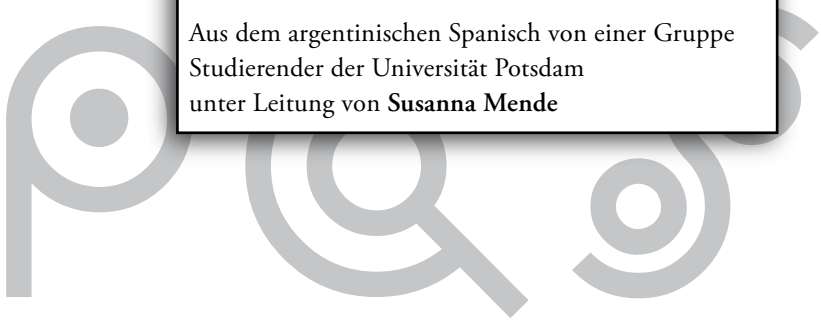


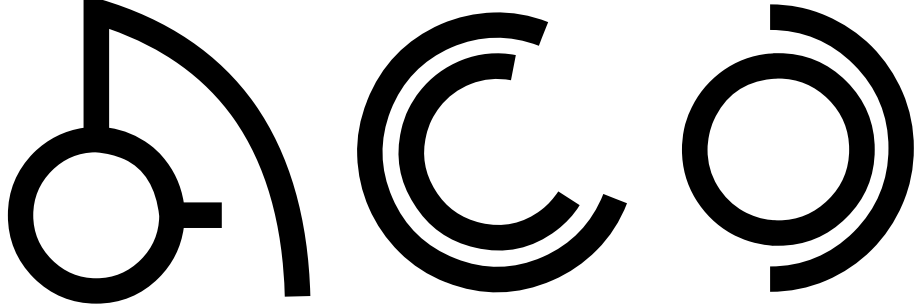




Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen
von **Rike Bolte**

Aus dem argentinischen Spanisch von einer Gruppe
Studierender der Universität Potsdam
unter Leitung von **Susanna Mende**

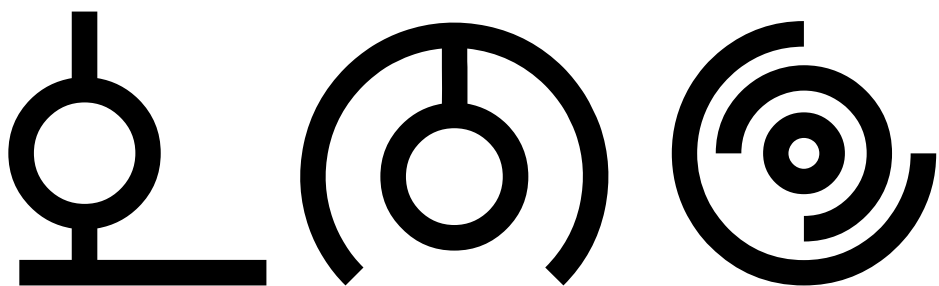




Angélica Gorodischer

Im Schatten des Jaguars

Erzählungen





© 2010 by Angélica Gorodischer
Mit freundlicher Genehmigung der Autorin
Foto der Autorin © 2010 by Horacio Gorodischer
Nachwort © 2010 by Rike Bolte
© dieser Ausgabe 2010 by Golkonda Verlag
Alle Rechte vorbehalten

Das vorliegende Werk ist eine Publikation von
SHAYOL.NET – Netzwerk für Kultur, Bildung und
Wissenschaft e.V. und erscheint mit Unterstützung
des »SUR«-Programms zur Förderung von Überset-
zungen. Wir danken dem Ministerium für Auswärtige
Beziehungen, Internationalen Handel und Kultus der
Republik Argentinien.

Lektorat: Susanna Mende
Korrekturat: Hannes Riffel
Gestaltung: s.BENEŠ [www.benswerk.de]
Satz: Hardy Kettlitz
Druck: Schaltungsdienst Lange

GOLKONDA Verlag
Hannes Riffel
Charlottenstraße 36
12683 Berlin
Kontakt: golkonda@gmx.de
www.golkonda-verlag.de

ISBN: 978-3-942396-08-0



Inhalt

<i>Verkündigung von königlichen Reichen und hängenden toten Gewässern</i> [Deutsch von Marko Große]	6
<i>Die Embryonen des violetten Lichts</i> [Deutsch von Diego Ariza Flores und Rike Bolte]	22
<i>Im Licht des keuschen Elektronenmondes</i> [Deutsch von Oliver Dietrich]	78
<i>Mangosaft</i> [Deutsch von Sarah Otter]	100
<i>Der unverwechselbare Duft wilder Veilchen</i> [Deutsch von Mathias-Fritz Schwadow]	108
<i>Genueser Seemann, Sohn eines einfachen Wollwebers, entdeckt neuen Kontinent</i> [Deutsch von Sarah Otter]	122
<i>De te fabula narratur</i> [Deutsch von Theresa Schulz]	132
<i>Schwarzer Kaviar</i> [Deutsch von Mathias-Fritz Schwadow]	138
<i>Die Natur ist eine grausame Mutter</i> [Deutsch von Marko Große]	142
<i>Mit geschlossenen Augen</i> [Deutsch von Theresa Schulz]	146
<i>Grab der Jaguare</i> (Auszug) [Deutsch von Rike Bolte]	152
<i>Blütenloses Florieren</i> [Ein Nachwort von Rike Bolte]	158
Quellenverzeichnis	182



*Verkündigung
von königlichen
Reichen und
hängenden toten
Gewässern*

... ihr handelt mit keinem stärkeren Salz,
 wenn in der Frühe, in einer Verkündigung
 von königlichen Reichen und hangenden
 toten Gewässern, hoch über den Schwaden
 der Welt, die Trommeln des Exils erschallen
 und an den Grenzen die Ewigkeit wecken,
 die über die Wüsten gähnt.

Saint John Perse; Anábasis

Eine Stimme war zu hören:

»Und jetzt langsam!«, wodurch Iago Lacross aus seinen Gedanken gerissen wurde. Sein Verstand reagierte schneller als sein Gesicht: Er erfasste das, was die Stimme gesagt hatte, während seine Augen weiter ins Leere starrten und außer einer Welt, die unwirklich und fern war, nichts von dem, was ringsumher geschah, wahrnahmen. Er hatte gleichzeitig zwei parallele und sich überlagernde Gedanken verfolgt. Der eine war fast ontologisch und beschäftigte sich mit dem Fortbestand der Menschheit; nicht so sehr mit der Frage, wie die Menschheit hatte überleben können, sondern eher wie sie, trotz alledem und an ihren Unzulänglichkeiten festhaltend, hatte weitermachen können. Er und die anderen durchkämmten die Wüste, um eine untergegangene Zivilisation zu finden, aber nur er hatte mit dem Gedanken gespielt, dass die Menschen, die sie geschaffen hatten und mit ihr gestorben waren, mit Ängsten, Leidenschaften, Phobien, Neurosen, sexuellen Tabus, Vorurteilen, Unwissenheit und Sehnsüchten gelebt haben mussten. Im Grunde also genauso wie wir. Vielleicht lag die Ursache für dieses erstaunliche Fortbestehen gerade darin, dass der Mensch sich nicht

aus dem irrationalen Gestrüpp hatte befreien können, in dem er sich verfangen hatte. Wenn er zu kämpfen aufgehört hätte, wäre der eigentliche Grund, aus dem die menschliche Rasse existierte, vielleicht verschwunden, und der Mensch wäre ausgestorben. Der andere Gedanke galt seinem Sohn Nat. Warum eigentlich Nat? Nataniel ist ein Name wie jeder andere auch. Wenn er die Mutter von Nat, von Nataniel, geheiratet hätte, würde er ihn nicht Nat nennen, hätte ihn nicht so überbehütet und verhätschelt, und ihr Verhältnis zueinander wäre ein anderes. Nats Mutter war blond und hatte sehr helle Haut. Nat hatte fahle Haut und blaue Augen, und sein einziger Wunsch im Leben war zu fliegen und Pilot zu werden. »Viel Zeit bleibt mir nicht mehr«, sagte Lacross zu sich selbst, als er jemanden sagen hörte: »Und jetzt langsam!«, und er rief sich ins Gedächtnis, dass er der Chefarchäologe der Expedition war, und trat näher, um sich über die offene Grube zu beugen.

»Eine kriegerische Zivilisation«, sagte er.

»Das kann man jetzt noch nicht sagen.«

Das war die Stimme von Pablo Weathersby, und Lacross wusste, dass es auch Weathersby gewesen war, der die Anweisung »langsam« gegeben hatte. »Pablo, der immer alles richtig machen will«, dachte er, »der jedes falsche Wort vermeidet. Welcher Schwachkopf hat eigentlich behauptet, dass wir Alten dogmatischer sind als die Jüngeren?«

»Mein lieber Junge«, diesen Ausdruck hatte er eigentlich nicht verwenden wollen, »ich weiß sehr wohl, dass es fast keine Anhaltspunkte dafür gibt, aber haben Sie schon mal etwas von Eingebung gehört? Finden Sie nicht auch gerne mal ein Fragment oder Eckchen von irgendetwas und konstruieren darum herum eine Welt, die außerhalb der Wissenschaft liegt?«

»Nein«, antwortete Weathersby.

Iago Lacross seufzte: »Na gut, ich aber schon. Ich glaube, dieses Spiel hilft mir, beweglich zu bleiben.«

Doch Weathersby entfernte sich.



»Es muss einen uns noch verborgenen Grund dafür geben, dass sich diese Leute so weit vom Wasser entfernt niedergelassen haben«, sagte Lucas und schaute dabei nach Osten, wo viele Kilometer entfernt ein trübes Rinnsal in großer Trägheit dahinfließ.

»Das hier war nicht immer eine Wüste«, erwiderte Dr. Marmor, die Ökologin des Teams.

»Engstirnig sind sie«, kam es Iago Lacross in den Sinn, »richtig engstirnig. Bin ich etwa auch so gewesen, als ich jung war?« Und wieder dachte er daran, dass er Nats Mutter nicht geheiratet hatte, aber das war lange her, und Nat gehörte sowieso zu ihm, hatte immer zu ihm gehört, seit seiner Geburt.

Bis auf Weathersby waren alle da und blickten in die Grube.

»Nun«, sagte Lacross, »wir werden wohl von Hand weitermachen müssen.«

»Das Einzige, was ich mir wünsche, ist, dass wir ein Skelett finden«, sagte Leonard Carriego andächtig und faltete wie zum Gebet die Hände, »ein hübsches und gesprächiges Skelett, bestens erhalten und in einer vielsagenden Position; fotogen, anrührend und, wenn möglich, mit Spuren von Schädelöffnungen, Brüchen oder Arthritis. Denken Sie bloß nicht«, er löste die Hände wieder, »ich sei anmaßend; entweder Schädelöffnungen oder Brüche oder Arthritis. Ich würde es nicht wagen, alle drei Dinge auf einmal zu erwarten, nicht einmal zwei. Mit einer einzigen Sache wäre ich schon glücklich, und selbst die Hitze würde mir nichts mehr ausmachen.«

»Dieser Carriego«, dachte Iago Lacross, »hat gerade den Schlüsselsatz des Menschen gesagt: Ich werde glücklich sein. Gewissheit über eine Zukunft, die niemals eintreffen wird, erweitert, zum Greifen nah und doch unerreichbar. Eines Tages wird man glücklich sein, morgen, in fünf Minuten. Die Menschheit wird glücklich sein, der Mensch wird seinen Platz und seine Bestimmung finden. Carriego wird über ein Skelett glücklich sein, Graciela Marmor darüber, Steine und tote Baumstämme aufzureihen und



Übersichtstabellen zu erstellen; der Ersatz für einen Menschen, der sich nicht traut, sich selbst zu verwirklichen. Weathersby wird über Fakten glücklich sein, über Berge unanfechtbarer, harter Fakten, über die er sich den Kopf zerbrechen wird, um eine neue Theorie aufzustellen. Lucas wird über einen ordentlichen Rausch glücklich sein. Und ich?»

Er schüttelte den Kopf und versuchte sich auf seine Arbeit in der Wüste zu konzentrieren. Er musste sich wieder um die konkreten Dinge kümmern.

»Wie viele Stunden haben wir noch?«, fragte er.

