeptiert und von der Gemeinschaft der Gänse ausgestoßen. Und obwohl er sich in der geordneten Welt dieser Tierart erhofft hatte, keine über- und untergeordnete Stellung einzelner Individuen zu finden, so sieht er sich bedauerlicherweise auch hier einer feindseligen Front gegenüber:

El clan aparecía ahora como una comunidad aristocrática, absolutamente cerrada a todo individuo de otra casta. [...] Se le había dado a entender claramente que no le bastaba ser ganso para creerse que todos los gansos fueran iguales.“ (Carpentier 2013: 119)

Genau wie in der menschlichen Gesellschaft kann „nur“ aufgrund der Zugehörigkeit zur selben Spezies offenbar keine Gleichheit zwischen den Individuen erwartet werden, wie Ti Noel feststellen muss. Die konstruierte Unterschiedlichkeit der Rassen dient der Legitimation der Herrschaft einer Menschengruppe über die andere und wird entsprechend der zyklischen Wiederkehr historischer Ungerechtigkeiten auch weiterhin der Identitätsfindung in Abgrenzung zum (angeblich) „Anderen“ dienen (können).

5.4. Zwischenbilanz

In diesem ersten Teil der Analyse wurde zunächst aufgezeigt, welche Bedeutung die historischen Quellen für *El reino de este mundo* haben. Carpentier hatte sich umfangreich über die Geschichte Haitis informiert, und seine ausführliche Recherche wirkt sich deutlich auf die Gestaltung der Erzählung aus. An vielen Stellen hält der Autor sich genauestens an seine historischen Quellen und übernimmt zahlreiche Fakten der Geschichte von Mackandal und Bouckman. Diese beiden Voodoo-Priester sind für die Identität der Schwarzen sehr wichtige Persönlichkeiten, da sie beide Anführer bedeutender Sklavenrebellionen waren.

Weitere wesentliche Erkenntnisse ergaben sich in der Analyse einzelner Episoden der Erzählung, in denen die Grenzziehung zwischen den Welten besonders deutlich wurde. Die grundlegende Verschiedenheit der Kulturen und Lebensformen beruht dabei weitgehend auf der Differenz zwischen der archaischen, vorkapitalistischen, traditionellen und dadurch integralen Denkweise der Sklaven afrikanischer Abstammung und der modernen, dekadenten Kultur der französischen Kolonialherren. Die Polarität, die der/die LeserIn in *El reino de este mundo* unschwer dekodieren kann, wird dabei besonders durch die wechselnde Erzählperspektive hervorgehoben, die sowohl die Wahrnehmungsform der Weißen als auch der Schwarzen wertungsfrei abbildet. Es sind die Weltsicht und Kultur der Herrscher und Beherrschten, die hier aufeinandertreffen. Insbesondere am Voodoo-Glauben der Sklaven und dem Einsatz entsprechender magischer Rituale und Zeremonien wird offenbar, dass diese sich weigern, die auferlegte Lebensform zu akzeptieren (vgl. Dill 1993: 76; Vila Selma 1978: 32).

Die Gegensätzlichkeit der Welten wird unter anderem anhand der Macht und Funktion des Königs in Europa bzw. Afrika aufgezeigt, wobei in der Wahrnehmung Ti Noels das afrikanische Reich deutlich überlegen ist. Der Voodoo-Kult der Sklaven ist auch ein nützliches Beispiel, um das Unverständnis der Kolonialherren gegenüber der Welt der Schwarzen aufzuzeigen, die den Trommeln des Voodoo (zu ihrem eigenen Unglück) keinerlei (politische) Bedeutung beimessen.

Auf der anderen Seite stehen auch die in der traditionellen Weltsicht verhafteten Sklaven der modernen Kultur der Weißen oftmals verständnislos bis ablehnend gegenüber, etwa wenn die Dienerschaft die nächtliche Schauspielerei Mademoiselle Floridors missdeutet und deren Aussagen allzu ernst nimmt; wenn Solimán angesichts der Realitätsnähe der weißen Marmorstatuen in Rom diese für (ehemals) lebendig hält, oder Ti Noel den geplünderten Enzyklopädiebänden Henri Christophes die neue Funktion der Sitzgelegenheit zuweist.

Doch auch wenn nicht zu übersehen ist, dass die VertreterInnen der verschiedenen Kulturen sich gegenseitig oftmals missverstehen, was vor allem dem Kontrast zwischen modernem und traditionalem (desintegriertem und integralem) Denken geschuldet ist, nähern sich die beiden Welten auch in der einen oder anderen Form an. Sichtbar werden die synkretistischen Tendenzen vor allem im Voodoo-Kult, der selbst aus Bestandteilen sowohl afrikanischer als auch christlicher Religionen entstanden ist. Eine weitere Annäherung vollzieht sich zwischen Paulina Bonaparte und ihrem schwarzen Masseur Solimán. Aus Angst vor dem Tod ihres Ehemannes Leclerc und der Gelbfieber-Epidemie beginnt Paulina angesichts der Unwirksamkeit europäischer Medizin an die Rituale und Maßnahmen des Voodoo Solimáns zu glauben und an diesen teilzunehmen. Doch nicht immer bedeutet eine gewisse Nähe zum Voodoo auch Rettung vor dem Unheil, wie der Sturz des ehemals Unfreien und schließlich selbst zum Sklaventreiber gewordenen Henri Christophe beweist, dessen nach europäischem Vorbild konstruierte Herrschaft machtlos gegen die Gemeinschaft der Sklaven seiner eigenen Hautfarbe und ihren Kult ist.

Insgesamt bleibt festzuhalten, dass Carpentier sich weder über das magisch-primitive Denken der Sklaven noch über das lasterhafte Leben der Kolonialherren lustig macht. Er setzt sich auch nicht die unleistbare Aufgabe, haitianische Identität zu schreiben (vgl. Cox 2001: 4). Stattdessen stellt er beide Seiten wertungsfrei dar und legt somit auch die Ähnlichkeiten offen, die zwischen den scheinbar gegensätzlichen Welten bestehen.

Der Autor hatte sich zwar genauestens über die historischen Tatsachen informiert, sein Wissen um die Geschichte der Sklaverei in Haiti (bzw. damals Saint Domingue) jedoch in der Erzählung nicht realitätsgetreu wiedergegeben.

Der zeitliche Ablauf wird durch die fragmentarische Struktur verschleiert und der Sklave, aus dessen Perspektive das Geschehen in weiten Teilen geschildert wird, ist eine fiktive Figur. Durch diese Negierung der wahrheitsgemäßen Darstellung historischer Ereignisse und die ironische Zurückhaltung und Wertfreiheit, die der auktoriale Erzähler an den Tag legt, bewahrt sich Carpentier eine gewisse künstlerische Freiheit und wählt mit dieser Erzählstrategie den einzig möglichen Weg, im späten 20. Jahrhundert eine Geschichte der Sklaverei zu schreiben. Zudem veranlasst er durch diese Form die LeserInnen dazu, sich selbst über die Wahrheit zu informieren, die hinter dieser Erzählung steckt, in der fiktive und reale Elemente ineinander verwoben werden. Besonders angesichts der aufgezeigten Grausamkeiten sowohl der weißen Kolonisatoren als auch der schwarzen Sklaven sowie des tragisch-zyklischen Geschichtsverlaufs von einer Tyrannei zur nächsten wird es den LeserInnen erleichtert, die Gleichheit der Menschen sowie die universale Geltung und Relevanz des Erzählten für die Gegenwart zu erkennen.

Mithilfe des ironischen Stils erlangt die Erzählung eine tiefere Bedeutung, indem ihre Aussagen auch Wichtigkeit für die Gegenwart erlangen und die Universalität der menschlichen Bedürfnisse und Bestrebungen aufdecken, die sich in der zyklischen Wiederkehr der immer gleichen historischen Fehlritte manifestieren.

6. Los pasos perdidos

Ebenso wie *El reino de este mundo* ist der Roman *Los pasos perdidos* (1953) von einer Reise Carpentiers inspiriert. Im Jahre 1947 erkundet der Autor das Naturreich Venezuelas von einem Flugzeug aus und betrachtet die Gran Sabana und den Orinoco von oben. Der Literat ist von dieser Reise so beeindruckt, dass er ein Jahr später erneut in dieses Gebiet reist, um die Landschaft diesmal aus der Nähe zu bestaunen (vgl. Carpentier 1981: 104).

In diesem zweiten Teil der Arbeit wird der Roman unter verschiedenen Gesichtspunkten beleuchtet. Zunächst wird es um die Reise des Protagonisten in den Urwald Lateinamerikas gehen, die ihn nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich immer weiter von der Zivilisation wegführt in Richtung einer Vergangenheit, deren Ursprünglichkeit und Authentizität im krassen Gegensatz zur Ausweglosigkeit der Situation des Ich-Erzählers in der Gegenwart steht.

Zunächst wird abermals die Bedeutung der Erzählperspektive herausgestellt, bevor der Fokus wieder mehr auf das Thema der Identität gelenkt wird. In Folge zeigen ausgewählte Episoden die Wahrnehmungen und Eindrücke der scheinbar kontrastierenden Welten auf, wie sie der Protagonist beschreibt und bewertet. Es wird dabei deutlich werden, dass er das Leben im Urwald stark idealisiert, und obgleich er wohl unbewusst spürt, dass er nicht in die indigene Gemeinschaft passt, versucht er doch bis zum Schluss, sich in diesen Ort der Utopie zu integrieren. Dennoch kann er letztendlich seine wahre Identität als Künstler nicht verleugnen und kehrt in die Zivilisation zurück, die ihm zuvor als Gegenbild zu seinem (idealen) Selbst gedient hatte (und dies vielleicht weiterhin tut, doch der namenlose Erzähler kann trotz allem nicht aus seinem geographischem und zeitlichem Lebenskontext ausbrechen).

6.1. Andere Welt, andere Zeit. Ein Roman zwischen Plusquamperfekt, Präteritum und Präsens

Während seiner Reise entlang des Orinoco hatte Carpentier das Gefühl, zugleich in eine vorhistorische Zeit zurückzukehren. Je tiefer er in den Dschungel Venezuelas vordrang, desto ferner erschienen ihm die Land- und Ortschaften von der Gegenwart (d.h. vom 20. Jahrhundert) entfernt und der Vergangenheit zugehörig. Durch die Abgeschiedenheit der Bevölkerung von modernen Kommunikationsmedien führten diese noch ein Leben wie aus früheren Zeiten. Carpentier schloss aus diesen Beobachtungen, dass Amerika der einzige Kontinent sein müsse, in dem ein Zusammenleben von Menschen, die kulturell verschiedenen Epochen bis hin zur Steinzeit angehören, möglich sei (vgl. Carpentier 1981: 105, 155). Angesichts der Gegenwart der Vergangenheit müsse der lateinamerikanische Schriftsteller die traditionelle Sicht auf die Zeit neu erfinden, um eine literarische Form zu schaffen, die der behandelten Materie entspricht, oder sich anderer Mittel bedienen, die zu seiner Betrachtungsweise der Realität passen (vgl. Carpentier 1981: 156).

In *Los pasos perdidos* erschafft Carpentier selbst eine Methode, um die Gegenwärtigkeit verschiedener Epochen sichtbar zu machen. Er lässt zu diesem Zwecke den namenlosen Protagonisten eine Forschungsreise in den Regenwald Venezuelas unternehmen und zeigt während des Handlungsverlaufs (dem tieferen Vordringen in die Natur des Landes) wie die Reise immer mehr einer Zeitreise gleicht. Der Protagonist schreitet in der Zeit zurück, indem er tiefer in den Urwald reist und sich somit immer weiter von der Zivilisation entfernt. Es handelt sich um eine Art von

corporización espacial del tiempo que, en el viaje físico del protagonista, nos lleva de los tiempos del romanticismo a los de la conquista de América por hombres medievales, y de ahí a una comunidad primitiva que se nos hace cada vez más lejana hasta que se desvanece cualquier forma de organización social y de vida del hombre –fin del tiempo humano–, para penetrar en el “tiempo fuera del tiempo” de Santa Mónica de los Venados, el tiempo del gran sueño europeo de la Utopía y la liberación, más filosófica que política. (Padura Fuentes 2002: 312)

Der Protagonist befindet sich demnach parallel zum eigentlichen Zweck seiner Reise, der Beschaffung primitiver Instrumente, auf der Suche nach dem

Ursprung der Weltgeschichte, respektive einer Zeit der Unschuld, Freiheit und Utopie. Es ist nicht nur die Erforschung der eigenen Identität, die ihn treibt, sondern auch der Versuch der Wiederherstellung eines Lebens vor der Zivilisation. Diese stellt in Gestalt seiner nordamerikanischen Heimat für ihn den Inbegriff einer verfallenen Gesellschaft dar, die von Frivolität, Aussichtslosigkeit und Entfremdung⁵³ geprägt ist. Das negative Bild der modernen, zivilisierten Welt steht deutlich dem traditionellen, von Integralität und Sinnhaftigkeit gekennzeichneten Leben im lateinamerikanischen Urwald gegenüber. Demzufolge handelt es sich wiederum um den Kontrast von Modernität und Traditionalität, Verdorbenheit und Unschuld, Europa bzw. Nordamerika und Lateinamerika sowie von Gegenwart (Zukunft) und Vergangenheit.

Auch in historisch-ethnologischen Abhandlungen finden sich oftmals Beschreibungen, die das Leben der Ureinwohner Lateinamerikas als Abbild eines früheren Zivilisationsniveaus beschreiben⁵⁴. Die Schilderung der Lebensform indigener Ethnien lässt vermuten, dass sich der belesene Carpentier auch hier (wie schon bei *El reino de este mundo*) von Fachliteratur inspirieren ließ, um seinen Roman nach dem Vorbild der Realität zu modellieren und ihm somit Authentizität zu verleihen. Die ersten Stammesgemeinschaften der Küste Amerikas, die von den europäischen Eroberern entdeckt wurden, zeichneten sich etwa durch Sesshaftigkeit, eine wenig differenzierte Gesellschaft ohne politische Obrigkeiten und naturhafte, vom Geisterglauben geprägte Religionsformen aus. Sie kannten keine Arbeitsteilung und stellten ihren Lebensunterhalt durch eine rudimentäre Landwirtschaft sicher, sie „kannten also keine Formen von geregelter Arbeit zum Zwecke persönlicher Bereicherung oder zum Unterhalt eines komplexen arbeitsteiligen politisch-sozialen Systems.“ (Pietschmann 1996: 210) Angesichts dieser scheinbaren Idylle ist es nicht verwunderlich, dass das Dasein der indigenen Bevölkerung nicht nur bei Carpentier idealisiert und als Gegenbild zur Dekadenz der Zivilisation entworfen wird.

⁵³ Das Konzept der Entfremdung bezeichnet nach Seeman (1959: 783) einen Gemütszustand des Individuums, der mit dem Gefühl von „powerlessness, meaninglessness, normlessness, isolation and self-estrangement“ einhergeht (vgl. auch Haußer 1995: 112).

⁵⁴ Vgl. z.B. Miloslav (1982: 13, 27).

6.2. Ich und Er. Die Wichtigkeit des okzidentalens Blicks

Bereits zu Beginn des Romans *Los pasos perdidos* sieht sich der/die LeserIn vor die Frage der Erzählperspektive gestellt. Durch die identischen Formen des Spanischen für die erste und dritte Person Singular ist es im ersten Satz unmöglich auszumachen, ob es sich um Aussagen handelt, in denen die erzählende Person über sich selbst oder über jemand anderen spricht (vgl. Echevarría 1977: 165):

Hacía cuatro años y siete meses que [él / yo] no había vuelto a ver la casa [...], y ahora ante muebles y trastos colocados en su lugar invariable, [él / yo] tenía la casi penosa sensación de que el tiempo se hubiera revertido. (Carpentier 2010: 19, Ergänzungen JK)

Diese linguistische Uneindeutigkeit, sowie die Parallelen zwischen dem Leben des Protagonisten und Carpentiers persönlichen Erfahrungen und die Tatsache, dass der Protagonist namenlos bleibt, legen den Schluss nahe, dass sich Carpentier mit der literarischen Figur identifiziert und der Roman somit autobiographische Züge trägt.

