

Onettis Werft

Lesarten von J. C. Onettis Roman
El astillero im intertextuellen Vergleich
mit L.-F. Célines *Voyage au bout de la nuit*
vor der Folie der Philosophie
Schopenhauers

David Freudenthal

Diese Schrift wurde im Sommersemester 2008 unter dem Titel
"Die Welten der Werft: J. C. Onettis *El astillero*
im Vergleich zu Célines *Voyage* und interpretiert mit Schopenhauer"
als Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde
von der Neophilologischen Fakultät der
Ruprecht-Karls Universität Heidelberg angenommen

Datum der Promotion: 5.6.2008

David Freudenthal (geb. 1979).

Studium (*Magister Artium*) der Germanistik und Romanistik
in Freiburg i.Br., Toulouse und Valencia (2001-2004)
sowie zum Konferenzdolmetscher (*Master of Arts*) in Köln (2005-2007).
2005-2008 Wissenschaftlicher Mitarbeiter
am Institut für Romanische Sprachen und Literaturen
der Goethe-Universität Frankfurt.

Kontakt: dekaef@gmx.de

Ich widme diese Zeilen all den Träumern und denen,
die mich das Träumen lehrten und mich hielten

sowie

all den Wandernden, die niemals aufgeben, die Räume dieser und jener Welt zu
durchstreifen und die so ihre kleine Stimme dem Gesang schenken,
der leise und ewiglich durch die Gefilde wogt
und die Seelen bisweilen dem Hiesigen enthebt

Mein herzlicher Dank geht an

die beiden Betreuer
Prof. Dr. Gerhard Poppenberg (Universität Heidelberg) und
Prof. Dr. Gerhard Wild (Universität Frankfurt)

sowie für die unterstützenden Gespräche und Gesten an
Renata de Freitas Martins,
meine Eltern Barbara Freudenthal und Matthias Wildermuth,
meine Schwestern Dorothea und Johanna,
außerdem
Benedikt Goos, Jan Herold, Ines Marberg, Sebastian Menzel,
Jakob Nawrath, Karen Saban, Peter Schulze und K.L.

Muchas gracias también a
Dolly Muhr Onetti por la larga y cálida conversación en Olivos
y a
María Angélica Petit y su marido Omar Prego por la muy interesante mañana en Montevideo.

Auch möchte ich meiner akademischen Lehrer Prof. Dr. Walter Bruno Berg und
Prof. Dr. Frank-Rutger Hausmann aus Freiburg gedenken und
besonders letzterem für sein offenes Ohr und die Unterstützung danken.

Nicht zuletzt habe ich der Stiftung *Freunde und Förderer der Universität Frankfurt*, *Professor Lic. Marcelo G. Burello* (Universität Buenos Aires) und *Professor Dr. Orestes Sandóval* (Universität Havanna) für die Unterstützung meiner Forschungsaufenthalte in Lateinamerika zu danken.

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINFÜHRUNG.....	6
II. EXPOSITION.....	10
1. Zu Juan Carlos Onetti.....	10
2. Literarisches Werden bei Onetti.....	13
3. Zur Forschungslage.....	16
4. <i>El astillero</i> en detail.....	20
4.1. Die Figuren.....	20
4.1.1 Die Protagonisten.....	20
4.1.2 Die Frauen.....	22
4.1.3. Die Männer.....	27
4.2. Detaillierte Kapitelschau.....	28
III. TEXTIMMANENTE STRUKTURANALYSE.....	34
1. Erzählstrategien.....	35
1.1. Der Erzähler - Stimme des Romans.....	36
1.1.1. Erzählerprofil.....	36
1.1.2. Erzählweise.....	38
1.1.3. Ambiguitäten in der Erzählperspektive.....	39
1.2. Zur Sprache.....	47
1.2.1. Die Einfachheit des Stils.....	48
1.2.2. Zu den Metaphern in <i>El astillero</i>	48
2. Raum.....	53
2.1. Klima.....	53
2.2. Topoi.....	56
2.2.1. Puerto Astillero.....	58
2.2.2. Büro und Werftgebäude.....	59
2.2.3. Casilla.....	60
2.2.4. Belgrano.....	60
2.2.5. Glorieta und Casa.....	60
2.2.6. Sonstige Orte.....	61
IV. INTERTEXT: CÉLINES <i>VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT</i>	62
1. Einleitung.....	62
2. Doktor Destouches und seine Reise in die Nacht.....	66
2.1. Zum Inhalt und Aufbau des Romans.....	67
2.2. Céline und die Psychoanalyse.....	69
3. Die <i>Voyage</i> als frühe Inspiration für Onetti.....	70
3.1. Verwandtschaft.....	71
3.2. Inhaltliche Parallelen.....	77
4. Afrika als Parallelwelt.....	78
4.1. Die Machtstruktur.....	80
4.2. Scheitern.....	80
4.3. Die Zersetzungsprozesse und das Klima.....	82
4.4. Tod und Untergang.....	84
4.5. Die Reise in eine onirische Welt, ins Phantastische.....	86

4.6. Einsamkeit.....	87
4.7. Die Beziehungen zum weiblichen Geschlecht.....	87
5. Konklusion.....	91
V. VERSCHIEDENE LESARTEN UND IHR PHÄNOMENOLOGISCHER ABRIß.....	94
1. Eine politische Allegorie.....	94
2. Ein existenzphilosophischer Roman.....	99
2.1. Grundideen der Existenzphilosophie.....	104
3. Ein Roman des Scheiterns.....	109
3.1. Exkurs zum Scheitern.....	109
3.2. Larsens Scheitern.....	115
4. Larsen als Don Juan.....	121
4.1. Exkurs zum Don Juan-Mythos.....	121
4.2. Vom sexuellen Ausbeuter zum geistigen Verführer.....	122
5. Der Roman als semiotische Spielkonstellation.....	130
5.1. Das Spiel.....	130
5.2. Konklusion.....	141
6. Ein Roman der Einsamkeit.....	143
6.1. Exkurs zur Einsamkeit.....	144
6.2. Einsamkeit im Astillero.....	148
7. Abschluß.....	157
VI. ONETTI UND SCHOPENHAUER: DIE WERFT ALS WILLE UND VORSTELLUNG.....	158
1. Exkurs zu Schopenhauers Philosophie.....	160
2. Onetti im Kontext der Philosophie Schopenhauers.....	178
2.1. Erste Reflexion.....	180
2.1.1. Die Entstehung des fiktiven Kosmos der Welt um Santa María.....	180
2.2. Zweite Reflexion.....	183
2.2.1. Das <i>principium creationis</i> oder der Wille zum Demiurgentum.....	184
2.2.2. Die Verneinung des Willens zum Leben bei Larsen.....	185
2.2.3. Selbsterkenntnis.....	189
3. Konklusion.....	189
VII. SCHLUß.....	191
VIII. BIBLIOGRAPHIE.....	195

I. Einführung

Ich kann zu meiner Reisen
Nicht wählen mit der Zeit:
Muß selbst den Weg mir weisen
In dieser Dunkelheit.
Es zieht ein Mondenschatten
Als mein Gefährte mit,
Und auf den weißen Matten
Such ich des Wildes Tritt.

(Wilhelm Müller)

"Onetti lesen heißt, sich einer Reihe von Verstörungen aussetzen."¹

Die vorliegende Arbeit widmet sich dem zentralen Roman *El astillero*² [dt. *Die Werft*] des Romanzyklus' der sogenannten Santa María-Saga des uruguayischen Autors Juan Carlos Onetti. Das Erlebnis der Onetti-Lektüre faßte ein Kritiker trefflich in folgende Worte:

"Juan Carlos Onetti zu lesen, das heißt: es um sich finster werden zu sehen, das graue Rauschen einer unaufhebbaren Depression in den Ohren zu haben, bodenlos irritiert zu sein, mit anstrengender Leichtigkeit sich plötzlich auf der anderen Seite der Wand zu befinden, die scheinbar sicher Realität von Traum, Wirklichkeit von Fiktion trennt, heißt schließlich auch: mit vollem Einverständnis sich verirren in einem Erzählkosmos, einem Einverständnis, das von dem Gefühl herrührt, als Leser hier nicht nur eine gute Geschichte oder mehrere zu hören, sondern an eine Welt angeschlossen zu werden."³

Scheitern und Verfall – in allen Facetten – scheinen den Roman *El astillero* ebenso wie das Gesamtwerk Onettis zu dominieren. Doch die hohe sprachlich-semantische Mehrdeutigkeit und der damit verbundene hermetische Charakter des Texts entziehen jeglicher singulären Ausdeutung den Boden. In der vorliegenden Analyse möchte ich daher den Roman differenziert als weiterverweisendes Zeichensystem lesen, das in einer Art Vexierspiel multiple Lesarten zuläßt, ja fordert, und dem eine mimetisch-realistische Deutung nicht gerecht wird.

Leser und Interpreten stehen hier vor einem sehr schwer zugänglichen Text, der sich einem breiten Leserpublikum entzieht. Eine Erhebung hierzu existiert nicht, jedoch haben meine Gespräche mit Lateinamerikanisten, Lesern aus Lateinamerika und vor allem aus Uruguay gezeigt, daß Onetti, obwohl er als der Begründer der modernen lateinamerikanischen Literatur gilt und eine eingeschworene Anhängerschaft hat, sehr wenig rezipiert wird. Dies liegt jedoch nicht nur an den oft als deprimierend (so nennt man ihn in Uruguay einen "bajón"⁴) und pessimistisch

¹ Markus Fischer: *Was uns fehlt: Utopische Momente in Juntacadáveres von Juan Carlos Onetti*. Bern ; New York 1995. S.18.

² *El astillero* zitiere ich nach *Novelas II* der von Hortensia Campanella betreuten Gesamtausgabe. Diese Referenz wird fortlaufend entweder mit *Astillero* abgekürzt, oder ist aber gemeint, wenn nur eine alleinstehende Seitenzahl angegeben ist. Juan Carlos Onetti: *Obras Completas II*. Barcelona 2007. S.149-322.

³ Jörg Drews: *Die Arbeiten und die Strafen. Eintritt in die Welt von Juan Carlos Onetti*. In: *Merkur*. 1986. S.685-688. S.685.

⁴ Ein "bajón" ist umgangssprachlich jemand oder etwas der/das einen "runterzieht". Dies wurde mir im persönlichen Gespräch am 24.2.2008 in Montevideo von María Angélica Petit mitgeteilt.

empfundenen Texten, sondern auch an der schlechten Editions- und einer sehr einseitigen Zuordnung seitens der Kritik.

Mir ist in der vorliegenden Analyse wichtig, Lesarten jenseits soziologischer Zuordnungen und der unhinterfragten Reproduktion bestimmter Topoi aufzuzeigen und eine tiefere Interpretation von Onettis *El astillero* vorzunehmen.

Ein intertextueller Vergleich von *El astillero* mit dem Roman *Voyage au bout de la nuit*⁵ (1932) des französischen Autors Louis-Ferdinand Céline sowie die Darstellung mehrerer möglicher Lesarten führen dazu, wesentliche, beide Romane prägende Phänomene als Teil der *conditio humana* zu begreifen. In der abschließenden Interpretation soll die Kontextualisierung des *Astillero* im Werke Schopenhauers den philosophischen Charakter von Onettis Roman unterstreichen und seinen Autor als einen nicht nur für Lateinamerika wichtigen Schriftsteller herausstellen.

Der Ausgangspunkt für die Analyse sind scheinbar einfache inhaltliche Fragen an den Text, die beim Lesen entstehen und auf die die bisherige Forschungsliteratur nur sehr unzureichend Antworten gefunden hat⁶: Warum kehrt der Protagonist Larsen nach einer fünfjährigen Verbannung in die Stadt Santa María zurück? Was ist der Sinn seines Kampfes in der Werft? Welche möglichen Veränderungen durchläuft Larsen? Daraus resultiert die Frage, was den onettianischen Menschen, exemplifiziert an der Figur des Junta Larsen, antreibt, in einer Welt zu leben, die ihm und der er fremd gegenüber steht, die er jedoch nicht durch den Selbstmord verläßt.

Diese inhaltlichen Fragen ziehen jedoch zugleich formalästhetische und philosophische Reflexionen mit sich und stehen daher in Beziehung zur Analyse des narrativ-diskursiven Modus operandi wie auch der differenten Lesarten des Romans.

Mein erster Zugang zu Onettis *El astillero* erfolgte über die im Roman beschriebenen und so die Handlung prägenden Figuren. Jedoch stellte sich bei der Figuren-Analyse (in Teil II) heraus, daß deren psychische Eigenschaften und Charakterzüge sich als abstrakte Eigenschaften in die Umgebung projiziert wiederfinden. Weiterhin erscheinen die Figuren in den physiologischen Beschreibungen als nur partiell präsent. Sie wirken fragmentiert und nur von skizzenhaften Linien zusammengehalten, so als ob sie primär Träger bestimmter Eigenschaften wären. Deswegen konnte ich diese Figuren nicht als konkrete Person betrachten. Vielmehr gehe ich davon aus, daß sie nur strukturelle Elemente in einem noch nicht verständlichen System darstellen. Daraus habe ich dann meine Hypothese und meine analytische Vorgehensweise entwickelt. Für die weitere Erkundung des Textes ist dann als erstes ein textimmanenter Zugriff in Form einer Strukturanalyse notwendig, welche die Erzählstrategien, die Sprache und die Anordnung der Chronotopoi untersucht.

Wenn dabei ersichtlich wird, daß sich die Instanz des Erzählers als äußerst ephemere erweist und eine Alteration zwischen verschiedensten Stimmen prädominiert, kann man diesen Text nicht mehr als narrative Einheit verstehen. Schon über diese Instanz wird darauf hingewiesen, daß sich ob der verschiedenen Stimmen eine Ambivalenz permanent durch den Text zieht, die sich auch in den Widersprüchen bezüglich der zeitlichen Anordnung der Kapitel widerspiegelt sowie in der Sprache. Die nähere Untersuchung letzterer zeigt, daß Onetti eine ganz eigene Sprache verwendet,

⁵ Der Roman *Voyage au bout de la nuit* wird im Text mit *Voyage* abgekürzt. Die Seitenangaben beziehen sich auf die Folio-Ausgabe (Gallimard) von 2001. Louis-Ferdinand Céline: *Voyage au bout de la nuit*. Paris 2001.

⁶ Derartige Fragen stellte sich etwa Juan Maria Molina, ohne sie jedoch zufriedenstellend zu klären: Juan Manuel Molina: *La dialectica de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti*. Frankfurt am Main 1982.

I. EINFÜHRUNG

die ähnlich wie Célines *petite musique* einem ganz eigenen Duktus folgt, der verschiedene Strukturen vermischt. So machen etwa Verbindungen aus Abstrakta und Konkreta jegliche realistische Verortung des Textes unmöglich. Wie in Vexierbildern kippen die verschiedenen Register ineinander und lassen den Text extrem opak und hermetisch erscheinen. Ist nun festgestellt worden, daß in einer textimmanenten Betrachtung weder über die Figuren noch über die strukturelle Analyse der Sprach- und Chronotopoi diese Hermetik in Richtung einer Interpretation aufgelöst werden kann, so ist der nächste Schritt, auf ein externes Hilfsmittel zurückzugreifen, das in erster Linie aus einem Prä- bzw. Intertext besteht. Daß Célines Roman *Voyage au bout de la nuit* als ein solcher angesehen werden kann, ist nicht nur bereits in der Forschung angeklungen, sondern auch von Onetti selbst sowie seiner Ehefrau wiederholt behauptet worden. Eine Analyse der *Voyage* und eine damit einhergehende Untergliederung in einzelne Themenbereiche ermöglicht eine Verortung essentieller Vergleichsmomente für die Werft, so daß sich auf diesem Wege neue Zugänge zu Onettis Roman erschließen. Über die graphischen und textuellen Referenzen und Parallelen zwischen den beiden Romanen hinausgehend, sind es also vor allem die einzelnen Themenkreise wie Scheitern, Entfremdung, Einsamkeit, Kommunikationsunfähigkeit und Verfall, die als aufschlußreich angesehen werden.

Der folgende Teil V stellt verschiedene partielle Lesarten je unter dem Lemma eines dieser synoptisch in der *Voyage* angesprochenen Motive dar, die an sich jedoch als noch nicht befriedigend erachtet werden können. So könnte man sagen, daß eigentlich schon die ganze Problematik des *Astillero* als *mise en abyme* darin ersichtlich wird, doch ist sie noch nicht greifbar, ausdeutbar. Um die einzelnen Themen differenzierter behandeln und auf den literarischen Text anwenden zu können, erweist sich eine als Exkurs angeordnete Verortung des Sujets in ihrem eigenen kulturellen Kontext als ergiebig. Nach der eingehenden Untersuchung der sechs Hauptthemen wird jedoch ersichtlich, daß es sich hier weniger um vollkommen eigenständige Interpretationsgrundlagen handeln kann – auch wenn die einzelnen Lesarten in sich sogar eine gewisse Geschlossenheit aufweisen können und sicherlich auch einzelne Aspekte erhellen – als vielmehr um ein Bouquet aus hinführenden Lesarten. Eine Synthese dieser Lesarten kann jedoch nicht auf der gleichen Ebene erfolgen, auf der diese selbst ansetzen und auf der sie sich als teilweise kontrastiv erweisen, sondern muß zu einer höheren Ebene übergehen. Daher setze ich dann an einem abstrakter gedachten Vergleich mit der Philosophie Schopenhauers an. Erst mit Schopenhauer gewinnen diese einzelnen Lesarten als Ensemble überhaupt die Kraft, mehr zu bedeuten als rein textuelle Denotate, erst unter diesem philosophischen System erlangen Einzelbereiche der Werft ihren Sinn.

Die Arbeit zeichnet in ihrem Aufbau somit auch einen Verstehensprozeß nach, eine Annäherung an einen hermetischen Text, die von der textuellen über die intertextuelle zu einer metatextuellen Betrachtungsweise übergeht.

Auch wenn die sogenannte Santa María-Saga mit dem Roman *La vida breve* (1950) beginnt und wesentliche Momente der onettianischen Dichtung schon in seinem Erstlingsroman *El pozo* (1939) zum Vorschein kommen, führt erst *El astillero* (1960) diese zur komplexen Vollendung. *El astillero* thematisiert in motivisch und poetisch dichtester Form die Motive und Fragen Onettis und stellt in parabelhafter Verknappung die letzten Monate der Hauptfigur des Santa María-Zyklus dar.

Die Arbeit hat zum Ziel, dieses Werk aus der interpretatorischen Sackgasse herauszuführen, in welcher der Roman *El astillero* als politischer oder existenzialistischer Roman gelesen wird.

Meine Untersuchung stellt nicht nur die erste deutschsprachige Monographie zu *El astillero*⁷ dar, sondern ist ein Novum sowohl bezüglich des längst hinfälligen Vergleiches mit der *Voyage* von Céline wie auch bezüglich einer philosophischen Interpretation mit Schopenhauer. Gleichzeitig werden explizit immer wieder in der Forschung erwähnten Phänomene wie Scheitern und Einsamkeit, aber auch Verführertum und Spielkonstellation eingehend untersucht.

Methodisch gehe ich von der Annahme einer Theoriepluralität zur Erschließung des vorhandenen Korpus' aus. In der Verbindung aus intertextuellen Vergleichen, strukturellen Untersuchungen und kulturell-philosophischen Ansätzen ergänzen hermeneutische und poststrukturalistische Zugänge einander, um diesen hermetischen Text in seiner Besonderheit besser zu erfassen.

Ich nehme durchaus den denkerischen Widerspruch zwischen dem Poststrukturalismus und einem metaphysischen System als Teile einer durchaus paradoxen geistigen Wirklichkeit in Kauf. Denn die Lektüre des Romans *El astillero* als mehrdeutige Zeichenkonstellation ist sicherlich nicht nur eine Möglichkeit, die durch eine Betrachtung von einer poststrukturalistisch-dekonstruktivistischen Warte aus gerechtfertigt wird, sondern auch im Text selbst angelegt ist. Insofern scheint mir diese Verbindung aus Dekonstruktion und metaphysisch-hermeneutischer Restitution einen Zugang zu einem komplexen künstlerischen Text zu gestatten.

Abschließend sei darauf hingewiesen, daß die Lektüre des ersten Teils des Schopenhauer-Kapitels durchaus vorgezogen werden kann. Dies erleichtert das Verständnis einiger meiner interpretatorischen Gedanken im Kontext mit Schopenhauer.

⁷ So ist es überhaupt erst die zweite deutschsprachige Monographie zu Onetti.

II. Exposition

1. Zu Juan Carlos Onetti

"Yo soy un hombre solitario que fuma en
un sitio cualquiera de la ciudad;
la noche me rodea, se cumple como
un rito, gradualmente, y yo
nada tengo que ver con ella."⁸

Diese Schilderung trifft nicht nur auf einen seiner Protagonisten, sondern auch auf Juan Carlos Onetti⁹ (1. Juli 1909 – 30. Mai 1994) selber zu. Einen Großteil seines Lebens verbrachte der Schriftsteller zurückgezogen am langsam dahinfließenden Rio de la Plata. Luís Haras publizierte in einer Anthologie von Reportagen zu lateinamerikanischen Autoren folgende Beschreibung Onettis, die dessen Bild für alle Zeiten festlegte:

"Im trägen Nieselregen, gehüllt in einen dicken Mantel, gebeugt unter dem Gewicht der Stadt, geht er, düster, ein Nachtwandler in der schlaflosen Nacht. Wie die Stadt trägt er müde die Last der Jahre. Hochgewachsen, weiße Schläfen, graues Haar, schlaflose Augen, verzerrte Lippen einer schmerzhaften Grimasse, hohe professorale Stirn, die Spuren des Verzichts in seinem Gang eines gealterten Büromenschen. Protagonist eines unvollständigen Buches, das er seit Jahren schreibt und kapitelweise, mit unterschiedlichen Titeln, veröffentlicht, ein 'einsamer Man an irgendeinem Ort der Stadt', rauchend, der sich nachts zur Wand dreht, um verrückte und phantastische Dinge zu ersinnen. 'Er scheint ein Waise zu sein, ohne Beschäftigung, abwesend, Mißgeschicke, an denen er seit immer leidet, aufgrund eines Fehlers der Natur oder einer innerlichen Niederlage während der Jugend, als er bereits mit niemandem etwas zu tun hatte'. Er lebt abgeschlossen von der Außenwelt, einsam, hilflos. Es war, wie er sagt, sein physisches und moralisches Außenseitertum, das ihn zum Schriftsteller machte, ihm zum Trotz, aus unbekanntem Gründen, ausgehend von einer Gewohnheit, die sich 'in Laster, in Leidenschaft, in sein Unglück' verwandelte. Er trägt sein Kreuz auf hängenden Schultern, als büße er eine unbenannte und unverzeihliche Schuld. Das ist das Bild, das wir von Onetti haben, dem Steppenwolf der uruguayischen Literatur, Bewohner jenes Ödlands, in dem laut Mario Benedetti diejenigen leben, die verdammt sind, 'das definitive Scheitern jeglicher Bindung, das totale Mißverstehen des Daseins, das sich Verpassen von Sein und Schicksal' zu erleiden."¹⁰

Auf einem Literaturwettbewerb der Tageszeitung *Prensa* aus Buenos Aires erschien am 1. Januar 1933 Onettis erste Veröffentlichung, die Erzählung: *Avenida de Mayo–Diagonal–Avenida de Mayo*. Onetti arbeitete bei der 1939 gegründeten Wochenzeitung *Marcha*, die sich von einem konservativen Blatt in den 1950er Jahren zum Sprachrohr der lateinamerikanischen Linken verwandelte und in politisch schwierigen Zeiten im mexikanischen Exil erschien. Onettis Arbeit bestand oft darin, Lücken mit kleinen Prosastücken zu füllen, die er jedoch unter Pseudonym veröffentlichte. 1939 erschien der, laut eigenen Aussagen schon um 1932 verfaßte Kurzroman *El*

⁸ Juan Carlos Onetti: *El pozo*. Übersetzung: "Ich bin ein einsamer Mann, der an einem beliebigen Ort der Stadt raucht; die Nacht umgibt mich, erfüllt sich wie ein Ritus, stufenweise, und ich habe nichts mit ihr zu schaffen".

⁹ Siehe dazu auch folgende Onetti Biographien: Omar Prego: *Juan Carlos Onetti : perfil de un solitario*. Montevideo, Uruguay 1986. María Esther Gilio; Carlos María Domínguez: *Construcción de la noche : la vida de Juan Carlos Onetti*. Buenos Aires 1993.

¹⁰ Zitiert nach: www.onetti.net/de/orientierungen/kurzbiografie [03.4.2008].

pozo im Kleinstverlag einiger befreundeter Journalisten. Bis Mitte der sechziger Jahre waren von den 500 gedruckten Exemplaren immer noch über ein Fünftel nicht verkauft. Wenn er auf den Verkaufserfolg seiner Bücher angesprochen wurde sagte Onetti gelegentlich: "Ich wechselte von Buch zu Buch den Verlag. Um die Verluste zu verteilen."¹¹ Nachdem Onetti 1940 bei der Nachrichtenagentur Reuters in Montevideo zu arbeiten begann, übernahm er 1941 die Leitung der Reuters-Redaktion in Buenos Aires. Von dort wechselte er dann 1948 erst zu einer Illustrierten, dann zu einer Werbeagentur. 1950 erschien sein Roman *La vida breve (Das kurze Leben)* in der argentinischen Hauptstadt und mit ihm erblickte die Santa María-Saga das Licht der Öffentlichkeit. Im Jahre 1955 zogen Onetti und seine letzte Ehefrau, die Geigerin Dorotea (Dolly) Muhr nach Montevideo zurück, wo Onetti kurz für eine Werbeagentur und für eine Tageszeitung arbeitete, bis er 1957 Direktor der Städtischen Bibliotheken in der uruguayischen Hauptstadt wurde – ein Amt, das er bis 1974 bekleidete. 1962 wurde Onetti zusammen mit Francisco Espínola der uruguayische Nationalpreis für Literatur verliehen. Anlässlich der Dankesrede soll er gesagt haben: "Ich rede nicht, ich schreibe."¹² 1970 wurden in Mexiko Stadt die *Obras Completas* (Gesamtwerk) publiziert. Dennoch schrieb Onetti darauf folgend noch vier Romane und mehr als 20 Erzählungen. 1975 wurde Onetti als Mitglied einer Jury, die die als subversiv und obszön angeprangerten Erzählung und Parabel auf die Diktatur *El guardaespaldas* von Nelson Marra prämierte von der Militärregierung verhaftet und erst nach drei Monaten auf internationalen Druck hin freigelassen. Im selben Jahr widmete die Madrider Literaturzeitschrift *Cuadernos Hispanoamericanos* Onetti eine Dreifach-Ausgabe. Gleichzeitig erhielt er in Italien seine erste internationale Auszeichnung und knüpfte daran seine erste Europareise, die ihn auch nach Spanien und Frankreich führte. Trotz des Reiseverbotes durch die uruguayische Militärjunta gelang es ihm im April 1975, über Buenos Aires sich nach Spanien abzusetzen. Bis zu seinem Tod lebte er nun in Madrid im Exil. Dort veröffentlichte Onetti dann auch 1979 den Roman *Dejemos hablar al viento*, an dem er mindestens 15 Jahre gearbeitet hatte, um dann im nächsten Jahr im November den prestigeträchtigen Cervantes-Preis zu erhalten; die höchste Auszeichnung für spanischsprachige Schriftsteller. Nun waren Onettis materielle Sorgen¹³ verschwunden: Er erhielt mit dem Preis die spanische Staatsbürgerschaft und das Preisgeld sicherte ihm seine weitere Existenz. Der späte Ruhm führt auch dazu, daß Onetti im postdiktatorischen Uruguay noch die nationalen Schriftstellerwürden erhielt, die ihm aber nach Spanien überbracht werden mußten, da er sich weigerte in seine Heimat zurückzukehren. Im Jahre 1993 erscheint Onettis letzter Roman *Cuando ya no importe*. Im letzten Kapitel heißt es:

"Ahora, definitivamente, para siempre en Monte, persisto en redactar apuntes porque absurdamente siento que debo hacerlo como cumpliendo un juramento sagrado que nunca hice pero que lo siento impuesto. Podría haber traído mucho dinero y duplicarlo en este país donde no falta el cómo. Pero vine con lo suficiente para asegurarme un suelto hasta la muerte, libre de trabajos, patrones y la compañía indeseable de colegas oficinistas. Libre de esta peste, gracias a Dios. Vivo escondido aunque ignorado por las llamadas fuerzas del orden que no me tienen en sus prontuarios. Me escondo porque aquí hay personas, sobre todo mujeres, cuyas caras y renuncias me niego a conocer después de tantos años. Por iguales motivos me disgusta muchísimo mostrarles mi cara de hoy, permitir que sospechen o adivinen algo de mis pasadas, pequeñas infamias. Escribí la palabra muerte deseando que no sea más que eso, una palabra dibujada con dedos temblones. No puedo decir que el cuerpo me haya traicionado nunca ni haya reclamado venganza por mis malos tratos.

¹¹ Zitiert nach: www.onetti.net/de/orientierungen/kurzbiografie [03.4.2008].

¹² Zitiert nach: www.onetti.net/de/orientierungen/kurzbiografie [03.4.2008].

¹³ So berichtete mir Dorteia Muhr in einem Gespräch am 20.3.08 in Olivos, Argentinien, daß Onetti tatasächlich in seinen jungen Jahren oft Hunger erlitten hatte.

II. EXPOSITION

Apenas, en esta etapa comienza a sugerir análisis, palpaciones, compañías químicas. Sé muy bien que terminará rebelándose y que usará dolores de intensidad escalonada para obligarme a tenerlo en cuenta, justamente cuando ya no importe demasiado al mezclarse con hastío y resignación. Otra vez, la palabra muerte sin que sea necesario escribirla. Hay en esta ciudad un cementerio marino más hermoso que el poema. Y hay o había o hubo allí-, entre verdores y el agua, una lápida en cuya tumba se grabó el apellido de mi familia. Luego, en algún día repugnante del mes de agosto, lluvia, frío y viento, iré a ocuparlo con no sé qué vecinos. La losa no protege totalmente de la lluvia y, además, como ya fue escrito, lloverá siempre."¹⁴

Am 31. Mai 1994 verläßt Onetti Madrid und das Reich von dieser Welt endgültig, um, wie die spanische Zeitung *El País* auf dem Deckblatt titulierte, zurück nach Santa María zu gehen. Als Todesursache wird Lebersversagen angegeben, in seinem letzten Willen verweigert er seiner Heimat Uruguay die Überreste.

Schon sehr früh entdeckte Onetti den französischen Schriftsteller Louis-Ferdinand Céline und Roman dessen *Voyage au bout de la nuit* (1932). Neben der Liebe für die sentimental und zwielichtigen Tangotexte war er ein begeisterter Leser von Weltliteraten wie Proust, Kafka und Faulkner. Trotz des großen Einflusses auf wichtige Schriftsteller, wie etwa Julio Cortázar, brauchte Onettis Werk viele Jahrzehnte, bis es Beachtung fand. Auch wenn er am nördlichen Ufer des Rio de la Plata langsam zur Kultfigur einiger Jugendlicher avancierte, schien der Uruguayer auf internationaler Ebene lange Zeit zum Scheitern verdammt zu sein: Seine Auflagen lagerten Jahrzehnte in den Regalen, in Argentinien wurde er systematisch von Verlegern und Kritikern der offiziellen Szene ignoriert und bei den meisten Preisen unterlag er heute längst vergessenen Autoren. Erst durch das spanische Exil erhielt Onetti endlich die langverdiente internationale Anerkennung: 1978 würdigte die Sorbonne sein Schaffen und 1980 wurde er für den Nobelpreis vorgeschlagen¹⁵.

Was die Zahl der Texte im Gesamtwerk anbelangt, gibt Borris Mayer an, daß Onetti Autor von "11 Romanen, 47 Erzählungen, mindestens 116 Essay und 3 Gedichten"¹⁶ sei.

¹⁴ Onetti. S.1068f.

¹⁵ Vgl. David Freudenthal: *Juan Carlos Onetti*. In: *Metzler Lexikon Weltliteratur*. Bd. 3. Axel Ruckaberle (Hg.). Stuttgart; Weimar 2006.

¹⁶ Vgl. www.onetti.net/de/orientierungen/steckbrief [8.2.2008].

2. Literarisches Werden bei Onetti

O poeta é um fingidor.
 Finge tão completamente
 Que chega a fingir que é dor
 A dor que deveras sente.
 E os que lêem o que escreve,
 Na dor lida sentem bem,
 Não as duas que ele teve,
 Mas só a que eles não têm.
 [...]
 (Fernando Pessoa)

Onettis erster Roman *El Pozo* (1939) ist nicht nur der herausragende Text seiner frühen Schaffensphase, sondern markiert zugleich einen stilistischen und technischen Wendepunkt in der lateinamerikanischen Prosa. Die Vielzahl der erzählerischen Ebenen, die komplexe zeitliche Anordnung innerer Erfahrung, die schwer faßbaren, freien Assoziationen sowie die lyrische Sprache stehen neben der Thematik exemplarisch für das Gesamtwerk Onettis. In *El Pozo* flieht ein vereinsamter Mann aus seinem sinnenleerten Leben in die eigene Phantasiewelt. Die Interaktion zwischen einer äußeren Erzählebene mit scheinbar realen Bezugspunkten und der subjektiven Innenwelt mit ihren Phantasien, Wünschen und Träumen hebt die Erzählung aus einem zeitlichen Rahmen und läßt einen narrativen Mikrokosmos entstehen, ein rein verbales Universum ohne die Notwendigkeit tatsächlicher Erfahrung.

Der Erzähler, Eladio Linacero, gibt sich in seiner Selbstcharakterisierung als eine typisch onettianische Figur zu erkennen und ist damit immer auch ein wenig Alter Ego seines uruguayischen Creators. Aus der Grundstimmung der Verlorenheit in einer fremden Welt, zu der der Erzähler und Protagonist keine Beziehung mehr hat, nach dem er verzweifelt versuchte, einer adipösen Prostituierten und einem unbekanntem Schreiberling sein Schicksal zu erzählen, beginnt er dieses nun aufzuschreiben. Der alles prägenden hoffnungslosen Indifferenz steht eine ganz konkret physisch wahrgenommene Hitze gegenüber, die den Erzähler durch die eigenen olfaktorisch wahrnehmbaren Verfallsprozesse an die Realität erinnert. Dieser entzieht sich Linacero jedoch immer wieder dadurch, daß er in eine Phantasiewelt flieht, in der er sich in fremde Rollen projiziert.

Die einzig wirklich prägende Erfahrung spielte sich in der Jugend ab: In einer heißen Silvesternacht vor über fünfundzwanzig Jahren lockte Linacero unter Vorspielung falscher Tatsachen ein 18jähriges Mädchen in ein Gärtnerhäuschen und beginnt sie sexuell zu belästigen, ohne dabei aber das mindeste Verlangen zu empfinden, bricht dann jedoch ab. Sein schmuckloses Erinnerungsprotokoll, das ihn von nun an verfolgt, beschreibt die Reaktion des Opfers:

"Movía los ojos de arriba abajo, llenándome la cara de miradas, desde la frente hasta la boca. Yo esperaba el golpe, el insulto, lo que fuera, apoyado siempre en la pared, con las manos en los bolsillos. No silbaba, pero iba siguiendo mentalmente la música. Se acercó más y me escupió, volvió a mirarme y se fue corriendo. Me quedé inmóvil y la saliva empezó a correrme, enfriándose, por la nariz y la mejilla. Luego se bifurcó a los lados de la boca."¹⁷

¹⁷ Juan Carlos Onetti: *Obras Completas I*. Barcelona 2005. S.8.

II. EXPOSITION

Wenige Monate später stirbt das junge Mädchen zufällig. Doch von nun an geistert es permanent durch Eladio Linaceros Tagträume und Nächte: Immer scheint es nackt auf einer mit Blättern bedeckten Bank ausgestreckt auf ihn zu warten. Die wenigen äußerlichen Informationen lassen vermuten, daß die Erzählsituation während des heraufkommenden Zweiten Weltkriegs und in einer Zeit der aufflammenden "neuen germanischen Mystik" situiert wird. Gleichzeitig aber skizziert Linacero ein sarkastisches Portrait seines stalinistischen Zimmergenossen. Damit deutet sich an, daß neben der inneren Desillusionierung auch die Hoffnung auf eine weltverändernde Historie versiegt ist. In seinen Tagträumen zieht Eladio Linacero als Holzfäller mit Schlittenhunden durch Alaska, schürft Gold und widmet sich in der Abgeschiedenheit der Schweizer Alpen der Niederschrift eines literarischen Meisterwerkes. Noch einmal versucht er, seiner gescheiterten Ehe mit einer Cecilia in der Phantasie ein neues Reich zu schaffen, also einen Raum zu restituieren, in dem der "ekelhafte Sinn fürs Praktische" noch nicht die Liebe ersetzt hat.

Der Schreibprozeß beinhaltet neben dem Blick in die Vergangenheit auch eine Bestandsaufnahme der momentanen, gegenwärtigen Umgebung, die durch die Objekte im Zimmer wie auch die Konstatierung der eigenen Körperlichkeit geprägt ist. In dieses Alternieren zwischen gegenwärtiger und vergangener Zeit mischt sich aber noch eine dritte Ebene: Die Welt der Phantasien. Als Irrealis steht dieser Modus über der singulären Zeitlichkeit, da er imaginäre Alternativen, Wunschvorstellungen und Möglichkeiten in der Erinnerung an die vergangene Zeit, sowohl in der Gegenwart als auch in der Zukunft möglich macht. Die Flucht in die Erinnerung und die Phantasie ermöglichen Eladio ein kurzes Vergessen der eigenen Einsamkeit und der Unmöglichkeit menschlicher Kommunikation. Es bleibt jedoch in *El pozo* noch eine Flucht in den eigenen Innenraum.

Hingegen weitet sich in *La vida breve* (1950) diese Flucht auf eine immer komplexer werdende und an Raum gewinnende (fiktive) Parallelwelt aus.

Der erzähltechnisch sehr komplexe Roman *La vida breve* entwickelt sich auch aus der Dualität von Realität und Vorstellung sowie der radikalen Einsamkeit eines Außenseiters, der verloren in einer anonymen Stadt und einem sinnlosen Leben dazu verdammt ist, sich durch die Kraft seiner Einbildungen fiktive Parallelwelten zu schaffen, in denen sich seine Träume nach Freundschaft, Liebe und Macht erfüllen können. Für den Protagonisten Brausen ist die Vorstellung der Verstümmelung seiner Frau durch eine Brustamputation Anlaß zur doppelten Flucht: In der Realität nimmt er eine Doppelexistenz an und wird der Geliebte einer tagelang durch die Wand belauschten Prostituierten. In der Vorstellung erschafft er sich in einem Drehbuch – und dies stellt einen weiteren entscheidenden Schritt im Werk von Onetti dar – neben einer neuen Existenz als Arzt namens Díaz Grey die fiktive Kleinstadt Santa María.

Das Universum der Provinzstadt an einem breiten Fluß, analog zum Rio de la Plata, setzt sich aus Elementen wie einem Hauptplatz, einer Konservenfabrik, einer Werft, einer Arbeitersiedlung, einer außerhalb gelegenen Kolonie europäischer Immigranten und zeitweise einem Bordell zusammen.

Im Laufe der Erzählung löst sich in den drei zuerst getrennt geführten Erzählsträngen die Figur des Protagonisten Brausen kontinuierlich auf. So gewinnt die aus der Phantasie Brausens gewachsene Stadt Santa María Eigenständigkeit und ihr Schöpfer findet in Gestalt seines Alter Ego Acre, nachdem er in Buenos Aires vor der Polizei flüchtig ist, in dieser Eingang.

Der 1964 erschienene Roman *Juntacadáveres* stellt laut Emir Rodríguez Monegal zusammen mit *El astillero* und *Para una tumba sin nombre* (1967) ein barockes Triptychon dar,

welches von verschiedenen Perspektiven aus die parallelen Themen der Unschuld und der Erfahrung, des Traums und der Wirklichkeit, der Liebe und des Todes entwickelte¹⁸. Der nach *El astillero* publizierte, dennoch in der Zeit davor spielende Roman gibt wesentliche Informationen über den Protagonisten Larsen. Außerdem spielt er größtenteils in Santa María und umfaßt chronologisch die vor *El astillero* angesiedelte Handlungsabläufe. Die für uns relevanten Geschehnisse sind folgende:

Nachdem der Apotheker Barthé jahrelang versucht hatte, im konservativen Stadtrat von Santa María eine Mehrheit für die Schaffung eines Bordells zu gewinnen, gelingt es ihm endlich. Über einen Mittelsmann wird der aus der größeren Stadt El Rosario zugereiste Zuhälter Larsen alias Junta oder Juntacadáveres (Leichensammler) damit beauftragt, ein solches Etablissement zu gründen. Larsen hatte jahrelang an den Plänen dieses Projekts gearbeitet, welches für ihn das perfekte Bordell ergeben sollte. Nach einigem Zögern – mittlerweile war er ob des Wartens frustriert und ebenso wie seine möglichen Mitarbeiterinnen gealtert – läßt er sich auf die Pläne des Apothekers ein. Kurze Zeit später beginnt das an der Küste etwas außerhalb gelegene Bordell die Arbeit aufzunehmen. Obwohl von vielen Anwohnern Santa Marías angefeindet (so verzichtet die dienstälteste Prostituierte María Bonita gänzlich darauf, sich in der Öffentlichkeit zu zeigen), erhält das Haus bald großen Zulauf. Doch einige junge Damen setzten sich gegen das Bordell zur Wehr und mit Hilfe des örtlichen Pfarrers gelingt ihnen eine Gegenkampagne die damit endet, daß das Bordell nach einigen Monaten wieder geschlossen wird und Larsen als persona non grata der Stadt verwiesen wird.

Die Haupthandlung wird begleitet von sekundären Erzählsträngen, die einige der markanten Figuren Santa Marías aus verschiedenen Perspektiven zeigen. In der Abschiedsszene am Ende des Romans, welche schon fast wörtlich im vorletzten Kapitel von *La vida breve* antizipiert ist, wird Larsen eine Rückkehr nach Santa María prophezeit.

Juan Carlos Onetti unterbrach die Niederschrift des Romans *Juntacadáveres*, da ihm plötzlich die Geschichte von *El astillero* in den Sinn kam:

"Estaba escribiendo un anovela llamada Juntacadáveres, y repentinamente caminando por un pasillo de la casa de apartamentos donde yo vivía, se me apareció, irresistible, el final de mi personaje llamado Larsen. Fue así que mi novela El astillero se introdujo como una cuña en Juntacadáveres, y no pude seguir escribiendo esta novela hasta no liquidar la primera."¹⁹

Aus diesem Grunde wurde auch der *Astillero* vor *Juntacadáveres* publiziert, obwohl die Geschichte später spielt. Hier folgend nun eine Zusammenfassung der Handlung:

Nach fünfjähriger Abwesenheit kehrt der ehemalige Bordellbetreiber, Zuhälter und Buchhalter Larsen alias Juntacadáveres wieder nach Santa María zurück. Nachdem er in den ersten zwei Tagen die verschiedensten Orte der Stadt abgelaufen ist, fährt er mit einer Barkasse in das benachbarte Puerto Astillero (dt. Werfthafen), wo sich die ruinöse Werft eines Unternehmers namens Jeremías Petrus befindet. In der ortansässigen Spelunke Belgrano trifft Larsen zwei Frauen: Die geistig etwas zurückgebliebene Tochter des Werftbesitzers Angélica Inés Petrus und deren Bedienstete Josefina. Kurz darauf wird Larsen als Hauptgeschäftsführer der Werft eingestellt und logiert ab dem Moment im Belgrano.

¹⁸ Vgl. Emir Rodríguez Monegal: *Juan Carlos Onetti oder die Entdeckung der Stadt*. In: *Lateinamerikanische Literatur*. Mechtild Strausfeld (Hg.). Frankfurt a.M. 1976.

¹⁹ Juan Carlos Onetti: *Por culpa de Fantomas*. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. 284 - Febrero 1974. S.226.

II. EXPOSITION

Im folgenden Romanverlauf wirbt Larsen einerseits um die Gunst von Angélica Inés – mit dem Ziel diese zu heiraten und somit Erbe der Werft zu werden – andererseits bemüht er sich, die ruinöse Werft wieder zum Laufen zu bringen. Während Petrus nur im Hintergrund agiert, stehen Larsen zwei Mitarbeiter, Kunz und Gálvez, zur Verfügung. Da die Angestellten der Werft de facto keine Gehälter ausgezahlt bekommen, fristen sie ihr Leben am Rand des Existenzminimums durch den sukzessiven, illegitimen Verkauf der Materialbestände. Larsen lebt zuerst von seinen privaten Rücklagen und verpflegt sich im Belgrano. Ab einem bestimmten Moment fallen diese jedoch weg und nach einer kurzen Hungerzeit partizipiert er an den gemeinsamen Mahlzeiten von Kunz, Gálvez und dessen Frau, welche in deren armseligen Häuschen stattfinden. Parallel dazu trifft sich Larsen, auf Vermittlung des Dienstmädchens, regelmäßig mit Angélica Inés in deren Gartenlaube. Diese Treffen sind auf Grund der geistigen Verfassung der Werfterbin durch die monologisierende Konversation Larsens geprägt.

Der Arbeitsalltag entpuppt sich als die absurde Administration von längst verjährten Aktenbeständen. Die anfänglich von Larsen geschaffene relative Ordnung im Büro der Werftruine ist jedoch den klimatischen Naturgesetzen unterworfen: *El astillero* spielt im südamerikanischen Winter; die Mischung aus fast permanentem Regen und kalten Winden dringt unablässig in die beinahe fensterlosen Gebäude ein. Eines Tages berichtet Gálvez Larsen von einer durch Petrus gefälschten Schuldverschreibung. Dieses Dokument steht von nun an als Bedrohung aller Mitarbeiter der Werft im Raum, da eine Anzeige mit ihren juristischen Konsequenzen das endgültige Aus der Werftaktivitäten mit sich brächte. Während Gálvez nun nicht mehr seinen Arbeitsverpflichtungen nachkommt und die schwangere Ehefrau allabendlich im Stich läßt, um die nahegelegene Bar Chamamé zu besuchen, reist Larsen nach Santa María. Dort trifft er den alten Bekannten Díaz Grey wieder. Anschließend warnt Larsen Petrus vor der Bedrohung durch den Schuldschein. Doch Larsens Kampf um den Erhalt der Werft ist, wie sein Werben um Angélica Inés, zum Scheitern verurteilt. Neben der Unfähigkeit, dem Verfall entgegenzutreten, vermag er nicht mehr, sich gegen die ständig wachsende existentielle Einsamkeit zu behaupten.

Gálvez läßt seine Frau und die Arbeit nun endgültig im Stich, zeigt Petrus in Santa María an und begeht daraufhin Selbstmord. In einem die Absurdität krönenden Gespräch mit Petrus, in dessen zum Büro ausgebauter Gefängniszelle, läßt Larsen sein bisher rein fiktives Gehalt noch erhöhen und seinen Vertrag als Geschäftsführer der Werft um fünf Jahre verlängern. Zurück in Santa María versucht er vergeblich Angélica Inés zu treffen. Er verbringt seine letzte Nacht statt dessen im Bett des Dienstmädchens. Am nächsten Morgen verläßt er per Boot Puerto Astillero endgültig. In einer der beiden Schlußvarianten²⁰ stirbt er kurze Zeit später im Krankenhaus einer Stadt namens El Rosario an einer Lungenentzündung.

Der Existenz der Stadt Santa María wird in den Roman *Dejemos hablar al viento* (1979) durch die Feuerlegung eines anderen Protagonisten, Medina, ihr Ende bereitet.

3. Zur Forschungslage

"In meinem Fall ist der Leser nicht unbedingt notwendig"²¹

²⁰ Eine solche handlungsorientierte Inhaltsangabe birgt das Problem, den immer wieder auftretenden, teilweise konträren Handlungsvarianten nicht gerecht werden zu können. Siehe dazu auch die Analyse des Narrativen.

²¹ Juan Carlos Onetti. Zitiert nach: Fischer. S.289.

Der Übersetzer und Literaturwissenschaftler Lucien Mercier spricht aus, was viele Leser bei der Beschäftigung mit den Texten Onettis empfinden: "Por lo menos, yo confieso que no he entendido lo que me resulta lamentable [...]"²² Wolfgang Luchting drückt dies noch drastischer aus: "A Onetti, todo el mundo le tiene miedo. [...] Yo, lo admito, también tengo cierto miedo a 'meterme' con Onetti: Es tan complicado, tan hermético."²³ Nicht nur schlummerte Onettis Ruhm lange Jahre im Dornröschenschlaf, auch die Literaturwissenschaft bedurfte vieler Jahre der Latenz, bis sie entschied, in wenigen Jahren ein beachtliches Korpus an Texten als Remedio gegen die von Mercier und Luchting geäußerte Ratlosigkeit und Angst zu produzieren.

Borris Mayer liefert auf www.onetti.net einen recht guten Überblick über die Onetti-Forschung. Allein die Zahl der Monographien übersteigt die 50 – ganz zu schweigen von den ungezählten Artikeln. Nun sind aber bei weitem nicht alle Monographien eine Bereicherung für das Verständnis Onettis. Ein Großteil der Sekundärliteratur zu Onetti ignoriert die offensichtliche Ambivalenz und Hermetik der onettianischen Texte dahingehend, daß diese singulär gedeutet werden und dem Autor eine simple Intentionalität angedichtet wird. Die Spannweite reicht dabei von orthodoxen strukturalistischen Analysen bis hin zu essayistisch-literarischen Arbeiten, so beispielsweise die von Curiel²⁴, die kreativ die Leerstellen in den Texten Onettis ausschreiben und scheinbar Fragmentarisches in eigenen Worten zu vollenden trachtet.

Nachdem James Irby²⁵ 1956 Onetti in Beziehung zu Faulkner gesetzt hatte, eröffnet 1966 Yvonne Perrier Jones²⁶ den Reigen der Dissertationen. Kurz darauf schreibt Rodríguez Monegal den großartigen Artikel "Onetti o el descubrimiento de la ciudad"²⁷ (1968), während die Casa de las Américas in Havanna 1969 den ersten Sammelband kritischer Texte zu Onetti veröffentlicht.²⁸ Seitdem ist sehr viel auf Spanisch, einiges auf Englisch, wenig auf Französisch und Italienisch sowie sehr wenig auf Deutsch über Juan Carlos Onetti geschrieben worden. Vieles, was zum Autor und seinen Texten verfaßt wurde, trägt Züge jener bekannten Tendenz, bestimmte Künstler zu mythisieren, zumal auf Onetti oft das Bild des alkoholischen, solitären Phantasten projiziert wird.

Was ganz besonders für *El astillero* gilt, ist auch bezüglich des Gesamtwerkes Onettis zu beobachten: Häufig werden seine Texte als Parabeln auf die Wirklichkeit, und spezifisch auf die lateinamerikanische oder uruguayische Wirklichkeit gelesen. Gleichzeitig ist die Auffassung von Onetti als existenzialistischem Schriftsteller sehr verbreitet. Einige wenige Arbeiten untersuchen den Einfluß anderer Schriftsteller und Denker auf Onetti und verorten so sein Schreiben nicht primär in einem biographischen und sozio-politischen, sondern in einem literaturgeschichtlichen Kontext.

Emir Rodríguez Monegal schreibt in seinem bereits erwähnten Artikel "Onetti o el descubrimiento de la ciudad"²⁹, den er in der von ihm 1970 in Mexiko herausgegebenen (verfrühten) Gesamtausgabe *Obras Completas de Juan Carlos Onetti* als Vorwort publiziert, daß Onetti einer der ersten lateinamerikanischen Schriftsteller sei, der sein literarisches Sujet nicht im Raum der exotisch konnotierten Natur situiere, sondern es erstens in die moderne Stadt legen

²² Lucien Mercier zitiert nach: Reyes E. Flores: *Onetti : tres personajes y un autor*. Madrid 2003. S.9.

²³ Wolfgang Luchting zitiert nach: Flores. S.9f.

²⁴ Fernando Curiel: *Onetti, obra y calculado infortunio*. México 1980.

²⁵ James East Irby: *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispano americanos*. Mexico 1956.

²⁶ Vgl. <http://www.onetti.net/de/node/30>.

²⁷ Emir Rodríguez Monegal: *Onetti o el descubrimiento de la ciudad*. In: Capítulo Oriental n. 28. 1968.

²⁸ Reinaldo García Ramos: *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*. La Habana 1969.

²⁹ Rodríguez Monegal: *Onetti o el descubrimiento de la ciudad*.

II. EXPOSITION

würde und zweitens damit genau die Stadt am Río de la Plata zu seiner Protagonistin auserkoren hätte. Rodríguez Monegal weist auf den Einfluß Onettis auf andere Schriftsteller Lateinamerikas hin, namentlich auf Julio Cortázar und führt die literarischen Vorbilder Onettis, William Faulkner und Louis-Ferdinand Céline sowie, im Falle von "La vida breve", Jorge Luis Borges an. Am wichtigsten scheint Rodríguez Monegal jedoch, daß Onetti den Roman an sich als autonomes Gebilde begreift, dessen "erzählerische Gesetze" für die Figuren genauso wichtig und schicksalhaft bestimmend seien, wie die Naturgesetze für den realen Menschen. Desweiteren schildert Rodríguez Monegal die marginalisierte Existenz Onettis im literarischen Milieu von Buenos Aires und weist auf sein Scheitern in der Öffentlichkeit hin. Den Grund sieht er darin, daß Onetti zu ungelegenen Zeitpunkten publizierte – erst zu früh und dann zu spät.

Rodríguez Monegal unterteilt – wohl angemerkt: im Jahr 1968 – Onettis Werk in drei Phasen: Die erste Phase ist die Zeit ab der Publikation von *El pozo* (1939), einem Roman, dem er die Rolle zuschreibt, in exemplarischer Miniatur eine Prolepse des späteren Oeuvres zu sein. Die zweite Phase läßt der uruguayische Kritiker mit *La vida breve* (1950) beginnen, jener Erzählung, die eine weitere Erzählung aus sich selbst heraus gebirt und Grundstein der Santa María-Saga ist. Unter die dritte Phase subsumiert er die Zeit der Romane *Para una tumba sin nombre*, *El astillero* und *Juntacadáveres*. *El astillero* ist für Rodríguez Monegal der wichtigste und vollkommenste Roman Onettis und der Protagonist Larsen ist die zentrale Figur mit Schlüsselfunktion im Werk Onettis. Denn Larsen ist für Rodríguez Monegal nicht nur eine literarische Figur mit bestimmten Funktionen und Verhaltensweisen, sondern ähnlich der Werft ein Symbol, das allegorischen Charakter erlangt.

Wie schon erwähnt, wurde Onetti immer wieder mit verschiedensten Autoren in Beziehung gesetzt. James East Irby hatte schon 1956 den später von Erminio Corti als sehr unzureichend und oberflächlich qualifizierten Versuch unternommen, William Faulkners Rolle für Onetti herauszuarbeiten. 2004 publizierte Corti eine komparatistische Studie zu Faulkner und Onetti³⁰.

Im Gegensatz zu Faulkner gibt es jedoch noch keine Untersuchung zur Beziehung von Onetti und Louis-Ferdinand Céline.

Juan Manuel Molina³¹ veröffentlichte 1982 die erste in Deutschland erschienene Monographie zu Onetti; die einzige in deutscher Sprache geschriebene Monographie ist eine Dissertation (1995), in welcher Markus Fischer den Roman *Juntacadáveres* untersucht³². Darin versucht Fischer vor allem die utopischen Momente herauszuarbeiten. Er möchte Onetti nicht nur als pessimistischen Finsterling sehen, sondern ein wenig Hoffnung in dessen Schreiben aufzeigen:

"In der dominanten Düsternis seiner Romane gibt es nämlich auch immer Momente zutiefst menschlicher Wärme, und die Sehnsucht seiner Figuren nach einem Leben, das nicht ein bloßes Weitervegetieren in der Nähe des existentiellen Nullpunktes wäre, ist ungebrochen."³³

Die Kritik betrachtet *El astillero* fast einstimmig als den vollendetsten Roman Onettis. Die Interpretationen divergieren allerdings teilweise erheblich. Verallgemeinernd kann man sagen,

³⁰ Erminio Corti: *Da Faulkner a Onetti : uno studio comparativo dei cronotopi letterari fra Yoknapatawpha e Santa María*. Milano 2004.

³¹ Molina.

³² Fischer.

³³ Fischer. S.9f.

daß einige wenige Lesarten das Bouquet der *Astillero*-Schriften dominieren, die jenen nahe verwandt sind, die bereits in Bezug auf das Gesamtwerk Onettis angesprochen wurden.

Häufig wird der Roman als Parabel auf den sozio-politischen Zustand eines krisengebeutelten und dekadenten Uruguays um die 1960er Jahre gelesen. Diese Lesart wird immer wieder variiert, mit Einschüben anderer Couleur durchsetzt und behauptet derart trotz der expliziten Nichtapprobation des Autors – die selbstredend natürlich keinerlei Einfluß auf die Interpretation haben sollte – weiterhin ihre Stellung in der Sekundärliteratur zum *Astillero*. Die Interpretationen als existenzialistischer Roman siedeln ihre intertextuelle Verortung tendenziell bei einem Existenzialismus à la Jean-Paul Sartre an oder verorten ihre Auffassung innerhalb der doch sehr divergenten Konzepte des Existenzialismus' überhaupt nicht näher. Eine existenzialistische Lesart hat sicherlich ihre Berechtigung, greift allerdings in der tatsächlichen Ausführung oft zu kurz. Doch im Teil V der vorliegenden Analyse wird dieses Thema noch eingehender behandelt. Ein weiterer Topos ist die Feststellung, daß Onetti ein pessimistischer Autor sei – ohne daß dies wirklich explikativ untersucht würde – und dessen Figuren das Scheitern thematisierten und durchexerzierten. Auch wird von vielen Arbeiten immer wieder der Konstruktionscharakter der Santa María Saga und die hohe Autoreferentialität seiner Texte angesprochen. Die Arbeiten von folgenden Autoren sind meines Erachtens gelungen: Molina, Verani, Ingenschay, Drews, Matzat, Flores, Ferro, Poppenberg³⁴. Im weiteren Verlauf der Arbeit werde ich Thesen dieser und anderer³⁵ Arbeiten aufnehmen.

³⁴ Molina., Hugo J. Verani: *Onetti, el ritual de la impostura*. Caracas 1981. Dieter Ingenschay: *Amero Existentialismus? Überlegungen zur diskursiven Praxis Sábato, Onettis, Cortázars*. In: *Literarische Diskurse des Existentialismus*. H. Harth und V. Roloff (Hg.). Tübingen 1986, Flores. Gerhard Poppenberg: *Nachwort*. In: *Juan Carlos Onetti Gesammelte Werke Band 3*. Frankfurt am Main 2005. Roberto Ferro: *Onetti, la fundación imaginada : la parodia del autor en la saga de Santa María*. Córdoba [Argentina] 2003. Drews. Wolfgang Matzat: *Juan Carlos Onetti: El Astillero*. In: *Der hispanoamerikanische Roman*. Volker Roloff (Hg.). Darmstadt 1992.