Lucas schaute auf seine Uhr; Iago Lacross trug niemals eine.

»Bis die Hitze unerträglich wird, drei. Vielleicht vier, wenn wir die Einheimischen allein und ohne Aufsicht weitermachen lassen können. Sie halten das aus.«

»Erstens geht das hier nicht ohne Aufsicht, und zweitens arbeiten wir alle gleich lang, ob wir es aushalten oder nicht.«

»Und wenn wir sie doch allein lassen«, mit Lucas war nicht zu reden, wenn er von etwas überzeugt war, »dann stehlen sie natürlich etwas, und wenn wir zurückkommen, lässt uns der Rektor bei Tagesanbruch im Hof der Universität standrechtlich erschießen.«

Lacross sah Lucas eindringlich an. »Einen großartigen Verstand hat er auch«, dachte er, »der ihm in fünf Jahren nichts mehr nützen wird, wenn er weiterhin so tief ins Glas schaut. Sein Überlegenheitsgefühl wird alles verderben. Wann wird er wohl am Abgrund stehen? Er wird jedenfalls nicht derjenige sein, der meinen Lehrstuhl übernimmt.«

»Weathersby«, sagte er, »wo ist Pablo?«

Er drehte sich um und sah Pablo Weathersby auf sich zukommen.

»Professor«, sagte er, »ich habe den Arbeitern erklärt«, nie sagte er »den Einheimischen«, »dass wir heute weder Bagger noch Schaufeln noch Spitzhacken oder sonst irgendetwas benutzen werden.

Aber sie weigern sich, mit bloßen Händen zu graben. Ich schlage vor, wir geben ihnen unsere Handschuhe.«

Graciela Marmor lachte. »Meine werden allen zu groß sein.« Dieses alberne junge Ding. Wenn sie sich wenigstens dazu entschließen könnte, mit jemandem ins Bett zu gehen.

»Ich finde den Vorschlag gut. Sofern die Einheimischen damit einverstanden sind.«

»Ja. Mit Handschuhen schon.«

»Dann holen Sie sie bitte. Ich muss gestehen, dass ich wirklich Lust hätte, mit den Händen zu graben«, aber er schwitzte, und seine Schläfen pochten unter dem Schutzhelm.

Alle stürzten los. Nur Lucas ging gemächlich und sang:

*»Es gibt einen König, der nicht in Freiheit lebt,
ich will nicht in der Schlacht sterben,
peng, peng, peng, dass dich die Mauren töten ...«*

»Kinderlieder sind genauso unsinnig wie andere auch. Woher mag wohl dieses blödsinnige Lied stammen?

»Meine sind in dem großen Tragekorb unterm Feldbett!«, rief Lacross den anderen hinterher.

Er blieb allein zurück, betrachtete die Wüste und den Himmel, der sich weiß verfärbte, und den Boden, auf dem noch nicht einmal eine kleine Echse entlangkroch. Die Einheimischen hatten sich versammelt und hockten im Schatten einer Wand: Sie waren sympathisch – verzagt und fröhlich zugleich – und faul, aber gläubisch und krank. Sie hatten eine merkwürdige Hautfarbe, einen dunklen Bronzeton. Sie lebten (nach ihren eigenen, ungenauen Angaben) weiter nördlich, wo der Wald begann, in Stämmen zusammen, eine arme und immer hinfalliger werdende ethnische Gruppe, die entgegen jeder Logik fortbestand. Unter ihnen waren zwei extrem magere Frauen, die das Essen zubereiteten. Die eine war wunderschön. Er fand das jedenfalls, obwohl niemand mit

ihm einer Meinung gewesen wäre, wenn er sich getraut hätte, es laut zu äußern. Sie war von einer traurigen Anmut, mit großen, tief liegenden Augen und einer Narbe auf der linken Wange. »Ein hübsches Skelett, mit Anzeichen von Brüchen, Arthritis oder Schädelöffnungen. Also los!«

Um ihn herum die Wüste. Wüsten sind nicht lebensfeindlich, das ist Geschwätz. Sie, die über die Toten hinwegziehen. Und die alten, tausendjährigen Gebäude (und die waren in der Tat vielsagend: der Mensch bleibt doch immer derselbe) kamen langsam zum Vorschein. Trotz intensiver Arbeit hatten sie noch nicht alles freigelegt, waren noch nicht ganz unten angekommen, da, wo das Fundament gewesen sein muss, obwohl sie an einigen Gebäuden lange gegraben hatten. Jetzt waren dort tiefe Gruben, die von der Suche zeugten. Sie hatten es innerhalb von drei Monaten geschafft: ein enormes Areal, das allerdings nicht mehr das Randgebiet des eigentlichen Siedlungsraumes zu sein schien. Ohne Skelette, von wertlosen Knochenstücken einmal abgesehen, jedoch mit zahlreichen Gebrauchsgegenständen, Hausrat und Werkzeugen. Allerdings immer noch kein Friedhof. Das war sehr schade, denn die Bestattungsrituale eines Volkes sind so berechtigt wie Leonard Carriegos hypothetisches Skelett. Danach kam nichts mehr. Sobald sie sich in Richtung des Wasserlaufes vom Siedlungsgebiet entfernten, gab es absolut nichts mehr. Er hatte vorgeschlagen, zur Siedlung zurückzukehren und es in der anderen Richtung zu versuchen, war damit aber bei Pablo Weathersby auf heftigen Widerstand gestoßen.

»Tatsachen«, hatte der sie angefahren, »keine Vermutungen. Diese Leute hatten nicht gerade einen ausgeprägten Sinn für Strukturen. Sehen sie sich das hier mal an, am Rand der Siedlung ist auf einmal ein leerer Platz. Um was wovon abzugrenzen? Das frage ich mich. Die Stadt kann hier nicht so abrupt und weit weg vom Wasser enden«, wie Lucas schon bemerkt hatte. »Die Siedlung, der leere Platz und dahinter was weiß ich; die Freudenhäuser

oder die unerwünschten Handwerkskünste oder, im Gegenteil, das Viertel der Reichen, der Staatsdiener, der Regierenden. Irgendetwas muss hier gewesen sein. Und dann kam erst das Wasser.«

So war es gewesen; er hatte gut daran getan, zuzustimmen. Die Grube schien sagen zu wollen: weder Freudenhäuser noch Reiche, sondern die Armee. Deshalb hatte Iago Lacross an ein kriegerisches Volk gedacht. Er hatte es nicht gesagt, aber nicht alles war nur Intuition oder die Freude daran, Details beliebig deuten zu können, obwohl das in den allermeisten Fällen zutraf. Der zentrale Gedanke war gewesen, dass in dieser Stadt kriegerische Auseinandersetzungen eine Rolle gespielt haben mussten, wenn sie den Platz in Wassernähe den Soldaten vorbehalten hatte. Jedoch nicht gezwungenermaßen, denn ein bedrohtes Volk hat keine Zeit, so schöne, grazile und hohe Häuser zu bauen. Entweder liebten sie den Krieg, oder sie maßen ihm zumindest große Bedeutung bei, wie um eine militärische Kaste zu bewahren. Er beugte sich über die Grube – es waren Waffen, darüber gab es keinen Zweifel. Man verbringt nicht umsonst so viele Jahre mit vergessenen Gegenständen. Er wusste, dass es Waffen waren. Nicht mehr zu erkennen und beschädigt, aber sie hatten Menschen getötet, und diese Menschen waren vernichtet worden, weil sie sich über sie lustig gemacht hatten. »Da haben wir es«, sagte er laut zu den Waffen, »da haben wir es wieder.«

»Ich habe Ihre gefunden, Professor!«, rief Graciela Marmor. »Aber meine kann ich merkwürdigerweise nicht finden. Ich bin eben nicht besonders ordentlich ...«, bemerkte sie und schwenkte in jeder Hand einen von Iago Lacross' Handschuhen.

»Das ist egal«, sagte er, »zwei oder drei Männer zum Graben sind genug.«

Nach und nach kamen die anderen zurück. Lucas sang nicht mehr, aber er lächelte, strahlte. »Der hat doch ein Fläschchen in seinem Zimmer versteckt.« Sie hatten die Zelte abgebaut, nachdem die Gebäude ausgegraben worden waren und die Männer darin



Unterschluß gefunden hatten. Sie waren ein besserer Schutz gegen die Hitze am Tage und die Kälte in der Nacht. Je weiter die Ausgrabungen voranschritten, desto näher waren sie der Siedlungsgrenze gekommen, und jetzt bewohnten sie ein geräumiges Gebäude, in dem jeder ein oder zwei Zimmer belegte. Weathersby sammelte die Handschuhe ein und ging wortlos zu den Einheimischen.

»Wo ist Nicodim?«, fragte Iago Lacross. »Ich habe ihn den ganzen Morgen noch nicht gesehen.«

Isidro Nicodim, Professor für Vergleichende Sprachwissenschaften der Antike an der Universität, war Iago Lacross' Cousin zweiten Grades und ein Mann, mit dem er sich bestens verstand. Die beiden waren sich sehr ähnlich, auch wenn Nicodim um Einiges jünger war. Beide waren alleinstehend. Nicodim hatte einen Neffen großgezogen, ein Waisenkind, das Schauspieler geworden war. Beide trugen einen Bart, beide mochten Musik, die Nächte, Katzen und ihre Arbeit. Für gewöhnlich betrachteten die beiden das Leben, das unaufhaltsam verging, mit wehmütigem Blick, doch sie wussten, dass sie es wieder genauso gemacht hätten. Keiner der beiden wäre jemals auf die Idee gekommen, mit dem anderen private Dinge auszutauschen. Vielmehr besuchte Nicodim Lacross hin und wieder zu ungewöhnlicher Stunde, um über Hochschulpolitik zu reden oder ein Gläschen zu trinken. Oder Lacross rief ihn an, um ihn zum Essen einzuladen, und sie verschlangen in einem staubigen, mit blauen Lampions geschmückten Gartenlokal Berge orientalischen Essens, ohne ein Wort zu reden.

»Dahinten«, sagte Leonard, »er ist gerade in die Marmortafeln vertieft.«

»Mal sehen, ob es die Rechnung vom Fischhändler ist«, sagte Graciela.

»In Marmor?« Lucas riss die müden Augen auf. »Das werden die Heldentaten eines Königs sein, seine Eroberungen. Armer Pablo.«

Iago Lacross erschauerte. »Wieso armer Pablo?« Aber er wusste, warum. Wenn sich seine traurige Bemerkung und nicht die vorsichtigen und zögerlichen Thesen Pablos als richtig erweisen sollte, wie es schon zu oft passiert war, würde sich Pablo verletzt fühlen, und alle wussten das. Ja, armer Pablo. »Hoffentlich sind es keine Krieger gewesen, mein lieber Junge, Nat will Pilot werden und fühlt sich auch verletzt, und er meidet mich, weil ich seine Mutter nicht geheiratet habe, die weiß und blond war; weil ich reich, berühmt und weise, weil ich Professor Lacross bin, und er will Pilot sein und wird eines Tages dabei ums Leben kommen, hoffentlich ist es ein friedliches Volk gewesen, dann werde ich mich einen Dummkopf schelten, du wirst meinen Lehrstuhl übernehmen, und wir werden ein bedeutendes Grundlagenwerk der Archäologie veröffentlichen: *Institut für Archäologie – Die Zivilisation der Wüste – herausgegeben von Iago Lacross und Pablo Weathersby – Mitarbeiter: Juan Lucas, Isidro Nicodim, Graciela Marmor, Leonard Carriego*. Hoffentlich sind es keine Waffen, sondern irgendwelche anderen Sachen, Schmuck, Phallussymbole oder Werkzeuge. Hoffentlich haben sie einander weder verfolgt noch getötet noch Verrat begangen, oder sich wegen ihrer Hautfarbe, ihrer Reichtümer, ihrer Macht oder ihres Kastensystems gehasst. Hoffentlich waren sie gutmütig und weise und fröhlich, als dieses Rinnsal ein richtiger Fluss und diese Wüste eine grüne Ebene waren. Hoffentlich haben die Alten unter den Bäumen sitzend Recht gesprochen, und alle Frauen waren schön, und alle Männer haben sie geliebt und unter einer milden Sonne und einem ebensolchen Mond mit ihnen gespielt, und alle Kinder waren gesund, und es flossen Milch und Honig, und sie hatten weiche Wiegen und buntes Spielzeug. Hoffentlich haben sie sich weder gegenseitig ausspioniert noch beneidet noch bei Dunkelheit überfallen. Hoffentlich gab es weder Helden noch Priester noch Anführer noch Verbrecher noch Bettler noch Gauner. Hoffentlich kannten sie weder Geld noch Vorurteile noch Diktatoren noch

Klassenunterschiede noch Gefängnisse noch Armenhäuser. Wenn es nur keine Waffen sind, wenn es nur keine Waffen sind.«

»Es ist eine Waffe«, sagte Pablo Weathersby. Pablo schaute ihn nicht an, die anderen schon. Die Einheimischen hielten inne und lächelten erwartungsvoll, während ihnen der Staub von den Handschuhen rieselte.