Der autodiegetische Erzähler in *Los pasos perdidos* kann als universaler Repräsentant der modernen Menschheit gelesen werden und verkörpert darüber hinaus einen in der okzidentalens Kultur verwurzelten Intellektuellen. Wie auch Carpentier (der sich neben Literatur mit Vorliebe der Musikwissenschaft widmete) ist er Musiker bzw. Komponist, also ein Vertreter einer abstrakten, zeitgebundenen Kunstform. Trotz seiner hispanoamerikanischen Wurzeln⁵⁵ lebt er in Nordamerika⁵⁶ und steht in gewissem Sinne zwischen den Welten.

⁵⁵ Die Meinungen über die genaue Herkunft des Protagonisten gehen auseinander. Im Text selbst finden sich nur wenige und ungenaue Angaben – der Erzähler spricht etwa vom Spanischen als „idioma de mi infancia“ (Carpentier 2010: 26), aber auch von seinen „dos infancias: la que quedaba del otro lado del mar y la que aquí se había cerrado“ (Carpentier 2010: 24). Diese und andere vage Hinweise führten zu Vermutungen, der Protagonist sei Latein- bzw. Hispanoamerikaner (vgl. Müller-Bergh 1970: 32; Dill 1993: 114) oder Kubaner (vgl. Padura Fuentes 2002: 293); andere sehen in ihm einen Europäer (vgl. Armbruster 1982: 220) oder spezifizieren seine Eltern gar als „padre suizo-alemán y madre latina católica“ (Shaw 1999: 91).

⁵⁶ Eine exakte Angabe der Örtlichkeiten fehlt im Text, doch Carpentier hat in Interviews bestätigt, dass New York, Caracas und der Orinoco gemeint sind (vgl. Wolfzettel 1992: 247).

Dort fühlt der Protagonist sich jedoch entfremdet⁵⁷, und in ihm wächst das Bedürfnis, aus dieser Welt zu fliehen, auszubrechen; seine Arbeit, sein Leben, seine Zeit hinter sich zu lassen (eine weitere Parallele zum Leben Carpentiers, der viele Jahre in Frankreich verbrachte, sich jedoch stets in seiner Heimat Kuba verwurzelt fühlte). Insbesondere durch diese Unzufriedenheit und das Streben nach Veränderung fällt es dem Protagonisten entsprechend leicht, sich von der Natur und den Bewohnern des lateinamerikanischen Urwalds rund um den Orinoco verzaubern und inspirieren zu lassen, diese zu idealisieren und seine verlorene Identität gerade an diesem ursprünglichen, paradiesisch anmutenden Ort zu suchen (vgl. Echevarría 1977: 166; Padura Fuentes 2002: 293-294; Shaw 1999: 91-92).

Der Protagonist lässt sich entsprechend bereitwillig auf die wunderbare Wirklichkeit (*lo real maravilloso*) Lateinamerikas ein, deren Zauber durch den Kontrast zur entfremdeten, dekadenten nordamerikanischen (okzidental) Welt besonders deutlich zum Vorschein kommt (vgl. auch Kapitel 6.3.2). Der lateinamerikanische Kontinent als möglicher Ort des Wunderbaren bestätigt sich in der Wahrnehmung des Protagonisten, der seine zivilisierte, okzidental geprägte Weltanschauung sowie seine Kenntnis beider Welten nutzt, um Vergleiche zu ziehen (*acá* versus *allá*) und diese in ihrer Andersartigkeit zu bewerten und zusammenzuführen (vgl. Padura Fuentes 2002: 294; Rössner 1986: 309).

Die Perzeption des venezolanischen Urwaldes und seiner Bevölkerung durch den Protagonisten entsteht stets auf Grundlage seiner ureigenen Eindrücke und Wertungen der Umwelt. Sein kulturelles Gedächtnis fungiert sozusagen als Filter, durch den bestimmte Elemente der Realität wahrgenommen und subjektiv eingefärbt werden. In anderen Worten, der Protagonist kann nicht umhin, bei der Aufnahme neuer Sinneseindrücke und Erfahrungen auf seine okzidental geprägten Normen und Wahrnehmungsmuster zurückzugreifen. Um das Andere

⁵⁷ Der Protagonist fühlt sich gefangen in seinem fremdbestimmten Leben, „como preso en un ámbito sin salida, exasperado de no poder cambiar nada en mi existencia, regida siempre por voluntades ajenas, que apenas si me dejan la libertad, cada mañana, de elegir la carne o el cereal que prefiero para mi desayuno.“ (Carpentier 2010: 29)

(die lateinamerikanische Wirklichkeit) erfahrbar zu machen, muss das Eigene (der okzidentale Erinnerungsspeicher) aktiviert werden; das heißt, um eine Identität zu (de-)konstruieren, müssen sich zuallererst eigene und fremde Elemente gegenüberstehen (siehe auch Kapitel 3.1) (vgl. Wild 2004: 148-150).

6.3. Ein Herz und zwei Welten. Wo komm ich her, wo geh ich hin?

6.3.1. Gegensätze im Reinstadium: Dekadenz und Utopie

In diesem Kapitel soll zunächst die Gegenüberstellung der Welten durch den Protagonisten thematisiert und aufgezeigt werden, welche Charakteristika mit den verschiedenen Kulturen verbunden sind. Die Kontraste basieren dabei nicht nur auf einer geographischen, sondern auch auf einer temporalen Unterscheidung, die die Kulturen und Lebensformen voneinander trennt: der lateinamerikanische Kontinent bzw. der Urwald und seine Bewohner symbolisieren die Vergangenheit; Nordamerika und die okzidentale Kultur die Gegenwart.

Der namenlose Protagonist idealisiert den lateinamerikanischen Kontinent und schreibt ihm durch seine Unverfälschtheit und Unschuld die Kraft zur Entfaltung von Kunst und Poesie zu. Die unberührte Natur sowie die Gültigkeit und Bedeutung mythischer Weltanschauungen zeichnen diesen Ort als (einzig) möglichen Ort des *real maravilloso* aus. Gleichzeitig verkörpert Lateinamerika die Vergangenheit, die in den ursprünglichen, traditionellen Lebensformen der indigenen Bevölkerung in Erscheinung tritt. Diese ländliche, vorindustrielle, primitive⁵⁸, patriarchalische Weltordnung des 19. Jahrhunderts verbindet der Protagonist mit dem nostalgischen Wunsch nach der Rückkehr zu den Ursprüngen seiner Identität. Er macht bei aller Wehmut dabei jedoch nicht den Fehler, nur das Positive zu sehen und das Leben der Einheimischen als Inbegriff

⁵⁸ Der Protagonist weist selbst auf die Problematik solcher Begriffe hin: „Aquellos indios que yo siempre había visto a través de relatos más o menos fantasiosos, considerándolos como seres situados al margen de la existencia real del hombre, me resultaban, en su ámbito, en su medio, absolutamente dueños de su cultura. Nada era más ajeno a su realidad que el absurdo concepto del *salvaje*. La evidencia de que desconocían cosas que eran para mí esenciales y necesarias, estaba muy lejos de vestirlos de primitivismo.“ (Carpentier 2010: 159, Hervorhebung im Original) Das „Primitive“ darf hier also keineswegs als pejorativer Begriff missverstanden werden und bezieht sich nicht auf (intellektuelle) Rückständigkeit, sondern verdeutlicht das Vorherrschen einer (im Vergleich zu vielen westlichen Zivilisationen) relativ schlichten und an die Umgebung angepassten „Naturordnung“ in weitgehender Abwesenheit staatlicher Institutionen. Die Problematik von solcherlei Bezeichnungen („primitiv“, „fortschrittlich“, „rückständig“, aber auch „(globaler) Westen“ etc.) liegt offenbar in deren Abhängigkeit von der (geographischen, politischen, kulturellen) Position des/der SprecherIn.

der Idylle und des irdischen Paradieses zu stilisieren, in das er bedingungslos eintauchen möchte bzw. kann (vgl. Kapitel 6.3.5).

Der Okzident hingegen symbolisiert für den Protagonisten den Inbegriff der Dekadenz; eine sterile Kultur, die den Glauben an Mythen verloren und damit auch die Möglichkeit zur Entstehung von Poesien eingebüßt hat. Es ist ein Ort der verlorenen Hoffnung und der Desillusion, der spätestens seit dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr das positive Leitbild menschlichen Fortschritts in sich trägt. Die moderne, (west-)europäische bzw. nordamerikanische Welt als Repräsentant der Gegenwart ist von technischen Neuerungen und wachsendem Komfort, gleichzeitig jedoch von Ausbeutung und dem Verlust der Kultur gekennzeichnet (vgl. Aínsa 2005: 152-153, 161; Padura Fuentes 2002: 298-299).

Diese Aufspaltung der Welt in Gut und Böse in Form der Dualität von *aquí* und *allá*, Vergangenheit und Gegenwart, wird vom Protagonist auf recht einfache und reduzierte Weise vorgenommen. Nur an wenigen Stellen muss er erkennen, dass auch dieser paradiesische Ort, so sehr er sich das auch wünschen würde, nicht frei von Makeln ist. Im Endeffekt bleibt während seiner Reise doch immer eine gewisse Distanz bestehen zwischen dem Idealbild des Erzählers, wie er gerne sein möchte und dem, was/wie er wirklich ist (vgl. Santander 1970: 119).

Die Idealisierung des schlichten, naturverbundenen Lebens im Urwald scheint dem Protagonist/Erzähler besonders leicht zu fallen in Anbetracht der negativen, die er gegenüber der okzidentalen Zivilisation hegt. Diese Annahme wurde bereits in Kapitel 3.2.2 geäußert und bestätigt sich hier offenbar ebenso wie die Vermutung, eine solche Idealisierung könne nur aus zeitlicher und/oder örtlicher Distanz aufrechterhalten werden, d.h. solange die verherrlichte Welt sich in der Ferne befindet und nicht tagtäglich erlebt wird.

Trotz aller Idealisierungen kann der Protagonist nicht die Ambivalenz verleugnen, die die Welt des Urwaldes ausstrahlt. Die beunruhigende Seite der Reise liegt wohl darin begründet, dass der Erzähler sich immer weiter von seiner bekannten, geordneten Welt entfernt und in das gesetzlose, sinnlich-kreative Reich des Waldes eindringt. Er verlässt sein Leben der Gegenwart und ergründet das Vergangene, einen mythischen, zeitlosen Ort (vgl. Wolfzettel 1992: 246).

Der Protagonist bewertet den Urwald in verschiedenen Situationen sehr unterschiedlich. Der negative Aspekt dieser Naturbelassenheit besteht nun in der Undurchschaubarkeit des Urwaldes, die den Protagonisten gelegentlich beunruhigt. Die menschlichen Eigenschaften der List, Lüge und Täuschung werden auf den Wald übertragen, wohl bezugnehmend auf die Tarnstrategien der Mimese und Mimikry im Tierreich:

Lo que más me asombraba era el inacabable mimetismo de la naturaleza virgen. Aquí todo parecía otra cosa, creándose un mundo de apariencias que ocultaba la realidad, poniendo muchas verdades en entredicho. [...] La selva era el mundo de la mentira, de la trampa y del falso semblante; allí todo era disfraz, estratagema, juego de apariencias, metamorfosis. (Carpentier 2010: 152-153)

Es liegt eine gewisse Ironie darin begründet, dass der Protagonist auf diesem „continente de naturaleza todavía invencida por el hombre“ (Carpentier 2010: 172) der ungezähmten Flora und Fauna negative menschliche Eigenschaften zuschreibt; in Bezug auf den menschlichen Bereich allerdings eine ganz andere Meinung vertritt: „No hay alarde, no hay fingimiento edénico“ (Carpentier 2010: 178).

Dieses zwiespältige Urteil erinnert an die Ambivalenz, wie sie Stuart Hall in Bezug auf die Wahrnehmung der indigenen Bevölkerung durch die europäischen Kolonialmächte beschrieben hat (vgl. Kapitel 3.2.2). Demnach werden die Eingeborenen einerseits idealisiert und für ihre Anmut, Würde und Naturverbundenheit bewundert; andererseits strahlen sie eben durch ihr archaisches, ungezügelter und unzivilisiertes Wesen auch eine gewisse Gefahr aus. Durch ihre Andersartigkeit geht sowohl Faszination als auch Bedrohung von ihnen aus. Diese Zuschreibungen nimmt auch der Protagonist in *Los pasos perdidos* vor, wobei am Ende „[d]ie Grausamkeit des Archaischen [...] über die prekäre Idylle wiedergewonnener Sinnlichkeit [siegt].“ (Wolfzettel 1992: 248)

6.3.2. Sehnsucht und Idealisierung

Ebenso wie in *El reino de este mundo* beruht die Polarität der Welt in *Los pasos perdidos* auf zwei verschiedenen Weisen, die Welt wahrzunehmen (vgl. Kapitel

4.4) – es stehen sich die ursprüngliche, mythisch-animistische Sichtweise, verkörpert in der Mestizin Rosario, und der abgeklärte, moderne, rationale Blickwinkel gegenüber. Und gerade weil der Protagonist anonym in einer Großstadt lebt und seine wahre Leidenschaft für die Musik nicht ausleben kann, ist er von dem Kontrast zum zweckmäßigen, selbstbestimmten Leben im Urwald besonders überwältigt. Sein Leben in Nordamerika ist für ihn zur reinen Routine geworden und hat seinen Sinn verloren, und genau auf diesem Grund beruht die Notwendigkeit für ihn, sich auf die Suche nach den eigenen Wurzeln zu begeben, zum Beginn der (eigenen, aber auch universalen) Geschichte zu finden und sich auf seine individuelle Persönlichkeit zurückzubewusstwerden (vgl. Vila Selma 1978: 31). Der Urwald wird für ihn zu einem Ort der Erinnerung an bessere Zeiten, einem Ort der kindlichen Unschuld und Träumereien: „Me sentía dominado [...] por un indefinible encanto, hecho de recuerdos imprecisos y de muy remotas y fragmentadas añoranzas.“ (Carpentier 2010: 51)

In Lateinamerika glaubt er die Vergangenheit des Menschen gefunden zu haben, als dieser noch frei von den Lasten der Zivilisation und des Fortschritts war⁵⁹. Er sehnt sich in intensiver Nostalgie danach, von der Gegenwart in eine bessere, in Traditionen verwurzelte Epoche flüchten und so zu einem Zustand der Ursprünglichkeit und Unschuld zurückkehren zu können:

[M]e preguntaba si, en épocas pasadas, los hombres añorarían las épocas pasadas, como yo, en esta mañana de estío, añoraba –como por haberlos conocido– ciertos modos de vivir que el hombre había perdidos para siempre. (Carpentier 2010: 45)

Die positiven Eigenschaften des verlorenen Zeitalters schreibt er in idealisierender Weise dem Leben im Urwald zu. Der exotisierende Blick des namenlosen Protagonisten fällt dabei an vielen Stellen der Erzählung ins Auge,

⁵⁹ Dieser idyllische Naturzustand, den der Protagonist im Urwald sieht bzw. sehen will, wird durch die Vorhaben des Adelantado bedroht, der eine Stadt (Santa Mónica de los Venados) gründet und eine Kathedrale errichten lässt. Stolz zeigt er dem Besucher die bisherigen Einrichtungen: „Ésta es la Plaza Mayor... Ésa, la Casa de Gobierno... [...] Detrás, el barrio de los indios...“ (Carpentier 2010: 172). Es verwundert nicht, dass der Protagonist diesem Unterfangen mit Skepsis gegenübersteht: „No comprendo cómo el Adelantado, en oportunidad impar de fundar una villa fuera de la Época, se echa encima el estorbo de una iglesia que le trae el tremendo fardo de sus cánones, interdictos, aspiraciones e intransigencias“ (Carpentier 2010: 173). Wie Shaw (1999: 92) treffend feststellt: „[E]l ambiente edénico de la selva se revela ya contaminado. Aparecen en la comunidad del Adelantado los signos premonitorios de la civilización opresora.“

es seien hier nur einige Beispiele genannt. In der Bewunderung, die der Erzähler über die Landschaft des Urwaldes äußert, wird dessen naiv-schwärmender Blick besonders offenbar. Während einer Reise über den Fluss beobachtet er aufmerksam und fasziniert das Naturreich, und bringt sein Erstaunen über zahlreiche Vergleiche zum Ausdruck:

Una mole de tres cuerpos se erguía en la quietud de un estero con empaque de cenotafio bárbaro, rematada por una formación oval que parecía una gigantesca rana en trance de saltar. Todo respiraba el misterio en aquel paisaje mineral, casi huérfano de árboles. [...] Era como si una civilización extraña, de hombres distintos a los conocidos, hubiera florecido allí, dejando, al perderse en la noche de las edades, los vestigios de una arquitectura creada con fines ignorados. (Carpentier 2010: 129)

Der Erzähler neigt angesichts der ungewohnten Umgebung häufig zu überschwänglichen Zuschreibungen. Besonders erstaunlich erscheint ihm diese neuentdeckte Welt jedoch klarerweise in Kontrast zu seinem sinnentleerten Leben in Nordamerika. Nicht selten stellt er *aquí* und *allá* gegenüber; mit dem Zweck, so könnte man meinen, sich selbst davon zu überzeugen, wie überlegen dieses Paradies auf Erden der okzidentalen Zivilisation ist:

Hay tantas vegetaciones distintas, en un palmo de humedad, como especies se disputan allá el espacio que debiera bastar para un solo árbol. [...] Aquí es donde nos bañamos desnudos [...]. No hay alarde, no hay fingimiento edénico, en esta limpia desnudez, muy distinta de la que jadea y se vence en las noches de nuestra choza, y que aquí liberamos con una suerte de travesura, asombrados de que sea tan grato sentir la brisa y la luz en partes del cuerpo que la gente de allá muere sin haber expuesto alguna vez al aire libre. [...] Hoy he tomado la gran decisión de no regresar allá. [...] Voy a sustraerme al destino de Sísifo que me impuso el mundo de donde vengo, huyendo de las profesiones huera, del girar de la ardilla presa en tambor de alambre, del tiempo medido en oficios de tinieblas. (Carpentier 2013: 178-179)

Beispiele wie diese gibt es zahlreich in *Los pasos perdidos*, diese beiden Ausschnitte sollen jedoch genügen, um zu zeigen, dass der Protagonist das Wunderbare in der archaischen Welt des Urwaldes geradezu sucht; er forciert und evoziert mithilfe seiner grenzenlos enthusiastischen und offenen Einstellung das Bild der Unschuld, Tugend und Ursprünglichkeit des lateinamerikanischen Kontinents. Die Bedeutsamkeit und der erkennbare Sinn hinter allen Handlungen der Menschen im Urwald ist genau das, was ihm in seiner Heimat fehlt. Er versucht folglich, seine Identität als zivilisierter, kultivierter Mensch der fortschrittlichen Zivilisation des Okzidents abzustreifen und dieser neuentdeckten Welt anzupassen. Die Schlichtheit und (scheinbare) Unschuld des

Ortes erinnert ihn an seine Kindheit, eine Zeit ohne Sorgen; aber auch an die Vergangenheit, eine Zeit ohne die Laster der Zivilisation.

Doch eine vollständige Veränderung seiner Identität gelingt dem Protagonisten nicht, und er scheitert an der Aufgabe, sich als Fremder, als Eindringling, in das Leben der Urwaldgemeinschaft zu integrieren. Interessant ist hier die Parallele zu *El reino de este mundo*, denn auch hier versucht Ti Noel dem Teufelskreis der Unterdrückung zu entkommen, indem er in eine vollkommen fremde Welt flieht, nämlich in jene der Gänse. Doch er muss feststellen, dass ein Ausbrechen aus Zeit, Raum und Form des eigenen Daseins nicht möglich ist. Die Gemeinschaft der Gänse verstößt ihn; sowohl er als auch der Protagonist in *Los pasos perdidos* können ihrer Identität nicht entfliehen und haben keine andere Wahl, als sich in der Welt zurechtzufinden, der sie letztendlich angehören.

6.3.3. (La Virgen del) Rosario

In *Los pasos perdidos* kann (fast) alles und jede/r als Symbol und RepräsentantIn einer allgemeineren Kategorie gelesen werden. Der namenlose Erzähler verkörpert den modernen, überzivilisierten Mensch des Okzidents. Seine Frau Ruth und seine Geliebte Mouche repräsentieren auf ähnliche Art und Weise den entfremdeten, desintegrierten Zustand von Kunst und Kultur der Zivilisation der Gegenwart, die jegliche Authentizität und Bedeutung verloren haben. Rosario verkörpert indes das Gegenteil dieser trostlosen Persönlichkeiten. Sie lebt in einer zivilisationsfremden und -fernen Welt (dem venezolanischen Urwald), unverdorben wie aus der Zeit der Genesis (vgl. Carpentier 2010: 166, 170). Rosario als Repräsentantin dieses Zustandes wird allegorisch mit der genuin amerikanischen Welt identifiziert – dem Kontinent des *real maravilloso*, des Universellen, der Atemporalität (Zeitlosigkeit bzw. -unabhängigkeit) und der *mestizaje* (Vermischung der Menschenrassen) (vgl. Giovannini 1991: 106-108; Wild 2004: 143). So stellt der Erzähler bald fest, dass Rosario verschiedene Rassen in sich vereint:

Era evidente que varias razas se encontraban mezcladas en esa mujer, india por el pelo y los pómulos, mediterránea por la frente y la nariz, negra por la sólida redondez de los hombros y una peculiar anchura de la cadera (Carpentier 2010: 82).

Rosario ist eine Frau, die eine magisch-animistische Weltsicht an den Tag legt⁶⁰. Neben der Tatsache, dass sie offenbar die Geschehnisse des Buches, das sie liest, für wahr hält (vgl. Carpentier 2010: 97-98; vgl. auch Solimán, der die Marmorstatue Paulinas als Kadaver missinterpretiert, oder das Sklavenpublikum, das Mlle Floridor mit der dargestellten Figur ihrer Aufführung identifiziert, Kapitel 5.2.3.3 und 5.4.3.4); kennt sie sich (wie auch Mackandal in *El reino de este mundo*) überaus gut mit den (Heil-) Kräften von Kräutern und Pilzen aus, und behandelt den Wald wie ein lebendiges Wesen, aus dem nichts ohne Gegenleistung entwendet werden darf. Sie glaubt an dessen einbeinigen Schutzherren, den sie beim Betreten und Verlassen des Waldes grüßt:

Esa mujer se refería a las yerbas como si se tratara de seres siempre despiertos en un reino cercano aunque misterioso, guardado por inquietantes dignatarios. Por su boca las plantas se ponían a hablar y pregonaban sus propios poderes. El bosque tenía un dueño, que era un genio que brincaba sobre un solo pie, y nada de lo que creciera a la sombra de los árboles debía tomarse sin pago. (Carpentier 2010: 84)

Im Gegensatz zur Perspektive des Außenstehenden betrachtet sie diesen mythischen Glauben und die entsprechenden Verhaltensweisen allerdings nicht als (ver-)wunderlich, sondern als Teil ihres Alltags. Die Wahrnehmung der “inesperada alteración de la realidad” (Carpentier 2013: 23), also des *real maravilloso*, wird nur mittels des okzidentalen Blicks des Protagonisten möglich, der dieser Welt, die so anders ist als seine eigene, allerlei Besonderheiten und Merkwürdigkeiten zuschreibt (vgl. Padura Fuentes 2002: 308).

Für den Erzähler ist Rosario also der Inbegriff all seiner Sehnsüchte im Gegensatz zu seiner Entfremdung vom eigenen Leben und der eigenen Identität. Sein Streben nach einer Rückkehr zu einem Zustand der Unschuld und Integralität wird im Laufe der Handlung auch in der Tatsache deutlich, dass der Protagonist sich an Fragmente seiner Kindheit zurückerinnert und Rosario als eine Art Mutterersatz dargestellt wird (vgl. Rössner 1986: 318, 326). Folglich erhofft der

⁶⁰ Sie scheint auch einen christlichen Glauben zu hegen, nimmt sie doch an einem Dankgottesdienst teil (vgl. Carpentier 2010: 160-161).

namenlose Erzähler bei ihr (und somit im Schoße des lateinamerikanischen Kontinents) trotz seines Exotismus⁶¹ nicht nur Befriedigung seiner (sexuellen) Bedürfnisse, sondern auch Schutz und Zuflucht zu finden⁶² (vgl. Carpentier 2010: 156).

Rosarios Weiblichkeit und Würde entfachen in dem Reisenden Leidenschaft und vergessene patriarchalische Männlichkeit (vgl. Carpentier 2010: 125, 141); er genießt es auf machohafte Art und Weise, sich von ihr wie ein kleines Kind umsorgen zu lassen und gleichzeitig eine gewisse Macht und Dominanz auszuüben (vgl. auch Dill 1993: 107-108):

Me rodea de cuidados, trayéndome de comer, ordenando las cabras para mí, secándome el sudor con paños frescos, atenta a mi palabra, mi sed, mi silencio o mi reposo, con una solicitud que me hace enorgullecerme de mi condición de hombre: aquí, pues, la hembra “sirve” al varón en el más noble sentido del término (Carpentier 2010: 142).

Die Wichtigkeit Rosarios liegt also darin, dass sie dem Protagonisten als Projektionsfläche seiner Wünsche und Sehnsüchte dient. Sie verkörpert das Idealbild des Menschen, dem auch der Erzähler nacheifert. Indem er sich dieser in ihrer Schlichtheit doch sehr stolzen und würdevollen Frau annähert, entfernt er sich auch zunehmend von der modernen Welt und gibt sich der Illusion hin, er könne sein Leben nun komplett neu beginnen und endlich derjenige sein, der er wirklich sein möchte. Der Dualismus, den der Protagonist zwischen den unterschiedlichen Lebensformen konstruiert, verhilft ihm durch diese deutliche Trennung, sich einer Seite zu- und der anderen abzuwenden. Erst seit er weiß, dass es eine solch wünschenswerte Alternative zu seinem trostlosen Dasein gibt,

⁶¹ Der Erzähler stellt den *exotismo* zunächst in Bezug auf seine Geliebte Mouche fest: „Mouche [...] iba resultando tremendamente forastera dentro de un creciente desajuste entre su figura y las demás figuras, entre sus acciones, sus maneras, y los modos de actuar que aquí eran normales. Se tornaba, poco a poco, en algo ajeno, mal situado, excéntrico, que llamaba la atención“ (Carpentier 2010: 103). In Folge erkennt er diese Diskrepanz auch bei sich selbst, vor allem in Anbetracht der Anmut und „Authentizität“ Rosarios sowie der Unterschiedlichkeit ihrer und seiner Lebens- und Erfahrungswelt (vgl. Carpentier 2010: 103-104).

⁶² Den Schutz Rosarios sucht er etwa bei einem Unwetter: „Perdida toda razón, incapaz de sobreponerme al miedo, me abrazo de Rosario, buscando el calor de su cuerpo, no ya con gesto de amante, sino de niño que se cuelga del cuello de la madre, y me dejo yacer en el piso de la curiara, metiendo el rostro en su cabellera, para no ver lo que ocurre y escapar, en ella, al furor que nos circunda.“ (Carpentier 2010: 156)

kann er auch damit beginnen, seine Identität durch den Vergleich der Gesellschaften neu zu formen.

Zu Beginn des Romans befindet sich der Erzähler bereits in seiner Sinnkrise und beklagt sich ausgiebig über seine bedeutungslose Existenz, den Verlust seiner kreativen Schöpfungskraft und das Gefühl der Ausweg- und Sinnlosigkeit. Doch seitdem er die Möglichkeit eines Lebens abseits von Zeit- und Leistungsdruck entdeckt hat, kann er wieder an seiner Identität arbeiten, die er inmitten der unmoralischen, unpersönlichen Welt der modernen Zivilisation aus den Augen verloren hatte.

Es bestätigt sich demnach auch hier die Notwendigkeit des Vergleichs bzw. der Gegenüberstellung des Selbst mit einem bekannten Anderen für den konstruktiven Umgang mit der eigenen (bereits erlangten oder erstrebten) Identität. Der Protagonist ordnet sich der neuentdeckten Welt zu und schließt die Möglichkeit einer Rückkehr zunächst aus, kann die letzten Verpflichtungen gegenüber seines alten Lebens (seinen Forschungsauftrag und die Ehe mit Ruth) letzten Endes jedoch nicht ignorieren. Und auch wenn er sich einredet, im Urwald bleiben zu wollen, so schwindet seine Hoffnung auf die Verwirklichung des idealen Lebens (seiner idealen Identität) dahin, nachdem er nach Nordamerika zurückgekehrt ist und feststellen muss, dass er sein Dasein nicht in ein anderes Zeitalter verlegen kann (vgl. Kapitel 6.3.5).

6.3.4. Geburt der Musik. Integrale und moderne Denkschemata

Eines Tages wird im Urwald ein Jäger von einer Klapperschlange getötet. In Folge wird der Protagonist Zeuge einer Totenklage, die er auf Grundlage okzidentaler Wahrnehmungsmuster verfolgt und letztlich zu dem Schluss kommt, er habe soeben der Geburt der Musik beigewohnt. Sein Eindruck der primitiven Kulturformen Lateinamerikas beruht auf seinem kulturellen Wissensschatz des Okzidents, und eben diesem verstellten Blick ist es letztendlich geschuldet, dass ihm der Zugang zur lateinamerikanischen Wirklichkeit verwehrt bleibt (vgl. Wild 2004: 202-203).

Während der Zeremonie verschmelzen verschiedene Laute und Stimmen zu einem Rhythmus; diese Geräuschkulisse ist für die Einheimischen jedoch integraler Bestandteil dieser Praxis und hat keineswegs ästhetische oder künstlerische Funktion (es ist zu vermuten, dass sie auch den mit Kies befüllten Kürbis nicht als Instrument, sondern als funktionellen Bestandteil des Rituals ansehen):

[E]l Hechicero comienza a sacudir una calabaza llena de gravilla –único instrumento que conoce esta gente– para tratar de ahuyentar a los mandatorios de la Muerte. [...] Pero luego es el vibrar de la lengua entre los labios, el ronquido situado mucho más allá del lenguaje, y que, sin embargo, está muy lejos aún del canto. [...] Ahora, el Hechicero se le encara, vocifera, golpea con los talones en el suelo, en lo más desgarrado de un furor imprecatorio que es ya la verdad profunda de toda tragedia –intento primordial de lucha contra las potencias de aniquilamiento que se atraviesa en los cálculos del hombre. [...] [N]o puedo sustraerme a la horrenda fascinación que esta ceremonia ejerce sobre mí... (Carpentier 2010: 168)

Anders als in *El reino de este mundo* wird der okzidentalen Sichtweise hier nicht die Perspektive der Einheimischen gegenübergestellt. Die faszinierte Beschreibung der Vorgänge, die der Protagonist hier als den Beginn musikalischer Darbietungsformen interpretiert, würde aus Sicht der Urwaldbewohner vermutlich deutlich anders ausfallen. Diese Zeremonie als Teil kultureller Ausdrucksformen Lateinamerikas bedeutet in der archaischen, integralen Welt mehr als nur Musik (wenn sie denn überhaupt als solche wahrgenommen wird). Wie die Voodoo-Rituale in *El reino de este mundo* verbindet auch dieser Brauch integral verschiedene Funktionen und Bedeutungen, wie es typisch für die traditionale Kultur ist – das Klagelied ist zugleich Magie, Religion, Beschwörung, Anrufung, Mythologie und Medizin; *otra cosa*. Der *Hechicero* ist demnach zugleich Priester, Zeremonienmeister, Schamane und Mediziner, der mit dem Ritual den Tod des Jägers abzuwenden versucht (vgl. Dill 1993: 110-111, 113).