³⁵ Separat ist die Publikation eines eines umfangreichen Berichtes zur Lage der *El astillero*-Forschung geplant. An dieser Stelle seien noch weitere Texte genannt, die *El astillero* behandeln: John Deredita: *El lenguaje de la desintegración. Notas sobre El astillero*. In: *Revista Iberoamericana*. 1971. S.651-665. Beverly Jean Gibbs: *Ambiguity in Onetti's 'El astillero'*. In: *Hispania*. 1973. S.260-269. Maryse Renaud: *Quelques notes à propos de 'El astillero' de Juan Carlos Onetti*. In: *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. 1973. S.57-63. Mario Benedetti: *Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre*. In: *La novela hispanoamericana actual*. 1971. S.73-90. Jaime Concha: *El astillero: una historia invernal*. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. 1974. S.550-568. Joaquin Galan: *Larsen o el espanto de la lucidez*. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. 1974. S.603-609. Eugenio Matus Romo: *'El astillero': Algunas claves técnicas e interpretativas*. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. 1974. S.636-650. Gabriel Saad: *Identidad y metamorfosis del tiempo en 'El astillero'*. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. 1974. S.569-586. Mónica Flori: *Los imágenes sensoriales en 'El pozo' y 'El astillero' de Juan Carlos Onetti*. In: *Explicación de textos literarios*. 1981. S.79-85. Omar Prego; María Angélica Petit: *Juan Carlos Onetti, o, la salvación por la escritura*. Alcobendas, Madrid 1981. Lloyd Hughes Davies: *Use of Irony in Juan Carlos Onetti's El astillero*. In: *Iberomania*. 1983. S.121-130. Angel Luis Grenes: *Estructura y sentido en "El astillero" de Onetti*. Montevideo 1987. Jorge Ruffinelli: *El Astillero de Onetti, un negativo del capitalismo*. In: *La torre*. 1988. S.23-46. Rómulo Cosse: *El Astillero o la ciudad posible*. In: *Coloquio Internacional "La Obra de Juan Carlos Onetti"*. Poitiers Centre de Recherches Latino-Américaines (Hg.). 1990. Pilar Rodríguez Alonso: *Algunas consideraciones sobre los personajes femeninos en la obra de Onetti (El astillero)*. In: *Coloquio Internacional "La Obra de Juan Carlos Onetti"*. Poitiers Centre de Recherches Latino-Américaines (Hg.). 1990. Rogelio Rodríguez Coronel: *El Astillero: El otro lado de la metáfora*. In: *Coloquio Internacional "La Obra de Juan Carlos Onetti"*. Poitiers Centre de Recherches Latino-Américaines (Hg.). 1990. Omar Prego: *Miradas sobre Onetti*. Montevideo 1995.

4. *El astillero* en detail

4.1. Die Figuren

"[...] das verantwortliche Ausdenken von Figuren wie Díaz Grey, Larsen, Medina bedeutet dann auch die Möglichkeit, Welt zu erforschen, Welt durchzuspielen, Erfahrung in Gestalten zu sedimentieren."³⁶

4.1.1 Die Protagonisten

"Larsens Fremdheit in Santa María repräsentiert auf der Ebene des Inhalts diejenige des Lesers bei seinem Eindringen in den Roman, in eine fremde Vorstellungswelt."³⁷

Larsen, ein alter Bekannter aus dem Werk Onettis, wird im *Astillero* folgendermaßen durch den Arzt Díaz Grey gezeichnet: "Este hombre envejecido, Juntacadáveres, hipertenso, con un resplandor bondadoso en la piel del cráneo que se le va quedando desnuda, despatarrado, con una barriga redonda que le avanza sobre los muslos" (*Astillero*, 225).

Bezüglich des Romans *Juntacadáveres* nennt Fischer Junta Larsen "[d]ie am deutlichsten minderwertige Figur im vorliegenden Roman [...]. Als Zuhälter von der billigsten, schäbigen Sorte eignet er sich auf den ersten Blick wohl für die wenigsten Leser von Onettis Büchern als Identifikationsfigur."³⁸ Dennoch gelänge es Onetti, diesen "auf den ersten Blick widerlichen Typen" im Lauf seiner über die ganze "Sage von Santa María verteilten Auftritte zu einer tragischen Figur zu entwickeln."³⁹

Manch Kritiker ist Onettis Anregung gefolgt und sieht in Larsen einen Künstler:

"Juntacadáveres, alias Larsen, que ha sido calumniado; que fue para tanta gente el símbolo del mundo perverso, de la degeneración, de la inmundicia, es, y eso se desprende de los libros que le ha dedicado...no llegaba a santo, naturalmente, pero sí llegaba a ser un artista. Era un hombre que sufría por su arte. Su arte era obtener una forma de la prostitución perfecta."⁴⁰

In *El astillero* tritt Larsen als gealterter Mensch auf; den Unterschied zwischen dem jungen und dem alten Larsen benennt Fischer folgendermaßen:

"Die Diskrepanz zwischen dem jungen, dynamischen und dem alten, resignierten Larsen ist, ohne daß sie explizit ausgeführt würde, vom ersten Satz des Roman an vorhanden: 'Resoplando y lustroso, pernabierto sobre los saltos del vagón en el ramal de Enduro. Junta caminó por el pasillo

³⁶ Zitiert nach: Drews. S.686.

³⁷ Fischer. S.250.

³⁸ Fischer. S.30.

³⁹ Fischer. S.31.

⁴⁰ María Esther Gilio: *Un monstruo sagrado y su cara de bondad*. In: *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*. Reinaldo García Ramos (Hg.). La Habana 1969. S.16.

para agrgarse al grupo de tres mujeres, algunos kilómetros antes que el tren llegara a Santa María"⁴¹.

Junta Larsen, wie man ihn auch nennt, erscheint als ein über den Zenit seiner körperlichen Schönheit geschrittener Mensch. So sei er "más gordo" (153) und zucke mit dem Mund (153). Neben diesem Tick sei er aber auch traurig geworden (155) sowie "artero, viejo, empolvado" (155). Wenn Larsen läuft, würde man sein Fett sich bewegen sehen. Immer wieder wird sein besonderer Gang von den Erzählerstimmen evoziert: "el balanceo, el taconear, la gordura" (157). Allgemein wird Larsen als lächerlich (162) bezeichnet. Neben der Tatsache, daß er dicker geworden sei (166), zeichnet diesen nun alten Mann ein Äußeres aus, das von einem Hut geprägt ist (167), wohl etwas sehr Gewöhnliches zur damaligen Zeit. Ferner hebt der Erzähler seine Baßstimme (174) beziehungsweise sehr tiefe Stimme (191) und seine großen Zähne (210) hervor. Soweit die äußere Beschreibung der Hauptfigur des *Astillero*. Die Beschreibung seiner Psyche, wenn man von ihm überhaupt als einem autonomen Subjekt sprechen kann – das ist eine der großen Fragen in dieser Interpretation –, ist hingegen eigentlich nur über seine Außenwelt und die Erzählerstimmen rekonstruierbar. Es gibt fast keine klaren Reflexionsmomente, sondern eigentlich nur Impressionen, sowie eine emotional extrem aufgeladene Umwelt. Sicherlich spielt bei ihm der zeitliche Rückblick auf die Vergangenheit eine wichtige Rolle, sowie die nun existierende Isolation, Einsamkeit und die seinem Alter und seiner körperlichen Verfassung entsprechenden Alternsprozesse. Damit spiegelt die Figur Larsen als semiotisches System gleichzeitig den Zustand der Werft wider, die verlassen und eigentlich funktionslos ist, sich bautechnisch und finanziell gesehen längst im Ruin befindet und damit gleichermaßen halbtot ist. Auch Larsens Kommunikationsstrategien sind nicht gerade vitaler Natur, sondern seine Gespräche mit den Frauen sind durch eine schematische Gewohnheit geprägt, der er sich als Verführer – der er schließlich als Zuhälter auch immer ist – zeit seines Lebens bedient hatte. Gleichzeitig ist Larsens Rolle, trotz seiner besonderen Aktivität und – wie im späteren Teil der Interpretation herausgearbeitet werden soll – seiner bestimmten Position in einem philosophischen System als Verneiner des Willens zum Leben, sicherlich nicht die eines intellektuellen und eloquenten Redners, der mit seinen Reflexionen den Leser unterhalten könnte. Vielmehr zeichnen sich Larsens Kommunikationsversuche immer durch großes Schweigen und durch ein Zurücktreten seiner Person aus. Dazu heißt es auch: "Siempre en segundo plano, un metro fuera del círculo que tenía a la cosa como centro [...]" (Astillero, 258).

Genau das ist Larsens Position; eigentlich steht er niemals zentral da. An diese Feststellung knüpft sich die Frage, ob man ihn als autonomes Subjekt werten kann, oder ob er nicht vielmehr die beliebige Bündelung bestimmter Möglichkeiten darstellt und gleichzeitig nur ästhetischer Kondensationspunkt eines komplexen Systems beziehungsweise einer Umwelt ist, die all die Fähigkeiten und Eigenschaften genauso oder sogar eher aufweist als er selber sie in seinem Bauplan trägt.

Die zweite Hauptfigur ist der Arzt Díaz Grey, den man auch als eine Art von Alter Ego des Stadtgründers Juan María Brausen sehen kann, der jedoch, ähnlich wie teilweise Larsen eine extrem hohe Luzidität gegenüber seiner Existenz hat, so daß man hier auch davon sprechen könnte, daß beide Figuren, Larsen und Díaz Grey, eine bestimmte Funktion in dem Roman *El astillero* innehaben. Sicherlich ist es auch nicht falsch, Bardamu und sein Alter Ego Robinson aus Célines *Voyage* an dieser Stelle einmal kurz zu erwähnen, zwei Figuren, die letztendlich in einem

⁴¹ Fischer. S.33. Onetti zitiert nach Fischer ebd.

II. EXPOSITION

komplementären Verhältnis zueinander stehen. Die Wichtigkeit der Figur Díaz Grey, die zwar nicht oft vorkommt, aber in der Gesamtsyntax der Romankapitel eine entscheidende Rolle innehat, wird genau dadurch unterstrichen. Denn das 10. Kapitel, *Santa María II*, das den Besuch Larsens im Haus von Díaz Grey darstellt, nimmt ca. 15% des Gesamttraums des Romans ein – mehr als jedes andere Kapitel. Außerdem befindet es sich in der Mitte des Romans. Doch die Statistik ist nicht alles, um die Position von Díaz Grey zu erklären. Entscheidend ist, daß im gerade genannten Kapitel Díaz Grey eine Schlüsselfigur darstellt, die analog zur Gesamtsituation des Romans das Spiel aller Figuren in *El astillero* (beziehungsweise das Spiel aller Figuren in Onettis Parallelwelt von Santa María) *en miniature* in seinem allabendlichen Kartenspiel (vgl. *Astillero*, 220ff.) nachvollzieht. Mit Larsen verbindet Díaz Grey zudem eine große Einsamkeit:

"[...] el momento en que normalmente el doctor Díaz Grey, luego de la indiferente lectura en la cena, prolongada en la sobremesa solitaria, mientras la sirvienta recogía los platos, alisaba la carpeta y le aproximaba el mazo de naipes, comenzaba a pensar qué convendría intentar para dormirse, qué combinaciones de drogas, ritmos respiratorios, trampas de la imaginación. Tal vez no fuera él mismo quien pensara sino una puntual memoria, dentro de él pero independiente desde años atrás. Siempre, con un corto desafío sin objeto que lo rejuvenecía, planeaba no hacer nada, esperar inmóvil e indiferente el alba, la mañana, otra noche que encajara en ésta" (*Astillero*, 221).

Díaz Grey bleibt die ganze Zeit alleine, eingeschlossen, so wie sein Erfinder Juan María Brausen alleine in seinem Zimmer in Buenos Aires verbleiben mußte, während um ihn herum das Leben vonstatten ging, zu dem er keinerlei Zugang mehr hatte und aus dem heraus er sich seine Parallelwelt erträumte:

"[...] aquélla era la hora en que cargaba de discos sacros el fonógrafo y se ponía a combinar solitarios con los naipes, concediendo a la música, invariable ya hasta en su orden, sabida de memoria, no más de la cuarta parte de un oído, mientras dudaba, con leve excitación, entre reyes y ases, entre seconal y bromural" (*Astillero*, 221).

Die Luzidität des Díaz Grey ist einerseits entscheidend durch seine Verbindung zu Juan María Brausen und damit zur Erfindung der Parallelwelt Santa María motiviert, und speist sich gleichzeitig aus der Tatsache, daß er als Arzt eine Ausnahmefigur darstellt, die alle Personen nicht nur körperlich, sondern, unter Umständen damit parallelgehend, auch psychisch kennt. Außerdem ist er ein intelligenter Mensch, was von den meisten Figuren in Santa María nicht gesagt werden kann.

4.1.2 Die Frauen

Die wichtigste "Frau" im Roman ist eigentlich eine auf drei verschiedene Frauen verteilte Figur der Weiblichkeit. So denkt Larsen selbst einmal:

"Ahora, por ejemplo, cuando todo empieza a terminar; la loca de la risa en la glorieta y el bicho éste con un sobretodo de hombre sujeto por un gancho. Son una sola mujer, lo mismo da. No hubo nunca mujeres sino una sola mujer que se repetía, que se repetía siempre de la misma manera" (*Astillero*, 219).

Einerseits gibt es Angélica Inés Petrus, die Tochter des Werftbesitzers, die sich durch geistige Demenz, so wie gleichzeitig körperliche Vorzüge auszeichnet. Dann gibt es die Frau des

Mitarbeiters Gálvez, die sich durch körperliche Dekadenz auszeichnet, aber doch über eine bestimmte seelische Nähe und, trotz ihrer Häßlichkeit, über eine bestimmte erotische Ausstrahlung für den Protagonisten Larsen verfügt. Als dritte Frau fungiert das Dienstmädchen Josefina, als Möglichkeit des konkreten, reellen Auslebens von Sexualität, ohne daß diese mit sekundären Interessen wie dem Wunsch der Heirat oder dem Wunsch von bestimmter Nähe oder Kommunikation verbunden wäre. Die Tatsache, daß sich Larsen genau mit diesen drei Frauen in einem Kommunikations-, ja, in einer Art Verführungsverhältnis befindet, deutet darauf hin, daß es sich sozusagen um die drei Masken eines bestimmten Weiblichkeitsprinzips handeln könnte, so wie wir es beispielsweise in Hugo von Hofmannsthals großartiger Erzählung, dem *Andreas-Fragment*, finden, wo die Figur der Maria und der Mariquita als Vexierwesen zwischen Hure und Heiliger angelegt ist, oder aber in einem anderen Werk von Hugo von Hofmannsthal, dem Theaterstück *Elektra* (1903), wo Elektra, Chrysothemis und Klytämnestra die verschiedenen Züge einer möglichen gemeinsamen Entität der Weiblichkeitsdarstellung tragen. Zurück zum *Astillero* kommend behaupte ich daher, daß es sich auch bei den drei genannten Frauen, die ich im Folgenden noch kurz charakterisieren möchte, nicht um Individuen handelt, sondern um bestimmte literarische oder philosophische Phänotypen eines gemeinsamen amorphen weiblichen (oder vielleicht nicht einmal weiblichen) Genotyps. Dies führt in der Folge wiederum zu der Frage, wie weit alles nur Vorstellung ist, wie weit damit überhaupt die Romanwelt von Santa María, diese Parallelwelt, aus echten Menschen bestehen soll, oder wie weit diese nur partiell gezeichnete Figuren sind, eher Strukturen, die im Roman auch immer wieder als "fantasmas", als Geister bezeichnet werden. Diese Überlegungen bewegen sich schon in die Nähe meiner späteren Schopenhauer-Analyse, insofern als Schopenhauer davon spricht, daß alles objektiverer Wille und gleichzeitig alles nur Vorstellung ist, und wir und die anderen Menschen nur in unserer Vorstellung existieren. Somit mag hier schon in den Figurenzeichnungen des *Astillero* etwas angelegt sein, was man metaphysisch als System interpretieren könnte. Letztendlich sind es keine Menschen, keine Wesen, Individuen, sondern höchstens Figuren, Masken, Vorstellung eines dahinterliegenden Prinzips, in diesem Fall: des Willens zum Leben.

Auf äußerlicher Ebene wird Angélica Inés als idiotisch (155) bezeichnet. Sie habe unruhige Augen (155) und sei groß und blond (158). Ein Erzähler sagt an einer Stelle, daß sie manchmal 30, manchmal 40 Jahre alt sei (158). Außerdem habe sie helle Augen, in denen sich Überbleibsel aus der Kindheit befänden (159), und ebenso seien diese von einem wütenden Licht (159) dominiert. Sie habe eine ebene beziehungsweise flache Brust (159), gleichzeitig lange Beine und einen kargen Jungenhintern sowie große, hervorstehende Schneidezähne, die man bemerken würde, wenn sie ihr stoßartig hervorgebrachtes Lachen zeigte (alle 158ff). Gleichzeitig würde dieses Lachen aber von einem verdunkelten, schattigen und gleichzeitig doch aufmerksamen Gesicht kontrastiert, das von langem, güldenem Haar, welches nach hinten gekämmt sei, umfangen wäre (159). Sie habe ein bleiches Gesicht, in dem die ersten Falten das Licht der Welt erblicken würden und gewisse Verschleißerscheinungen mittlerweile sichtbar seien (160). Ihr stoßartiges Lachen klinge bisweilen wie Schluckauf, Husten oder Niesen (160), ihre Arme hingegen seien dick und weiß, genauso wie ihr Gesicht sehr hell und von einer auffällig breiten Frisur umrahmt sei (alle 166f). Außerdem sei sie noch Jungfrau: "nunca tuvo un hombre" (184). Als sie nackt in Larsens Büro steht, werden ihre von Kunz als die schönsten existierenden Brüste bezeichneten Rundungen genannt, die aber in einem Kontrast zu der vorher als eben bezeichneten Brust stehen. Hier gibt es also allein in den Beschreibungen gewisse Divergenzen. Das von Díaz Grey gezeichnete Bild einer fülligen Frau weicht noch einmal von den beiden Beschreibungen von Kunz und dem Erzähler oder Larsen ab:

II. EXPOSITION

"Era alta, redonda, pechuda, con grandes nalgas que las amplias polleras acampanadas y oscuras, usadas durante años, no lograban disimular a satisfacción de la parienta solterona que había cortado e impuesto los moldes. Tenía la piel muy blanca los brillantes ojos grises no parecían capaces de mirar hacia los lados sin la ayuda del cuello lento y grueso; siempre usaba trenzas, levantadas alrededor de la cabeza en los últimos tiempos" (154).

Besonders fasziniert ist der Arzt jedoch von ihrem Gang, den er schließlich als prozessionshaft zu charakterisieren vermag (256).

Aus Angélica Inés' inneren Monologen wird klar, daß sie einen sehr kindlichen Charakter hat, eine Feststellung, die sicher mit derjenigen immer wieder geäußerten korrespondiert, sie sei geistig zurückgeblieben. So heißt es in infantiler Manier: "Al principio yo hubiera querido que fuera hermano de papito y que tuviese la boca, las manos, la voz, distintas según las horas del día. Sólo esas cosas" (184). Angélica Inés ist der Kommunikation eigentlich unfähig, sie hat bis auf wenige Momente, wie dem Wutanfall in Larsens Büro oder irgendwelchen infantilen Beschreibungen aus ihrer Vergangenheit keinerlei Gegenüberfunktion in einem Dialogverhältnis mit Larsen, vielmehr hört sie diesem fast immer nur schweigend zu. Aber sie ist durchaus in der Lage, über ihre eigene Sexualität und ihre eigene Zuneigung zu entscheiden. So wird nie klar, wie weit sie Larsen an sich heranläßt, doch es scheint ausgeschlossen, daß er sich mit ihr sexuell einläßt. Höchstens kommt es zu einem im Roman ambivalent angedeuteten Kuß.

Im folgenden Ausschnitt präsentiert uns der Roman *El astillero* eine Introspektive von Angélica Inés, einen inneren Monolog, der einerseits über ihre geistigen Kapazitäten Auskunft gibt, die im Gegensatz zu den äußeren Attributen, wie daß sie debil, verrückt oder leicht kindisch sei, nun auch dem Leser die Möglichkeit gibt, diese Einschätzung zu verifizieren oder zu falsifizieren:

"Empiezo a sudar, a dar vueltas, dos horas, una hora antes de que llegue. Porque tengo miedo y miedo también de que no venga. Me pongo crema y me perfumo. Le miro la boca cuando se levanta los pantalones para sentarse, cuando me río alzo la mano hasta los ojos y lo miro como quiero, sin vergüenza. En la glorieta él me toma la mano; tiene olor a bayrhum, a mí, a cuando papá estuvo fumando cigarros en el baño, a espuma seca de jabón. Puedo sentir náuseas pero no asco. Josefina, la Negra, se ríe; ella sabe todo y no me lo dice; pero no sabe eso que yo sé. Le hago caricias o un regalo para que me pregunte. Pero eso nunca lo preguntó, porque no sabe, no puede imaginarlo. Cuando está rabiosa se ríe, me pregunta cosas que no quiero entender. Crema y perfume; miro desde la ventana o lo beso a Dick, Dick ladra, quiere bajar y que lo acompañe. Pienso verdades y mentiras, me confundo, siempre sé cuando es la hora, apenas me equivoco, y él no tiene más remedio que venir en el momento en que yo digo «camina desde la esquina al portón.

Al principio yo hubiera querido que fuera hermano de papito y que tuviese la boca, las manos, la voz, distintas según las horas del día. Sólo esas cosas. Él viene y me quiere; tiene que venir porque yo no lo busqué. Ahora son amigos y están siempre juntos en la oficina cuando yo no los veo. Papá mira el cielo y tiene la cara sin brillo y flaca. El no es así. Bajo y lo espero, me pongo a reír con Dick y todo lo que encuentro, rápida, para estar sin risa, o sólo la que yo quiera tener, cuando él llega y me da la mano y empieza a mirarme. Entonces me río un poco y veo cómo se sienta: recoge los pantalones con los dedos, con dos golpecitos y se queda quieto con las piernas separadas. Pienso verdades de noche, cuando él no está y cuando encendemos velas a los santos y a los muertos. Pero en la glorieta siempre pienso mentiras; me habla, le miro la boca, le doy una mano, y él explica con paciencia quién soy y cómo. Pero también lloro. Cuando recuerdo la mentira en la cama me veo acariciar el pasto de la glorieta con los zapatos; nunca lo lastimo, trato de conocerlo. Pienso en mamá, en las noches siempre de invierno, en Lord durmiendo parado y la

lluvia que le revienta en el lomo, pienso en Larsen muerto muy lejos, vuelvo a pensar y lloro"
(Astillero, 183f.).

Einerseits ist aus diesem Zitat ganz klar die Fehleinschätzung von Angélica Inés, was die Rolle von Larsen betrifft, ersichtlich. So geht sie davon aus, daß Larsen fast gleichberechtigt mit ihrem Vater Petrus, dem Werftbesitzer, verhandeln würde, und zwar immer dann, wenn sie die beiden nicht sehen kann. Gleichzeitig ist aus diesem inneren Monolog damit ersichtlich, daß entgegen den Handlungen, die wir von außen wahrnehmen, mit Ausnahme der Situation, in der sie ihre Brust entblößt, nachdem sie einen Eifersuchtsskandal in Larsens Büro vollzieht, sie sich für Larsen interessiert. Sie beginnt zu schwitzen und nervös zu werden, und das schon ein bis zwei Stunden vor dem Eintreffen Larsens. Dies ist nicht nur eine Nervosität, was die Situation anbelangt, sondern sie sagt ganz klar, daß sie Angst habe, daß er nicht kommen könnte, und damit drückt sie eine affektive Dependenz von Larsen aus. Gleichzeitig scheint sie ein relativ feinfühliges Auffassungsvermögen zu besitzen, denn sie ist in der Lage, sich einzelne, minimalistische Handlungen zu merken und dies in der Erinnerung als habituelle Vorgänge zu speichern, wie beispielsweise das Zurechtrücken von Larsen an seiner Hose. Die Tatsache, daß Angélica Inés beispielsweise Larsens Mund betrachtet, während sie ihm gegenüber sitzt, also hier ganz klar bestimmte, eventuell sogar als erotisch zu konnotierende Objekte betrachtet, widerspricht möglicherweise der Beurteilung durch die Erzählposition von Angélica Inés als einer asexuellen Person. Jedoch ist dies mit Einschränkungen wahrzunehmen, denn in der Tat zeigt sich Angélica Inés' Diskurs als sehr infantil angesichts der Tatsache, daß sie mal dreißig, mal vierzig Jahre alt ist (Vgl. Astillero, 158). Beispielsweise sieht man das an der Interaktion, die sie mit ihrer Angestellten Josefina hat, und dem Wunsch, daß diese sie doch nach bestimmten Dingen frage. So heißt es: "Josefina [...] sabe todo y no me lo dice; pero no sabe eso que yo sé. [...] Le hago caricias o un regalo para que me pregunte. Pero eso nunca lo preguntó, porque no sabe, no puede imaginarlo. Cuando está rabiosa se ríe, me pregunta cosas que no quiero entender."

Diese Aussage ist eingerahmt durch die detaillierte Beschreibung von Kosmetika, einerseits von Larsen, der nach Seife riecht, und der Crèmes und Parfums, die sie selbst benutzt. Doch entscheidend ist, daß es hier etwas gibt, das Josefina wohl nicht weiß, die Josefina, die sonst doch alles von ihr weiß, wie sie zugibt: "pero no sabe eso que yo sé." Was weiß Angélica Inés? Diese Frage wird nicht geklärt, es bleibt dem Leser darüber zu spekulieren. Vielleicht ist sie in Larsen verliebt, vielleicht ist das eine späte erotische Entwicklung, die sich in ihr vollzieht und der sie noch keinen verbalen Ausdruck geben kann, und deswegen von einer außenstehenden Person befragt werden möchte, um die Möglichkeit zu haben, darüber zu sprechen – es wird nicht klar. Andererseits gibt es in jedem Satz Momente, in denen Angélica Inés' Denken, was vielleicht ausschlaggebend ist für die Charakterisierung ihrer Psyche, sich als dement herausstellt. Denn sicher ist, daß sie beispielsweise ein schlechtes Urteilsvermögen hat, was die Distinktion von Lüge und Wahrheit anbelangt, und damit ein wenig ausgeprägtes Moralverständnis, eigentlich ein Attribut einer kindlichen Seele. So heißt es: "Pienso verdades y mentiras, me confundo, siempre sé cuando es la hora, apenas me equivoco, y él no tiene más remedio que venir en el momento en que yo digo". Die Tatsache, daß sie ihren Vater als "papito" bezeichnet und sich eigentlich wünschte, daß Larsen den gleichen Mund, die gleiche Stimme, die Hände habe wie ihr Vater, läßt auf eine kindliche Einstellung gegenüber Larsen schließen. Sie sieht ihn nicht als männliches Gegenüber, sondern als Vaterfigur oder inzestuöse Phantasie. Doch da dies explizit als "al principio" angeführt wird, ist zu schließen, daß sich ihre Wahrnehmung von Larsen sukzessive weiterentwickelt. Tatsächlich scheint Angélica Inés, vielmehr als daß sie einfach nur dement ist, von einer Ambivalenz zwischen Wahrheit und Lüge, zwischen einem kindlichen und einem

II. EXPOSITION

erwachsenen psychischen Apparat gezeichnet zu sein – und genau dies zeichnet sie als eine onettianische Figur aus. So verfügt sie in ihrem unkontrollierten moralischen Unterscheidungsvermögen zwischen Wahrheit und Lüge dennoch über soviel Sicherheit, daß sie zwar einerseits anerkennen müßte, daß sie nicht in der Lage ist, dies automatisch zu unterscheiden, aber daß sie gleichzeitig sagen kann, daß sie des nachts die Wahrheit denke. So heißt es: "Pienso verdades de noche, cuando él no está y cuando encendemos velas a los santos y a los muertos." Doch dem gegenüber meint sie – und hier findet sich eine ganz klare Unterscheidung, die sie vorher selbst geleugnet hat –, daß sie tagsüber in Lügen denkt, was auch immer sie als Lügen bezeichnet: "Pero en la glorieta siempre pienso mentiras; me habla, le miro la boca, le doy una mano, y él explica con paciencia quién soy y cómo." Aber entscheidend ist, daß diese ganze Situation sie emotional soweit belastet, daß man durchaus von einer affektiven Beziehung zu Larsen sprechen kann, die über die Beziehung zu einer väterlichen Gestalt hinausgeht, was sich nicht nur in den schon erwähnten Aspekten zeigt, sondern auch darin, daß sie im Bett abends weint. Sie hat dann so etwas – und das deutet doch auf eine anfängliche moralische Entwicklung hin – wie ein Reuegefühl gegenüber ihren tagsüber vorgebrachten Lügen. So heißt es: "Cuando recuerdo la mentira en la cama me veo acariciar el pasto de la glorieta con los zapatos; nunca lo lastimo, trato de conocerlo." Doch zum Ende dieses langen inneren Monologes scheint sie fast sibyllinischen Charakter zu erlangen, indem sie Larsens möglichen Tod evoziert: "Pienso en mamá, en las noches siempre de invierno, en Lord durmiendo parado y la lluvia que le revienta en el lomo, pienso en Larsen muerto muy lejos, vuelvo a pensar y lloro".

Ihr Dienstmädchen Josefina hingegen wird mit typischen rassistischen Attributen versehen, die sie ganz klar einer indigenen Herkunft zuweisen. Sie habe dicke, kurze Beine (158), und da beschrieben wird, wie sie mit einem Hund spricht, den sie kurz darauf schlägt (167), muß man auch davon ausgehen, daß sie entweder von niedriger Intelligenz, einer gewissen Demenz oder absoluter Infantilität geprägt ist. Sie ist ca. 30 Jahre alt (162), läuft fast immer mit einem künstlichen, als eingefroren bezeichnetem Lachen herum (158), und ihr Hauptzug ist, daß sie ihr eigenes Leben in einem Dienstverhältnis stehend ihrer Dienstherrin Angélica Inés widmet. Diese Widmung geschieht aus einer Mischung aus Bewunderung, Schwesterlichkeit, Herrschaft und Rache heraus, in dem sie selber Objekt, Lockmittel und Spielgefährtin ist. Sie hat eine explizit eigene Meinung und läßt sich zu Anfang des Romans von Larsen nicht sofort küssen (167), aber am Ende des Romans verbringt sie mit ihm eine Nacht, gibt sich ihm sexuell hin. Josefina ist damit die vielleicht animalischste Maske des Weiblichen, die gleichzeitig, was kommunikative Strategien des Verführens anbelangt, die simpelste Figur des Romans ist, was sich daran zeigt, daß Larsen sie mit Süßigkeiten verführen kann, während es bei Frau Gálvez und Angélica Inés einer etwas kostspieligeren Gabe bedarf.

Die letzte Frau, Frau Gálvez, ist mit dem Verwalter der Werft verheiratet, hochschwanger und wird als "hermosa, ventruda y mal peinada" (188) sowie als großgewachsen (189) und breithüftig (210) bezeichnet. Aber sie trage Männerkleidung und Männerschuhe, habe schmutzige, rissige Hände (210) und sei nicht nur schlecht frisiert, sondern habe auch krause, lange, ungepflegte Haare (210). Ähnlich wie Angélica Inés habe sie ein sehr weißes Gesicht (210). Des öfteren wird ihr fettig herunterhängendes Haar erwähnt, ja, dieses wird als Hauptattribut ihres Kopfes benannt: "[...] la cabeza de pelo grasiento y colgante [...]" (Astillero, 269).

Frau Gálvez weist die vielleicht größte emotionale Nähe zu Larsen auf, obwohl sie verheiratet und von einem anderen Mann schwanger ist. Jedoch ist diese Frau sehr ambivalent dargestellt: einerseits als emotional und erotisch anziehend, andererseits als körperlich

vollkommen abstoßend und auch letztendlich seelisch heruntergekommen und hoffnungslos, so daß sie sehr schwer einzuordnen ist. Gegen Ende des Romans gebiert sie ein Kind, nachdem der Vater des Kindes sich das Leben genommen hat, und trotz oder ob der versuchten Annäherung zwischen ihr und Larsen kümmert sich dieser nicht mehr um die Gebärende.

4.1.3. Die Männer

Die Männer in dem Roman *El astillero*, Jeremías Petrus, Kunz und Gálvez, zeichnen sich dadurch aus, daß sie nur subordinierte Positionen im Gesamtgefüge haben und eher als eine Art von Antagonisten fungieren.

Jeremías Petrus wird mit zynisch häßlichen Beschreibungen versehen, wie z. B., daß er eine "cabeza de cadáver amarillenta y sonriendo" (234) habe, oder aber eine "cabeza de momia de mono" (236). Außerdem habe Jeremías Petrus einen: "tórax de niño, las piernas raquílicas, y hasta las mismas manos hechas de alambre y papeles viejos, se aplanaban sin bulto bajo las mantas. Nada más que la cabeza ciega e indiferente, la máscara preparada para un susto sobre la almohada" (Astillero, 237). In dieser Beschreibung wird wiederum das Wort "Maske" genannt, und so wird, ebensowenig wie Kunz und Gálvez, auch Jeremías Petrus niemals als vollständiges Individuum gezeichnet.

Kunz, der technische Geschäftsführer, ist ein Deutscher und haust in einem Schuppen, nur auf einer Pritsche mit einer kleinen Kiste. Er wird folgendermaßen beschrieben: "la cara redonda, con la barba crecida, el pelo endurecido, excesivo y negro, la mano también peluda que subía de los botones a la moña negra de la corbata [...]" (Astillero, 213). Gálvez, der Verwalter, hingegen, habe ähnlich wie Larsen einen Tick, doch sei Gálvez' Tick von Geburt an anwesend. Er schaue so aus, als würde er immer lächeln (201).

Durch die Darstellung der Figuren in der Werft wurde gezeigt, auf welche Weise sich der Roman partikularisierende und wirklichkeitsverfremdende Techniken zueigen macht, die bereits dem Figureninventar den Charakter einer bloß schemenhaft gezeichneten Skizze verleihen. Sind die Frauen Verkörperungen eines weiblichen Prinzips, tragen die Männer die Masken von Antagonisten Larsens, und sind schließlich Figurenbeschreibungen, wie etwa die von Angélica Inés, stark vom Betrachter abhängig, so wird hier bereits klar, daß der Text keine mimetische Abbildung der Welt ist.

Bevor ich zur eigentlichen Analyse übergehe, soll im Folgenden jedoch für ein besseres Verständnis die Handlung des Romans noch einmal ausführlicher zusammengestellt werden.

4.2. Detaillierte Kapitelschau

En detail sieht die chronologische Verteilung und die Aufteilung in die Kapitel folgendermaßen aus: Der Roman *El astillero* besteht aus 18 nicht nummerierten Kapiteln und spielt an Orten, von denen fünf explizit immer wieder in verschiedensten Anordnungen in den Kapitelüberschriften genannt werden. In dieser Hinsicht gibt es vier Kapitel, in deren Überschrift zwei Handlungsorte genannt werden, und ein Kapitel, das an vier Orten spielt. An der Art dieser Überschriften macht sich schon der modellhafte Charakter des Romans bemerkbar, so als ob alles nur an beliebig benannten Orten spielen würde, deren Namen lediglich die Tatsache unterstreichen möchte, daß es sich nicht um den gleichen Ort handelt. Gleichzeitig scheinen diese Orte untereinander oft austauschbar zu sein: So sind die Handlungsabläufe in ihnen ähnlich und das Gefühl beispielsweise des Protagonisten identisch. Die einzelnen Kapitel nehmen zwischen 2% und 7% Länge des Gesamtseitenvolumens ein⁴². Einzig die Kapitel *Santa María II* (15%) und *Astillero V* (12%) sind deutliche Ausnahmen.

Kapitel 1: Santa María I

Am ersten Tag – eines Morgens, fünf Jahre nach seiner Vertreibung aus Santa María – kommt Larsen dort an der Bushaltestelle mit einem Bus aus Colón an und begibt sich in das Hotel Berna. Bei einem Stadtrundgang, den er am gleichen Tag unternimmt, passiert er die Kirche, Barthés' Apotheke, den Küstenweg in Richtung der Colonia Suiza, auf dem das Bordell lag, eine Mühle namens Molino del Redondo und die Farm von Mantero. Nachdem er einige Stunden verschwunden ist und in der Colonia vermutet wird, taucht er um 19h30 in der Bar des Hotels Plaza auf und begibt sich später wieder in das Berna. All dies wird aus der Sicht der Bewohner Santa Marías rekonstruiert. In einem Vorgriff wird bemerkt, daß sie Larsen danach allerdings 15 Tage lang nicht zu Gesicht bekommen.

Kapitel 2: El astillero I

"Dos días después de su regreso" (156), also am dritten Tag von Larsens Rückkehr nach Santa María, unternimmt Larsen, wie man erfuhr, so heißt es ("según se supo", 156), morgens einen Spaziergang über die Ramblas, und nach einem Mittagessen in der Mole der Fischer von Santa María fährt er auf einem Boot nach Puerto Astillero. Im dortigen Belgrano, das Hotel, Bar und Gemischtwarenladen in sich vereint, trifft er auf Angélica Inés und Josefina, die an dieser Stelle des Romans allerdings noch nicht mit Namen benannt werden. Bei Anbruch der Dunkelheit kehrt er mit der letzten Fähre nach Santa María zurück.

Kapitel 3: La glorieta I

Zwei Wochen nach dem ersten Tag, an einem Sonntag im Juni, gegen Johanni, erscheint Larsen vor der Kirche von Santa María, wo er wieder Angélica Inés, diesmal in Begleitung ihres Vaters, erblickt. Dann wird die Zeitangabe jedoch ungenau, wenn es heißt, daß er "después" (162), danach, als er bereits wieder im Belgrano in Puerto Astillero wohnt, sich am Tor und im Garten des Anwesens von Jeremías Petrus befand und eine unsichere Anzahl von Nächten lang, "a lo largo de noches ambiguas" (162), mit Josefina redet. Möglicherweise sind es nur zwei Nächte, jedenfalls heißt es später, daß sie "später" ("Luego", 162), nach zwei Tagen Belagerung in ein Treffen Larsens mit Angélica Inés einwilligt, das "una tarde, a las cinco" (163) im Gartenpavillon stattfindet. Der alte Petrus weilt zu dieser Zeit in Buenos Aires.

Kapitel 4: El astillero II –

⁴² Das heißt in der vorliegenden elektronischen Version sind das ca. 2 – 7 Seiten. In den Printversionen proportional entsprechend.

In diesem Kapitel erfolgt die Einstellung Larsens als Hauptgeschäftsführer in der Werft durch Petrus. Es wird nicht erwähnt, wieviel Zeit zwischen dem vorherigen Kapitel und diesem vergeht, sondern nur die Tageszeit als Mittag benannt. Beim Mittagessen im Belgrano trifft Larsen Kunz und Gálvez. Am besagten Tag hingegen geht er an der "casilla", Gálvez' Hütte, vorbei zu den Schuppen und der großen Halle. Nachdem er sich dort umgesehen hat, setzt er sich in Bewegung zum Eingang des Schuppens – die Topographie ist hier unklar oder sogar inkongruent, schwankend zwischen Innen- und Außenbereich der Schuppen. Er geht, zunächst als einmalige Handlung im Perfekt, dann im Imperfekt, als sei dies bereits Iteration oder Zustand, schließlich nur noch "paso a paso" ohne Verb, und ist am Ende des Kapitels letztendlich "perdido y atrapado".

Kapitel 5: La glorieta II

An dieser Stelle erst findet, chronologisch betrachtet, das Mittagessen mit Kunz und Gálvez im Belgrano statt, das im vorherigen Kapitel beschrieben wurde, bei dem Larsen jedoch aufgrund dessen, was zwischen der Schilderung und dem Essen selbst stattfindet, bereits "hechizado y resuelto" (181) ist. Der Erzähler begnügt sich mit einem Hinweis. Der Arbeitsalltag in der Werft wird als relativ regelmäßiger Ablauf beschrieben. Feste Elemente sind etwa, daß Kunz und Gálvez sich über Larsen lustig machen und Larsen vor dem Mittagessen durch die Hintertür in sein Zimmer verschwindet und die Zeitung *El liberal* liest.

Im Fortgang des Kapitels wird eine weitere Gewohnheit, die sich herausgebildet hat, beschrieben: Regelmäßig abends – "Más tarde o más temprano" (183) – sucht Larsen Angélica Inés in dem Gartenpavillon auf, der dem Kapitel seinen Namen gibt. Sie unterhalten sich und küssen sich, oder auch nicht, der Erzähler gibt hier verschiedene Möglichkeiten (183). Larsens Gedanken über Angélica Inés, abends in seinem Bett im Belgrano, sind im Imperfekt gehalten – auch sie also zeitlos und möglicherweise so zur Gewohnheit geworden wie der Tagesablauf in der Werft. Daran schließen sich zwei merkwürdige mögliche Monologe der Angélica Inés an, in denen der Erzähler ihre Meinung über Larsen formuliert. Die Modalität dieser Handlung ist allerdings ein Konjunktiv Irrealis, den der Erzähler damit begründet, daß Angélica Inés gar nicht in der Lage wäre, derartige Gedanken auszubilden (184).

Kapitel 6: La casilla I

Bereits in diesem Kapitel wird der spätere Skandal angesprochen, der allerdings erst im 13. Kapitel, *Astillero V*, beschrieben wird. Die Zeitstruktur wird an dieser Stelle unklar. Es wird Larsen in einem Zustand des Elends beschrieben, der seiner Vergangenheit als Juntacadáveres vergleichbar sei und dem der Skandal vorausgegangen sein müsse, während das im Folgenden Dargestellte nach Gutdünken auf einen beliebigen Zeitpunkt vor dem Skandal festgelegt werden könne, etwa auf den Moment, in dem Larsen hungrig in seinem Büro sitzt, da er sich seit Tagen nur noch von dem Gebäck der Besuche bei Angélica Inés ernährt. Bezeichnenderweise beschäftigt sich Larsen in diesem Moment mit dem Untergang des Schiffs *Tiba*, deren letztes Reparaturdatum scheinbar eindeutig festgelegt werden kann,⁴³ deren weiteres Schicksal aber völlig im Ungewissen bleiben muß.

Aus Hunger und um seine Einsamkeit zu lindern, geht Larsen schließlich zum Haus von Gálvez, wo ihm Essen angeboten wird und die Feindschaft zwischen den beiden Männern endet. Larsen akzeptiert damit eine weitere Stufe des Spiels (191), und seine Besuche in der casilla nehmen im Folgenden Regelmäßigkeit an.

Kapitel 7: La glorieta III / La casilla II

⁴³ Der Teufel steckt jedoch auch hier sozusagen im Detail: Die *Tiba* soll vor sieben Jahren repariert worden und vielleicht gesunken sein, doch sind es, dem Reparaturdatum nach zu schließen, entweder 6 ½ oder 7 ½ Jahre, was dann wieder Undatierbarkeit bedeutet.

II. EXPOSITION

"En aquellos días", wie es weder bestimmt noch unbestimmt heißt, reist Larsen in die Stadt Mercedes, versetzt dort seinen letzten Wertgegenstand, eine Brosche, und kauft bei einem Türken zwei goldene Puderdosen. Er ist einsam. In Gálvez' Hütte fehlt er. Nach seiner Rückkehr speist er im Belgrano bei Poetters, dem er auch seine Schulden begleicht, und betrinkt sich nachts.

Am nächsten Morgen ist er wieder bei der Arbeit und erkennt an, daß die anderen Mitarbeiter genauso verrückt sind, wie er ("Estan tan locos como yo", 193). Alles scheint ihm ein Spiel zu sein, Unmöglichkeit, gesehen von einem schon Gestorbenen, der er selbst ist. Nach einem Mittagskaffee mit seinen Mitarbeitern geht Larsen nachmittags ins Bett und schläft. Seine Gedanken an die Kindheit erinnern hier an Prousts *Recherche*. Wenn er sich später im Spiegel als ein Anderer gegenübersteht, so kommen Assoziationen an Rilkes *Malte Laurids Brigge* und dessen Selbsterkennungsszene mit den Handpuppen oder – als Vorblick auf Lacans Theorie des Spiegelstadiums auf.

Gegen sechs Uhr abends geht er, Angélica Inés im Pavillon wiederzutreffen. Dabei hegt er suizidale Gedanken: "Puedo pegarme un tiro" (196). Angélica Inés erwartete ihn schon nicht mehr. Nachdem er ihr die Puderdose geschenkt hat, küssen sie sich zum ersten Mal, während Josefina um den Pavillon schleicht.

Anschließend geht er zu Gálvez' Hütte, um an dem von ihm spendierten Fest teilzunehmen. Dort schenkt er Gálvez' Frau die zweite Puderdose. Gálvez eröffnet ihm am selben Abend, er habe etwas in der Hand, das Petrus ins Gefängnis schicken könne.

Kapitel 8: El astillero III / La casilla III

Am nächsten Morgen um zehn Uhr, in Larsens Büro, läßt Gálvez sich durch Kunz ankündigen, zeigt Larsen das von Petrus gefälschte Wertpapier über 10.000 Pesos und bietet ihm überdies an, sich an seinem und Kunz' illegalen sukzessiven Verkauf des Inventars der Werft zu beteiligen, mit dem sie sich ihren Lebensunterhalt sichern. Larsen gibt Gálvez Erlaubnis, nach eigenem Gutdünken zu handeln.

Es folgt eine unklare Szene, in der Larsens dann aufgegebenen Intention, Petrus aufzusuchen und ihm von der Bedrohung durch Gálvez zu berichten, nur vermutet werden kann: Einen Moment lang spielt er mit einer Idee und bereitet sich zum Ausgehen vor. An der Tür fällt ihm jedoch ein, daß er etwas vergessen habe. Mittags geht er vom Büro durch den Regen zum Schuppen und entdeckt dort Kunzens elendige Behausung, bestehend aus einer Pritsche und einer Kiste, auf der ein Buch liegt. Von dort aus geht er zur Hütte und erbittet etwas Brühe. Bei Zuckerrohrschnaps und warmer Mahlzeit entwickelt sich das Gespräch zwischen Larsen und seinen beiden Mitarbeitern. Kunz und Gálvez verdächtigen ihn, daß er versucht habe, zu Petrus zu gehen.

Kapitel 9: El astillero IV / La casilla IV

Schon in der Konversation zwischen Larsen, Kunz und Gálvez im vorherigen Kapitel hatten die beiden Mitarbeiter ihren Entschluß bekundet, an jenem Tag nicht zu arbeiten. Doch die in diesem Kapitel berichtete Woche, in der Gálvez nicht ins Büro kommt, ist zeitlich offenbar davon verschieden und nicht einzuordnen: "aunque nadie puede saber hoy con certeza en qué momento de la historia debe ser colocada, la semana [...]" (211). Es wird dann "jener Morgen" (211) beschrieben, an dem Larsen die Werft betritt und Gálvez nicht da ist. Um fünf Uhr geht er zu Gálvez' Hütte, um ihm, während sie schlechten Brandy trinken, eine Geschichte über die aussichtsreiche Zukunft der Werft vorzulügen.

Kapitel 10: Santa María II

Das zehnte Kapitel stellt ein Schlüsselkapitel dar, was bereits äußerlich an seiner zentralen Position in der Mitte des Romans und seiner Länge erkannt werden kann. Nachdem er die letzte Fähre verpaßt hat, macht sich Larsen mit einem Fischerboot nach Santa María auf, wo er sich zum Haus des Díaz Grey begibt, wie ein Zeuge namens Hagen gesehen haben will. Die zeitliche

Zuordnung schwankt danach jedoch zwischen Präzision in der Uhrzeit und Unbestimmtheit im Datum, wenn es heißt: "A aquella noche, la de Hagen o cualquier otra, a las diez" (222). Vermutlich nach dem wichtigen und an anderer Stelle analysierten Gespräch mit Díaz Grey, jedenfalls aber "una noche de lluvia, durante aquel invierno" (232) geht Larsen, oder zumindest "un hombre coincidente con la descripción de Larsen" (232), zum Hotel Plaza. Dort sucht er Petrus in dessen Zimmer auf, um ihn über die gefälschte Aktie zu informieren. Das Gespräch endet damit, daß Larsen Petrus auf die Stirn küßt.

Kapitel 11: Santa María III

Das Kapitel *Santa María III* bietet zwei Varianten für den Rückweg Larsens nach Puerto Astillero nach seinen Besuchen bei Díaz Grey und Petrus. In der einen wandert er nachts durch Santa María, am Zoll vorbei, entlang des Flusses in Richtung Enduro, "la parte más sucia y miserable" (241), um schließlich in einer kleinen Kaffeestube zu landen. Dort trifft er auf einen Mann namens Barreiro, unterhält sich mit ihm und nimmt anschließend die erste Fähre im Morgengrauen zurück nach Puerto Astillero, "este otro planeta" (244). In der anderen Variante fährt er ohne Umwege dorthin.

Kapitel 12: Santa María IV

Im zwölften Kapitel ist zum ersten Mal Larsen nicht der Protagonist. Eine kurze Anmerkung weist darauf hin, daß Díaz Grey am Morgen nach Larsens Besuch bei ihm Erinnerungen an die Familie Petrus' kommen. Im Folgenden wird in einem Rückblick aus der Sicht des Arztes die Geschichte dieser Familie und speziell die der Angélica Inés erzählt.

Kapitel 13: El astillero V

Erst hier wird der Skandal beschrieben, auf den bereits im 6. Kapitel, *La casilla I*, hingewiesen wurde. Larsen geht nach seiner morgendlichen Ankunft aus Santa María direkt ins Büro. Hier rekonstruiert er den üblichen Hergang der Hehlerei mit den Russen, bei der für ihn nun immer ein Drittel vom Gewinn abfällt. Um neun Uhr kommen Gálvez und Kunz ins Büro, und kurz darauf wird Angélica Inés bei ihm gemeldet. Ihre heftige Unterhaltung mit Larsen, nach der sie offenbar mit nackten Brüsten aus dem Büro stürmt, stellt den besagten Skandal dar, der allerdings weder zuverlässig erzählt, sondern nur als Zeugenbericht Kunzens wiedergegeben wird, noch zeitlich klar einzuordnen ist, wie der Erzähler bei seiner ersten Erwähnung der Geschichte anmerkte.

Kapitel 14: La casilla V

Das folgende Kapitel spielt gegen Ende Juli. Der Erzähler vergleicht Larsens ineffizientes Werben um Angélica Inés und Frau Gálvez, welches automatisch scheitern muß, mit dem eines Larsen, wie er in jungen Jahren gewesen wäre oder hätte sein können.

Ein paar Tage lang hilft Larsen Frau Gálvez im Haushalt, wo sie inzwischen fast immer alleine sind, da Gálvez selbst ständig abwesend ist. Eines Abends sprechen sie über den gefälschten Schuldschein, doch es gelingt Larsen nicht, die Frau zur Aushändigung des Dokuments zu überreden. Frau Gálvez bekennt in diesem Gespräch, an eine höhere Vorsehung, an das Schicksal, zu glauben. Sie erzählt ferner vom Beginn der Anstellung ihres Mannes in der Werft sowie dessen anfangs von Hoffnung geprägte Beziehung zu Petrus.

Es folgt eine Beschreibung des Chámame (270ff.), einer zwielichtigen Bar, die auf die Viehzüchter-Vergangenheit der Gegend und ihre Beziehung zur Pampa hinweist. Gálvez betrinkt sich dort inzwischen allabendlich und bändelt mit fremden Frauen an. Eines Samstags besucht Larsen zusammen mit Kunz das Chámame, das er jedoch unerträglich findet. Am Beispiel des Chámame wird deutlich, wie wenig Rationalität und Plausibilität in der Welt von Santa María funktionieren: Die Kneipe ist immer voll, obwohl keiner der Anwohner von Santa María eigentlich Geld hat.

Kapitel 15: La glorieta IV / La casilla VI

"Entretanto" (276), also anscheinend im selben Zeitraum wie der im vorhergehenden Kapitel erzählte, besucht Larsen regelmäßig montags bis freitags abends von sechs bis um sieben und am Wochenende von fünf bis um sieben Uhr Angélica Inés im Pavillon. Dabei spricht er zu ihr aus seinen Erinnerungen, doch wird sehr bald klar, daß sie ihm womöglich gar nicht zuhört und er deswegen Selbstgespräche führen muß, beziehungsweise spricht er statt zu ihr zu ihren "wie Monde angedeuteten Brüsten" (278). Doch auch Angélica Inés spricht bisweilen. So erzählt sie Larsen einige ihrer Träume.

An einem dieser Tage, am 22. August, einem hellen, klaren Tag und "día del Corazón Inmaculado de María" (280), beendet Larsen um sechs Uhr seine Arbeit und befindet sich um sieben vor dem Tor zu Petrus' Anwesen. Nachdem Angélica Inés ihm an diesem Tag einen erotisch unterlegten Pferdetraum erzählt, um acht Uhr, kommt es zu einem trockenen, verschlossenen Kuß (279).

Vom Pavillon geht Larsen zur Hütte, um Frau Gálvez – hier werden explizit Vergleiche zwischen Maria mit dem unbefleckten Herzen und Frau Gálvez gezogen – zu treffen. Auch sie küssen sich, dann muß er gehen.

Kapitel 16: El astillero VI

Gálvez bleibt in jener Nacht und den folgenden verschwunden. Währenddessen setzt Larsen seine Arbeit fort, die jedoch jeden Wert für ihn verloren hat. Zwar beschäftigt er sich des Morgens nach wie vor mit den nutzlosen alten Dokumenten, doch bricht an den Nachmittagen eine große Einsamkeit über ihn herein. Eine neue Gewohnheit ist, daß Kunz jetzt für alle in Gálvez' Hütte kocht. Weder dies noch der sich langsam ankündigende Frühling können jedoch etwas an Larsens Einsamkeit ändern.

An einem Donnerstag, von dem allerdings nicht ersichtlich wird, wie viele Wochen er nach jenem 22. August des letzten Kapitels liegt, erhält Larsen einen Brief von Gálvez, der darin seine Kündigung einreicht und auf die Nachzahlung ausstehender Gehälter verzichtet. Überdies berichtet Gálvez von Petrus' Inhaftierung in Santa María. Larsens Reaktion besteht zunächst lediglich darin, die Russen zu rufen, um ihnen weiteres Material zu verkaufen.

17. Kapitel Santa María V

Dieses Kapitel erzählt Larsens erneuten Besuch in Santa María, "el último descenso de Larsen a la ciudad maldita" (294), den er mit dem Vorsatz, Gálvez zu suchen und Rache an ihm zu üben, möglicherweise aber auch im Vorgefühl eines Abschieds, unternimmt. Er steigt in einem billigen Hotel ab und streift zwei Nächte lang durch Cafés, Kneipen, Restaurants und Feste. Am dritten Tag besucht er Petrus im Gefängnis. Zunächst wartet er auf dem Platz beim Brausen-Monument, um drei Uhr nachmittags betritt er schließlich das Gefängnis, wo er mit Petrus in dessen Zelle, die einem Büro gleicht (296), spricht. Er verlängert seinen Vertrag um fünf Jahre und erhöht sein Gehalt auf 6000 Pesos. Nachdem er das Gefängnis wieder verlassen hat, irrt er durch Santa María und sucht schließlich den Polizeikommissar Medina auf, an den er Erinnerungen von seiner Zeit als Juntacadáveres fünf Jahre zuvor hat. Als er diesen nach Gálvez fragt, wird ihm dessen Leichnam gezeigt, den er identifizieren soll.

18. Kapitel: El astillero VII / La glorieta V / La casa I / La casilla VII

Das letzte Kapitel beginnt mit Larsens letzter Reise zur Werft. Nach seiner Ankunft im Belgrano macht er sich ausgehertigt. Dabei hegt er Selbstmordgedanken und gelangt zu der Einsicht, bereits tot zu sein. Mit dem Laufburschen des Hotels, der ihn in seinem Zimmer aufsucht, kommt er in ein Gespräch über sein Scheitern sowie die schiefe Bahn, auf die der Junge Larsens Ansicht nach zu geraten droht. Zum Schluß händigt ihm der Junge eine Einladung von Angélica Inés aus. Als er beim Haus ankommt, wird er jedoch von Josefina nicht zu Angélica Inés

gelassen, da diese krank sei. Doch er küßt Josefina und schläft bei (und mit) ihr. Auf diese Weise betritt er schließlich doch noch die Villa, "la casa", von Petrus, kommt jedoch über das Untergeschoß auf Höhe des Gartens, während die Villa sich auf Säulen erhebt, nicht hinaus.

Morgens verläßt er Josefina und läuft zur Werft. Als er bei der Hütte vorbeikommt, hört und sieht er durch das Fenster Gálvez' Frau, die gerade dabei ist zu gebären. Er läuft am Belgrano vorbei, weinend und wird schließlich von den Schiffern am Werfthafen aufgeweckt, mit denen er gen Norden, flußaufwärts, fährt. Der Erzähler schließt mit zwei möglichen Versionen: In der ersten steht er auf dem Boot und denkt über eine utopische Zeit bürgerlichen Glücks mit Angélica Inés nach. In der zweiten streitet er sich mit den Bootsleuten und bedroht sie mit der Waffe. Sie schlagen ihn daraufhin zusammen, nehmen ihn aber dennoch mit. In seinen Vorstellungen vollzieht sich der Untergang der Werft, während der Frühling – es ist jetzt September – langsam ins Land zieht. Larsen stirbt dieser Version zufolge an einer Lungenentzündung in El Rosario, wo man seinen vollen Namen in die Krankenhausbücher einträgt.

III. Textimmanente Strukturanalyse

Die folgende textimmanente Strukturanalyse soll im narratologischen wie im topologischen Sinne erörtern, wie der Leser von der Erzählerstimme geführt wird, was für einen Charakter diese hat, was für eine Sprache verwendet wird und wie der Raum ausgestaltet wird.

Der erste Blick jeglicher Materialsichtung kann zwangsweise erst einmal nur über die Oberfläche des Studienobjektes führen, ehe ein Ordnungs- und Kategorisierungsprozeß einsetzt, der den Weg zu einer detaillierten Beschreibung ermöglicht. Einer klassischen, eher strukturell ausgerichteten Analyse – ohne daß diese aber im historischen Sinn strukturalistisch ist – kommt im besten Fall die Rolle zu, daß sie das Material, in unserem Falle die textuellen Denotate so beleuchtet, daß der Weg über das interpretatorische Vexierspiel ihrer gleichsam existenten Konnotate in die Interpretation führen kann. Die Oberfläche des Romans von Onetti zielt nur ein durch den zugehörigen Artikel angeführtes Substantiv: *El astillero* – die Werft. Anders als bei anderen Romanen von Onetti, wie beispielsweise *Dejemos hablar al viento*, wo ein metaphorischer Titel zu allerlei Spekulation einlädt, oder aber zu *Juntacadáveres*, wo der Titel nicht nur der Name des Protagonisten ist, sondern auch gewissermaßen die Initialen des Vornamens des Autors selber (J.C.) trägt, klingt *Die Werft* sehr sachlich. Bei einer beliebigen Suche in den Bibliotheken dieser Welt wird es unter dem Titel auch eher maritime Manuale zu finden geben, als schöngeistige Literatur. Aber das mag auch gleich der erste Ansatzpunkt sein: Die Werft – das ist ein technischer Begriff für eine Einrichtung, in der Schiffe gebaut und repariert werden. Wo Schiffe sind, ist auch meistens Wasser sowie allerlei große Kräne, Bühnen, Werkzeuge und Maschinen. Eine Werft ist ein exotischer, da unbekannter Ort für die meisten Menschen. Ähnlich einem Krankenhaus werden in ihr aber nicht nur die zu behandelnden Objekte revitalisiert und erneuert, sondern es liegt auch ein Geruch von Vergänglichkeit und Verfall – von Tod in der Luft. Entscheidend ist, daß die Werft einen Mikrokosmos darstellt – damit eine Art Welt für sich. Dies hat insofern eine literarische Funktion, da solch ein Ort ob seiner schwachen poetischen Wertigkeit leicht als Parabel, Metapher oder Symbol gelesen werden kann. Da es jedoch keine gängige Konnotation für das Substantiv gibt, weist der Name schon direkt auf die Schwierigkeit der onettianischen Texte hin, die ob ihrer Metaphern, ihrer subtilen Mehrdeutigkeit immer mehr als trockene Beschreibungen eines Zustandes sind, jedoch ob ihrer Beschaffenheit immer nur eine Vorahnung des weiteren Sinnes evozieren können. Wie auch der Roman selbst ist der Titel *El astillero* primär sinnverweigernd. Um aber dennoch nicht schon zu Anbeginn von dem Enigma überwältigt die Sinnsuche aufzugeben, kann eine Sinnstiftung nur über einen langsamen Annäherungsprozeß erfolgen, der erst einmal den vorhandenen Text sondieren und organisieren muß, bis dieser dann im weiteren Verlauf einer tiefgehenden Analyse Rede und Antwort stehen kann. Dieser ganz konkrete Text mag sowohl Verwirrung als auch Bewunderung auslösen, wie Drews erläutert:

"Irritation und Bewunderung lösen seine Bücher aus, weil sie sich ganz rückhaltlos in die Wirklichkeit versenken, den Realismus des schäbigsten Details pflegen, unbarmherzig frei von Trost und frei von Spekulation auf intellektuelle und religiöse Rechtfertigung des Unglücks sind, das da Welt heißt. Der Blick schießt nicht auf erhabene Bedeutung, ist ganz ins Diesseitige versenkt, gesenkt – depressiv, aber unbeirrbar – auf das Unerlöste, das Heillose."⁴⁴

⁴⁴ Drews. S.688.