»Das musste ja passieren«, sagte Graciela.

»Wie bitte?«, fragte Iago Lacross.

»Ich meine, jedes Mal, wenn wir Ausgrabungen machen, finden wir etwas anderes, sogar menschliche Überreste, so wie dieses Mal, aber immer finden wir Waffen.«

»Der Mensch kann nicht damit aufhören, sich selbst zu bestätigen«, sagte Lucas.

»Sogar er weiß es«, dachte Professor Lacross, »sogar dieser seltsame, unfähige Bursche weiß es, vor allem, wenn er betrunken ist.«

»Sie sind müde, Professor«, sagte Leonard.

»Stimmt, sehr müde sogar.«

»Na, bei dieser Hitze! Lassen Sie uns ins Hotel gehen«, sie nannten es »Hotel« – das unwiderstehliche Stichwort, »Pablo wird sich um alles kümmern. Wir müssen sowieso bald aufhören. Gehen wir, Graciela?«

Sie gingen los, aber Iago Lacross hielt beide am Arm fest und zog sie in eine andere Richtung.

»Lassen Sie uns bei Nicodim vorbeischaun und sehen, was er so treibt.«

»Mein Skelett hat er ganz bestimmt nicht« erwiderte Leonard. »Was meinen Sie, was hier passiert ist? Sind die Leute vor einer Katastrophe geflohen?«

»Ich glaube nicht, dass es eine Katastrophe war«, antwortete Lacross und freute sich, etwas erzählen zu können, »sondern ein langsamer, gnadenloser Verfall, und lautlos dazu. Verstehen Sie mich: Abgesehen davon, dass wir keine äußeren Anzeichen einer

Katastrophe gefunden haben, ist ein Volk, das Soldaten hat, ein Volk, das von Helden träumt. Wo Stabilität herrscht, wo alle glücklich sind, sind Helden unnötig. Möglicherweise starben sie langsam – das Werk einer Art Krebs. Ungerechtigkeit und Armut, Unterdrückte, die sich erheben und selbst zu Unterdrückern werden, und wieder Ungerechtigkeit und Armut ... da kann schon etwas passiert sein, für ein starkes Volk nicht von Belang, aber für dieses eine Katastrophe«, sagte er und stampfte mit dem Fuß auf den heißen Boden, »und die meisten werden es geschafft haben zu fliehen, während sie die Kranken, Alten, Kinder und Gefangenen zurückgelassen haben. Und die Geisteskranken natürlich.«

»Das hatte ich ganz vergessen«, sagte Graciela Marmor, »die Einheimischen wollten nicht ohne Handschuhe graben, denn sie sagen, es gäbe hier Staub, der ätzt und von dem man Haut, Haare und Fingernägel verliert. Ich habe sie gefragt, ob das jemandem von ihnen passiert sei, und sie sagten, sie hätten bisher nur davon gehört. Glauben Sie, dass das hier einmal radioaktiv war, Professor?«

»Im Moment ist es das jedenfalls nicht«, warf Leonard ein, »die Geigerzähler in Tavanenko zeigen keinen Ausschlag.«

»Jetzt vielleicht«, sagte Lacross. »Aber ich bin mir sicher, dass der Boden hier früher radioaktiv war.«

Durch eine große Türöffnung gelangten sie in den kühlen Schatten eines Gebäudes.

»Professor Nicodim!«, flötete Graciela.

Doch natürlich antwortete ihr Nicodim nicht. Sie stiegen eine geschwungene Marmortreppe hinauf, wobei der Staub unter den Schuhsohlen quietschende Geräusche machte.

Nicodim erhob sich, als er sie hereinkommen sah.

»Na großartig«, sagte er lächelnd, »das grenzt ja fast an Ver-rat.«

»Was soll das heißen?«

Die anderen drei lächelten ebenfalls.

»Dass ich sie heute Abend überraschen wollte, wenn ich fertig bin«, er zeigte auf den Arbeitstisch, »aber da Sie nun schon mal hier sind, werde ich es wohl nicht länger für mich behalten können. Lacross, kommen Sie her und sehen Sie sich das mal an.«

»Unglaublich!«, entfuhr es ihm. »Das können Sie doch nicht alles entziffert haben!«

»Natürlich nicht. Aber ein bisschen habe ich geschafft. Es war Zufall, wie so oft bei diesen Dingen.«

Das war einer der Gründe, weshalb Lacross ihn so mochte – Nicodim war bescheiden.

»Aber der Reihe nach«, fuhr er fort, »die Zeichen in unsere Schrift zu übertragen, heißt noch lange nicht, ihre Bedeutung zu verstehen. Ersteres ist reine Fleißarbeit, die auf Beobachtungsgabe und Scharfsinn beruht. Davon habe ich einen Teil erledigt – und ein wenig, ein klitzekleines Bisschen von der zweiten Sache.«

Iago Lacross sah ihn begeistert an. Zusammen mit dem Schweiß hatten sich seine Erschöpfung und seine Traurigkeit über Pablo, Nat und sich selbst verflüchtigt. Seine Augen leuchteten. Sein weißer Bart ebenfalls, der im Kontrast zu seiner dunklen Haut so weiß war wie noch nie.

»Diesmal«, sagte Nicodim, »handelt es sich um eine komplexe Sprache. Sie hat wirklich nichts mit der des ersten Volkes zu tun, die wir schon vor so vielen Jahren auf diesem öden Planeten des Menschen untersucht haben.« Er unterbrach sich und wandte sich an Lacross: »Meinen Sie nicht auch?«

Professor Iago Lacross nickte zustimmend.

»Gut. Das habe ich in unsere Schrift übertragen: die Tafel des Siedlungsgebietes, die des phallischen Monuments und die derjenigen, die gestern gefunden wurde ... ach übrigens, wissen wir schon, worum es sich dabei handelt?«

»Das Hauptquartier der Armee«, antwortete Doktor Marmor.

»Das passt, das passt. Ich hatte also recht!« Nicodim war vergnügt wie ein kleiner Junge, wie ein kleiner Junge mit etwas

hellerer Haut, dem sie versicherten, er sei genauso dunkelhäutig wie die anderen; wie Nat.

»Was steht denn drauf? Was bedeutet es?«, fragte Graciela Marmor.

»Sie ist beinahe schön, wenn sie vergisst, dass sie es nicht ist«, dachte Lacross abgelenkt. Aber etwas brachte ihn wieder zur Übersetzung der Tafeln zurück: »Die Heldentaten eines Königs, seine Eroberungen, armer Pablo.«

»Immer mit der Ruhe, meine Liebe, nicht so hastig. Ich verstehe leider nur wenig. Allein hier, ohne die Hilfsmittel aus der Universität, Sie verstehen? Und trotzdem ... trotzdem gibt es bekannte Zeichen. Merkwürdig, nicht wahr? Fortbestand kann eine Menge bedeuten. Eine ganze Menge sogar! Ich will damit sagen, dass die ersten Menschen, die den Planeten verließen, etwas mitnahmen, oder alles, und davon sind uns, nach Tausenden von Jahren, nach der Durchquerung des Weltraumes, unzählige Bezeichnungen, Wörter, Gesten und Bedeutungen geblieben – Dinge, die weder einen Grund noch eine Möglichkeit hatten zu überdauern, es aber dennoch taten. Das ist uns nicht fremd, so wie jenes Inselvolk. Das ist Zivilisation.«

Leonard Carriego schmunzelte.

»Ja, Zivilisation«, betonte Nicodim. »Seltsamerweise gab es Normen von etwas, das wir heute als Zivilisation verstehen. Man kann davon ausgehen, dass unter denen, die noch übrig waren, Menschen aller Völker des Planeten ausgewählt wurden, um die Flucht ins Weltall zu wagen, und vielleicht fühlten sie sich zum ersten und einzigen Mal eng miteinander verbunden. In dieser heterogenen Gruppe, mit all den Sprachen, Rassen, Hautfarben und Gepflogenheiten befanden sich auch einige entfernte Nachfahren der Siedlung, die wir gerade ausgraben. Und vielleicht stamme ich, oder stammen Sie, Frau Doktor, oder Sie, Carriego, irgendeiner von uns, von einem dieser Menschen ab. Wir werden es wissen, wenn wir diese Welt gründlich erforscht haben – wir werden unsere Ursprünge kennenlernen.«

Warum auch nicht? Iago Lacross war sehr glücklich über dieses Gespräch. Viel glücklicher als über die Übersetzung der Marmortafeln.

»Deshalb konnte ich«, fuhr Nicodim fort, »ohne Literatur, ohne Grundlagen oder irgendetwas anderes, ein oder zwei Wörter erraten. Aber ich kann mich auch täuschen, und diese aneinandergereihten graphischen Symbole sind gar keine Wörter. Daraus erklärt sich mein Verhalten; ich schwanke zwischen Begeisterung und Skepsis. Meine Begeisterung sagt mir, wenn dieses zweite Siedlungsgebiet das Hauptquartier des Militärs ist, spricht das für das, was ich entschlüsselt zu haben glaube. Meine Skepsis bremst mich – ein Wissenschaftler spekuliert nicht.«

»Vergessen Sie Ihre Bedenken, Nicodim. Wenn wir unsere Ausgrabungen beendet haben, zurückkehren und unsere Ergebnisse präsentieren, ist noch immer Zeit, um streng wissenschaftlich vorzugehen. Was haben Sie denn herausgefunden?«

»Das hier«, Nicodim ließ den ausgestreckten Zeigefinger über seine Notizen gleiten, »bedeutet so viel wie Truppe oder Regiment. Ich wage zu behaupten, dass es Armee heißt, weil es unserem Wort ähnelt. Das nächste Wort ist leider unverständlich.«

»Wie spricht man es aus?«, fragte Graciela.

»Was?«

»Das unverständliche Wort.«

»Unter Beachtung unserer Phonetik würde ich sagen arhentinisch oder argentinisch. Danach stehen wieder eine längere Reihe von Wörtern und diese Gruppe von Schriftzeichen, die meiner Meinung nach Ziffern darstellen. Beachten Sie ihre Anordnung und dass sie sich, im Gegensatz zu den anderen, nicht wiederholen. Mit der Tafel des phallischen Monumentes wird es schwieriger. Sie kann Verschiedenes bedeuten. Bei einem so großen Siedlungsgebiet kann man nicht wissen, auf welchen Bereich des öffentlichen Lebens sie sich bezieht, ob auf Politik, Religion oder Gemeinwesen. Ich denke, auf die Religion – ein Fruchtbarkeitssymbol,

oder? Mal sehen: Der Begriff Stadt, das ist ziemlich einfach. Fast alle Kulturen haben ein ähnliches Wort für dieses Konzept. Der Begriff Stadt also, mit zwei Wörtern davor, über die wir vorläufig nichts Näheres herausfinden können. Danach zwei weitere Wörter und: *buenos-aires*, was soviel bedeutet wie gute Luft.«

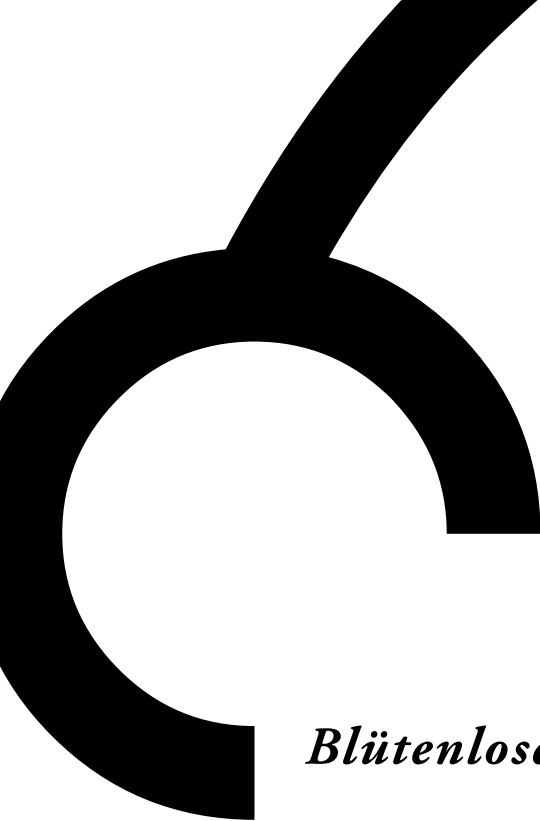
Leonard lachte, und Graciela schien von seinem Gelächter angesteckt zu werden.