Die Rückkehr zu den Ursprüngen der Musik, bevor sie Musik war („muy lejos aún del canto“) hilft dem Protagonist zu den Wurzeln seiner Kreativität zurückzufinden, und er lässt sich von dem Klagegesang (von gr. *threnodia*, dt. Wehklage) zu seinem nächsten Werk inspirieren, das er ebenfalls schlicht als *Treno* betitelt. Es ist jedoch nicht zu übersehen, dass er sich in seiner Weltanschauung nicht von der Modernität entfernt. Er ist und bleibt ein

kultivierter, differenziert denkender Mensch, der auch im tiefsten Urwald noch bei jeder Gelegenheit auf Erinnerungen des kulturellen Gedächtnisses der okzidentalen Welt zurückgreift:

[Y]o asistí, hace días, al nacimiento de la música. Pude ver más allá del treno con que Esquilo resucita al emperador de los persas; más allá de la oda con que los hijos de Autolicos detienen la sangre negra que mana de las heridas de Ulises; más allá del canto destinado a preservar al faraón Unas de las mordeduras de sierpes, en su viaje de ultratumba. Lo que he visto confirma, desde luego, la tesis de quienes dijeron que la música tiene un origen mágico. (Carpentier 2010: 180)

Die Referenzen auf griechische Dichtung (Esquilo) und Mythologie (Autólico, Ulises) sowie auf einen ägyptischen Pharao (Unas) zeugen vom Weltwissen und intellektuell-reflexiven Umgang des Erzählers mit seinen Erfahrungen im Urwald. Seine Faszination und Offenheit für das Leben und die Bräuche der Indigenen erlauben ihm keineswegs, Bildung und Bewusstsein seines Daseins als moderner, in der okzidentalen Kultur verhafteter Künstler zu verdrängen.

Die Andersartigkeit des Urwaldes ist Beweis für seine Einmaligkeit und gerade der Anklang an eine Zeit der Unschuld und die Unberührtheit der Landschaft sind es, die die Begegnung des Protagonisten mit dem unverfälschten, authentischen *real maravilloso* Lateinamerikas begünstigen (vgl. Hölz 1997: 236). Doch die Unterschiedlichkeit der Kulturen ist es auch, die eine Vereinigung verhindert, wie an der Gedankenwelt des Erzählers während der Totenklage deutlich wird: „Er [der Erzähler] verbaut u.a. sein Glück, weil er die orale und situationsgebundene Kunst des Urwalds einer nicht angemessenen okzidentalen Verschriftungsästhetik unterwerfen möchte.“ (Hölz 1997: 240)

Man fühlt sich hier an die bereits erwähnte Unmöglichkeit erinnert, aus der eigenen Welt, Kultur und Epoche zu fliehen, d.h. die eigene Identität zu negieren.

Se me dijo muchas veces: “Has llevado un intelectual a la selva.” Y yo les dije: “Soy un intelectual por definición y no me puedo poner un disfraz para ir a la selva. Tengo que reaccionar como un intelectual ante la selva.” (Carpentier 1981: 109)

Indem der Protagonist seine differenzierte Sichtweise des Okzidents mit der Magie des ursprünglich-schlichten Lebens in Lateinamerika vereinen und in **Einklang** bringen möchte, nähert er Vergangenheit und Gegenwart, Alte und Neue Welt einander an. Es stellt sich angesichts der Flucht des Erzählers von der

künstlichen, dekadenten Kultur der Moderne zu den unberührt-authentischen Kunstformen des Urwalds die Frage, inwieweit eine Symbiose von Tradition und Modernität bzw. ein Zurückfinden der modernen Kultur zu einer ursprünglichen Authentizität möglich ist. Jene Werte, die der okzidentalen Welt durch die fortschreitende Zivilisation verloren gegangen sind, sind in der zeitlich und räumlich fernen Kultur Lateinamerikas erhalten geblieben. Und obgleich der Protagonist seine Identität und sein Leben nicht vollkommen verändern kann, so deutet er doch die Möglichkeit einer (Wieder-)Vereinigung der Welten und ein Überwinden des Dualismus von *civilización* und *barbarie* an (vgl. Sträter 2010: 273-275, 279).

Der Musik bzw. dem (eine Musik andeutenden) Ritual der Totenklage kommt in Hinblick auf die Abgrenzung bzw. Annäherung der modernen und traditionellen Identitäten also auf zweierlei Arten Bedeutung zu. Einerseits verweist sie auf die Unterschiedlichkeit des modernen und traditionellen Menschen. In Hinblick auf die zugleich rituelle, beschwörende und magische Funktion der „Musik“ bei der Totenklage zeigt sich die Integralität des traditionellen Denkens der Ureinwohner Lateinamerikas besonders deutlich. Die (Fehl-)Interpretation des Erzählers, der die Zeremonie als „Nacimiento de la Música“ (Carpentier 2010: 168) deutet, entspricht seiner Sehnsucht nach einer Rückkehr zu den Wurzeln sowohl der Kunst als auch seiner eigenen Identität:

Yo buscaba [...] una expresión musical que surgiera de la palabra desnuda, de la palabra anterior a la música –no de la palabra hecha música por exageración y estilización de sus inflexiones, a la manera impresionista–, y que pasara de lo hablado a lo cantado de modo casi insensible [...]. Aquello sería como un verbogénesis. (Carpentier 2010: 192)

Man fühlt sich hier an die Ablehnung Carpentiers der surrealistischen Bewegung erinnert, jener „traumatúrgos que se hacen burócratas“ (Carpentier 2013: 22), wie er sie im Vorwort zu *El reino de este mundo* nennt. Auch der namenlose Erzähler in *Los pasos perdidos* grenzt sich von der Künstlichkeit und Erzwungenheit kultureller Ausdrucksformen des Okzidents ab, um sich selbst und seine Kreativität dann einer anderen, authentischen und impulsiven, aber auch utopischen Kunst zuzuwenden. „No estoy aquí para pensar. No debo pensar. Ante todo sentir y ver.“ (Carpentier 2010: 189) Doch trotz aller Versuche und

Bemühungen kann sich nicht komplett von seiner Identität als Künstler und Komponist lösen – denn als solcher gehört er unweigerlich der modernen Kultur an (vgl. auch die Ausführungen des nachfolgenden Kapitels).

Andererseits deutet der Protagonist mit seinen Visionen einer neuen, authentischen Kunstform auch eine mögliche Verbindung von Archaisk und Moderne an. Die so unterschiedlichen Vorstellungen von Musik sind in seiner Gedankenwelt durchaus nicht nur von Kontrasten geprägt, denn er stellt stets eine Verbindung zwischen den ursprünglichen, altertümlichen Klängen der Ureinwohner und Werken der europäischen Kulturgeschichte her. Angesichts der an unzähligen Stellen eingewobenen Referenzen auf die okzidentale Kunst (z.B. die *Neunte Sinfonie* Beethovens, Homers *Odyssee* und Shelleys *Prometheus Unbound*) eröffnet der Erzähler die Möglichkeit einer Symbiose von Modernität und Traditionalität. Diese Vereinigung vollzieht sich auch in Form der intimen Beziehung zu Rosario, die alle Eigenschaften des ersehnten Kontinents in sich vereint (Unschuld und Ursprünglichkeit, Integralität, traditionale Denkform). Doch wie sich zeigen wird, ist diese Verbindung nicht von Bestand.

6.3.5. Sein oder nicht sein: Versuch und Irrtum

Wie bereits angesprochen wurde, kann der Protagonist letztendlich nicht dauerhaft aus seiner Welt und seinem Zeitalter ausbrechen; er muss die Vergangenheit als unerreichbar und nicht wiederholbar akzeptieren (vgl. Wolfzettel 1992: 253). Die Gründe, die eine Kultursymbiose und grundlegende Umwandlung der Identität verhindern, sollen im Folgenden aufgeführt werden.

Rosario und der Protagonist entstammen verschiedenen Zeiten und Kulturformen. Durch ihre Vereinigung wird die Möglichkeit des Zusammenlebens angedeutet (vgl. Armbruster 1982: 220), doch es existiert ein entscheidender Faktor, der dem Erzähler den endgültigen Eintritt in die ursprüngliche Welt Lateinamerikas versagt: seine Berufung. Er passt zwar seinen Lebensstil in weiten Teilen dem paradiesischen Ort im Urwald an, doch seine Identität und sein Schicksal beruhen unverrückbar auf seinen musikalischen und

künstlerischen Veranlagungen. Ebenso wie er in seiner Heimat den Beruf des Komponisten ausübt, obwohl die Arbeit ihm nutzlos erscheint (vgl. Carpentier 2010: 235), kann er auch im Urwald seine wahre Leidenschaft nicht unterdrücken und beginnt angesichts des Mangels an Papier, das er für die Verwirklichung seines Musikstückes braucht, die Vorzüge der Zivilisation zu erkennen: „*Allá, sobra el papel que aquí tanto falta...*“ (Carpentier 2010: 202).

Darüber hinaus führt der Papiermangel dazu, dass der Erzähler für die Niederschrift seiner Komposition jeden Millimeter der Hefte ausnutzen muss, die er vom Adelantado bekommt und sich dadurch stark eingeschränkt fühlt: „[E]sa preocupación mezquina, avara, contraria a la generosidad de la inspiración, cohibe mi discurso, haciéndome pensar en pequeño lo que debo ver en grande.“ (Carpentier 2010: 200). Angesichts der Umstände im Urwald hat er weder ausgiebige Möglichkeiten zur Komposition noch zur Aufführung seiner Musik. Das Denken ordnet sich in der traditionellen Kultur der Ureinwohner der Macht der Sinneseindrücke unter, doch obwohl der Protagonist sich schon eingeredet hatte, diese Tatsache zu akzeptieren⁶³, so treibt ihn seine Zugehörigkeit zur ruhelosen, kopflastigen modernen Kultur doch immer wieder zurück in alte Denkschemata und die Beschäftigung mit seiner Passion.

In der Zeitlosigkeit des Urwalds findet der Komponist zwar zu seinen ursprünglichen Schaffenskräften sowie zu seiner Inspiration zurück, doch fällt es ihm schwer, eine vergängliche Kunst wie die Musik in sein Leben im Urwald zu integrieren⁶⁴. Die naturwüchsige, integrale Kultur Lateinamerikas kennt diese Form der Kunst nicht, die nur dem ästhetischen Vergnügen dient. Als Künstler gehört der Protagonist demnach einer anderen Kultur (und Zeit) an und muss

⁶³ „No estoy aquí para pensar. No debo pensar. Ante todo sentir y ver.“ (Carpentier 2010: 189), vgl. auch Kapitel 6.3.4.

⁶⁴ Das Verständnis von Musik als Zeitkunst geht auf Gotthold Ephraim Lessings Abhandlung *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) zurück. Er erklärt darin den Unterschied zwischen bildenden Künsten (Malerei und Bildhauerei) und Poesie damit, dass „die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit“ (Lessing 1877: XVI.). Die Gegenstände der Raumkunst sind somit nebeneinander existierende Zeichen (Körper), jene der Zeitkunst folgen aufeinander (Handlungen) (vgl. ebd.). Während die bildenden Künste also statische Darstellungen hervorbringen, beschreiben Dichtungen dynamische Abläufe. In Folge kann also die Dichtung wie die Musik „als vergänglichste[] aller Künste“ (Wild 2004: 198) in der Atemporalität des Urwalds nicht bestehen.

aufgrund dieses Dilemmas aus der ursprünglichen Utopie in die Zivilisation zurückkehren (vgl. Dill 1993: 155; Müller-Bergh 1970: 280; Shaw 1999: 92).

Der Erzähler vermutet auch selbst, dass es seine künstlerische Ader ist, die ihn immer an das moderne Leben binden wird: „[M]ienten quienes dicen que el hombre no puede escapar a su época. [...] Pero nada de esto se ha destinado a mí, porque la única raza humana que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte.“ (Carpentier 2010: 244)

In *Los pasos perdidos* versucht der Protagonist erfolglos, Lateinamerika als Alternative zu Europa bzw. Nordamerika zu konstruieren und vor der Entfremdung der Gegenwart an diesen utopischen Ort der Vergangenheit zu flüchten. Er sieht die traditionale Kultur und das Leben auf dem lateinamerikanischen Kontinent als Zukunftsperspektive an, der Ort bleibt für ihn jedoch eine Utopie im wahrsten Sinne des Wortes⁶⁵. Die Abkehr vom eigenen Schicksal ist ein unmögliches Unterfangen, wie Carpentier schon in *El reino de este mundo* festgestellt hatte: „[E]l hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo.“ (Carpentier 2013: 120); dem modernen Menschen ist eine Flucht vor den Konflikten der Gegenwart zurück in einen paradiesischen Urzustand nicht vergönnt (vgl. Dill 1993: 140-141; Gewecke 2007: 198).

Indes muss angemerkt werden, dass der Erzähler die negativen Aspekte des Urwaldes und des Lebens in der Stammesgemeinschaft ebenso wahrnimmt wie die positiven, diese allerdings in weiten Teilen verdrängt und hinter dem Eindruck dieses in seinen Augen paradiesischen Ortes verschwinden lässt. Die wichtigste Situation diesbezüglich ist die Hinrichtung eines Aussätzigen, der versucht hatte, ein Mädchen zu vergewaltigen (vgl. Carpentier 2010: 205). Der Erzähler verweigert es, Nicasio mit einem Kopfschuss zu töten und schließt sich somit selbst von der Gemeinschaft aus. Seine Normvorstellungen weichen zu sehr von diesem Akt der Selbstjustiz ab. Er bringt es nicht übers Herz, einen Menschen seines Lebens zu berauben und wagt es nicht, den letzten Schritt zu tun, der ihn

⁶⁵ Ein Ort, der nicht ist bzw. nicht sein kann, vom Griechischen *ou* „nicht“ + *topos* „Ort“, vgl. auch den Hinweis von Padura Fuentes (2002: 315).

endgültig von der *civilización* trennen und in die Welt der *barbarie* einführen würde:

Apagar dos ojos. Dos ojos de hombre. Aquello era inmundo; aquello era culpable del más indignante atropello, aquello había destrozado una carne niña, contaminándola tal vez con su mal. [...] Pero una fuerza, en mí, se resistía a hacerlo, como si, a partir del instante en que apretara el gatillo, *algo hubiera de cambiar para siempre*. Hay actos que levantan muros, cipos, deslindes, en una existencia. Y yo tenía miedo al tiempo que se iniciaría para mí a partir del segundo en que yo me hiciera Ejecutor. (Carpentier 2010: 206, Hervorhebung im Original)

An dieser Stelle muss der Protagonist erkennen, dass er nicht für diese Welt geschaffen wurde und nicht jene Eigenschaften in sich trägt, die für ein Leben in dieser Gesellschaft vonnöten sind. Seine Identität bleibt der zivilisierten, modernen Welt des Okzidents verhaftet; er erwähnt selbst die Grenzen („muros, cipos, deslindes“) der Zugehörigkeit, die ihn von dieser fremd- und andersartigen Welt trennen und immer trennen werden. Sein Zögern und die Angst vor dem Fremden weisen hier darauf hin, dass er sein Eigenes gegenüber dem Fremden erhalten möchte, denn „[z]uviel Fremdheit ertragen wir nicht. Wir brauchen ein paar Orientierungspunkte, die uns beheimatet sein lassen in einem sich ständig wandelnden Leben“ (Kast 1994: 236, vgl. auch 224).

Er braucht diese Erfahrung, um sich gegen Ende des Romans von seinen utopischen Vorstellungen lösen und in seine eigene Welt zurückkehren zu können⁶⁶. Erst die Erfahrung der Andersartigkeit der Naturgesetze und ungeschriebenen Regeln der Dorfgemeinschaft verhilft ihm zum Bewusstsein über seine eigenen Grenzen. Seine (Moral-)Vorstellungen und Maßstäbe stammen aus einer anderen Zeit und sind mit jener der Urwaldbewohner nicht vereinbar. Ähnlich wie Ti Noel erkennen musste, dass er in einer fremden Welt wie jener der Gänse nichts verloren hat, bleibt auch der Protagonist von *Los pasos*

⁶⁶ Obschon er die Entscheidung zur Rückkehr unter Alkoholeinfluss und Zeitdruck trifft. Interessant an der Situation des Aufbruchs ist außerdem, dass ein Pilot des Suchtrupps, der nach dem Protagonisten losgeschickt worden war, diesem eine Feldflasche mit Likör anbietet. Der Geschmack des Alkohols löst im Erzähler nicht nur eine plötzliche „embriaguez lúdica“ (Carpentier 2010: 208) aus, sondern ruft auch weitere Gelüste wach: „[M]il ansias de sabores se disputan en mi paladar. Son llamadas apremiantes del té y del vino, del apio y del marisco, del vinagre y del hielo.“ (ebd.) Bildlich gesprochen: Er greift nach der verbotenen Frucht und muss infolge das Paradies verlassen.

perdidos letztlich ein Eindringling, dem die Rückkehr in die eigene Welt vorbestimmt ist (vgl. Aínsa 2005: 164; Padura Fuentes 2002: 313).