1. Erzählstrategien

Am Anfang der Beschäftigung mit Onetti – möglicherweise anhaltend auch nach intensiver Lektüre – steht unvermeidbar die Frage nach der Narrationsinstanz, also nach dem Erzähler oder den Erzählern, die den Leser durch die Texte und damit durch die fiktive Welt um Santa María führen, aber auch nach der Art und Weise, in der dies geschieht. Hieran schließen sich dann die Fragen nach dem Umgang mit Zeit und Raum an, die in der Literatur ob ihres äußerlich linearen Erscheinungsbildes und ihres innerlich dem sich entziehenden Wesens mindestens genauso wichtig sind.

Die traditionell zwischen Autor und Figuren stehende Figur des Erzählers ist bei Onetti in der Santa María-Saga so schwer zu fassen, weil ihr der Entstehungsprozeß dieser fiktiven Stadt als weitere Ebene zwischengeordnet werden muß. Da im Folgenden *El astillero* analysiert wird, muß an dieser Stelle noch einmal die Partikularität des ersten Romans der Saga, *La vida breve*, erwähnt werden. Wir haben Onetti als Autor, den Erzähler und Protagonisten Brausen in einem fiktionalen Buenos Aires, der ein fiktives Santa María erschafft und in dieses dann einzieht. Abgesehen von der Frage, wie der metaliterarische Sprung, also der Einzug in die eigene Phantasie, von Onetti verstanden werden will (was nicht Aufgabe der vorliegenden Analyse ist), muß diesem Phänomen⁴⁵, auch wenn es in *El astillero* nur noch als subtiles Understatement durch Anspielungen thematisiert wird, Rechnung getragen werden. In dieser *mise en abyme*, jenem Sonderfall einer Metalepse, befindet sich der Anfang der Erzählung auf der intradiegetischen Ebene. Demnach enthält die erzählte Welt den Akt ihrer eigenen Erzeugung, enthält sich also sozusagen selbst. Dieser Akt findet im Kopfe Brausens statt, der sich aus der Enge seines stickigen Zimmers in Buenos Aires, der Enge und Langeweile seiner Welt, in die eigene Phantasie träumt, welche aber später Hauptschauplatz wird. Dieser metadiegetische Wechsel von einem Universum in ein zweites wird in *El astillero* nicht mehr thematisiert. Jedoch scheint es Figuren zu geben, die wie Díaz Grey (der Arzt in Santa María, den sich der Stadtgründer Brausen als temporäres Alter Ego suchte) oder aber in geringerem Maße auch andere Erzählinstanzen, eventuell sogar der Protagonist Larsen selber, von ihrer Gemachtheit wissen. Über narrative Metalepsen, die als Anspielungen, Anmerkungen oder Reflektionen vermittelt werden, finden immer wieder jene Kurzschlüsse zwischen den verschiedenen Ebenen der Erzählung statt – ja, das vielleicht wichtigste Element der fiktiven und fiktionalen Kleinstadt Santa María ist nicht der Grad der Mimesis gegenüber der Ursprungswelt, sondern der Spielcharakter, der in subtiler Teiltransparenz immer die eigene Fiktionalität und damit auch die Beliebigkeit reflektiert.

⁴⁵ Beispiele für diese Vermischung von Diegesis und Realität, also von Metalepsen – jenen von Genette als "bewegliche, aber heilige Grenze zwischen zwei Welten: zwischen der, in der man erzählt, und der, von der erzählt wird" (Siehe auch: Bela Balász: *Zur Kunstphilosophie des Films*. In: *Texte zur Theorie des Films*. F.-J. Albersmeier (Hg.). Stuttgart 2001. S.213.) bezeichnete Schwellen – und metadiegetischen Erzählungen finden sich in der Kunst- und Literaturgeschichte zuhauf. Ob ein Maler, wie es ein koreanischer Mythos erzählt, sich in die gerade erst gemalte Prinzessin verliebt und sich kurzerhand entscheidet, ihr in die Leinwand zu folgen, oder ob das reflektierende Subjekt der Kurzgeschichte "Las ruinas circulares" von Jorge Luis Borges darüber sinniert, wen es erträumt, vor allem wer es selbst erträumt, oder aber ob Rainer Werner Faßbinder in seinem auf dem Science-Fiction-Roman *Simulacron-3* von Daniel F. Galouye (1964) basierten Film "Die Welt am Draht" (1973) dem Phänomen Beachtung schenkt, sei erst einmal dahingestellt. Entscheidend ist, daß der Zuschauer, Zuhörer oder Leser davon weiß. Klärt Faßbinder seine Zuschauer erst am Ende des Films darüber auf, daß die ganze Welt, die mittels von Computern eine eigens generierte Kopie ihrer selbst steuert, doch nur ebenfalls selbst von einer höher oder außerhalb liegenden Instanz gesteuert ist, findet diese Verständnishilfe bei Onetti nur in *La vida breve* statt.

1.1. Der Erzähler - Stimme des Romans

1.1.1. Erzählerprofil

Die Handlung von *El astillero* wird als 'spätere Narration' nach ihrer zeitlichen Abgeschlossenheit referiert.

Juan Manuel Molina widmet sich in Kapitel 6 seiner Dissertationsschrift *La dialectica de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti* (1982) dem narrativen Fokus, indem er der Figur des Journalisten Lanza die Rolle des Erzählers in *El astillero* zuschreibt. Molina sieht den Erzählaufbau als eine historische Rekonstruktion, die von verschiedensten Informanten durchgeführt werde. Diese Informanten seien jedoch häufig wenig präzise in ihren Aussagen. So würde sich diese Rekonstruktion unter dem Lemma einer Chronik vollziehen. Gleichzeitig gäbe diese dennoch Hinweise darauf, daß der Erzähler, der fingiert, eine Rekonstruktion der Tatsachen herzustellen, sich durchaus seiner Macht bewußt sei:

"En un principio este poder se muestra únicamente como una vacilación del narrador, provocada por la carencia de una segura o suficiente información. Así por ejemplo, cuando reflexiona sobre las razones que trajeron a Larsen de nuevo a Santa María, afirma: "Fue la casualidad, claro" [...]. Pero poco más adelante, en una formulación hipotética, duda de lo anteriormente afirmado: "O no fue la casualidad, sino el destino." Y en seguida, ya con plena convicción, sostiene afirmativamente: "El olfato y la intuición de Larsen, puestos al servicio de su destino, lo trajeron de vuelta a Santa María" [...]."⁴⁶

Ziel des Erzählers sei es in der Tat, ein Klima der Unsicherheit herzustellen. Dies untersucht Molina an einigen Stellen und gelangt zu folgendem Resumée:

"[...] es posible determinar que la forma de una reconstrucción histórica de los hechos narrados, bajo la cual el relato se presenta, es únicamente un polo de un juego de oposiciones en el que lo decisivo es la tensión, meticulosamente construida con indicios de signo diverso, entre certeza e incertidumbre por una parte, y entre realidad y ficción por otra. Esta tensión, o esta ambivalencia, está inscrita ya en la estructura misma de la novela. Más precisamente: en la forma en que la novela plantea la perspectiva desde la cual se aborda el acto mismo de narrar."⁴⁷

Für den Uruguayer Angel Grenes wird die Zeitlichkeit der sprechenden Stimmen aus dem Text selbst heraus ersichtlich: "El tiempo de la enunciación o de la escritura en la novela se encuentra referido en varias oportunidades de manera directa dentro de la historia"⁴⁸. Auf dem Weg scheinbar durch einen "narrador-ordenador"⁴⁹ zusammengestellter Informationen würden die narrativen Zonen dargestellt, "en las que se ejecutan suspensiones de ruptura espacio-temporal que determinan interrupciones en la progresión de la historia."⁵⁰ Auf diese Weise könne das Schreiben die Geschehnisse hierarchisieren:

"En esos momentos el tiempo de la escritura adquiere su real significación jerárquica y todo el relato se evidencia como tal. La historia que se desarrolla como evocación de hechos acaecidos

⁴⁶ Molina. S.231f.

⁴⁷ Molina. S.233f.

⁴⁸ Grenes. S.53f.

⁴⁹ Grenes. S.53f.

⁵⁰ Grenes. S.53f.

[...] se connota ahora como discurso en el que más que acontecimientos recordados vale destacar el modo que el narrador eligió para darlos a conocer."⁵¹

Folgende Textstelle aus *El astillero* illustriert diese Behauptung:

"Ahora, en la incompleta reconstrucción de aquella noche, en el capricho de darle una importancia o sentido históricos, en el juego inofensivo de acortar una velada de invierno manejando, mezclando, haciendo trampas con todas estas cosas que a nadie interesan y que no son imprescindibles, llega el testimonio del barman del Plaza" (El astillero, 232).

Wie Grenes weiterhin feststellt, würde die Enunziation ("enunciación") das Geschehen kodifizieren und strukturieren:

"[La enunciación] se convierte al tiempo de la escritura en realidad que afecta y distribuye [...] sucesos y acontecimientos hipotéticamente acaecidos en una dirección pero ahora recompuestos con otros modos y sentidos. La enunciación quiebra toda estructura temporal, todo orden impuesto, por un constante fluir de acciones en las cuales el narrador puede a su antojo imponer su propio sentido; la historia se disloca en tiempos diversos que pueden ser intercambiables para codificarse definitivamente en la escritura y ser entonces, por fin, estables e inamovibles."⁵²

Es entünde, so Grenes in Anlehnung an Todorov, eine irreversible Zeit, die des Lesers Wahrnehmung der Gesamtstruktur bestimmen würde:

"[...] el tiempo de la lectura que en la novela —reconocida como relato— se conecta al del discurso desde el cual se emite toda la información codificada de las peripecias de Larsen. En varias zonas se interrelacionan las temporalidades de la escritura y de la lectura; hay una continua búsqueda de unir las dificultades del narrador en su valoración de los acontecimientos y su jerarquización con un posible receptor —escucha o lector— que participa desde tales funciones del relato."⁵³

Weiterhin sieht Grenes Parallelen auf narrativer Ebene zwischen Céline und Onetti: "La escritura en *El astillero* se desarrolla de la misma manera que en Céline". Dieser würde, so Grenes mit Roland Barthes spanischer Übersetzung von *Le Degré zéro de l'écriture*⁵⁴ nicht einem bestimmten Denken dienen, das "como un decorado realista logrado, yuxtapuesto a la pintura de una subclase social", sondern wirklich das Eintauchen des Schriftstellers in die "opacidad pegajosa de la condición que describe"⁵⁵.

Abgesehen von der zeitlichen Verortung der Enunziation ist es unmöglich, von einer Erzählinstanz zu sprechen. Die Narrationstruktur erweist sich als sehr hybrid, und mitnichten gibt es nur einen Erzähler. Vielmehr könnte man von einem amorphen Erzählmedium oder einer variablen Stimme sprechen, die teilweise unwissend außerhalb der Diegese steht, dann wieder diese vollkommen durchdringt, um alsbald ihren Standpunkt erneut zu wechseln. Man muß

⁵¹ Grenes. S.53f.

⁵² Grenes. S.53f.

⁵³ Grenes. S.53f.

⁵⁴ Roland Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris 1972.

⁵⁵ Roland Barthes: "El grado cero de la escritura". Siglo XXI. Buenos Aires 1973. Zitiert nach: Grenes. . S.54.

zumindest davon ausgehen, daß es ein polyphones Stimmenkonzept im Sinne Bachtins gibt und nicht alle Stimmen dem gleichen Ursprung (außer natürlich dem Autor) zuzuordnen sind.

Jegliche Erzählkonstanten, einschließlich der kategorialen Dichotomien Genettes, bringen das Problem mit sich, daß sie die Erzählinstanz nur in sehr kurzen Textabschnitten beschreiben können. Wie auch in bezug auf die im Folgenden beschriebene Fokalisierungssituation kann man deshalb nur von der sehr partiellen Dominanz einer homodiegetischen oder heterodiegetischen Instanz sprechen.

Teilweise durchbrechen die Erzählstimmen die narrativen Ebenen. In diesen Metalepsen wissen die erzählenden Figuren Díaz Grey oder Larsen sehr wohl, daß sie von einer höheren Instanz gelenkt werden. Zu guter Letzt legt eine als 'Cutter' oder Monteur fungierende Erzählstimme offen, daß es eine von ihr gesteuerte Beliebigkeit in der sequentiellen Anordnung der einzelnen syntagmatischen Erzählsegmente gibt. Die im folgenden Beispiel dominante Erzählinstanz ist hier als ein freier Demiurg tätig:

"El escándalo debe haberse producido más adelante. Pero tal vez convenga aludir a él sin demora para no olvidarlo. [...] El escándalo puede ser postergado y hasta es posible suprimirlo. Puede preferirse cualquier momento anterior a la tarde en que, al parecer, Angélica Inés Petrus entró y salió de la oficina de Larsen [...] Podemos preferir el momento en que Larsen se sintió aplastado por el hambre y la desgracia, separado de la vida, sin ánimos para inventarse entusiasmos" (Astillero, 185f.).

1.1.2. Erzählweise

Die eben zitierte Stelle ist einer Erzählstimme unter vielen zuzuordnen. Diese verschiedenen Erzählstimmen weisen sehr disparate Wissenshorizonte auf. So können die narrativen Informationen mehr oder weniger stark gefiltert werden. Wenn dieser "Wissenshorizont" des Erzählers breiter ist, wird auch der Leser über das Geschehen umfangreicher unterrichtet. Diese Informationsregulierung geht also durch die Wahl oder auch die Verweigerung eines einschränkenden Blickwinkels ('Fokus') vonstatten. Da die Fokalisierung ständig zwischen verschiedenen Fokalisierungstypen variiert, ist die Frage zu stellen, ob es in dieser Erzählsituation eine dominante Fokalisierungsstrategie gibt.

Die heute klassische, Genette'sche, Kategorisierung der Erzählstimme unterscheidet zwischen: erstens einer unfokalisierten ('Null-Fokus') Erzählung, in der der Erzähler mehr sagt, als alle seine Figuren wissen können; zweitens einer internen Fokalisierung, in der der Erzähler genau so viel sagt, wie seine Figur weiß, also sein Blickwinkel auf den Horizont einer Figur ('fest') oder auch verschiedener Figuren ('variabel') beschränkt ist; drittens einer 'externen Fokalisierung', die dadurch gekennzeichnet ist, daß der Erzähler weniger sagt, als die Figur weiß und so gezwungen ist, diese von außen zu beobachten, ohne ihre Gedanken oder Gefühle zu kennen. Diese drei Kategorien können jedoch durch sogenannten "Verstöße" gegen die Fokuswahl unterlaufen werden.

El astillero wird von verschiedensten Fokussierungen aus referiert: In der Forschung wird darüber spekuliert, ob es eine besonders gut informierte Person aus Santa María sein könne, die das Geschehen vermittelt⁵⁶. Diese Frage ist nicht endgültig zu lösen, jedoch ist eine Annäherung über einige Textbeispiele möglich. Geht man von der gerade genannten Hypothese aus, fände innerhalb des Romans ein Fokalisierungswechsel nur punktuell statt und der dominante Fokalisierungstyp bliebe erhalten. Diesen Fall bezeichnete Genette mit dem Begriff der

⁵⁶ Vgl.: Grenes. S.9. Für Hugo Verani scheint die Stimme des Erzählers aus einem kollektiven, nicht verortbaren Bewußtsein zu kommen: Verani.

Alteration, d.h. einem 'Verstoß' gegen die Erzähllogik. So könne der Erzähler dem Leser mehr Informationen mitteilen, als ihm seine 'Fokuswahl' eigentlich gestattet. Ein Erzähler, der sich die Perspektive seiner Figur zu eigen gemacht hat, also eine interne Fokalisierung, ist nicht einfach in der Lage zu wissen, was in den Köpfen der anderen Figuren stattfindet. Aber er kann dies natürlich über Umwege in Erfahrung bringen oder aber seine Vermutungen kundtun. Letzteres ist tatsächlich ein häufiger Fall in *El astillero*:

"Llegó, probablemente, a perderse durante unas horas en la Colonia, y reapareció, a las siete y media de la tarde, en el mostrador del bar del Plaza que no había visitado nunca cuando vivió en Santa María" (Astillero, 154f.).

Oder aber der Erzähler wägt nicht die Probabilität ab, sondern führt seinen Spekulationsgedankengang dem Leser vor:

"Y tal vez besara a la mujer antes de sentarse sobre su pañuelo desplegado en el asiento de hierro [...] O tal vez sólo se besaran después de haber oído a la sirvienta y a los ladridos del perro alejarse hacia la casa sostenida por los postes de cemento [...] O tal vez, por entonces, no se besaran" (Astillero, 183).

Neben dieser möglichen privilegierten Person Santa Marías wird der Roman aber auch über einige Bürger, die als Zeugen fungieren, vermittelt. Das beste Beispiel hierfür ist der Bericht des Tankwarts Hagen über Larsens Besuch bei Díaz Grey:

"Hagen, el del surtidor de nafta en la esquina de la plaza, creyó reconocerlo; debe haber sido aquella misma noche; era lluviosa y ningún testimonio indica que Larsen haya hecho más visitas a Santa María, desde que se instaló en Puerto Astillero, que la última y esta otra, más confusa y ofrecida a las conjeturas.

"Me pareció que era él por la manera de caminar. [...] Suponiendo que fuera. Decían que estaba, en la capital, y le puedo asegurar que no vino en la balsa del mediodía ni en la de la tarde; y si vino por tren a las cinco y siete, difícil que no me haya enterado. [...] Pero, sin jurarlo, me pareció que era él, que reconocía sobre todo aquel trote retobado, menos saltarín ahora, y algo que no puede explicarse en el braceo y la cuarta de puños que se sobraba de las mangas. Pensando después, pero sólo como capricho, me convencí casi porque cualquier otro, lloviendo y con frío, andaría con las manos metidas en los bolsillos. Él, no; si era él." (Astillero, 220f.).

Da aber Juan Carlos Onetti nicht zu Unrecht als der Begründer der modernen lateinamerikanischen Literatur bezeichnet wird, gerade weil er durch seine moderne Narrationsweise, durch die erzählerische Brüchigkeit immer ein metaliterarisches Manifest schreibt, bleibt auch *El astillero* höchst komplex und widersprüchlich. Im Folgenden seien einige Beispiele dazu diskutiert.

1.1.3. Ambiguitäten in der Erzählperspektive

In *El astillero* gibt es immer wieder erzähltechnisch Stellen, deren Bezüge zueinander oft unklar und schwer verständlich bleiben. Bisweilen scheint es (intertextuelle) Verweise auf andere Texte Onettis zu geben, in anderen Fällen kann sich der Leser nie sicher sein, ob die scheinbaren Verweise nicht einfach nur blinde Türen sind, die den Weg zu nicht vorhandenen Geheimkammern suggerieren.

III. TEXTIMMANENTE STRUKTURANALYSE

Durch die Art der Formulierungen im unpersönlichen Passiv, in dem die handelnden Aktanten überhaupt nicht klar erkenntlich werden, ist demnach auch nicht ersichtlich, von wem die Aussagen an diesen Stellen stammen. Auf diese Weise entzieht sich *El astillero* immer wieder einer klaren erzählperspektivischen Verortung.

Da diese Aktanten beziehungsweise diese Sprachinstanzen, um es nicht strukturalistisch auszudrücken, nicht klar bezeichnet werden, bleibt der Vermittlungsstandpunkt diffus. Schauen wir auf das erste Beispiel:

"Hace cinco años, cuando el Gobernador decidió expulsar a Larsen (o Juntacadáveres) de la provincia, alguien profetizó, en broma e improvisando, su retorno, la prolongación del reinado de cien días, página discutida y apasionante —aunque ya casi olvidada— de nuestra historia ciudadana. Pocos lo oyeron y es seguro que el mismo Larsen, enfermo entonces por la derrota, escoltado por la policía, olvidó en seguida la frase, renunció a toda esperanza que se vinculara con su regreso a nosotros" (Astillero, 153) [alle Unterstreichungen in dieser Arbeit von DF].

Dieses Beispiel thematisiert die Zeugenaussage, daß "alguien" etwas prophezeit, ohne daß klar wird, wer diese Person ist. Dies läßt dem Leser schon die erste narrative Unsicherheit klar werden. Dann wird eine "frase" genannt, von der ebenfalls nicht erkennbar ist, auf was sich das bezieht. Spekuliert werden kann darüber, ob es sich um einen Satz aus einem anderen Werk Onettis handelt – dies ist ja auch oft getan worden. Dann scheint es so, als ob teilweise die Erzählinstanz den Protagonisten kennen würde: "Pagó el almuerzo, con la exagerada propina de siempre" (Astillero, 154). Hier weiß der Erzähler, wer Larsen ist, denn "de siempre" kann sich nur auf eine genaue Kenntnis des Protagonisten beziehen, entweder aus der Zeit vor fünf Jahren heraus, wenn man diese Erzählinstanz als testimoniale Erzählinstanz in der Figur einer Person von Santa María verorten möchte, oder aber als in diesem Moment allwissender Erzähler.

Anhand weiterer Beispiele, die ich jetzt anführen möchte, wird immer wieder deutlich, daß es keine einheitliche Erzählinstanz gibt, wenn auch gerade die Interpretationen, die Larsen als eine reelle Figur und den Roman als ein Abbild der Wirklichkeit lesen möchten, immer wieder versuchen, auch den narrativen Aufbau des Romans noch als späten Realismus zu kennzeichnen, wie beispielsweise John Deredita in seinem Aufsatz "El lenguaje de la desintegración. Notas sobre *El astillero*".⁵⁷ Jedoch muß unterstrichen werden, daß sich gerade ob dieser permanenten Ambiguität die Frage stellt, ja sich direkt aufdrängt, ob man angesichts dieser sehr disparaten Fokussierungspunkte überhaupt noch den Versuch unternehmen sollte, nach einem realistischen Narrationsmodell zu interpretieren. Weitere Beispiele dafür, daß an bestimmten Stellen Larsen der Erzählinstanz bekannt ist, sind im Roman auffindbar, aber obwohl nicht alle Erzähler Larsen kennen können und die Frage zu stellen ist, ob es sich wirklich um eine realistische Erzählinstanz handelt, unterläuft die Aussage "todos lo vimos" (Astillero, 155) das Konzept wieder vollkommen. Denn hier ist die Frage zu stellen, was "todos" bedeutet: Sind es alle Bewohner Santa Marías, wird das nur fingiert oder bedeutet es einfach nur, daß ein Erzähler (nennen wir ihn literaturwissenschaftlich betrachtet einmal so – oder aber, dahinterstehend, Onetti) einfach nur beliebige Instanzen aufführt und immer wieder zurücknimmt, um permanent auf die Künstlichkeit seines Romans hinzuweisen? Dennoch, wie es anhand der Ambiguität der Metaphern und anderer textueller Mechanismen auch schon vorgeführt wurde, besteht hier ein Vexierbild zwischen Wirklichkeit und Imagination, zwischen purer Kreation und Mimesis, das immer dann, wenn es scheinbar verortet ist, sich der Betrachterposition wieder entzieht. Die Erzählinstanz wird,

⁵⁷ Deredita.

nachdem sie scheinbare Sicherheiten manifestiert, wieder undeutlich, wie zum Beispiel: "Salió del hotel y es seguro que cruzó la plaza para dormir en la habitación del Berna" (Astillero, 155). Was hier noch "seguro" ist, ist schon ein wenig weiter nur noch absolute Vagheit: "Dos días después de su regreso, según se supo, Larsen salió temprano de la pensión" (Astillero, 156). Der Teil "Según se supo" ist diametral dem "es seguro" entgegengesetzt, denn "según se supo" ist nur noch ein vages Gerücht. Dann wieder, auf der gleichen Seite, kennt die Erzählinstanz, obwohl sie nicht weiß, wie genau ihr Verlauf in der Werft aussieht, Larsens zeitliche und räumliche Bewegung, und weiß, daß er die Zeitung im Bett der Pension morgens gelesen hat: "que ya había leído de mañana en la cama de la pensión" (Astillero, 157). Doch die Erzählinstanz ist nicht nur mal allwissend, mal in absoluter Vagheit verhaftet, sondern sie ist auch bisweilen absolut neutral, bisweilen richtet sie über die Handlungsweisen und die Daseinsformen von Larsen. So heißt es zu dem Trinkgeld, das eben erwähnt wurde, daß dieses vollkommen "exagerada" (Astillero, 154) gewesen sei, und weiter wird die Stimme sogar ein wenig sarkastisch, wenn es heißt:

"Colgó el sombrero e invitó a Larsen a sentarse. Meditó un instante, las grandes cejas juntas, las manos abiertas sobre la mesa; después sonrió de improviso entre las largas patillas chatas mirando los ojos de Larsen, sin mostrar alegría, sin ofrecer otra cosa que los largos dientes amarillos, y tal vez, el pequeño orgullo de tenerlos" (Astillero, 170).

Das ist eine sehr distanzierte Erzählerposition, die sich über die eigene Figurenausstattung lustig macht. Die Frage, wer dieser wertende Erzähler ist, ist nach wie vor nicht zu klären, aber es wird deutlich: Er oder sie oder es hält seine bzw. ihre Meinung nicht zurück:

"Larsen fue asintiendo en las pausas del discurso inmortal que habían escuchado, esperanzados y agradecidos, meses o años atrás, Gálvez, Kunz, decenas de hombres miserables — desparramados ahora, desaparecidos, muertos algunos, fantasmas todos— para los cuales las frases lentas, bien pronunciadas, la oferta variable y fascinante, corroboraban la existencia de Dios, de la buena suerte o de la justicia rezagada pero infalible" (Astillero, 170).

Hier werden die Menschen als "miserables" bezeichnet, was eine Art abstraktes Wissen des Erzählers voraussetzt. Dann wieder wird die Erzählhaltung sehr sarkastisch und distanziert sich vom Protagonisten durch den Vorschlag, daß dieser sich selbst "Este pobre gordito, este difunto sin sepelio, esta hormiguita laboriosa" (Astillero, 180) nennen könnte. Der Leser muß sich fragen, wieso diese Distanz existiert und warum auch im Folgenden etwa überhaupt nicht klar wird, wieviel Geld Larsen wirklich verdient: "Nunca se supo con certeza si eligió encabezar la lista mensual de sueldos con cinco o seis mil pesos" (Astillero, 180). Warum kann die Erzählinstanz das nicht wissen, warum weiß das keiner, was heißt "se supo"? Bedeutet das, daß die anderen Menschen in der Werft oder in Santa María es nicht wissen, bedeutet es, daß es keiner wissen kann? Hier wird weiterhin einfach nur jeglicher Analyse einer Position der Erzählinstanz der Boden entzogen.

Ein sehr markantes Beispiel ist die Kußszene, in der überhaupt nicht klar wird, was passiert, und der Erzähler auch überhaupt keine Hilfestellung zum Verständnis leistet. Jetzt ist natürlich die Frage zu stellen, ob der Erzähler an dieser Stelle das Wissen hat oder nicht hat, und ob es überhaupt relevant ist. Denn es heißt beim Treffen von Larsen mit Angélica Inés in der Laube: "Y tal vez besara a la mujer antes de sentarse sobre su pañuelo desplegado en el asiento de hierro, antes de prolongar la sonrisa correlativa, la de embeleso y asombro: he suspirado todo el día por este momento y ahora dudo de que sea cierto" (Astillero, 183). Hier beginnt der Satz mit "Vielleicht küßt er die Frau", und dann wird in der ersten Person das Verb "zweifeln" konjugiert:

"Ich zweifle, daß das überhaupt passiert ist." Dem folgen dann auch gleich die möglichen Alternativen, für den Fall, daß dies nun einmal nicht passiert sei: "O tal vez sólo se besaran después de haber oído a la sirvienta" (Astillero, 183). Doch der ersten Alternative folgt noch eine zweite, die alles in Frage stellt:

"O tal vez, por entonces, no se besaran. Es posible que Larsen alargara su prudencia y esperara el momento inevitable en que descubriría en qué tipo de mujer encajaba la hija de Petrus, con qué olvidaba María o Gladys coincidía, qué técnica de seducción podía usarse sin provocar el espanto, la histeria, el final prematuro" (Astillero, 183).

Welche der Varianten kennt der Erzähler, ist es überhaupt von irgendwelcher Relevanz oder gar vollkommen egal, muß sich der Leser als Frage stellen. Antworten hierauf wird er im Text nicht finden.⁵⁸

Dann gibt es die vielleicht signifikanteste Stelle im ganzen Roman, was die Generierung von absoluter Mehrdeutigkeit und Unsicherheit anbelangt, in der der Erzähler die Stelle, in der Angélica Inés Larsen in seinem Büro aufsucht, um ihm einen Eifersuchtsskandal zu machen, beliebig in die Kapitelsyntax einordnet. Dort besteht dann gleichzeitig eine metaliterarische Selbstreflexion, eine Metalepse, in der der Erzähler sich als vollkommen freier Demiurg beweist: "El escándalo puede ser postergado y hasta es posible suprimirlo" (Astillero, 185).

Weiter heißt es, und auch hier wieder wird die Beliebigkeit des Erzählvorganges und der Einordnung in den syntaktischen Gesamtkontext klar: "Podemos preferir el momento en que Larsen se sintió aplastado por el hambre y la desgracia, separado de la vida, sin ánimos para inventarse entusiasmos" (Astillero, 185).

Was bedeutet dies? Warum kann der Erzähler sich diese freie Gestaltung des Vorgangs erlauben, gleichsam als habe er sich in Wirklichkeit entweder überhaupt nicht zugetragen, oder aber so, als stelle er nicht mehr eine realistisch verständliche Handlung dar, die innerhalb der Logik von Zeit und Raum verstanden werden kann. Dies sind natürlich Anzeichen dafür, daß genau die realistische Analyse des Romans *El astillero* immer wieder versagen muß und der Roman entweder nur allegorisch gelesen werden kann oder aber bestimmte Symbolgefüge für etwas anderes stehen. Denn der Erzähler macht klar, daß der Skandal auch überhaupt nicht erzählt werden muß: "hasta es posible suprimirlo. Puede preferirse cualquier momento anterior a la tarde en que, al parecer, Angélica Inés Petrus entró y salió de la oficina de Larsen" (Astillero, 185).

Dem Erzähler oder der Erzählinstanz ist viel daran gelegen, dem Leser klar zu machen, daß die gesamte Werft und die auf ihr zu verrichtende Arbeit ein absurdes Unterfangen darstellen. So heißt es beispielsweise über die Arbeit von Larsen: "En todo caso, disponía de centenares de historias semejantes, con o sin final; de meses y años de lectura inútil" (Astillero, 186). Die Disqualifikation der Lektüre als "inútil" spricht Bände.

Ein weiteres Beispiel für die Unwissenheit des Erzählers ist der Moment, in dem dieser beginnt, einen Tango zu hören, oder aber der Tango in diesem Moment erst anfängt, gespielt zu werden: "La radio en el porche —supo después que ellos llamaban galería a los tablonos

⁵⁸ Vgl. dazu auch den Aufsatz von Gibbs, "Ambiguity in Onetti's *El Astillero*". Gibbs' Hauptthese stützt sich darauf, daß Onettis Texte durch eine starke Doppeldeutigkeit geprägt seien und diese sich im Zweifel, in der Unsicherheit, im Rätsel und in der Ununterscheidbarkeit zwischen Irrealität und Phantasie bemerkbar machen würde. Immer wieder würden halbe Gedanken, unterbrochene Gesten und Widersprüche den Text prägen. Es ginge dem Schriftsteller aus Uruguay eben nicht darum, zur Wahrheit einer Sache oder Situation zu gelangen, sondern im Gegenteil die einzelnen Strukturelemente zu isolieren, welche aber gleichzeitig nur narrative Alternativen in einem Möglichkeitsfeld darstellen würden. Gibbs.

sobresalientes al costado de la casilla— empezó a tocar un tango o él empezó a oírlo entonces" (Astillero, 189).

Hier weiß der Erzähler nicht, ob Larsen den Beginn des Tangos hört oder aber erst zu einem späteren Zeitpunkt diesen bemerkt. Damit tritt der Erzähler an dieser Stelle wieder vollkommen hinter ein personales Erzählen durch die Figur des Larsen zurück.

Eine weitere Stelle für die Unsicherheit der Erzählinstanz ist die, in der Larsen seine Beziehung zu Kunz und Gálvez überprüft, nachdem diese ihn scheinbar nicht mehr hassen. Dort heißt es:

"Habían dejado de odiarlo y es casi seguro que lo soportaban porque lo creían loco, porque Larsen agitaba en ellos un espeso, coincidente légamo de locura; porque extraían una indefinible compensación del privilegio de oír su voz grave y arrastrada hablando del precio por metro de la pintura de un casco de barco en el año 47 o sugiriendo tretas infantiles para ganar mucho más dinero con el carenaje de buques fantasmas que nunca remontarían el río; porque podían distraerse con las alternativas del combate entre Larsen y la miseria, con sus triunfos y sus fracasos en la interminable, indecisa lucha por cuellos duros y limpios, pantalones sin brillo, pañuelos blancos y planchados, por caras, sonrisas y muecas que traslucieran la confianza, la paz de espíritu, aquella grosera complacencia que sólo puede procrear la riqueza" (Astillero, 191).

Zu Beginn ist sich der Erzähler, in diesem Fall Larsen, fast sicher, daß sie ihn ertragen, weil sie ihn für verrückt halten, dann aber ist er sich ganz sicher, was in ihnen vorgeht: "agitaba en ellos un espeso, coincidente légamo de locura" (Astillero, 191).

Hier liegt eine seltsame Mischung aus Gewußtem und scheinbar nicht Gewußtem vor. Es gibt noch sehr viele Beispiele für die Ambiguität in der Erzählsituation, für eine Paradoxie, was den Wissensstand der Erzählinstanz anbelangt. Beispielsweise:

"La voz había sonado rota y convincente, lejana, y era probable que ella —mientras miraba la boca entreabierta en el espejo, mientras balanceaba frente a la polvera los dientes apretados— imaginara una noche sin Larsen, una noche con Larsen perdido para siempre. Pero él estaba avergonzado de su actitud, de la distancia, de la pierna doblada, del sombrero apoyado en el vientre; sufría, consciente de su torpeza, incapaz de corregir el fracaso de sus gestos, admirando la exactitud de las palabras que acababa de decir" (Astillero, 197).

Oder aber die Ungewißheit wird von der Erzählsituation noch verstärkt, die in dem Roman vorherrscht: "Hubo, es indudable, aunque nadie puede saber hoy con certeza en qué momento de la historia debe ser colocada, la semana en que Gálvez se negó a ir al astillero" (Astillero, 211). Die Frage ist natürlich, warum hier keiner weiß, ob es sich um etwas Unwichtiges handelt. Oder aber, warum, wenn es sich um etwas Unwichtiges handelt, der Erzähler dies betonen muß. Dann ist die Frage, ob er vielleicht sogar einer potentiell durch andere Erzählerstimmen äußerbaren abweichenden Meinung mit Absicht entgegentritt.

Es gibt Stellen der totalen Beliebigkeit, wie auch die Szene, in der Angélica Inés sich im Büro auszieht, zum Beispiel heißt es dort: "Aquella noche, la de Hagen o cualquier otra, a las diez [...]" (Astillero, 222). Was bedeutet "o cualquier otra, a las diez"? Sind die Nächte nicht wichtig, ist der Gesamtzusammenhang des Romans überhaupt nicht mehr wichtig, oder soll damit auf etwas anderes hingewiesen werden? Natürlich gibt es durch diese Art von Textstellen verstärkt Hinweise darauf, daß nicht nur die Protagonisten beziehungsweise die Figuren das Gefühl haben, sich in einem Spiel der Beliebigkeit zu befinden, sondern auch die sie konstituierende Sprache, die Form des Romans reine Beliebigkeit ist. Dies führt in letzter Konsequenz an dieser Stelle

III. TEXTIMMANENTE STRUKTURANALYSE

bereits auf die spätere Interpretation mit Schopenhauer hin. Die Luzidität, die einige Figuren bezüglich der ganzen Handlung haben, insbesondere aber Díaz Grey, der ja fast schon als Spiegelbild des Erfinders gelten mag, wird an einigen Stellen ganz klar, die dadurch auch auf sich selbst als autoreferentielle Meilensteine verweisen:

"Pero él nunca estuvo aquí, nunca me trajo alguna de las mujeres para que la abriera innecesariamente con el espéculo. O podía haber llegado alguna tarde, en una era anterior a los antibióticos, para pedirme con un retorcido orgullo, de amigo a amigo, que le aplicara la sonda. Y sin embargo, se mueve como si conociera de memoria el consultorio, como si esta visita fuera un calco de muchas noches anteriores" (Astillero, 223).

Hier möchte wohl die Erzählinstanz den Leser direkt darauf stoßen, daß Larsen die Lokalität bekannt ist, die er doch niemals aufgesucht hat, und damit findet ein metaleptischer Schritt statt. Folgende Stelle weist hingegen wieder auf die Konstruiertheit des Romans hin:

"Todo esto es obra mía — dijo Petrus deslizando una mano para tocar durante un segundo la libreta bajo la almohada —. Y no me voy a morir antes de ver que todo vuelve a ponerse en marcha. Es imposible. Pero su tarea, señor, es tan importante como la mía. Si el astillero se paraliza una sola hora, ¿qué cosa podré estar defendiendo en las antecámaras de esos covachuelistas, esos piojos resucitados? Le estoy muy reconocido" (Astillero, 235).

Dies könnte auch Brausen sagen, beziehungsweise Onetti ganz direkt schreiben, und, wenn wir hier vorgreifend schon mit Schopenhauer sprechen dürfen, auch der Wille. Die Unsicherheit ist aber dem Leser nicht nur aus seinem eigenen Dechiffrierprozeß heraus klar, sondern sie wird ganz bewußt von der Erzählinstanz forciert. So gibt es beispielsweise immer wieder verschiedenste Versionen, im folgenden Beispiel zwei: "Si tomamos en cuenta las opiniones y pronósticos de quienes conocieron personalmente a Larsen y creen saber de él, todo indica que después de la entrevista con Petrus buscó y obtuvo el medio más rápido para volver al astillero" (Astillero, 240).

Dem gegenüber steht die zweite Option:

"Pero aunque la razón y los testimonios nos convenzan de que la única preocupación de Larsen aquella noche fue la de llegar lo antes posible al astillero para impedir cualquier maniobra del enemigo que acababa de inventarse y planear sobre el terreno la operación de rescate que le habían encomendado, también es cierto que ahora, en este momento de la historia, nadie tiene prisa o no importa la que se tenga" (Astillero, 240).

Es gibt auch Kommentare des Erzählers, die man nur als metadiegetisch verstehen kann oder bei denen man sich fragen muß, ob sie nicht gar schon intertextuelle Referenzen sind. Denn wenn es heißt: "Después de un juramento pronunciado en alemán que excluía, en la hora de la prueba, a los escasos indígenas que engrosaban el cortejo de enlutados y embarrados: 'Prometo ante Dios que tu Cuerpo descansará en la Patria'. Las mayúsculas corresponden a los énfasis. Un gesto difícil de entender" (Astillero, 248), muß man sich fragen, warum von "mayúsculas" gesprochen werden kann, wenn dieser Text doch nicht geschrieben vorliegt, sondern nur gesprochen, und wer dann den kommentierenden Einschub "mayúsculas" tätigt.

Bei der folgenden Zusammenfassung der Geschichte von Angélica Inés, die das Büro von Larsen betritt und sich danach mit nackten Brüsten aus diesem entfernt, stellt sich die Frage, ob es wirklich Kunz ist, der dort spricht. Besonders verwirrend gestaltet sich die Frage nach dem

"fantasma", dem Geist, dem angeblich Loyalität geschuldet wird. Ob es sich hierbei um Kunz oder eine ungenannte Person – ein weiterer Zeuge/Zeugin des Vorfalls, die diesen dann berichtet – handelt, ist nicht auszumachen und bleibt der Spekulation überlassen: "Esta parte de la historia se escribe por lealtad a un fantasma. No hay pruebas de que sea cierta y todo lo que podemos pensar indica que es improbable. Pero Kunz aseguró haber visto y oído" (Astillero, 260).

Der Bericht von Kunz geht weiter, und es stellt sich die Frage nach einer ganzen Reihe von textuellen Besonderheiten. So heißt es:

"Cruzó toda la ruina, sin verla, como no la había mirado al llegar. Siempre la disfrazaban de chiquilina, la madre, la tía, la costumbre; esa tarde estaba disfrazada de mujer, con un largo vestido negro que transparentaba la ropa interior, enagua o lo que fuere, con zapatos de taco altísimos, que tal vez le prestaron o acababa de estrenar y que es seguro terminaron de torcerse en el camino de la vuelta. Porque vinó, vinieron a pie desde la quinta al astillero. Unos zapatos que, para cualquiera que no la hubiera visto caminar sin tacones, imponían aquella extraña manera de andar, de gorda, de mujer encinta que busca equilibrarse. Pero lo que importa, lo que estuve demorando y demoraría un poquito más si supiera hacerlo sin aburrir, es que llevaba caída, no arrancada pero colgando, la pechera del vestido. Déjeme. Taconeando insegura sobre un parquet podrido, sobre manchas, planos azules, cartas comerciales, manchas de lluvia y tiempo. Cruzando el corrompido aire de invierno con la clara cabeza trenzada que se alzaba sin desafío, nada más que ignorante, con el brillo suave y deslumbrado de una sonrisa, sin vernos, sin oler el olor de ratas y fracaso. Y detrás de ella, manoteando un poco en la puerta de su oficina pero sin coraje para mostrarse, mudo por el miedo de que el gallego y yo lo oyéramos, un truhán, un hombre sucio, viejo, gordo y enloquecido. Todo esto, entienda, y tantas otras cosas que sería largo. Por eso demoraba. Pero es inútil o casi, explicar al que no estuvo y no vio y no sabe quiénes eran ella y él, qué era *El astillero* y hasta quién soy yo, hijo del país pero con títulos europeos revalidados, viviendo entonces allí y de aquella manera. Imagine si puede, entonces, y esto es fácil, una mujer joven y fuerte que pasa rápida pero no corriendo por el costado de una oficina interminable y casi vacía, metiendo en el aire el más estupendo par de pechos que hubo nunca. Y la pechera del vestido no se la había arrancado el pobre diablo de Larsen, sino que ella misma la desprendió sin descoser un botón ni romper el tul. Y cuando terminé de mover la cabeza porque ella había llegado al hueco de la escalera, ahí estaba la sirvienta esperándola con un abrigo que le puso, empinándose, sobre los hombros; y creo que la cacheteó como si la sirvienta la hubiera incitado, la hubiera vestido y traído y ahora, maternal y enemiga del escándalo, se la llevara del brazo apaciguada. Y la mujer, la sucia mujer de la que hablaba a gritos la muchacha, no podría ser otra, por todo lo que sé, ahora no importa decirlo, que la mujer de Gálvez, que andaría entonces por los nueve meses de embarazo, como en seguida se comprobó" (Astillero, 262f.).

Nicht klar wird, warum sich Kunz an eine Person wendet, wenn es heißt: "Todo esto, entienda" (Astillero, 262). Wendet sich hier Kunz etwa an den möglichen Leser? Auch heißt es ein paar Zeilen weiter unten: "Imagine" (Astillero, 263), wiederum ganz klar an eine zuhörende Person gerichtet. Doch das Problem der Metafiktionalität, das solchen Wendungen an den Leser immer inhärent ist, ist an folgender Stelle noch frappanter; es stellt sich die Frage, von welchem Buch gesprochen wird, denn der Erzähler oder die Erzählinstanz scheint an dieser Stelle nicht außerhalb der Diegese zu stehen: "Pero no cree en ella; esta incredulidad sólo está basada en su conocimiento de Angélica Inés, alcanzado algunos años después. Tampoco cree que Kunz —que tal vez esté vivo y tal vez lea este libro— haya mentado voluntariamente" (Astillero, 263).

Der Erzähler erwähnt den möglichen Leseakt dieses Buches und spekuliert darüber, ob eine Figur, in diesem Fall Kunz, es irgendwann lesen könnte. Hier wird eine metadiegetische Referenz eingebaut, die ganz klar den rein literarischen Konstruktionscharakter des Romans deutlich macht,

III. TEXTIMMANENTE STRUKTURANALYSE

ja, problematisiert. Dann wieder ist verwunderlich, warum in dem Duktus solch eine Textur aus traditioneller Erzählweise mit der dazugehörigen klassischen "inquit"-Formel vorherrscht, die oft noch zusätzliche Redundanz einbaut, wenn der Leser erst den Gedanken als solchen mitgeteilt bekommt, und zwar meistens in Anführungsstriche gesetzt, und dieser dann auch noch sprachlich explizit ausgesprochen wird: "'Ahora empieza' había estado pensando Larsen. Se inclinó nuevamente y dijo con una sonrisa casi triste: —Ahora empieza" (Astillero, 281).

Doch immer wieder finden sich auch Stellen, an denen die Wiedergabe von innerem Monolog und von Dialog nicht wirklich Personen zuzuordnen ist, wodurch die Erzählsituation chaotisch erscheint. Eine andere interessante Stelle ist die, an der über die Fahne gesprochen wird, die auch noch heute, also zur Gegenwartszeit des Erzählakts, aus dem Gefängnis hervorrage:

"La cárcel de Santa María, a la que todos los habitantes de la ciudad mayores de treinta años continuamos llamando 'el Destacamento', era aquella tarde un edificio blanco y nuevo. Tenía a la entrada una garita con paredes de vidrio y techo de cemento donde se clava aún el larguísimo mástil de la bandera. No es más que una comisaría agrandada y ocupa ahora un cuarto de manzana en el costado norte de la Plaza Vieja. Aquella tarde tenía un solo piso, aunque ya estaban acumulando bolsas de cemento, escaleras y andamios para construir el segundo" (Astillero, 295).

Wenn es heißt "se clava aún el larguísimo mástil de la bandera" oder aber "y ocupa ahora", so verortet sich die Erzählinstanz in einer Gegenwart, die weit entfernt ist von den damaligen Geschehnissen, und suggeriert dem Leser eine Art von Gleichzeitigkeit der Akte von Erzählen und Rezipieren, obwohl diese natürlich nur rein fiktiv ist.

Abschließend ist festzuhalten, daß der komplexen Erzählsituation mit den nicht eindeutigen Positionen und Fokussierungen eine ebenso komplexe semantische Struktur entspricht. Wie im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit ersichtlich wird, sind die inhaltlichen Rückschlüsse und Interpretationen genauso widersprüchlich wie die stilistisch-narrativen.

1.2. Zur Sprache

DAS WORT

Wunder von ferne oder traum
Bracht ich an meines landes saum

Und harrte bis die graue norn
Den namen fand in ihrem born -

Drauf konnt ichs greifen dicht und stark
Nun blüht und glänzt es durch die mark ...

Einst langt ich an nach guter fahrt
Mit einem kleinod reich und zart

Sie suchte lang und gab mir kund:
'So schläft hier nichts auf tiefem grund'

Worauf es meiner hand entrann
Und nie mein land den schatz gewann ...

So lernt ich traurig den verzicht:
Kein ding sei wo das wort gebricht.

(Stefan George)

Als der uruguayische Literaturkritiker Emir Rodríguez Monegal seinen Freund Juan Carlos Onetti im August 1969 zum ersten Mal mit einem Diktiergerät besuchte und so das Gespräch aufnehmen konnte, gab Onetti über seine Art und Weise zu schreiben (anhand seines derzeitigen Buchprojektes) Auskunft. Es handelt sich wahrscheinlich um den Roman *Dejemos hablar el viento*. Onetti macht damit klar, daß seine Texte einerseits eine lange Entstehungsphase brauchen und andererseits einen Kondensierungs- und Raffinierungsprozeß durchlaufen – somit seine genau ausgefeilten Sätze nicht bloß in einem genialistischen Schreibprozeß durch Inspiration auf das Papier gebannt werden:

"Estoy haciendo una novela que va a ser fatalmente muy larga. Es cierto que va a ser larga. Cada vez que me pongo a escribirla se me ocurren cosas nuevas, o se imponen nuevas cosas, y entonces así empieza lo que llega por ahora a mil páginas. Eso tiene, indudablemente, una tarea de expurgación posterior. Pero no me gusta mutilar la obra cuando la estoy escribiendo."⁵⁹

Es fällt schwer, das sprachlich Faszinierende in Onettis Texten in Worte zu fassen. Drews beschreibt die spröde Sprache Onettis folgendermaßen: "Was vielleicht die höchste Qualität der Bücher Onettis ist und woran man sich sogar, verwöhnt von der Wortmächtigkeit Vargas Llosas oder García Márquez' oder Rosas, gerade zu gewöhnen muß: sie sind völlig frei von Rhetorik."⁶⁰

⁵⁹ Emir Rodríguez Monegal: *Conversación con Juan Carlos Onetti*. In: Eco, 119, p. 442-475, Bogotá, marzo 1970. 1970.

⁶⁰ Drews. S.688.

1.2.1. Die Einfachheit des Stils

Die Sprache Onettis ist dicht und verwehrt sich auf den ersten Blick gegen jegliche intertextuelle Interpretationen. Auch wenn es scheinbar immer wieder intertextuelle Bezüge gibt und zumindest *El astillero* eine große philosophische Dichte besitzt, verrät das Sprachgefüge niemals die etwaigen Inspirationen und Quellen. Diese bleiben höchst sporadisch und die Spröde verweist implizit auf etwas, das dahinter liege mag. Doch nicht immer ist die Sprache – scheinbar – trocken, einfach und wenig prätentios. Im Folgenden werde ich einige sprachliche Diamanten aus dem *Astillero* kommentieren und versuchen, die Partikularität der verwendeten Metaphern zu analysieren.

1.2.2. Zu den Metaphern in *El astillero*

Onettis Metaphern zeichnen sich durch einen hohen Grad an Anthropomorphisierung aus. Jedoch werden nicht nur Objekte, Phänomene und Abstrakta personifiziert, sondern neben Satzkonstruktionen im Passiv wird dieses rhetorische Stilmittel dahingehend raffiniert, daß allerlei Adjektive den meist durch Verben erzielten Grundeffekt der *Prosopopoiia* unterstützen.

Als Larsen, von Santa María kommend, zum erste Mal den Werft-Hafen betritt beschreibt der Erzähler nicht nur diese neue Welt, sondern klammheimlich schleicht sich in diese realistische Deskription eine leichte Grenzüberschreitung dahingehend, daß das Licht, das aus den Masten strömt nicht einfach nur Licht ist, sondern aus "promesas", also Versprechen, oder Verheißungen, wie es in der Übersetzung von Meyer-Clason heißt, besteht: "Calles de tierra o barro, sin huellas de vehículos, fragmentadas por las promesas de luz de las flamantes columnas de alumbrado; y a su espalda el incomprendible edificio de cemento, [...]" (Astillero, 157). Oder aber der Protagonist krümmt sich, ganz körperlich gesprochen, statt gegen ein reelles Objekt gegen zeitliche Abstrakta (Jahre, Rückkehr), gegen das Klima (Wolken) und vor allem gegen einen ideel-philosophischen Begriff (Unglück):

"Poblacho verdaderamente inmundo —escupió Larsen; después se rió una vez, solitario entre las cuatro lenguas de tierra que hacían una esquina, gordo, pequeño y sin rumbo, encorvado contra los años que había vivido en Santa María, contra su regreso, contra las nubes compactas y bajas, contra la mala suerte" (Astillero, 157).

An anderer Stelle wird dann die Natur dahingehend personifiziert, daß der Protagonist Larsen in seinem einsamen, solipsistischen Kommunikationsprozeß dem Regen zuhören kann, beziehungsweise genauer gesagt, das Geräusch des Regens zu einem sprachmächtigen Wesen personifiziert wird:

"Apoyado en el mostrador, siempre sonriente y perdonador, leyó con lentitud las letras en las botellas de los estantes. La mujer volvió a reírse y él no quiso mirarla; algo le decía que sí, el rumor de la lluvia hablaba de revanchas y de méritos reconocidos, proclamaba la necesidad de que un hecho final diera sentido a los años muertos" (Astillero, 160).

Aber in Onettis Welt kann nicht nur der Regen sprechen, sondern alle Objekte scheinen nicht nur von der allgemeinen Stimmung affiziert zu sein, sondern auch menschliche Gefühle zu hegen. So fungieren beispielsweise nicht nur die Objekte als Stimmungsverstärker, sondern in gewisser Weise auch als semantische Substituenten für die Menschen, insbesondere den Protagonisten. Statt von Larsens Einsamkeit wird beispielsweise von derjenigen der Mole gesprochen:

"Oscurecía y apenas lloviznaba cuando empezó a moverse para tomar la última lancha a Santa María, anduvo lento, dejándose mojar por las gotas que caían de los árboles, hasta la penumbra y la soledad del muelle" (Astillero, 161).

Aber nicht nur Molen können einsam sein, sondern das Gras kann auch, wie Meyer-Clason es im Deutschen schon fast zu kolloquial ausdrückt, nach Lust und Laune wachsen: "El pasto había crecido a su capricho durante todo el año, por lo menos, y las cortezas de los árboles tenían manchas blancas y verdes, de humedad sin brillo" (Astillero, 164). Doch neben der Anthropomorphisierung von Objekten können auch die Uhrzeit und die Luft in einem Narrationsprozeß so verwendet werden, daß sie ähnlich einer imaginären Hand, die die möglichen haptischen Informationen – wie z.B. im Folgenden den dicker gewordenen Körper Larsens – verbalisieren: "Afuera y adentro, encima de ellos, tocando el cuerpo enhiesto y engordado de Larsen, la tarde de invierno, el aire tenso y caduco" (Astillero, 166).

In fast expressionistischer Manier werden Objekte der Außenwelt mit subjektiv wertenden Adjektiven versehen und gleichzeitig durch ein Verb personifiziert. So wird permanent die Umgebung von Larsen, die de facto aus wenigen wortkargen Personen besteht, so mit Attributen versehen, daß sie handelnde und kommunizierende Aktanten hervorbringt. Beispielsweise ist so eine Wolke nicht nur dreckig, sondern vermag sich auch an das Fenster zu lehnen: "La llovizna había terminado y una nube sucia se apoyaba en la ventana, pesada, entrando apenas, desdeñando entrar" (Astillero, 211f.). Es ist nicht klar, ob ein solcher Stil primär auf den extrem subjektiven, personalen Fokus der Erzählung hinweist, oder aber Hinweise auf ein dem Text zugrunde liegendes Konstruktionsprinzip geben möchte. Schon an dieser Stelle wage ich die These aufstellen, auf welche ich aber erst in den folgenden Kapiteln eingehen werde, daß dieser hier festgestellte Stil durch seine Polyvalenz mehrere (parallele) Interpretationsmöglichkeiten und damit ein mehrfingriges Deutungskonzept verlangt. So deutet nicht nur das folgende Beispiel darauf hin, daß die Reise von Buenos Aires nach Santa María auch eine Reise von der Außen- in die Innenwelt, oder vom Leben in einen postmortalen Zustand bedeuten mag. Ähnlich wie in den Konzepten des psychischen Apparates (Beispielsweise des Unbewußten bei Freud) oder aber wie in den (jedem Menschen bekannten) Träumen verliert das Subjekt die Unterscheidungsfähigkeit zwischen sich und dem Anderen, beziehungsweise zwischen sich und den Objekten. Die Grenzen verwischen sich vollständig. Doch vorerst mag der Text wieder aus sich selbst sprechen in dem er den Leser dazu animiert, sich ein bizarres Klimaszenario vorzustellen. Dieses besteht an dieser Stelle aus einem grauen, lustlosen und besiegt Licht, sowie einem gleichgültigen Wind:

"Era una luz gris y desanimada [...] que llegaba vencida después de atravesar nubes gigantescas de agua y frío; el tiempo se había descompuesto, un viento indiferente entraba silbando por todos los agujeros del edificio" (Astillero, 201).

Später im *Astillero* besteht dann das Wetter aus einem artistischen Wind, der spielend in die Stadt springt und dabei die Bäume in bellizistischer Manier peu à peu erobert: "Había bajado hacia el río después de dejar atrás el cubo sombrío y brillante de la Aduana y andaba por el camino de Enduro; ya no llovía y el viento empezaba a entrar en la ciudad a saltos, conquistando una línea de manzanas tras otra" (Astillero, 240f.). Die folgend zitierte Textstelle stellt vielleicht den stilistischen Höhepunkt einer Metaphorik dar, in der der Himmel nicht nur personifiziert und pluralisiert, sondern nahezu apotheosiert wird, um so als mächtiges Wesen seelische ("mirar y

III. TEXTIMMANENTE STRUKTURANALYSE

envolver") und körperliche ("mordía") Verfügungsgewalt über die literarische Figur, den Protagonisten zu haben:

"Por las tardes, los cielos de invierno, cargados o desoladamente limpios, que entraban por la ventana rota podían mirar y envolver a un hombre viejo que había desistido de sí mismo, que prestaba indiferente su cabeza para que la habitaran y recorrieran recuerdos mezclados, rudimentos de ideas, imágenes de origen impersonal. De dos a seis el aire mordía una cara de viejo, malsana, colgante, boquiabierta, con el labio interior estremecido por la respiración; se apoyaba grisáceo sobre el cráneo redondo, casi calvo, ensombrecía el mechón solitario aplastado en la ceja; exaltaba la nariz delgada y curva, triunfante de la decrepitud y la grasa de la cara" (Astillero, 288).

Eine solche komplexe Metaphorik könnte natürlich auch als Allegorie ausgelegt werden. Zumindest ist die Verbindung aus den Verben sehen, beißen, aufstützen nicht allzuweit entfernt von dem Beutemachen eines Raubtieres. An anderer Stelle schuppt die Kälte die rötliche Haut ("El frío le escamaba la piel rojiza, y acentuaba su pronunciación extranjera" (Astillero, 265)) oder aber der geronnene Frieden der Nacht ist – ähnlich wie die eben zitierte Kälte den ausländischen Akzent verstärkt – Ursache für ein gesteigertes Vorstellungsvermögen der Protagonisten:

"Después la mujer arrastraba la damajuana de vino y se sentaban apoyados en la mesa, sin mirarse; bebían sin prisa y fumaban; el viento chillaba alrededor de la casilla y entraba enfriándola, o la paz coagulada de la noche les permitía imaginar perros con el cuerpo tendido hacia la blancura quieta, lanchas que bordeaban por capricho resbalando en el río liso" (Astillero, 269).

Die Unterscheidung zwischen Natur und Mensch, die Autonomie des Subjektes und die Beziehung der Innen- zur Außenwelt scheint in diesen Metaphern immer wieder zu zerfließen.

Späterer wird unter Umständen ersichtlich, daß man diese Stellen auch mit dem Willenskonzept von Schopenhauer dahingehend interpretieren kann, daß der Wille ja nicht nur in den Menschen, sondern auch in der Natur ständig zu einer immer höheren Objektivation strebt und gleichzeitig alle Lebewesen nur in der Vorstellung existieren und durch diesen dahinter lebenden Willen zum Leben geeint sind (siehe dazu später das Schopenhauer-Kapitel).

Ob man diese Art der metaphorischen Komposita nur als zufällige ästhetische Spielerei, als Beispiele für einen expressionistisch aufgeladenen Stimmungs-Hintergrund, als Hinweise auf eine psychische Innenwelt oder auf ein philosophisches Konzept, wie etwa das des Willens zum Leben wertet, entscheidend ist, daß dieser Stil relativ stringent durchgehalten wird und ein eindeutiges sprachliches und semantisches Merkmal des *Astillero* darstellt.