»Gute Luft?«, fragte Leonard. »Sie werden mir doch nicht erzählen wollen, dass es in diesem Glutofen einmal gute Luft gegeben hat.«

Leonard ist so jung, dachte Iago Lacross, er hat, wie Nat, das Staunen noch nicht verlernt. Er ist auch so jung wie Nat oder wie Pablo, so jung wie ich damals war, als ich Aixa nicht heiraten wollte, um meine Karriere nicht durch die Ehe mit einer weißen Frau zu gefährden.

Graciela wurde wieder ernst: »Vergessen Sie nicht, dass das hier nicht immer eine Wüste war«, sagte sie.

»Als im Osten noch ein Fluss und hier eine grüne Ebene waren, gab es vielleicht eine milde Sonne, einen ebensolchen Mond, schöne dunkelhäutige Frauen, Quellen von Milch und Honig und gute Luft.«



Blütenloses Florieren

*Das unverwechselbare Werk
von Angélica Gorodischer*

Ein Nachwort von Rike Bolte

Blütenlese

Angélica Gorodischers wahres Debütwerk, der Erzählband *Bajo las jubeas en flor* von 1973, kondensiert in seinem Titel das Rezept, das das gesamte Schreiben der argentinischen Autorin prägt. Mit trockener Geste kommentiert Gorodischer heute noch die Titelergebung: Eine ›Jubea‹ sei, ja, eine blütenlose Palmensorte. Also ein autarkes, ein paradoxes Gewächs. Wie aber reproduziert sich eine solch wundersame Pflanzenart? Sie sucht ihren Weg in parallelen Sphären und bringt es darin zur Vollkommenheit. Und blüht eben doch.

Schreiben in Sphären, Schreiben am Fluss

Die Stadt Rosario ist die zweite Kulturmetropole Argentiniens. Neben der Bildenden Kunst hat sich auch eine bedeutende Literaturszene an den Ufern des Río Paraná etabliert. In Rosario sind Jorge Isaías, María Angélica Scotti, Jorge Riestra, Gloria Lenardón, Osvaldo Aguirre, Alberto Lagunas, Stella Contardi, Juan Carlos Martini, Elvio E. Gandolfo, Juan José Saer – und Angélica Gorodischer großgeworden. Die Szene kann der monopolisierenden Metropole Buenos Aires damit etwas entgegensetzen.

Die 1928 in Buenos Aires geborene, aber bald nach Rosario übergesiedelte Angélica Gorodischer ist seit jeher eine markante Figur innerhalb des rosarinischen Literaturzirkels. Als sie Ende der sechziger Jahre in der Stadtbibliothek Rosarios und nebenher als Übersetzerin arbeitet, beginnt sie mit dem Schreiben. Heute ist sie eine elegante Autorin, deren Werk sich erfreu-

licherweise kaum auf einen Nenner bringen lässt. Es umfasst science-fiktionale und phantastische Texte, *gothic novels*, Kriminalromane, historische Romane und Werke, die weiteren Subgenres zuzurechnen sind oder sich einer Klassifizierung gänzlich verweigern.

Auf den ersten, gut aufgenommenen Band *Cuentos con soldados* von 1965¹ folgt 1967 die Textsammlung *Opus dos*² und 1968 *Las pelucas*³. Fünf Jahre darauf schließt sich der souveräne Wurf *Bajo las jubeas en flor* an.⁴ In *Opus dos* folgt die Autorin wie in ihrem ersten Werk noch einer interiorisierenden Schreibweise. Das *Opus* phantasiert nicht nur die Zukunft Argentiniens, sondern auch jene der gesamten Menschheit und legt Gorodischers Lust am chronotopischen Experimentieren dar. Nach einer Atomkatastrophe und dem darauffolgenden Exodus in extraterrestrische Bezirke sowie einer Rückkehr auf die Erde wird diese von einer farbigen Hegemonie besetzt, die den weißen Teil der Überlebenden versklavt. Buenos Aires wird hierbei zur Ausgrabungsstätte, an der ein archäologischer Trupp den Obelisken der Stadt als verschüttetes Emblem einer untergegangenen Zivilisation zu rekonstruieren versucht. Die in neun Teilen organisierte Sammlung, die auch als Roman gelesen werden kann – die meisten Bücher der Autorin lassen sich als Erzählbände und simultan als Romane lesen –, entfaltet Gorodischers Erzählkunst, so wie dies weiterhin in *Las pelucas* geschieht. Hier liegt, ähnlich dem Fall von *Cuentos con soldados*⁵, ein historischer Roman vor, der eine

1 Angélica Gorodischer, *Cuentos con soldados* (Santa Fé, 1965).

2 Angélica Gorodischer, *Opus dos* (Buenos Aires, 1967).

3 Angélica Gorodischer, *Las pelucas* (Buenos Aires, 1968).

4 Angélica Gorodischer, *Bajo las jubeas en flor* (Buenos Aires, 1973).

5 *Cuentos con soldados* offenbart Gorodischer zudem als Meisterin des Dialogs. Der Text situiert das Geschehen in Italien, ein von der Autorin geschätzter Schauplatz, und verpflichtet dies mit Reflexionen über das Funktionieren moderner militärischer Disziplinierung. Ein solcher Diskurs findet sich auch in *Trafalgar* wieder, wo die Autorin unter dem direkten Einfluss der letzten argentinischen Militärdiktatur steht.

Brücke in die Renaissance und das Mittelalter schlägt und einmal mehr Gorodischers Virtuosität in der Schaffung von Atmosphäre deutlich macht. Gleichzeitig werden die narrativen Stränge straffer. Mit *Bajo las jubeas en flor* wird wiederum der Science Fiction Platz gemacht, bzw. hier frequentiert Gorodischer das Genre ein weiteres Mal mit Schalk und illustrier Skepsis. Der noch heute als Meisterwerk anerkannte und sechs Novellen versammelnde Band erbringt den Nachweis, dass nur ein radikaler Wahnsinn vor dem Wahnsinn der Normalität bewahren kann. Gekonnt verückt Gorodischer allein schon die Parameter, die das ›Normale‹ messen und die überhaupt Realität normieren. Die Abweichung qua Homosexualität, philosophischem Delirium, qua einer bis zum Anschlag ausgekosteten Routinierung des Alltags, qua Tod und anderen Grenzsituationen wird dabei zur (nicht immer positiven) utopischen Option. Unumstritten schwingt kafkaesk Arom mit, wenn etwa die Insassen einer Inhaftierungsanstalt nach Lust und Laune festgenommen wurden: Wer einmal in der Anstalt mit dem titelgebenden Namen ›Dulce recuerdo de las jubeas en flor‹ festsitzt, weiß kaum, wieso, wird aber in einem paradoxen Zirkelschluss aus ihr entfernt, sobald er sich in ihren Räumen kriminell betätigt. Dargelegt werden solche Szenarien in einer realistischen, das Zynische streifenden Erzählweise.

Immer deutlicher wird Gorodischers Diskurs des Ironischen, mitunter des Burlesken, als 1977 *Casta luna electrónica*⁶ erscheint. In dem Band taucht zum ersten Mal die Figur Trafalgar auf, die später, 1979, in dem gleichnamigen Band *Trafalgar* die Titelrolle übernehmen wird. Auch in *Casta luna electrónica* geht es u. a. um die Verkehrung einer normierten Praxis des Körperlichen/Sexuellen, wobei Gorodischer die dichotomen und ambivalenten Strukturen einer (patriarchalen) Begehrensorganisation offen-

6 Angélica Gorodischer, *Casta luna electrónica* (Buenos Aires, 1977).

legt.⁷ *Trafalgar*⁸ stellt einen spielerischen futuristischen Roman mit pikareskem Einschlag dar, der zudem noch die Autorin selbst in das Hierseits der Kaffeehaus-Atmosphäre Rosarios platziert. Die Hauptfigur Trafalgar Medrano ist ein Handelsreisender aus Rosario, der fremde Planeten ansteuert, aber ebenso den Tango und die Unterhaltungen mit seiner Autorin schätzt.

Gorodischers mit *Trafalgar* bereits sehr autonom gewordenes Werk konsolidiert sich, als das weiterhin an der chronotopischen Eskapade interessierte zweibändige Opus *Kalpa imperial*⁹ (I und II) erscheint, kurz nach Ende der letzten argentinischen Militärdiktatur in den Jahren 1983/1984. Eine opulente Utopie/Uchronie, die mit negativen wie positiven Vorzeichen spielt und nach den halluzinatorischen, ver-rückten Visionen aus *Bajo las jubeas en flor* und dem schelmenhaften *Trafalgar* eher Kennzeichen einer Saga trägt. *Kalpa imperial* fällt paradigmatischer, parabolischer aus. Im Jahr des Erscheinens von *Kalpa imperial I* wird das explizit feministische Buch *Mala noche y parir hembra*¹⁰ publiziert, zwei Jahre darauf der Roman *Floreros de alabastro, alfombras de bokhara*¹¹, den Angélica Gorodischer selbst als ›fliegenden Teppich‹ bezeichnet,

7 Schauplatz des Textes ist ein aristokratisch-matriarchales System, in dem zwar die Frauen die privilegierte Kaste stellen, eine dichotome Ordnung *per se* aber in keiner Weise angefochten wird. Die androgynen Frauenfiguren – unter denen sich die Señora Guinevera Lapsilázuli befindet – sind eine ebenso kastrierende Instanz wie die hegemonialen Subjekte einer patriarchalen Logik. Gorodischer geht es also um die grundsätzliche Verurteilung bzw. (paradisierende) Relativierung von totalitären, monolithischen (Repräsentations-)Systemen. Die Figur Trafalgars, die eigentlich mit den Attributen eines echten Machisten ausgestattet ist, legt von den ver-kehrten Zuständen Zeugnis ab und bleibt darüber ›ein guter Kumpel‹ (›un buen tipo«).

8 Angélica Gorodischer, *Trafalgar* (Buenos Aires, 1979).

9 Angélica Gorodischer, *Kalpa Imperial* (Buenos Aires, 1983) und *Kalpa imperial. Libro II* (Buenos Aires, 1984).

10 Angélica Gorodischer, *Mala noche y parir hembra* (Buenos Aires, 1983; hier: Buenos Aires, 1997).

11 Angélica Gorodischer, *Floreros de alabastro, alfombras de bokhara* (Buenos Aires, 1985). Der Margo Glantz gewidmete Roman ist von Raymond Chandler inspiriert und führt eine Heldin vor, die Aufgaben lösen muss, die sonst meist den Weg des männlichen Detektivs bestimmen.

der letztlich aber auch ein Kriminalroman ist und von der späten Emanzipierung seiner Protagonistin berichtet, als diese eine Agententätigkeit in Mexiko aufnimmt – und nichts mehr so ist, wie es zu sein schien. Der Roman *Jugo de mango*¹² von 1988 enthält ein lapidares Protokoll über eine absurde Szenerie in einer bananenrepublikanischen Region. Eine ungewollt wehrhafte Protagonistin muss sich hier mit einem bizarren Ensemble an machistischen Figuren und Codes abmühen. In *Las repúblicas*¹³, von 1991, antizipiert Gorodischer in einem konzentrierten, polyphonen Text jene historische Krise, die Argentinien zehn Jahre später manifest erschüttern wird und einen Quasi-Untergang der Nation fürchten lässt. Das dystopische Werk berichtet vom Zerfall des Landes in mehrere Teilrepubliken; dabei wird ein apokalyptisches ökologisches Szenario skizziert, in dem der Regen auf immer ausbleibt. Die Protagonistin erlebt auf ihrer waghalsigen Reise durch solches Inferno einen *rite de passage*, als sie von ihrem Geschlecht zum männlichen überwechselt. Hier scheinen Anleihen bei oder parallele Strukturen zu Virginia Woolfs *Orlando* (1928) auf. 1993 folgt *Fábula de la virgen y el bombero*¹⁴, 1994 *Técnicas de supervivencia*¹⁵. *Prodigios*¹⁶, ebenso von 1994, ist eines der Lieblingsbücher der Autorin selbst. Es liefert eine perfekte Textarchitektur und stellt ein Haus in das Zentrum des Geschehens bzw. fokussiert dieses als Hauptfigur oder Medium, in dem schimärenhafte Frauenfiguren nur transitorische Heimat finden. 1998 publiziert Gorodischer die Texte *Cómo triunfar en la vida*¹⁷ und *Locas por la cocina*.¹⁸ Dass Frauen ›Geschichte machen‹, zeigt die Autorin nach dem sich an

12 Angélica Gorodischer, *Jugo de mango* (Buenos Aires, 1988).

13 Angélica Gorodischer, *Las repúblicas* (Buenos Aires, 1991). 2008 erwirbt der US-Verlag Aqueduct die Rechte für die Übersetzung des Werkes.