Es ist, als würden zwei Seiten innerlich um den Protagonisten kämpfen:

Hay, dentro de mí mismo, como un agitarse de otro que también soy yo, y no acababa de ajustarse a su propia estampa; él y yo nos superponemos incómodamente [...] Me siento a la vez deshabitado y mal habitado. (Carpentier 2010: 208-209)

Er kann sich selbst lange Zeit nicht entscheiden und redet sich ein, in der utopischen Welt des Urwaldes bleiben zu können. Im Endeffekt kann er jedoch nicht verleugnen, dass seine Berufung als Komponist, als Künstler ihm keine andere Wahl lässt als jene, in seine Heimat zurückzukehren, um seine kulturellen Bedürfnisse zu befriedigen:

Me dice [el piloto] que recoja mis cosas para marcharme con ellos sin demora [...]. Hago un gesto de denegación. Pero en ese mismo instante suena dentro de mí, con sonoridad poderosa y festiva, el primer acorde de la orquesta del *Treno*. Recomienza el drama de la falta de papel para escribir. Y luego viene la idea del libro, la necesidad de algunos libros. [...] He llegado a prescindir de todo lo que fuera más habitual en otros tiempos [...]. Pero no puedo carecer de papel y de tinta. (Carpentier 2010: 209-210)

So siegt letztendlich die Modernität über die Traditionalität, die Zugehörigkeit zur eigenen Epoche über den Wunsch nach einer Rückkehr in die Vergangenheit, das *real* über das *maravilloso*. Der Erzähler kann seinen eigenen Kulturkreis nicht verlassen, mehr als eine Annäherung an die Stammesgemeinschaft ist kaum möglich. Die Illusion, die neu entdeckte Welt für sich erobern zu können (auch in Form von Rosario), löst sich spätestens in Angesicht der Unmöglichkeit einer Rückkehr an den ersehnten Ort und die Nachricht der Hochzeit Rosarios mit einem anderen Mann auf. Es war nur seine Wunschvorstellung, die ihn an den Erfolg seines Vorhabens, ein Leben im Urwald zu führen und die Mestizin Rosario zu heiraten, glauben ließ. Die Utopie des Anderen bleibt nur solange ungetrübt, als sie lediglich in sehnsüchtigen Fantasien existiert. Der Versuch, den Traum in die Realität umzusetzen, muss jedoch unweigerlich scheitern (vgl. Hölz 1997: 248). Diese Tatsache entspricht der Hypothese, das Fremde könne nur aus der Ferne dauerhaft idealisiert werden. Bei räumlichem und zeitlichem Kontakt hingegen bricht die Illusion (vgl. Kapitel 3.2.2).

6.4. Synthese: Eine Sinnkrise

Die Analyse des Romans *Los pasos perdidos* hat aufgezeigt, wie der Protagonist, ein im okzidentalischen Denken verhafteter Komponist, seine eigene Kultur als notwendiges Anderes, als Gegenbild, entwirft zu seinem idealen Selbstbild. Die okzidentale Welt (Europa und Nordamerika) konstruiert er dabei als Ort der Desillusion, des Verfalls und des sinn- und gewissenlosen Daseins, wohingegen Lateinamerika ihn durch seinen mythisch-magischen, „authentischen“ Zustand fasziniert. Bei aller Idealisierung muss er sich jedoch im Laufe des Geschehens eingestehen, dass er nicht für das Leben im Urwald geschaffen ist.

Das Streben des Protagonisten nach einer Rückkehr in die Welt der Vergangenheit nimmt dabei besonders deshalb so intensive Formen an, weil er in seiner Wahlheimat ein vollkommen sinnentleertes und entfremdetes Leben führt. Er konstruiert den Urwald in seiner Wahrnehmung als einen Ort der Utopie und somit als Ort seiner erwünschten Identität, wobei diese von der Gegenüberstellung und Abgrenzung zur Welt der Anderen abhängt. Der Erzähler **will** das Besondere und Magische des lateinamerikanischen Kontinents wahrnehmen, und eben diese Erwartungshaltung ermöglicht ihm auch eine besonders ausgeprägte Idealisierung. Er sucht verzweifelt nach Alternativen zu seinem Dasein, das er selbst verabscheut, und in der primitiven Gemeinschaft findet er bzw. glaubt er, einen möglichen Ort der Verwirklichung und Entfaltung seiner Lebens- und Schöpfungskraft zu finden.

Seine Hoffnungen liegen dabei auch in der Mestizin Rosario, mit der er eine intime Beziehung eingeht und so versucht, dem Fremden, Anderen, Vergangenen näherzukommen. Rosario als Repräsentantin von Magie, Animismus, aber auch der Weiblichkeit ist in den Augen des Erzählers zunächst die ideale Frau, die zu seiner erstrebten Identität und Lebensform in Lateinamerika passt. Ebenso wie er jedoch erkennen muss, selbst niemals Teil dieser Welt werden zu können, enttäuscht ihn auch Rosario, die kurz nach seiner Rückkehr in die Zivilisation bereits einen anderen Mann heiratet.

Erwähnenswert ist außerdem der Kontrast zwischen traditionalem und modernem Menschentyp, wie er schon in der Analyse von *El reino de este mundo*

von Bedeutung war (vgl. Kapitel 4.4, 5.2.3). In *Los pasos perdidos* wird dieser besonders in Zusammenhang mit der Musik deutlich, denn für die Ureinwohner bedeutet diese nicht ästhetisches Vergnügen, sondern sie erfüllt während einer Totenklage magische, beschwörende und religiöse Funktionen. Der Erzähler hingegen konzentriert seinen Blick auf den künstlerischen Wert der Darbietung und bleibt okzidentalischen Wahrnehmungs- und Denkschemata sowie dem kulturellen Gedächtnis seiner Ursprungsgesellschaft verhaftet.

Während seines Aufenthalts im Urwald versucht er sich selbst davon zu überzeugen, aus der ewig gleichen Routine seiner Arbeit in Nordamerika entkommen zu sein und für immer in der primitiv-unschuldigen Welt Lateinamerikas bleiben zu können. Die moderne Kultur erscheint ihm als leblos, abgenutzt, verdorben im Gegensatz zur Unverfälschtheit und Traditionalität des Lebens im Urwald. Der Protagonist befindet sich parallel zu seiner Forschungsreise auf der Suche nach der Wiederherstellung eines vergangenen Zustandes der Integralität und Sinnhaftigkeit; nach seiner ursprünglichen bzw. erstrebten Identität und Individualität, die er in der Gewissenlosigkeit und Anonymität der Zivilisation verloren hatte (vgl. Müller-Bergh 1970: 288; Echevarría 1977: 160). Das Ende des Romans lässt offen, welcher Welt der Erzähler sich wirklich zugehörig fühlt. Es bleibt lediglich die Vermutung, dass eine Kultursymbiose Alter und Neuer Welt generell möglich ist. Diese scheitert allerdings angesichts der künstlerischen Ambitionen des Protagonisten, der nicht auf die Ausübung seines kreativen Berufes verzichten kann und die von ihm komponierten Werke zur Aufführung bringen möchte, wie es nur in der Zivilisation möglich ist.

7. Abschließende Betrachtungen

Die Gegenüberstellung von Lateinamerika und Europa, Modernität und Traditionalität im Werk Alejo Carpentiers scheint nicht der Kontrastierung einer guten und einer schlechten Welt, ja nicht einmal zweier eindeutig und unverrückbar unterschiedlichen und unvereinbaren Welten zu dienen.

Natürlich ist der Eindruck kaum zu verleugnen, dass vor allem die europäische bzw. okzidentale Kultur im Vergleich oftmals schlechter abschneidet und Lateinamerika in erster Linie als eine erstrebenswerte, authentische und deshalb einzig mögliche Welt der Existenz des *real maravilloso* dargestellt wird. Carpentier braucht diesen Kontrast der Welten, um deren jeweilige Besonderheiten besser herausstellen zu können – ohne ein bekanntes Anderes, von dem sich das Eigene unterscheidet und von dem es sich abgrenzen kann, ist eine Identitätskonstruktion nicht denkbar, wie im theoretischen Teil dieser Arbeit ausführlich belegt wurde und sich auch im Verlauf der Analyse bestätigt hat.

Die grundlegenden Charakteristika Lateinamerikas sind dabei einerseits Lebens- und Bewusstseinsformen, die mit Magie und Mythos in Zusammenhang stehen, also der Voodoo- bzw. Geisterglaube sowie die Integralität und Polyfunktionalität kultureller Darbietungen; andererseits gilt der Kontinent als Ort der am weitesten fortgeschrittenen Vermischung der Menschenrassen, als Ort des Synkretismus und Universalismus. Das Werk Alejo Carpentiers kann demgemäß als eine Suche nach den Ursprüngen, ein Wiederaufleben von Geschichte und Tradition sowie ein Versuch der Begründung eines eigenständigen, genuin amerikanischen (Selbst-)Bewusstseins gelesen werden (vgl. Echevarría 1974: 16).

Dem stellt Carpentier die moderne, zivilisierte Kultur Europas und Nordamerikas gegenüber, die sich durch Desillusion, Desintegration und Entfremdung auszeichnet. Die Welt des Okzidenten wird in *El reino de este mundo* stets als eine lasterhafte, vergnügungssüchtige und ignorante Gesellschaft dargestellt, und auch der Protagonist in *Los pasos perdidos*, obgleich selbst dem okzidentalen

Kulturkreis zugehörig, beklagt die fehlende Authentizität und Sinnhaftigkeit von Kunst und Leben.

Im Folgenden werden die bedeutendsten Ergebnisse der Analyse von *El reino de este mundo* resümiert. Wie sich im Verlauf der Erzählung gezeigt hat, schreibt Ti Noel die Welten (Afrika und Europa) ebenso einseitig fest wie der Protagonist in *Los pasos perdidos* (in diesem Fall Lateinamerika und Nordamerika, was jedoch letztendlich auf dieselbe Gegenüberstellung von Traditionalität und Modernität, *barbarie* und *civilización* zurückzuführen ist).

In stereotyper und vereinfachender Weise glorifiziert er die afrikanische Welt ausgehend von den Erzählungen Mackandals, der zugleich Macht, Magie und Mythos in sich vereint; Wesensmerkmale, die für das *Gran-Allá* (Afrika) charakteristisch sind. Gleich zu Beginn der Erzählung reflektiert Ti Noel über die Unterschiede zwischen den Königreichen beider Kontinente und wertet in Folge die europäischen Herrscher ab, die lediglich ihre Untergebenen delegieren und Anweisungen geben, ohne jemals selbst in den Kampf zu ziehen. Im Gegensatz dazu sind afrikanische Heeresführer integral zugleich Krieger, Richter und Priester und scheuen sich vor keiner Gefahr. Der Sklave beginnt bereits hier, seine Identität auf seinem erworbenen Wissen um die afrikanische Welt zu begründen und diese zugleich durch die Abgrenzung von den französischen Kolonialherren zu stabilisieren. Dasselbe passiert durch die Rückbesinnung auf den (ursprünglich westafrikanischen) Kult des Voodoo, der die Sklaven als Gemeinschaft vereint und ihnen als Instrument des Widerstandes gegen die Unterdrückung dient.

Auch anhand weiterer Episoden wurden Missverständnisse aufgezeigt, die auf der Unterschiedlichkeit von moderner und traditionaler (desintegrierter und integraler) Kultur basieren. Es sei hier lediglich noch erwähnt, dass diese Konfrontationen oftmals auf der eurozentrischen Manier der EuropäerInnen beruhen, ihre Kultur der Neuen Welt aufzwingen. In dem festen Glauben an die Überlegenheit der „fortschrittlichen“ westlichen Zivilisation erwarten sie die bedingungslose Übernahme und Akzeptanz ihrer Kultur- und Lebensform, ohne Rücksicht auf die Wünsche und Bedürfnisse der Unterlegenen zu nehmen. Es verwundert nicht, dass die Sklaven angesichts dieser gewaltvollen Einführung

den fremden Kulturelementen mit Ablehnung, zumindest aber mit Unverständnis gegenüberstehen.

Erwähnenswert sind demgegenüber die Versuche der Annäherung beider Kulturkreise, wie sie sich zwischen Solimán, einem schwarzen Sklaven, und Paulina Bonaparte, einer Angehörigen der europäischen Oberschicht, vollzieht. Die Offenheit Paulinas gegenüber den Voodoo-Praktiken Solimáns beruht zwar auf Angst vor einer Epidemie, nichtsdestotrotz ist ihre Integration in entsprechende Rituale beachtlich. Auch der synkretistische Charakter, der den Voodoo von vornherein auszeichnet, deutet auf die Möglichkeit einer Versöhnung der Welten hin. Der Kult vereinte von Anfang an verschiedene afrikanische Religionen und entstand aus einer Verschmelzung von Glaubenselementen der verschiedensten Regionen Afrikas. Im Laufe der Zeit gliederte er auch Elemente des in den Kolonien vorherrschenden christlichen Glaubens ein. Dieser Vorgang erinnert an die Dynamik der Identitäten, die sich in Auseinandersetzung mit der Umwelt bilden, Elemente der Außenwelt dabei fortlaufend bewerten und in Folge aufnehmen oder zurückweisen.

Eine Kernfrage wird dort berührt, wo die Unterschiedlichkeit dekonstruiert wird und das Aufzeigen universeller Tendenzen der Menschheit mit der Illusion des (konstruierten) Dualismus bricht. In *El reino de este mundo* geschieht dies mittels der weitgehend wertungsfreien Beschreibungen des auktorialen Erzählers, der sowohl die Grausamkeit der weißen Kolonialherren als auch die der schwarzen Sklaven aufzeigt. Der Wechsel zwischen okzidentaler und extra-okzidentaler Perspektive verdeutlicht dabei nicht nur die Motive der Gewalt, sondern dient auch der Beleuchtung der Gründe kulturellen Unverständnisses beider Seiten in Hinblick auf die fremde Welt.

Nicht zu übersehen ist außerdem der Hinweis auf den zyklischen Verlauf der Geschichte und die Wiederholung der immer gleichen historischen Fehler (unabhängig von Kultur und Hautfarbe). Die Rebellionen und Aufstände der Sklaven bringen die Freiheit nur für kurze Zeit, bevor ihnen die nächste Tyrannei auferlegt wird. Diesen Prozess erlebt Ti Noel im Lauf der Erzählung mehrere Male mit und muss schließlich feststellen, dass es für ihn keinen Ausweg aus der Misere gibt. Außerdem kommt er zu dem Schluss, dass der Mensch immer nach

Höherem strebt, dass darin jedoch auch seine Würde und Größe liegt (vgl. Carpentier 2010: 120). Es bleibt ihm letztlich nichts anderes übrig, als das Beste aus seinen Lebensumständen zu machen und sein Schicksal als Aufgabe anzusehen anstatt als Last.