Das folgende Beispiel illustriert die Dichotomie zwischen zwei Welten, die aber dennoch durch eine permanente Verbindung so miteinander in Verbindung stehen, als würden sie sich ständig neu schaffen. Während Larsen mit Petrus in Santa María spricht, folgt der Selbstdefinition des Werftbesitzers, eine Führungspersönlichkeit zu sein, ein scheinbar deskriptiver Satz: "La noche estaba afuera, enmudecida, y la vastedad del mundo podía ser puesta en duda" (Astillero, 234). Es wird eine Dichotomie zwischen Innen und Außen dadurch hergestellt, daß außerhalb des Standpunktes der beiden Redenden im Innenraum ein "Afuera" existiert. Gleichzeitig wird diese Distanz jedoch doppelt aufgehoben, indem die Nacht, obwohl sich draußen befindet, durchaus gut wahrgenommen wird und folgerichtig mit dem Partizip "enmudecida" (verstummt) versehen wird. Nicht nur wird die Nacht als ein räumliches Phänomen wahrgenommen (ähnlich wie es der Titel

Voyage au bout de la nuit von Céline suggeriert) und durch ein Partizip personifiziert, sondern – und hierin besteht die zweite Aufhebung – der normalerweise als ins Unendliche wachsender gedachte (Außen)Raum wird in Frage gestellt (an der Weite der Welt darf gezweifelt werden), so als ob er unter Umständen gar nicht unendlich nach außen, sondern höchstens nach innen wachsen könne.

Es gibt aber auch andere Beispiele für eine permanente Auflösung der menschlichen Eigenschaften nicht in der Umgebung, sondern durch die Verwendung von Begriffen aus dem zoologischen Bereich, wie das Verb "parir", daß wohl eher mit kalben und werfen übersetzt werden muß, als mit gebären – so in ihm aber auch eine Allusion an das ungewollte *In-die-Welt-geworfen-Sein* eines Heidegger, aber auch schon eines Schopenhauer inhärent:

"Almorzó allí, solitario y rodeado por las camisas a cuadros de los camioneros. (Ahora éstos disputaban al ferrocarril las cargas hasta El Rosario y los pueblos litorales del norte; parecían haber sido paridos así, robustos, veinteañeros, gritones y sin pasado, junto con el camino de macadam inaugurado unos meses atrás.)" (Astillero, 153).

Noch auffälliger aber ist dieses Auflösen der festen menschlichen Identität anhand der synekdochischen Partialisierung des menschlichen Körpers.⁶¹ So wird Larsen an dieser Stelle nicht von der Frau in den Garten geführt, sondern von ihrem Körper:

"Guiado por el cuerpo de la sirvienta, Larsen se mezcló, sordo y ciego, con los reiterados vaticinios del frío, de los roces filosos de los yuyos, de la luz afligida, de los ladridos distantes" (Astillero, 167)

Hier wird der Eindruck verstärkt, daß es sich eher um eine aus Teilobjekten und Teilobjektbeziehungen konstituierte Welt handelt als um den Versuch, mimetisch psychische Wirklichkeit auf Oberflächenebene darzustellen (auch wenn natürlich die Teilobjektbeziehungen Teil der Welt sind). Oder aber Larsen sieht nicht die lächelnden Augen seines Gegenübers, sondern nur die Kurve eines weißen Lächelns, die dem Himmel zustrebt: "Cantaba lejos un gallo, la noche verdadera se hacía sensible y próxima cuando Larsen vio, de reojo, la curva de la gran sonrisa blanca de Gálvez elevándose hacia el cielo" (Astillero, 200). An anderer Stelle ist nicht klar, ob beim Gespräch mit Petrus dieser oder nur dessen Stimme mit Larsen spricht:

"– Sí, señor – dijo calmoso Petrus o sólo la voz de Petrus. Entonces Larsen pidió perdón y explicó en pocas palabras que sólo actuaba impulsado por la lealtad y por una incontrolable, total identificación con Jeremías Petrus y sus ambiciones" (Astillero, 237).

Die folgende Beschreibung möchte scheinbar suggerieren, daß die Figuren in *El astillero* nur amorphe Materie, ja vielleicht amorphes Denken sind, das sich in beliebigen Strukturen, je nach Augenblick, objektiviert. Äußere Beschreibung und Empfindungen, die traditionell einem Seelenleben zugeordnet werden, verschwimmen in Onettis Sätzen zu Konstellationen, wie sie

⁶¹ Die nur noch partikelhafte Zeichnung bestimmter Figuren in einem pars pro toto wurde auch schon von anderen Interpreten angemerkt. Für Deredita stellt sie eine expressionistische Technik dar, über die auf der Beschreibungsebene den Lebensprozeß eines Menschen in ein metaphorisches Kleid gestülpt würde, um das Verschwinden der Subjektivität gegenüber der Welt zu zeigen. Deredita. Gerhard Poppenberg bemerkt dagegen, daß es eine charakteristische Form Onettis sei, die Körperteile oder "Immaterielles" an seinen Figuren einzeln hervorzuheben und fragmentiert so aufzuzählen, daß es fast einer psychotischen Wahrnehmung gleichkäme. Poppenberg.

III. TEXTIMMANENTE STRUKTURANALYSE

beispielsweise die moderne Kunst hervorgebracht hat. So ist erklärbar, daß die Wildheit aus Gálvez' verschwundenem Lächeln plötzlich in den Augen, in der Süße der Wangen und der Zigarette Zigarette Zuflucht finden kann:

"Ella decía que sí, pero no le importaba. La ferocidad de la desaparecida sonrisa de Gálvez parecía haberse refugiado en sus ojos, en la dulzura de las mejillas, en la avidez meditativa con que chupaba el cigarrillo mirando el brasero, las cabezas de los perros o el vacío" (Astillero, 267).

Diese Beschreibung setzt nicht nur die traditionellen Objekt- und Perspektivengrenzen außer Kraft, wie es beispielsweise in der Malerei der synthetische Kubismus macht, sondern vermischt dieses Phänomen mit einer anthropomorphen Aufladung der dem Primärkörper – hier dem Gesicht – entnommenen Teilobjekte ("dulzura de las mejillas" et cetera).

Ein weiteres interessantes Beispiel, nicht nur für die Verbindung von Abstrakta und Konkreta⁶², sondern auch für den schon sprachlich verankerten Maskencharakter, beziehungsweise Konstruktionscharakter der Figuren des Romans *El astillero* – die ja wie schon angedeutet wurde, immer wieder nur als Teilobjekte beschrieben werden, indem der Fokus beispielsweise auf einzelnen Organen liegt – liefert die Schilderung des Tags, an dem Angélica Inés Larsen in dessen Büro besucht, um ihm eine Eifersuchtsszene zu bieten. So heißt es: "Cruzó toda la ruina, sin verla, como no la había mirado al llegar. Siempre la disfrazaban de chiquilina, la madre, la tía, la costumbre; esa tarde estaba disfrazada de mujer [...]" (Astillero, 262). Hier wird wieder das Prinzip angewendet, daß erst Angélica Inés als Subjekt von anderen Menschen gestaltet wird: Mutter und Tante verkleiden sie als "Kleine". Unvermittelt daran anschließend kommt jedoch als ausführender Agent auch "la costumbre" hinzu. Wie kann die Gewohnheit sie verkleiden? Das ist wieder ein Sprung ins Metaphorische aus dem ganz Konkreten heraus. Weiter ist sie an diesem Nachmittag, als sie sozusagen als am weiblichsten, was ihren Körper angeht, beschrieben wird, gleichzeitig nur "disfrazada de mujer". An gleicher Stelle gibt es eines der vielleicht signifikantesten Momente im Roman, wenn es heißt:

"Cruzando el corrompido aire de invierno con la clara cabeza trenzada que se alzaba sin desafío, nada más que ignorante, con el brillo suave y deslumbrado de una sonrisa, sin vernos, sin oler el olor de ratas y fracaso" (Astillero, 262).

Hier soll der Fokus auf dem Geruch von Ratten und Scheitern liegen. Dabei ist natürlich die Frage zu stellen, ob das Riechen überhaupt noch eine olfaktorische Funktion hat oder ob es sich nicht primär um einen geistigen Wahrnehmungsprozeß handelt. Denn da Ratten etwas Konkretes mit einem durchaus definierbaren Geruch darstellen, jedoch das Scheitern abstrakt und demnach nicht mit einem eigenen Geruch behaftet ist, ist die durch die Konjunktion "y" verbundene Reihung in Zusammenhang mit Geruch an sich schon grenzüberschreitend, oder aber einfach metaphorisch. Möglicherweise fungiert dieses aus einem ästhetischen Wahrnehmungsprozeß (dem Riechen) sowie dem ungleichen Paar aus konkretem Objekt und rein geistigem Konzept, dem "Scheitern", zusammengesetzte Kompositum als eine Art *mise en abyme* der Gesamtproblematik der Santa María Saga: der Reise von einer realen in eine fiktive Welt. Die Konjunktion "y" verbindet damit gleichsam Realität und Vorstellung – und zwar bidirektional.

⁶² Auch Poppenberg macht deutlich, daß sich auch auf der Sprachebene, nämlich in jener Vexiersprache aus Abstraktem und Konkretes, aus Reellem und Geistigen wesentliche scheinbar inhaltliche Züge der Santa María-Saga und besonders des Astillero finden: Poppenberg.

Damit stellt dieses kleine Verbindungswort gleichsam die Membran zwischen dem erlebten und dem erdachten Kosmos dar, dabei aber beiden Teilen die gleiche Wertigkeit beimessend.

Fassen wir zusammen, daß der Stil die Funktion hat, die Subjekt-Objektrelation, die Beziehung zwischen Wirklichkeit und Vorstellung, zwischen Welt und Literatur zu vermischen. Dieses Verfahren ist jedoch nicht eindeutig auslegbar – obwohl sich mehrere Lesarten aufdrängen, die in den folgenden Kapiteln diskutiert werden, ist bisher zumindest definitiv ersichtlich, daß fast alle Metaphern den Keim oder auch die Abhandlung einer metaliterarischen Reflexion beinhalten. Es geht immer um ein literarisches Spiel, wobei die Unterscheidung zwischen Text und Wirklichkeit gleichzeitig aufgehoben wird.

An dieser Stelle sei ein weiterer Verweis auf die spätere Interpretation im Kontext der Schopenhauerischen Philosophie erlaubt. Die Tatsache, daß Onetti eine sehr ambivalente metaphorische Sprache verwendet, die einerseits gerade die Parallelität zwischen scheinbar Wirklichem und Imaginiertem betont, indem beide Teile zusammen in demselben Satz genannt werden, andererseits dadurch aber auch aufgehoben werden evoziert gleichsam die Assoziation mit dem Prinzip, das Jacques Derrida in Referenz auf Platon als das *Pharmakon* bezeichnet⁶³.

Eine ähnliche Mischung aus zwei relativ disparaten Wortfeldern hat Céline in der *Voyage* verwendet und damit seine "petite musique" kreiert, wie er sie bezeichnete, also vor allem die Mischung aus Hochsprache und Populärsprache. Dieser Mischung aber hat er eine eigenständige Note, eine eigenständige Rhythmisierung gegeben, und ähnlich verwendet Onetti, wenn auch auf ganz andere Art, bezüglich der Wortfelder eine sehr eigenständige Sprache, die immer wieder metaphorische Komposita aus absolut unterschiedlichen Feldern hervorbringt.

2. Raum

"Ich weiß nicht genau, wann ich beschloß,
die menschliche Dummheit, Santa María,
Lavanda, den Rest der Welt, den ich nie
kennenlernen würde, als unheilbar hinzunehmen.
Mich jeglichen Widerspruchs zu enthalten"⁶⁴
(Onetti)

Der Raum spielt neben der Zeit die konstituierende Rolle eines Universums – so auch des Mikrokosmos' von Santa María. Darum wissend, daß Santa María eine in der Fiktion entstandene Stadt ist, gibt es zwangsläufig eine Mehrfachkodierung der einzelnen Topoi – wie auch des Klimas. Denn letzteres ist in *El astillero* omnipräsent. Das Klima gibt nicht nur den einzelnen Orten und Segmenten eine Art amalgamierenden Fond, sondern ist gleichzeitig neben der äußeren Raumarchitektur verantwortlich für die seelische Ausgestaltung der Figuren. Wo bei Onetti explizite Darstellungen der Psyche nicht existieren, übernimmt das Wetter, also die Raumatmosphäre, diese Rolle.

2.1. Klima

... Et tant tourne la neige entre le ciel et Liège

⁶³ Also ein Hilfsmittel, ein Medikament, das Leben verlängert und rettet, gleichzeitig aber auch ein Giftstoff ist, also ein Todesmoment enthält.

⁶⁴ Onetti - *Dejemos hablar al viento*. Zitiert nach: Drews. S.686.

III. TEXTIMMANENTE STRUKTURANALYSE

Qu'on ne sait plus s'il neige sur Liège
Ou si c'est Liège qui neige vers le ciel...
(Jacques Brel)

Larsens Ankunft in Santa María ist auf ungefähr den 10. Juni, also ein Datum des ausklingenden Herbstes und beginnenden südlichen Winters zu datieren. Da Santa María in *La vida breve* auf der anderen Seite des Rio de la Plata entstand, sei angenommen, daß es sich in Santa María um ein dem uruguayischen Winter nachempfundenen Klima handelt, welches dominiert wird von Regen und feuchtem Wind, damit einer großen gefühlten Kälte:

"Das Klima in Uruguay ist allgemein gemäßigt [...]. Die Jahreszeiten sind umgekehrt: Der wärmste Monat ist der Januar, der kälteste der Juni. Niederschläge können das ganze Jahr über fallen. Häufig herrscht ein kalter Südostwind."⁶⁵

Doch diese Kälte ist nicht nur gefühlt und gemäßigt, sondern es kommt in *El astillero* tatsächlich zu Temperaturen unter dem Gefrierpunkt: "Los charcos horadados en el barro eran todavía transparentes y espejeaban cubiertos por la helada; al fondo, lejanos y escasos, los árboles de las quintas negreaban humedecidos" (Astillero, 256).

Obwohl oder gerade weil der Frühling sich gegen Ende des Romans ankündigt, ist Larsens Tod in letzter Instanz noch auf das schlechte Klima zurückzuführen: Der kalte Regen und die Feuchtigkeit verursachen Larsens Lungenentzündung. Das Klima strukturiert die Erzählung wie der Bühnenaufbau ein Drama: Bisweilen ist der Regen präsent, dann, ähnlich wie der Wind, plötzlich wieder verschwunden.

Der Regen scheint die Hauptfunktion der klimatischen Faktoren zu übernehmen. Mal ist er sanft und wird als eine sich in der Nähe aufhaltende Begleiterin personifiziert: "la lluvia, muy suave, golpeaba en el techo y en la calle, compañera, interlocutora, perspicaz" (Astillero, 159), mal ist er den Figuren, in diesem Falle Larsen, näher, und es entsteht ein intensiverer Körperkontakt, im dem durch die Verwendung der Verbindung "auf die Wange schlagen" eine leicht gewalttätige Bedeutung mitschwingt: "Algunas gotas le golpearon la mejilla [...]" (Astillero, 204); oder aber der Regen hört schnell und sogar feige auf, was in diesem Falle einen gewissen Kontrast zur elegischen Statik des Nebels und der gedanklichen Schwermut des Protagonisten bildet: "asistió al final veloz y acobardado de la lluvia, estuvo calculando las consecuencias que tendría para la navegación la cortina de niebla que se acercaba desde el río [...]" (Astillero, 206).

Wenn auch der Regen teilweise eine habituelle Funktion für den Narrationsablauf übernimmt – "bueno vamos es tarde se vino la lluvia" (Astillero, 160) fordert beispielsweise das Dienstmädchen Josefina ihre etwas verwirrte Dienstherrin auf, ihr zu folgen, und damit strukturiert auf semantischer Ebene der Regen den Tagesablauf der Protagonisten –, ist er jedoch vor allem ein durativer szenischer Hintergrund eines Winters, der diese Reise von der Ankunft des Protagonisten Larsen bis zu seinem Ende begleitet und mit dem er sich abgefunden zu haben scheint:

"Venía empapado y más viejo, si es que era él, [...] la cabeza [...] doblado hacia adelante; con lo que ya se hacía imposible, entenderle la cara, porque la lluvia le golpeaba de frente. [...] Fue menos de media cuadra, entonces, con luz y lluvia en contra, desde la esquina donde están

⁶⁵ Vgl. www.weltatlas.info/uruguay/natur-klima/ [23.10.2007].

rompiendo la ochava [...] me convencí casi porque cualquier otro, lloviendo y con frío, andaría con las manos metidas en los bolsillos. Él, no; si era él" (Astillero, 220f.).

Dieser szenische Hintergrund ist bei allen anderen Handlungen, Gesprächen und Reflexionen im Imperfekt einer Simultanität anwesend: "mientras la repentina llovizna rebotaba en los filos de los vidrios rotos de la ventana" (Astillero, 211) oder aber "[...] las ventanas donde vuelve a golpear la lluvia" (Astillero, 223).

Damit hat der Regen einen direkten Einfluß auf die psychische Befindlichkeit der Protagonisten.⁶⁶ Die Monotonie, die Melancholie und damit die Abwesendheit von Vitalität und Hoffnung sind sicherlich die Hauptfunktionen dieses Regenszenarios:

"La cara humedecida por la lluvia resplandecía apaciguada en la neblina. Larsen se arrepintió de su visita, empezó a sentirse oscuro y pesado, intruso [...] Estaban en el centro de una nube, concluidos e incrédulos, y ningún rumor llegaba para ayudarlos" (Astillero, 213).

Aber der Regen steht auch für andere Emotionen und Verhaltensweisen; etwa im folgenden Beispiel für eine bestimmte Trägheit: "Ella volvió a reírse, encogió el cuerpo [...] absorbida, por la lluvia perezosa, seria, inflexible" (Astillero, 160).

Höhepunkt der Regenfunktion mag eine schicksalhafte Deutfunktion sein. Larsen erklärt seine erste Begegnung mit Angelica Inés als vom Regen entschieden, der genau dann einsetzte, als er sich in der Nähe des Ortes aufhielt, an dem die Umworbene sich auch befand:

"No sabía qué hacer de mi vida, créame; me tomé una lancha y me bajé donde me gustó. Empezó a llover y me metí allí. Así eran las cosas cuando usted aparece. Desde aquel momento tuve la necesidad de verla y hablarle" (Astillero, 166).

Der Regen tritt jedoch häufig nicht nur allein auf, sondern in Verbindungen mit anderen (klimatischen) Elemente. Das folgende Beispiel illustriert nicht nur den besonderen Stil Onettis, zeigt nicht nur, welche Wichtigkeit das Wetter hat, sondern vor allem, daß es neben der mimetischen, neben der psycho-szenischen auch eine ästhetisch-musikalische Funktion des Klimas gibt. Regen, Wind und Kälte werden von Onetti als einzelne Stimmen oder Instrumente mit Farben und Eindrücken gemischt und in einer Komposition – die es hier ungekürzt zu genießen gilt – ins Schwingen versetzt:

"Reconoció ese tono exacto de gris que sólo los miserables pueden distinguir en un cielo de lluvia; la delgada línea purulenta que separa las nubes, la sardónica luz lejanísima filtrada con ruindad. Ahora la lluvia se acumulaba en su sombrero; él sonrió con bonhomía, sin cambiar el paso, tratando de recoger hasta la más distante voz del viento en el río y en los árboles. Erguido, contoneándose con exageración, esquivó hierros de formas y nombres perdidos que descansaban aprisionados en un torbellino de alambres, y penetró en la sombra, en el distante frío, en la reticencia del galpón. Pasó revista a los casilleros, a los hilos de lluvia, a los nidos de polvo y telarañas, a las maquinarias rojinegras que continuaban simulando dignidad. Caminó sin ruido hasta el fondo del hangar y buscó con las nalgas hasta sentarse en el borde de una balsa para naufragio. Mirando el ángulo del techo —y miraba también las carreras gozosas del viento colado, el matiz arcaico de la lluvia que había empezado a sonar con bufonesca intransigencia— se tanteó distraído para buscar cigarrillos y encendió uno." (Astillero, 205 – Unterstreichungen DF).

⁶⁶ Diesen Aspekt einer Exteriorisierung oder Außenprojektion innerer Zustände betont etwa Flori in ihrem Aufsatz: Flori.

Diese synästhetische Klima-Komposition zeugt vom Dialog Larsens mit der Natur, die in seiner Einsamkeit alle menschlichen Stimmen ersetzt. So wie die Einsamkeit, das Gefühl der Isolation, Besitz von Larsen ergreift, bemächtigt sich der kalte Wind – hier im Zusammenspiel mit dem Licht – der Räume in der Werft und der Körper der Figuren: "[...] Era una luz gris y desanimada, una luz que llegaba vencida después de atravesar nubes gigantescas de agua y frío; el tiempo se había descompuesto, un viento indiferente entraba silbando por todos los agujeros del edificio [...]" (Astillero, 201). In der grauen Agonie dieser Werftstimmung hat der Wind eine dynamische Funktion, wie hier als reinigende Kraft: "El viento no quería acercarse; limpiaba el cielo encima del río, se estiraba y volvía con un tesón maniático, con un rumor explicativo, con la voluntad de prescindir de los árboles y sus hojas" (Astillero, 237f.); sowie an dieser Stelle: "Un viento alegre limpiaba el cielo y era seguro que para medianoche se verían las estrellas" (Astillero, 216). Damit ist er letztendlich derjenige klimatische Faktor, der die Veränderung durch seine Heftigkeit heraufbeschwört: "Un golpe de viento rodeó insistente dos veces la casilla; la llama del calentador vibró aplastada. Kunz, cruzando los brazos, se puso las manos en los hombros" (Astillero, 207). So kündigt er, schon vor den ersten Anzeichen des Frühlings, den Wandel an, der im definitiven Untergang der Werft und im Tode Larsens endet: "Ahora el viento estaba encima de la casilla, circular y enfurecido; callaron, deprimidos por una sensación de distancia, de pesadez, de nubes removidas. La mujer puso en la mesa un plato de sopa, apartó los perros de las piernas de Larsen" (Astillero, 208). Da dieser Wandel jedoch nicht primär dem schicksalhaften Intervenieren göttlicher Mächte geschuldet ist, sondern dem konkreten Handeln von Gálvez, scheint der Wind tatsächlich auch die Funktion zu haben, den Zustand der Werft beenden zu wollen und die dortigen Figuren in einen nächsten – "toteren" – Zustand zu überführen: "El viento silbó alejado, tartamudeante, y todos podían escucharlo ir y venir, obligado a tomar una decisión" (Astillero, 209). Da aber letztendlich der Regen und der Wind nur eine indexalische Funktion, oder mit einem antiken Gedanken gesprochen, eine Hermes-Funktion besitzen, also den Tod ankündigen und zu ihm hinführen, blitzt durch einen kleinen Moment ihrer Abwesenheit dieser schon in metaphorischer Reinform, der irdischen Stille jenes Endschweigens auf: "Oyó el chasquido de la máquina en el silencio: sólo quedaba una cara de disco, no había lluvia ni viento" (Astillero, 229).

2.2. Topoi

"–Usted puede ir a Santa María cuando quiera.
Y sin que nada le cueste,
sin viaja siquiera. Escuche: ... Brausen.
Se estiró como para dormir la siesta y estuvo
inventando Santa María y todas las historias.
Está claro.
–Pero yo estuve allí. También usted.
–Está escrito, nada más. Pruebas no hay.
Así que le repito: haga lo mismo.
Tírese en la cama, invente usted también.
Fabríquese la Santa María que más le guste,
mienta, sueñe personas y cosas, sucedios."⁶⁷

⁶⁷ Juan Carlos Onetti: Dejemos hablar al viento, Bruguera, Barcelona 1979 / Lassen wir den Wind sprechen, Suhrkamp, Frankfurt 1986 – Zitiert nach Borris Mayer - www.onetti.net/de/orientierungen/tatorte [29.1.08.].

Die Ortsangaben von Santa María, so wie sich die Stadt in *El astillero* darstellt, nachdem Juan María Brausen sie in *La vida breve* erfunden hatte, erweisen sich als mitunter sehr widersprüchlich. Dies mag darauf hinweisen, daß die Topographie von Santa María und von Werft-Hafen dementsprechend nicht als mimetischer Versuch, eine Außenwelt abzubilden, zu lesen ist.

Gerhard Poppenberg sieht Santa María als eine Ortschaft in der Zeit, die sich durch eine sonderbare Zeitform charakterisiere, die aber nicht die einer mythischen oder magisch-realistischen Überwelt sei. Denn Onettis Romane und Erzählungen seien "erkennbar in einer zeitgenössischen, modernen Stadt angesiedelt, deren räumliche und zeitliche Koordinaten allerdings seltsam unspezifisch" blieben. Da aber "Santa María [...] eine schattenhafte Nebenwelt, die der einer realistischen Erzählung zum Verwechseln ähnlich" sehe, sei, gäbe es zumindest einige Unterschiede. Den eigenwilligen Umgang mit dem Raum deutet Poppenberg folgendermaßen:

"Wenn es zur Kolonie mal hinauf-, mal hinuntergeht, wenn der Wagen vom Bahnhof aus hinauffährt, das Bordell aber unten am Fluß liegt, dann kann es sein, daß man sich für diese absonderliche Topologie eine realistische, wenn auch wohl nicht wahrscheinliche Landschaft ausdenken könnte. Denkbar ist aber auch, daß Santa María ein Raum ist, der variable Krümmungen aufweist, weil er nicht im euklidischen und geographischen Sinn real ist."⁶⁸

Entsprechend verhielte es sich auch mit der Zeit in Santa María: Da die Stadt eine Parallelwelt sei, würde sie "womöglich in verschiedenen Parallelen" existieren, so daß in "der einen diese, in der anderen etwas andere chronologische und topologische Verhältnisse"⁶⁹ herrschen würden. An einigen konkreten Beispielen belegt Poppenberg diese These einer chronologischen Inkohärenzen und kommt zu der Schlußfolgerung daß "alle Geschichten in Santa María verschiedene Schichten desselben Komplexes" seien und zwar die

"Aufblätterung und Entfaltung dieser Schichten in einem sonderbaren Raum, in dem, wie in einem Schreibblock, dessen Blätter ohne Dicke sind, verschiedene Schichten übereinanderliegen und so Interferenzen bilden. Das ergibt eine Chrono- Topologie, die nicht in einem einheitlichen Zeit-Raum aufgehoben ist. Ihre tendenziell unendlichen Dimensionen sind inkohärent und gleichwohl aufeinander bezogen."⁷⁰

Fischer sieht außerdem, wie stark fragmentiert dem Leser Santa María vorgestellt wird:

"Was der Leser über Santa María erfährt, sind Bruchstücke, zu einem unvollständigen Netz verhängte Mosaiksteine, nicht aber ein geordneter, ausgefüllter Kosmos: jedes einzelne Kapitel liefert einen beschränkten Beitrag zur Geschichte aus einem jeweils anderen Blickwinkel, unterwirft sich aber nicht einer auf Einheitlichkeit, Vollständigkeit und Abgeschlossenheit abzielenden Gesamtschau eines einzigen Erzähler."⁷¹

Um ein besseres Verständnis der Lokalitäten zu erlangen, ist es deshalb opportun, an dieser Stelle einen kurzen Überblick über die Stadt und die Werft und ihre einzelnen von Larsen und

⁶⁸ Poppenberg. S.521.

⁶⁹ Poppenberg. S.521.

⁷⁰ Poppenberg. S.521f.

⁷¹ Fischer. S.22.

anderen Protagonisten aufgesuchten Punkte zu geben. Wesentlich ist, daß sich Santa María nicht nur als Stadt darstellt, sondern im Roman zugleich als "ciudad maldita" (294⁷²) oder aber als "ciudad odiada" (156) benannt wird. Diese Stadt besteht nun aus Ortschaften wie dem Busbahnhof, an dem Larsen anlangt, dem Hauptplatz, einer Kirche, dem Haus der Verwandten der Angélica Inés, der Bar Plaza, die sich auf dem Hauptplatz befindet, einem Hotel, in dem Larsen absteigt, dem Berna, dem Haus von Díaz Grey, dem Arzt von Santa María, sowie der Mole der Fischer, der Mühle und anderen Ortschaften, beispielsweise dem Gefängnis oder der Polizeistation. Entscheidend ist, daß es zu diesen Ortschaften, wie Gerhard Poppenberg nachgewiesen hat, bisweilen hoch und bisweilen hinunter geht, und daß demnach dies weniger als realistische Welt, als vielmehr die Figuren und die metaphysische Struktur tragende Elemente gedacht werden möchte. An den Orten zeigt sich somit Ähnliches wie in der Metaphorik Onettis. Einerseits handelt es sich um ganz konkrete Ortschaften. So tragen sie sehr konkrete Namen, wie zum Beispiel "Berna", in Referenz die Schweizer Kolonie. Oder die Bar heißt schlicht "Bar Plaza", in Referenz an den Platz. In ihrem Innern gibt es fast naturalistisch ausgestaltete Elemente, wie die Art der Alkoholika und die Beschreibung des Publikums. Gleichzeitig sind diese Ortschaften jedoch immer als Archetypen zu verstehen, die eigentlich überhaupt keine konkrete, individuelle Relevanz haben. Es gibt eine von Onetti gezeichnete Karte von Santa María. Noch einmal möchte ich die Ambivalenz betonen, die sich auch hier permanent zwischen einer extrem detailreich angelegten scheinbaren Wirklichkeit⁷³ und deren gleichzeitiger Aufhebung durch eine archetypische und sehr wenig konkrete, symbolhafte Unterminierung derselben ergibt.⁷⁴

2.2.1. Puerto Astillero

Puerto Astillero, der Hauptschauplatz der Werft, besteht aus einigen wenigen Elementen, von denen die wichtigsten sind: das Werftgebäude mit dem Büro Larsens, sowie die "casilla", das Haus der Familie Gálvez, die Bar Belgrano, in der auch Larsen logiert, wie auch das Haus, "la casa", von Jeremías und Angélica Inés Petrus mit der auf dem Anwesen liegenden Gartenhütte "glorieta", sowie die sich auf dem Werftgelände befindenden "galpones", die Schuppen, und der große "hangar", die Halle. Außerdem sei noch die Diskothek Chámame erwähnt, der auch eine Funktion in der Topographie zukommt, die beispielsweise Matzat ausführlich im Kontext seiner Hypothese analysiert hat. Puerto Astillero, der Werft-Hafen, wird als "sitio cualquiera de la costa, con colonos alemanes y rancheríos de mestizos rodeando, junto con el río" (227) bezeichnet und dieser Ort ist durch das Gebäude der Petrus S.A., also der Petrus AG, dominiert, welche als ein "cubo gris de cemento desconchado, un abandono que ocupaban formas de hierro herrumbroso"

⁷² In diesem Kapitel fehlt der Lesbarkeit halber teilweise das Sigel Astillero. Alle Zahlen ohne spezifisches Sigel beziehen sich jedoch auf die in dieser Arbeit verwendete Ausgabe des Romans *El astillero*.

⁷³

⁷⁴ Verani ist der Meinung, daß jeder Wechsel des Raums mit einem Wechsel der Persönlichkeit oder Rolle der Figuren, vor allem Larsens, assoziiert sei und somit die verschiedenen Orte verschiedene Möglichkeiten einer einzigen Person entsprächen. Verani geht so weit, dies sogar zu einer Art neuen Erzählprinzips zu erheben, das das gängige Prinzip einer Assoziation verschiedener Ereignisse und Personen mit ihren jeweiligen Orten im *Astillero* ersetze. Nach diesem interessanten Gedanken ist Veranis konkrete Ausdeutung allerdings sehr konventionell und eher oberflächlich. So assoziiert er: Die Werft als Spiel um Befehlsgewalt, Besitz und Geltung; Santa María als das Verlangen, sich an die verlorene und unwiederbringliche Macht zu erinnern; der Pavillon als die Unmöglichkeit von Kommunikation; die Hütte als die einzig mögliche Form von Kommunikation, die Dringlichkeit von Schutz und einem Raum der Zuflucht. Verani: *Onetti, el ritual de la impostura*.

(228) beschrieben wird. Als Larsen zum ersten Mal den Werft-Hafen betritt, nachdem er von Santa María mit einem Schiff in diese Richtung gefahren ist, wird die Werft als an ein von matschigem, feuchtem Boden voller Unkraut umgebenes Anwesen geschildert. Man muß sich diese Werft also laut Onetti als Ort vorstellen, an dem es ein paar alte Kräne, ein graues, viereckiges Gebäude mit riesengroßen Buchstaben gibt, auf denen "Jeremías Petrus & Cía" steht (vgl. Astillero, 157). Dieser Werft-Hafen ist von armseligen Häusern umgeben, und die Straßen sind aus Erde und Lehm. Es gibt in ihnen keinerlei Wagenspuren, was darauf hindeutet, daß an diesem Ort nicht nur die Moderne nicht eingezogen ist (immerhin befinden wir uns laut den technischen Fortschritten in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts), sondern auch Hinweise auf Unwegsamkeit, die mit der Rückständigkeit, der eingeschränkten Freiheit und der herrschenden Isolation verbunden ist.

Céline hat in dem Roman *Voyage au bout de la nuit* die europäische Gesellschaft mit einem Ozeandampfer verglichen und die verschiedenen Klassen in sozialkritischer Manier den verschiedenen Decks des Schiffes und den auf diesem zu tätigen Arbeiten zugewiesen. Einen ähnlichen Ansatz finden wir bei Onetti, und zwar in der Verteilung der Wohnräume in der Werft. Während der Werftbesitzer Petrus in einer teilweise als Villa beschriebenen Residenz wohnt, der Hauptgeschäftsführer Larsen im Hotel logiert und der technische Geschäftsführer Gálvez ein kleines Häuschen besitzt, wohnt der hierarchisch tiefstehende Kunz nur in einer Behausung in einem Schuppen. Diese wird als "oficina abandonada, sin puertas, con paredes de tablas" (Astillero, 206) beschrieben, in der es "un catre, un cajón con un libro, una palangana con el esmalte estrellado" (Astillero, 206) gibt. Im Gegenteil dazu ist das Haus, das Larsen augenscheinlich einnehmen möchte, die Villa der Familie Petrus, viel prächtiger, wobei ja auch schon dort die Beschreibungen divergieren. Die vielzitierte Stelle, vergleichbar vielleicht mit Kafkas Schloß oder ähnlichen Texten, ist folgende:

"[...] Larsen veía la casa como la forma vacía de un cielo ambicionado, prometido; como las puertas de una ciudad en la que deseaba entrar, definitivamente, para usar el tiempo restante en el ejercicio de venganza sin trascendencia, de sensualidad sin vigor, de un dominio narcisista y desatento" (Astillero, 165).

Der Vergleich des Hauses mit einem versprochenen Himmel hat etwa auch dazu beigetragen, daß es Interpretationen des Romans als eine Art *via crucis* gibt, aber vielleicht geht es auch hier wieder vielmehr um den ambivalenten Charakter in dem Sinne, daß dieses so begehrenswerte Haus auch deswegen so begehrenswert ist, da Larsen es noch nie betreten hat und auch wir als Leser nicht wissen, wie es innen aussieht.

2.2.2. Büro und Werftgebäude

Entscheidend ist, daß in der Werft keinerlei Schiffe liegen, sich keinerlei Arbeiter in ihr befinden und die Kräne jederzeit einzustürzen drohen (vgl. 156f.) Aus der Innensicht wird Larsens Büro als extrem baufällig und gegenüber den klimatischen Bedingungen unzureichend geschützt beschrieben:

"[...] casi cualquier cosa era preferible al techo de chapas agujereadas, a los escritorios polvorientos y cojos, a las montañas de carpetas y biblioratos alzadas contra las paredes, a los yuyos punzantes que crecían enredados en los hierros del ventanal desguarnecido, a la exasperante, histérica comedia de trabajo, de empresa, de prosperidad que decoraban los muebles (derrotados

III. TEXTIMMANENTE STRUKTURANALYSE

por el uso y la polilla, apresurándose a exhibir su calidad de leña), los documentos, sucios de lluvia, sol y pisotones, mezclados en el piso de cemento, los rollos de planos blanquiazules reunidos en pirámide o desplegados y rotos en las paredes" (Astillero, 168f.).

Nicht nur sind die Gebäude baufällig und lassen Regen, Kälte und Wind einziehen, sondern sie sind auch voller Staub und zeugen damit von einer längst hinter sich gelassenen Vergangenheit, die eigentlich schon an der Stufe des Vergessens steht. Sein Büro ist groß, doch die Fenster haben kein Glas mehr und die Kabel sind kaputt, so daß das Telefon nicht mehr funktionieren kann. Aber die noch vorhandenen elektronischen Gerätschaften sowie die Größe deuten darauf hin, wie dieser Ort früher einmal ausgesehen haben könnte. Dies wird auch im Roman selbst evoziert:

"[...] cada pareja de cables rotos enchufaba con un teléfono, veinte o treinta hombres se inclinaban sobre los escritorios, una muchacha metía y sacaba sin errores las fichas del conmutador ('Petrus, Sociedad Anónima, buenos días'), otras muchachas se movían meneándose hasta los ficheros metálicos. Y el viejo obligaba a las mujeres a llevar guardapolvos grises y tal vez ellas creyeran que era él quien las obligaba a conservarse solteras y no dar escándalos. Trescientas cartas por día, lo menos, despachaban los chicos de la Sección Expedición" (Astillero, 171f.).

2.2.3. Casilla

Hingegen wirkt die "casilla", das Haus der Familie Gálvez, von ihren Ausmaßen sehr bescheiden: ein kleines Holzhaus, welches als eine Art größere Hundehütte beschrieben wird (vgl. Astillero, 187). Dieses Haus besitzt eine Art Veranda aus Brettern, welche im Roman als "Galerie" (187) bezeichnet wird. Dieses Haus ist nicht nur sehr armselig, sondern auch so schmutzig wie seine Bewohner. Dies zeigt sich beispielsweise an den fettigen Scheiben: "La mujer se apartó del mal tiempo en el vidrio grasiento [...]" (Astillero, 210).

2.2.4. Belgrano

Larsen selber logiert im Gegensatz zu seinem Mitarbeiter Gálvez an einem besseren Ort, im Restaurant Belgrano, das gleichzeitig als Bar und Gemischtwarenladen fungiert. Dort gibt es beispielsweise: "alpargatas, botellas y cuchillas de arado en la vidriera, un cartel con luces eléctricas sobre la puerta, un piso mitad de tierra y mitad de baldosas coloradas [...]" (Astillero, 158). Derweil haust der andere Mitarbeiter, Kunz, sehr bescheiden in einer Art Verschlag in einem der Schuppen der Werft.

2.2.5. Glorieta und Casa

Hingegen wohnt der Werftbesitzer Jeremías Petrus in einem großen Haus auf Säulen, dem eine Gartenhütte beigefügt ist, die "glorieta", in der die allnachmittäglichen Treffen zwischen Larsen und Angélica Inés stattfinden. In diesem von moosbefleckten Marmorfiguren bevölkerten Garten gibt es auch einen kleinen Teich. Die glorieta, der Pavillon, wird in dem Roman auch in einer Art *mise en abyme* als "mundo" bezeichnet (vgl. S.166). Neben der Hütte steht das Haus der Familie Petrus, das an folgender Stelle nicht wie "el cielo prometido" beschrieben wird, sondern als das, was es wahrscheinlich, mit nüchternen Augen betrachtet, ist: "Más allá de la glorieta estaba la casa de cemento, blanca y gris, sucia, cúbica, numerosa de ventanas,alzada sin gracia por los pilares, excesivamente, sobre el nivel de las probables crecidas del río" (164).

Die Sekundärliteratur geht nicht auf diese Beschreibung ein, in der doch ganz offensichtlich die kennzeichnenden Bauelemente und Attribute der Villa ("blanca", "ventanas numerosas", "pilares", "sobre nivel del río") zum einen negativ bewertet ("alzada excesivamente", "sin gracia", "blanca" wird zu "gris"), zum anderen mit Eigenschaften der Substanz des Werftgebäudes ("de cemento", "gris", sowie im Stadium des Verfalls beziehungsweise "sucia") durchsetzt werden.

2.2.6. Sonstige Orte

Zu den sonstigen im Roman erwähnten Orten gehört noch die Stadt Mercedes, die zwei Häfen südlich von Puerto Astillero gelegen sein soll, sowie die Städte El Rosario, Colonia, Enduro und Buenos Aires. Hier möchte ich gar nicht weiter auf die Frage eingehen, inwieweit es diese Orte in der Realität gibt oder sie nur frei erfunden sind. Die Frage ist von keinerlei Relevanz, da auch diese Orte immer den zuvor beschriebenen ambivalenten Charakter zwischen möglicher Wirklichkeit und gleichzeitig purer Erfindung besitzen.

Entscheidend ist, daß sowohl Santa María als auch Puerto Astillero vom Wasser dominiert werden, und zwar vom Fluß. Dieser Fluß hat eine entscheidende Auswirkung auf die geographische Ausprägung, auf das Klima, da er für eine hohe Luftfeuchtigkeit sorgt, die sich in diesen Wintertagen extrem auf die gefühlte Temperatur auswirkt.

So ist die Feuchtigkeit im Roman sowohl mit dem Fluß (vgl. Astillero, 173f.) als auch mit der Kälte assoziiert (vgl. z.B. Astillero, 163f., 195f., 214). Diese Feuchtigkeit wird außerdem auch mit dem Verfall, speziell dem Verfaulen und Überwuchertwerden sämtlicher Artefakte in Verbindung gebracht. So ist ein Geschäftsbericht "manchado de humedad" (260), und Gálvez stellt Larsen gegenüber diese Verbindung zumindest als eine mögliche dar: "Usted es el experto en alta técnica. Puede decir si las cosas se pudren por la humedad del río, o por el oxígeno. Al fin, todo se pudre [...]" (174).

Aber der Fluß ist auch ein intertextueller Verweis. So ist zum Beispiel der Kongo in Célines *Voyage au bout de la nuit* – womöglich in Referenz an Joseph Conrads *Heart of Darkness* – jener Ort, an dem eine Transgression der Wirklichkeit hin zu einem Ort des Phantastischen, beziehungsweise eine Transgression der Außenwelt hin zu einer Innenwelt erfolgt. Der Fluß in *El astillero* spielt natürlich auch insofern eine wichtige Rolle, als daß er das Transportmedium ist, auf dem Larsen die Ortschaft Werft-Hafen am Ende des Romans verläßt. Hier werden lebhaft Assoziationen zu dem Fluß Lethe, beziehungsweise Styx der griechischen Mythologie geweckt, sowie an den Nachen des Charon, dem ein Obulus zu zahlen ist, um über den Acheron an das Tor des Hades zu gelangen. Auch Larsen gelangt über den Fluß in die Stadt, in der er stirbt, also in ein Reich des Todes.

Mit dem Wasser als Element einer Reise, einer Reise in den Tod womöglich, ist zugleich ein Motiv angesprochen, das uns auch im folgenden Teil wieder begegnen wird, wenn es um die Parallelen des *Astillero* zu Louis-Ferdinand Célines *Voyage au bout de la nuit* geht. Zugleich handelt es sich um ein Element, in dem sich die Metaphorik, die Raumstruktur und die atmosphärische Ästhetik verdichten und jene polyvalente Einheit eingehen, die so bezeichnend für den Roman ist.

IV. Intertext: Célines *Voyage au bout de la nuit*

1. Einleitung

Es versteht sich aus der Natur des literarischen Schreibens heraus, daß ein Autor durch seine eigene Lektüre nicht nur stilistisch, sondern auch inhaltlich beeinflusst und geprägt ist. Dieser Einfluß ist im literarischen Werk eines Autors nur mittelbar erkennbar: In der Bandbreite von einem intertextuellen Spiel mit expliziten Referenzen bis hin zur Nichtbeachtung oder der bewußten Distanzierung von den Vorbildern findet die Lektüre im Werk ihr Echo.

Im Falle von Onetti sind oft dessen literarische Vorbilder genannt worden. So erhält der mit Onetti befreundete uruguayische Schriftsteller und Kritiker Omar Prego auf die Frage, wer Onettis "autores preferidos" seien, eine Aneinanderreihung einzelner Namen im Telegrammstil, welche in *Miradas sobre Onetti* abgedruckt sind: "La Biblia, Faulkner, Proust, Céline, Dostoievski, Cervantes, Hemingway"⁷⁵. Aber abgesehen von einer Reproduktion der Hinweise des Uruguayers hat die Forschung dieser Frage bis jetzt nur wenig Platz eingeräumt. So stellte Erminio Corti fest:

"Benché quasi tutti i principali studi dedicati a Onetti non manchiano di menzionare con insistenza l'influsso che questi ricevette da Faulkner, i testi critici che si sono proposti de esaminare in modo approfondito la relazione che intercorre tra l'opera narrativa dello scrittore uruguayano e quella di "uno de los más grandes artistas del siglo" sono stranamente pochi."⁷⁶

Cortis komparatistische Monographie *Da Faulkner a Onetti* gibt stellt eine umfangreiche und facettenreiche Gegenüberstellung des Werkes von Faulkner und Onetti dar. Er vergleicht die Topoi Yoknapatawpha und Santa María sowie die in den jeweiligen Werken vorherrschende Verwendung von Chonotopoi.

Neben der Bibel und den Klassikern der Weltliteratur, die ein Muß für jeden (spanischsprachigen) Autor sind, nennt Onetti die zwei – wenn man es nicht mit der Goldwaage bestimmt – vielleicht wichtigsten Zeitgenossen aus der amerikanischen und der französischen Literatur. Auch nennt er im gleichen Interview mit Omar Prego seine Lieblingsdichter: "Shakespeare, Walt Whitmann, Pablo Neruda, César Vallejo, Luis Rosales". Aber wo sind die anderen Autoren? Unter den Romanciers taucht kein einziger Lateinamerikaner auf – diese Tatsache hat er einmal vor Journalisten mit einem Vergleich zwischen Proust und allen iberoamerikanischen Autoren angesprochen:

"Cuando [...] un periodista preguntó a Onetti sobre su juicio con respeto a la importancia de la novela iberoamericana, éste contestó que, según él, si en uno de los platillos de la balanza se pusieran todas la novelas iberoamericanas y en el otro *A la recherche du temps perdu*, pesaría más Proust que toda la novela americana junta."⁷⁷

Dennoch ist Onettis Wertschätzung für einige lateinamerikanische Autoren bekannt. Besonders der von Zeitgenossen gerne als Prolet und Analphabet wahrgenommene Argentinier Roberto Arlt, den er persönlich kennenlernte, und der ihn, laut mündlichen Aussagen von Dolly

⁷⁵ Vgl. Prego: *Miradas sobre Onetti*.

⁷⁶ Corti. S.10.

⁷⁷ Guido Castillo: *Mundo y trasmundo de Onetti*. In: Cuadernos Hispanoamericanos. Octubre-Diciembre 1974. S.88-100. S.89.

Muhr⁷⁸ sehr in seinem eigenen Schreiben bestärkte, durfte sich seiner Wertschätzung erfreuen. Dies tat er auch kund, wie im folgenden Beispiel eines Ferninterviews im Mai 1970 mit dem Literaturwissenschaftler und Schriftsteller Ricardo Piglia:

"Seguimos profunda, definitivamente convencidos de que si algún habitante de estas humildes playas logró acercarse a la genialidad literaria, llevaba por nombre el de Roberto Arlt. No hemos podido nunca demostrarlo. Nos ha sido imposible abrir un libro suyo y dar a leer el capítulo o la página o la frase capaces de convencer al contradictor. Desarmados, hemos preferido creer que la suerte nos había provisto, por lo menos, de la facultad de la intuición literaria. Y este don no puede ser transmitido. Hablo de arte y de un gran, extraño artista. En este terreno, poco pueden moverse los gramáticos, los estetas, los profesores. O mejor, pueden moverse mucho, pero no avanzar."⁷⁹

Da die Auseinandersetzung mit der französischen Literatur für die meisten lateinamerikanischen Schriftsteller einen besonderen Stellenwert hat, versteht es sich von selbst, daß Onetti ein Proustleser war – aber er war nicht nur ein einfacher Leser, sondern laut Dolly Muhr Onetti las er die *Recherche* mehrere Male und wünschte sich, vor seinem Tod den ersten Band noch einmal zu lesen⁸⁰. In einem Brief an den uruguayischen Schriftsteller Mario Benedetti bezüglich dessen *Marcel Proust y otros ensayos* bezeichnet Onetti en passant den Autor der *Recherche* als den wichtigsten Romancier des (20.) Jahrhunderts:

"Amigo Benedetti: Hace tiempo que quiero agradecerle el M. P. y and etcétera [Anmerkung: M.P. bezieht sich auf Benedettis Aufsatz über Marcel Proust, D.F.]. El momento es propicio; estoy solo y estoy desvirginizando una Royal. Le desconfiaba porque con la excepción de un alemán que se llama Curtius o algo parecido todo lo que he leído sobre Marcelo es una remolienda. Se me ocurría que ya no había nada para extraerle al pobre tipo; pero usted lo hizo. [...] ¿Por qué no la liquidación de Proust, el tipo más importante en la novelística del siglo y sin embargo terminado? ¿Y por qué está terminado? [...] Estoy un poquito borracho desde el principio de la carta; pero sé lo que digo. Perdóneme la facilidad de los punto y coma, y coloque las comas que faltan. [...] Onetti"⁸¹.

In *Marcel Proust and Spanish America* schreibt Herbert E. Craig über Onettis Position zu Proust:

"During the late 1940s, one can find in the newspapers and literary magazines of Buenos Aires numerous articles on the *Recherche* [...] including the Uruguayan Juan Carlos Onetti [...]. The Uruguayan, who later would be considered a herald for the Boom, asserted in *Clarín* that the elegant, exquisite Marcel Proust could be forgotten, but that the ailing French author in search of authenticity should be remembered: "Then it's valuable to turn ones eyes toward him and to see him in his solitude inhaling with fatigue a warm, medicinal air, sweaty, dishevelled and grotesque, remembering his past days, not to weep about them, but rather to force them truly to happen..."⁸².

⁷⁸ Mündliche Mitteilung anlässlich eines Gespräches am 20.3.2008 in Olivos.

⁷⁹ Ricardo Piglia: *Prefacio-reportaje de "La novia robada"*, Ediciones Siglo XXI, Buenos Aires. 1973. Zitiert nach: www.onetti.net/de/entrevistas/ricardo_piglia [13.10.2007].

⁸⁰ Dies teilte mir Dolly Muhr am 20.3.2008 in einem Gespräch mit.

⁸¹ Juan Carlos Onetti: *Brief an Mario Benedetti*. www.sololiteratura.com/one/onettiartcartas.htm [30.10.2007] Mayo o junio de 1951.

⁸² Herbert E. Craig: *Marcel Proust and Spanish America : from critical response to narrative dialogue*. London 2002. S.37f.

Man kann anhand einiger thematischer und struktureller Parallelen mögliche Spuren der Beschäftigung mit Proust im Werk Onettis finden. Die Frage stellend, was Onetti bei seiner Proust-Lektüre besonders beeindruckt haben kann, stößt man auf im Onetti-Oeuvre rekurrierende Themen. So ist das Thema der Erinnerung und des Erinnerns omnipräsent. Vor allen in den Romanen *Juntacadáveres* und *El astillero* durchzieht eine Position des melancholisch-nostalgischen Rückbesinnens des Protagonisten Larsen den Text.

Auch ist beiden Autoren das Motiv des Reisenden, der durch die Zeit gleitet gemeinsam: Während bei Proust die Erzählsituation so aussieht, daß das erinnernde Ich zurückgeht und das erinnerte Ich vorwärts schreitet⁸³ und dabei immer wieder die Differenz zwischen beiden Positionen thematisiert wird, schreitet die Erzählinstanz bei Onetti in *La vida breve* in den Irrealis einer konstruierten Welt, aus der heraus aber immer wieder die metadiegetische, beziehungsweise metaliterarische Rückbesinnung auf den in der Vergangenheit liegenden Kurationsprozeß erfolgt. Die Differenz zwischen der Reise durch die Zeit und der möglicherweise trügerischen Erinnerung an die Reise durch die Zeit und den eigenen Werdens- beziehungsweise Entstehungsprozeß zieht sich als eine Art Leitmotiv durch Onettis Texte⁸⁴ und insbesondere auch durch *El astillero*. Im Erzählprozeß selbst findet sowohl bei Proust als auch bei Onetti der Einlaß in eine nicht physisch betretbare Parallelwelt statt, die letztendlich nur oder nur noch in der Vorstellung existiert: Das Madeleine-Motiv, also die Erfahrung der *mémoire involontaire*, sowie deren Variation in *Le temps retrouvé* (1927) finden bei Onetti durchaus ihr Pendant: In *La vida breve* gibt es den Moment des Durchlasses, nachdem Santa María in der Phantasie von Brausen geschaffen war und dann die Transition des erzählenden Subjektes als von der Polizei gesuchter Arce in die Phantasiewelt stattfindet. Wenngleich auch bei Onetti alle Handlung ab diesem Zeitpunkt in der fiktiven Welt von Santa María bleibt, gibt es jedoch immer wieder Figuren, die die eigene Konstruiertheit kennen und damit als luzide Figuren eine Durchlässigkeit zur Außenwelt darstellen.

Selbst in Stil und Narrationstechnik gibt es Affinitäten von Juan Carlos Onetti zu Marcel Proust, wie Maike Albath in der Frankfurter Rundschau (28.8.2001) in ihrer Besprechung anlässlich des bei Wagenbach erschienenen Erzählbandes *Ein verwirklichter Traum* feststellt:

"Eine eigentümliche Reibung ergibt sich zwischen dem fatalistischen Grundton der Erzählungen und Onettis Sprache. Sie ist von großer Schönheit, in langen Perioden umkreist er die Obsessionen seiner Figuren. Der Proust-Verehrer liebt eine verschachtelte Syntax, aber seine Sätze sind ungleich schärfer als die des Franzosen, bitterer, adjektivgesättigt."⁸⁵

Doch auch wenn die Verbindung zwischen Onetti und Prousts *Recherche* ein offenes Forschungsdesiderat darstellt, stellt für meine metaphysisch motivierte Untersuchung ein anderer Text die wichtigste intertextuelle Vorlage für Onetti dar. Nicht nur Rafael Conté bezeichnete Louis-Ferdinand Célines *Voyage* als wesentlichen Roman für die schriftstellerische Genese Onettis: "[...] su mítico *Viaje al fin de la noche* se convirtió en una especie de biblia para el

⁸³ Vgl.: Hans Robert Jauss: *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts 'A la recherche du temps perdu'*. Frankfurt am Main 1986. S.100.

⁸⁴ Im *Astillero* zum Beispiel in der Besinnung auf "BRAUSEN-FUNDADOR" S. 90, Rückblick auf Juntas-Vergangenheit etwa direkt im allerersten Abschnitt, auch im letzten Gespräch mit Petrus (95), sowie verschiedene andere Anmerkungen, v.a. bei jedem seiner Besuche in Santa María; wichtige Stelle zur Erinnerung auch die Spiegelflucht (54), wieder im Gespräch mit Petrus. Roberte Ferro etwa stellt diese Stelle in Zusammenhang mit der Madeleine-Szene aus der *Recherche*. Vgl. Ferro.

⁸⁵ Maike Albath: *Ein verwirklichter Traum. Erzählungen von Juan Carlos Onetti*. In: Frankfurter Rundschau. 28.8.2001.

latinoamericano [...]”⁸⁶. So konnte mir auch Dolly Muhr in einem ausführlichen Gespräch bestätigen, daß Onetti Zeit seines Lebens die *Voyage* wieder und wieder gelesen hatte. Onetti habe an Céline vor allem dessen Fähigkeit bewundert, in die menschlichen Abgründe zu tauchen⁸⁷. Genau aus diesem Aspekt stellt für mich vor allen anderen wichtigen Intertexten die *Voyage* ein wesentliches Momentum für das Verständnis und die Analyse des *Astillero* dar. Denn die Dunkelheit, das menschliche Leiden und ein Allem zugrunde liegendes Antriebsprinzip zeichnen beide Romane aus. Um so erstaunlicher ist die Tatsache, daß ich in meiner Arbeit zum ersten Mal ein Werk Onettis vor der intertextuellen Folie von Célines *Voyage* vorstelle⁸⁸.

Da Céline selbst wiederum von anderen literarischen Werken geprägt wurde, wie zum Beispiel von François Rabelais' Pantagruel (*Les horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé géant Pantagruel*, 1532) und Gargantua (*La vie très horrible du grand Gargantua, père de Pantagruel, fils de Grandgousier*, 1534) und gleichzeitig in der *Voyage* nicht nur der Einfluß von Freuds Psychoanalyse und Joseph Conrads *The Heart of Darkness* (1890) erkennbar ist, erscheint eine indirekte Genealogie bis hin zu Onetti plausibel.

Bei der Lektüre der *Voyage* eröffnet sich dem Leser eine düstere Welt, die der Erzähler für die unsere, für die reelle Welt ausgibt. Sie ist durch ein grausames Macht- und Gewaltgefälle in der Gesellschaft, die Einsamkeit des zum Scheitern verdamnten Protagonisten und eine Art Kommunikation, die nur auf der Lüge aufgebaut ist, geprägt. Kurzum: Es regieren und strukturieren den Text die Hoffnungslosigkeit und ein alles affizierender Pessimismus; vermittelt wird dies durch eine gleichwohl provokante und innovative Sprache, eine Art künstlicher Umgangssprache (argot) mit eigenen graphischen Regeln, die nur der tonalen Intensität des bellenden Rhythmus folgen, den Céline als seine "petite musique"⁸⁹ bezeichnete.

Da Onetti Célines Roman als junger Mensch Ende der 1930er Jahre gelesen hat, aber auch weiterhin von ihm fasziniert blieb⁹⁰ und ihn, wie gesagt, immer wieder las, muß auch hier die Frage gestellt werden, was den Uruguayer an der *Voyage* fasziniert und beeindruckt hat und somit indirekt einen Eingang in dessen eigenes Denken und Schreiben gefunden haben kann. Er selbst schrieb über den Franzosen in einem "Para Destouches, para Céline" titulierten Artikel folgendes:

"Fue en vísperas de la guerra, de la segunda, que logramos atrapar este libro. O él estaba destinado a atraparme a mí. Viaje al fin de la noche era feroz y fue escrito para mostrarme y confirmar la ferocidad del mundo. Puede ser que se trate de una gran mentira, armada con talento. La gente no es egoísta ni miserable, no envejece, no se muere de golpe ni aullando, no engendra hijos que padezcan lo mismo. Los objetos, los amores, los días, los simples entusiasmos, no están destinados a la mugre y la carcoma. Céline miente, entonces; vivió en el paraíso y fue incapaz de

⁸⁶ Rafael Conté: *Juan Carlos Onetti: El triunfo de la derrota*. In: www.onetti.net/de/decripciones/conte [13.10.2007].

⁸⁷ Dies teilte mir Dolly Muhr am 20.3.2008 anlässlich des Gespräches in Olivos mit.

⁸⁸ Auch wenn Murray beide Autoren in einer Monographie nennt kommt hier jeglicher Vergleich zu kurz. Vielmehr werden, und dies ist das Hauptziel des Autors, in der sehr soziologisch ausgerichteten Arbeit dem nordamerikanischen Publikum unbekannte Autoren auf sehr tendenziöse Weise einführend vorgestellt. Jack Murray: *The landscapes of alienation : ideological subversion in Kafka, Céline, and Onetti*. Stanford 1991.

⁸⁹ Sie u.a. auch: Hinrich Schmidt-Henkel: «Ein wildes Produkt» - Célines «Reise ans Ende der Nacht» und ihre Übersetzung [Nachwort zur Übersetzung von Célines *Voyage au bout de la nuit*]. Reinbek bei Hamburg 2004. S.524.

⁹⁰ So schreibt Dolly Onetti in dem Vorwort "Me duelen las ventanas" der *Obras Completas* (Hg. Hortensia Campanella) über die Zeit, während Onetti an *La vida breve* schrieb folgendes und unterläßt es dabei nicht, den Namen Céline zu nennen: "En nuestros encuentros en los viejos cafés bonaerenses compartimos nuestra admiración por Huxley, Hemingway, Céline, Thomas Mann y el amado Faulkner." Onetti: *Obras Completas I*. S.XVIII.

comprenderlo. Pero existe algo llamado literatura, un oficio, una manía, un arte. Y Viaje es, en este terreno, una de las mejores cosas hechas en este siglo."⁹¹

Ich möchte im Folgenden der Frage nach den Gemeinsamkeiten nachgehen, ohne aber in einer *tour de force* diese mit dem Hammer evident zu machen. Vielmehr soll durch eine partielle Parallelektüre der *Voyage* und des *Astilleros* der Interpretationsspielraum für Onettis so schwer deutbare obra maestra erweitert werden. Letztendlich sollen die folgenden Reflexionen an späterer Stelle der vorliegenden Arbeit den Dialog zwischen den verschiedenen Lesarten des *Astillero* stützen.