14 Angélica Gorodischer, *Fábula de la virgen y el bombero* (Buenos Aires, 1993).

15 Angélica Gorodischer, *Técnicas de supervivencia* (Rosario, 1994).

16 Angélica Gorodischer, *Prodigios* (Barcelona, 1994).

17 Angélica Gorodischer, *Cómo triunfar en la vida* (Buenos Aires, 1998).

18 Angélica Gorodischer, *Locas por la cocina* (Buenos Aires, 1998).

Metonymie und Metapher ausprobierenden, surrealistisch eingefärbten Werk *Prodigios* im Jahr 2004 mit *Historia de mi madre*¹⁹ in einer erstmals autobiographischen Weise. Vorher jedoch noch, mit dem 2000 erscheinenden *Menta*²⁰, betritt sie gemäßigeres Terrain, vielleicht wird auch ihr Stil gefälliger. Gorodischer testet hier das Genre des *micro-relato*, vergisst aber nicht, weiterhin jenen Cocktail zu servieren, in dem sie gemeinhin die Überzeugung auflöst, dass die Realität unser größtes Geheimnis und Wunder sei. Ebenfalls 2004 erscheint *Cien islas*²¹, 2002 noch *Doquier*²².

In *Tumba de jaguares*²³ von 2005 stellt sich die Autorin bewusst skeptisch der Aufgabe, an die Gräueltaten der letzten argentinischen Militärdiktatur (1976-1983) zu erinnern. Folter, Verschwinden und Tod erstehen hier als Phantasma einer tabuisierten politischen Vergangenheit auf, und zwar immer vor dem Hintergrund weiblichen Protagonistentums und der Entfaltung bzw. dem Zitieren mythologischer Narrative. Die Jaguare treten in dem Werk, das sich von den vorangehenden ironisch, prosaisch fundierten Texten durch seine lyrische, teilweise sehr autoreferentielle Schreibweise stark unterscheidet, als die einzigen Wesen auf, die sich der

19 Angélica Gorodischer, *Historia de mi madre* (Buenos Aires, 2004). Angélica Gorodischer widmet sich in diesem biographischen Text zwar auch ihrem eigenen Leben – indem sie sich selbst im Spiegel ihrer Mutter betrachtet – vor allem aber ist das Buch eine Hommage an María Angélica Junquet de Arcal, oder: Angélica Arcal (1892-1975), die sich durch damals für eine Frau ungewöhnliche (und riskante) Tätigkeiten wie etwa die Führung eines literarischen Salons, feministisches Engagement etc. auszeichnet und die Entscheidung Gorodischer, zu schreiben, maßgeblich mit beeinflusst. Siehe hierzu auch das Interview von Orlando Verna von LA CAPITAL, unter http://www.lacapital.com.ar/2004/04/11/seniales/noticia_90355.shtml, besucht am 31. Mai 2007.

20 Angélica Gorodischer, *Menta* (Buenos Aires, 2000).

21 Angélica Gorodischer, *Cien islas* (Rosario, 2004).

22 Angélica Gorodischer, *Doquier* (Buenos Aires, 2002). Auch *Doquier* widmet sich, ähnlich den Texten von *Kalpa imperial*, dem Mythos der Stadt, und zwar jenem der ›werdenden‹ Stadt, die nichts mit der Stadt der Moderne zu tun hat, sondern von Kriegern, reisenden Händlern, Magiern und Katzen bevölkert ist und an der Schwelle zu einer neuen (modernen) Epoche steht.

23 Angélica Gorodischer, *Tumba de jaguares* (Buenos Aires, 2005).

Geschichte erwehren können.²⁴ Aus der Legendenwelt der Maya stammend, sind die großen Katzen furchtlos und in der Rache gewandt. Mit der Synthese eines solchen mythologischen Rekurses und dem trance-artigen Evozieren historiographisch verbürgter Geschehnisse (Folter und Verfolgung politisch und sozial anders Denkender und Handelnder durch das Militärregime) versucht sich Gorodischer an einem schwierigen Stoff. Ist es die metaphorische Schreibweise, die allein das Unsagbare (re)konstruieren, daran gemahnen kann? Wie elaboriert – und ›schön‹ – kann oder muss eine Sprache sein, die dies wagt? Ist poetische Verdichtung der Adaptation historischen Terrors und dem daraus folgenden Trauma gewachsen, oder ist sie ein Versuch der Kompensation?

Nach dieser finsternen und heiklen Materie erscheint im Jahr 2006 *Querido amigo*²⁵, ein Briefroman, der von der Geschichte eines englischen Diplomaten im Birnassam des beginnenden 19. Jahrhunderts erzählt. Die vom Protagonisten an einen Freund gerichteten Briefe enthalten ausführliche erotische Schilderungen, was Gorodischer die Legende hat in Umlauf setzen lassen, ihr Mann habe die Publikation über zehn Jahre verhindert. Eigentlich jedoch geht der Text auf ein mit der kubanischen Autorin Daína Chaviano vor zehn Jahren initiiertes Projekt zurück, bei dem sich Gorodischer als literarische Repräsentatin des äußersten Südens

24 In *Tumba de jaguares* sticht ein weiteres Mal Gorodischers kritische Inblicknahme binärer Ordnungen ins Auge, die die Welt in Mächtige und Ohnmächtige, in Täter und Opfer, in Männer und Frauen aufteilt. Wie bereits in *Trafalgar* dargelegt, illustriert dies die junge verschleppte Frau, die in einem Teil des Werkes eine zentrale Rolle spielt, doch vermengt sich ihre ohnmächtige Kontur immer mit dem mächtigen Schatten des Jaguars.

25 Angélica Gorodischer, *Querido amigo* (Buenos Aires, 2006). Der Text befasst sich mit der Irritation, die der Protagonist Albert-George Ruthelmeyer ob der kulturellen Differenzen erfährt, die ihn in Birnassam erwarten; bald wird diese Irritation noch ganz anderer Natur sein: Als man ihm nahelegt, eine zweite Ehe einzugehen und sein Bündnis mit der in seinem Heimatland zurückgelassenen Lady Ruthelmeyer zu vergessen, wird er in eine bisher unbekannte Welt der Lust und des Begehrens entführt. Von dieser Horizonterweiterung wird er seinem Freund in Briefen berichten und beweisen, dass es ein Exil der Lust geben kann.

Lateinamerikas und Chaviano als solche der (zum *Cono sur* quasi antipodischen) spanischsprachigen Karibik vornahmen, gemeinsam an einem Buch mit erotischen Texten zu arbeiten.

2008 legt Angélica Gorodischer zwei Bücher vor: den eher leichtfüßigen Roman *Tres colores*²⁶ und ein »Buch zum Film«. Die Regisseurin María Victoria Menis ersucht die Autorin um eine ältere, unveröffentlichte Erzählung, »La cámara oscura«, und verfilmt die Geschichte einer jüdischen Immigrantin, die Ende des 19. Jahrhunderts nach Argentinien gelangt. Der gleichnamige Film, eine argentinisch-französische Koproduktion, berichtet von Stigmatisierung und Ausgrenzung, verhandelt die Konzepte von Schönheit und Hässlichkeit und setzt den Blick als zentrales Dispositiv. Er wird noch 2008 mit viel Erfolg in Argentinien, Chile, Uruguay und Frankreich gezeigt. Gleichzeitig wird die Textvorlage neben weiteren, ebenso unbekannteren Erzählungen Gorodischer in einem Sammelband veröffentlicht.²⁷ Und unterdessen ist die Autorin 80 Jahre alt geworden.

Rosario ist nicht nur zweite Kulturhauptstadt Argentiniens. Die Stadt liegt auch an einem imposanten Fluss, dem sie, anders als Buenos Aires dem Río de la Plata, nicht den Rücken zuwendet. Zu Vollmondzeiten hängt der Trabant in orangenen Tönen wie ein riesiger Lampion über den flutenden Wassern. Der Río Paraná schleppt, aus den dichten Wäldern und Urwäldern, die weiter im Norden beginnen, Treibgut an. Angélica Gorodischer hat sich in ihrem Werk mit Abenteuerlust, Akribie und äußerster Professionalität in unterschiedlichste Raum-, Zeit- und Text-Sphären vorgewagt. Ihr Werk ist ein Raumschiff; ein Medium der Expeditionskunst. Der Fluss, aus dem diese Sphären womöglich aufsteigen, aufgestiegen sind, ist, als Kulissen-Protagonist etwa in *Tumba de jaguares* – so auch in *Doquier* – gleichermaßen eine

26 Angélica Gorodischer, *Tres colores* (Buenos Aires, 2008).

27 Angélica Gorodischer, *La cámara oscura* (Buenos Aires, 2008).

Leitlinie zur Konstanz, die stetes Wachstum gebracht hat. Immer ist er Inspirationsquelle der Autorin gewesen; dazu kommt all das, was der Fluss an Treibgut transportiert, und jenes, was sich in ihm spiegelt – ganz gleich, ob es sich dabei um echte oder elektronische Monde handelt. So seien hier Flüsse und Monde gelobt, wie es Angélica Gorodischer in ihrem Werk tut.

Kunstvoll am Rand schreiben – Von der marginalen Phantastik

Angélica Gorodischer zählt zu den profiliertesten und außergewöhnlichsten Figuren des argentinischen und lateinamerikanischen Literaturbetriebs.²⁸ Sie ist aber auch eine der wenigen Autorinnen, wenn nicht die einzige, die sich auf dem Subkontinent konsequent (auch) dem Genre der Science Fiction verschrieben hat. Die Argentinierin Silvina Ocampo und die Chilenin María Luisa Bombal sind Kolleginnen im Bereich der Phantastik; dazu kommen Marjorie Agosín (Chile), María Esther de Miguel (Argentinien) und Alicia Jurado (Argentinien). Des Weiteren hat sich Liliana Bodoc, die ebenso Argentinierin ist, einen Platz im Bereich der Fantasy erschrieben. In der Produktion der Science Fiction ist unter diesen Repräsentantinnen Gorodischer zweifelsfrei eine Pionierin.²⁹

Bereits in ihren ersten Texten hat Gorodischer auf die blumige Zierde der neobarocken Proliferation verzichtet und auch den Duktus des großen Erzählens nicht gepflegt. In den Kanon der

28 Ein lebendiges Bild Angélica Gorodischers liefert ein (spanischsprachiges) Interview, das Juan Sasturain im Rahmen seines Filmprojektes ›Ver para Leer neben vielen anderen Gesprächen mit bedeutenden argentinischen Schriftstellerinnen und Schriftstellerinnen geführt hat. Siehe unter <http://www.verparaleer.speedy.com.ar/Interviews/Index/id=32&season=2008>. Besucht am 2. September 2009.