Angesichts der Reflexionen, mit denen *El reino de este mundo* ausklingt, fällt es leicht, Parallelen zu *Los pasos perdidos* zu erkennen. Selbstredend ändert sich der zeitliche und räumliche Kontext, doch die Überlegungen und Eindrücke des namenlosen Erzählers erinnern an das Elend der Sklavenzeit. Die Form der Herrschaft ist zwar eine andere, an der Rollenverteilung hat sich jedoch nicht viel geändert – der Protagonist fühlt sich wie ein Gefangener in der nordamerikanischen Großstadt. Sein Leben erscheint ihm nutzlos, und er pendelt unzufrieden zwischen seiner verhassten, oberflächlichen Arbeit und einem Nachtleben, das von belanglosen Bekanntschaften und ausschweifendem Alkoholkonsum geprägt ist und ihm vor allem dazu dient, seine kümmerliche Existenz zu vergessen. Er arbeitet nicht, um seine Leidenschaft für die Musik auszuleben, sondern um sich über Wasser halten zu können. Wie Ti Noel bereits erkannt hatte:

[E]l hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. (Carpentier 2013: 120)

Im Kontext der okzidentalen Welt erscheint diese Beschreibung wie ein treffender, wenn auch zynischer Abriss der kapitalistischen, leistungsbetonten Arbeitsmoral der modernen Zivilisation. Es verwundert daher nicht, dass der Protagonist diese Sisyphusarbeit hinter sich lassen möchte und danach strebt, sein Glück zu finden. Da er dieses jedoch an einem Ort außerhalb des zeitlichen und räumlichen Kontextes seines eigenen Lebens sucht, kann die Flucht in die traditionale, unverdorbene Welt des lateinamerikanischen Urwaldes nur von kurzer Dauer sein, denn schon bald enden die „vacaciones de Sísifo“ (Carpentier 2010: 245), die nie mehr sein konnten als eben das: eine kurze Mußestunde.

Diese Ähnlichkeit wird auch auf textueller Ebene sichtbar, denn ebenso wie in *El reino de este mundo* reflektiert der Protagonist in *Los pasos perdidos* über das Schicksal der Menschheit und kommt zu dem Schluss: „[L]a máxima obra

propuesta al ser humano es la de forjarse un destino.“ (Carpentier 2010: 226), was doch sehr an die Gedankenwelt Ti Noels erinnert, der zu einem ähnlichen Ergebnis kommt und resümiert: „[L]a grandeza del hombre está [...] en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas.“ (Carpentier 2013: 120)⁶⁷

Mit diesem Vergleich der Werke ist nun bereits eine Überleitung zum zweiten Werk, *Los pasos perdidos*, erfolgt. In der Analyse wird eingangs auf die Problematik der subjektiv-wertenden und oftmals verzerrenden Perspektive des Erzählers eingegangen, der seine Umwelt während der Reise durch den lateinamerikanischen Urwald mit verklärem und idealisierendem Blick wahrnimmt. Angesichts seiner Unzufriedenheit mit dem Leben in Nordamerika sieht er der fremden Welt der Ureinwohner mit besonderer Offenheit und Sehnsucht entgegen, ist geradezu begierig darauf, deren *wunderbare Wirklichkeit* kennenzulernen.

Der Versuch, seine Identität den neuen Umständen anzupassen, erfolgt auch über die intime Beziehung zu Rosario, der Verkörperung des mestizischen, atemporalen Wesens des lateinamerikanischen Kontinents. Ihre ursprüngliche, magisch-animistische Weltsicht erinnert den Protagonist an die Zeit seiner Kindheit, eine Zeit der Unschuld und Naivität. Doch der Wunsch der Rückkehr in diesen vergangenen Zustand wird einerseits von der Grenze zwischen modernem und traditionalem Denken, andererseits von seiner Berufung als Musiker bzw. Komponist verhindert. Als Künstler ist es ihm unmöglich, ein Leben abseits von ästhetischem Bewusstsein zu führen. Der Urwald verhilft ihm zwar zu neuer Kreativität und Inspiration, doch je länger er diese Schaffenskraft aus Papiermangel unterdrücken muss, desto näher rückt auch sein Entschluss, in die Zivilisation zurückzukehren⁶⁸. Mit dieser Entscheidung bricht er das Band zur

⁶⁷ Die Schlussfolgerungen der Protagonisten beider Werke erinnern stark an die Philosophie des Existenzialismus, wie sie Jean-Paul Sartre entscheidend mitgeprägt hat. Sartre ging von einer „Gleichheit existenzieller Grundlosigkeit“ (Möbuß 2000: 24) aus, d.h. der Mensch lebt in einer Welt der Zufälligkeit und Ungewissheit, in der ein Augenblick wahllos auf einen anderen folgt, der nicht bedeutsamer oder weniger bedeutsam ist als der vorhergegangene. Folglich gibt es für den Menschen keine Rechtfertigung für seine Existenz, und er kann erst nachträglich Sinn oder Folgerichtigkeit in vergangenen Handlungen und Begebenheiten erkennen („el hombre nunca sabe para quién padece y espera“). Diese Unabgeschlossenheit und Vorläufigkeit des Seins sieht Sartre als das grundlegende Charakteristikum menschlicher Existenz (vgl. Möbuß 2000: 20, 58).

⁶⁸ Die neuentdeckte Kreativität verhilft dem Autor, sich selbst neu zu definieren als einen Komponisten, der seine Stücke in Szene setzen möchte. Das Bedürfnis, kreativ zu werden und

wundervollen Welt Lateinamerikas, denn Wunder sind nicht wiederholbar. Es ist ihm unmöglich, seine Zugehörigkeit zur modernen Welt zu leugnen und okzidentale Denkschemata abzulegen. Die Zerrissenheit seiner Identität entpuppt sich als eine erfolglose Rebellion gegen das eigene Schicksal.

Der Ausbruchversuch der Hauptfiguren scheitert in beiden besprochenen Werken. Ti Noel verbleibt im ewigen Kreislauf der Unterdrückung, ebenso wie der Protagonist in *Los pasos perdidos* letztlich in seine eigene Zeit und somit in die Sinnlosigkeit seines Daseins zurückkehren muss, auch wenn er seine Arbeit und seine Existenz als „Hombre-Avispa, [...] Hombre-Ninguno“ (Carpentier 2010: 226) in der modernen, kapitalistischen Welt verabscheut, die keine authentische, sondern kommerzialisierte Kunst (Musik) produziert. Es gibt für ihn keine Möglichkeit, einen vergangenen Zustand wiederherzustellen und aus seiner Zeit zu entfliehen; er verliert seine Freiheit ebenso rasch wie Ti Noel, für den es ebenfalls keinen Ausweg aus der unaufhörlichen Abfolge von Unterdrückung und Rebellionen, die stets nur für kurze Zeit den Zustand der Freiheit erkämpfen, gibt.

Bemerkenswert ist zudem die Ambivalenz, die das Bild des Fremden in beiden Werken in sich trägt. Es bestätigt sich die Annahme Stuart Halls, dem Anderen würden immer sowohl positive als auch negative Eigenschaften zugeschrieben werden: es stehen sich die Stereotype des primitiven und edlen Wilden gegenüber. Der primitive Wilde strahlt dabei durch sein unberechenbares, archaisches und unzivilisiertes Wesen eine Gefahr aus, die auf eben der Unberührtheit und Naturbelassenheit seines Lebensraumes beruht, die in den idealisierenden Vorurteilen gegenüber den edlen Wilden als faszinierend und erstrebenswert bewertet wird. Das positive Stereotyp erachtet den Fremden demnach als anmutig, würdevoll und durch seine Schlichtheit und Naturnähe als Repräsentant eines erstrebenswerten Zustandes der Unschuld, der mit der Zivilisation verloren gegangen ist.

seine Werke einem Publikum zu präsentieren, kann er jedoch nur in der okzidentalen Zivilisation befriedigen. Diese Erkenntnis ist es wohl, die dazu führt, dass er seine kulturelle Zugehörigkeit letztendlich akzeptiert (akzeptieren muss).

In *El reino de este mundo* werden die ursprünglichen Sympathien der LeserInnen, die mit hoher Wahrscheinlichkeit auf der Seite der Unterdrückten stehen, durch die Beschreibung der Grausamkeiten seitens der Sklaven nach und nach getrübt. Auch in *Los pasos perdidos* muss der Protagonist erkennen, dass der Urwald zwei Gesichter hat und die Idylle der Dorfgemeinschaft nicht ungetrübt ist.

Carpentier verhindert dabei eine allzu einseitige Beschreibung der Welten und zeigt entsprechend der Ziele postkolonialer Erzählkunst Geschichte und Leben der Unterdrückten und Vergessenen auf, und dekonstruiert gleichzeitig die allzu engstirnigen (kolonialen) Stereotype gegenüber den verschiedenen Menschenrassen. In *El reino de este mundo* geschieht dies durch den ironisch-zurückhaltenden Erzählstil, in *Los pasos perdidos* durch die ambivalenten Erfahrungen, die der Protagonist mit den Bewohnern des Urwaldes macht, aber auch durch seine Selbsttäuschung.

Wie diese Arbeit gezeigt hat, ist die Andersartigkeit der Welten ein entscheidender Faktor der Identitätskonstruktion. Und auch wenn die Unterschiedlichkeit nicht zum Anlass genommen werden sollte, in einseitiges, stereotypisiertes Denken zu verfallen, so dient sie doch der Abgrenzung des eigenen Selbst, das sich erst durch das Kennenlernen des Anderen, Fremdartigen herausbildet. Der fortlaufende Vergleich mit dem bekannten Anderen ist Voraussetzung für jede Identität, die sich dynamisch in Auseinandersetzung mit der Umwelt entwickelt. Die Neue Welt lehnt zwar bestimmte Elemente der Alten Welt ab, entwickelt sich jedoch nicht unabhängig und isoliert von ihr, sondern übernimmt und integriert auch einige Bestandteile des Okzidents. Durch diese Vermischung der Kulturen kann infolge etwas Neues entstehen, das die lateinamerikanische Identität letztendlich ausmacht.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Carpentier, Alejo (1981): La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos. Mexiko (u.a.): Siglo Veintiuno.

Carpentier, Alejo (2010). Los pasos perdidos. Mexiko; Miami; Buenos Aires: Lectorum.

Carpentier, Alejo (2013): El reino de este mundo. Mexiko; Miami; Buenos Aires: Lectorum.

Sekundärliteratur

Aínsa, Fernando (2005): Pasos perdidos, identidad encontrada. La edad del paisaje en Alejo Carpentier. In: Salvador, Álvaro; Esteban, Ángel (Hg.): Alejo Carpentier. Un siglo entre luces. Madrid: Verbum, 151-166.

Arango, Manuel Antonio (1978): Correlación social e histórico y lo real maravilloso en El reino de este mundo de Alejo Carpentier. In: Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo, 33/2, 317-325.

Armbruster, Claudius (1982): Das Werk Alejo Carpentiers. Chronik der Wunderbaren Wirklichkeit. Frankfurt: Vervuert.

Báez-Jorge, Félix (1998): Vodú, mito e historia en El reino de este mundo. In: La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana 106, 23-43.

Birkenmaier, Anke (2006): Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana; Vervuert.

Cass, Jeremy L. (2009): Finding a place for ¡Ecué-Yamba-O!: Carpentier's tenuous dialogue with afrocubanismo. In: Romance Notes, 49/3, 313-322.

Cox, Timothy J. (2001): Postmodern tales of slavery in the Americas. From Alejo Carpentier to Charles Johnson. New York; London: Garland.

- Dill, Hans-Otto (1993): Lateinamerikanische Wunder und kreolische Sensibilität. Der Erzähler und Essayist Alejo Carpentier. Hamburg: Kovač.
- Giovannini, Arno (1991): Entre culturas. Los pasos perdidos de Alejo Carpentier. Bern: Peter Lang.
- González Echevarría, Roberto (1974): Isla a su vuelo fugitiva: Carpentier y el realismo mágico. In: Revista Iberoamericana, XL/86, 9-63.
- González Echevarría, Roberto (1977): Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home. Ithaca; London: Cornell University Press.
- Hölz, Karl (1997): Der Mythos des Fremden und des Weiblichen. Die Ordnung der Kulturen und Geschlechter in Los pasos perdidos von Alejo Carpentier. In: Hölz, Karl (u.a.) (Hg.): Sinn und Sinnverständnis. Festschrift für Ludwig Schrader zum 65. Geburtstag. Berlin: Erich Schmidt, 233-251.
- Leante, Cesar (1970): Confesiones sencillas de un escritor barroco. In: Giacomán, Helmy F. (Hg.): Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra. New York: Las Américas, 11-31.
- Miampika, Landry-Wilfrid (2005): El Caribe de Alejo Carpentier: Transculturación, poscolonialismo y relatos de emancipación. In: Salvador, Álvaro; Esteban, Ángel (Hg.): Alejo Carpentier. Un siglo entre luces. Madrid: Verbum, 11-29.
- Müller-Bergh, Klaus (1970): En torno al estilo de Alejo Carpentier en Los pasos perdidos. In: Giacomán, Helmy F. (Hg.): Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra. New York: Las Américas, 179-207.
- Muñoz-Basols, Javier (2003): Sangre, tambores y vudú. Convergencia del prólogo y la narración como alegoría de lo real-maravilloso en El reino de este mundo. In: Céfiro, 3/2, 44-53.
- Padura Fuentes, Leonardo (2002): Un camino de medio siglo. Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso. Mexiko: Fondo de Cultura Económica.
- Paz Soldán, Edmundo (2008): Alejo Carpentier, teoría y práctica de lo real maravilloso. In: Anales de Literatura Hispanoamericana, 37, 35-42.

- Pupo Pupo, Rigoberto (2007): Dimensión filosófica-literaria de la obra de Carpentier. In: *Intersticios*, 26, 35-45.
- Rodríguez Monegal, Emir (1971): Alejo Carpentier: Lo real y lo maravilloso en El reino de este mundo. In: *Revista Iberoamericana*, 37, 619-649.
- Rössner, Michael (1986): Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Studien zu den Aspekten mythischen Bewußtseins in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Habilitationsschrift, Universität Wien.
- Santander, Carlos T. (1970): Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier. In: Giacomani, Helmy F. (Hg.): *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York: Las Américas, 99-144.
- Shaw, Donald L. (1999): *Nueva narrativa latinoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra.
- Sträter, Thomas (2010): *Feste und Proteste. Literatur und Musik in der lateinamerikanischen Moderne bei Jorge Luis Borges, Mário de Andrade, Alejo Carpentier und José María Arguedas*. Berlin: edition tranvía - Verlag Walter Frey.
- Takolander, Maria (2010): Magical Realism and Fakery: After Carpentier's Marvelous Real and Mudrooroo's Maban Reality. In: *Antipodes*, 24/2, 165-171.
- Vila Selma, José (1978): *El "último" Carpentier*. Las Palmas: Plan cultural.
- Wild, Gerhard (2004): *Paraphrasen der Alten Welt. Interkulturelle Ästhetik im Werk Alejo Carpentiers*. Tübingen: Stauffenburg.
- Wolfzettel, Friedrich (1992): Alejo Carpentier: Los pasos perdidos. In: Roloff, Volker; Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hg.): *Der hispanoamerikanische Roman. Bd. 1: Von den Anfängen bis Carpentier*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 244-253.

Theorie und Geschichte

- Bitterli, Urs (1971): Der Eingeborene im Weltbild der Aufklärungszeit. In: Archiv für Kulturgeschichte, 53/2, 249-263.
- Bitterli, Urs (²1991): Die >Wilden< und die >Zivilisierten<. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung. München: Beck.
- Casas, Don Fray Bartolomé de las (1822): Breve relación de la destrucción de las indias occidentales. Sevilla: Don Mariano Ontiveros.
- Castro Varela, María do Mar; Dhawan, Nikita (2005): Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung. Bielefeld: transcript.
- Columbus, Christoph (2002): Das Bordbuch der ersten Fahrt. Norbert Fiks: MaYa-ebook.
- Culler, Jonathan (1994): Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Dubois, Laurent; Garrigus, John D. (2006): Slave Revolution in the Caribbean, 1789-1804. A Brief History with Documents. Boston; New York: Bedford/St. Martin's.
- Galeano, Eduardo (1978): Las venas abiertas de América Latina. o.O.: La Cueva.
- Geertz, Clifford (1987): Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt: Suhrkamp.
- Gewecke, Frauke (³2007): Die Karibik. Zur Geschichte, Politik und Kultur einer Region. Frankfurt: Vervuert.
- Hall, Stuart (⁵2012): Ideologie, Kultur, Rassismus. Ausgewählte Schriften 1. Hamburg: Argument.
- Hall, Stuart (⁴2013):. Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4. Hamburg: Argument.
- Haußer, Karl (1995): Identitätspsychologie. Berlin (u.a.): Springer.