Nach einer kurzen Verortung Célines und einem synoptischen Überblick über die *Voyage* wird zuerst kurz deren Verbindung zur Psychoanalyse dargestellt, um daraufhin allgemeine inhaltliche und strukturelle Parallelen bei Céline und Onetti zu beleuchten. Dem folgt ein detaillierter Vergleich der Afrikakapitel der *Voyage* mit der Werft Onettis, wobei der Fokus insbesondere auf der Topographie, dem Modus des realistischen versus des phantastischen Erzählens und bestimmten Themenkomplexen liegen wird. Dazu gehören etwa die politische Machtstruktur, die Themen Scheitern, Einsamkeit und Tod sowie eine vergleichende Betrachtung der Frauen und der Kommunikationssituation. Die Themenkomplexe werden ja noch gesondert in Teil V dieser Arbeit mit Blick auf *El astillero* behandelt, so daß das Hauptgewicht an dieser Stelle vor allem auf der *Voyage* liegt.

2. Doktor Destouches und seine Reise in die Nacht

Der 1894 geborenen Louis-Ferdinand Destouches, der sich durch den Namen seiner Großmutter alsbald Céline nannte, veröffentlichte die *Voyage* im Jahre 1932, nachdem er selbst unter anderem Afrika und Nordamerika im Auftrag des Völkerbundes bereist hatte. Relativ schnell konnte der Roman das Publikum polarisieren und der Autor wurde schlagartig berühmt. Ob Ablehnung oder Begeisterung: Die (literarische) Welt in Paris sprach über diesen Roman. Doch obwohl es viele prominente Fürsprecher gab, verpaßte Céline den erhofften Prix Goncourt um Haaresbreite – aufgrund der provokanten Ausdrucksweise zog die Jury es vor, den bekanntesten französischen Literaturpreis einem heute unbekanntem Romancier zuzusprechen. Dies verhinderte jedoch nicht den Verkaufserfolg und die *Voyage* bekam dann immerhin den als komplementär zum Goncourt gewerteten Prix Renaudot.

Traditionell ist Célines Biographie ein omnipräsentes Sujet in der literaturwissenschaftlichen, aber auch feuilletonistischen Auseinandersetzung mit dem Autor. Da es in dieser Analyse jedoch nicht um den Menschen Destouches und dessen menschenverachtenden privaten Ansichten, insbesondere seinen Antisemitismus geht, sei auf die existierenden Céline-Monographien verwiesen⁹². Der nordamerikanische Schriftsteller Joseph Roth hat die anhaltende Kontroverse zu Céline mit folgenden Worten beschrieben:

"Um die Wahrheit zu sagen: Mein 'Proust' in Frankreich, das ist Céline! Er ist wirklich ein sehr großer Schriftsteller. Auch wenn sein Antisemitismus ihn zu einer widerwärtigen, unerträglichen Gestalt macht. Um ihn zu lesen muß ich mein jüdisches Bewußtsein abschalten,

⁹¹ Juan Carlos Onetti: *Para Destouches Céline*. In: Cuadernos de Crisis, N° 6, Editorial del Noroeste. 1974. . S.Zitiert nach: www.onetti.net/de/para_destouche_celine [13.10.2007].

⁹² Philippe Alméras: *Céline: entre haines et passion*. Paris 1994. Philippe Alméras: *Les idées de Céline*. Coulommiers (Seine-et-Marne) 2004. Michel Bounan: *L'art de Céline et son temps*. Paris 2001. Nicholas Hewitt: *The Life of Céline: A Critical Biography*. Oxford 1999. Philippe Muray: *Céline*. Paris 1981

aber das tue ich, denn der Antisemitismus ist nicht der Kern seiner Romane [...] Céline ist ein großer Befreier"⁹³.

Auch Juan Carlos Onetti wußte, nachdem er Céline in den 30er Jahren wahrscheinlich wie die meisten Leser einigermaßen vorurteilsfrei rezipiert hatte, um die menschenverachtenden Pamphlete⁹⁴. Dies schmälert jedoch nicht unbedingt den Wert der *Voyage*, die als sprachschöpferisches und radikales Meisterwerk der Literatur des 20. Jahrhunderts zu Recht ihren Platz im Kanon der Weltliteratur gefunden hat.

2.1. Zum Inhalt und Aufbau des Romans

Die Handlung von *Voyage au bout de la nuit* beginnt am Vorabend des 1. Weltkrieges im Jahre 1914 und endet 1928. Der Roman enthält 45 Kapitel, die im einzelnen folgende Thematik behandeln:

Kapitel 1: Nach einer Diskussion in einem Café auf der Place Clichy entscheidet sich der Protagonist Bardamu kurzum, sich als Soldat verpflichten zu lassen. Das 2. und 3. Kapitel zeigen den Krieg. Das 4. Kapitel stellt eine Episode dar, in der Bardamu ausgeschiedt wird, um die Umgebung zu erkunden. Dabei begegnet er zum ersten Mal seinem Alter Ego Robinson, der ihn dazu verleiten möchte, zu desertieren. Im 5. Kapitel befindet Bardamu sich nach einer Kriegsverletzung zur Rekonvaleszenz in Paris und lernt dort die junge Amerikanerin Lola kennen. Beim Besuch einer Schießbude auf einem Jahrmarkt erleidet Bardamu eine Krise und wird in eine Psychiatrie eingeliefert. Im 6. Kapitel ist Bardamu in der Psychiatrie und Lola verläßt ihn, da sie ihn für feige und nicht patriotisch hält. In den Kapiteln 7-9 wird die Affäre mit Musyne, einer Violinistin, thematisiert. Nun wird Bardamu im 10. Kapitel ausgemustert und entschließt sich, in den französischen Kolonien Afrikas sein Glück und das Abenteuer zu suchen. Auf der Überfahrt wird er Zielscheibe für Feindseligkeiten der anderen Passagiere und entscheidet sich nach einem lebensgefährlichen Zwischenfall, das Schiff beim ersten Halt vorzeitig zu verlassen. Im 11. Kapitel erfolgt die Beschreibung von Fort-Gono. Bardamu läßt sich dort von einer Kolonialhandelsfirma einstellen. Im Kapitel 12 fährt Bardamu zum Vorposten Topo und von dort zu einer Hütte im Urwald. In dieser verfallenen Hütte soll er nun Handel treiben. Sein Vorgänger, Robinson, brennt mit allen Einnahmen durch. Bardamu wird krank (Kapitel 13). Im 14. Kapitel zündet er im Delirium die Buschhütte an und wird anschließend von einigen Eingeborenen ans Meer zurückgebracht und dort an eine Galeere verkauft. Das 15. Kapitel zeigt nach der Überfahrt über den Atlantik die Ankunft in New York. Kapitel 16 und 17 stellen den New York-Aufenthalt dar. Im 18. Kapitel erfolgt ein Treffen in New York mit Lola. Bardamu erpreßt Geld von seiner ehemaligen Geliebten. Dann erfolgt die Weiterreise nach Detroit. Im 19. Kapitel findet Bardamu Arbeit in den Ford-Werken. Er hat gerade genug Geld, um bisweilen eine Prostituierte zu besuchen. So lernt er Molly kennen, die alsbald seine feste Freundin wird. Bardamu trifft Robinson in Detroit wieder, verläßt Molly und kehrt nach Europa zurück. Kapitel 20: Nach einem zeitlichen Sprung läßt sich Bardamu, nun fertiger Mediziner, als Armenarzt in der Pariser Vorstadt Rancy nieder. Bardamu kümmert sich intensiv um einen Jungen, Bébert, zu dem er eine persönliche Zuneigung entwickelt. Im 23. Kapitel trifft Bardamu Robinson in Rancy wieder. Kapitel 24 und 25 zeigen die Krankheit und den Tod Béberts. In den Kapiteln 26 und 27 entdeckt Bardamu, daß Robinson bereit ist, für 100 Francs die Mutter seiner Patientin Henrouille

⁹³ Zitiert nach: Schmidt-Henkel. S. 662.

⁹⁴ Siehe dazu auch: Onetti: *Para Destouches Céline..*

umzubringen. Robinson hat sich beim Mordversuch die Augen so verletzt, daß er blind wird (28. und 29. Kapitel). Im 30. Kapitel zieht die alte Henrouille nach Toulouse. Ein Pfarrer besorgt ihr eine Arbeitsstelle und der blinde Robinson begleitet sie dorthin. Kapitel 32: Bardamu verläßt Rancy, wird Statist im Nachtclub Tarapout und lebt in kleinem Hotel. Im 35. Kapitel geht es Robinson nun besser und er hegt Heiratspläne. Bardamu fährt nach Toulouse und lernt dort die Verlobte Robinsons, Madélon, kennen. Kapitel 38: Bardamu will zurück nach Paris. Henrouille stirbt durch Unfall. Bardamu wird nun in einer Psychiatrie Arzt (Kap. 39). Im 40. Kapitel wird das Leben in der Psychiatrie gezeigt; der Chefarzt derselben flieht nach England. Kapitel 41: Robinson ist der Verlobten überdrüssig und bittet Bardamu, ihn zu beherbergen. Madélon ist nun hinter Robinson her (42. Kap.). Im 44. Kapitel fahren Bardamu, Robinson, Madélon und eine Krankenschwester auf den Jahrmarkt. Madélon erschießt Robinson im Auto. Kapitel 45: Die Leiche Robinsons wird zur Polizei gebracht. In der beeindruckenden Endszene am Kanal wird das Morgengrauen gezeigt, daß Gleichzeitig eine Fortführung der metaphorischen Nacht darstellt.

In der Sekundärliteratur wird immer wieder der binäre Aufbau der *Voyage* unterstrichen. Der Roman unterteilt sich in zwei ähnlich große Partien, die jedoch einem anderen Rhythmus folgen. Der erste Teil läßt sich in drei Subgruppen teilen: Erstens Soldatendasein im 1. Weltkrieg aus doppelter Perspektive (Front und Hinterland), zweitens die Reise nach Afrika, drittens der Aufenthalt in den USA.

Der Afrikateil kann in vier Bereich untergliedert werden: Der erste stellt die Überfahrt nach Afrika an Bord der Admiral Bragueton, der zweite das Fort in der französischen Kolonialstadt Fort-Gono, der dritte den kurzen Aufenthalt auf dem Vorposten Topo, der vierte die Reise in den Busch, wo Bardamu die Handelshütte bezieht und von wo er dann in die spanische Kolonie gebracht wird, dar. Der USA-Aufenthalt hingegen kann in die Unterabschnitte New York und Detroit aufgeteilt werden.

Während New York die finanzielle Seite des aufstrebenden Kapitalismus, aber auch die sozialen Ungerechtigkeiten und die Entfremdung des Menschen repräsentiert, werden in der Detroit-Passage die laboralen Konditionen der industriellen Produktion sowie deren psychische Auswirkungen auf den Arbeiter vorgeführt. Aus dieser Misere flüchtet sich Bardamu in die Arme der gutmütigen Prostituierten Molly.

Die Handlung des zweiten Teils setzt erst wieder einige Jahre später ein, nachdem Bardamu sein Medizinstudium erfolgreich abgeschlossen hat. Der zweite Teil ist im Vergleich zum ersten Teil eher statisch und beschreibt Bardamus Gang in eine zunehmende soziale Isolierung und metaphysische Einsamkeit. Die Unterpunkte sind: erstens die Geschehnisse in Rancy wo Bardamu auch als Armenarzt angesichts des unendlichen menschlichen Elends scheitern muß, zweitens die Flucht aus der Faubourg in das Pariser Nachtleben, in das Kino und Revuetheater, in dem er als Statist arbeitet und anschließend die Reise nach Toulouse, wo er seinen Freund Robinson wieder trifft. Der dritte Unterpunkt ist der abschließende Aufenthalt als Arzt in der Psychiatrie von Vigny-sur-Seine, die sich als "microcosme de l'univers humain"⁹⁵ darstellt. Doch trotz dieser scheinbaren Disparität der beiden Teile insistieren Annie-Claude und Jean-Pierre Damour, daß der Roman von einer tieferen Einheit geprägt sei, wobei sich statische und handlungsreiche Teile abwechseln würden. So schließe an die lähmenden Kriegserlebnisse an der Front und die Episode

⁹⁵ Annie-Claude Damour; Jean-Pierre Damour: *Louis-Ferdinand Céline: Voyage au bout de la nuit*. Paris 1985. S.14.

der Angst im Hinterland die Reise nach Afrika und Amerika an. Nach der Zeit in Rancy erfolge die Reise über Paris nach Toulouse. Daran anschließend wiederum der statischere Aufenthalt in Vigny-sur-Seine.

Wenn man die statischen mit den bewegungsreichen Teilen vergleicht, liegt die Schlußfolgerung nahe, daß dem Zustand der Handlungsunfähigkeit gegenüber, die mehr und mehr zu einem Scheitern führt (in Rancy und Vigny) als Lösungsmöglichkeit ein Ausbrechen besteht. Diese Mechanismen der Flucht, die kleine Reisen in der Lebensreise sind, stellen erfolgreiche Versuche der Scheiternsvermeidung dar. Weder die Afrikareise hilft Bardamu als Ausweg aus dem menschlichen Elend, noch läßt ihn der Aufenthalt in den USA die Schlechtigkeit der Welt vergessen. Die Oberflächigkeit des Pariser Nachtlebens und sein Aufenthalt in Toulouse vermögen nicht, den Protagonisten von seiner immer stärkeren Isolierung, seinem Defätismus, seinem Skeptizismus und letztendlich einem Gang in die eigene Nacht, in die Dunkelheit einer äußeren- und inneren Einsamkeit abzuhalten.

Die Anordnung der *Voyage* als "pikaresker Episodenroman"⁹⁶ in Verbindung mit dem Titel "Reise ans Ende der Nacht" dient als Makrostruktur des Scheiterns. Der Roman trägt Züge des Bildungsromans, des Initiationsromans, der die Sozialisierung des Protagonisten in einer realistischen Welt darstellt. Angelehnt an den *Picaro-Roman* und Rabelais' *Gargantua und Pantagruel*, den Aufklärungsroman *Candide* von Voltaire zeichnet sich jede Etappe des Protagonisten als eine Verschlechterung des Ausgangszustandes ab. Es erfolgt nur eine negative Entwicklung, eine Akkumulation von Traumata und Enttäuschungen, die letztendlich über viele Prozesse des partiellen Scheiterns den Protagonisten in die Isolation führen.

Im Folgenden wird diese Degradation skizziert, wobei die Episoden des Aufenthaltes im Krieg, die daraufhin erfolgende Flucht, dann die Episode in Afrika mit der nächsten Flucht und die Episode in den USA jeweils als Entwicklungsetappen aufgefaßt werden, in denen der Protagonist eine mehr oder weniger klare Zielsetzung hat. Im ersten Fall geht es um Heroismus, im zweiten Fall um Abenteuerlust und im dritten Fall um die Glücksversprechen der neuen Welt. Diese Versprechen und Ziele erfüllen sich jedoch nicht. Der Protagonist scheitert an den Herausforderungen und muß den unaufhaltsamen Weg in die Einsamkeit bis ins Extrem fortsetzen.

Die Suche nach Liebesbeziehungen und das Scheitern an diesen stellen den aussichtslosen Versuch des beziehungsweise der Protagonisten dar, ihre Einsamkeit zu überwinden und in einer größeren Einheit als dem eigenen Ich die Zeit zu durchlaufen. Im Folgenden wird auch die Dynamik der emotionalen Reise Bardamus nachgezeichnet

2.2. Céline und die Psychoanalyse

Laut Ludger Lütkehaus habe Freud selber vermerkt, daß die sich im Beginn befindende Psychoanalyse bei ihren Erforschungen des Unbewußten – neben dem Rekurs auf die Literatur – öfters in den Hafen der Philosophie eingelaufen sei⁹⁷. In der Einleitung zu seiner Anthologie *Dieses wahre innere Afrika* (1989) nennt Lütkehaus, ganz besonders Schopenhauer. Dessen unbewußter Wille sei den seelischen Trieben der Psychoanalyse gleichzusetzen und für Freud immens wichtig⁹⁸. Die Tiefenpsychologie habe so als "Tiefenphilosophie"⁹⁹ begonnen.

⁹⁶ Schmidt-Henkel. S.664.

⁹⁷ Vgl. Ludger Lütkehaus: *Dieses wahre innere Afrika. Texte zur Entdeckung des Unbewußten vor Freud*. Frankfurt a.M. 1989. S.9.

⁹⁸ Vgl. Lütkehaus. S.9.

⁹⁹ Lütkehaus. S.9.

Da Céline die Psychoanalyse intentionalistisch benutzt hat, ist so indirekt auch die Philosophie Schopenhauers in die *Voyage* eingegangen. Henri Godard bemerkt zur Rolle, die Freud für Céline hatte folgendes: "*Voyage au bout de la nuit* se trouve par rapport à la psychoanalyse dans une situation singulière. De l'aveu même de Céline, le roman a été écrit en référence à Freud"¹⁰⁰. Céline selbst soll in einem Brief an den Kritiker Albert Thibaudet "l'enorme école freudienne"¹⁰¹ genannt haben, die notwendig sei, um den Roman überhaupt zu verstehen. Es gibt in der *Voyage* viele Hinweise und Anspielungen auf die Psychoanalyse. Besonders Freuds Konzept des Todestriebes hätte Céline beeindruckt und sei in die *Voyage* eingegangen.¹⁰²

3. Die *Voyage* als frühe Inspiration für Onetti

Wenn auch die *Voyage* für Onetti eine Art literarische Bibel darstellte, ist damit jedoch längst nicht bewiesen, daß sich diese Einstellung in der eigenen Textproduktion niederschlägt. Obwohl in der Onetti-Forschung es fast ein Usus ist, den Namen Céline fallen zu lassen, gibt es bis jetzt – meines Erachtens nach – keine Analyse der konkreten Verbindung zwischen den beiden.

Bei der genauen Lektüre der *Voyage* fällt die Verwendung von Majuskeln am Wortanfang einiger Berufsbezeichnungen auf, die dies eigentlich nicht zwangsläufig verlangen: So herrscht ein "Gouverneur" (*Voyage*, 124) über Bambola-Bragamance und die "Compagnie Pordurière du petit Congo" wird von einem "Directeur" (*Voyage*, 128) geleitet. Dies ist soweit für Céline, auch ob seiner eigenwilligen Interpunktion¹⁰³, nicht verwunderlich, denn immer wieder wird die französische Orthographie zugunsten eines eigenen Stils modifiziert: So führt – neben einer Reihe weiterer Beispiele – mitten im Satz auch ein Großbuchstabe das Wort "Blancs" (*Voyage*, 132), als Begriff für die Europäer in Afrika, an. Erstaunlich ist jedoch, warum Onetti in *El astillero* in der Berufsbezeichnung Larsens als Hauptgeschäftsführer der Werft ebenfalls mit Majuskeln¹⁰⁴ arbeitet: So heißt es (alternierend mit "gerente general") immer wieder "Gerente General" (*Astillero* [Seix Barral]¹⁰⁵, 70, 110, 124 usw.). Aber auch der technische Geschäftsführer wird als "Gerente Técnico" geführt (*Astillero*, 15). Entscheidend ist jedoch, daß Onetti die anderen Berufsbezeichnungen, der spanischen Rechtschreibregel folgend, mit Minuskeln schreibt (beispielsweise "médico", *Astillero*, 214 oder "juez", *Astillero*, 73). Wie bei aller Spekulation mag diese Parallele nur Zufall sein, aber es ist durchaus denkbar, daß Onetti damit seinem großen Vorbild eine subtile graphische Hommage setzen, möglicherweise sogar eine semantische Verbindung zwischen Célines und seinem eigenen Text aufzeigen wollte. Aber neben der Majuskel-Verwendung sprechen auch inhaltliche Parallelen für eine textinhärente Hommage an Céline:

¹⁰⁰ Henri Godard: *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*. Paris 1991. S.81.

¹⁰¹ Vgl. Godard. S.81.

¹⁰² Vgl. Godard. S.81ff.

¹⁰³ Siehe dazu auch: Godard. S.114-115 sowie Catherine Rouayrenc-Vigneau: *Le langage populaire et argotique dans le roman français de 1914 à 1939*. Paris 1982.

¹⁰⁴ Interessant ist die Tatsache, daß noch die Seix Barral-Ausgabe (Buenos Aires) von 2003 "Gerente General" in Majuskeln anführt. Diese wurden aber in der von mir zur Zitation benutzten Ausgabe (Ed. Hortensia Campanella) getilgt und diese Berufsbezeichnung rigoros in Minuskeln geschrieben - meines Erachtens sollte aber Gerente General in Analogie zu Céline in Majuskeln bestehen bleiben. Vgl.: J.C.Onetti: *El astillero*. Buenos Aires 2003 (Seix Barral Biblioteca Onetti).

¹⁰⁵ Aus genannten Gründen abweichend: J.C.Onetti: *El astillero*. Buenos Aires 2003 (Seix Barral).

"De loin le remorqueur a sifflé, son appel a passé le pont, encore une arche, une autre, l'écluse, un autre pont, loin, plus loin...Il appelait vers lui toutes les péniches du fleuve toutes, et la ville entière, et le ciel et la campagne, et nous, tout qu'il emmenait, la Seine aussi, tout, qu'on n'en parle plus" (Voyage, 504f.).

Dieses Pfeifen eines Schlepddampfers in den beindruckenden Finalsätzen der *Voyage*, das einerseits den Morgen, andererseits das Ende des Romans ankündigt, hat natürlich auch einen hochsymbolischen Wert. Mag es als Ankündigung des Endes der Nacht und damit eines Endes des Leidens verstanden werden, ist es gleichzeitig ein finaler Schrei aus der Tiefe des menschlichen Seins nach Erlösung: De profundis clamavit. Onetti kommentiert in seinem Artikel "Para Destouches, para Céline"¹⁰⁶ nicht nur diese Endstelle der *Voyage*¹⁰⁷: "Y, finalmente para tranquilidad del lector, la frase que cierra el libro luego de la muerte de Robinson, luego de tan prodigiosa acumulación de excrementos y retenidas lágrimas [...]", sondern zitiert sie daraufhin auch in ihrer spanischen Übersetzung:

"Un remolcador silbó a lo lejos: su llamamiento atravesó el puente, la esclusa, un trecho más y el otro puente, lejos, más lejos. Llamaba a todas las barcas del río, llamaba a la ciudad entera, al cielo y al campo, nos llamaba a nosotros también, a todo lo que el Sena conducía, a todo... Y que no se diga más."¹⁰⁸

Viel wichtiger ist, daß sich im *Astillero* Anklänge an die Schiffspfeife im eben zitierten Ende der *Voyage* finden. Während Larsen in Santa María mit Díaz Grey spricht, heißt es beispielsweise: "[b]reve y perezosa sonó una bocina en el río" (Astillero, 48). Weiterhin erklingt dasselbe Geräusch in dreifacher Wiederholung während des ersten Gespräches mit Petrus in Santa María: "[...] un bocinazo en el río repetido tres veces [...]" (Astillero, 236), sowie eines morgens in Puerto Astillero, bevor Larsen die letzte Fahrt nach Santa María antrat: "[...] las bocinas lejanas balanceadas sobre el río." (Astillero, 292).

3.1. Verwandtschaft

Neben diesen konkreten Spuren, die man fast als genetische Verwandtschaft bezeichnen könnte, gibt es zwischen der *Voyage* und dem *Astillero* eine Reihe inhaltlicher und struktureller Parallelen, Verbindungen und Gegensätze.

Der für Céline so programmatische und ambivalente Titel *Reise ans Ende der Nacht* findet bei Onetti im Bild des Winters sein Pendant. Célines *Voyage* stellt sowohl eine räumlich-zeitliche Bewegung als auch eine Innenbewegung, eine introspektive 'Reise', also einen psychisch-

¹⁰⁶ Onetti: *Para Destouches Céline*.

¹⁰⁷ Ein mit Cardenio firmierender Autor zieht in dem Artikel "Tres finales, la soledad y el río: Lecturas en torno a Céline, Miller y Onetti" eine Parallele zwischen dieser Stelle der *Voyage* und einem Extrakt aus *Tierra de nadie* von Onetti: "Sentado en el muelle, vio un pájaro blanco que planeaba bajando. A sus pies flotaba una masa amarillenta, rodeada de un círculo de grasa. Encendió un cigarrillo y montó una pierna, echando alegremente el humo hacia la luz confusa del atardecer en el río. Ya no había isla para dormir en toda la vieja tierra, ni amigos ni mujeres para acompañarse. Oyó una música de acordeón que llegaba desde los barcos negros junto al trasbordador, o de los cafetines de la orilla. Fin de jornada. Invisible, a sus espaldas, estaba la ciudad con su aire sucio y las altas casas, con el ir y venir de las gentes, saludos, muertes, manos y rostros, juegos. Ya era la noche y la ciudad zumbaba bajo las luces, con sus hombres, sus sombreros, niños, pañuelos, escaparates, pasos, pasos como la sangre, como granizo, pasos como una corriente sin destino. Aquí estaba él sentado en la piedra, con la última mancha de la gaviota en el aire y la mancha de grasa en el río sucio, quieto, endurecido." In: www.onetti.net/es/descripciones/cardenio_01 [14.10.2007].

¹⁰⁸ Juan Carlos Onetti: *Para Destouches Céline*. In: http://www.onetti.net/de/para_destouche_celine (13.10.2007).

philosophischen Erfahrungs- und Erkenntnisprozeß dar. Da die Nacht jedoch keinen konkreten Raum, sondern nur einen alltäglichen Zeitrahmen darstellt, führt der Titel als solcher schon eine metaliterarische Reflexion, oder Problematisierung seiner selbst vor. Ähnlich verhält es sich mit *El astillero*. Auch wenn die Werft ein konkreter Raum ist, dessen Zeitkonstanten nur durch den Zustand desselben und die Veränderungsprozesse evoziert werden, spielt eigentlich ein anderes Thema die thematische Protagonistenrolle: der Winter. Die Nacht und der Winter haben eine ähnliche Funktion: In medias res werden die Protagonisten Bardamu und Larsen an den Anfang einer Reise durch die Nacht, beziehungsweise den Winter geschleudert. Am Ende dieser Reise droht und wartet – obwohl dies natürlich in Frage zu stellen ist – der Morgen, beziehungsweise der Frühling (vgl. Astillero, 288) (auch durch das neugeborenen Leben in der Familie Gálvez symbolisiert). Beide Romane enden damit, daß der Morgen und der Frühling respektive die Nacht und den Winter zu vertreiben scheinen. Obgleich dies auf der denotativen Ebene als Zeitenwechsel zu verstehen ist, bleibt die Frage offen, ob dieser Wechsel auch einen inneren, seelischen, beziehungsweise symbolischen Wechsel hervorruft, also ob die mit Nacht und Winter verbundenen Schrecken und Leiden wirklich durch den Zeitenwechsel verschwinden.

Bei der Lektüre der *Voyage* stellt sich zwangsläufig die Frage, wer die Erzählinstanz ist, wen dieses "Je" bezeichnet. Da ja Bardamu und Robinson als die zwei Hälften einer Protagonistenentität gelesen werden können¹⁰⁹, wobei Robinson immer wieder den anderen, nicht gelebten Teil von Bardamu repräsentiert, muß auch die Identitätsfrage dieses "Je" angesprochen werden. Denn Robinson scheint für Bardamu ein eigenständiger Mensch zu sein. Auf der Oberflächenebene der Figurendarstellung ist daran auch nicht zu zweifeln, aber unter funktionellen psychischen Gesichtspunkten können diese beiden Figuren als Ego und Alter Ego, als Doppelgänger, als Aufspaltung einer Identität in zwei Entitäten gelesen werden. Yves Lavoine sieht die Funktion von Robinson folgendermaßen:

"[...] Robinson représente l'expérience inverse qui, a contrario, vérifie celle du héros. Il transgresse constamment les normes sociales : désertion [...], escroquerie [...], vol [...]; par là même il vit l'exact contraire de l'engagement. Il passe ensuite en Amérique sur un banal cargo (et non sur la galère : il vit dans la réalité sociale immédiate sans pouvoir l'interpréter, la comprendre). Il est contraint de travailler, mais au bas de l'échelle sociale, comme balayeur de nuit, signe irréfutable de déclassement. De plus, sa liberté est totale car il ne s'intéresse pas aux femmes."¹¹⁰

Die *Voyage* beginnt plötzlich, so als ob vorher nichts existiert hätte, mit "Ça a débuté comme ça" (*Voyage*, 7) (Erst 1936, vier Jahre nach der *Voyage* klärt uns Céline in *Mort à crédit* darüber auf, daß es eigentlich heißt: Ça avait en fait débuté comme ça. Denn ähnlich wie im nach dem *Astillero* erschienenen Roman *Juntacadáveres* wird die Vorgeschichte des Protagonisten aufgerollt.) Dieses "Es", das möglicherweise der erste direkte Verweis der *Voyage* auf die Freud'sche Psychoanalyse darstellt, erscheint aus dem Nichts der weißen Seite, noch bevor es eine narrative Instanz gibt. Diese wird erst im zweiten Satz mit dem "Je" (*Voyage*, 7) eingeführt, daß sich langsam als Ferdinand Bardamu entpuppt:

"Du point de vue dramatique, la genèse du récit, l'accès de l'auteur à l'écriture, se présente comme l'accession du héros à la parole. En effet, dès la deuxième phrase apparaît le Je qui organise le texte, celui du héros-narrateur, dont l'identité se dévoile progressivement (un nom : Bardamu,

¹⁰⁹ Siehe dazu auch: Eva Förster: *Romanstruktur und Weltanschauung im Werke Louis-Ferdinand Célines*. Heidelberg 1978. S.262ff.

¹¹⁰ Yves Lavoine: *Voyage au bout de la nuit de Céline*. Paris 1974. S.21.

[...] un prénom : Ferdinand, [...]). Le roman, à partir du « ça », est une lente individualisation du héros par le réseau de paroles dans lequel il se situe; de l'écrivain par le travail de l'écriture."¹¹¹

Ähnlich wie dieses "ça" auftaucht und ein Subjekt, das "Je", nachzieht, steht plötzlich Junta Larsen wieder in Santa María¹¹²:

"Larsen bajó una mañana en la parada de los «omnibuses» que llegan de Colón, puso un momento la valija en el suelo para estirar hacia los nudillos los puños de seda de la camisa, y empezó a entrar en Santa María, poco después de terminar la lluvia, lento y balanceándose, tal vez más gordo, más bajo, confundible y domado en apariencia." (Astillero, 153)

Aber mehr als eine Person scheinen Bardamu/Robinson und Junta Larsen Figurenkonstellationen zu sein, die man auch als eine Art Diskurs (im Sinne von Foucault¹¹³) bezeichnen kann. Der Aufspaltung der psychischen Anteile des Protagonistendiskurses auf die zwei Figuren Bardamu und Robinson bei Céline entspricht bei Onetti die permanente Unsicherheit und Mehrdeutigkeit der Handlungen von Larsen. Dadurch, daß dieser immer wieder über testimoniale Erzählinstanzen vermittelt wird, entstehen aus dieser scheinbaren Unsicherheit verschiedene Möglichkeiten – wie ich ja schon im Laufe der Arbeit aufzuzeigen versuchte.

Die Fragmentierung der Erzählerstimme, ein ambivalentes *Je*, kann weitere Funktionen haben. So zum Beispiel eine linguistische:

"En tant que narrateur, Bardamu est d'abord une fonction linguistique, le Je qui est « le sujet de cette énonciation que représente un livre ». Or de cet aspect, le Voyage nous offre une riche image. L'activité du narrateur est conçue sur le mode de la communication orale (l'activité du scripteur et le mode propre de l'écriture avec les ratures, les corrections, si nombreuses chez Céline, seront donc masqués; l'abstraction de l'écriture tend à se faire oublier). Fréquemment reviennent les verbes « parler » [...] ou « dire » [...]."¹¹⁴

Diese von Céline immer wieder gewählte Form, die sich in der Nähe der mündlichen Kommunikation befindet, hat bei Onetti in den mündlichen Zeugenberichten und Spekulationen ihren Gegenpart. Aber was bedeutet diese Mündlichkeit bei Céline und auch bei Onetti? Sicherlich ist wichtig, daß der Diskurs möglichst subjektiv ausfallen soll. Letztendlich sind sowohl die *Voyage* als auch *El astillero* auf eine bestimmte Art und Weise nicht mehr objektivierbare Szenarien, die permanent die Grenze zum Wahnsinn, die der Vernunft und der literarischen Verortung in einer realen Welt überschreiten. In der Tat scheint Célines Erzähler verrückt zu sein. Nicht erst der Krieg hat bei ihm eine Neurose ausgelöst, sondern etwas an ihm ist "fou"¹¹⁵:

"Dès les premières pages, le narrateur se présente en homme à la tête dérangée. « Je n'avais plus la tête très solide » [...]. Le livre apparaît donc comme la recherche d'un objet perdu. Et le

¹¹¹ Lavoinne. S.14.

¹¹² Larsen wird auch erst über ein Ereignis aus der Vergangenheit, gewissermaßen ein "ça" eingeführt wird, dieses "ça" wird im Astillero zwar nicht als "es", sondern als ein bestimmtes Ereignis angesprochen, aber wie bei Céline wird der Leser damit vor Tatsachen gestellt, die offenbar Vergangenheit und Zukunft beziehungsweise Gegenwart des Protagonisten miteinander verbinden und entscheidend prägen, dem Leser aber (noch) unbekannt sind: "Hace cinco años..." usw. (Astillero, 2).

¹¹³ Michel Foucault: *Was ist ein Autor?* In: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Dorothee Kimmich, Rolf G. Renner und Bernd Stiegler (Hg.). Stuttgart 2000.

¹¹⁴ Lavoinne. S.51.

¹¹⁵ Lavoinne. S.55.

contexte de la remarque indique qu'autant que de sa tête, il s'agit d'une parole qui serait efficace devant la vie, qui permettrait au héros d'affirmer son identité et de subsister dans le monde. Car si l'aveu de cette faiblesse est réitéré au cours du livre, la « folie » de Bardamu est d'abord la marque de sa présence dans un monde hostile. Les relations avec les autres hommes sont presque toujours des affrontements, ou des relations hiérarchiques où le chef est « le Roi de la Mort » [...] comme l'adjutant à l'armée."¹¹⁶

Bei Onetti sind alle Erzählstimmen und Figuren, abgesehen von der Frage, ob nicht die ganze Werft und Santa María Orte des Wahnsinns sind, immer mit ein wenig *folie* behaftet. So scheinen Kunz und Gálvez Larsen für verrückt zu halten: "[...] es casi seguro que lo soportaban porque lo creían loco, porque Larsen agitaba en ellos un espeso, coincidente légamo de locura." (Astillero, 191). Dies bestätigt die Erzählstimme mit einem Urteil über Larsen: "Volvió a tener conciencia del invierno y la vejez, de la necesidad de una compensación de dureza y locura" (Astillero, 279). Hingegen denkt Larsen Ähnliches über die beiden gerade Genannten: "Están tan locos como yo" (Astillero, 193). Jedoch bleibt der Wahnsinn immer ein scheinbar spielerisches Vexierbild: "Porque yo podía jugar a mi juego porque lo estaba haciendo en soledad; pero si ellos, otros, me acompañan, el juego es lo serio, se transforma en lo real. Aceptarlo así — yo, que lo jugaba porque era juego — es aceptar la locura." (Astillero, 194). Je nach Situation haben die Figuren die Autonomie, den Wahnsinn als Spiel oder nur gespielten Wahnsinn wahrzunehmen, ohne ihm dabei aber entfliehen zu können: "Y el viejo Petrus, ya le dije, simula la locura para no quedarse loco del todo" (Astillero, 231f.).

Für Onetti mag der Inhalt, diese oft sehr realistische, ja an die Grenzen des Naturalistischen stoßende Geschichte der *Voyage* an sich nicht so spektakulär gewesen sein. Jedoch die Verknüpfung von bestimmten Erfahrungen des Protagonisten Bardamu/Robinson mit einer teilweise sehr dichten Sprache, die oft einen fast aphoristischen Duktus hat und trotz oder ob ihrer vulgären Wut an vielen Stellen eine hohe Dichte aufweist, müssen Onetti beeindruckt haben. Denn ähnlich wie Célines *Voyage* zwischen einem naturalistischen Stil, der das Elend der Welt wiedergeben möchte, und einem stellenweise ins 'Onirische', Tagtraumhafte Abgleiten oszilliert, also der Tatsache, daß die Sprache ebenso vulgär wie poetisch sein kann und die Protagonisten zwischen hoffnungsloser Verzweiflung und trotzigem Widerstand schwanken, ist Onettis *Astillero* von solch disparaten Bewegungen durchzogen. *El astillero* gleitet im Laufe des Erzählvorganges immer weiter in diesen onirischen Bereich, ohne jedoch die Allusionen an die ehemals vorhandene Außenwelt aufzugeben. Der Protagonist Larsen ist zwischen *Juntacadáveres* und *El astillero* einem massiven inneren Wandlungsprozeß unterworfen, verliert aber trotz seiner neuen Züge keinesfalls die Reste seines Zuhälterdaseins. Onettis Sprache ist gleichsam spröde und poetisch, umkreist Banalitäten, um dennoch immer wieder einen metaphysischen Grund durchschimmern zu lassen.

Céline hat eine wütende, eine beleidigende, eine hetzende, eine vulgäre und dennoch sehr melodische und präzise Sprache entwickelt¹¹⁷, mit der er das Unrecht der Welt denunziert und die Absurdität des Lebens besingt. Für ihn ist die Rede ein Schrei, eine Art verbale Defäkation, wie auch Yves Lavoine mit Célines Worten feststellt:

¹¹⁶ Lavoine. S.55.

¹¹⁷ Siehe dazu auch: Günter Holtus: *Untersuchungen zu Stil und Konzeption von Célines Voyage au bout de la nuit*. Frankfurt 1972. S.43ff.

"L'analyse de l'énonciation confirme la valeur de la parole pour Céline. «Quand on s'arrête à la façon par exemple dont sont formés et proférés les mots, elles ne résistent guère nos phrases au désastre de leur décor baveux. C'est plus compliqué et plus pénible que la défécation notre effort mécanique de la conversation [...]». Constatment, dans le roman, l'image de la bave traduit l'horreur d'un suintement visqueux et répugnant. Parler est une véritable déjection, ressentie comme perte ou déféc(a)tion; manque d'être. Les mots sont des «excréments artistiques» [...]."¹¹⁸

Die Häßlichkeit der Sprache in der *Voyage* hat wohl am ehesten auf die Ästhetik von Onettis Erstlingswerk *El pozo* abgefärbt, wie beispielsweise in der Szene, in der das vom Protagonisten sexuell bedrängte Mädchen diesem seine Verachtung zeigt, indem sie ihn anspuckt:

"Se acercó más y me escupió, volvió a mirarme y se fue corriendo. Me quedé inmóvil y la saliva empezó a correrme, enfriándose, por la nariz y la mejilla. Luego se bifurcó a los lados de la boca." (El pozo¹¹⁹)

Oder aber angesichts der verachtenden Beschreibung der Prostituierten im Hafen, in deren Nähe der vereinsamte Protagonist seine Abende verbringt:

"Mujeres para marineros, gordas de piel marrón, grasientas, que tienen que sentarse con las piernas separadas y se ríen de los hombres que no entienden el idioma, sacudiéndose, una mano de uñas negras desparramada en el pañuelo de colorinches que les rodea el pezcuezo." (El pozo¹²⁰).

Die Häßlichkeit der dargestellten Frauen bei Onetti steht in größter Nähe zur Misogynie in der *Voyage*, die jedoch den Körper nicht als ekelhaft erscheinen läßt, sondern die Frauen auf diesen reduziert. Onetti läßt seinen Protagonistenerzähler in *El pozo* einen – wenn auch nicht ausschließlich frauenverachtenden, da auch die Männer betroffen sind – menschenverachtenden Ton anschlagen:

"Era tan estúpida como las otras, avara, mezquina, acaso un poco menos sucia. Pero más joven y los brazos, gruesos y blancos, se dilataban lechosos en la luz del cafetín, sanos y graciosos, como si al hundirse en la vida hubiera alzado las manos en fin gesto desesperado de auxilio, manoteando como los ahogados y los brazos hubieran quedado atrás, lejos en el tiempo, brazos de muchacha despegados del cuerpo largo nervioso, que ya no existía." (El pozo¹²¹)

Aber nicht nur die negative Ästhetik der verwendeten Worte, die ja mehr ein Erbe Charles Baudelaires als Célines darstellt – obschon sich Onetti eher mit letzterem auseinandergesetzt zu haben scheint – haben Onetti offensichtlich beeindruckt, sondern auch die grammatische und lexikalische Besonderheit im Stile Célines, den Lavoine folgendermaßen beschreibt:

"L'emploi du passif est révélateur du point de vue célinien qui est en quelque sorte « le parti pris des choses ». « Je parle le langage de l'intimité des choses », avoue Céline. [...] Céline n'oublie pas qu'il est le docteur Destouches, et l'emploi du mot scientifique (innominé) crée un effet, de surprise : en effet l'os innominé, celui qui n'a pas reçu de nom, symbolise ici le destin : « Il suivait l'innominé dans l'ombre, le petit chasseur galonné, comme son propre instinct » [...]. Richesse donc du lexique, mais Céline ne cherche pas à donner une description plus précise de la réalité objective. D'ailleurs par la suite, il ne voulut reconnaître comme seule originalité qui « un

¹¹⁸ Lavoine. S.25.

¹¹⁹ Zitiert nach: J.C. Onetti: *El pozo*. Michigan 1965. (Hg. A. Rama). S.14.

¹²⁰ Zitiert nach: J.C. Onetti: *El pozo*. Michigan 1965. (Hg. A. Rama). S.29.

¹²¹ Zitiert nach: J.C. Onetti: *El pozo*. Michigan 1965. (Hg. A. Rama). S.29.

IV. INTERTEXT: CÉLINES VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

petit truc », l'invention de « l'émotion dans le langage écrit ». Ainsi s'éclaire l'utilisation de la langue populaire qui tient une place majeure dans l'organisation du texte célinien. Bouleversement de la syntaxe écrite au profit de traits propres à la langue parlée. Inclusion d'une préposition entre l'adjectif et le nom [...] ou encore multiplication des "que" pour introduire une incise. Introduction d'une syncope de la phrase, d'une cadence qui est presque celle de la respiration. L'émotion, l'expression de la subjectivité est liée au rythme, à une musique nouvelle de la phrase."¹²²

Aber dieser komplexen und innovativen Sprache Célines steht immer wieder die Betonung der menschlichen Unfähigkeit zur Kommunikation gegenüber:

"Autant pas se faire d'illusions, les gens n'ont rien à se dire, ils ne se parlent que de leurs peines à eux chacun, c'est entendu. Chacun pour soi, la terre pour tous. Ils essayent de s'en débarrasser de leur peine. Sur l'autre, au moment de l'amour, mais alors ça ne marche pas et ils ont beau faire, ils la gardent toute entière leur peine, et ils recommencent, ils essayent encore une fois de la placer." (Voyage¹²³).

Die Akzentuierung der unter den Menschen grassierenden Kommunikationsunfähigkeit tritt schon in *El pozo* auf, in welchem weder die Prostituierte noch der befreundete Dichter den Protagonisten verstehen wollen, geschweige denn verstehen können. Während in *El pozo* noch die Mündlichkeit des Erzählgestus und eine variable Rhythmik der Sprache durch den Ich-Erzähler stärker transportiert werden, weicht sie in *El astillero* einer stärkeren Stilisierung, die selbst in den mündlichen Passagen der Zeugenberichte ersichtlich ist. Die im Kontrast zur komplexen Sprache stehende Unfähigkeit zur Kommunikation ist aber in *Onettis Astillero* genauso präsent, beispielsweise in den Pavillon-Szenen zwischen Larsen und Angélica Inés:

"Y como ella era nadie, como sólo podía dar en respuesta un sonido ronco y la boca entreabierta, embellecida por el resplandor de la salida, Larsen prescindió pronto del auditorio y se fue contando, tarde tras tarde, recuerdos que aún lograban interesarle. Se recitó con vehemencia episodios indudables y que conservaban una inmortal frescura porque ni siquiera ahora podía descubrir el móvil que le obligó a enterevarse en ellos. Así que, en la sombra helada de las tardes, para nadie, para una espaciada, ronca risa histérica, para los insinuados pechos como lunas, fue diciendo su historia sin propósito, se contó para ganar tiempo. Con algunos cambios dictados por el pudor y la vanidad, le fue posible hablar y mentir acerca de todo; ella no entendía" (Astillero, 277f.).

Die Illusion des Austausch ist dennoch wichtig und wird aufrechterhalten, wie in den fortgesetzten Treffen mit Angélica Inés als auch in Larsens Umgang mit den anderen Bewohnern der Werft deutlich wird. Yves Lavoine stellt dazu treffend auch mit Blick auf Céline fest:

"Le discours n'a pas pour fonction de dire quelque chose mais de dire. Chez Céline, le langage ne permet pas de communiquer. [...] Pourtant l'illusion d'échange est nécessaire, d'autant plus qu'elle correspond à un impératif social. Les fonctionnaires coloniaux rencontrés par Bardamu « n'échangeaient point d'idées entre eux. Rien que des formules, fixées."¹²⁴

¹²² Lavoine. S.40.

¹²³ Zitiert nach: David Freudenthal: *Zeichen der Einsamkeit*. Hamburg: 2005. S.129.

¹²⁴ Lavoine. S.27.

3.2. Inhaltliche Parallelen

Auch wenn Onetti wahrscheinlich vor allem von der Radikalität und dem Stil Célines beeindruckt war, spielen die inhaltlichen Aspekte sicherlich eine wesentliche Rolle. Da hinter jedem Text, jeder menschlichen Geschichte archetypische Strukturen und Grundmuster erkennbar sind, gibt es einige thematische und strukturelle Affinitäten zwischen Céline und Onetti, die über den Zufall hinaus eine gewisse Evidenz besitzen. Bevor ich auf einzelne, beiden Autoren spezifische Zeichen und Themen eingehen möchte, soll eine dialogische Nachzeichnung der Entwicklung des *Astillero* und der *Voyage* deren geistige Verwandtschaft aufzeigen:

Am Anfang der romanesken Reise steht Wirklichkeit: In Célines Welt befindet sich der junge Ferdinand Bardamu auf der Place Clichy in Paris und entscheidet sich plötzlich aus dieser Latenzphase heraus seine Reise zu beginnen und sich als Freiwilliger an die Front des 1. Weltkriegs schicken zu lassen, in die erste Parallelwelt, die nach völlig eigenen aber dennoch bekannten Gesetzen funktioniert. Bei Onetti findet der Beginn dieser Art Reise schon lange vor dem *Astillero* statt. Hier langweilt sich ein einsamer und vom Leben enttäuschter Mann in seiner Wohnung in Buenos Aires. Während in der *Voyage* diese initiale Langeweile, dieser junge Lebensverdruss durch den Kontakt mit dem Krieg ersetzt wird, also der Protagonist Bardamu in einen Zustand der Verstörung eintritt, muß sich der vom *Lebensspleen* erfüllte Juan María Brausen am Rio de la Plata damit auseinandersetzen, daß er eigentlich, da seine Frau ob einer Brustamputation nicht mehr im Hause weilt, zu dieser, aber auch zu allen anderen Menschen eine von Kommunikationslosigkeit geprägte Beziehung geführt hatte. Aus diesem inneren Elend, seinem existentiellen Alleinsein, flieht Brausen in die Beziehung zu seiner Nachbarin, der Prostituierten Queca, und fängt gleichzeitig an, immer mehr in der Phantasie zu leben, in der er sich den Arzt Díaz Grey und Santa María geschaffen hatte. Bardamu hingegen erlebt den Krieg als Katalysator für die menschliche Ungerechtigkeit und Machtverteilung, die ihn plötzlich sein Auf-sich-selbst-zurückgeworfen-Sein spüren lassen. Daraus flieht er in den Schoß einer blonden Frau, deren Körper ihn vor der Verlorenheit retten soll. Doch die Beziehungen zur Amerikanerin Lola und zur Französin Musyne führen nur ins Desaster. Die Reduktion der Frau auf ihren Körper und eine repräsentative Schönheit und Zierlichkeit erweisen sich als kontraproduktives Prinzip, denn die Frauen schmücken sich mit Bardamu auch nur aufgrund gewisser repräsentativer Eigenschaften (Kriegsheld) und reduzieren sein Sein ebenso auf seine körperliche Präsenz, ohne auch nur Anteilnahme an seinem Innenleben zu heucheln. So führen die Erfahrungen mit Lola und Musyne dazu, daß Bardamu den Glauben an die Möglichkeit einer aus der existentiellen und körperlichen Einsamkeit hinausführenden Liebe von Anfang an erst gar nicht aufkeimen lassen kann. Dieses dialektische Prinzip der Enttäuschung über die Unsensibilität der Frauen und der eigenen Unfähigkeit, mit der Frau zu einer jenseits des Körperlichen liegenden Beziehung zu finden, prägt fortan Bardamus Umgang mit dem anderen Geschlecht. Juan María Brausens Erfahrungen sind ähnlich: Aus der Einsamkeit in der Beziehung zu seiner Frau Gertrudis, als Arce zu der Prostituierten Queca und als Díaz Grey zu der schönen Patientin, erwächst im Werk von Onetti eine bestimmte Grundhaltung. Während der Arzt Díaz Grey, also jene metaleptische Transformation von Brausen, einsam in Santa María seine grauen Tage durchlebt, wird Larsen, der wie Díaz Grey eine Art Fortführung des Juan María Brausen in der Welt von Santa María darstellt, ähnliche Erfahrungen wie Bardamu machen. Diese frühen Erfahrungen Larsens mit dem weiblichen Geschlecht werden über Rückblenden in *Juntacadáveres* rekonstruiert. Larsen kann keine wirkliche innere Verbindung zu den Frauen erfahren, aber er ist in der Lage, eine gewisse Verführungsmacht zu entwickeln, die es ihm ermöglicht, relativ schnell aus seinen

Frauenbeziehungen finanzielle Vorteile zu gewinnen. (Siehe dazu auch das Don-Juan Kapitel in Teil V).

Die Enttäuschungen mit der Gesellschaft und den Frauen führen bei Bardamu zur Flucht in eine andere Realität: Er überquert das Meer auf der Suche nach einer anderen Welt. Sobald er jedoch in den afrikanischen Kolonien ankommt, merkt er, daß den scheinbar neuen Regeln letztendlich die gleichen archaischen, menschenverachtenden Prinzipien zugrunde liegen. Jedoch zeigen sich die zwischenmenschlichen Beziehungen und die Prinzipien der Umwelt in der neuen Welt radikaler, reiner. So können diese Prinzipien immer mehr alptraumartige Züge annehmen.

Noch einmal auf den Transformationsprozeß von Brausen in die Figur(en) Santa Marías zurückgreifend, ist festzuhalten, daß Brausens Flucht in die neue Welt, in die fiktive Stadt ähnlich wie bei Bardamu per Schiff über das Wasser stattfindet. Ebenso erreicht Larsen Puerto Astillero per Boot von Santa María aus. In beiden Fällen nimmt die neue Welt stärker phantastische, d.h. onirische, traumhafte Züge an, die die Struktur- und Lebensprinzipien gleichzeitig als symbolisch klarer und abgeschlossener erscheinen lassen. Dennoch gibt es weiterhin Referenzen an die Herkunftswelt, die immer wieder als Name (Buenos Aires, Frankreich/Europa) auftaucht und aus der es noch Erinnerungen, Zeitungen und Briefe gibt, etwa wenn es heißt: "recogió el diario aparecido la noche anterior en Buenos Aires" (Astillero, 157). Diese Herkunftswelt ist jedoch nicht nur die Welt des Beginns der Reise, sondern gleichzeitig ein möglicher letzter Fixpunkt auf dem Weg jenseits von festen Strukturen, Grenzen und Wegen – es ist der letzte Fixpunkt vor dem der Innenwelt, einer moorhaften Nebenwelt voller Dunkelheit.

4. Afrika als Parallelwelt

Wer in den Dschungel vordringen will, hat zwei Möglichkeiten, entweder man frisst einen Tunnel hinein, wie Ratten in eine Heuhürde. Dabei erstickt man. Das wollte ich nicht. Oder aber man nimmt die Fahrt flussaufwärts auf sich, in einen Einbaum gequetscht, per Stechpaddel durch die Windungen, über Umwege und durch Buschwerk, voller Sehnsucht, dass all diese Tage ein Ende nehmen mögen, an denen man dem Licht so völlig ausgesetzt ist ohne jeden Schutz. Das Geblöke der Neger macht einen ganz fertig, irgendwann ist man da, aber in was für einem Zustand!

(Céline, *Reise ans Ende der Nacht*)

Auf Grund seiner Kriegneurose wird der Protagonist der *Voyage*, Ferdinand Bardamu aus der französischen Armee ausgemustert, jedoch trägt er irreversible Schäden davon: "Les huiles ont fini par me laisser tomber et j'ai pu sauver mes tripes, mais j'étais marqué à la tête et pour toujours" (Voyage, 111). Bardamu entscheidet sich daraufhin, als Abenteurer in Afrika sein Glück zu versuchen. Für ihn stellt Afrika nicht die eigentliche Präferenz seiner Reisewünsche dar, sondern ist nach den Vereinigten Staaten von Amerika, für die es ihm an den nötigen finanziellen Mitteln mangelt, nur die zweite Wahl. In beiden Fällen ist die räumliche Entfernung zu Europa wichtig: "Plus que ça sera loin, mieux ça vaudra!" (Voyage, 111). Der Wunsch nach Entfernung von Europa bedeutet einerseits eine Flucht ("Je n'avais envie moi que de m'en aller [...] Voyage, 111) vor den Grauen des 1. Weltkrieges, verkörpert andererseits auch den beruflichen Neuanfang eines Studienabbrechers in Afrika ("pour que j'essaye de me refaire aux Colonies" Voyage, 111),

verbunden mit der Hoffnung, zu finanziellem Reichtum zu gelangen: "à ce que je fasse fortune" (Voyage, 111). Für Bardamu existiert also ein Kontrast zwischen dem Europa, das mit den Erfahrungen des 1. Weltkrieges verbunden ist, dieses "abattoir international en folie" (Voyage, 112), und dem Afrika seiner Vorstellung, das für ihn etwas archaisch Wildes, aber auch etwas zutiefst Einsames besitzt:

"L'Afrique, la vraie, la grande; celle des insondables forêts, des miasmes délétères, des solitudes inviolées, vers les grands tyrans nègres vautrés aux croisements de fleuves qui n'en finissent plus" (Voyage, 112).

Bardamu verfolgt mit kolonialistischem Esprit die Intention, sich durch ausbeuterische Tauschgeschäfte, bei denen verhältnismäßig billige europäische Gebrauchsgegenstände, wie in diesem Fall Rasierklingen, gegen wertvolles Elfenbein und Arbeitskräfte eingetauscht werden, zu bereichern: "Pour un paquet de lames 'Pilett' j'allais trafiquer avec eux des ivoires longs comme ça, des oiseaux flamboyants, des esclaves mineurs. C'était promis. La vie quoi!" (Voyage, 112). Neben seiner egoistischen Profitgier führt ihn aber auch der Wunsch nach Afrika, jenseits aller Klischees dort etwas Authentisches anzutreffen: "Rien de commun avec cette Afrique décortiquée des agences et des monuments, des chemins de fer et des nougats. Ah non! Nous allons nous la voir dans son jus, la vraie Afrique!" (Voyage, 112).

Auf der Überfahrt von Marseille nach Afrika an Bord der *Amiral-Bragueton* scheitern Bardamus Pläne einer lukrativen Zukunft beinahe an den Hostilitäten der übrigen Passagiere. Da er der einzige zahlende Passagier auf dem Schiff ist, wird er kurzerhand zum Sündenbock erkoren und entgeht nur knapp einem kollektiv organisierten Lynchmord. Schon hier zeigt sich, wie seine sukzessiven Bemühungen (vgl. Voyage, 115) den Feindseeligkeiten der Mitpassagiere zu entgehen, erfolglos sind. Der Transfer auf dem Schiff, also die räumliche Bewegung nach Afrika kann als Parabel auf des Protagonisten Leben verstanden werden: Sowohl auf *histoire*-, als auch auf *discours*-Ebene spielen die Leitmotive *Scheitern am Leben* und *Flucht in den Wahnsinn, in die Einsamkeit* und damit in den (sozialen) Tod eine zentrale Rolle.

Das Afrika Célines stellt mit den Ortschaften Bambola Fort–Gono, Topo und der Hütte im Wald eine Art Widerspiegelung, Verzerrung und Schematisierung der ursprünglichen Wirklichkeit dar, wie sie der Protagonist im alten Europa erfahren hatte. Analog hierzu machen die Protagonisten Brausen, Díaz Grey, Larsen beziehungsweise der als amorphe Protagonistenkonstellation lesbare Diskurs "Protagonist" ähnliche Erfahrungen. Man kann versuchen, die drei Stationen von Bardamus Afrika-Aufenthalt mit den Stationen Larsens in Santa María, Puerto Astillero und dem eigentlichen Werftgelände der Jeremías Petrus & Cía zu parallelisieren. Ihnen gemein ist, daß sie sich in wachsender Entfernung von der sogenannten Zivilisation anordnen. Während diese Anordnung bei Céline relativ offensichtlich durch ein sukzessives Vordringen in den Urwald gekennzeichnet ist, geschieht die Erzeugung von Distanz zwischen den verschiedenen Stationen bei Onetti weniger durch die (Un-) Zugänglichkeit der Orte an sich als vielmehr über den Zustand von Bewahrung oder Verfall menschlicher Artefakte und die Wahrnehmung Larsens oder einer Erzählerstimme, durch die etwa Santa María als "otro mundo" (240) oder die Werft als "otro planeta" (244) gekennzeichnet wird. Die Flucht aus der alten in eine neue Welt erweist sich dennoch als unmöglich, da die ehemaligen Strukturen sich in der neuen Welt wiederfinden, aber nun in Reinform erlebbar sind. Aber kehren wir zunächst zu Bardamus Beginn in Afrika zurück.

4.1. Die Machtstruktur

Nach der plötzlichen Flucht vom Schiff landet Bardamu in medias res in einem Afrika, das sich für ihn als wirkliche und bei vollem Bewußtsein wahrgenommene Erfahrung nur in Form der Stadt Fort-Gono, des Handelspostens Topo und der Hütte von Bikomimbo inmitten des Regenwaldes darstellt. Diese drei Orte gehören zur sogenannten Kolonie Bambola-Bragamance, welche von Fort-Gono aus geleitet wird. Wie schon bei den vorangehenden Lebenserfahrungen in Paris und der Armee befindet sich Bardamu wieder in einer streng hierarchisch strukturierten Gesellschaft wieder. Die Hierarchie ist pyramidenförmig aufgebaut: Auf der untersten Stufe befindet sich die afrikanische (Ur)Bevölkerung, auf zweiter Stufe sind die europäischen Händler angesiedelt, auf dritter Stufe die Armeeingehörigen und die französischen Verwaltungsbeamten und auf vierter und oberster Stufe der Gouverneur. Die Regentschaft des Gouverneurs wird mit dem Verb "trionpher" (Voyage, 125) bezeichnet und die ihm Untergebenen werden als sehr unterwürfig beschrieben: "Ses militaires et ses fonctionnaires osaient à peine respirer quand il daignait abaisser ses regards jusqu'à leurs personnes." (Voyage, 125). Über die Beamten heißt es, daß sie keine wirklich relevante Aufgabe innehaben, sondern in Afrika vielmehr eine sinnentleerte Existenzen fristen, welche neben der Langeweile einzig vom Neid auf die Armeeingehörigen und die Händler geprägt ist:

"Les fonctionnaires comprenaient à mesure qu'ils devenaient plus fatigués et plus malades, qu'on s'était bien foutu d'eux en les faisant venir ici, pour ne leur donner en somme que des galons et des formulaires à remplir et presque pas de pognon avec." (Voyage, 125)

Hingegen profitieren die Armeeingehörigen von ihrem Einsatz in der Kolonie wenn auch mit den (vergleichsweise geringen) Unannehmlichkeiten einer dauerhaften Chininmedikation und eines ausufernden Vorschriftenkatalogs: "L'élément militaire encore plus abruti que les deux autres bouffait de la gloire coloniale et pour la faire passer beaucoup de quinine avec et des kilomètres de Règlements" (Voyage, 125). Die Klasse der Händler hingegen wird als raffgierig und unersättlich beschrieben: "Plus une noix de coco, plus une cacahuète, sur tout le territoire qui échapât à leurs rapines" (Voyage, 125). In dieser Hierarchie herrscht auf Grund der Hitze und der Langeweile permanent Streit, insbesondere zwischen den Militärs und den Beamten, sowie zwischen den Händlern und den Beamten.