29 Hierzu auch Angela Dellepiane, »Contar=mester de fantasía o la narrativa de Angélica Gorodischer«, Beilage der REVISTA IBEROAMERICANA Nr. 132/133 (1985), S. 627-640.

hierzulande in den siebziger Jahren Einzug haltenden lateinamerikanischen Literatur ist sie deswegen nie aufgenommen worden. Dieser hat sich ja vor allem über die Etikette des Magischen Realismus konstituiert. Selbst manche Werke der Phantastik, die sich nicht subsumieren ließen, wurden darunter zu einer raren Kost und eher im akademischen Bereich verabreicht, als erfolgreich auf dem Buchmarkt platziert.

Tatsächlich verzichtet Gorodischer auf die Kniffe, die in der großen Summe der Werke des *Realismo Mágico* angewandt werden.³⁰ Die Vertreter der lateinamerikanischen Erzählschule haben sie nicht einmal inspiriert. Vielmehr sind es angelsächsische AutorInnen wie Ursula K. Le Guin (*1929), R. A. Lafferty (1914-2002), Robert Silverberg (*1935), Samuel R. Delany (*1942) und Philip K. Dick (1928-1982), die ihr Werk beeinflusst haben; hinzu kommt Isaac Asimov (1920-1992).³¹ Allerdings ist das Schreiben der rosarinischen Autorin sehr wohl in den Kontext der großen argentinischen Phantastik zu stellen. Dass ihr, anders als deren paternalen Vertretern, trotz der betörend in Erstaunen versetzenden Texte, die sie verfasst hat, die Übersetzung ins Deutsche bis auf zwei Ausnahmen³² verwehrt blieb, mag wiederum daran liegen, dass sie eine eigene – unter anderem feministische eingefärbte – Variante der Phantastik entwirft.³³ Gorodischer ist also weder eine Kopistin

30 Allerdings bezeichnet Ignacio Maroto Gorodischer als eine der hervorstechenden Erbinnen des Magischen Realismus. Vgl. Ignacio Maroto, zitiert nach Celia Esplugas, »Angélica Gorodischer y lo fantástico como crítica social«, in CUADERNOS DE ALDEEU, Nr. 1, Band 15 (1999), S. 33-42, S. 34.

31 Hier nennt die Autorin vor allem den Roman *The End of Eternity* (1955), der für sie manifest gemacht habe, dass die Science Fiction ein »unverhofft verführerisches Genre« sei. (In einem Gespräch mit mir.)

32 Das wären *Eine Vase aus Alabaster* im Orlanda Frauenverlag (Berlin, 1992) und die Übersetzung des Textes »Los embriones del violeta« in: Bernd Goorden & A. E. van Vogt (Hrsg.), *Die Venusnarbe – Die besten SF-Erzählungen aus Südamerika*, im Heyne Verlag (München, 1982).

33 Vor allem Juan Carlos Martini, der ebenso Science Fiction-affine Elvio Gandolfo und Angélica Gorodischer lassen sich als VertreterInnen eines »postcortázarischen« Schreibens charakterisieren. Vgl. hierzu auch David Lagmanovich, »Gandolfo, Gorodischer, Martini. Tres narradores jóvenes de Rosario

der exotisierenden, für Europa geschäftsträchtigen ›lateinamerikanischen Schreibweise‹ – sie zieht der süffigen Schokoladenspurden in ihrem Werk leitmotivisch sedimentierenden nostalgisch-ernüchternden Kaffee³⁴ vor –, noch verfährt sie mit einem eindeutigen Inventar und der Rhetorik der Phantastik. Der Autorin geht es eher um die Anbindung an die ›Wirklichkeit‹ bzw. um die (wenn auch fabelhafte) Verzerrung einer stets politisch zu verstehenden Realität, als darum, aus dem Griff in den Kosmos des Unheimlichen oder Wundersamen ihre ästhetische Krux zu speisen oder gar dem Irrealen um seiner selbst willen zu dienen. Das heißt: Gorodischer weist darauf hin, dass die Lösung des Welt-rätsels einzig in der Enthüllung sozialer Zustände liegen kann. Dass diese im kruden und gewalttätigen Sinn befremdlich (und verabscheuenswürdig) sein können, lässt Gorodischer ihre Texte darstellen. Dabei bricht die Autorin dennoch mit einem objektiven, rationalistischen Weltbild. Angélica Gorodischer betreibt zwar keine literarische Weltflucht, sondern bestätigt die Welt in ihrer Prekarität; sie tut dies jedoch, indem sie sie mit minimalen phantastischen Einsprengseln lakonisch zitiert – und dabei stets zwischen dem dystopischen und dem positiv utopischen Gegenentwurf oszilliert. Für Angélica Gorodischer gibt es nur die eine Welt. Und diese ist zu verbessern. Dazu zählt auch, dass sie Hierarchien und Dichotomien politischer Couleur, wie sie sich in Lateinamerika (und durchweg in der Geschichte des Okzidents) in großer Zahl finden, karikiert, hyperbolisiert und dekonstruiert.

(Argentina)«, in CHASQUÍ. REVISTA DE LITERATURA LATINOAMERICANA Nr. 2, Band 4, Februar 1975, S. 18- 27, S. 19.

34 In Gorodischers Werk wird immer wieder Kaffee getrunken und darüber gesprochen, ob er gut zubereitet ist oder nicht; er dient der Zusammenkunft der Figuren und spornt sie zu neuen Taten an. Er ist – anders als der Alkohol, aber auch anders als der aristokratische Tee – ein Getränk der Ratio, das bisweilen Motor für revolutionäre Taten sein kann und auch von der Schlüpf- rigkeit des Mangosaftes (so in *Jugo de mango*) weit entfernt ist. Außerdem steht er für die angenehme, häusliche Seite des Planeten Erde, so z. B. dann, wenn Trafalgar von seinen Abenteuern zurückkehrt.

In solche literarische Praxis passt denn auch, dass sich Gorodischer – ähnlich einem Cortázar – von Beginn ihrer Karriere an den *genres mineures* zugewandt, aber hier nie eines im Speziellen bevorzugt hat. Dass sie alle Gattungen gleichermaßen zu bespielen weiß, macht sie zur Betreiberin eines Am-Rande-Schreibens, einer (im positiven Sinn zu lesenden) marginalen, heterodoxen Phantastik. Und wenngleich sich mancher ihrer Texte hermetisch oder sogar klaustrogen gibt, wie das etwa bei *Las pelucas* oder *Prodigios* der Fall ist, und dies an Cortázar und Borges erinnern mag, zeichnen gerade diese assoziativen oder parallelen Strukturen das Werk nicht mehr aus, als es ohnehin an Qualität besitzt.

Momente der Umzingelung, des Eingeschlossenseins und gleichsam der Entfremdung sind grundlegende Bestandteile der Phantastik. Auch bei Gorodischer brechen sinistre Elemente einer ungebändigten Realität über die Figuren herein, halten sie in Schach oder führen sie in die Irre. Wenn sich hingegen der Eindruck abzuzeichnen beginnt, in der Lektüre könnte die Zeugenschaft über eine anwachsende und niemals gelöste Bedrohung ihren Platz finden, zieht hier der bis auf wenige Ausnahmen zumindest latent stets mitschwingende trockene Diskurs seinen Strich durch die Rechnung. Das heißt: Bedrohung, ja, aber keine, die den Gesetzen impermeabler Simulation gehorchte. Das wiederum heißt: Die Gefahr ist bei Gorodischer dergestalt, wie sie sich in unserer Wahrnehmung darstellt. Sie mag total sein, doch ihre Inkommensurabilität wird in erster Linie immer zur derealisierenden Perzeption und, im Bereich der Sprache, zu einem eskapistisch-kompensatorischen, somit ironischen Reflex führen. Und Ironie ist ja bekanntlich ein Diskurs der an den Rand Gedrängten, der sich der sublim-souveränen Strategie zu bedienen weiß, aus einer ausweglosen, peripheren Lage eine Kunst zu machen.

Angélica Gorodischer's lapidarer Schreibstil, der oftmals ein zwar alltäglicher, umgangssprachlicher³⁵, doch immer konziser und

35 Teilweise ist die »vulgäre« Sprache der Figuren aufgrund der Verwendung

eigenwillig poetischer ist, kann mitunter in einer Weise den Finger auf die Wunden der Sprache legen, dass die Worte zu rotieren beginnen, ihre scheinbar selbstverständliche Signifikanz einzu- büßen beginnen. Der Effekt, der aus diesem Sprachverlust resultiert, ist jener, den sich Susan Sontag von der Literatur versprach: (kunstvolle) Verstörung. Für Angélica Gorodischer gilt es, diese Verstörung in paradoxe Räume und Zeiten zu heben. Sie verbindet dies oftmals mit einem virtuosen Flirt mit manchen Modellen der Philosophie, dekliniert jedoch vor allem die makabre Provokation, die die politische Geschichte der Menschheit ist.

Tropenfrüchte und marode Maschinen – Anschreiben gegen das Reglement konventioneller Science Fiction

Angélica Gorodischer inspiziert Strukturen und Stätten unserer Welt, in denen Macht produziert wird. Um die fatalen Facetten dieser Gewohnheit zu extrapolieren, nutzt die Autorin die Uchronie wie auch die Utopie als Technik zur Reliefverstärkung. Sprich: Die Autorin katapultiert perfides und lamentables Treiben der Menschheit – exemplarisch anvisiert etwa in der argentinischen Militärdiktatur (wie bereits erwähnt in *Kalpa imperial* oder *Tumba de jaguares*) – in fremde Zeit und fremden Raum (bzw. in undefinierten Raum und undefinierte Zeit), um es damit umso deutlicher hervortreten zu lassen.

In der Imagination anderer, ferner und anderszeitlicher Welten ist es Gorodischer jedoch niemals um die Strategie naturwissenschaftlich ausgerichteter Science Fiction gegangen, noch darum, dass ihre literarischen Figuren Weltraum-Opern bestücken, durch entlegene Sonnensysteme rasen oder gar das Inventar hoch tech-

des *Lunfardo*, der ›Gauzersprache‹ von Buenos Aires, nur mit Sachkenntnis verstehbar. Eben die Verwendung dieses linguistischen Codes macht Gorodischeres Werk zu einem sozial engagierten.

nologisierter Zivilisationen in Szene gesetzt wird. Nichts interessiert Gorodischer weniger als der Transport eines Raumschiffes von Punkt A nach Punkt B oder die akribische, naturalistische Zurschaustellung jener Bausteine, die menschliche Machbarkeitsphantasien längst durch die entsprechenden Machbarkeiten und Gemachtheiten ersetzt haben. Das liegt auch daran, dass Südamerika andere soziale, politische, ökonomische und damit technowissenschaftliche Voraussetzungen liefert als die Wiege der ›harten‹ Variante des Genre, der angelsächsische Raum und insbesondere die USA. Gorodischer entwirft keine Maschinenimperien – denn Maschinen funktionieren in Argentinien nicht, so die Autorin³⁶ –, staffiert ihre Texte nicht mit veritablen und an der Filmkonvention messbaren *Aliens* aus. Sie nimmt vielmehr in einen präzisen Blick, dass das Fremde (und Befremdende) schon immer unter uns ist, wir das Fremde sind, dass das ›Prinzip *Alien*‹ in uns ist. Dies zu demonstrieren braucht kaum Kulissenarbeit, keine holographischen Einschübe, sondern höchstens eine metaphorisch parallele Anlage zu jenem terrestrischen Universum, das uns zu Füßen liegt. Vermengt das Fremde sich mit dem Vertrauten – und wir selbst sind uns ja auf den ersten Blick das Vertraute –, treten absurde, mitunter tragisch zu lesende Konstellationen zutage. Gorodischers Werk fängt diese Perspektive ein, und zwar vermittelt des Jonglierens mit Versatzstücken aus den konventionellen, geschlossen operierenden Gattungstexten der Science Fiction, die vor einem gestochen scharfen hierseitigen Hintergrund ihre Konturen erlangen.

Ebenso fokussiert Angélica Gorodischer die Irritationen, die die Begegnungen unterschiedlicher Kulturen und Sprachen bedeuten können. Das belangt bisweilen bereits die Heterogenität der diversen Kulturräume Lateinamerikas. So wird in *Jugo de mango*

36 So finden sich in Gorodischers Texten vielmehr bizarre Äquivalente funktions-tüchtiger Artefakte: Ein Raumschiff kommt hier eher als klappriges, aus Resten von maroden Haushaltsmaschinen zusammengesetztes Gefährt daher.

in den Augen einer südamerikanischen (argentinischen) Protagonistin eine karibische Insel zur Parabel des allzu irdischen Befremdens, wobei der Mangosaft als Metapher hierfür firmiert – und kaum das Paradiesische repräsentiert. Doch mischen nicht nur die allegorischen Stellvertreter absurder Bananenrepubliken die Texte Gorodischers auf. Auf ›Salari II‹ in »Los embriones del violeta« (*Bajo las jubeas en flor*) werden die Protagonisten etwa von mehreren am Himmel stehenden Sonnen geblendet.