- Heusch, Luc de (1989): Kongo in Haiti: A New Approach to Religious Syncretism. In: *Man* (heute: *Journal of the Royal Anthropological Institute*), 24/2, 290-303.
- Hilaire, Jeannot (2003): Haiti: The Creole Heritage Today. In: *Matatu - Journal for African Culture and Society*, 27/1, 199-212.
- James, C.L.R. (1984): Die schwarzen Jakobiner. Toussaint L'Ouverture und die Unabhängigkeitsrevolution in Haiti. Köln: Pahl-Rugenstein.
- Kast, Verena (1994): Angst und Faszination. Emotionen in bezug auf das Fremde. In: Egner, Helga (Hg.): *Das Eigene und das Fremde. Angst und Faszination*. Solothurn; Düsseldorf: Walter, 214-237.
- Kerner, Ina (2012): *Postkoloniale Theorien zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Klein, Herbert S. (1986): *African Slavery in Latin America and the Caribbean*. New York: Oxford University Press.
- Kohl, Karl-Heinz (1981): *Entzauberter Blick. Das Bild vom Guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation*. Berlin: Medusa.
- Kossek, Brigitte (2003): Post/koloniale Diskurse und die De/Kolonialisierung von Identitäten. In: Zips, Werner (Hg.): *Afrikanische Diaspora. Out of Africa – Into New Worlds*. Münster; Hamburg; London: LIT, 91-112.
- Lamore, Jean (1994): La idea de Nuestra América en José Martí. Hacia una ética de la conciencia criolla. In: Ette, Ottmar; Heydenreich, Titus (Hg.): *José Martí 1895/1995. Literatura - Política - Filosofía - Estética*. Frankfurt: Vervuert, 83-91.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1766): *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*. Projekt Gutenberg. [Zugriff: 30.03.2014]
- Lindner, Wulf-Volker (1994): Die Fremden und unsere Identität. Überlegungen aus psychoanalytischer und psychosozialer Sicht. In: Egner, Helga (Hg.): *Das Eigene und das Fremde. Angst und Faszination*. Solothurn; Düsseldorf: Walter, 139-158.
- Lipski, John M. (2009): *El español de América*. Madrid: Cátedra.

- Loiskandl, Helmut (1966): *Edle Wilde, Heiden und Barbaren. Fremdheit als Bewertungskriterium zwischen Kulturen*. Mödling: St. Gabriel.
- Loving, Matthew (2003): Charles Nodier: The Romantic Librarian. In: *Libraries & Culture*, 38/2, 166-181.
- Mall, Ram Adhar (1997): Interkulturelle Philosophie und die Historiographie. In: Brocker, Manfred; Nau, Heino Heinrich (Hg.): *Ethnozentrismus. Möglichkeiten und Grenzen des interkulturellen Dialogs*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 69-89.
- Marcia, James E. (1980): Identity in Adolescence. In: Adelson, Joseph (Hg.): *Handbook of Adolescent Psychology*. New York: Wiley & Sons, 159-187.
- Martí, José (2005): *Nuestra América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Mataix, Remedios (2004): José Lezama Lima y la reinención de América. In: *América sin Nombre*, 5-6, 147-155.
- Maza, Sarah (2004): Stephen Greenblatt, New Historicism, and cultural history, or, what we talk about when we talk about interdisciplinarity. In: *Modern Intellectual History*, 1/2, 249-265.
- McIver, Scott (2003): Contextualising National Identity. Others, Othering and Irishness. In: Petersson, Bo; Clark, Erik (Hg.): *Identity Dynamics and the Construction of Boundaries*. Lund: Nordic Academic Press, 43-60.
- Möbuß, Susanne (2000): *Sartre*. Freiburg; Basel; Wien: Herder.
- Montaigne, Michel de (2004): *Essays*. Project Gutenberg. [Zugriff: 28.03.2014]
- Moscovici, Claudia (2001): Hybridity and Ethics in Chateaubriand's *Atala*. In: *Nineteenth-Century French Studies*, 29/3-4, 197-216.
- Ortiz, Fernando (1983): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Saussure, Ferdinand de (2001): *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin: De Gruyter.
- Stingl, Miloslav (1982): *Indianer vor Kolumbus. Von den Prärie-Indianern zu den Inkas*. München; Zürich: Knaur.

- Sosa Fuentes, Samuel (2010): La identidad cultural latinoamericana en José Martí y Luís Villoro: Estado plural, autonomía y liberación en un mundo globalizado. In: Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, LII/208, 41-62.
- Petersson, Bo; Clark, Erik (2003): Boundary Dynamics and the Construction of Identities. In: Dies. (Hg.): Identity Dynamics and the Construction of Boundaries. Lund: Nordic Academic Press, 7-18.
- Pietschmann, Horst (1996): Das koloniale Erbe der lateinamerikanischen Staaten. In: Edelmayer, Friedrich; Hausberger, Bernd; Weinzierl, Michael (Hg.): Die beiden Amerikas. Die Neue Welt unter kolonialer Herrschaft. Frankfurt; Wien: Brandes & Apsel; Südwind, 209-221.
- Potthast-Jutkeit, Barbara (1996): Haushalts- und Familienstrukturen in Lateinamerika. Die Folgen kolonialer Herrschaft und ethnischer Vermischung. In: Edelmayer, Friedrich; Hausberger, Bernd; Weinzierl, Michael (Hg.): Die beiden Amerikas. Die Neue Welt unter kolonialer Herrschaft. Frankfurt; Wien: Brandes & Apsel; Südwind, 177-192.
- Ribeiro, Darcy (1971): Der Zivilisatorische Prozeß. Frankfurt: Suhrkamp.
- Rojek, Chris (2003): Stuart Hall. Oxford: Polity.
- Said, Edward W. (2003): Orientalism. New York: Vintage Books.
- Seeman, Melvin (1959): On the meaning of alienation. In: American Sociological Review, 24/6, 783-791.
- Walter, Monika (1994): Wie modern ist das Denken über Moderne in Lateinamerika. In: Scharlau, Birgit (Hg.): Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne. Tübingen: Günter Narr, 36-58.
- Wimmer, Andreas (1997): Die Pragmatik der kulturellen Produktion. Anmerkungen zur Ethnozentrismusproblematik aus ethnologischer Sicht. In: Bocker, Manfred; Nau, Heino Heinrich (Hg.): Ethnozentrismus. Möglichkeiten und Grenzen des interkulturellen Dialogs. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 120-140.

Zobel, Clemens (2003): The Presence of the Absent: The Griot Tradition in Black Popular Culture. In: Zips, Werner (Hg.): Afrikanische Diaspora. Out of Africa – Into New Worlds. Münster; Hamburg; London: LIT, 201-221.

Nachschlagewerke

Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (2014): Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache (DWDS). <http://www.dwds.de> [Zugriff: 04.02.2014].

Bibliographisches Institut GmbH (2013): Duden online. <http://www.duden.de> [Zugriff: 07.02.2014].

Harper, Douglas (2014): Online Etymology Dictionary. <http://www.etymonline.com> [Zugriff: 05.02.2014].

Real Academia Española (2014): Diccionario de la lengua española. <http://www.rae.es> [Zugriff: 05.02.2014].

Anhang

Resumen en español

El tema central de este trabajo es la construcción de identidades que se realiza siempre a través de la delimitación de un/los otro/s (los que son diferentes y ajenos al grupo con el que uno se identifica). Estos procesos se examinan a lo largo de esta tesina mediante las obras literarias *El reino de este mundo* (1949) y *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier.

Está comprobado que un *Yo* depende siempre de la existencia de un *Tú* para poder desarrollarse en comparación y contraposición a este. Toda identidad se forma con relación al medio ambiente que la rodea y, a continuación, acepta o rechaza dinámicamente ciertos elementos con los que se ve confrontada. Se trata de un ajuste y reajuste continuo, el incesante oscilar de un péndulo que se mueve hacia adelante y hacia atrás entre diferentes polos. En las narraciones de Carpentier estos polos son Europa y América Latina, civilización y barbarie, modernidad y tradicionalidad y, con ello, presente y pasado. Los personajes de sus obras construyen su identidad por medio de las diferencias que existen entre su propia cultura y la del lado opuesto. Sin embargo, el autor evita la construcción de un dualismo simplificado, por el contrario aplica ciertas estrategias literarias (destacando la ironía y la exageración) para no dar la impresión de dos mundos incompatibles, e indica así la posibilidad de un sincretismo cultural.

Esta tesina comienza con una parte teórica, en la que se exponen el concepto de la identidad y los procesos que determinan su construcción y desarrollo. La formación de la identidad está ligada íntimamente a la existencia de un otro conocido. Este sirve de valor de referencia y permite al *Yo* determinar su propio ente al diferenciarse y distanciarse de este otro que le es ajeno, extraño, distinto. No obstante, el límite que separa las dos partes es permeable; opera a la vez como aislamiento y conexión. Para profundizar estas reflexiones, se recurre a los conceptos de Stuart Hall, un precursor de las teorías poscoloniales.

Hall parte de la base de que los estereotipos que separan las razas surgieron en los tiempos de la colonización. Los colonos estereotiparon a los esclavos negros (e indígenas) como una especie inferior a los blancos, que a su vez simbolizó el mundo cultivado y civilizado. La cultura europea se estimaba superior y se le atribuía un valor universal. En cambio, el mundo de los negros era considerado salvaje, irracional e inculto. Mas allá de esto, la vista estereotipada de los colonos fijaba las características atribuidas a los negros como naturales y derivadas de su ascendencia. De ahí que la relación de dominio y opresión fuera vista como un orden en la sociedad impuesto por la naturaleza.

Esta división dualista facilita la formación de una comunidad e identidad estable al ponerse en contra de un concepto común del enemigo que son “los otros”. Por otro lado, no se puede negar la ambivalencia inherente de la imagen del otro. Es notable cómo los excluidos reúnen tanto cualidades positivas como negativas. Por una parte se representan como los salvajes primitivos, que son peligrosos por su impulsividad, anarquía y barbarie. Por otra parte, los “salvajes nobles” son admirados por su sencilla dignidad y humildad, y atraen la fascinación por su ser diferente y exótico. Esta doble moral aparece también en las obras de Carpentier, como se verá más adelante en el análisis.

La inferioridad que los colonos atribuyeron a los negros e indígenas llevó a una historiografía eurocentrista, que ignora a los vencidos y oprimidos. Por lo tanto, se limita a describir la vida y los hechos de los poderosos, o sea, los vencedores (europeos). La importancia de la narración poscolonial es, en cambio, redescubrir la historia de los excluidos, y con ello derribar y desestabilizar el discurso de legitimación de la toma de poder y posesión del “Nuevo Mundo” por los colonizadores. La contribución de Carpentier a estos fines está precisamente en narrar la historia de un esclavo común en el Haití (en aquel tiempo “Saint Domingue”) de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX (*El reino de este mundo*), y en exponer el punto de vista lleno de sentimentalismo y exotización que aplica una persona procedente del mundo occidental a la existencia de los indígenas en América Latina (*Los pasos perdidos*).

Para mostrar la limitación del punto de vista de todo ser humano, Carpentier hace uso de la perspectiva occidental (la del hombre moderno de la civilización) y

extra-occidental (la de los esclavos negros y los indígenas, arraigados en un mundo tradicional y arcaico), y muestra así las diferencias entre las percepciones y sensibilidades de los personajes. De este manera, el autor revela otra diferencia evidente: la que hay entre el modo de pensar moderno y tradicional, desintegrado e integral. La desintegración del mundo occidental se destaca por una cosmovisión cargada con un alto grado de diferenciación y racionalidad, así como la desintegración de personas, actividades y productos (correspondiente al capitalismo y a la sociedad competitiva del mundo civilizado). Por otro lado, la integralidad de la ideología latinoamericana abarca la armonía y la unión del ser humano con el medio ambiente, el sincretismo y el lazo con tradiciones y costumbres polifuncionales (por ejemplo un ritual vodú es a la vez un acto de religión, magia, política, comunicación, etcétera).

Evidentemente, estas características permiten deducir que la desintegración corresponde a la vida contemporánea del occidente, mientras que la integralidad es un componente de un estado pasado (y de la actualidad en América Latina, que todavía conserva las particularidades mencionadas arriba). De la misma manera, se sobreentiende que la sociedad desintegrada del presente se deriva ineludiblemente de una comunidad originalmente integral y precapitalista, que se desarrolló hacia la cultura moderna en el transcurso del tiempo. Esta interdependencia evoca en el/la lector/a atento/a lo anteriormente comentado sobre el concepto relacional de la identidad. Se afirma aquí la suposición de que toda identidad (*yo*) y comunidad (*nosotros*) depende de la existencia de un otro que se diferencia de lo propio (*tú / ellos, ellas*).

Es indiscutible que estos hechos tienen una importancia esencial en la obra de Carpentier. Los personajes de *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos* construyen su propia identidad a través de la identificación con su propia (o anhelada) cultura y la simultánea delimitación y devaluación de la cultura y el estilo de vida de los otros, o sea, de los que representan el contrario de la imagen ideal de sí mismos. Durante este proceso de búsqueda y creación de una identidad, se establece un dualismo entre dos mundos opuestos (Europa y América) cuyos enfrentamientos y choques representan un foco de tensiones permanente. Sin embargo, es precisamente este conflicto latente, inmanente en la convivencia de seres humanos tan distintos, lo que causa la admiración y el

interés que hace atractivas las obras de Carpentier. La verdad es que el autor no se limita a denominar diferencias y reproducir estereotipos, sino que da un paso más: derriba el antagonismo de los mundos e indica así la posibilidad de un sincretismo de las culturas.

En la primera parte de este trabajo se analiza *El reino de este mundo* (1949), teniendo en cuenta las elucidaciones teóricas ya mencionadas. Para comenzar, se desenvuelve el trasfondo histórico del relato, que se basa en los sucesos durante la esclavitud haitiana, sobre todo las sublevaciones de los esclavos a finales del siglo XVIII. Lo importante en esto son los líderes de la revolución, que concilian los esclavos de diferentes regiones del África y simbolizan así la identidad africana al estar ligados íntimamente con el culto religioso del vodú. Carpentier entreteje los acontecimientos históricos con la vida de Ti Noel, un esclavo sencillo y común. A lo largo del relato, el narrador omnisciente describe las percepciones tanto de los esclavos negros como de los colonos blancos sin valorarlas, alternando entre la perspectiva extra-occidental y occidental. Así, el proceso de la construcción de una identidad propia en delimitación del mundo opuesto se hace especialmente perceptible.

A continuación, estos procesos se demuestran al exponer los capítulos y pensamientos de los personajes más significativos y de más valor informativo al respecto. La superioridad que Ti Noel atribuye a los reinos africanos frente al mundo europeo se manifiesta en muchas ocasiones. Justo al principio de la novela toma como punto de partida algunas imágenes de la corte europea y un rey africano que se exhiben en una librería para reflexionar sobre las diferencias entre los comandantes de ambos mundos. Se da cuenta de que los soberanos franceses se limitan a dar órdenes, mientras que los reyes africanos son a la vez jueces, sacerdotes y guerreros; por consiguiente, se caracterizan por un valor ilimitado y un poder casi mítico, en contraste con los reyes europeos que son dependientes, cobardes y sólo de importancia formal, casi fútil. Obviamente, esta oposición se debe a la desemejanza de las culturas e ideologías – desintegradas por el lado europeo, integrales por el lado africano.

Del mismo modo, Ti Noel crea su identidad al identificarse con el reino africano a través del vodú (escrito también vudú o voodoo), que abarca creencias afro-

espirituales mezcladas con elementos de religiones cristianas. Los rituales del vodú significan para los esclavos una oportunidad de reunirse y forjar planes conjuntamente para liberarse de la opresión y el dominio de los blancos. Al pensar de manera desintegrada, los colonos franceses no sospechan que los tambores del vodú puedan ser más que instrumentos musicales, e ignoran que aparte del sentido religioso y cultural, además son de importancia política y sirven como medio de resistencia.