Wie ich schon erörterte, wurde *El astillero* teilweise in der Sekundärliteratur als politische Allegorie bezeichnet; jedoch finden sich nicht nur in diesem Roman, sondern ebenso in der Vorgeschichte *Juntacadáveres* Darstellungen von sozialem Machtgefüge und gesellschaftlich dominanten Strukturen. Der Macht der Kolonialherren, des Militärs und der Wirtschaft in Afrika entspricht in Santa María die Macht der Kirche und des (korrupten) Stadtrats. Diese Machtstruktur hält ein System stabil, das als solches aber die einzelnen Menschen in ihrer Lebensplanung zum Scheitern verdammt.

4.2. Scheitern

Bardamu erkennt bei seiner Ankunft in Fort-Gono sofort, daß er in einer Welt des Scheiterns angekommen ist und sich damit seine eigene Situation zwangsläufig verschlechtern wird. Da ihm jedoch die Mittel für eine umgehende Rückreise fehlen, bleibt ihm nur die Wahl, als einer von vielen ausgewanderten jungen Europäern gegen ein miserables Salär unter schlimmsten

gesundheitlichen Umständen zu arbeiten, um irgendwann in die Sicherheit der Alten Welt zurückzukehren:

"Ils étaient venus en Afrique tropicales [...] leur offrir leurs viandes, aux patrons, leur sang, leurs vies, leur jeunesse, martyrs pour vingt-deux francs par jour [...] jusqu'au dernier globule rouge guetté par le dix millionième moustique" (Voyage, 133).

Bardamu verdingt sich also in einer Firma, der Compagnie Pordurière, deren Namen – ein Kompositum aus *port* und *ordure* (Hafen und Abfall) – Programm deswegen zu sein scheint, da jeder, der dort arbeitet, als emotionales, geistiges und vor allem körperliches Wrack endet. Das beginnt schon mit dem Direktor der Gesellschaft. Der Erzähler berichtet, daß dieser angeblich einen phantastischen Plan gehabt habe, wie er mit Betrugereien innerhalb kurzer Zeit reich werden könne. Da aber schon vor ihm zig andere Direktoren dasselbe versucht hatten, würde er trotz eines genauen Gewinnplanes und harter Arbeit diesem Ziel nie näher kommen. Denn die in Paris sitzenden Aktionäre beuteten auch den Direktor aus, von dem sie wußten, daß er die Syphilis hatte und sich in den Tropen umsonst "abstrampelte" (Vgl. Voyage, 133).

Hier kann man den Vergleich mit dem Werftbesitzer Petrus aus *El astillero* anbringen, der ebenfalls ein gescheiterter Unternehmer ist, der zwar nicht von den Aktionären ausgebeutet ist, den aber am Ende eine gefälschte Aktie ins Gefängnis bringt. In der Lesart als einer soziopolitischen Allegorie könnte man diesen Unterschied noch stärker ausdeuten, doch ist das an dieser Stelle nicht von Interesse. Festzuhalten bleibt, daß die anonymen zeitgenössischen Wirkmechanismen des Wirtschaftsapparats in beiden Fällen nicht von der Schilderung ausgenommen sind und in beiden Fällen zum Scheitern beitragen.

Den Angestellten von Pordurière ergeht es jedoch noch schlechter. Zur Tatsache, daß auch sie ausgebeutet werden, tritt jedoch eine von absoluter Leere geprägte Langeweile hinzu, aus der sie in einen absurden Fieberwettbewerb, wo es nur darum geht, wer die höchsten Werte hat, fliehen:

"Une des autres distractions du groupe des petits salariés de la Compagnie Pordurière consistait à organiser des concours de fièvre. Ça n'était pas difficile mais on s'y défiait pendant des journées, alors ça passait bien du temps" (Voyage, 134f.)

So werden peu à peu die ursprünglichen Pläne durch die Situation in Afrika vereitelt, und die Intention, dort reich zu werden scheidert a priori an einer hostilen Umgebung. Aus diesem Scheitern heraus folgt aber nicht direkt ein Aufgeben der Pläne, sondern ein sukzessives Abgleiten ins Delirium, in den Wahnsinn, der an dieser Stelle auch als Anfang des Untergangs, des folgenden Todes zu lesen ist.

Aber es gibt bei Céline, wie auch im 1. Weltkrieg, in Afrika fast nur Gescheiterte. Denn außer den wenigen Europäern, die entweder als Händler und Ausbeuter, oder aber in größerem Maße als Aktionäre der Kolonialgeschäfte von Afrika profitieren, müssen alle weiteren Gruppen von ihren Zielen Abstand nehmen und ein persönliches, ein gesundheitliches, ein wirtschaftliches – schlicht gesagt existentielles Scheitern hinnehmen. Der Versuch, in Afrika ein großbürgerliches Dasein zu leben, scheidert selbst bei den Ehefrauen der ausgebeuteten Männer an den verheerenden körperlichen Auswirkungen des Klimas. Die Beamten und Soldaten halten sich deswegen gerne im Krankenhaus auf:

IV. INTERTEXT: CÉLINES VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

"La majorité du contingent était toujours à l'hôpital cuvant son paludisme, farcie de parasites pour tous poils et pour tous replis, des escouades entières vautreées entre cigarettes et mouches [...] Ils en bavaient ces pauvres coquins, pléiade honteuse, dans la douce pénombre des volets verts [...]. Dans l'hébéétude des longues siestes paludéennes il fait si chaud que les mouches aussi se reposent. Au bout des bras exsangues et poilus pendent les romans crasseux, des deux côtés des lits, toujours dépareillés les romans, la moitié des feuilles manquent à cause des dysentériques qui n'ont jamais de papier suffisamment et puis aussi des Soeurs de mauvaise humeur qui censurent à leur façon les ouvrages où le Bon Dieu n'est pas respecté. Les morpions de la troupe les tracassent comme tout le monde les Soeurs. Elles vont pour mieux se gratter relever leur robe à l'abri des paravents où le mort du matin n'arrive pas à se refroidir tellement qu'il a chaud encore lui aussi" (Voyage, 144f.).

In karnevalesker Inversion stellt das Krankenhaus die einzige Rückzugsmöglichkeit vor der alles krankmachenden Außenwelt dar:

"Tout lugubre qu'était l'hôpital, c'était pendant l'endroit de la colonie, le seul où l'on pouvait se sentir un peu oublié, à l'abri des hommes du dehors, des chefs. Vacances d'esclavage, l'essentiel en somme, et seul bonheur à ma portée" (Voyage, 145).

Aber am schlimmsten trifft es, wie zu erwarten, die afrikanische Bevölkerung. Sie wird ausgebeutet und geschunden. Jeglicher Versuch, wenigstens den minimalen Lebensunterhalt durch Rohstoffhandel mit den weißen Kolonialhändlern zu sichern, muß an deren Raffgier und grenzenlosem Sadismus scheitern. Céline beschreibt in drastischer Art und Weise die Begegnung zwischen den Händlern und den Afrikanern anlässlich eines Tauschgeschäftes mit Kautschuk, aus dem die Afrikaner letztendlich mit leeren Händen hervorgehen und ihre ganze mühevollen Arbeit an den klaren Spielregeln des Kolonialsystems scheitert:

"C'était la première fois qu'ils venaient comme ça tous ensemble de la forêt, vers les Blancs en ville. Ils avaient dû s'y mettre depuis bien longtemps les uns et les autres pour récolter tout ce caoutchouc-là. Alors forcément le résultat les intéressait tous. C'est long à suinter le caoutchouc dans les petits godets qu'on accroche au tronc des arbres. Souvent, on n'en a pas plein un petit verre en deux mois" (Voyage, 138).

In letzter Instanz scheitert natürlich auch Bardamus Versuch, reich zu werden, überhaupt genug Geld zu verdienen, um wenigstens Afrika unbeschadet verlassen zu können.

Santa María erweist sich ähnlicherweise auch für Junta Larsen als unmögliches Territorium, auf dem er scheitern muß, wo alles durchtränkt zu sein scheint von einem "olor de ratas y fracaso" (262), dem Geruch nach Ratten und Scheitern. Sowohl als Zuhälter als auch als Geschäftsführer der Werft wird er weder reich, noch schafft er es, sich sozial besser zu positionieren. Wie Bardamu mangelt es ihm zwischenzeitlich selbst an der Nahrungsgrundlage, um wenigstens seine physische Existenz in der Welt aufrechterhalten zu können. Am Ende wartet auf ihn genauso der Gang in den Wahnsinn und in den Tod.

4.3. Die Zersetzungsprozesse und das Klima

Der Hauptgrund, warum in der *Voyage* die wenigsten Europäer, trotz der kolonialen Machtgewichtung, von ihrem Status profitieren, liegt im Klima der beschriebenen Kolonie. Dabei ist es einerlei, ob Célines Beschreibungen einem wirklichen tropischen Klima in der heute eventuell entsprechenden Lage entsprechen, oder aber der Einbildungskraft. Tatsache ist, daß sich

die klimatische Situation und die damit einhergehenden Besonderheiten alle einem Ziel unterwerfen: der Beschreibung einer alles zersetzenden Natur, die konsequenterweise auch alle menschlichen Strukturen unterwandert. Wer in den Kolonien beispielsweise nicht durch die typischen Krankheiten, den Durst oder die extremen Sonne umkommt, stirbt am eigenen Gift ("empoisonés d'eux-mêmes, comme des scorpions", *Voyage*, 126). Eine dadurch bedingte Mortalitätsrate in der Kolonialarmee kann nur durch die Zwangsrekrutierung afrikanischer Zivilisten aus dem Landesinnern ausgeglichen werden.

So wie die Wirtin in Bambola Bardamu erzählt, daß ihre und die Monatsregel der übrigen Kolonistenfrauen zu lange dauert ("Ses règles, me confia-t-elle, ne lui duraient pas moins de trois semaines. Effet des Tropiques"; *Voyage*, 142), so wie die Offiziere vom Fieber geplagt werden (vgl. *Voyage*, 142f.), sorgt auch das Klima dafür, daß alle Menschen matt sind und der Natur und den Umständen keinen Widerstand bieten können:

"À l'heure de la sieste, en passant, on pouvait percevoir écroulées dans l'ombre de leurs pavillons du boulevard Faidherbe, quelques Blanches ci et là, épouses d'officiers, de colons, que le climat décollait bien davantage encore que les hommes, petites voix gracieusement hésitantes, sourires énormément indulgents, fardées sur toute leur pâleur comme de contentes agoniques. Elles montraient moins de courage et de bonne tenue, ces bourgeoises transplantées, que la patronne de la Pagode qui ne devait compter que sur elle-même. La Compagnie Pordurière de son côté consommait beaucoup de petits employés blancs dans mon genre, elle en perdait par dizaines chaque saison de ces sous-hommes, dans ses factories forestières, au voisinage des marais. C'était des pionniers" (*Voyage*, 147).

Das Klima ist in der *Voyage* ein wesentlicher Faktor der Zerstörungskraft der Natur gegenüber dem Menschen. Während in Onettis *Astillero* der Regen, der Wind und die Kälte zerstörend wirken, manifestiert sich die destruktive Gewalt in der *Voyage* im Wasser, dem Feuer und der Sonne.

So zerstört ein sintflutartiger Regen große Teile seiner Behausung im Wald: "On allait disparaître dans la boue après chaque averse [...] La saison des pluies. Ce qui avait l'air hier encore d'une roche, n'était plus aujourd'hui que flasque mélasse" (*Voyage*, 175). Durch das Feuer hingegen vermag Bardamu nicht nur seiner Hütte im Busch ein Ende zu bereiten, sondern auch der damit verbundenen Busch-Existenz: "Le feu purifie tout!" (*Voyage*, 175). Am wichtigsten erscheint aber die Sonne¹²⁵:

"Je restai [...] dans l'ombre de la cursive, tant que le soleil tenait le pont, jusque sur les cinq heures. Pour ne pas qu'il vous brûle la tête par les yeux, le soleil, il faut cligner comme un rat. Après cinq heures on peut se payer un tour d'horizon, la bonne vie. Cette frange grise, le pays touffu au ras de l'eau, là-bas, sorte de dessous de bras écrasé, ne me disait rien qui vaille. C'était dégoûtant à respirer cet air-là, même la nuit, tellement l'air restait tiède, marine moisie. Toute cette fadasserie portait au cœur, avec l'odeur de la machine en plus et le jour les flots trop ocre par ici, et trop bleus de l'autre côté" (*Voyage*, 148).

Als Bardamu endlich in den Regenwald kommt, wird ihm klar, daß in dem Maße, wie das Klima eine üppige Natur hervorbringt, die Natur den Menschen vernichtet. Diesem Prozeß gegenüber bleibt nur die Angst:

¹²⁵ Siehe dazu auch: Lavoine. S.64.

IV. INTERTEXT: CÉLINES VOYAGE AU BOUT DE LA NUIT

"On avait à peine le temps de les voir disparaître les hommes, les jours et les choses dans cette verdure, ce climat, la chaleur et les moustiques. Tout y passait, c'est dégoûtant, par bouts, par phrases, par membres, par regrets, par globules, ils se perdaient au soleil, fondaient dans le torrent de la lumière et des couleurs, et le gout et le temps avec, tout y passait. Il n'y avait que de l'angoisse étincelante dans l'air" (Voyage, 147).

Neben den klimatischen Bedingungen sorgen aber in der *Voyage* noch die verschiedenen Tiere und Mikroorganismen für einen ständigen Zersetzungsprozeß, der ähnlich wie die hohe Luftfeuchtigkeit bei Onetti, die zur Korrosion allen Materials führt, eine Art Leitmotiv darstellt: "Ce qui était banal dans cette structure pouvait encore s'écrouler mais ne se redresserait plus, le chaume infecté de vermine s'effiloçait, on n'aurait décidément pas fait avec ma demeure une pissotière convenable" (Voyage, 171).

Während der Norden das Fleisch konservierte und es kaum einen Unterschied zwischen einem toten Schweden und einem jungen Mann, der schlecht geschlafen hat gäbe, sei der Kolonist in Afrika schon am Tag nach seiner Ankunft durch und durch verwurmt. Denn die unendlich arbeitsamen Würmer würden nur auf ihn warten und ließen ihn erst los, wenn das Leben schon lange vorbei sei (vgl. Voyage, 116). Ähnliche Wirkungen haben auch die Ameisen:

"Il a bien rigolé, il me semble, quand je lui ai eu raconté tous mes malheurs et ce que j'en avais fait moi de la mienne de case! La sienne, c'est vrai, elle se présentait un peu mieux, mais pas beaucoup. Son tourment à lui spécial, c'étaient les fourmis rouges. Elles avaient choisi de passer, pour leur migration annuelle, juste à travers sa case, les petites garces, et elles n'arrêtaient pas de passer depuis bientôt deux mois. Elles prenaient presque toute la place ; on avait du mal à se retourner, et puis, si on les dérangeait, elles pinçaient dur. Il fut joliment heureux qua je lui donne de mon cassoulet parce qu'il mangeait seulement de la tomate, lui, depuis trois ans. [...] Les fourmis rouges, dès qu'elles le surent, qu'on en avait de nouvelles conserves, montèrent la garde autour de ses cassoulets. Il n'aurait pas fallu en laisser une nouvelle boîte à la traîne, entamée, elles auraient fait entrer alors la race entière des fourmis rouges dans la case. Y a pas plus communiste. Et elles auraient bouffé aussi l'Espagnol." (Voyage, 178f.).

4.4. Tod und Untergang

"Tiefer unten, im Schimmel des Unterholzes, sitzen schwere, breite Schmetterlinge, deren Flügel wie Todesanzeigen gerändert sind und vor lauter Mühe, sich zu öffnen, zittern; und noch weiter unten schließlich wir, die wir durch den gelben Matsch stapften."
(Céline – *Reise ans Ende der Nacht*)

"La mort domine l'univers imaginaire de Céline. Mais comment informe-t-elle l'imagination des éléments? On constate la présence de deux aspects majeurs : destruction et decomposition."¹²⁶

Afrika scheint für die meisten ausgewanderten Europäer letztendlich nur noch den Untergang zu bieten. Bevor sie überhaupt ökonomischen Erfolg verbuchen können, lernen sie die ersten Vorzeichen eines überall lauerten Todes kennen, auf die ihr Körper in zwei Varianten reagiert:

¹²⁶ Lavoinnie. S.64

"La colonie vous les fait gonfler ou maigrir les petits commis, mais les garde; ils n'existent que deux chemins pour crever sous le soleil, le chemin gras et le chemin maigre. Il n'y en a pas d'autre. On pourrait choisir, mais ça dépend des natures, devenir gras ou crever la peau sur les os" (Voyage, 133).

Während sich Himmel und Natur in ihrer scheinbaren Vitalität zeigen, wird deutlich, daß selbst der beschriebene Eros in der Natur über die Nacht letztendlich in den Tod führt. Thanatos bezwingt Eros immer wieder – so besteht bei Céline in letzter Instanz allein der Todestrieb:

"Les crépuscules dans cet enfer africain se révélaient fameux. On n'y coupait pas. Tragiques chaque fois comme d'énormes assassinats du soleil. Un immense chiqué. Seulement c'était beaucoup d'admiration pour un seul homme. Le ciel pendant une heure paraissait tout giclé d'un bout à l'autre d'écarlate en délire, et puis le vert éclatait au milieu des arbres et montait du sol en traînées tremblantes jusqu'aux premières étoiles. Après ça le gris reprenait, tout l'horizon et puis le rouge encore, mais alors fatigué le rouge et pas pour longtemps. Ça se terminait ainsi. Toutes les couleurs retombaient en lambeaux, avachies sur la forêt comme des oripeaux après la centième. Chaque jour sur les six heures exactement que ça se passait. Et la nuit avec tous ses monstres entraient alors dans la danse parmi ses mille et mille bruits de gueules de crapauds. La forêt n'attend que leur signal pour se mettre à trembler, siffler, mugir de toutes ses profondeurs. Une énorme gare amoureuse et sans lumière, pleine à craquer. Des arbres entiers bouffis de gueuletons vivants, d'érections mutilées, d'horreur" (Voyage, 168).

In der Tat zeigt sich in der Afrika-Episode exemplarisch die allgegenwärtige Thematisierung des Todes in der *Voyage*. Selbst wenn empirisch erhobene Daten sicherlich wenig Erkenntnisgewinn bei einer literaturwissenschaftlichen Analyse beisteuern, darf doch angemerkt werden, daß die Worte "Tod" (98 Mal), "tot" (70 Mal), "sterben" (56 Mal), "verrecken" (25 Mal) allein zusammen 250 Mal vorkommen¹²⁷, also durchschnittlich auf jeder 2. der 500 Romanseiten der *Voyage*. Diese von mir empirisch erhobene These stützt Lavoinnie nicht nur mit einem Zitat aus dem Roman, sondern auch durch einen Auszug aus einem Brief Célines:

"L'univers imaginaire de Céline est sans conteste dominé par la Mort. Toujours obsédé par son omniprésence, Céline y voit la seule constante de l'existence des hommes. A Élie Faure, il avouait : « L'Homme est maudit. [...] Dès l'ovule, il n'est que le jouet de la mort. » Dans le Voyage, Bardamu note avec désespoir : « La vérité de ce monde c'est la mort. Il faut choisir, mourir ou mentir. Je n'ai jamais pu me tuer moi ». "¹²⁸

Jedoch besteht die Frage, was Tod und Sterben überhaupt bei Céline bedeuten. Denn es ist auch möglich, die ganze *Voyage* als Reigen in einer Welt der Toten zu lesen – die deswegen tot zu sein haben, damit sie nicht mehr sterben müssen. Denn nur damit wäre die omniprésente Angst vor dem Sterben, die von den Protagonisten in der *Voyage* immer wieder geäußert wird, abgemildert. So heißt es dazu bei Lavoinnie: "Il y a chez Céline le désir d'être comme mort pour ne pas mourir." ¹²⁹

Unabhängig von der Frage, ob es sich in der *Voyage* um die Darstellung einer toten oder einer sterbenden Welt handelt, spielt das Zersetzungsprinzip, jene Entropie, eine

¹²⁷ Diese Zahlen wurden anhand einer elektronischen Version der deutschen Übersetzung ermittelt.

¹²⁸ Lavoinnie. S.62.

¹²⁹ Lavoinnie. S.66.

Protagonistenrolle in der Konstitution des Céline'schen Weltbildes. Diese Entropie führt über den Wahnsinn, jene unkontrollierten Zustände des entgrenzten Bewußtseins, in Richtung Tod:

"En effet le monde qui se liquéfie, « manque de tenue », caractérise la représentation de la folie où dominant mollesse et suintement. Bardamu en a une vision hallucinante : « Une ville dont les rues devenaient de plus en plus molles à mesure qu'on avançait entre leurs maisons baveuses, les fenêtres fondantes et mal closes, sur ces douteuses rumeurs. Les portes, le sol mouvants- ». L'expérience de la folie est celle de l'enlissement, de l'engloutissement de l'homme dans l'extraordinaire viscosité d'une ville qui retourne au magma primitive."¹³⁰

Doch nicht nur in der *Voyage* ist das Thema des Todes omnipräsent. Auch in *El astillero* läuft die Existenz des Protagonisten und der ihn umgebenden Welt, besonders die der Werft, auf den Tod hinaus, und die Zersetzung ist ein den Roman konstituierendes Strukturmerkmal. In einer damit zusammenhängenden Phase werden die Menschen, die Figuren, verrückt und treiben so durch den Wahnsinn in den Tod – oder im Reich des Todes umher. Wie bei Céline findet sich nicht nur eine existentielle Angst, sondern es stellt sich auch die Frage, ob die Menschen sterben oder schon tot sind. So wird nicht nur die Mehrheit der Figuren in bestimmten Momenten im Laufe des Romans mit einem Ausdruck des Todes versehen, sondern auch sich selbst sieht Larsen im Spiegel "como a la cara no emocionante de un amigo muerto" (Astillero, 293).

4.5. Die Reise in eine onirische Welt, ins Phantastische

Oft wurde die Frage gestellt, ob die Céline'sche Afrika-Darstellung realistisch und *verosimil* sei. Entscheidend ist meines Erachtens jedoch nicht, in welchem Grade die Beschreibungen, Namen und topographischen Angaben mit einem historisch wirklichen Afrika kongruent sind. Viel bemerkenswerter ist, daß es ein kontinuierliches Abdriften aus einer realistisch beschriebenen Welt in einen entrückten Zustand, den man als phantastisch oder onirisch bezeichnen könnte, stattfindet. Erfolgte die Schiffsreise nach Afrika noch in einem zeitgemäßen Gefährt mit Treibstoffmotoren, so ist festzuhalten, daß die Transgression des Protagonisten von einem bewußten in einen unbewußt-fieberhaften Zustand mit einem zeitlichen Hiatus einhergeht: Die Überfahrt von Afrika nach New York findet auf einer Galeere statt, auf der Bardamu rudern muß. Aber die ganze Afrika-Episode ist von einem sukzessiven Abgleiten in den Wahnsinn, das Unbewußte und damit eine onirische Welt geprägt. Je weiter Bardamu nach Afrika vordringt und dann in das "Herz" dieser "Finsternis", also zum Vorposten in den Busch eindringt, desto mehr ändert sich seine Wahrnehmung der Wirklichkeit – nicht allein wegen des Fiebers. Wenn Lavoinne feststellt, daß Céline sich von einem fast naturalistischen Realismus bis zum "onirisme"¹³¹ bewegt, so gilt das auch für die Werft von Juan Carlos Onetti. Findet schon eine diegetische Transgression im Roman *La vida breve* statt, so ist auch in der Figur des Zuhälters Junta Larsen im Laufe seiner Biographie eine solche Bewegung feststellbar. Insbesondere in *El astillero* findet mit voranschreitender Verzweiflung und Einsamkeit ein stückweises Transgredieren in einen fast onirischen Zustand statt. Dabei spielt neben der Arbeitssituation und dem Klima auch der Fluß eine entscheidende Rolle. Ähnlich wie bei Céline der Fluß in den Busch auch in den Wahnsinn (und fast in den Tod) führt, ist bei Onetti das dahinfließende Wasser das Medium, auf dem sich der Protagonist immer mehr aus der Wirklichkeit löst, um schlußendlich auch über dasselbe in den Tod geführt zu werden. In diesem Sinne können, wie ja schon oben

¹³⁰ Lavoinne. S.66.

¹³¹ Lavoinne. S.76.

angesprochen, die Stationen Santa María, Puerto Astillero und die Werft selbst als eine räumlich umgesetzte Steigerung des Irrealen und Traumhaften angesehen werden.

Doch auch wenn das zugrundeliegende Prinzip der Reise die einsame Suche nach dem Sinn darstellt, wird klar, daß es nur ein Zutreiben auf den eigenen Tod ist.¹³² Doch obwohl alles in beiden Romanen absurd und sinnlos erscheint, geben Bardamu und Larsen nicht auf, sondern setzen sich gegen das Absurde auf ihre eigene Art und Weise zur Wehr. In diesem Kampf ohne Aussicht auf Verbesserung wird auch Flucht, wird auch Reise zu einer statischen Bewegung, da sie keine essentielle Veränderung, sondern nur Variation bringen kann. In der Sekundärliteratur zum *Astillero* ist mehrfach auf die besondere Statik des Romans hingewiesen worden¹³³, die nicht zuletzt aus einer beliebigen Anordnung einzelner Sequenzen resultiert – eine Feststellung, die man sicherlich auf die *Voyage* übertragen kann. Auf der Celine'schen Reise, die mehr ein auswegsloser Kampf gegen das Absurde ist, scheint die Zeit nicht voranzuschreiten, sondern eine ewige Wiederholung des Gleichen, der gleichen Erfahrungen und Empfindungen darzustellen.¹³⁴

4.6. Einsamkeit

Bardamu bleibt über den ganzen Romanverlauf weitgehend allein. Die kurzzeitigen Beziehungen zu Lola und Musyne erweisen sich von Anfang an als äußerst problematisch, so daß aus der Bekanntschaft mit Molly in Detroit letztendlich ob seiner Bindungsunfähigkeit keine dauerhafte Beziehung entstehen kann. Aber neben seinem Junggesellendasein gibt es in seinem Leben weder Freunde noch eine Familie, die ihn innerlich unterstützen könnte. Ungeachtet der Frage, ob die Figuren bei Céline als solche überhaupt realistisch, also auch in ihrer psychischen Komplexität, dargestellt werden, ist festzuhalten, daß außer den beiden Hauptfiguren Bardamu und Robinson alle anderen Figuren nur episodisch vorkommen. Es gibt für die Protagonisten weder einen stabilen sozialen Rahmen noch ein heimatliches Umfeld. In ihrem Umhergetriebensein bleiben sie einsame Einzelgänger, die nicht nur gegenüber den Frauen, sondern überhaupt gegenüber jeglichem sozialen Umfeld fremd und bindungslos bleiben. Ein Beispiel dazu ist folgende Aussage Bardamus in Amerika: "En Afrique j'avais certe connu un genre de solitude assez brutale, mais l'isolement dans cette fourmilière américaine prenait une tournure plus accablante encore" (*Voyage*, 203).

Onettis Figur Larsen wird ebenso einzelgängerisch gezeichnet. Seine Zuhälterexistenz läßt ihn alleine bleiben. In ihrer Existenz sind die Protagonisten beider Romane aber nicht nur allein, sondern auch und besonders einsam. Das wird nicht durch den Gesamttext deutlich, sondern auch *expressis verbis* fallen die Schlagwörter *Einsamkeit* und *einsam* häufig. Die weitere Analyse des Themas der Einsamkeit im *Astillero* befindet sich in Teil V dieser Arbeit.

4.7. Die Beziehungen zum weiblichen Geschlecht

Autant pas se faire d'illusions, les gens n'ont rien à se dire,
ils ne se parlent que de leurs peines à eux chacun,
c'est entendu. Chacun pour soi, la terre pour tous.
Ils essayent de s'en débarrasser de leur peine.
Sur l'autre, au moment de l'amour, mais alors ça ne marche pas

¹³² Siehe auch: Lavoinne. S.78.

¹³³ Vgl. Rómulo Cosse: *Juan Carlos Onetti, papeles críticos : medio siglo de escritura*. Montevideo 1989. Gibbs.

¹³⁴ Siehe auch: Lavoinne. S.81.

et ils ont beau faire, ils la garde toute entière leur peine,
 et ils recommencent, ils essayent encore une fois de la placer.
 « Vous êtes jolie, Mademoiselle » qu'il dissent.
 Et la vie les reprend, jusqu'à la prochaine où
 on essayera encore le même petit truc.
 « Vous êtes bien jolie, Mademoiselle !... »

(Céline, *Voyage au bout de la nuit*)

Während eines gesundheitlich bedingten Fronturlaubes wird Bardamu eine Tapferkeitsmedaille verliehen (Voyage, 49). Dank dieser Auszeichnung lernt er "la petite Lola d'Amérique" (Voyage, 49) im Foyer der Pariser *Opéra-Comique* kennen. Der ihr attributiv verliehene Diminutiv "klein" bezieht sich keinesfalls auf das Alter dieser an Jahren reiferen Person, als vielmehr auf die Rolle, die Bardamu für sie vorgesehen hat: ein Objekt der Begierde, das ihn von seiner Jungfräulichkeit befreien soll. Lola scheint den damaligen Klischees der blonden US-Amerikanerin nordischen Typs und den Präferenzen ihres geistigen Vaters zu entsprechen. Lolas Körper öffnet Bardamus Augen für die Welt jenseits des Atlantiks. So heißt es: "Je reçus ainsi tout près du derrière de Lola le message d'un nouveau monde" (Voyage, 54). Die Formen des nordamerikanischen Gesäßes scheinen Bardamus Geist zu formen, denn von ihnen ausgehend entwickelt er eine Art weiblichen Prototyp, welchen er später in der Prostituierten Molly wiederfindet und der sein Interesse an den Vereinigten Staaten von Amerika entscheidend prägt: "[U]n pays apte à produire des corps aussi audacieux dans leur grâce et d'une envolée spirituelle aussi tentante devait offrir bien d'autres révélations capitales au sens biologique il s'entend" (Voyage, 53). Bardamu ist ausschließlich an der körperlichen Seite der Beziehung zu Lola interessiert, er warnt vor den "élans du cœur" (Voyage, 53). Wenngleich er weit entfernt ist, für diese Frau so etwas wie Liebe zu empfinden, so nimmt er doch wahr, daß sie eine "gentille fille" (Voyage, 50) mit einem zärtlichen und liebenswürdigen Herzen ist (vgl. Voyage, 53).

Bardamu beginnt die Liaison mit Lola, als er sich von den Strapazen und Erfahrungen der Front erholen soll. Da der Krieg noch nicht beendet ist, muß Bardamu nach seiner Genesung wieder kämpfen. Lola, die außerdem noch eine glühende, kriegslüsternde Patriotin ist, kann ihn, trotz ihrer Arbeit für das Rote Kreuz, nicht von den militärischen Verpflichtungen befreien. Bardamu weiß, daß er ihr nur deswegen gefällt, weil sie ihn für einen patriotischen Soldaten hält. Doch vice versa sieht es genauso aus: Bardamu glaubt nicht an ihren "esprit" sondern an ihren "corps" (Voyage, 55) und vermeidet dabei alle möglichen intellektuellen oder ideologischen Differenzen, die einen Konflikt zwischen beiden heraufbeschwören könnten: "Cependant comme elle était complaisante au sexe, je l'écoutais sans jamais la contredire" (Voyage, 52). Diese konstruierte Beziehung ohne Liebe und geistig-seelische Nähe funktioniert nur so lange, wie Bardamu es schafft, so zu tun, als ob er ein mutiger Patriot sei: "Si je lui avais dit ce que je pensais de la guerre, à Lola, elle m'aurait pris pour un monstre tout simplement, et chassé des dernières douceurs de son intimité" (Voyage, 53). Doch Bardamu ist zu instabil, um dieses Spiel eines mutigen Soldaten permanent aufrecht zu erhalten. Auf dem Schießstand eines Jahrmarkts soll er auf ein Pappziel Blei abfeuern, erleidet dabei aber plötzlich einen psychischen Zusammenbruch. So heißt es: "Sur moi aussi qu'on tire, Lola !" (Voyage, 58).

Nach seinem Zusammenbruch wird Bardamu in eine Klinik eingeliefert und dort von Lola besucht. Sie fragt ihn nur lapidar: "Est-ce vrai que vous soyez réellement devenu fou ?" (Voyage, 65). Er hingegen antwortet mit einem pazifistischen Diskurs: "Je refuse la guerre et tout ce qu'il y

a dedans..." (Voyage, 65). Doch Bardamu kann seine Todesangst nicht verstecken: "si [j'ai] peur [...] si je meurs de ma mort à moi, plus tard, je ne veux surtout pas qu'on me brûle!" (Voyage, 65). Daraufhin bezeichnet ihn Lola als Feigling und beschimpft ihn: "Vous êtes répugnant comme un rat" (Voyage, 65). Da Lola weiterhin auf ihrer Position beharrt, kann das Gespräch nur ein Aneinandervorbeireden sein: "Mais c'est impossible de refuser la guerre [...] Il n'y a que les fous et les lâche qui refusent la guerre" (Voyage, 65). Bardamus erste Liebespartnerin verläßt nun konsequenterweise den Helden.

Durch diese Begegnung und das darauffolgende Intermezzo mit Musyne kann Bardamu während des späteren Aufenthalts in New York, wo er aus finanzieller Verzweiflung – wohl auch aus Einsamkeit – seine Geliebte von damals wieder aufsucht, nur noch Abneigung und Haß empfinden: "Lola [...] me faisait éprouver justement un nouveau dégoût, j'avais tout envie de vomir sur la vulgarité de son succès [...]" (Voyage, 212). Seine Misogynie hat sich soweit entwickelt, daß seine erotisch-sexuelle Bewunderung für die Frauen in eine negative Reduktion umgeschlagen ist: "Depuis l'ascension de Musyne et Mme Herote, je savais que le cul est la petite mine d'or du pauvre" (Voyage, 211). Er vermag es nicht mehr, die von ihm als böse und egoistisch bezeichneten Frauen in seinem Leben wenigstens positiv zu erinnern: "Une haine vivace naquit en moi pour ces deux femmes" (Voyage, 212). Er liegt mit seiner Verachtung nicht falsch, denn Lola hat keinerlei Entwicklung durchgemacht. Sie nennt ihn "[s]ale cochon" (Voyage, 222) und versucht ihn weiterhin auf vulgäre Weise zu erniedrigen: "Ferdinand, vous êtes un affreux raté" (Voyage, 221). Zum Abschied bedroht sie ihn gar mit einer Pistole. Bardamu kann die Frauen im Allgemeinen, aus seiner Erfahrung mit den für ihn abschreckenden Beispielen, nur als extrem verletzend empfinden. Durch die Tatsache, daß er, um die Frauen zu halten, immer zum Lügen verdammt war, also vorgeben mußte, jemand anderes zu sein, aber bei Enthüllung einiger authentischer Gefühle sofort verlassen wurde, sieht sich Bardamu aus Selbstschutz dazu gezwungen, die Frau auf ihren Körper zu reduzieren: "C'est quelque chose de toujours vrai un corps" (Voyage, 272). In genau dieser Gemütslage, während er in den Fabriken von Detroit immer mehr jegliches Gefühl für Wärme und Menschlichkeit verliert, begegnet er Molly, dem Paradebeispiel der Prostituierten mit großem Herz. Er hatte in den Bordellen der amerikanischen Autostadt eigentlich nur etwas Fleischliches erwartet: »C'était un vrai corps que je voulais toucher, un corps rose en vrai vie silencieuse et molle « (Voyage, 227). Doch relativ schnell entwickelt sich zwischen ihm und Molly eine emotionale Verbindung, das einzige Gefühl, das er sich als bindungsunfähiger, angstgetriebener Mensch zugesteht: "[II] éprouva [...] bientôt un exceptionnel sentiment de confiance, qui chez les êtres apeurés tient lieu d'amour" (Voyage, 228).

Wiederum beginnt die Liaison über eine körperliche Beziehung: Bardamu gefallen die "jambes longues et blondes et magnifiquement déliées et musclées, des jambes nobles" (Voyage, 228). Da Bardamu zahlt, sieht er sich nicht verpflichtet, sich zu verstellen. Dadurch jedoch, daß beide auch eine Verbindung "par l'esprit" (Voyage, 228) verspüren, beispielsweise während ihrer zahlreichen Spaziergänge, invertiert sich peu à peu die Beziehung dahingehend, daß Molly Bardamu Geld anbietet, damit dieser sich gut kleiden kann und nicht mehr in den Ford-Fabriken arbeiten muß. So kann die Prostituierte über ihren gut bekleideten Kompagnon am gesellschaftlichen Leben teilhaben. Dennoch gibt es zwischen Bardamu und Molly eine innere Verbindung, wie sie der spätere Arzt nie zuvor und nie wieder danach spüren sollte: "Pour la première fois un être humain s'intéressait à moi, du dedans, si j'ose dire, à mon égoïsme, se mettait à ma place à moi et pas seulement me jugeait de la sienne, comme tous les autres"

(Voyage, 229). Doch Bardamu kann sich mit dieser Frau selber nicht mehr verbinden, zu tief sitzen die Enttäuschung und die Kränkung aus den Beziehungen zu Lola und Musyne:

"Ah ! si je l'avais rencontrée plus tôt, Molly, quand il était encore temps de prendre une route au lieu d'une autre ! Avant de perdre mon enthousiasme sur cette garce de Musyne et sur cette petite fiente de Lola ! Mais il était trop tard pour me refaire une jeunesse. J'y croyais plus" (Voyage, 229).

Doch all die Beschwörungen Mollys, endlich ein gutes und normales Leben zu führen, können Bardamu nicht halten – die kleinbürgerliche Hoffnung muß angesichts seiner zwanghaften Dauerflucht im Keime ersticken. So sagt er über die gute Prostituierte: "Je l'aimais bien, sûrement, mais j'aimais encore mieux mon vice, cette envie de m'enfuir de partout, à la recherche de je ne sais pas quoi, par un sot d'orgueil sans doute, par conviction d'une espèce de supériorité » (Voyage, 229). Molly bleibt geduldig mit ihm, und Bardamu hat Angst, daß er sein "fameux destin" (Voyage, 229), dieses Schicksal des Leidens und der Einsamkeit aufgeben muß. Gerade ob der verständnisvollen Haltung Mollys erzeugt Bardamu in masochistischer Weise soviel Selbstmitleid, daß er wieder in seine hoffnungslosen Gedanken abtauchen kann:

"[j]e cessais dès lors brusquement de lui raconter tout ce que je pensais. Je retournais tout seul en moi-même, bien content d'être encore plus malheureux qu'autrefois parce que j'avais rapporté dans ma solitude une nouvelle façon de détresse, et quelque chose qui ressemblait à du vrai sentiment" (Voyage, 229).

Sie leben noch eine zeitlang zusammen, da aber Bardamus Abreise ein feststehendes Faktum ist, entbehrt ihre Beziehung jetzt wieder jener "confidences compliqués" (Voyage, 231). Als Bardamu endgültig seine Reise fortsetzt, kann Molly seinen Versprechen nicht glauben, daß er nach dem Studium wiederkommen wird und verlangt selbst eine definitive Trennung: "Non, Ferdinand, vous ne reviendrez plus...Et puis je ne serais plus ici non plus..." (Voyage, 235).

Doch selbst diese Drohung kann den rastlosen Bardamu nicht mehr halten, dem diese Trennung nichtsdestotrotz emotionales Leid bereitet: "J'avais de la peine, de la vraie, pour une fois, pour tout le monde, pour moi, pour elle, pour tous les hommes » (Voyage, 236). Auf pathetische Weise trennt sich Bardamu, um feststellen zu können: "C'est peut être ça qu'on cherche à travers la vie, rien que cela, le plus grand chagrin possible pour devenir soi-même avant de mourir"¹³⁵ (Voyage, 236). Doch ein wenig Hoffnung scheint Bardamu aus der Erfahrung mit Molly mitzunehmen: "J'ai gardé tant de beauté d'elle en moi, si vivace, si chaude que j'en ai bien pour tous les deux et pour au moins vingt ans encore [...]" (Voyage, 236). Bardamus

¹³⁵ Der größtmögliche Kummer führt vielleicht dazu, man selbst zu werden, bevor man stirbt. Mit Blick auf Onetti liegt vielleicht nur in der Einsamkeit oder im Tod die Möglichkeit, man selbst zu werden. Das Spiel ist hingegen Flucht vor dem eigenen Selbst. Gemeinsam ist diesen Positionen, daß das Selbst nicht im Glück und schon gar nicht mit Anderen gefunden wird, sondern der Weg zu sich selbst ein schmerzhafter, leidensvoller ist. Was Onetti ihm selbst zufolge an dem Abschied bewegt hat, ist freilich ein anderer Aspekt: nicht der Abschied selbst, der konsequent innerhalb des Werks ist, sondern vielmehr diese scheinbare Inkonsequenz, daß es überhaupt eine Figur wie Molly und eine Beziehung wie die Bardamus zu ihr in diesem Roman geben kann, daß Liebe und Zärtlichkeit noch auftreten und daß die Hoffnung erst in einem durch sie so besonders schmerzhaften Prozeß besiegt wird. Dieser Aspekt spiegelt sich meines Erachtens in der für Larsen schwer zu ertragenden "piedad intermitente" und "alegría" (Astillero, 25) von Frau Gálvez, im Weinen Larsens bei seiner Flucht vor der Gebärenden und, ins Symbolische gewendet, im Unerträglichen der Frühlingsluft wider. Sämtliche "trampas" sind Fallen einer aufkeimenden Hoffnung.

Beziehungsunfähigkeit und die daraus resultierende Einsamkeit lassen ihn letztendlich die Frauen nur als Objekte und unmögliche Hoffnungen erkennen.

Im *Astillero* sagt Larsen folgendes über die Frau von Gálvez: "Esto sí que es una mujer. Si estuviera bañada, vestida, pintada. Si yo me la hubiera encontrado hace años" (Astillero, 199). Da Onetti bekanntermaßen von der Abschiedsszene zwischen Bardamu von Molly sehr beeindruckt war, ist zu vermuten, daß sie als Substrat seiner Lektüre in die eigenen Texte hie und dort ein wenig ihrer Farbe hat einfließen lassen:

"Y algo para terminar. En Viaje Céline eligió la ferocidad, la mugre y el regusto por la bazofia con singular entusiasmo. Sin embargo un artista se parece a una mujer porque tarde o temprano acaba por aceptar fisuras y confesarse. En este caso hablamos del amor y la ternura. Hay que copiar la despedida entre Ferdinando y Molly, la prostituta que lo mantenía en los Estados."¹³⁶

Schon in *Juntacadáveres* ließe sich ein Vergleich zwischen Célines Molly und den Erfahrungen Larsens mit den Frauen Blanca und María Bonita anstellen. Aber von der ersten in *Juntacadáveres* retrospektiv beschriebenen Beziehung zu einer Frau hat er sich dafür entschieden, das weibliche Geschlecht sexuell auszubeuten, statt es lieben zu lernen. Die spätere Analyse im Don-Juan-Kapitel im Teil V wird zeigen, wie im *Astillero* seine Beziehung zu den Frauen Angélica Inés, Josefina und Frau Gálvez aussieht. Auf jeden Fall ist die Reduktion auf rein körperliche Aspekte verbunden mit einer fast verzweifelten Einsamkeit und Selbstentfremdung während der Begegnungen mit diesen Frauen, analog zu seinem Pendant Bardamu bei Céline zu bemerken.

5. Konklusion

Es bleibt also festzuhalten, daß eine Vielzahl von strukturellen und inhaltlichen Parallelen zwischen Célines *Voyage au bout de la nuit* und dem Oeuvre Onettis, speziell *El astillero*, existieren. In einer grausamen, von Trieben dominierten Welt sind die Protagonisten bei Céline wie bei Onetti zum Scheitern verurteilt. Die Parallelen und Überschneidungen zwischen den beiden Werken setzen schon auf der Ebene der gesellschaftlichen Matrix als Hintergrund für die Skizze des menschlichen Dilemmas an, in der Darstellung gesellschaftlicher Strukturen systematisierter Ungerechtigkeit und Grausamkeit, oder auch als gesellschaftliche Grundkonstante: homo homini lupus. Diese Strukturen treten in der *Voyage* wie auch im Oeuvre Onettis scharf, ja überspitzt gezeichnet in den Neben- beziehungsweise Parallelwelten Afrikas respektive Santa Marías zum Vorschein. Was in Afrika die Macht der Kolonialherren, des Militärs und der Händler ist, ist in Santa María die Macht der Kirche und der korrupten Politiker, doch schafft diese Macht hier wie dort ein Klima menschlicher Kälte und Verachtung, in dem zum Scheitern verdammt ist, wer nicht selbst an diesen Machtstrukturen teilhat. Doch selbst die Mächtigen bleiben weder bei Céline noch bei Onetti von den zersetzenden gesellschaftlichen und natürlichen Prozessen verschont, die untergründige Zersetzung von Strukturen, die oberflächlich aufrechterhalten werden, ist vielmehr universell. Ist der wirtschaftliche Mißerfolg bei Petrus' Werft totaler als bei der Compagnie Pordurière, so wird der schon fortgeschrittene Verfall der Werft vom universellen Verfaulen jeglichen Artefakts in Afrika noch übertroffen. Die Feindseligkeit der Umwelt richtet sich nicht nur gegen die ihr auferlegten materiellen Strukturen

¹³⁶ Onetti: *Para Destouches Céline*.

der Zivilisation, deren Wirksamkeit und Gültigkeit dadurch in Frage gestellt wird, sondern auch den menschlichen Körper, den einzelnen Menschen greift sie direkt an, ob in Form von Hitze, Krankheit und Parasiten wie in der *Voyage*, oder in Form von Kälte, Wind und Regen wie im *Astillero*. So wie die Natur den Menschen äußerlich dominiert, so dominiert sie ihn auch innerlich, als sein Es, das Unbewußte. Bei Céline ist es vor allem im Sexualtrieb allgegenwärtig, wenn er auch eher selten direkt prononciert wird. Bei der afrikanischen Bevölkerung findet er sich in hetero- ebenso wie in homosexueller Ausprägung, die Bedienung im Restaurant ist permanent damit beschäftigt, die weiße Bevölkerungsschicht sexuell zu befriedigen, und auch der Chef der Compagnie Pordurière kennt kaum mehr ein anderes Betätigungsfeld, während der Protagonist in klarem Kontrast zu dieser vom Sexuellen getriebenen Welt steht und dieser mehr und mehr ablehnend gegenübersteht. Nur in der Beziehung zu Molly kommt der sexuellen Komponente eine tiefere Bedeutung zu, da sie hier zum sozusagen legitimierenden Ausgangspunkt für eine kommunikative Beziehung wird. Demgegenüber ist der Sexualtrieb bei Onetti weniger präsent. Natürlich beruht Larsens Projekt in *Juntacadáveres*, ein Bordell in Santa María zu etablieren, auf der Existenz dieses Triebs. In *El astillero* kommt es nur einmal, bereits gegen Ende des Romans, zum Geschlechtsakt zwischen Larsen und Josefina. Dennoch liegt auch der Welt im Oeuvre Onettis eine Triebstruktur zugrunde, die allerdings sehr viel mittelbarer zum Ausdruck kommt und etwa im Spiel (siehe auch dazu das Spielkapitel) und im donjuanesken Gebaren Larsens (siehe dazu das Don Juan Kapitel) nur noch im Verhalten zitiert und nicht mehr gelebt wird. Céline und Onetti gemeinsam ist hingegen die Gestaltung des Unbewußten als ein Ort, zu dem die Protagonisten eine Reise übers Wasser führt, ein Ort, an dem erlösende Einsamkeit und die Wurzeln des Menschseins in einer Fluchtbewegung vor der entfremdeten, feindlichen Welt gesucht und doch nicht als erlösende gefunden werden. Dieser Ort wird zu einem Ort des Leidens an den Triebstrukturen, der Inkommunikation, der – vor allem bei Céline – unmaskiert sich zeigenden menschlichen Verdorbenheit, und einer schrecklichen Einsamkeit. Wasser, Pflanzen und Zersetzungsprozesse setzen den biologischen, psychischen und spirituellen Zustand des Menschen in der Außenwelt fort. In der *Voyage* ist dieser Ort des Unbewußten, einen älteren Topos aufgreifend, der archaisch-wilde Kontinent Afrika, mit einer Steigerung des onirischen Elements von Fort-Gono zu Topo und schließlich Bikomimbo, bei Onetti entsprechend das Triptychon Santa María, Puerto Astillero und das Werftgelände. Einsamkeit, Wahnsinn und Tod sind Hauptkoordinaten dieser Parallelwelten. Der mythischen Konnotation des Wassers als Styx oder Acharon entsprechend führt der Weg über den Fluß beziehungsweise über das Meer Larsen wie auch Bardamu in eine Art Hölle, um deren Absurdität sie von Anfang an wissen. Sie nehmen diesen Weg im Wissen ihres späteren Scheiterns auf sich und dringen dennoch – wieder über Wasserwege – immer weiter in eine immer wahnhaftere, trostlosere Welt vor, müssen die Reise bis an ihr (das der Reise und ihr eigenes) Ende verfolgen. Sie müssen bis ans Ende der Nacht in der *Voyage*, bis ans Ende des Winters im *Astillero*, reisen, ohne daß tatsächlich klar wäre, ob es am Ende auch in ihrem Inneren Tag, Frühling wird. Ein vehementes "Trotzdem" kann im Verhalten der Protagonisten erkannt und doch nicht so einfach erklärt werden. Sie enden nicht nur enttäuscht, frustriert und einsam in der Erkenntnis, daß sie nur noch scheitern können, sondern auch krank und am Rande des Todes – Bardamu im Fieber und Larsen mit einer Lungenentzündung – und werden auf einem Boot in ein ungewisses (bei Onetti) beziehungsweise anachronistisches (die Galeere bei Céline) Übergangsstadium befördert. Beide Protagonisten treten jedoch später noch einmal auf, sie sterben nicht in der Hölle des Unbewußten, vielmehr tritt ihr Tod überhaupt nicht, in der *Voyage*, oder nur doppelt und damit ungewiß, im *Astillero*, im Text auf. Die Parallelwelt, die sie verlassen, geht hingegen am Ende in Flammen auf.

Ein besonders auffälliges Moment, vor allem bei Céline, der diese Episode allerdings nach der Afrika-Episode verortet, ist die Flucht Bardamus vor dem Leben, das sich ihm in der Gestalt der Molly präsentiert. Auch Larsen schlägt das scheinbare Angebote des Lebens an ihn, das Frau Gálvez und ihr Kind darstellen, aus: Auch eine Beziehung mit der einzigen Person, mit der echte Verständigung möglich scheint, stellt eine Unmöglichkeit in den Koordinaten des Lebens der Protagonisten dar. Diese bedeutsame Tatsache, die bei Céline noch als psychologisches Phänomen deutbar wäre, wenn sie auch schon eine tiefere metaphysische Komponente besitzt, scheint in der Figur des Larsen als psychologisch bereits nicht mehr erläuterungsrelevant auf einen noch stärker als bei Céline anthropologisch-metaphysischen Grund zurückzugehen. Es soll hier nur angedeutet, aber nicht weiter ausgeführt werden, daß man wohl eine Verwandtschaft mit dem Prinzip des *amor fati* annehmen darf, hier womöglich als das Auf-sich-Nehmen eines im Menschsein begründeten Schicksals.

Ein weiterer Vergleichspunkt zwischen *El astillero* und *Voyage au bout de la nuit* liegt in der Aufspaltung der Protagonistenrolle auf verschiedene Instanzen. Die Art, wie dies literarisch verwirklicht wird, ist jedoch verschieden. Während Céline sie in einer recht klaren Aufteilung zwischen dem Protagonisten Bardamu und seinem tatkräftigeren, unmittelbareren Zugang zur Welt findenden Alter Ego Robinson umsetzt, sind die Linien, die Onetti zeichnet, sehr viel verschlungener. So finden wir im *Astillero* einerseits eine Auffächerung in ein ganzes Spektrum von Blicken auf und durch den Protagonisten Larsen durch die verschiedenen Erzählpositionen, andererseits setzt sich von den anderen Erzählungen der Welt von Santa María her eine Genealogie in den Rollen von Protagonist, Autor und Beobachter fort, die in der Werft vor allem durch Larsen und ferner Díaz Grey verkörpert werden. Ob Robinson oder Díaz Grey oder gar die Autoren Céline und Onetti jedoch mehr wissen als ihre Protagonisten, muß unbeantwortet bleiben.

Abschließend sei noch einmal hervorgehoben, daß der hohe Stellenwert des Unbewußten beziehungsweise einer Instanz, die durch die Menschen und aus ihnen heraus wirkt, die beiden Werke nicht nur in Nähe zueinander und zu Freud, sondern auch in Nähe zu Schopenhauer rückt. Inwiefern eine Lesart der *Voyage* auf der Folie Schopenhauers zu fruchtbaren neuen Ergebnissen führen könnte, wäre von der Forschung noch auszuloten.

Die in der *Voyage* untersuchten Themen finden, wie ich jeweils erläutern konnte, im *Astillero* ihr Pendant. So erweist sich der Vergleich mit Célines Roman als fruchtbar, da wesentliche Themen, die bei einer rein textimmanenten Lektüre des *Astillero* nicht zwangsläufig evident sind, schon die *Voyage* maßgeblich prägen. Jedoch reicht eine Benennung dieser Themen nicht aus, um Onettis Roman besser zu verstehen. Deswegen sollen im folgenden Teil *El astillero* vor den aus der *Voyage* freigelegten Themen gelesen werden. Für diese Lesarten reicht jedoch die phänomenologische Beschreibung aus Célines Roman, wo sie eher als Tenor vertreten sind, nicht aus. Deswegen erarbeite ich in einigen Exkursen diese Phänomene auch theoretisch. Doch obwohl eine hohe Affinität zwischen den Themen beider Romane besteht, möchte ich die Romane nicht direkt parallelisieren, sondern aus hermeneutischen Gründen die nun erschlossenen Themen an die Phänomene des *Astillero* anpassen.

V. Verschiedene Lesarten und ihr phänomenologischer Abrisß

Die textimmanente Analyse hat auf den hermetischen und polyvalenten Charakter des *Astillero* hingedeutet und der Vergleich mit der *Voyage* hat gezeigt, daß die in Célines Roman vorhandenen Themen Onettis Roman, auch wenn sie dort schwerer zugänglich sind, prägen. Diese Themen stelle ich im Folgenden als Lesarten dar und interpretiere Onettis *El astillero* im Kontext des jeweiligen inner- oder außerliterarischen Phänomens. Die ersten beiden Lesarten, der Roman als politische Parabel und der Roman als existenzialistischer Text, sind kein Novum in der Forschung, auch wenn es immer noch erhebliche Lücken zum Thema des Existenzialismus in Onettis Werk gibt. Die Lesarten folgen einer gewissen Denkentwicklung, sind aber nicht primär hierarchisch angeordnet.

1. Eine politische Allegorie

"Mag Onetti der Meinung sein, den Menschen sei nicht zu helfen: zynisch ist er deshalb noch lange nicht. Seine Solidarität ist nicht die des Winselns über die Verhältnisse; sie setzt woanders an, an *den* Stellen der *condition humaine* an die keine Revolution, keine Sozialpolitik, jedenfalls in Südamerika, gekommen ist [...]"¹³⁷

Ein Großteil der Kritiker liest Juan Carlos Onetti als realistischen, ja gar naturalistischen Beobachter seiner Zeit und der in ihr geschehenen sozio-politischen Veränderungen. So schlug etwa David Gallagher in einer bibliographischen Notiz zur Übersetzung der Werft ins Englische in der *New York Times* als erster vor, den Roman als Allegorie auf die Dekadenz Uruguays zu lesen.¹³⁸ Gerhard Poppenberg kommentiert dies folgendermaßen:

"Der Staat ist ein Schiff, so hat Horaz eine in der Antike geläufige Metapher zu einer allegorischen Figur verdichtet, das durch die Stürme von Krieg und Bürgerkrieg in den Hafen des Friedens geleitet wird, der Staatsmann ist der Kapitän usw. Entsprechend ist auch die Kirche, die andere politische Institution der abendländischen Geschichte, im Bild des Schiffs konzipiert worden; hier ist der Papst, der Nachfolger Petri und Stellvertreter Christi, der Kapitän usw."¹³⁹

Doch gibt Poppenberg zu bedenken, daß der Roman nicht von einem Schiff handle, sondern von einer Werft, auf der Schiffe hergestellt würden: "In diesem Sinne wäre die Werft der Ort der Entstehung des Staatsschiffs, der Nation in den hundert Jahren nach der Unabhängigkeit."¹⁴⁰ Gerhard Poppenberg erinnert noch einmal daran, daß Onetti diese allegorische Deutung

¹³⁷ Drews. S.686.

¹³⁸ David Gallagher: *The Exact Shade of Gray; THE SHIPYARD. By Juan Carlos Onetti. Translated by Rachel Caffyn from the Spanish, "El Astillero."* In: *The New York Times*. 16.06.1968.

¹³⁹ Poppenberg. S.526.

¹⁴⁰ Poppenberg. S.526.

kategorische mit den Worten "Es gibt keine Allegorie des Verfalls; es gibt wirklichen Verfall, den der Werft und den Larsens."¹⁴¹ abgelehnt habe. Gleichwohl möchte Poppenberg eine Verknüpfung mit den politisch-historischen Verhältnisse am Rio de la Plata nicht rigoros ablehnen.

Denn schließlich habe auch Onetti die Möglichkeit genannt, ja sie zur Bedingung eines guten Schriftstellers erklärt, daß dieser "osmotisch die Atmosphäre seiner Umwelt aufnehme[n] und sich zum Medium ihres Ausdrucks"¹⁴² machen müsse.

Emir Rodríguez Monegal griff diese Sichtweise der Werft als Allegorie in seinem wichtigen Vorwort *Onetti o el descubrimiento de la ciudad* zu der 1970 von ihm in Mexiko herausgegebenen (verfrühten) Gesamtausgabe *Obras Completas de Juan Carlos Onetti* wieder auf. Daneben hat auch Hugo Veranis folgende Einschätzung von *El astillero* als einem politischen Roman, da sie in einem wichtigen Lexikon erschienen ist, das Bild Onettis beim Neuling beeinflusst:

"The shipyard has become an allegory of contemporary society in Uruguay; it is not symbolic, but it is in many ways prophetic. Onetti always subordinates concrete social conflicts to essentially ambiguous situations in alternate and imaginary worlds. He is primarily concerned with subjective individual experiences. However, his narrative parallels the growing decay and breakdown of Uruguayan society. Although there is no direct correspondence between literature and society the shipyard is unquestionably a testimony to the historical period in which it was written."¹⁴³

In dieser Arbeit kann es nicht opportun sein, den Autor selbst als richtende Instanz zu Rate zu ziehen, dennoch muß bemerkt werden, daß sich Onetti bekanntermaßen gegen die Behauptung verwehrt, *El astillero* sei eine Allegorie auf den Niedergang und die politischen Umstände seines Heimatlandes. An dieser Stelle kann nicht diskutiert werden, ob die vielen Schriftsteller aus wirtschaftlichen "Entwicklungsländern" oder den Ländern, in denen man "postkolonial" "ist" oder schreibt, dafür verantwortlich zu machen sind, daß sie automatisch als Chronisten des Elends oder kritische Stimmen einer allzu ungerechten Welt wahrgenommen werden, oder aber, ob diejenigen, die pauschalisierend vor allem in der neuen Welt diejenige Literatur samt politischem Umfeld suchen, die ihnen die Illusion von Engagement und Weltzugewandtheit verspricht. Es scheint dennoch pathetisch, wenn ein unbekannter und womöglich untalentierte Philister einem großartigen Autor dessen Universalität dadurch abspricht, daß er seine Texte und womöglich stilistische Eigenarten, ob der eigenen Beschränktheit, einer lokalen Provenienz zuordnen möchte. Bekanntermaßen sind oft großartige Denker und Künstler in eine kleinliche und ignorante Welt geboren worden, die sie jedoch durch ihr Wirken abstreifen konnten, um sich jener Sphäre anderer artverwandter Seelen zu nähern.