So sehr Gorodischer auf die Diskurse der Robotik und der Kriegsepike verzichtet³⁷, so sehr geht es ihr um ein Anschreiben gegen totalitäre Denkschemata (etwa: dass es nur eine Sonne gäbe), gegen normierende Identitäts-Regime (insbesondere der phallogozentrischen Tradition). Wahnsinn und andere Formen des geistigen und emotionalen Ausbruchs und der Abweichung vom irdischen Reglement sind daher von größerem Interesse als die Flucht aus dessen Ordnung qua aufwändiger Technik – die nämlich den Weg zu einer ›wahren‹ (halluzinierten oder inneren) Exploration meist verstellt.

Um zusammenzufassen: Die explizite Distanzierung von den konventionellen Rezepturen der Science Fiction, die oftmals in einem zwar pompösen, doch letztlich konservativen, vorurteilsbeladenen Sinn mit dem Fremden verfährt, lässt Angélica Gorodischers Territorien surrealistische, manchmal nur minimal deplatzierte sein. Und um wieder zum Mond zurückzukehren: Bei Gorodischer bleibt dieser Mond, geht aber fremd. Und die Macht der Diktatoren lässt sich in deren lasziver Affinität zur Tropenfrucht nachkosten.

37 Hierzu auch María Esther Vázquez, »Angélica Gorodischer, una escritora latinoamericana de ciencia ficción«, in REVISTA IBEROAMERICANA Nr. 123/124, Band 49 (1983), S. 571-576, S. 572.

Androgynes Schreiben: Exil, totales Exerzitium und die Utopie einer Subjektwerdung des Menschen

Gewiss folgt Angélica Gorodischers Schreiben dem Diktum der Literatur-Aristokratin Virginia Woolf und deren in *A Room of One's Own* (1929) apostrophierten Forderung eines autochthonen, längst verdienten Raumes, in dem Frauen ihren Zugang zur Erschreibung der Welt wählen können sollen.³⁸ Wenn bei Woolf bereits das Konzept geistiger Bisexualität zentral ist, lässt sich bei Gorodischer mehr noch von einem ›Quer‹³⁹-Schreiben sprechen, einem Schreiben quer durch die Gattungen, die Sprachen, von einer Bewegung quer durch jene diskutable Matrix, die die Welt in dichotomen Zügen ›gendert‹. Gorodischer muss weder Judith Butler noch Foucault gelesen haben, um ihr Werk von Beginn an mit weiblichen Figuren zu besetzen, die sich am Rand (der Gesellschaft, der Geschichte, der Familie, der ›Normalität‹) situieren – und an diesem Rand dennoch und gerade dort zu Protagonistinnen werden.⁴⁰ Identität ist hier, gemäß allen weiteren theoretischen Axiomen der Postmoderne, die die Autorin ebenso wenig explizit rezipiert hat, immer Differenz und jedes Handeln eines der Passage, eines des Hinübertretens von einem definierten

38 Eindeutig von dem Essay Woolfs ist das von Gorodischer und Ursula K. Le Guin gemeinsam verfasste Werk *Escritoras y escritura* (Buenos Aires, 1992) beeinflusst.

39 ›Quer‹ wird hier im Sinne des englischen *queer* verstanden, das ursprünglich auch in einem abwertenden Sinn als Bezeichnung für eine vom heterosexuellen Begehren abweichende sexuelle Orientierung verstanden wurde, von der jüngeren Gender-Bewegung und der *Queer-Theory* jedoch in einem politischen, theoretischen wie spielerischen Sinn als ›anders‹ belegt ist und nicht nur schwule und lesbische (also homosexuelle) Differenz meint, sondern auch *transgender* und *intergender*-Varianten.

40 Es ist die Figur Trafalgar, die das Protagonistentum von Frauen in Gorodischers Werk intradiegetisch kommentiert. Die Königin Isabel in der Erzählung »De navegantes« im gleichnamigen Band etwa wird von ihm beschrieben als: »ein richtiger Typ, der die Eier dort hat, wo sie hingehören« (»[...] todo un macho con los huevos bien puestos«). Vgl. Angélica Gorodischer, *Trafalgar*, S. 62. (Deutsche Übersetzung von mir.)



und definierenden Bezirk in einen anderen. Die Protagonistinnen von Angélica Gorodischer sind demnach fluktuierende Figuren.⁴¹ Dabei entsteht ihre *otherness* auf burleske Weise im Dispositiv männlichen bzw. patriarchalen Betrachtetwerdens, wie es etwa in der Erzählung »Un cuento de amor, por fin« aus *Mala noche y parir hembra* vorgeführt wird.⁴² Hier wird ›die Frau‹, in einem Gespräch unter Männern, schlichtweg aus der menschlichen Spezies ausgeschlossen, und zu ›einem anderen Ding‹ deklariert. Auch in »Los embriones del violeta« wird deutlich gemacht, dass ›die Frau‹ aus männlicher Sicht nicht nachvollziehbar (und deswegen in der frauenlosen Gesellschaft auf ›Salari II‹ nicht rekonstruierbar) ist. Durchweg geht es Gorodischer jedoch um die Negierung einer weiblichen Stereotype patriarchaler Prägung; es sind die domestizierten Frauen, die in ihrem Werk nicht vorkommen⁴³,

41 Hierzu siehe auch Graciela Aletta de Sylvas, »Ser mujer en la escritura de Angélica Gorodischer«, in *La imagen de la mujer en la literatura*, hrsg. von María Ángeles Calero Fernández (Lleida, 1996), S. 91-100, S. 92. Gorodischer verzichtet dezidiert darauf, ›die Frau‹ als den Besser-Menschen aufwarten zu lassen; ebenso wenig ist sie Erfüllungsgehilfin männlicher Utopien. So plädiert die Autorin, ähnlich ihrer Kollegin und Übersetzerin Ursula Le Guin, für die Fluktuation, für eine große Geschlechts- und Begehrens-Variable. Die mythologisch lang tradierten Praktiken der Transvestie und Transsexualität finden ebenso, wie bereits erwähnt, Eingang in einigen Passagen von *Las repúblicas*. Persiflagen von Begehrens- und damit verbundenen Macht- und Zeichenkonstellationen im Interesse des Patriarchats – des Phallogozentrismus – tauchen nicht nur (in ihrem invertierten Sinn) in *Trafalgar*, sondern weiterhin in der dem Sammelband aus den siebziger Jahren den Titel gebenden Erzählung »Bajo las jubeas en flor« und in »Los embriones del violeta« auf. Hier zitiert Gorodischer die Homophobie, die in patriarchale Regime eingeschrieben zu sein scheint, und konterkariert sie mit einer burlesk in Szene gesetzten männlichen Zwangshomosexualität. Die von Judith Butler aufgezeigte heterosexuelle Matrix wird kurzerhand umgestülpt; dazu gesellt sich ein (ebenso bereits zitierter) fulminanter Überbau aus Anregungen zur Revision stur eingeübter ›Normalitäts‹-Parameter.

42 Dazu auch der Hinweis von de Sylvas, a. a. O., S. 92.

43 Höchstens kommen sie als ›Werwölfinnen‹ vor, wie z. B. in »La perfecta casada« aus *Mala noche y parir hembra*. Hier wird die ›perfecta casada‹ – die ideale Ehefrau (eine Figur, die auf einen gleichnamigen Text von Fray Luis de León aus dem spanischen 16. Jahrhundert anspielt) – als eine subkutan gefährliche Figur eingeführt, die nur so tut, als fühle sie sich im Haushalt wie ein Fisch im Wasser, während sie eigentlich auf der Suche nach allen möglichen

und als schimärenhafte Folie zwar zitiert, aber ohnehin auch als solche schon nicht verstanden und stets aus dem Diskurs männlicher Interessen und Weltsichten ausgeschlossen wurden. Also bleibt der Entwurf eines Frauentyps, der in patriarchaler Optik gänzlich nicht mehr gefasst werden kann, bzw. jener Frauentyp, der folglichweise von der *HIStory* diffamiert wurde: das wären Hexen, Transvestierte, Abenteurerinnen, Wahnsinnige⁴⁴, Mörderinnen. Dass die Genre der Science Fiction, der Phantastik, des Historischen Romans und des Kriminalromans besonderen Raum für diese Figuren bieten, erklärt Gorodischers Bevorzugung derselben.

Frauen, die sich auf die Suche nach ›dem Wort‹ oder der Schimäre des Mannes begeben und also dem phallogozentrischen Sirenenangewandten anheimfallen – so etwa in »Las luces del puerto de Waalwijk vistas del otro lado del mar« aus *Mala noche y parir hembra*, wo sich eine Frau, die dem von einem Gespensterschiff herunterschallenden Hilferuf eines Mannes folgt, selbst in ein Gespenst verwandelt –, werden in Gorodischers Werk konterkariert. Gorodischer ist es, wie Virginia Woolf, darum zu tun, die

Fluchtmöglichkeiten ist. Diese verdichten sich symbolisch in Türen, die sich auftun, und in Türrahmen, die danach schreien, durchschritten zu werden. So führt eine Tür aus der Kindheit der Protagonistin in die Wüste Gobi anstatt in das Schlafzimmer der Eltern und eröffnet späterhin ungeahnte Perspektiven.

- 44 Der (explizit männliche) Erzähler von »La resurrección de la carne« (ebenfalls *Mala noche y parir hembra*) z. B. konstatiert – nachdem der Protagonistin in einem surrealistischen Szenario die Reiter der Apokalypse erschienen sind, ihr Mann jedoch weiter in der Zeitung blättert und sie bei deren erneutem Auftauchen die Harley Davidson besteigt, die von einem blonden Langhaarigen der Reiter gelenkt wird –, dass ›der Wahnsinn eine in Blüten stehende Flamme‹ sei (»[...] la locura es una flor en llamas.«). Die Protagonistin besteigt die Höllenmaschine, weil ihr ›das Erwachsensein bei Gesundheit und Verstand [...] auf traurigste Weise steril‹ vorkommt (»[...] era tristemente estéril ser adulta y razonable y sana«). Der Erzähler fügt deswegen auch hinzu: ›Oder in anderen Worten gesprochen, ist es schier unmöglich, diese tote, erkaltete, zähe, unbrauchbare und sündige Asche der Vernunft wieder zu entfachen‹ (»O en otras palabras, es imposible inflamar las cenizas muertas, frías, viscosas, inútiles y pecaminosas de la sensatez.«). Angélica Gorodischer, »La resurrección de la carne« in: *Mala noche y parir hembra*, S. 151.« (Deutsche Übersetzung von mir.)

Frau Subjekt werden, sie heraustreten zu lassen aus ihrer Funktion als Projektionsfolie, Echo, Objekt.

Auch wenn sie diese Bezeichnung – bzw. Kategorisierungen im Allgemeinen – nicht schätzt, ist Angélica Gorodischer demnach Feministin. Neben den vielfachen Auszeichnungen, die ihr Werk erfahren hat⁴⁵, ist sie gleichermaßen für ihr frauenpolitisches Engagement prämiert worden.⁴⁶ Literarische und politische Haltung (eher: ›Beweglichkeit‹ im Sinne des argentinischen ›movilizada‹) setzen sich damit in eins. Allerdings gibt es – glücklicherweise – für Angélica Gorodischer keine *écriture féminine*. Vielmehr ist für die Autorin Schreiben ein androgynes, totales, undefiniertes Exerzitium. Das meint, dass Gorodischer keine Essentialistin in dem Sinne ist, dass sie für die Annahme einer vordiskursiven geschlechtlich markierten Identität (bzw. Differenz) einstehe, sondern im Gegenteil, sie ist eine Essentialistin in dem Sinne, dass sie für eine Essenz des Schreibens (und des Wortes) plädiert – auch und gerade, wenn dieses durch die Mühle patriarchaler Dispositive (also einem Konvolut an Texten männlich-symbolischer Prägung⁴⁷) gegangen ist, die unter anderem die Mär von einer ›weiblichen Natur‹ (und entsprechend einer ›männlichen‹ Natur) erschaffen haben. Sprache ist, das macht Gorodischer deutlich, bis dato ein von Männern dominiertes Territorium. Wenn es die Möglichkeiten eines partiellen, klandestinen Unterwanderns dieses Tatbestandes gibt, wie etwa im Falle der exklusiv von Frauen in China kodierten Nushu-Sprache⁴⁸, so ist von Gorodischer ange-

45 Hierzu zählen u.a. der Premio Más Allá (1984), der Premio Emecé (1984-85), der spanische Premio Gilgamesh (1986), das Fullbright-Stipendium (1988 und 1991), u. a.