Asimismo los malentendidos culturales en la mayoría de los casos se deben a la disparidad de los seres humanos en cuanto a su manera de pensar, es decir, al contraste entre desintegración y integralidad. En el análisis se evidencia este hecho al remitir a dos situaciones del relato. Primero, la actriz Floridor, segunda esposa de Lenormand de Mezy (el amo de Ti Noel), que actúa delante de los esclavos. Estos, que no están acostumbrados a la separación entre el público y la función teatral (en el fondo, entre realidad y ficción, o sea, arte), identifican a la persona real con el papel que interpreta. Floridor intenta imponerles su propia cultura sin consideración al atribuir un valor universal y superior al mundo europeo (eurocentrismo). Segundo, esta equivocación se repite cuando Solimán, un masajista y esclavo negro, visita una galería de estatuas en Roma. Bajo los efectos del alcohol toma la escultura de Paulina Bonaparte por la persona real que exhaló su último suspiro hace poco. Similar a la reacción de los esclavos ante la representación de Floridor, Solimán iguala la estatua (el arte) y el cadáver reciente de Paulina (la realidad) al no conocer la forma artística europea, que tiene la función única de causar un placer estético en el/la espectador/a (*l'art pour l'art*). En cambio, en la cultura e ideología de los negros, el arte – la música, el folklore, los rituales vodú – cumplen varios cometidos (religiosos, políticos, de comunicación etc.), sin contener en realidad la conciencia moderna de que se trata de arte. Es justamente esta experiencia de la disparidad de los mundos, lo que ayuda a los personajes a crear y estabilizar su propia identidad, basada en la cultura de su pueblo respectivamente.

El análisis del relato *El reino de este mundo* no acaba, sin embargo, con esta conclusión. Carpentier da gran importancia a las singularidades que distinguen a América Latina del resto del mundo. Más allá de esto, concede un gran valor al hecho de que el continente no es una unidad cerrada herméticamente, sino que

se trata del único lugar en el que conviven seres humanos de diferentes razas y diferentes tiempos (como se verá en el análisis de *Los pasos perdidos*). Por consiguiente, las características sobresalientes que marcan América Latina son el mestizaje (reunión y mezcla de diferentes razas) y el sincretismo (de culturas), así como la originalidad del paisaje y del hombre latinoamericanos (conservación de autenticidad, mitologías y una fe en la existencia y eficacia de la magia).

Estas tendencias y reminiscencias a la posibilidad de una simbiosis y unión cultural se ven reflejadas también en el relato. Durante la epidemia de fiebre amarilla en Saint Domingue, la desesperación y el miedo llevan a Paulina Bonaparte (esposa del general Leclerc) a depositar sus esperanzas en los rituales vodú de Solimán, su masajista. Puesto que los médicos europeos son impotentes y no pueden hacer nada contra la enfermedad, Paulina recurre a las medidas del esclavo e impulsa así una fundición de las culturas, o sea, consigue un acercamiento entre blancos y negros.

Sin embargo, no siempre tienen éxito los intentos de acercamiento. Por ejemplo, el traidor de la raza negra Henri Christophe, que construye su reino a imitación de los europeos, todavía siente un cierto apego a la cultura negra y el vodú. Este hecho se manifiesta en su orden de sacrificar toros y mezclar su sangre en la argamasa para la construcción de su ciudadela, que es un procedimiento vodú. Además, tiene ciertos presentimientos y conoce el significado de los tambores de los esclavos poco antes de la rebelión y la consecutiva caída de su reino. No obstante, esta leve conexión con la cultura negra no le protege de la rabia de los esclavos, ya que las armas del vodú sólo están dirigidas contra los blancos. Pero al comenzar la revolución, estos huyen sin ocuparse de él, mientras que los únicos que le quedan leales son cinco africanos. A pesar de que al final de su vida reconoce su pertenencia e identidad real, ya se ha alejado demasiado de su cultura y ha tardado demasiado en darse cuenta de que es la única que le corresponde.

Para concluir el análisis de la primera obra, se expone cómo Carpentier maneja las diferencias entre las culturas y razas. Es de esperar que un autor tan culto no se vaya a limitar a reproducir estereotipos coloniales y subrayar así el total e inderogable aislamiento de los continentes. En la obra de Carpentier, se evita y niega este trato simplificado a través de una ironía que nace de la exageración e

intensidad de las percepciones de los personajes que ven el mundo en blanco y negro. El narrador omnisciente de *El reino de este mundo* describe las ocurrencias desde el punto de vista de los colonos franceses alternando con el de los esclavos africanos. Así, el/la lector/a se da cuenta de que ambos lados aplican un esquema fijo y tipificado al valorar el mundo de los otros respectivamente, y crean su identidad al rechazar y devaluar todo lo que no pertenece a su propia cultura. Esto quiere decir entonces, que son perspectivas limitadas, hechas visibles y evidentes para los lectores, las que conducen a suposiciones superficiales y prematuras en cuanto a extranjeros y personas supuestamente diferentes de uno mismo.

Además, Carpentier demuestra que existen tendencias universales que aparecen en el comportamiento de las dos razas: la crueldad y la ansia de poder. En consecuencia, Ti Noel se ve confrontado una y otra vez con los mismos procesos que se repiten durante toda su vida, y sufre del transcurso cíclico de la historia que lleva de una tiranía a otra. De esta manera, Carpentier revela también la relevancia que posee el pasado para el presente, ya que la humanidad sigue cometiendo los mismos errores.

Con esta comprensión termina el análisis de *El reino de este mundo*, y comienza la segunda parte de esta tesina, que se ocupa de la novela *Los pasos perdidos* (1953). De esta es importante saber que describe el viaje de un protagonista sin nombre a la selva, que se aleja a la vez de la civilización y el presente y descubre un mundo que pertenece al pasado, un mundo natural y auténtico.

Es evidente que se trata otra vez del contraste entre la modernidad (la cultura occidental de Europa y América del Norte) y la tradicionalidad (el mundo mágico de América Latina). El narrador en primera persona pone muy en claro su ideología y presenta la civilización moderna como la encarnación del mal – un mundo decadente, corrupto y sin ilusiones, por lo menos desde la Segunda Guerra Mundial. En contraste a esta cultura decadente, se dedica a idealizar la vida en la selva, que significa para él el regreso a las raíces de la humanidad (y su propia identidad). Por lo tanto, el continente latinoamericano simboliza un mundo puro e inocente antes del pecado original, un mundo auténtico que ha conservado las características más sobresalientes del ser humano que se

perdieron con el avance del progreso técnico y de la civilización. Evidentemente, es necesario acoger las reflexiones e interpretaciones del protagonista con reserva, ya que representa una vista muy subjetiva y desequilibrada al medio ambiente.

Tal como ya ha sido mencionado, la disparidad de las culturas juega un papel muy importante en la novela. Parecido al procedimiento en el análisis de *El reino de este mundo*, también en esta segunda parte se escogen las experiencias y reflexiones más expresivas del protagonista para investigar el tema partiendo de ellas.

El primer elemento que remite a las diferencias culturales es la nativa Rosario. Es una mujer que hace patente una cosmovisión animista, así como creencias en los espíritus y la magia (típico del continente latinoamericano). No sorprende que el protagonista civilizado – de pensar racional y sereno – compare este punto de vista arcaico con sus propias opiniones y convicciones más modernas. Por consiguiente, le asombra (entre otras cosas) que Rosario crea en la veracidad de lo que está escrito en los libros, y que salude al dueño de la selva al entrar y salir. Estas experiencias revalidan y confirman la esperanza (expectación y ansia) del protagonista de encontrar un mundo maravilloso y encantador que le sirva de foco de toda su nostalgia y del anhelo de escaparse de su tierra y era. Sin embargo, no logra deshacerse de su propia identidad por completo, como se verá en breve.

Hay otra situación que prefigura la incompatibilidad de la identidad real (ligada a la cultura occidental) y la identidad ideal o deseada (acercándose a la cultura tradicional y auténtica de la selva) del protagonista. Durante un ritual que lleva a cabo un hechicero para impedir la muerte de un cazador, el protagonista tiene la impresión de que está asistiendo al nacimiento de la música. Por un lado, con estas reflexiones alude a la necesidad (y posibilidad) de la música moderna de volver a un estado original y auténtico; por otro lado demuestra su falta de comprensión por la cultura tradicional e integral de los indígenas, ya que para estos el ritual supuestamente no tiene un sentido estético, sino religioso, medicinal y mágico.

Efectivamente, las diferencias culturales se desenmascaran como infranqueables. El protagonista nunca se convertirá en un miembro plenamente válido de esta

comunidad de selva virgen. Hay una situación en la que él mismo reconoce que no pertenece a este lugar en el que parece haberse detenido el tiempo: la ejecución de un leproso que había intentado violar a una niña. Pero el protagonista no se atreve a disparar, a dar este último paso que lo separaría definitivamente del mundo civilizado. Oviamente no se siente apto para una vida tan anárquica y arcaica. Por otro lado, es interesante cómo el protagonista sigue insistiendo en su deseo de quedarse en la selva, y sigue mintiéndose a sí mismo a pesar de que ya sabe (aunque inconscientemente) que siempre va a seguir siendo un intruso que no pertenece a ese lugar, ni a esa cultura ni a esa era.

Aparte, hay otra dificultad que le recuerda el hecho de que no puede cambiar su identidad de hombre culto y moderno: la falta de papel en la selva. El protagonista se siente tan inspirado al hallarse en un mundo tan original y auténtico que suspira por trabajar en una nueva composición que ya comienza a modelarse en su cabeza. Sin embargo, sólo puede conseguir algunos cuadernos y se siente restringido en su creatividad y fuerza creadora. Todo parece indicar que una simbiosis cultural es posible, pero no lo es para él: el hecho crucial y decisivo que le impide trasladarse de la modernidad del occidente a la tradicionalidad de América Latina es su vocación de artista (o eso es por lo menos lo que concluye el protagonista mismo).

Al final, es probable que el protagonista necesite la experiencia del mundo ajeno para darse cuenta de que pertenece a la civilización, para aceptar (conformarse con) que su identidad está arraigada en la cultura moderna (aunque así no lo quiera). Es evidente que en la novela no se efectúa ni la unión de los mundos ni el sincretismo de las culturas, más bien Carpentier revela la exotización del mundo ajeno (o sea, de los indígenas) que surge del punto de vista etnocéntrico del protagonista (el hombre moderno, civilizado).

Para resumir, la contraposición de los mundos es un elemento esencial en la obra de Carpentier. A primera vista, pareciera que la cultura occidental es despreciada, mientras que se glorifican las culturas tradicionales, sobre todo la de América Latina. Pero mirándolo de cerca, el autor va más allá de esta comparación entre modernidad y tradicionalidad, como se ha demostrado a lo largo del análisis de *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos*.

Los malentendidos culturales surgen de posturas inflexibles y el punto de vista etnocéntrico que refuerza la indiferencia y falta de comprensión frente a “los otros”. Así, en *El reino de este mundo* las potencias coloniales atribuyen un valor universal a su propia cultura (europea), que revalúan como avanzada, superior, la única que vale la pena (eurocentrismo). Mantienen una perspectiva estereotipada y limitada al percibir el estilo de vida de gente de otras culturas. Sin embargo, lo mismo tiene validez en cuanto a los esclavos africanos, que demuestran una ignorancia parecida al evaluar la cultura de los colonos. En *Los pasos perdidos*, el hombre moderno, civilizado, hace justamente lo contrario e idealiza el mundo ajeno, delavando la cultura occidental. No obstante, opera con la misma perspectiva restringida y unilateral dividiendo así el mundo en dos partes.

Lo que hace Carpentier en sus obras es tratar de acercar las culturas e identidades supuestamente tan diferentes e incompatibles. En *El reino de este mundo* esta tendencia se ve expresada en la participación de Paulina Bonaparte en los rituales vodú del negro Solimán. Más aún, el vodú en sí representa el sincretismo de las culturas al unir elementos de religiones africanas y cristianas. Además, Carpentier desintegra el dualismo de las culturas y los términos absolutos evidenciando tendencias humanas universales como la crueldad que ejercen tanto los blancos como los negros. Por último, surge irónicamente el transcurso cíclico de la historia: Ti Noel experimenta el proceso repetido de ascenso y caída de tiranías a lo largo de su vida, así que el/la lector/a se da cuenta de la falta de salida y la arbitrariedad del dominio de un grupo sobre el otro.

Esta conclusión es similar a la de *Los pasos perdidos*. El protagonista intenta desesperadamente huir de su propia vida, pero no logra deshacerse de su identidad por completo. Su perspectiva eurocentrista, arraigada en la memoria colectiva de la cultura occidental, hace evidente la incompatibilidad de su ser artístico con la vida atemporal de la selva. La comunidad indígena mantiene una comprensión de normas muy diferentes a la del mundo civilizado: el protagonista no es capaz de matar a un hombre, ya que este acto lo ataría irrevocablemente a un mundo salvaje y arcaico. Aunque sigue mintiéndose a sí mismo, inconscientemente ya reconoce que no está abocado a sumergirse en una cultura tan diferente. Tiene que volver al mundo occidental, aún al rechazarlo. Si bien se

siente preso en la cultura capitalista, en la que no mantiene un lazo personal con su trabajo y se siente alienado, es el único lugar posible para él y su identidad como artista. Como Ti Noel, tiene que fastidiarse con su destino y las circunstancias temporales y espaciales de su vida. La tarea impuesta al hombre es resignarse con la vida e identidad que le es impuesta, y tratar de hacer lo mejor posible de ella.

Finalmente, cabe mencionar la ambivalencia inherente a “los otros” en ambas obras. Se afirman las suposiciones de Stuart Hall, que formuló la tesis de que en *El reino de este mundo*, los esclavos están descritos por un lado como vengativos, brutales y salvajes; y por el otro, como leales y sumisos. En *Los pasos perdidos*, el protagonista tiene sentimientos ambivalentes al entrar en la selva, porque se da cuenta de que no sólo es un lugar paradisíaco y auténtico, sino también un mundo impenetrable y anárquico.

En conjunto, las obras analizadas evidencian la necesidad de la disparidad entre diferentes culturas para la construcción de toda identidad. Los personajes aprovechan la experiencia de una cultura ajena y distinta para poder integrarse en una al rechazar la otra.

Abstract

Die vorliegende Arbeit behandelt das Thema der Identitätskonstruktion durch Abgrenzungsprozesse in den Werken *El reino de este mundo* (1949) und *Los pasos perdidos* (1953) des kubanischen Autors Alejo Carpentier. Im Zentrum steht die These, dass Identitäten sich nur herausbilden können, wenn dem *Ich* ein *Nicht-Ich* gegenübersteht. Die Differenzerfahrung ist in den genannten Werken konstitutiv für die Formierung eines Selbst, wobei in diesem Kontext eine Zuschreibung zur „zivilisierten“ okzidentalen Welt, oder aber zur „ursprünglich-magischen“ Welt Lateinamerikas bzw. Afrikas erfolgt. Die Protagonisten charakterisieren dabei sowohl die eigene als auch die fremde Kultur durch stereotypisierte Eigenschaften, und markieren ihre individuelle Zugehörigkeit durch die Abkehr von jenen, die als anders und fremd konstruiert werden.

This study focuses on the construction of the identity by disassociation processes within *El reino de este mundo* (1949) and *Los pasos perdidos* (1953) of the Cuban author Alejo Carpentier. At the center of interest stands the thesis that identities are defined in a negative way, i.e. they can only be developed by confrontations with a group constructed as “the others”. Within the mentioned literary publications the experience of differences is fundamental to the formation of its own, whereby in this context the protagonists attribute themselves to either the “civilized” occidental world or the “magical” world of Latin America (or Africa). Meanwhile, they characterize both their own and the foreign culture by stereotypical attributes and highlight their individual affiliation with rejection and devaluation of the other(s).

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Jennifer Kumpfmüller

Staatsangehörigkeit: Deutschland

Studium:

03/2010 – 06/2014 Universität Wien, Studienfach: Lehramt der
Unterrichtsfächer Deutsch und Spanisch,
inklusive Auslandsstudium in Puerto Rico im
Sommersemester 2013

10/2009 – 01/2010 Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg,
Studienfach: Molekulare Medizin

Schulische Ausbildung:

09/2006 – 07/2009 Fachoberschule Landshut

09/2005 – 07/2006 Hans-Leinberger-Gymnasium Landshut

09/2000 – 07/2005 Gymnasium Dingolfing

09/1996 – 07/2000 Volksschule Niederaichbach/Wörth