Ich fühle mich jedoch verpflichtet, Onetti unter dem Blickwinkel einer dem Bedeutungspluralismus verpflichteten Geisteshaltung zu lesen, die selbst nicht mehr zwischen wahr und falsch unterscheiden möchte. Deswegen kann ich nur versuchen, die bestehenden Interpretationsansätze dadurch zu überwinden, daß ich sie erweitere oder bereichere. Sicherlich ist nicht von der Hand zu weisen, daß ein Literaturwissenschaftler je nach seiner eigenen Herkunft, Sozialisierung und seinem intellektuellen Umfeld einen gleichen Text gänzlich anders bewerten mag. Aber reicht es aus, daß Onetti zufällig in Lateinamerika, zufällig sogar noch in Montevideo

¹⁴¹ Emir Rodríguez Monegal: "Conversacion con Onetti". In: Ruffinelli, Jorge: *Onetti*, Montevideo, Marcha, 1973, S. 238-266, hier: S. 257. Zitiert nach: Poppenberg, S.526.

¹⁴² Poppenberg, S.527.

¹⁴³ Hugo Verani: *Juan Carlos Onetti*. In: *Latin American Writers*. New York 1996. S.1094f.

und Buenos Aires gelebt und gewirkt hat, um seinen Texten eine allzu rigorose Verbindung zu seinem Heimatboden nachzuweisen? Die Werft als Allegorie auf Uruguay und dessen wirtschaftlichen Niedergang zu interpretieren, ist legitim und sicherlich im Wunsch, als Literaturwissenschaftler ein wenig intellektuellen Widerstand zu leisten, verständlich.

Einige Kritiker allerdings, die eine soziopolitische Lesart versuchen, welche über das naive Verständnis als Allegorie hinausgehen soll, bleiben dieser letztendlich im Wesentlichen verhaftet, wie etwa Jack Murray¹⁴⁴, Reyes E. Flores¹⁴⁵ und Rogelio Rodríguez Coronel¹⁴⁶.

Doch jenseits einer äußeren, eher sozioliterarischen Tendenz beantwortet der Roman selber die Zweifel nach einer solchen Lesart. Was deutet also darauf hin, daß Onettis Roman *El astillero* als politische Allegorie zu lesen ist? In der Tat gibt es eine Stelle, die diese Interpretation sicherlich anregen könnte: "Él dice que todo tiene que arreglarse. Él puso el dinero y el trabajo, la idea y los planes. Los gobiernos pasan y todos dicen que sí, que tiene razón; pero pasan y no arreglan [...]" (Astillero, 160). Hier scheint es eine direkte Kritik an der Politik, in Form der Regierungen ("gobiernos") zu geben, die Versprechungen abgeben, ohne diese zu halten, und das jahrein, jahraus.

Céline beispielsweise brachte das bekannte Beispiel der Gesellschaft, als ein einem Ozeandampfer analoges System, in dem die verschiedenen Klassen auf den verschiedenen Decks angeordnet arbeiten und existieren und die Privilegien dementsprechend verteilt sind. Doch dies ist schon bei Céline ein recht plumpe Beispiel für Sozialkritik. Dies entsprach genau der Intention Destouches', durch plumpe Beispiele und die partielle Verwendung der Psychoanalyse die Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen. Doch entspricht dies auch Onettis Verfahrensweise? Möchte er Uruguay als historische Umgebung so nutzen, daß seine Literatur eine realistische Spiegelung der Wirklichkeit darstellt? Ich gehe nicht davon aus: Erstens ist der Text dafür zu ambivalent und komplex, zweitens scheint mir Onetti ein dafür zu intelligenter, zu belesener und zu kreativer Schriftsteller zu sein. Onetti äußerte seine persönliche Kritik an der politischen Situation in Uruguay ganz explizit, indem er einen umstrittenen Text prämierte (siehe das Kapitel Exposition und den biographischen Abrisß zu Onetti). Es hätte für Onetti andere Möglichkeiten gegeben, Kritik an sozialen und politischen Themen wie dem Niedergang der Gesellschaft und dem Niedergang Uruguays in solch plumper Weise zu äußern, denn dazu brauchte es keiner Allegorien à la Thomas Morus.

Dennoch haben sich viele Literaturwissenschaftler darauf eingelassen, Onettis *Astillero* als politischen Roman zu lesen und diese Allegorie mehr oder weniger auszureizen. In diesem Zusammenhang sind vor allem das Bild des untergehenden Schiffes, das Bild der verrostenden Kräne, das Bild der Werft, die Konstellation einer Parallelwelt sowie die Idee eines dekadenten, falschen, maskierten Kapitalismus zu nennen. Es gibt eine ganze Anzahl von derartigen Interpretationsversuchen. Sicherlich ist keine Interpretation völlig abzuweisen, doch persönlich glaube ich, daß Onetti weit über diese Stufen der Lesart hinausgeht und möchte sie nicht weiter verfolgen.

Dagegen gelingt es auch einigen Kritikern, die soziopolitische Dimension zu allgemeineren Überlegungen hin zu öffnen. So interpretiert Ruffinelli¹⁴⁷ in seinem Aufsatz "El astillero de Onetti, un negativo del capitalismo" aus dem Jahr 1988 die Werft vor dem Hintergrund der historischen Situation Uruguays in den Jahren des Niedergangs des liberalen Batlleismus. Wichtigstes Symbol sei die "casa inaccesible", die als Unmöglichkeit sozialen Aufstiegs und der Wiedergewinnung der

¹⁴⁴ Murray.

¹⁴⁵ Flores.

¹⁴⁶ Rodríguez Coronel.

¹⁴⁷ Ruffinelli.

Herrschaft über die Welt zu verstehen sei, welche Larsen zu Beginn des Romans verloren habe¹⁴⁸. Jedoch merkt er selbst an, daß es sich nicht um einen politischen Roman handle, ja, Onettis spätere Literatur weder politisch noch sozial, psychologisch, metaphysisch oder realistisch genannt werden könne. Seine eigene Forderung nach einer historisch-sozial motivierten Deutung relativiert er schließlich ganz explizit:

"La dimensión histórica de *El astillero* puede ser tan clara – o perversamente ambigua – como en toda obra mayor de la literatura. De ahí que el texto se abra en su polisemia y nos permita diferentes lecturas y conclusiones, para descubrir, en todo caso, que esas diferencias, lejos de ser excluyentes, acuden a complementar un mundo lingüística e ideológicamente complejo."¹⁴⁹

Für Ruffinelli bedeutet das, daß er für seine weiteren Überlegungen einen doppelten Ansatz wählt: eine textnahe Herausarbeitung der wichtigsten Symbole und Konzepte einerseits, und auf der anderen Seite Recherchen zur Geschichte Uruguays wie auch zum persönlichen Erfahrungs- und Schaffensumfeld Onettis, wobei die Verknüpfung der beiden Ansätze eher lose in der Art eines Panoramas als in zwingender Argumentation erfolgt. Das sich ergebende Gesamtbild ist ein recht heterogenes und bisweilen eigenwilliges Mosaik, eröffnet aber bisweilen interessante Ansätze. In seinen marxistisch fundierten Ausführungen, die allerdings zu den schwächeren des Aufsatzes gehören, kommt er etwa zu folgender Interpretation der Petrus-Werft, die symbolische und gesellschaftsphilosophische Aspekte synthetisieren soll:

"Ese no-lugar, esa *ninguna parte* es, metafóricamente, el capitalismo visto en su negativo: el lugar de donde surgen y adonde se agolpan los símbolos sociales [la ambición, la seguridad, el tiempo, el poder] que el propio narrador enumera."¹⁵⁰

Ebenso werde Larsen bereits in vorherigen Santa María-Episoden als ein "hombre de empresa" charakterisiert, dessen letzte Unternehmung jedoch als fratzenhafteste und absurdeste am Ende einer Entwicklung stünde, während der der Protagonist zunehmend von Verfall (Alter, Tod) bedroht würde – und so ein Schatten seiner selbst sei.

Eine andere Verbindung zwischen gesellschaftsanalytischer und philosophischer Sicht auf das Werk Onettis präsentiert die Literaturwissenschaftlerin Inna Terterjan in ihrem klugen Nachwort zu *Für ein namenloses Grab*. Sie kritisiert dort die Neigung der Literaturkritiker, "'ewige' und historisch konkrete, soziale Themen"¹⁵¹ zu separieren, wohingegen in Wirklichkeit Ewiges als Heutiges, Individuelles erlebt werde und das Heutige das Erleben des Ewigen präge.¹⁵²

In diesem Sinne interpretiert sie etwa die imaginäre Stadt Santa María als einerseits zeithistorisch und geographisch kontextualisiert, andererseits als Stellvertreterin für die zeitgenössische bürgerliche Welt überhaupt. Sie verdeutlicht diese Anschauung durch das Beispiel der ersten und zweiten Einwanderergeneration aus der Alten Welt, die bei Onetti als "Pechvögel mit italienischen, deutschen oder slawischen Familiennamen"¹⁵³ auftauchten,

"ruhelose Menschen, die, Gott weiß warum, in die Fremde jenseits des Ozeans verschlagen wurden. Sie sind enturzelt, ohne 'Gräber der Väter' in diesem Land. Vielleicht sind sie deshalb so

¹⁴⁸ Ruffinelli. Vgl. S.25f.

¹⁴⁹ Ruffinelli. S.27.

¹⁵⁰ Ruffinelli. S.40.

¹⁵¹ Inna Terterjan: *Nachwort zu 'Für ein namenloses Grab'*. In: *Für ein namenloses Grab*. Leipzig 1982. S.175.

¹⁵² Terterjan. S.175.

¹⁵³ Terterjan. S.176.

V. VERSCHIEDENE LESARTEN UND IHR PHÄNOMENOLOGISCHER ABRISß

verschlossen, so krankhaft verträumt und unverbesserlich einsam. Aber der Autor vermittelt uns das Empfinden, daß seine Helden nicht nur in der kleinen argentinischen Stadt Fremde sind, sondern auch in der ganzen großen Welt, daß Einsamkeit das unvermeidliche Los nicht der Anderssprechenden, sondern der Andersfühlenden ist."¹⁵⁴

Ebenso findet sie in Ortega y Gasset zeitgleich zur Entstehung von *El pozo* entwickelten Gedanken zur sozial bedingten Selbstentfremdung eine Verbindung zwischen sozialen Strukturen und individueller Erfahrung des Menschseins – eine Opposition, die sie ähnlich in Onettis Werken als Grundstruktur wiederfindet. Die Protagonisten Onettis, so Terterjan, könnten sich nicht mit dem Schmutz der sie umgebenden sozialen Welt abfinden, zu der sie alle in einer Haltung der Rebellion, der "Leidenschaft zur Negation"¹⁵⁵, wie sie es mit Onettis eigenen Worten nennt, stünden. In diesem Sinne rückt sie in die Nähe existenzialistischer Lesarten. Diese Ansätze von Rufinelli und Terterjan, die bestimmte gesellschaftspolitische Aspekte aufnehmen, jedoch nicht dabei stehen bleiben, sind sicherlich nicht als so beschränkt abzulehnen wie es die Lesart als politische Allegorie ist, und sicherlich werden einzelne Elemente auf der Textoberfläche sowohl geographisch wie auch zeitlich gebundene und somit in gewissem Maße kontingente Formen widerspiegeln¹⁵⁶, doch liegt das Interesse dieser Arbeit weniger auf soziologischen als vielmehr auf den philosophischen und phänomenologischen Lesarten.

¹⁵⁴ Terterjan. S.176.

¹⁵⁵ Terterjan. S.187.

¹⁵⁶ Diese Formen sind auch in Interpretationen jenseits einer vornehmlich politisch oder soziologisch Lesart zu finden, so etwa bei Wolfgang Matzat, der in seiner vorwiegend existenzialistisch geprägten Lektüre das Chámame als historischen Erinnerungsort an die Geschichte Uruguays deutet. Matzat.

2. Ein existenzphilosophischer Roman

Verschiedene Interpreten möchten Onettis Gesamtwerk dem Existenzialismus zuordnen, und insbesondere *El astillero*, wie beispielsweise auch in Deutschland die beiden Literaturwissenschaftler Wolfgang Matzat und Dieter Ingenschay. Bei den ausführlicheren Analysen von Marylin Frankenthaler und Katalin Kulin zum Existenzialismus in verschiedenen Texten Onettis, aber auch bei anderen Analysen, sehen wir interessante Ansätze.¹⁵⁷

Frankenthaler untersucht in der Monographie *El existencialismo en la narrativa de Juan Carlos Onetti* dieses um 1975 sehr populäre philosophische Thema. Dabei bemerkt sie mit Recht, daß sich der Existenzialismus als ein zu divergentes Phänomen darstellen würde, welches nicht erlaube, eine einzige Haupttheorie abzuleiten. Jedoch erläutert sie in ihrer sehr schwachen Arbeit an keiner Stelle ihre Auffassung des Existenzialismus. Vielmehr versucht sie, eine Art prototypische Essenz des Existenzialismus darin zu sehen, daß "all to share in a synthesis of the precarious position of the individual, deprived of his importance in the contemporary world".¹⁵⁸ So sei Onettis Vision die eines Menschen, der entfremdet von seiner urbanen gegenwärtigen Umgebung existieren würde. Um diese besondere existenzialistische Konzeption zu verstehen, schlägt Frankenthaler einen Vergleich der Thesen Onettis mit Autoren wie Karl Jaspers, Martin Heidegger, Albert Camus und Jean-Paul Sartre vor, die sie jedoch an keiner Stelle erörtert. Da Onetti jedoch nur rein "literarisch" geschrieben habe, sei ein rigider philosophischer Vergleich nicht angebracht. Frankenthaler versucht, mögliche argentinische und europäische Vorgänger für Onettis "philosophische Lebensvision" zu ergründen. Der Mensch in Onettis Texten sei nicht nur von seiner eigenen Gesellschaft entfremdet, sondern auch von seinem eigenen Land beziehungsweise dem amerikanischen Kontinent durch eine spürbare Differenz entkoppelt. Frankenthaler weist besonders auf die Isolierung der einzelnen Figuren hin: "completely alone. Love, friendship or communication with another individual are not possible in the present or future."¹⁵⁹ Während die Denker des Existenzialismus eine authentische Existenz als Heilmittel für die Geworfenheit, für die menschliche Situation, sehen, würden die onettianischen Charaktere ein bedeutungsvolles Leben als unmöglich erachten. So würden in Texten Onettis auch keinerlei Lösungs- und Rettungsstrategien erarbeitet. Frankenthaler betont, daß das literarische Schaffen auch als Möglichkeit der Erlösung betrachtet werden müsse. In dem spärlichen und sehr oberflächlichen Vergleich einiger Momente der *Voyage* mit Onetti merkt Frankenthaler in nordamerikanischer Weisheit an, daß Célines Roman eine Reise durch eine alpträumhafte Welt darstelle. Doch sei die Nacht auch ein omnipräsentes Thema im Gesamtwerk Onettis. Ein weiteres Vergleichsmoment zwischen dem französischen und dem uruguayischen Schriftsteller sei die

¹⁵⁷ Reyes E. Flores hat das Ziel, den menschlichen Bereich der Figuren zu durchleuchten, von der Prämisse ausgehend, daß die onettianischen Figuren durch einen bestimmten Existenzialismus geeint seien und kohärent in einem Nexus stünden. Dies bedeutet für Flores, daß sie ihre eigene Existenz beobachten würden: "Es decir, es un ser con los ojos fijos en su existencia" (S.14). Wie oben angemerkt, bewegt er sich allerdings später wieder in Richtung einer politisch-soziologisch motivierten Lesart. Flores möchte Larsen durch seine geistige Kraft und seine humanistischen Überzeugungen als ein besonders starkes Wesen sehen. Damit findet er über seine Analyse der wichtigsten Protagonistenfigur Onettis den Weg zurück zu einer Aussage des Schriftstellers aus Uruguay, der behauptet habe "[m]i literatura es una literatura de bondad" (S.120). Seine moralische Analyse verbindet Flores mit Sartres Formel 'der Existenzialismus ist ein Humanismus' und sieht die Figuren Onettis, vor allem Larsen, als Vorreiter in dieser Rolle, die im Gegensatz nicht passiv leiden würden, sondern durch Handlung und Optimismus sich ausweisen würden. Flores.

¹⁵⁸ Marylin R. Frankenthaler: *El existencialismo en la narrativa de Juan Carlos Onetti*. Ann Arbor (Michigan) 1975. S. ii.

¹⁵⁹ Frankenthaler. S. iii.

Präferenz beider Autoren für die "unerfreulichen" ("más desagradables") Aspekte der Existenz¹⁶⁰, was dazu geführt habe, beide als Neonaturalisten zu klassifizieren. Über den Existenzialismus habe Onetti folgendes geschrieben:

"El acontecimiento literario más importante de este mal despachada decena de años que vamos a considerar, continúa siendo, guste o no guste, el existencialismo. Sartre, escritor poco brillante dotado de un talento asombroso, se colocó lúcidamente en la posición que adoptan sin saberlo todos los hombres de letras que escriben para sí mismos y para cualquiera."¹⁶¹

Aber Onetti hätte die existenzialistische Ethik, die von Sartre proklamiert wird, abgelehnt und sie folgendermaßen bezeichnet: "un gracioso chiste [...] una grosera trampa."¹⁶² So kommt Frankenthaler zu dem Schluß, daß man nicht sagen könne, daß das Werk Onettis in direkter Anlehnung an eine existenzialistische Theorie geschrieben sei, da tatsächlich keine einzigartige existenzialistische Theorie existiere, auch wenn Jean-Paul Sartre als wichtigster Vertreter derselben gesehen würde. Damals sei Onetti nur Existenzialist à la Onetti, sowie alle Existenzialisten auf ihre eigene bestimmte Art und Weise gewesen seien.

Ein weiterer, wesentlich besserer Beitrag zur Erforschung der Beziehung zwischen Onetti und dem Existenzialismus ist ein kurzer Kongreßbeitrag von Kulin¹⁶³ aus dem Jahre 1978. Kulin geht in ihrem 1980 als Aufsatz "Onetti y el existencialismo" publizierten Beitrag nicht direkt auf Onettis Werft ein, doch sind ihre Überlegungen zu den Parallelen zwischen *La vida breve* und Søren Kierkegaards Schriften *Die Krankheit zum Tode* (*Sygdommen til Døden*), *Entweder-Oder* (*Enten-Eller*) und *Die Wiederholung* (*Gjentagelsen*) auch mit Blick auf *El astillero* von Interesse. Etwas befremdlich mag an dem Aufsatz die Tatsache wirken, daß die Autorin durchgehend den Namen Kierkegaards falsch schreibt ("Kirkegaard"), etwas verwunderlich ihre wilde Mischung von fünf Sprachen bei der Nennung der Titel der Schriften. Man gelangt zu dem Eindruck, daß die Autorin den Inhalt durchaus gründlich erarbeitet hat, allerdings bei der Bearbeitung etwas hastig und nicht immer sorgfältig war.

Kulin versucht in ihrer Studie aufzuzeigen, daß Onetti Kierkegaard direkt rezipiert habe und weniger von anderen existenzialistischen Romanen – wie etwa Sartres *Nausée* – beeinflusst wurde, und weist Onettis Adaption und Modifikation der Kierkegaard'schen Konzepte des starken männlichen und des schwachen Verzweifelten, der Wiederholung und des Zusammenhangs zwischen Verzweiflung – als Teil der *conditio humana* – und Tod auf.

Der starke Verzweifelte besitze demnach ein größeres Bewußtsein seiner selbst und bekenne sich zu diesem Selbst, während der Schwache den Konflikt mit dem eigenen Ich vermeide, stets Hilfe bei anderen suche und sich in seiner begrenzten Welt einrichte. Beiden jedoch drohe Vernichtung, und im günstigsten Fall werde ihnen Gnade zuteil. Bei den verschiedenen Stadien, die der Verzweifelte passiert, sieht Kulin den zentralen Unterschied zwischen Kierkegaard und Onetti in dem Weltverhaftetsein des Letzteren und seiner Ablehnung göttlicher Gnade. Während die Konfrontation mit sich selbst bei Kierkegaard das Selbst zum Ewigen öffne und von dort zu einer Konfrontation mit Gott fortschreiten könne, existiere für Onetti eine Ewigkeit des Jetzt ("eternidad de ahora"), und Heil sei nur innerhalb der menschlichen Sphäre zu suchen. Der Starke bei Onetti suche seinen Ausweg darin, sich dem (nicht göttlichen)

¹⁶⁰ Vgl. Frankenthaler. S.77.

¹⁶¹ J.C. Onetti, zitiert nach: Frankenthaler. S. 28.

¹⁶² J.C. Onetti, zitiert nach: Frankenthaler. S. 28.

¹⁶³ Katalin Kulin: *Onetti y el existencialismo*. In: *Actas del Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*. Budapest 1980.

Schicksal völlig hinzugeben, er akzeptiere die Regeln eines Spiels, das er nicht erfunden hat und ohne gefragt worden zu sein, ob er spielen wolle. Die göttliche Gnade der Wiederholung, die bei Kierkegaard dem Menschen helfen kann, zwar nicht mit dem Verstande, aber doch 'lebend' zu verstehen, werde so bei Onetti zu einer vom Zufall gewährten Gnade ("gracia de la casualidad"). Bei beiden könne die Wiederholung auch willentlich erfolgen, wenn sie auch schwierig und schmerzhaft sei.

Kulin stellt die Ambivalenz von Stärke und Schwäche in Onettis Protagonist Brausen heraus, der zwischen Selbstkonfrontation und Vermeidung derselben seinen Ausweg darin suche, sich starke Alter Egos zu schaffen, zum einen die fiktive Persönlichkeit Arce in einer realen Welt, zum anderen die fiktive Persönlichkeit Díaz Grey in der fiktiven Welt Santa Marías. Vor allem am Motiv des (versuchten) Mordes an den jeweils assoziierten Frauenfiguren weist Kulin sehr eingängig die dahinterstehende und von Kierkegaard inspirierte Logik auf. Ist bei Kierkegaard die Verzweiflung auch eine Krankheit zum Tode, so ist sie doch ein fortgesetztes Sterben ohne endgültigen Tod. Selbstmord ist unmöglich, da dem Verzweifelten selbst die Hoffnung auf den Tod verwehrt ist. Der Schwache kann weder sterben noch töten, ebenso wie er nicht lieben kann. Der Starke hingegen, der seine Verzweiflung nicht zeigen darf, werde – so Kulin's Reflektion – jeden Zeugen seiner Verzweiflung töten und damit symbolisch Selbstmord begehen. Arce könne als eine fingiert starke einer jedoch in Wirklichkeit schwachen Persönlichkeit in der Wirklichkeit Queca nicht töten. Der Mord an Elena Salas durch den Arzt Díaz Grey in Santa María hingegen – Kulin entscheidet sich explizit für diese Interpretation eines Sachverhalts, den der Erzähler auch als möglichen Selbstmord hinstellt – sei möglich, da das fiktive Alter Ego statt in der Realität in einer fiktiven Welt tätig werde.

Santa María werde von Brausen als ein Bereich erschaffen, wo die Rettung der Menschen vor der Verzweiflung möglich sei, wo Liebe existiere und sich die Menschen in ihr gegenseitig erkennen würden. In diesem Sinne sei der Glaube Onettis der Glaube an die Möglichkeit, eine Welt zu schaffen, in der die Bewohner die Ewigkeit des Augenblicks leben können. Damit fällt sie hinter ihre eigenen Erkenntnisse zurück, um zu einem (unnötig) glatten Abschluß zu kommen und die Rettung des Autors proklamieren zu können.

Die Hypothese einer spezifischen lateinamerikanischen Variante des Existenzialismus vertreten mit Blick auf *El astillero* vor allem die beiden deutschen Literaturwissenschaftler Dieter Ingenschay und Wolfgang Matzat. Ingenschay untersucht in seinem Artikel "Amoro Existentialismus? Überlegungen zur diskursiven Praxis Sábato's, Onettis, Cortázar's" aus dem Jahr 1986 den Roman *El astillero*, indem er sich der Meinung Adams¹⁶⁴ anschließt, als Parabel eines absurden, entfremdeten Lebens. Larsen sei, wie andere existenzialistische Helden, durch eine Gleichgültigkeit charakterisiert, sowie sich seiner Geworfenheit bewußt. So zitiert Ingenschay eine wichtige Stelle, in der Larsen folgendes sagt: "Podía enumerar lo que no le importaba: fumar, comer, abrigarse, el respeto ajeno, el futuro" (Astillero, 34). Am Ende sei Larsen dann in einer absoluten Einsamkeit angekommen und seine Wahrnehmung richte sich nur noch auf die eigene Körperlichkeit. Die als diskursive Praxis bezeichnete "zeichentranszendente Aussageebene des Romans" werde jedoch nicht so sehr durch das mit seinen Regeln und Regelmäßigkeiten auch textuell belegbare existenzialistische Themeninventar geprägt, sondern über ein "Netz lokaler Befindlichkeiten"¹⁶⁵, welches die absurde Geworfenheit des Protagonisten darstelle. Wie viele Kritiker stellt Ingenschay der Entrücktheit der fiktiven Orte Puerto Astillero und Santa María die

¹⁶⁴ Michael Ian Adams: *Three authors of alienation : Bombal, Onetti, Carpentier*. Austin 1975.

¹⁶⁵ Ingenschay. S.231.

Konkretheit ihrer lateinamerikanischen Verortbarkeit und damit Besonderheit entgegen. Das was der Roman artikuliere, sei direkt mit den Lokalitäten korreliert, so beispielsweise an die verlassene Werft gebunden und würde erst die "Grenzsituation"¹⁶⁶, die *conditio humana* aller Figuren bestimmen. Die Körperlichkeit, die Ingenschay auch als ein Hauptmerkmal des existenzialistischen Romanes lesen möchte, werde erst an den jeweiligen Ort, an dem die Figuren auftreten, konkret. Im Gegensatz zu Ernesto Sábato's *El túnel* (1948), den Ingenschay als Plagiat des französischen Existenzialismus bezeichnet, sei die intertextuelle Folie von *El astillero* nun nicht mehr einfach der französische literarische Existenzialismus, sondern Onettis eigene Welt und ihre diskursive Autoreferentialität. Hier sieht Ingenschay eine Parallele zu Gabriel García Márquez' Stadt Macondo. Diese sei ebenso unreal wie die Werft oder Santa María und damit photographisch nicht festhaltbar, aber würde eine kulturelle Identität in dem literarischen Diskurs konstituieren. Ingenschay zieht eine weitere Parallele zu dem Nobelpreisträger und dessen Roman *Cien años de soledad* (1967), der ebenfalls wie *El astillero*, und dabei bezieht sich Ingenschay auf Davies¹⁶⁷, von Ironie geprägt sei. Diese ironischen Reflektionen würden nicht vorrangig durch die Figuren dargestellt, sondern lägen auf Aussageebene des Diskurses: Die für Ingenschay omniprésente Ambiguität sei an vielen Stellen ersichtlich, wie zum Beispiel in einer Szene mit Petrus:

"Wenn der alte Petrus etwa selbst an die von ihm immer wieder propagierte 'Wirklichkeit' einer bevorstehenden Rettung nicht glaubt, dann erscheint die Katastrophe trotz ihrer Unausweichlichkeit im Licht ihrer ironischen Verarbeitung."¹⁶⁸

Auch wenn beispielsweise die Schweineschwanz-Phobie bei García Márquez eher aus dem Feld des 'real maravilloso', die Sinnverweigerung in *El astillero* aber aus dem Feld des Existenzialismus käme, seien beide spezifische Ausdrucksformen einer lateinamerikanischen kulturellen Identität mit ihrer spezifisch stilistischen Prägnanz. Diese sei durch eine Spannung im Diskurs, welche die authentische Artikulation existenzialistischer Themen mit ironischer Reflektion verbinde, gekennzeichnet. Ingenschay schlußfolgert, daß Onettis diskursive Praxis nicht nur das "Inventarium des französischen literarischen Existenzialismus in ein fiktives, doch präzisierbares argentinisches Lokalkolorit"¹⁶⁹ überführe, sondern auch in der "konstitutiven Ambiguität des Textes den neuen Ausdruck eigenen Stils, eigener kultureller Identität"¹⁷⁰ leiste. Damit ginge Onettis Werft eine entscheidende Stufe über beispielsweise Sábato hinaus, da Onetti ein Werk mit eigener Prägung und einer "ästhetische[n] Eigenständigkeit" geschaffen habe, im Gegensatz zu dem argentinischen Physiker Sábato, dem "der Geruch des Epigonalen"¹⁷¹ anhafte.

Matzat weist sowohl darauf hin, daß Onetti mit Borges ein "virtuoses Spiel mit der Fiktion"¹⁷² und mit Sábato und Cortázar eine Affizienz durch den europäischen Existenzialismus teile. Dennoch gesteht er Onetti eine eigenständige Rolle zu, in dem dieser ein ganz "eigenes fiktives Universum entwickelt"¹⁷³ habe. Matzat sieht als dominante Themen des onettianischen Erzählens die Erfahrungen von Verfall, Scheitern und Entfremdung. In der eigenartigen Mischung aus einem realistischen und modernen unrealisierenden Erzählverfahren sieht Matzat den

¹⁶⁶ Ingenschay. S.231.

¹⁶⁷ Davies.

¹⁶⁸ Ingenschay. S.232.

¹⁶⁹ Ingenschay. S.232.

¹⁷⁰ Ingenschay. S.232.

¹⁷¹ Ingenschay. S.232.

¹⁷² Matzat. S.18.

¹⁷³ Matzat. S.18.

literarischen Entwurf einer "genuin lateinamerikanischen Version der existenzialistischen Entfremdungserfahrung"¹⁷⁴. Matzat verortet Onettis Literatur daher als typisch lateinamerikanisch.

Letztendlich macht Matzat klar, daß der Text auf zweierlei Art und Weise gelesen werden könne: Erstens sowohl als kritische Darstellung einer spezifischen sozialgeschichtlichen Situation, wie auch zweitens als allgemeingültige Allegorie der Vergeblichkeit der menschlichen Existenz. Doch möchte Matzat diese beiden Lesarten nicht als Opposition verstanden wissen, wie es Jaime Concha in seiner Interpretation vorgeschlagen hat, sondern versucht mit Rekurs auf den argentinischen Essay hier ein Amalgam aus der kritischen Beschreibung der sozialgeschichtlichen Wirklichkeit mit psychologisch-phänomenologischen oder existenzialistischen Diskurselementen zu verorten. Als wichtigsten Vertreter dieses Essays nennt er Ezequiel Martínez Estrada und dessen Thema der argentinischen *soledad*. Diese *soledad* sei eine Einsamkeit und Verlassenheit, die aus der geographischen und historischen Lebensbedingung des amerikanischen Kontinents resultiere. Matzat faßt im Folgenden die Hauptthese von Martínez Estradas "Radiografía de la pampa" (1933) zusammen, die die destruktive Wirkung der Natur auf den sozialen Zusammenhalt und die gesellschaftliche Entwicklung beschreibt. Mit Rekurs auf Domingo Faustino Sarmiento und dessen *Facundo – Civilización y Barbarie* (1845) wäre in Argentinien es nicht gelungen, die feindselige Natur der Pampa zu überwinden. Stattdessen habe sich ein durch Furcht und Ressentiments geprägtes Verhältnis zum eigenen Land entwickelt. Aus Martínez Estradas Beschreibungen des argentinischen Hauses und der "schnell alternden Industrieanlagen"¹⁷⁵ würde unverkennbar die Landschaften von Onettis *El astillero* sprechen. Da die Entwicklung Argentinien ein ständig scheiterndes Zivilisationsprojekt sei, fehlten sowohl die Sinnbezüge, wie auch sinnstiftende Zielvorstellungen oder eine Bindung zu Umwelt und Mitmenschen. Die mit Rekurs auf Hector A. Morena und in einer Modifikation des Konzeptes der Sorge ums Seins von Heidegger entwickelte These ginge von Lateinamerika als einem privilegierten Ort der existenzialistisch begriffenen *conditio humana* aus. Matzat möchte an dieser Stelle nicht zwischen einem europäischen Existenzialismus und einem lateinamerikanischen Existenzialismus unterscheiden. Wichtig ist ihm, daß es eine Verbindung gebe zwischen existenzialistischen Themen und dem lateinamerikanischen Kontinent. Diese Zuspitzung des Problems der Einsamkeit auf die Umgebung, auf die lateinamerikanische Wirklichkeit, ist insofern problematisch, als daß sie Juan Carlos Onettis sehr regionalistisch verortet und damit seine Texte eher konkret als symbolisch verstehen möchte.

Es ist sicher naheliegend, Onetti, und gerade den frühen Onetti mit *El pozo* existenzialistisch zu lesen. Fast zeitgleich zu *El pozo* (1939) sind in Frankreich wesentliche Romane existenzialistischer Couleur erschienen – Sartre und Camus sind hier die beiden prominentesten Vertreter. Jedoch besteht nach wie vor die Frage, inwieweit Onettis Texte als existenzialistisch zu bezeichnen sind und inwiefern dies unter Umständen ein typisch iberoamerikanischer Existenzialismus sein sollte. Doch zunächst möchte ich in einem kurzen Abriß mein Verständnis des Existenzialismus⁴ und der Existenzphilosophie darstellen. Dies muß nicht notwendig konform mit den Konzepten der anderen Interpreten gehen, die jedoch zumeist nicht dezidiert dargestellt sind.

¹⁷⁴ Matzat. S.20.

¹⁷⁵ Matzat. S. 29.

2.1. Grundideen der Existenzphilosophie

Im Folgenden führe ich, nach den einzelnen Denkern gruppiert, die Grundideen der Existenzphilosophie, die in diesem Fall den sogenannten Existenzialismus einschließt, in paraphrasierender Anlehnung an das Philosophische Wörterbuch von Kröner¹⁷⁶ auf:

Der dänische Philosoph Kierkegaard befreite den Menschen aus der "ihn bedingenden oder über ihn hinweggreifenden Ganzheit". Ab diesem Moment würde der Menschen "mit Furcht und Zittern" einem ebenso einsamen Gott gegenüberstehen. Diese Einsamkeit der Menschen vor Gott, wie sie Kierkegaard sah, sei dann in der Existenzphilosophie zur Einsamkeit des Menschen vor dem Nichts geworden. Diese Einsamkeit vor dem Nichts rufe größte Angst im Menschen hervor, die jedoch zum Offenbarwerden des Seins, zum Selbstsein und zur Freiheit des Menschen führe. Aus diesem Grunde müsse diese Angst ertragen und bewußt gelebt, ja übernommen werden.

Heideggers Existenzphilosophie hingegen sei antirationalistisch. Dem menschlichen Verstand komme die Rolle zu, ein untaugliches Werkzeug zur Erforschung der Wahrheit zu sein. Der Erkenntnisvorgang habe nur dann Wert, wenn er eine natürliche Verhaltenweise der Gesamtpersönlichkeit– aber nicht, wenn er nur eine Funktion der Geisteskräfte sei. Der unverbildete, an seinen Alltag gebundene Mensch denke deswegen existentiell (also nicht abstrakt, systematisch, spekulativ). Der Mensch mit seinem Körper, mit seinem Geist und seiner Seele sei als ganzes Wesen mit seinem Fühlen und Wollen, mit seinen Ahnungen und Befürchtungen, mit seinen Erfahrungen und Hoffnungen, seinen Sorgen und Nöten an diesem Denken beteiligt, und nur jemand, der so denke, würde sich die Wahrheit, das Wesentliche an den Dingen, erschließen. Der Verstand sei seiner Natur nach blind für Werte, aber genau diese Werte ließen die Dinge erkennbar werden. Die Grundverfassung des menschlichen Daseins sei das In-der-Welt-Sein (dabei sei "Welt" die Werkwelt, also die Welt der besorgbaren Dinge, die Gesamtheit von "Zeug", während– "sein" hingegen "sein bei", also "wohnen bei oder "vertraut sein mit" bedeute). Das in In-der-Welt-Sein sei die Transzendenz eines "Daseins" in dieser Welt. Damit bliebe die Transzendenz (das jenseits der Erfahrung, des Bewußtseins liegende) jedoch Immanenz (also doch vom Bewußtsein erfaßbar und wahrnehmbar – dies stellt eine Paradoxie dar). Dafür findet Heidegger den Terminus "welten". Das Dasein "weltet". Durch die Grundverfassung des Daseins werde die Trennung zwischen Subjekt und Objekt aufgehoben (erst das theoretisch "isolierte" Bewußtsein sei die nicht-ursprüngliche Quelle dieser Opposition). Die Existenzphilosophie lehre uns, daß die Intentionalität des Daseins in der Transzendenz des Daseins gründe (also, daß wir es nicht verstehen können, da es über die Möglichkeiten herausgeht, die uns gegeben sind, die wir haben). Damit werde nicht nur der Bewußtseinsbegriff überwunden, sondern auch die "Weltlosigkeit" des Subjektes, jenes von der Welt Abgetrenntsein des Subjektes. In der Existenzphilosophie sei die Welt gleichsam als "Mitwelt" zu verstehen, die anderen Menschen seien schon automatisch da, sie müßten nicht erst erkannt werden (denn man selbst gehört ja auch zu dieser Mitwelt und den Menschen). Dasein ist also für Heidegger "Mitsein". Das Dasein sei immer "je meins", also sowohl der eigene Besitz des Menschen und damit auch die eigene Last. Das Dasein sei in sein "Da", in sein "Immer-schon-in-der-Welt-sein" geworfen – es zeichne sich durch diese Geworfenheit aus. Gleichzeitig sei es, so wie es ist, notwendig. Das Dasein habe die Möglichkeit, damit auch notwendigerweise die Freiheit, sich die Faktizität (also die Gegebenheit dieses Geworfensein) zu eigen zu machen und im verstehenden Ergreifen dieser Freiheit ein "eigentliches" Dasein zu werden, oder aber, die Augen vor der Faktizität zu verschließen und sich selbst zu verfehlen. Das eigentliche Dasein sei immer ein Dasein als Existenz. Dem Sein gehe es immer um sein eigenes Seinkönnen. Es sei auf die Zukunft gerichtet

¹⁷⁶ Justus Streller: *Existenzphilosophie*. In: *Philosophisches Wörterbuch*. Stuttgart ¹³1955.

und befände sich ständig im Absprung von der Gegenwart. Ein wichtiges Kennzeichen dieses Daseins sei das "Sich-vorweg-sein". Diese Faktizität, also das Überantwortetsein an das eigene Dasein, erschließe sich dem Menschen durch die Befindlichkeit und das Verstehen – wobei die Grundbefindlichkeit dabei immer die eigene Angst sei. Die Grundstruktur des Daseins sei die Sorge, das "Sein-bei" sei besorgen, das "Mit-sein" mit den anderen sei Fürsorge.

In seiner Philosophie verankert Heidegger auch sprachliche Aspekte: So würden die Unausweichlichkeiten des Daseins durch das Gerede des "Man" (also des von sich selbst in der 3. Person Sprechen) verdeckt. Durch das Man würde auch der Tod, eine der wesentlichen menschlichen Grenzsituationen, bagatellisiert. Dabei sei der Tod die einzige Möglichkeit des Daseins, sich als Ganzes, als Abgeschlossenes und nicht mehr als Veränderliches zu erfassen. Das "Sich-vor-den-Tod-bringen" sei eine unbewußte, dauernde Handlung des existierenden Menschen, das "Sich-vorweg-sein" sei im Grunde ein "Vorlaufen in den Tod" mit dem sich die Existenz als Sein zum Tod enthülle. Im Tod komme das zur Ganzheit werdende Dasein auf sich selbst zu. Er sei die Zu-kunft aus der sich auch die Zeitlichkeit und die Endlichkeit des Daseins ergäben.

Nach Karls Jaspers komme dem eigentlichen Selbstsein noch ein Ansichsein hinzu, das es mit dem Umgreifenden, mit der Transzendenz verbinde, die sich durch eine Chiffreschrift anzeige. Jaspers lanciere im Gegensatz zu Heidegger einen Appell an die Menschheit, sich um das eigentliche Dasein zu bemühen. Heidegger habe vom Dasein das Sein und vom Sein den Sinn erschließen wollen.

Sartre, der den Begriff des Existenzialismus prägte, habe eine abweichende Ansicht über das Bewußtsein, den Anderen, die Freiheit, das Nichts und den Tod. In diesem eher französisch geprägten sartrianischen Existenzialismus seien die Begriffe der existentiellen Psychoanalyse und der Unwahrhaftigkeit (*mauvaise foi*) das Novum. Allgemein zum Existenzialismus könne man folgendes sagen:

"Die Existenz bedeutet jenen innersten Kern im Menschen, der auch dann noch unberührt übrig bleibt, ja dann erst überhaupt richtig erfahren wird, wenn alles was der Mensch in dieser Welt besitzen und an das er zugleich sein Herz hängen kann, ihm verlorengeht oder sich als trügerisch erweist."¹⁷⁷

Also stelle sich der Mensch als einzige Aufgabe, mit der Last seines Schicksals äußerlich und innerlich fertig zu werden. Damit stelle die Existenzphilosophie den Menschen mit seinen wirklichen Aufgaben und Schwierigkeiten in den Mittelpunkt des Philosophierens. Jedoch wird abschließend betont, daß es keine wirklich reine Existenzphilosophie gäbe.¹⁷⁸

Nun gibt es sicherlich wichtige Ansatzpunkte für die Annahme, daß die Entfremdung des Menschen und der Verlust von metaphysisch-transzendenten Werten in Onettis Text eine omnipräsente Position einnimmt. Beispielsweise folgende Stelle:

"Estaba allí, simplemente, sin un pasado, con un feto avanzando contra las piernas que ya no podía cruzar. Hablaba poco, y era raro que contestara con algo más que una mueca, con algo más que un corto movimiento de la cabeza que quitaba sentido a las preguntas: —Me parieron y aquí estoy.

¹⁷⁷ O.F. Bollnow: "Das Problem einer Überwindung des Existenzialismus". Zitiert nach: Streller.

¹⁷⁸ Vgl. Streller. S.154ff.

V. VERSCHIEDENE LESARTEN UND IHR PHÄNOMENOLOGISCHER ABRISß

Pero el encono, y aun el silencio, no parecían provocados por la miseria, por el parto inminente, por el hecho de que Gálvez pasara las noches en El Chámame. No tenía motivos concretos. Tal vez ella no fuera ya una persona sino el recipiente de una curiosidad, de una espera" (Astillero, 269f).

Hier steht kurz und knapp: "Me parieron y aquí estoy." Wenn wir einmal abstrahieren von der Tatsache, daß sowohl in Argentinien als auch Uruguay das Verb "parir" oft einfach ein wenig derbe im Kontext des Geborenwerdens benutzt wird, obwohl es eigentlich dem lexikalischen Wortfeld der Tiere entstammt, ist gleichzeitig in diesem Kontext klar sichtbar, daß durch den Zusatz "y aquí estoy" eine Art existenzialistische Selbstdefinition gegeben wird, sozusagen ein In-die-Welt-geworfen-Sein im Sinne von Heidegger. Tatsächlich scheint diese Stelle im Sinne von Sartres "L'existence précède l'essence" interpretierbar zu sein. Larsen wird in die Welt geworfen und wird von seinem geistigen Großvater Onetti und seinem geistigen Vater Juan María Brausen in die Welt von Santa María geworfen, ohne über seine Herkunft und über seine Aufgaben und den Sinn seiner Existenz jemals aufgeklärt zu werden, und muß sich nun in dieser Welt behaupten. Doch wenn wir weiter nach Spuren des Existenzialismus suchen werden wir in *El astillero* eine Stelle finden, die sich gegen Sartre zu wenden scheint: "Usted dice, Larsen, que uno no es siempre lo que hace. Puede ser" (Astillero, 230). Dieser Satz widerspricht ganz klar Sartres Ausspruch: "L'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait"¹⁷⁹. Tatsächlich scheint Larsen von jeglicher metaphysischer Rettung weit entfernt zu sein, er ist in ein System geworfen, dem er immer nur fremd und einsam gegenübersteht, er schafft es letztendlich nicht, über Empathie eine Art von seelischer Verbundenheit aufzubauen, er wagt es nicht einmal, die Sinnsuche so weit reflektierend voranzutreiben, um in ihr irgendeine Antwort auf seine Existenz zu erhalten. Und genau in diesem Zustand bleibt er allein, sich selbst, der Welt und allen anderen Menschen entfremdet.

Der Roman scheint die *conditio humana* zu beschreiben, wie sie auch Céline anschlägt: in all ihrer Schrecklichkeit, in all der menschlichen Verzweiflung ob des Nichts, das die menschliche Existenz umgibt, und der Unfähigkeit des Menschen, aus dieser Situation heraus eigenständig etwas zu schaffen. So ist das Nichts allgegenwärtig, beispielsweise in dem Zitat:

"Las puertas sin vidrios o sin maderas, de cerraduras falseadas, que no resistían un golpe indolente o la presión de un viento repentino, y que Gálvez, regocijado y tenaz, mostrando a la nada los dientes, lograba cerrar cada anochecer y abría cada mañana" (Astillero, 256).

Tatsächlich gibt es am Ende des Romans *Dejemos hablar al viento* folgendes ergreifende kurze Kapitel XIII *El camino*:

"Y ellos continuaban avanzando, sin saber, atravesando el vino de la primera misa, la lucha por el pan de cada día, la ignorancia y la necedad.

Avanzaban, alegres, distraídos, pocas veces dudando; tan inocentes, relajados o tiesos, hacia el hoyo final y la última palabra. Tan seguros, comunes, callados, recitadores, imbéciles.

El hoyo los había estado esperando sin verdadera esperanza ni interés. Ellos caminaban divertidos; unos se apoyaban en otros; algunos seguían solitarios y sonrientes, hablando a solas y en voz baja. En general, discutían planes y hablaban del futuro y del futuro de sus hijos y de las pequeñas y grandes revoluciones que sostenían en libros clavados en las axilas. Alguno movía los

¹⁷⁹ Jean-Paul Sartre: *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris 1967. S.22.

brazos mientras divagaban sobre recuerdos de amantes y flores mustias que llevaban el mismo nombre."¹⁸⁰

Zum besseren Verständnis der existenzialistischen Denkart paraphrasiere ich es noch einmal auf deutsch: So heißt es bei Onetti, daß die Menschen voran gingen, ohne zu wissen, warum, durch den Wein der ersten Messe, den Kampf um das tägliche Brot, die Unwissenheit und die Torheit. Sie würden dabei fröhlich vorangehen, zerstreut, selbstzweifelnd, unschuldig, entspannt oder steif, hin zur endlichen Grube und dem letzten Wort. Dabei seien sie selbstüberzeugt, gewöhnlich, schweigend, deklamierend und dumm. Die Grube würde sie dabei völlig anteilnahmslos erwarten. Ihr Wandern sei fröhlicher Natur, einige würden sich auf andere stützen, manche einsam ihren Weg gehen und dabei lächeln und mit sich selber sprechen. Im Allgemeinen würden sie Pläne erörtern oder von ihrer eigenen oder der Zukunft ihrer Kinder sowie den kleinen und großen Revolutionen sprechen, welche sie in fest unter die Achsel geklemmten Büchern verfechten würden. Dieses radikale Bekenntnis einer Existenz, die eigentlich den Menschen in Unwissenheit und Torheit läßt, und in dieser Dummheit nur auf die Grube, das Grab, den Tod zuschreiten läßt, mag ein Indiz für Onettis sicherlich vorhandene existenzialistische Grundhaltung sein.

Das, was man als Existenzphilosophie, Existenzialismus oder Darstellung der *conditio humana* in Onettis Texten und besonders in der Werft findet, ist sicherlich deutlich gewichtiger, als jegliche Interpretation des *Astillero* als realistischen Roman. Jedoch kann diese Lesart noch weiter gedacht werden, noch komplexer auslegt werden, so wie ich es im Folgenden mit Schopenhauer versuche. Denn die zum Existenzialismus oder zur Existenzphilosophie gehörenden einzelnen Aspekte finden sich mehr oder weniger in dem Roman wieder, wobei es relativ schwer ist, *El astillero* in Bezug auf diese aufzuschlüsseln. Denn erstens gibt es keine solide philosophische Basis, von der aus operiert werden kann, und zweitens entzieht sich der Text ob seiner hohen Ambivalenz immer wieder einfachen, singulären Zuschreibungen. So kreisen die von mir in diesem Kapitel vorgeschlagenen Lesarten immer wieder um das Problem der Individuation und der mit dieser verbundenen Einsamkeit; einer Einsamkeit, der auch das existenzialistische Subjekt immer unterworfen ist, einer Einsamkeit, die durch eine metaphysisch leere Existenz hervorgerufen wird, der wirkliche seelisch-geistige Nähe fehlt, und in der höchstens eine körperliche Begegnung, die sich als ephemere und leer erweist, zwischen zwei Menschen stattfinden kann. Dies schildert Céline zur Genüge anhand der Beziehungen Bardamus zu seinen Frauen, und auch Onetti läßt dies in der am Ende der Werft stattfindenden Begegnung zwischen Larsen und Josefina anklingen. Dennoch scheint mir das im Folgenden analysierte Thema der Einsamkeit sich eher in einem komplexeren metaphysischen System ansiedeln zu lassen. Ein weiterer Punkt ist die Entfremdung des Menschen von den anderen Menschen, aber nicht etwa nur durch metaphysische Einsamkeit, sondern auch durch eine Art In-die-Welt-geworfen-Sein, in dem Falle unter Umständen in eine kapitalistische Welt geworfen sein, also eine Welt, die sich durch laboralen Raubbau und Unterdrückung der individuellen Eigenschaften des Menschen auszeichnet.

Diese existenzialistische ist sicherlich eine wichtige Lesart. Die Werft und ihre Strukturen als Symbole für einen bestimmten Umgang mit Menschen im Zeitalter eines verfallenden Kapitalismus zu betrachten, ist legitim und naheliegend. Dennoch müßte genau erklärt werden, was dies bedeutet, was genau diese Geworfenheit und dieses Leiden an der Existenz bedeuten und ob sie nicht eventuell weiter auslegbare Phänomene sind.

¹⁸⁰ Vgl. Onetti: *Obras Completas II*. S.718.

Es gibt eine sicher nicht von der Hand zu weisende Parallele zwischen dem von Schopenhauer beschriebenen Leiden an dem Dasein und dem in der Existenzphilosophie immer wieder evozierten und thematisierten Leiden der Menschen. Gleichzeitig ist der Versuch, Larsens Haltung in einer existenzphilosophischen Interpretation als die eines Menschen zu interpretieren, der sich genau gegen die Existenz stemmt und im Sinne eines *amor fati* oder eines Camus'schen Sisyphos gegen die Existenz und gegen die *conditio humana* sich insofern stellt, als daß er genau diese Existenz annimmt und versucht, durch Sorge sie selbst in etwas Wertvolles zu verwandeln, legitim. Larsens Kampf gegen das Absurde, gegen die Absurdität seiner Arbeit, gegen die Absurdität seiner permanenten Bedrohung durch das Scheitern und den Tod, gegen die absurden Sozialverbindungen scheinen so etwas wie eine Revolte zu beinhalten, die man durchaus als existenzialistisch bezeichnen kann. Diesen Aspekt werde ich im folgenden Kapitel näher erläutern und derart auch aufweisen, welche Möglichkeiten eine existenzphilosophisch inspirierte Analyse dieses Phänomens bietet. Es wird aber auch – und dies ist nahezu als paradigmatisch für existenzialistische Interpretationen einzelner Aspekte zu verstehen – zeigen, inwiefern auch diese Sicht eine partielle ist und einer phänomenologischen Verengung des Blicks unterworfen ist. Denn mir scheint dieses Trotzdem, dieser Widerstand sich auch wiederum in einem schopenhauerianischen System als etwas anderes zu charakterisieren, und zwar nicht als reiner Widerstand gegen das Schicksal, sondern durchaus als der Versuch einer Überwindung des Schicksals durch den Versuch, den Willen des Lebens zu verneinen und damit den Fluch des Schicksals für immer abzustreifen.

3. Ein Roman des Scheiterns

"Así se inició el último descenso [...] a la ciudad maldita.
[...] Los que lo vimos entonces [...] lo encontramos más
viejo, derrotado, depresivo. Pero había en él algo
distinto, no por nuevo sino por antiguo y olvidado;
algo, una dureza, un coraje, un humor [...]."

(*El astillero*, 294)

Fischer behauptet, daß das Scheitern "[...] nicht nur am Ende der in *Juntacadáveres* und *El astillero* beschriebenen Unternehmungen Larsens" stehe, sondern den Kern, "das Movens seiner gesamten Existenz"¹⁸¹ bilde. Doch was bedeutet Scheitern überhaupt? Bevor ich untersuche, ob das Scheitern wirklich eine solche wichtige Rolle in *El astillero* einnimmt, möchte ich dieses als Phänomen erst einmal genauer betrachten.

3.1. Exkurs zum Scheitern

Schon seit Urzeiten hat das Scheitern einen festen Platz in der Geschichte der Welt. Seit dem Beginn der Evolution versuchen die Lebewesen sich einen Platz auf diesem Planeten zu erkämpfen und diesen hernach zu behaupten. Die Geschichte des Lebens ist von ewig alternierenden Werden- und Vergehensprozessen gekennzeichnet. Seitdem sich der Mensch zu emanzipieren begann und durch die eigene Vernunft die Herrschaft über die ihn umgebende Umwelt zu erlangen trachtete, ist all sein Handeln, von seinem eigenen Standpunkt aus betrachtet, bis zu einem gewissen Masse erfolgreich, um dann doch an die Grenzen der Naturgesetze zu stoßen und vorerst an diesen zu scheitern. In der Retrospektive scheint die Zivilisation sich auf dialektische Weise fortzubewegen.

In der okzidentalen Ursprungskultur, der Antike, spielt das Phänomen des Scheiterns eine zentrale Rolle. So kennt die hellenistische Mythologie Figuren wie Ikarus oder Sisyphos. Über Ikarus, der sich durch die Technik über das natürliche Gesetz der Gravitation zeitweilig erheben konnte, um alsbald, die Ratschläge seines Vaters Daídalos übermütig mißachtend, zu scheitern und ins Meer abzustürzen heißt es bei Publius Ovidius Naso im achten Buch der *Metamorphosen* (1. Jahrhundert nach Christus):

"Als sich der Knabe begann des verwegenen Fluges zu freuen,
Und den Führer verließ, und, gereizt von Begierde des Himmels,
Höhere Bahn sich erkor. Die Gewalt der näheren Sonne
Weichte das duftende Wachs, das der Fittiche Spulen gefüget:
Bald war geschmolzen das Wachs; und er schwingt die nackenden Arme;
Auch nicht fängt er ein Lüftchen, entblößt der rudernden Flügel;
Und sein Gesicht, wie umsonst des Vaters Namen er ausrief,
Taucht in die bläuliche Flut, die hinfort von jenem genannt wird.
Aber der Vater voll Grams, nicht Vater noch: Ikarus, ruft er;
Ikarus, ruft er, wo bist du? wo soll ich dich suchen, du trauer
Ikarus? ruft er laut, und erblickt in den Wogen die Federn".¹⁸²

¹⁸¹ Fischer. S.263.

¹⁸² Aus: <http://gutenberg.spiegel.de/ovid/metamor/meta082.htm>. In der Übertragung von J.H. Voß. [06.06.2007]

Letzterer fesselte den Gott des Todes *Thanatos* und wurde zur Strafe vom Kriegsgott Ares in den Hades gebracht, aus dem er aber durch eine List entwand. Schlußendlich belegten ihn die Götter mit der bekannten furchtbaren Strafe, die Homer im 11. Gesang der Odyssee folgendermaßen beschreibt:

"Auch den Sisyphos sah ich, von schrecklicher Mühe gefoltert,
Einen schweren Marmor mit großer Gewalt fortheben.
Angestemmt, arbeitet' er stark mit Händen und Füßen,
Ihn von der Au aufwäzchend zum Berge. Doch glaubt' er ihn jetzo
Auf den Gipfel zu drehn: da mit einmal stürzte die Last um;
Hurtig mit Donnergepolter entrollte der tückische Marmor.
Und von vorn arbeitet' er, angestemmt, daß der Angstschweiß
Seinen Gliedern entfloß, und Staub sein Antlitz umwölkte."¹⁸³

Da Sisyphos den heruntergerollten Stein immer wieder neu den Berg hinaufstemmen muß, dieser ihm aber jedes Mal an der gleichen Stelle entgleitet, erweist sich sein Schicksal als perpetuierliches Scheitern. Albert Camus hat das Schicksal des Sisyphos als Beispiel für die Absurdität des menschlichen Lebens gewertet.

Der Begriff des Scheiterns ist etymologisch über den Ursprung des deutschen Verbs Scheitern, das zu "Scheitern werden", also in kleine Holzscheite zu zerbrechen bedeutet, faßbar. Dabei handelt es sich um einen Begriff aus der Seefahrt, der erst im 19. Jahrhundert auf den Bereich des ganzen Verkehrswesens übertragen wurde. Letztendlich bedeutet er ein Stranden, ein Zerschellen an einer Klippe. Damit impliziert das Wort, daß eine Mission bevor sie vollendet ist, durch äußeren Einfluß beendet wird. Aus dem Etymon wird aber nicht klar, was mit Scheitern eigentlich genau gemeint ist. Dazu möchte ich einige Ansätze der Forschung aufführen, bevor ich ein paar eigene Gedanken wiedergebe.

3.1.1. Forschungsstand zum Scheitern

In den Wissenschaften wurde das Thema Scheitern sehr zurückhaltend behandelt und eine ausführliche Beschäftigung in den Kerndisziplinen der Sozialwissenschaften bleibt ein Desiderat. Weder philosophische noch psychologische Nachschlagewerke widmen ihm genügend Raum. Jedoch gibt es seit einigen Jahren den zaghaften Versuch, das Thema sowohl im öffentlichen Raum, als auch in der Wissenschaft anzusprechen. Seit dem der nordamerikanische Soziologe Richard Sennett in seiner Studie *The Corrosion of Character (Der flexible Mensch, 1998)*¹⁸⁴ das Scheitern als das Tabu der Moderne bezeichnete, begannen sich nicht nur Soziologen, Psychologen und Journalisten diesem Thema zu widmen. Im deutschsprachigen Raum erschien neben den Sammelbänden *Scheitern - Aspekte eines sozialen Phänomens* (2004)¹⁸⁵ von Matthias Junge und Götz Lechner, *Scheitern und Biographie. Die andere Seite moderner Lebensgeschichten* (2005) von Sylka Scholz und Stefan Zahlmann¹⁸⁶ auch die durchaus lesenswerte und inspirierende populärwissenschaftliche Abhandlung *Keine Sorge, wird schon schiefgehen*¹⁸⁷ von Christiane Zschirnt (2005)¹⁸⁸.

¹⁸³ 11. Gesang. 593-598. Aus: www.digbib.org/Homer_8JHvChr/De_Odyssee?k=Elfter+Gesang. In der Übertragung von J.H. Voß. [5.2.2008].

¹⁸⁴ Vgl. Richard Sennett: *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*. Berlin 1998.

¹⁸⁵ Vgl. Matthias Junge; Götz Lechner: *Scheitern - Aspekte eines sozialen Phänomens*. Wiesbaden 2004.

¹⁸⁶ Stefan Zahlmann; Sylka Scholz: *Scheitern und Biographie. Die andere Seite moderner Lebensgeschichten*. Gießen 2005.

¹⁸⁷ Christiane Zschirnt: *Keine Sorge, wird schon schiefgehen*. München 2005.