46 So etwa mit dem von der ›Asamblea Permanente por los Derechos Humanos‹ verliehenen Premio Dignidad (1996).

47 Hierzu ebenso Francine Masiello, »Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia«, in REVISTA IBEROAMERICANA Nr. 51, 132/133 (1985), S. 807-822.

48 Hinweis von Angélica Gorodischer in einem Interview mit mir (»Por suerte el Cosmos es un misterio«, Publikation in Vorbereitung.). Nushu ist eine

dacht, dass Sprache einmal komplett und eins werde⁴⁹ und damit post-hegemonial – und essentiell.

Wenn also Angélica Gorodischer sich einerseits ein utopisches (bzw. eutopisches) Schreiben denkt, ist das Schreiben von Frauen jenseits eines (essentialisierten) weiblichen Schreibens angesiedelt und in erster Linie Übung zur alternativen Eroberung und Kolonialisierung der Sprache. Dafür braucht es jedoch erst einmal einen Ort, an dem professionelle Konzentration möglich ist, ein Kabinett, an dem Frauen Diskurse erschaffen können, die weibliche Subjektwerdung projizieren. Dass dies bis heute noch ein Desiderat ist, da ein bis in das 20. und weiterhin in das 21. Jahrhundert hineinreichendes, historisch bedingtes Exil der Frau existiert, lässt Gorodischer gegen den Ausschluss weiblicher Stimmen aus den öffentlichen Bezirken vieler Gesellschaften, zumal in Lateinamerika, anschreiben. Ganz zu Recht apostrophiert Celia Esplugas Gorodischers Werk in diesem Zusammenhang als subversiv.⁵⁰

Doch was ist mit der Lust? Generell ist das Begehren in Gorodischers Werk kardinal aus Worten gemacht. Das mag die stereotype Erwartung an lateinamerikanische Literatur enttäuschen, die zumal mit dem literarischen ›Auf den Plan treten‹ der Frauen eine körperschriftliche Wende zusammenphantasiert hat. Gorodischers Figuren, und eben auch die Frauen (bzw. die ver-querten Figuren) sind knöchrig, intellektoloid, neurotisch. Sie heißen Delmira

geschlechtsspezifische Schriftsprache. Als Teil einer Gesangs- und Dichtkunst in der südwestchinesischen Provinz Hunan wurde sie ausschließlich von Frauen erlernt und von diesen nur an Mädchen weitergegeben. Die filigrane, langgezogene, kursiv gestellte Schrift zählt – so die neuesten Forschungsergebnisse – etwa 300 bis 500 Jahre. Das Nushu befreite die traditionell auf einen sehr limitierten Lebensraum beschränkten Frauen und Mädchen aus dem Analphabetismus und der sozialen Isolation und ermöglichte es ihnen, untereinander klandestine Botschaften auszutauschen.

49 Angélica Gorodischer, »La mujer y las palabras«, in HISPAMÉRICA Nr. 12/39 (1984).

50 Celia Esplugas, a. a. O., S. 37.

Luzuriaga – so die Heroine aus *Jugo de mango* – und tragen ausgebeulte, fleckige, anämische Kleidung.⁵¹ Männer kommen hier, manchmal als blond ondulierte Erscheinungen, süffiger weg. Aber genau das will Gorodischers Werk: So, wie es auch Kaffee serviert, statt Kakaospuren zu ziehen⁵², lässt es die Spezies, die gemeinhin als sinnlicher bzw. womöglich noch als dunkler ›Kontinent‹ gilt, schlichtweg sperrig werden. Das heißt: Frauenfiguren bei Gorodischer versperren den lange von männlicher Hand geebneten Weg, um sich selbst aus der Starre zu befreien und ›loszumarschieren, trotz der Angst‹ (»Ser mujer es seguir adelante a pesar de tener miedo.«).⁵³ Sie sollen ›unter Wasser wohnen, Spinnen dressieren‹, ›Züge auf ihrem Weg durch die Alpentunnel überfallen‹, ›Kopilotinnen von Ikarus‹ werden und ›mit den eigenen Händen verborgene Diamanten aus Minen reißen‹⁵⁴ – alles sollen

51 In *Jugo de mango* steht der Mangosaft nicht nur (wie bereits erwähnt) für das irdisch Fremde, das die Protagonistin in der Karibik vorfindet, oder für die Laszivität der Repräsentanten des dortigen politischen Systems, sondern gleichermaßen, so formuliert de Sylvas, für das ›auf den Geschmack kommender Protagonistin, als diese ihres ›Ausgetrocknetseins‹ gewahr wird und endlich auch vom Saft kostet. Ebenso in *Floreros de alabastro, alfombras de bokbara* gönnt sich die Protagonistin nach ihrem opulenten Verdienst als Geheimdienstagentin im höheren Alter lang ersehnte Luxusgegenstände: Alabastervasen und teure Teppiche. Sie sieht sich hierbei mit der Notwendigkeit konfrontiert, ihre frühere Identität als Mutter und Großmutter zu eliminieren, da sie von ihren Töchtern heftige Vorwürfe erntet. Hier zeigt Gorodischer einmal mehr die Last der sozialen (und der gender-spezifischen) Definition auf.

52 Bezug genommen wird hier selbstverständlich auf ein so süffiges Opus wie *Bitterstüße Schokolade* der mexikanischen Autorin Laura Esquivel (*Como agua para chocolate*, 1989), in dem Küche, Körper und Text gewinnträchtig vor allem für ein unterkühltes europäisches Publikum fusioniert werden: Gorodischer serviert hingen in *Prodigios* auch eine Abhandlung über die Analogie von Kulinarik und intellektueller Tätigkeit – auf die schon Juana Inés de la Cruz hinwies. Ihre Figur Lola mischt mit Professionalität die richtigen Ingredienzen und verweist darauf, dass dies beim Schreiben ebenso der Fall sein muss. Hierzu auch de Sylvas, a. a. O., S. 99, und Rosario Ferre, »La cocina de la escritura« in: Patricia González y Osian Ortega, (Hrsg.), *La sartén por el mango* (Puerto Rico, 1985).

53 Angélica Gorodischer, *Vasto mundo*, S. 96. (Deutsche Übersetzung von mir.)

54 Vgl. Angélica Gorodischer, »La resurrección de la carne«, in *Mala noche y parir hembra*, S. 151: »[...] como había soñado con ser [...] copiloto de Icaro, como

sie sein und tun, nur nicht gefällig sein. Mit dem erotischen Text *Querido amigo* beschreitet Gorodischer plötzlich einen neuen Weg. Es mag das Alter sein, wie sie schmunzelnd eingesteht⁵⁵, doch das Begehren nimmt hier neue Konturen an, wird weniger diskursiv bzw. weniger diskurskritisch, unmittelbarer.

Letztlich projiziert Angélica Gorodischer in ihre Texte das Ideal einer Subjektwerdung des Menschen. Für die Begehung dieses Projekts ist unvermeidbar anzuerkennen, dass alles, was hierüber hinausgeht, womöglich gar ›Glück‹ oder ›Utopie‹, ein immer bloß flüchtiges Legat des Menschen ist. Dennoch ist jede Form der Diskriminierung, die die wenn auch nur funkenhafte Aussicht auf Utopie infrage stellen könnte, für Gorodischer eine Quelle der Beunruhigung.

Weiterblühen oder vom Verspeisen der Zeit

In *Prodigios* heißt es: ›alle äßen‹ – die Männer, die Frauen, die Zeit ... Außerdem formuliert Angélica Gorodischer, das Verfassen ebenso wie das Lesen von Erzählungen bedeute, ›den Kiefer zu entspannen‹ (›aflojar las mandíbulas‹). Es bleibt zu hoffen, dass die Autorin noch viel Raum findet, die Gefräßigkeit der Zeit literarisch zuzubereiten und – ungeachtet der Tatsache, dass ihr Debütwerk auf Blütenlosigkeit bestand – nun, über 35 Jahre später, als blütenreiche Kost zu servieren ...

... und weiterzublühen: Die Jaguare, die titelgebenden Allegorien aus Tumba de Jaguares, sind in der Mythologie der Maya jene Kreaturen, die das Universum erschaffen. Das Maya-Horoskop wiederum versteht die Raubkatzen als leidenschaftliche Wesen,

le hubiera gustado [...] arrancar con las manos los diamantes ocultos en las minas, [...] vivir bajo el agua, domesticar arañas, [...], asaltar trenes en los túneles de los Alpes [...].« (Deutsche Übersetzung von mir.)

55 Im Gespräch mit mir.

die ihre Utopien ins Trockene bringen. Sie seien mutierende, undomestizierbare Kreaturen. Es ließe sich mutmaßen, Gorodischer sei zumindest Protokollantin eines Clans der Jaguare, Archivarin deren papiergewordenen, unbeugsamen Willens. Da sie vermerkt, sie habe noch einiges in der Schublade, ist sie zudem (spekulative) Archivarin einer Zukunft der Raubkatzen.

Berlin, 6. September 2009

Quellenverzeichnis

»Presagio de reinos y aguas muertas« [»Verkündigung von königlichen Reichen und hangenden toten Gewässern«] aus: *Opus dos* (Ed. Minotauro: Buenos Aires, 1967) © der Übersetzung 2010 by **Marko Große**

»Los embriones del violeta« [»Die Embyronen des violetten Lichts«] aus: *Bajo las jubeas en flor* (Ediciones De La Flor: Buenos Aires, 1973) © der Übersetzung 2010 by **Diego Ariza Flores** und **Rike Bolte**

»A la luz de la casta luna electrónica« [»Im Licht des keuschen Elektronenmondes«] aus: *Trafalgar* (El Cid Ed.: Buenos Aires 1979) © der Übersetzung 2010 by **Oliver Dietrich**

»Jugo de mango« [»Mangosaft«] aus: *Jugo de mango* (Emecé Ed.: Buenos Aires, 1988) © der Übersetzung 2010 by **Sarah Otter**

»El inconfundible aroma de las violetas silvestres« [»Der unverwechselbare Duft wilder Veilchen«] aus: *Las repúblicas* (Ed. de la Flor: Buenos Aires, 1991) © der Übersetzung 2010 by **Mathias-Fritz Schwadow**

»Marino Genovés, hijo de humilde cardador de lana, descubre nuevo continente« [»Genueser Seemann, Sohn eines einfachen Wollwebers, entdeckt neuen Kontinent«] aus: *Mala noche y parir hembra: cuentos* <nueva ed. ampliada por las musas> (Dinsmann: Buenos Aires, 1997) © der Übersetzung 2010 by **Sarah Otter**

»De te fabula narratur« [»De te fabula narratur«] aus: *Mala noche y parir hembra: cuentos* <nueva ed. ampliada por las musas> (Dinsmann: Buenos Aires, 1997) © der Übersetzung 2010 by **Theresa Schulz**

»Caviar negro« [»Schwarzer Kaviar«] aus: *Menta* (Emecé Ed.: Buenos Aires, 2000) © der Übersetzung 2010 by **Mathias-Fritz Schwadow**

»La naturaleza es una madre cruel« [»Die Natur ist eine grausame Mutter«] aus: *Menta* (Emecé Ed.: Buenos Aires, 2000) © der Übersetzung 2010 by **Marko Große**

»Con los ojos cerrados« [»Mit geschlossenen Augen«] aus: *Menta* (Emecé Ed.: Buenos Aires, 2000) © der Übersetzung 2010 by **Theresa Schulz**

»Tumba de jaguares« [»Grab der Jaguare«] Auszug aus: *Tumba de jaguares* (Emecé: Buenos Aires, 2005) © der Übersetzung 2010 by **Rike Bolte**