Im Folgenden sei ein für die vorliegende Arbeit interessante Synopse der eher gegenwartsbezogenen soziologischen Aussagen der Anthologie *Scheitern - Aspekte eines sozialen Phänomens* gegeben:

Junge und Lechner stellen in der Einleitung des von ihnen herausgegebenen Sammelbandes fest, daß der Begriff Scheitern Konjunktur habe und dies bemerkenswert sei, da "Scheitern das Gegenteil des Glücksversprechens der Moderne verkörpert: Alle Probleme sind lösbar, wenn man nur mit den Mitteln der Vernunft an ihrer Bewältigung arbeitet"¹⁸⁹. In der Vergangenheit sei das Scheitern die "dunkle und tabuisierte Seite des allgemein vorherrschenden kulturellen Modells"¹⁹⁰ gewesen. Doch mit dem Niedergang der "New-Economy" und dem nun durch den Globalisierungsprozeß bis in die "Mittelklasse" spürbaren Konkurrenzdruck, habe sich "das Haupt des Scheiterns" in den Medien und in der alltäglichen Wahrnehmung erhoben. Zurück bliebe, in Rekurs auf die Etymologie des Begriffs Scheitern, ein "Zerschlagenes", ein "in Stücke Verfallenes" und damit die Erfahrung, "nochmals einen Anlauf zu nehmen, das eigene Handeln zu überdenken, Pläne zu revidieren, Wünsche an das Machbare anzupassen, kurz: Revision."¹⁹¹ Weiterhin sei das Scheitern ein omnipräsentes Phänomen, das "den einzelnen Menschen, Gruppen, Institutionen und Gesellschaften" treffen könne. Hinsichtlich ihres eigenen Faches stellen Junge und Lechner jedoch fest, daß "[t]rotz seiner Allgegenwart" Scheitern kein Konzept oder Forschungsgegenstand der Soziologie sei.¹⁹²

Einen ersten Definitionsversuch des Phänomens wagen die Autoren, indem sie den Tod als eine "radikale, absolute und somit unhintergehbare und irreversible" Form des Scheiterns sehen.¹⁹³ Als Soziologen konstatieren sie jedoch, daß Scheitern, obwohl es innerhalb der Gesellschaft stattfindet, aus dem Bereich des sozialen Handelns herausführe.¹⁹⁴

In seinem Beitrag *Kann die Soziologie das 'Scheitern' denken*¹⁹⁵ geht Matthias Junge davon aus, daß erfolgsorientiertes Handeln als "Normalfall" gilt, da es der Handlungstyp sei, welcher der "kulturellen Illusion der Autonomie des Individuums" genüge.¹⁹⁶ Der Autor nähert sich dem Scheitern, indem er es in zwei Kategorien aufteilt: Einem temporären Scheitern setzt er ein absolutes Scheitern entgegen. Das temporäre Scheitern ist für ihn ein graduelles Phänomen, nach dessen Ende das Subjekt seine Handlungsfähigkeit wiedererlangt; das absolute Scheitern hingegen erlaube keine Handlungsfähigkeit mehr. Junge geht davon aus, daß das Subjekt nach dem temporären Scheitern bestimmte Handlungsstrategien initiiert, um es auf Basis der bisherigen Erfahrungen zu überwinden. Sich auf Jürgen Habermas¹⁹⁷ beziehend, vertritt Junge den Standpunkt, daß Scheitern als Sanktion verstanden wird, die die technischen und sozialen Normverletzungen betreffen. An technische Normen zu scheitern bedeutet hier, daß etwas nicht gelingt, da es schlichtweg unmöglich ist; hingegen an sozialen Normen zu scheitern bedeutet, daß

¹⁸⁸ An dieser Stelle möchte ich Christiane Zschirnt noch einmal ausdrücklich für das anregende Gespräch in Berlin danken!

¹⁸⁹ Matthias Junge; Götz Lechner (Hrsg.): *Scheitern - Aspekte eines sozialen Phänomens*. Wiesbaden 2004. S.7.

¹⁹⁰ Junge; (Hrsg.): *Scheitern - Aspekte eines sozialen Phänomens*. S.7.

¹⁹¹ Junge; (Hrsg.): *Scheitern - Aspekte eines sozialen Phänomens*. S.7.

¹⁹² Junge; (Hrsg.): *Scheitern - Aspekte eines sozialen Phänomens*. S.8.

¹⁹³ Junge; (Hrsg.): *Scheitern - Aspekte eines sozialen Phänomens*. S.9.

¹⁹⁴ Junge; (Hrsg.): *Scheitern - Aspekte eines sozialen Phänomens*. S.10.

¹⁹⁵ Junge; (Hrsg.): *Scheitern - Aspekte eines sozialen Phänomens*. S.15-32.

¹⁹⁶ Junge; (Hrsg.): *Scheitern - Aspekte eines sozialen Phänomens*. S.15.

¹⁹⁷ Jürgen Habermas: *Technik und Wissenschaft als Ideologie*. Frankfurt am Main 1989. Zit. nach: Junge S.16.

etwas nicht gelingen darf, weil es aufgrund sozialer Konventionen dem Bereich der Verfügbarkeit des Handelns entzogen ist.¹⁹⁸

Für Junge bestärkt das graduelle Scheitern die kulturelle Illusion der Autonomie und führt in die "Üblichkeiten sozialen Handelns" zurück. Im Gegensatz dazu sieht der Soziologe beim absoluten Scheitern "keine Handlungschance[n]" mehr. Da die Voraussetzungen des Handelns zerstört seien, implodiere das Soziale als Gefüge von Handlungsmöglichkeiten. Zurück bleibe eine sozial nicht mehr vermittelbare Erfahrung. Diese Hypothese faßt er in folgender Formel zusammen: "[W]ährend im Scheitern das Soziale implodiert, explodiert im Handeln der Raum der Verfügbarkeit, wird ausgedehnt". Das absolute Scheitern führt für ihn demnach über die Grenzen handlungstheoretischen Denkens hinaus: Die "Implosion des Sozialen zieht das konzeptionelle Fundament handlungstheoretischen Denkens ein".

Junge weist darauf hin, daß Scheitern im und am Sozialen das Auslösmoment für die Entstehung der Soziologie sei. So sei schon für den Begründer der modernen Soziologie, Emil Durkheim, der Selbstmord eine besondere Form des absoluten Scheiterns.¹⁹⁹ Gleichsam gesteht Junge ein, daß sich das absolute Scheitern nicht mit soziologischer Theorie erklären lasse und schlägt einen transdisziplinären Erklärungsansatz mit Hilfe der Theologie und Philosophie vor.²⁰⁰

Tatsächlich gibt es keine allgemeingültigen Definitionen und philosophischen Arbeiten zum Thema Scheitern²⁰¹. So unterteilt Matthias Junge das Scheitern in die vier Kategorien 1. technisches Scheitern, 2. soziales Scheitern, 3. voluntatives Scheitern, 4. imperatives Scheitern. Junge geht davon aus, daß jedes Handeln einem Wollen folge, da es ein intendiertes sei. Dieses Wollen könne "scheitern am Können, am Sollen, am Dürfen und am Müssen"²⁰². Jede dieser Beziehungen thematisiere eine andere Form des Scheiterns.

Da aber mit dieser Vierertypologie, die den graduellen Wandel vom Wollen zu Müssen vollzieht, noch immer nicht der Begriff jenes endgültigen, des absoluten Scheiterns geklärt ist, unternimmt Junge folgenden Deutungsversuch:

"Absolutes Scheitern bedeutet, daß sich die Struktur der Zeit für den Gescheiterten verändert. Zeit schrumpft im absoluten Scheitern zu einer absoluten Gegenwart ohne jede Ausdehnung in die Zukunft."

Dies bedeutet, daß der Zukunftshorizont jeglichen Handelns verloren gehe. Dieses absolute Scheitern würde aber tendenziell eine "Privatsprache" generieren, aus der heraus "kommunikative Anschlüsse" an das "sinnhafte kommunikative Geschehen" in der Gesellschaft nicht mehr möglich seien.

Eine damit verknüpfte soziale Einsamkeit²⁰³ könne nur überschritten werden, wenn "das Fehlen sozialen Sinns zum diskursiven Fokus kollektiver Bemühungen um sozialen Sinn" werde²⁰⁴. In dieser Einsamkeit des absoluten Scheiterns erhalte der eigene Körper "absolute

¹⁹⁸ Junge; (Hrsg.): *Scheitern - Aspekte eines sozialen Phänomens*. S.16.

¹⁹⁹ Junge; (Hrsg.): *Scheitern - Aspekte eines sozialen Phänomens*. S.17.

²⁰⁰ Junge; (Hrsg.): *Scheitern - Aspekte eines sozialen Phänomens*. S.23f.

²⁰¹ Vgl. dazu Matthias Junge: *Scheitern und Erfahrung als Konzept. Zur Einführung*. Matthias Junge, Götz Lechner: *Scheitern - Aspekte eines sozialen Phänomens*. Wiesbaden 2004. (Hg.).

²⁰² Junge; (Hrsg.): *Scheitern - Aspekte eines sozialen Phänomens*. S.23f.

²⁰³ Zur Ausdifferenzierung der verschiedenen Kategorien der Einsamkeit siehe auch: David Freudenthal: *Zeichen der Einsamkeit*. Hamburg 2005.

²⁰⁴ Matthias Junge: *Scheitern: Ein unausgearbeitetes Konzept soziologischer Theoriebildung und ein Vorschlag zu seiner Konzeptualisierung*. Matthias Junge, Götz Lechner: *Scheitern - Aspekte eines sozialen Phänomens*. Wiesbaden 2004. (Hg.). S.26.

Bedeutung", als der letzte verbleibende soziale Raum. "Zeitgeographisch" formuliert ist für Junge das absolute Scheitern die Zurückführung der Bewegung im Raum auf ein Minimum. Konsequenterweise sei dies letztlich Bewegung, die nur noch als Bewegung im eigenen Körper erscheine und eine "Inversion der Raumwahrnehmungen" der absolut Scheiternden erzeuge. Diesen wichtigen Rückzug auf den eigenen Körper können wir an der Figur des Larsen bei der Analyse des Romans *El astillero* hervorragend beobachten.

Doch kehren wir erst einmal zurück zum Versuch der Definition des Scheiterns: Die bestehenden Definierungsversuche aus so verschiedenen Bereichen wie der Soziologie, der Philosophie, der Psychologie und der Theologie, deren Aufzählungen diesen Rahmen sprengen würde²⁰⁵, geben zwar ein facettenreiches Bild des Scheiterns, jedoch ist dieses, da es sich vor allem auf real sozialer Ebene wiederfindet, für die Literaturanalyse, die sich mit künstlichen und künstlerischen Diskursen beschäftigt, nur bedingt von Nutzen.

Es scheint deswegen unumgänglich zu sein, eine kurze definitorische Eingrenzung des Phänomens des Scheiterns vorzunehmen, auf deren Basis überhaupt eine Textanalysen stattfinden kann.

Denn das Phänomen Scheitern ist nicht nur hinsichtlich der Kategorien des partiellen oder des totalen Scheiterns zu untersuchen, sondern es muß auch die Beobachterperspektive geklärt werden, also die Frage: Wird Scheitern von außen, also von der Gesellschaft aus bei einem Subjekt festgestellt, oder stellt das Subjekt bei sich selbst den Zustand des Scheiterns, beziehungsweise des Gescheitert-Seins fest?

Dies übertragen auf die Literatur würde bedeuten: Welche Erzählinstanz vermittelt das Scheitern, welche Erzählinstanz richtet über welchen Protagonisten, beziehungsweise wie vermittelt der Protagonist sein eigenes Scheitern? Ist es äußeres oder inneres, also objektives oder subjektives Scheitern? Es ist ja durchaus möglich, daß die Kriterien für äußeres Scheitern von denen des inneren Scheiterns komplett divergieren. Wesentlich hierfür ist die Position, aus welcher heraus das Scheitern gewertet wird. Denn ob eine Mission erfolgreich ist oder nicht, hängt immer von einer äußeren Erwartungshaltung an die Mission, wie auch einer inneren Erwartungshaltung des die Mission durchführenden Subjektes ab.

Die mit den Begriffen Scheitern und Erfolg verbundenen Wertungen sind historisch-gesellschaftlicher Natur und ich gehe davon aus, daß die äußere Perspektive auf das Scheitern damit kollektiv-kulturellen Werten entspricht. Hingegen bedeutet die innere Perspektive des Scheiterns, daß ein autonomes Subjekt sein eigenes Scheitern im Abgleich mit seinen inneren Idealen definieren kann. Dieses selbstdiagnostizierte Scheitern muß, wie gesagt, nicht mit den äußeren Vorstellungen von Scheitern kongruent sein. Vielmehr steckt sich das Subjekt seine eigenen Zielvorgaben, versucht nach diesen zu handeln, unabhängig von den äußeren Ansprüchen.

Im extremsten Fall divergieren äußere und innere Perspektive vollständig. Also wird, das was aus der äußere Perspektive vom Kollektiv als Erfolg aufgefaßt wird, unter Umständen vom Einzelsubjekt als Mißerfolg, als Scheitern gewertet. Hingegen das, was vom Kollektiv als Scheitern gewertet wird, stellt für das Einzelsubjekt in dessen Innenperspektive Erfolg dar. Dies führt in der praktischen Handhabung natürlich zu einer paradoxen Situation, in der die gleiche Handlung, aus verschiedenen Perspektiven, sowohl erfolgreich als auch gescheitert sein kann.

²⁰⁵ Siehe dazu auch: Zahlmann; Scholz. Junge; (Hrsg.): *Scheitern - Aspekte eines sozialen Phänomens*. Zschirnt.

3.1.2. Scheitern als Kenntnis des Todes

Scheitern heißt sterben: Die Menschen, die permanent im Todesbewußtsein leben, haben permanent ihr mögliches, ihr befürchtetes und gewünschtes Sterben – also in letztendlicher Konsequenz das Scheitern des Lebens als Objekt vor sich, auf welches sie fixiert sind. Damit werden diese Menschen meist lebensunfähig, so wie einige der Protagonisten Onettis, die nicht in der Lage sind, das Leben zu bejahen. Diese Menschen werden mit einer Überempfindlichkeit gegenüber den Verfallserscheinungen, gegenüber dem Vergänglichen geboren.

Aus diesem Zustand heraus ist ihnen nur ein Vegetieren möglich: Sie können oder wollen nicht freiwillig sterben (im Falle der Literatur wäre damit auch die Erzählung hinfällig – denn es würde die ästhetische Spannung des Leidens vergehen). So leben sie an der unterst möglichen Schwelle des Überlebenstriebes, der es ihnen jedoch nicht erlaubt, mit voller Freude und Euphorismus sich mit dem Leben zu verbinden, sondern ihnen höchstens gestattet, von einer morbiden, dekadenten Randposition auf das Leben zu schauen. Dieses auf das Leben schauen ist von einer schrecklichen Melancholie, einer unerklärlichen Traurigkeit geprägt. Denn sie wissen, daß sie nicht am Leben der für sie (vermeintlichen) Welt der Anderen partizipieren können. Jeder Versuch, zur Welt dazuzugehören, sich mit den Menschen zu verbinden, führt zu weitaus schrecklicherer Einsamkeit und abgrundtiefer Traurigkeit – also leiden sie. Aus diesem Leiden heraus gäbe es nur den Tod.

Nun tritt aber jenes Oszillieren in Kraft, das sie zwischen Hoffnung und Aufstiegs Wünschen und einer Erlösung durch den Tod hin- und herreißt. Damit sind sie nicht in der Lage, sich eigenständig durch kurze Gewalt aus dem Leben zu reißen, sondern kreisen um den Tod – perpetuieren einen Zustand des Halblebens. Dieser Zustand des Halblebens wird von außen, aus der bürgerlichen Gesellschaft, die von den Prämissen des Fortschritts und Erfolgs bestimmt ist, als Scheitern wahrgenommen. Die Protagonisten selbst nehmen ihr Scheitern als nötige Konsequenz eines Lebens im Vegetieren wahr, in welchem sie nicht in der Lage sind, der Menschheit gegenüber ein Gefühl der Empathie zu entwickeln.

Von außen wird ihr Scheitern als politischer, sozialer und vor allem ökonomischer Niedergang (oder auch Machtverlust – sofern sie solche vormals besaßen) wahrgenommen – diese Wesen nehmen ihr Scheitern jedoch vor allem anhand der inneren (metaphysischen und psychologischen) Konsequenzen wahr: Einer kaum ertragbaren Traurigkeit in ein Leben hineingeboren zu sein, aus dem es keine wirkliche Erlösung bis auf den Tod gibt (der Traum spielt bei Onetti, im Gegensatz zu Schopenhauer keine wirkliche Rolle – oder aber man nimmt an, das alles schon träumerisch im Halbreich zwischen Leben und Tod handelt) und die Gedanken permanent um die Vergänglichkeit einer jeden Beziehung, eines jeden Zustandes kreisen und aber immer noch ein Wunsch auf Besserung, auf Verbindung mit dem Leben, sowie auf eine Erfüllung in der Liebe / Sexualität (Eros) vorherrscht. Daraus entsteht dann ein extrem starkes Gefühl der Entfremdung von der Welt und den Menschen, wiederum eine große Einsamkeit, die als Grundlage die Gewißheit hat, daß es letztendlich keine Verbindung mit den anderen Menschen gibt – keine Kommunikation mit einem Gegenüber über die menschliche *conditio* des In-die-Welt-Geworfen-Seins.

Hieraus resultiert eine schrittweise Selbstaufgabe, eine Indifferenz, die jedoch vom Überlebenstrieb noch eine Weile gestoppt wird. Dieses freiwillige Scheitern bei Onetti (im *Astiller*) spielt in dieser Marge zwischen Selbstaufgabe und dem Tod und ist sozusagen ein bewußtes, langsames Sterben – obgleich es von einigen (schon von Vorneherein als unmöglich gewußten) Ausbruchversuchen durchsetzt ist.

Mangels einer allgemeingültigen Definition, wage ich nun mit der Analyse der Figur des Larsen den Versuch einer Beschreibung des Scheiterns bei Onetti. Ich möchte hier schon meine Hypothese darlegen, die daraus besteht, daß dem fallenden Moment des Scheiterns in *El astillero* gleichzeitig ein aufsteigendes Moment des Widerstandes inhärent ist. Der argentinische Schriftsteller Juan José Saer hat dies in einem Aufsatz über Onetti als "su derrota y su rebeldía"²⁰⁶ formuliert.

3.2. Larsens Scheitern

"Lo único censurable que hice fue fracasar."
(Astillero, 92)

In der Forschung ist *El astillero* oft als ein Roman des Scheiterns betrachtet worden und Larsen als eine scheiternde Figur. Die Auffassungen von Scheitern sind jedoch uneinheitlich und oft nicht einmal expliziert. Einige Interpreten assoziieren Scheitern mehr oder weniger vage mit Selbst- oder Glaubensverlust, mit Leere und Entfremdung, oder nehmen es als *conditio humana* an, in der Meinung, dies sei bereits eine Erklärung.²⁰⁷

Für Wolfgang Matzat ist es insbesondere eine Geschichte des Scheiterns der Gesellschaft. Matzat sieht anhand der Kapitelüberschriften in *El astillero* eine topographische Dominanz. Die Ausgestaltung einzelner Szenen in Santa María, vor allem die der Schauplätze in Puerto Astillero, seien für ihn Milieuschilderungen. Um diese These zu untermauern fügt Matzat eine ganze Reihe realistischer Beschreibungselemente aneinander: Verrostete Kräne, zerfressene Buchstaben, verknäuelte Telefonkabel, herumliegendes Papier oder allgegenwärtiger Staub werden direkt als semantisch wertvolle Zeichen gelesen. Matzat subsumiert im Folgenden diverse Details der Raumbeschreibung, geht auf einzelne Gebäude ein und schenkt dem Nachtclub Chámame besondere Bedeutung. Die realistische Form der Milieuschilderung ist für Matzat der Beweis, daß die Schauplätze eine Semantisierung von sozialgeschichtlicher Konnotation implizieren.²⁰⁸ Ganz besonders im Vergleich von arm und reich, von Vergangenheit und Gegenwart erwähnt der Romanist die Vermutung, daß die Werft ein ehemaliger Viehhafen gewesen sei. Das Chámame hingegen verweist für Matzat auf die Gaucho-Vergangenheit und gleichzeitig würde der Bau der Werft die industrielle Entwicklung Uruguays symbolisieren. Damit stellt für Matzat der Roman *El astillero* ein Zeugnis des Scheiterns von Zivilisierungs- und Modernisierungsbestrebungen dar – eine Lesart, die er mit vielen Kritikern teilt. Selbst der Natur wird ein Charakter des Verfalls zugesprochen, die winterliche Atmosphäre wird als von Funktionslosigkeit geprägt gelesen.

Gerhard Poppenberg sieht im Scheitern einen wesentlichen Punkt im Werk Onettis, geht aber darüber hinaus, indem er darin gleichzeitig eine Geschichte des Gelingens erkennt. Man habe immer wieder daraufhingewiesen, daß die Figuren Onettis scheitern, Santa María eine Welt des Niedergangs und die Werft ein Ort des absoluten Ruins sei. Dieser Logik nach sei Larsen dann die

²⁰⁶ Saer in der argentinischen Zeitung Clarín. Zitiert nach: www.onetti.net/de/descripciones/saer_2 [5.2.2008].

²⁰⁷ So liest etwa Molina Larsens Rückkehr nach Santa María als Rache an seinem Schicksal, das ihn immer zum Scheitern gebracht habe. Damit würde Larsen permanent gegen die eigene *conditio humana* kämpfen. Dieses Schicksal, diese *conditio humana* sei genauso sinnlos wie die Werft des Petrus und seinem "triumfo que anhela, mediante la oposición de una tenacidad absurda e hilarante pero heroica, estriba en otorgarle un sentido a su vida." Molina. S.244. Auch für Hugo Verani ist das Scheitern bereits vorausgesetzt und mit einem Fall in die bedrückende Leere der Einsamkeit und das Nicht-Sein assoziiert. Die Maske, die Larsen sich zulege, sei die einzige Alternative zu einem Akzeptieren seines Scheiterns. Sie nähere eine Art Glaube, wo es nichts zu glauben gebe und bedeute letztendlich lediglich einen Aufschub des Falls (vgl. auch Spielkapitel). Verani: *Onetti, el ritual de la impostura*.

²⁰⁸ Vgl. Matzat. S.21.

Inkorporation des Scheiternden schlechthin. Doch bestünde die "ingeniöse Konzeption Onettis"²⁰⁹ darin, daß dieses Scheitern in beiden Romanen von Anfang an unausweichlich sei. Auf diese These stützt sich auch meine spätere Analyse mit der Philosophie Schopenhauers. Poppenberg stellt auch noch einmal heraus, was auch Brausen erfahren muß: "Die Nebenwelt ist nicht die Rettung vor dem Elend der wirklichen Welt, sondern gerade die Gestalt von deren Elend"²¹⁰. So bestünde die "Pointe" des Romans darin, daß Larsen verstehe, wie gerade das Unglück die Ablösung von allem, was er bislang für wichtig gehalten habe, bilde: "Das Glück wird so als die andere Seite des Unglücks erkennbar, das im Roman als die Werft Gestalt angenommen hat."²¹¹

Folgerichtig deutet Poppenberg das Abenteuer mit Josefina nicht so sehr als eine Rückkehr Larsens in seine alte Welt, sondern als "die endgültige Verabschiedung von »dem Land, das er sich verheißen hatte« [...]. Danach sitzt er am nächsten Morgen »auf dem höchsten Punkt der Welt, mit Bewußtsein im Zentrum der vollkommenen Einsamkeit« [...]"²¹². Diese vollkommene Einsamkeit, welcher an späterer Stelle in dieser Arbeit auch ein Analysekapitel gewidmet ist, sei das Produkt seiner morgendlichen Selbsterkenntnis (auch wenn auf diese *cognitio matutina* dann alsbald die *nox eterna* folgt).

Poppenberg widerspricht einer reinen Degradierung des *Astillero* auf ein Werk des Scheiterns vehement: "Die Welt des Scheiterns ist dann zugleich auch die eines großartigen Gelingens, das im Werk Onettis Gestalt angenommen hat, und der Ruin erweist sich auf sonderbare Weise als Möglichkeitsbedingung dieses Werks."²¹³ Larsen gehöre zu denen, die im Reich der Träume und Illusionen leben. Seine Zeit in der Werft sei ein realisierter Traum, genauso wie sein Bordell ein verwirklichtes Kunstwerk sei. Onetti habe seinen Protagonisten gegen die in Schutz genommen, die in dem Zuhälter nur ein Sinnbild der Verkommenheit und des Schmutzes sahen. Für den Uruguayer sei Larsen aber eine Gestalt, die obgleich sie es nicht bis zum Heiligen gebracht habe – an dieser Stelle sei mir schon erlaubt, auf das Schopenhauerkapitel zu verweisen – aber es geschafft habe, ein Künstler zu sein. Entscheidend sei, daß er für seine Kunst gelitten habe.

Auch ich werde im Folgenden eine Lektüre vertreten, die nicht nur Larsens Scheitern sieht, sondern vor allem auch die darin inhärente Bewegung des Widerstands.

3.2.1. Aufstieg und Niedergang in Juntacadáveres

Die Entwicklung der Figur Larsen ist von stetigen Pendelbewegungen zwischen Scheitern und Widerstand geprägt. In Juntacadáveres hat der Apotheker aus Santa María, Barthé, das aufklärerische Ziel, ein Bordell in der Stadt zu gründen. Dafür hat er den Zuhälter Larsen alias Leichensammler geholt, den er mit dieser Aufgabe betrauen möchte. Dieses Projekt scheitert jedoch jahrelang am Stadtrat. Larsen muß frustriert als Journalist der Lokalzeitung die Zeit überwintern. Dabei werden die dafür vorgesehenen Prostituierten immer älter – weswegen man sie auch die Leichen und ihn den Sammler nennt.

Doch er gibt die Aufgabe nicht auf und plant im Stillen sein perfektes Bordell. Endlich erhält er die Zulassung, nachdem der Apotheker bereit war, im Stadtrat einem anderen unsauberen Handel seine Stimme zu geben. Das Bordell kann eröffnet werden und wird alsbald zu einer Erfolgsgeschichte.

²⁰⁹ Poppenberg. S.544.

²¹⁰ Poppenberg. S.545.

²¹¹ Poppenberg. S.545.

²¹² Poppenberg. S.545.

²¹³ Poppenberg. S.546.

Doch bald darauf formiert sich erheblicher Widerstand seitens der weiblichen Bevölkerung und des Vertreters der Kirche, Pfarrer Bergener. Das Bordell muß schlußendlich dichtmachen und Larsen wird per Dekret des Gouverneurs aus der Stadt verwiesen und ist fortan *persona non grata* – sein Bordellprojekt ist gescheitert.

Diese Zeit des Bordells dauerte ungefähr 100 Tage und die später folgende Zeit in der Werft läßt sich in einigen Punkten als Fortsetzung derselben, in anderen aber als Analogie oder Spiegelung auf diese lesen. Während Larsen in *Juntacadáveres* ein Zuhälter ist, der mit seinem perfekten Bordell zwar schon eine Art perfektes Kunstwerk im Kopfe hat, wird er in *El astillero* immer mehr zum geläuterten Widersacher gegen die *conditio humana*.

3.2.2. Larsens Untergang

"Cada uno de los discos del inmodificado programa nocturno, cada uno de sus ambiciosos crescendos, de los fracasos finales, tenía un sentido claro, expuesto con mayor precisión que todo lo que pudiera incorporársele por la palabra o el pensamiento."
(Astillero, 221f.)

Fünf Jahre nach der Ausweisung aus Santa María ist Larsen plötzlich wieder in der "ciudad maldita" (Astillero, 294). Relativ schnell fährt er in die Werft, Puerto Astillero, von der man annehmen darf, daß sie Larsen von seiner Zeit als Stadtbewohner kennt. Ab diesem Zeitpunkt manifestiert sich sein Wunsch, die Werft zu erben und so sozial endlich doch aufzusteigen. Zu diesem Zweck scheint ihm eine Ehe mit der Tochter des Werftbesitzers Petrus das richtige Mittel. Um diese jedoch für sich zu gewinnen, beziehungsweise nach Zuhältermethoden zu verführen, muß er sich in ihrer Nähe aufhalten. Dazu bietet sich natürlich eine Arbeit in der Werft an.

Nicht nur erhebt keiner Einspruch gegen seinen Aufenthalt in Santa María, trotz des Verbotes, sondern ohne daß der Leser erführe wie, wird Larsen die Stelle des Hauptgeschäftsführers der Werft angeboten.

Jedoch erweist sich die Arbeit als absolut absurd, da die Schiffe, die er verwalten soll, schon seit Jahren untergegangen oder verrotten und verrostet, auf Fälle vergessen sind. Des weiteren sind die Arbeitsbedingungen genauso absurd wie der Kern der Aufgabe: Sein Gehalt ist rein fiktiver Natur. Das Büro und alle Gebäude sind in einem absolut desolaten Zustand und wegen der fehlenden Fensterscheiben dringt die feuchte Kälte des von Dauerregen geprägten Winters überall ein:

"[...] casi cualquier cosa era preferible al techo de chapas agujereadas, a los escritorios polvorientos y cojos, a las montañas de carpetas y biblioratos alzadas contra las paredes, a los yuyos punzantes que crecían enredados en los hierros del ventanal desguarnecido, a la exasperante, histérica comedia de trabajo, de empresa, de prosperidad que decoraban los muebles (derrotados por el uso y la polilla, apresurándose a exhibir su calidad de leña), los documentos, sucios de lluvia, sol y pisotones, mezclados en el piso de cemento, los rollos de planos blanquiazules reunidos en pirámide o desplegados y rotos en las paredes" (Astillero, 168f.).

Der negativste Aspekt der Arbeit ist jedoch die menschliche Isolierung, da Puerto Astillero außerhalb der Stadt liegt und es außer der Handvoll Menschen kein Leben gibt.

Dennoch schafft es Larsen trotz des sozialen Unterschiedes, sich bei Angélica Inés vorstellen zu lassen, aber wegen deren geistiger Verfassung bleibt die Kommunikation mit ihr ein

Monolog seinerseits. Nicht nur ist ihre verbale Disposition mangelhaft, sondern auch ihre sexuelle Offenheit beschränkt sich auf einen exhibitionistischen Wutausbruch –so gibt es keine sexuelle Beziehung zwischen beiden.

Anfangs hat Larsen Schwierigkeiten, von seinen beiden Mitarbeitern Gálvez und Kunz akzeptiert und aufgenommen zu werden. Er bleibt ein Außenseiter, der ihre korrupten Machenschaften nicht billigen möchte: "Larsen volvió a mirar la hostilidad y la burla en las caras inmóviles de los dos hombres que aguardaban. Enfrentar y retribuir el odio podía ser un sentido de la vida, una costumbre, un goce" (Astillero, 168).

Doch Larsen gibt den erniedrigenden Versuch der Kontaktaufnahme nicht auf und mit fortschreitendem Elend – da ihm das Geld ausgeht und er Hunger leidet – "El hambre no era ganas de comer sino la tristeza de estar solo y hambriento [...]" (Astillero, 186) wird er in den Kreis von Kunz, Galvéz und dessen Frau aufgenommen. Von nun an kochen, essen und trinken sie gemeinsam. Durch einen Schmuckverkauf und das Partizipieren an den illegalen Machenschaften von Kunz und Gálvez kann er ein Leben am Existenzminimum gerade noch fristen, jedoch findet mit diesen beiden keine wirkliche Kommunikation statt und er wird immer einsamer: "Larsen pasó de la nada a la soledad que ya no podía ser disminuida por los hombres ni por los hechos" (Astillero, 290). Weiter heißt es:

"Todas las palabras, incluyendo las sucias, las amenazantes y las orgullosas, eran olvidadas apenas terminaban de sonar. No había nada más, desde siempre y para la eternidad, que el ángulo altísimo del techo, las costras de orín, toneladas de hierro, la ceguera de los yuyos creciendo y enredándose" (Astillero, 177).

Selbst Gálvez Frau, die er auch umwirbt, stellt ob ihres körperlich-seelischen Verfalls und der fortgeschrittenen Schwangerschaft nur einen schwachen sozialen Bezugspunkt für Larsen dar. Obwohl er den Hunger besiegt hat, sorgen die schlechten Unterkunfts- und Arbeitsbedingungen (Kälte, und Nässe) sowie die Mangelernährung dafür, daß sich sein körperlicher Verfall beschleunigt. Eine gesicherte Zukunft als Werft-Erbe wird in dem Maße, wie sich eine Affäre um Aktienfälschungen verhärtet und Angélica Inés sich ihm verweigert immer mehr zur entwindenden Illusion.

Doch Larsen fährt nach Santa María und kämpft für die Rettung der Werft. Diese Rettungsaktion, er warnt Petrus, muß scheitern, denn er kommt zu spät: Gálvez hat schon Anzeige erstattet. Weiterhin kommt Larsen, trotz seiner insistenten Bemühungen, in seiner Beziehung zu Angélica Inés nicht an diese heran.

Dann erfolgt das Finale: Nach seiner Rückkehr aus Santa María versucht er vergeblich Angélica Inés zu treffen, schläft statt dessen mit dem aus dem Subproletariat stammenden Dienstmädchen, das ihn nicht in die Gemächer von Angélica Inés läßt. Sein Aufstieg ist gescheitert, das Haus des Petrus bleibt ihm für immer verschlossen. Am nächsten Morgen läßt er die gleichsam verrückte, hochschwangere und alsbald gebärende Frau Gálvez angewidert von dem neugeborenen Leben im Stich, um kurz darauf nach einer Schiffsfahrt aus dem Leben und aus der Santa María-Saga in den Tod zu scheiden.

3.2.3. Larsens Widerstand

Gegen alle widrigen Umstände gibt Larsen nicht auf: So wartet er trotz der vermeintlichen Ausweglosigkeit zu Beginn von *Juntacadáveres* geduldig auf die Eröffnung seines perfekten Bordells. Das Verbot des Stadthalters ("Gobernador") mißachtend, damit den Gesetzen Widerstand leistend – hier ist eine Parallele zum Sisyphos erkennbar, der sich gegen die göttliche

Ordnung zur Wehr setzte – kehrte er wieder in die verfluchte Stadt Santa María zurück. Seiner Einsamkeit und Entfremdung trotzend, versucht er sich sozial wieder zu integrieren, indem er mit einigen alten Bekannten, den Kneipenwirten und anderen Leuten spricht und schließlich den Kontakt zur Familie Petrus sucht.

Trotz der Absurdität seines Unterfangens als Geschäftsführer der Werft wirkt Larsen ordnend und re-funktioniert wieder einige Abläufe der Verwaltung sowie der Ausstattung (Büro, Fernsprechanlage). Er leistet damit aktiven Widerstand gegen den Verfall (*decadencia*) und die Aufgabe (*abandono*). Trotz der geistigen Zurückgebliebenheit Angélica Inés' widersteht Larsen den Ratschlägen ihrer Angestellten und gibt den eigentlich hoffnungslosen Versuch nicht auf, die Tochter von Petrus erobern und heiraten zu wollen.

Obwohl ihm im Vergleich zu seiner eigenen Behausung und der der anderen Angestellten der Werft die Villa des Petrus wie ein Schloß vorkommt – in das er ähnlich wie Kafkas Protagonist in der gleichnamigen Geschichte nie hineinkommt – läßt er sich nicht einschüchtern und versucht beständig, in das ersehnte Objekt zu gelangen: Er landet zu guter Letzt nur im Untergeschoß, im Bett der Dienstmagd.

Larsen leistet der verheerenden Rechtslage und der offenkundigen Absurdität Widerstand und versucht Gálvez von der Rettung der Werft zu überzeugen sowie von einem Herbeiführen der Katastrophe, durch eine Anzeige, abzubringen. Doch muß er eingestehen, daß er scheitert: "Por primera vez sintió que fracasaba" (Astillero, 278).

Erst am Ende gibt er sich geschlagen, verläßt die Werft, damit den "olor de ratas y fracaso" (Astillero, 262) und geht freiwillig zum Fluß, der ihn in den Tod führt. Dieses finale Scheitern wurde ja schon bei seinem ersten Treffen mit Angélica Inés prognostiziert:

"Luego vino el primer encuentro verdadero, la entrevista en el jardín en que Larsen fue humillado sin propósito y sin saberlo, en que le fue ofrecido un símbolo de humillaciones futuras y del fracaso final, una luz de peligro, una invitación a la renuncia que él fue incapaz de interpretar" (Astillero, 163).

3.2.4. Definitives Scheitern bei Larsen?

Folgen wir dem ersten Teil der Ausführungen, erscheint uns Larsen als ein Gescheiterter: Seine beruflichen Pläne mißlingen, seine soziale Integration mißlingt, seine gesamten Anstrengungen erweisen sich als sinnlos. Am Ende muß er alles aufgeben und stirbt. Von Außen betrachtet erscheint Larsens Existenz nicht nur als gescheitert, sondern sogar als dauerhafter Weg des ewigen Scheiterns.

Doch da das Attribut "Scheitern" einem philisterhaften Diskurs, der vom Wahn eines vermeintlichen äußeren Erfolgs geleitet wird entspringt, möchte ich anzweifeln, daß die Figur Larsen auch innerlich scheitert. An dieser Stelle wäre die Frage zu stellen, was Larsens eigentliche Ziele sind, wenn er weiß – und das nehme ich durch die fast allegorische Darstellung Onettis an – daß es für den Menschen, wenn wir Scheitern als absolut betrachten, überhaupt keine Alternative zu einem dauerhaften am Leben Scheitern gibt. Denn das menschliche Leben ist durch einen permanenten Prozeß des Verfalls geprägt. So gibt es als Gegenkraft zur *conditio humana* nur das Aushalten, das Trotzdem, das willentliche Scheitern, welches ich als Widerstand werten möchte, da es darauf abzielt, die Sinnlosigkeit und das Leiden am Leben zu überwinden.

Innerlich weiß Larsen, analog zur Figur des Camus'schen Sisyphos, von den Konsequenzen seines Handelns. Er kennt die zwangsläufige Bestrafung und macht alles trotzdem oder genau deswegen. Dieses "Trotzdem" ist so entscheidend, da Larsen zutiefst von der Absurdität seines

Lebens, ja des Lebens überhaupt, überzeugt ist. Er weiß, daß jede Arbeit, jede Existenz, ja alles Sein in letzter Konsequenz absolut sinnlos ist. Dieser Mensch glaubt nicht daran, daß intersubjektive Kommunikation wirklich möglich ist. Einer seiner seelischen Verwandten, der Protagonist aus Onettis erstem Roman "El pozo" drückte diese Überzeugung folgendermaßen aus:

"Yo soy un hombre solitario[...] Todo es inútil y hay que tener por lo menos el valor de no usar pretextos. Me hubiera gustado clavar la noche en el papel como a una gran mariposa nocturna. Pero, en cambio, fue ella la que me alzó entre sus aguas como el cuerpo lívido de un muerto y me arrastra, inexorable, entre fríos y vagas espumas, noche abajo. Esta es la noche." (El pozo²¹⁴)

Damit ist Larsen nicht einfach ein Gescheiterter. Er verkörpert durch sein Aushalten, durch sein "Trotzdem", durch seinen Widerstand jenes *amor fati*, das Nietzsche²¹⁵ forderte. Gleichzeitig rückt ihn das in die Nähe jenes "glücklichen" Sisyphos, wie ihn Albert Camus in seinem Essay zum Absurden zeichnete:

"Je laisse Sisyphe au bas de la montagne! On retrouve toujours son fardeau. Mais Sisyphe enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. Lui aussi juge que tout est bien. Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni futile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux."²¹⁶

Dieser Widerstand gegen die *conditio humana*, dieses Aushalten des Zustandes des Scheiterns ist jedoch nicht nur eine Art Revolte, wie sie Camus formulierte, sondern ist möglicherweise ein metaphysisches Aufbegehren gegen die Welt an sich. Dies werde ich im Schopenhauer-Kapitel genauer erläutern, wo ich Larsens Widerstand als Verneinung des Willens zum Leben interpretiere.

²¹⁴ Zitiert nach: J.C. Onetti: *El pozo*. Michigan 1965. (Hg. A. Rama). S.53.

²¹⁵ Vgl. *Die fröhliche Wissenschaft*, Viertes Buch, Aphorismus 276 "Zum neuen Jahre" (KSA 3, S.521). "[...] **Amor fati**: das sei von nun an meine Liebe! Ich will keinen Krieg gegen das Hässliche führen. Ich will nicht anklagen, ich will nicht einmal die Ankläger anklagen. *Wegsehen* sei meine einzige Verneinung! Und, Alles in Allem und Grossen: ich will irgendwann einmal nur noch ein Ja-sagender sein!". *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München und New York 1980.

²¹⁶ Albert Camus: *Le mythe de Sisyphe*. Paris 2004. S.168.

4. Larsen als Don Juan

“*Chi son'io tu non saprai*”
(Da Ponte)

Junta Larsen, der Leichensammler, ist in *Juntacadáveres* ein Zuhälter, der ein Bordell eröffnet. Da Larsen jedoch nicht primär Geschäftsmann ist, sondern die Frauen durch eine Art der Verführung²¹⁷ für sich gewinnt, die im Roman *Juntacadáveres* erläutert wird, ist die Frage zu stellen, wie dieser komplexe Bereich der Verführung, der Erotik und auch der Macht differenziert analysiert werden kann. Die Verführung ist nicht nur ein Teil der menschlichen Erotik, beziehungsweise der Macht, sondern sie ist auch spätestens seit Fray Gabriel Tellez alias Tirso de Molina ein kulturelles Phänomen, das sich nicht nur in der Literatur einen mehr als prominenten Platz erobert hat. Ich schlage deshalb vor, Larsen als eine Art Don Juan zu lesen und gleichzeitig *El astillero* als eine Art erotischen Roman zu lesen – wobei die Erotik nicht als plumpe Sexualhandlung verstanden werden will, sondern durchaus als transzendentes Phänomen. Gleichzeitig stellt erotisches Werben, Verführung und Sexualität einen Impuls dar, den Freud, beeinflusst von Schopenhauers Konzept des Willens zum Leben, nicht zufällig neben dem Todestrieb als wichtigsten Welten- und damit Menschenantrieb verstanden hat.

Der nun folgende literaturhistorische Exkurs soll die Figur des Don Juan umreißen und an ihr das Semion der Erotik und das Phänomen der Verführung in der diachronen Entwicklung darzustellen. Diese Entwicklung Don Juans soll als intertextuelle Folie den inneren Wandlungsprozeß des Protagonisten Larsen vom jungen Frauenausbeuter über den professionellen "Leichensammler" zum geistigen Verführer illustrieren.

4.1. Der Don Juan-Mythos

Neben dem Faust- ist der Don Juan-Mythos sicherlich der bekannteste in der europäischen Literatur: Von Spanien aus gelangt der Stoff über die italienische *comedia dell'arte* zu Molière, der aus dem reinen Triebmenschen einen rasonierenden Libertin macht. In Mozart und Da Pontes Oper *Don Giovanni* erlangt er Weltrum, bevor ihm im 19. Jahrhundert José Zorilla unter christlich- didaktischer Zielsetzung am Ende sogar Erlösung und Popularität in ganz Spanien zukommen läßt. Durch Baudelaires, Max Frischs, Jean Anouilhs und Peter Handkes

²¹⁷ Der Aspekt des Verführertums fand in der Sekundärliteratur bereits Erwähnung, jedoch meist in untergeordneter Bedeutung, funktionalisiert mit Blick auf die Gesamtargumentation und/oder als oberflächliche Abhandlung. So räumt Jaime Concha in seinem Aufsatz *El astillero: una historia invernal* der Verführerrolle Larsens einigen Platz ein. Er nimmt eine Art Vokation an, die Larsen dazu zwänge, in der Kommunikation mit allen Frauen ein verführender Zuhälter zu sein. Insgesamt interessiert ihn dieses Verführertum allerdings ausschließlich als ein soziologisches Phänomen, das durch soziale Hierarchien und materielle Interessen dominiert werde. Die Stufe einer realistischen Lesart überschreitet Concha damit in seiner Lesart nicht. Concha. Auch Hugo Verani mißt Larsens Rolle als Galan und professioneller Verführer eine gewisse Bedeutung zu. Innerhalb seines Konzepts, die Verwirklichungen verschiedener Aspekte der Persönlichkeit mit bestimmten Orten zu assoziieren, führt dies allerdings dazu, daß er Larsens Verführertum auf den Raum der Glorieta und die Person Angélica Inés' beschränkt. Nicht nur geht er danach nicht weiter auf diesen Aspekt ein, sondern, indem er demgegenüber die Casilla simplifizierend mit Geborgenheit, Schutz und Verständigung gleichsetzt, übergeht er auch völlig – wie wir im Folgenden sehen werden – bestimmte eklatante Parallelen und Verschränkungen zwischen Larsens Beziehungen zu den verschiedenen Frauen. Verani: *Onetti, el ritual de la impostura*. Eine Kontextualisierung mit dem Don Juan-Stoff hingegen wurde bislang nicht vorgenommen, so daß mein Ansatz an dieser Stelle ein Novum darstellt. Angesichts der Vergangenheit der Figur Larsen als Zuhälter ist die bisherige Vernachlässigung erstaunlich. Verantwortlich dafür mag die einengende Betonung politisch-soziologischer und existenzialistischer Deutungsmuster sein.

Bearbeitungen entsteht letztendlich ein Don Juan der Moderne. Denker wie Ernst Bloch, Ortega y Gasset oder Albert Camus haben sich mit dem Don Juan-Mythos beschäftigt.

Auch wenn Don Juan im Gegensatz zu Casanova keine historische Figur, sondern ein literarischer Typus ist, der im populären Verständnis als Mann mit ausgeprägtem Sexualtrieb und Erfolg gilt, dem Treue nichts bedeutet, wird er oft mit dem Mann des Rokoko verwechselt, der die Liebe als pikantes, unterhaltsames Spiel betrachtet²¹⁸.

In der europäischen Literatur existiert eine schwer überschaubare Anzahl an Don-Juan-Texten. Der literarische Typus ist durch den Stoff bestimmt: dieser orientierte sich seit Tirso an der Konstellation eines extensiven Verführers, den es von einer Frau zur nächsten zieht und am Ende von einem himmlischen Strafgericht zu Tode verurteilt wird. Selbst Autoren folgen dieser Spannung oft, da das Strafgericht, wenn auch säkularisiert, ein wesentlicher Bestandteil des Stoffes aus dem 17. Jahrhundert ist.²¹⁹

Vor dem Hintergrund dieser motivgeschichtlichen Entwicklung Don Juans werde ich nun die Figur Larsen und ihre Beziehung zu den Frauen lesen. Dabei geht es nicht darum, Larsen als Kopie des spanischstämmigen Verführers und Spötters zu begreifen, sondern vor allem die Bewegung vom jungen Don Juan zum geistigen Verführer in der Entwicklung Larsens nachzuzeichnen.

4.2. Vom sexuellen Ausbeuter zum geistigen Verführer

Schon als junger Mann beginnt Junta Larsen, die Frauen auszubeuten. Im Roman *Juntacadáveres* erinnert er sich an seine ersten Frauenbegegnungen. Damals lebte er mit einer etwas älteren Dame namens Blanca zusammen, die ihm regelmäßig 300 Pesos nach Hause brachte, von denen sie beide leben konnten. Während er in einer Zeitschrift angestellt war, und sie beide in einer Pension lebten, kann er von dem Geld leben, weil er diese Frau, die immer dicker wird, aushält. Diese Frau ist ihm peinlich, wenn sie ausgehen, und gleichzeitig kann er gut von dem Geld leben, aber letztendlich ist diese Beziehung von rein ökonomischen Interessen geprägt, denn Blanca bedeutet ihm nichts:

"Pero él nada tenía que ver con ella, ni con su afán; una cara, en blanco como el nombre, posibilidades vagas y pretéritas, sobre todo, debajo de todo e inutilizándolo, aquella honestidad orgánica, irrenunciable; las cinco horas de trabajo en la escuela, los actos y las palabras con que Blanca salvaba diariamente – para sí misma, para la partícula inmortal de sí misma que había permanecido en ella – tradiciones y puntos de vista, creencias inexplicables y que no había necesidad de explicar."²²⁰

Doch aus dieser Beziehung kann nicht viel mehr werden, denn sie gelangt zu einem Endpunkt, der als Krise beschrieben wird in *Juntacadáveres*, in welcher "toda alma fuerte busca la soledad y su destino."²²¹ So verläßt Junta die Arbeit und trennt sich von Blanca, und dazu heißt es bei Onetti gleich: "o de la mujer que sustituía a Blanca"²²². Hier wird deutlich, daß schon die erste Frau, die nicht einmal als Prostituierte dient, sondern Junta noch von einem bürgerlichen Gehalt ernährt – einer Arbeit als Lehrerin –, reines Objekt bleibt, und letztendlich austauschbar ist. Als

²¹⁸ Vgl. Hiltrud Gnüg: *Don Juan. Ein Mythos der Neuzeit*. Bielefeld 1993. S.7f.

²¹⁹ Vgl. Gnüg. S.9f.

²²⁰ Onetti: *Obras Completas II*. S.462.

²²¹ Onetti: *Obras Completas II*. S.462.

²²² Onetti: *Obras Completas II*. S.462.

nächstes begibt sich dann Junta in einen anderen Stadtteil und beginnt nach der für ihn richtigen Frau Ausschau zu halten: "Y buscar en los cabarets del Bajo la mujer proporcionada a su vocación, la mujer imprescindible para empezar a vivir, seriamente, de acuerdo con sus convicciones."²²³ Schließlich lernt er María Bonita kennen, eine unmoralische Frau, von der er dann erst bei der fünften oder sechsten ihr folgenden Prostituierten, die er als Zuhälter arbeiten läßt, merkt, welchen Wert sie für ihn hat.

Dieser Beginn der Zuhälterlaufbahn von Junta Larsen zeigt ganz klar, daß Blanca oder die ihr folgenden Frauen zwar nützliche Objekte für ihn darstellen – und insbesondere gilt dies für María Bonita, die mehr Geld heranschaffen kann, indem sie unmoralisch sich der Prostitution direkt freigibt –, aber Junta gleichzeitig auch niemals die Möglichkeit hat, sich mit einer dieser Frauen emotional so zu verbinden, daß er etwas wie Affekt oder wirkliche Liebe zu einer dieser Frauen aufbaut. Zu dieser Zeit, als er mit der Prostitution beginnt als Zuhälter, ist er gerade einmal 20 Jahre alt²²⁴:

"Al principio había sido aquella grosera cosa, aquel oficinista de veinte años que trataba de satisfacer un orgullo, también grosero, instintivo, con todo lo que pudiera obtener gratis de las mujeres. Después, no se sabe cuándo, tan evidente como la pubertad, una dolencia, un vicio, segura, instalada para siempre, apareció la vocación."²²⁵

Genau diese "vocación" läßt ihn hinterher zum Zuhälter werden. Junta ist eine schwache Person, die sich anders fühlt als die anderen, der es peinlich ist zu lügen, Meinungen zu imitieren oder irgendwelche Sätze zu produzieren, nur um von den anderen akzeptiert zu werden, die jedoch auch nicht so überzeugt davon ist, die Einsamkeit für sich gänzlich als einzige Begleitung zu akzeptieren.²²⁶ In dieser Zeit verdient er wenig, arbeitet acht Stunden und muß sich seinen Vorgesetzten unterordnen, ihnen zulächeln, ohne feig zu sein. Gleichzeitig möchte er sich nicht ausbeuten lassen, sich nicht völlig hingeben. So besucht er oft den Barbier und läßt sich von diesem frisieren, schaut sich im Spiegel an und erfreut sich dieser Eitelkeit²²⁷.

Stück für Stück gelangt er dann, nachdem er die erste Frau, Blanca, kennenlernt, in die Rolle desjenigen, der immer weniger arbeitet, der sich daran erfreut, daß die Frau für ihn arbeitet. Gleichzeitig wird seine Beschäftigung mit gewissen Zügen der Selbstdarstellung wichtiger, denn es geht darum, Frauen zu verführen und so neue Frauen für sich zu gewinnen, die er dann benutzen kann.

Doch was läßt Larsen als eine Art Don Juan erscheinen? Erstens verführt er die Frauen immer mit einem rein ökonomischen Interesse, das im Gegensatz zu den meisten Don Juan-Gestalten aus der Literaturgeschichte, die ein rein sexuelles Interesse haben beziehungsweise eine Art von Spott praktizieren möchten, dennoch die Frau als Teilobjekt entwertet und dieser nur eine Rolle ob ihrer Sexualität zukommen läßt. Dabei ist die Intention erst einmal irrelevant. Wichtig ist, daß er der Frau etwas vorgaukeln muß, um sie sexuell gefügig zu machen. Aus dieser sexuellen Gefügigkeit entsteht dann aber keine Liebesbeziehung, sondern im Falle von Junta Larsen eine Wirtschaftsbeziehung, die sicherlich noch parallel sexuelle Ausbeutung mit einschließt. Entscheidend ist, wie sich Junta Larsen den Frauen nähert, und dort sind gerade die großen Parallelen zu der Gestalt des Don Juan ersichtlich.

²²³ Onetti: *Obras Completas II*. S.462.

²²⁴ Vgl. Onetti: *Obras Completas II*. S.458.

²²⁵ Onetti: *Obras Completas II*. S.458.

²²⁶ Vgl. Onetti: *Obras Completas II*. S.458.

²²⁷ Vgl. Onetti: *Obras Completas II*. S.459.

Noch einmal kurz zu dem Problem des ökonomischen Zwanges zurückkehrend ist festzustellen, daß Larsen kein aristokratischer Verführer ist, wie beispielsweise noch der Don Juan von Tirso oder der Don Juan von Molière, sondern eher ein moderner Don Juan, ein bürgerlicher Don Juan, der immer in der Nähe des Zuhälters zu verorten ist. Aber Don Juan und Larsen haben gemeinsam, daß sie sich einem gängigen Gesellschaftsprinzip entziehen und dieses Verhalten mit einer bestimmten ausbeuterischen Haltung gegenüber den Frauen verbinden. An der vorher zitierten Stelle wird klar, daß sich Larsen als eine Art Außenseiter sieht, der sich nicht mit den gesellschaftlich normalen Lügen identifizieren möchte und nicht ein falsches Bild von sich abgeben möchte, um akzeptiert zu werden, sondern im Gegensatz zu diesen Menschen, die er dadurch auch verachtet, seine eigene Freiheit ausleben möchte. Diese Freiheit besteht darin, daß er die bürgerlichen Normen verletzt und so in den zwielichtigen Bereich abrutscht. Der klassische Don Juan von Molina beispielsweise übertritt ja auch permanent die bürgerlichen beziehungsweise die adeligen Normen, also auf jeden Fall die gesellschaftlichen Normen, und verspottet das System. Das System stellt sich nicht nur als seine männlichen Widersacher dar, sondern ganz besonders auch als das allegorische Symbol des steinernen Gastmahls. In der folgenden Analyse werden wir sehen, daß Onettis Junta Larsen ähnlich wie Tirsos Don Juan sich die Zuneigung und die sexuelle Disposition der Frauen durch diverse Tricks, Lügen und falsche Versprechen erschleicht. Beispielsweise gibt es die Stelle, an der Larsen Angélica Inés und Gálvez' Frau jeweils die gleiche Schmuckdose schenkt und sich dafür mit einem Kuß belohnen läßt, möglicherweise symbolisch gesehen eine Bejahungsgeste der beiden Frauen. Hingegen das Dienstmädchen Josefina verführt er mit einem einfacheren Geschenk, indem er ihr Süßigkeiten mitbringt. Parallelen zu Molière finden sich darin, daß in *El astillero* Junta Larsen mittlerweile ein relativ zynischer, abgetakelter Spötter geworden ist, dem eigentlich nur noch eine Maskerade hilft. Das sieht man besonders gut an der Verfilmung von Bluval, denn eigentlich ist er fett, gealtert und dadurch häßlich. Hingegen scheint es ihm, einem moderneren Don Juan, nicht mehr – im Gegensatz zur Literaturgeschichte bis mindestens Anfang des 20. Jahrhunderts – möglich zu sein, die Frauen durch ein existierendes Machtgefälle zu verführen. Hier ist klar, daß die Versuche, Frauen anderer Sozialschichten zu verführen, sofort scheitern – hier im *Astillero* sehr beispielhaft an der Figur der Angélica Inés gezeigt –, und die sexuelle Beziehung eigentlich nur zu dem Dienstmädchen Josefina möglich ist. Wie die meisten Don Juan-Gestalten ist Larsen ein sehr einsamer Mensch, der eigentlich durch eine große emotionale Distanz zu den Frauen charakterisiert ist, und ob dieser Einsamkeit, und ob der dieser zugrunde liegenden *conditio humana*, die durch eine generelle Inkommunikation zwischen den Menschen geprägt ist, erkennt Larsen in *El astillero* die Sinnlosigkeit eines Verführerdaseins immer mehr (vgl. S.29f.). Er rückt damit in die Nähe der Don Juan-Gestalten der Romantik, die die Sinnlosigkeit ihres Verführens und die damit einhergehende Schaltheit nicht mehr ertragen können. Dieser Transformationsprozeß, der damit einhergeht, ist sicherlich entscheidend für eine moderne Konzeption einer sich im Don Juan-Kontext befindenden Person. Hier gibt es Verbindungsmöglichkeiten zur Don Juan-Gestalt von Peter Handke (2004), welche einen seelisch-geistigen Wandlungsprozeß durchgemacht hat und eigentlich gar nicht mehr verführen möchte. Bei Peter Handke liegt das daran, daß der Don Juan Trauerarbeit ob des Todes seines Sohnes leistet.

Schauen wir uns jetzt einige Szenen aus *El astillero* an, anhand derer die Don Juan-Konzeption noch textuell klarer wird. Die Entfremdung vom eigenen Entführen und die damit einhergehende Einsamkeit wird Larsen in der bekannten Kußszene erkenntlich (vgl. *Astillero*, 29f.), in der er zu einem großen Grade eine immense innere Leere spürt. Denn der erlangte Kuß, nachdem er Angélica Inés mit der Schatulle beschenkt hat, stellte für ihn überhaupt keinen Erfolg

und auch keinen als Sieg bezeichneten Zustand dar, sondern eher ein seelisches Scheitern. Zu den einzelnen Verführungsstrategien, die sich sukzessive ändern, wäre als erstes der Moment zu nennen, in dem Josefina seinem Werben nachgibt. Dazu heißt es:

"la sirvienta, dijo que sí después de dos noches de asedio; después de tener en los hombros, por sorpresa, un pañuelo de seda; después de ruegos, exaltaciones del amor y sus tormentos, que no se originaban exclusivamente en Angélica Inés Petrus sino —con amplitud, con vaguedad— en todas las mujeres que habían suspirado sobre la tierra, con especial inclusión de ella, Josefina, la sirvienta" (Astillero, 163).

Hier wird klar, daß Larsen all sein Werben noch einmal einsetzt, und die ganze Klaviatur der Liebesschwüre nicht nur auf Angélica Inés, sondern auf alle möglichen Frauen, auf das weibliche Geschlecht generell sich überträgt, und damit Josefina auch sich beeindruckt läßt. In der Tat empfindet Larsen eine sexuelle Anziehung zu Josefina: "Con el sombrero en la mano, mirándole las caderas, la firmeza del paso, Larsen la siguió con desconfianza, inseguro de que lo hubiera invitado a entrar" (Astillero, 164).

Hier liegt Larsens Blick ganz direkt auf der Hüfte und der Art, wie sich Josefina bewegt. Angesichts der ersten Begegnung mit Angélica Inés beginnt Larsen mit seinen sehr plumpen Verführungsstrategien. Das Treffen, welches er ja wohl(nach)weislich eingefädelt hat, gibt Larsen als zufällig aus. Weiterhin behauptet er, daß Angélica Inés für ihn eine Art seelischen Wandel bedeuten würde:

"—Adivine cuándo —dijo Larsen en la glorieta—. Ni en mil años, porque a usted no le importó. Yo estaba en el Belgrano y había llegado por casualidad; ese negocio a una cuadra del astillero. No sabía qué hacer de mi vida, créame; me tomé una lancha y me bajé donde me gustó. Empezó a llover y me metí allí. Así eran las cosas cuando usted aparece. Desde aquel momento tuve la necesidad de verla y hablarle. Para nada; y yo no soy de aquí. Pero no quería irme sin verla y hablarle. Ahora sí, ahora respiro: mirarla y decirle cualquier cosa. No sé lo que me tiene reservado la vida; pero este encuentro ya me compensa. La veo y la miro" (Astillero, 166f.).

Gleichzeitig bringt er an dieser Stelle Angélica Inés in eine Art Verpflichtung zu handeln, denn er eröffnet die Möglichkeit, daß sie in sein Leben treten könne. Eigentlich möchte er sie ja, wenn man dieser Analyse Folge leistet, nur verführen, beziehungsweise mit ihr schlafen, um sie dann ehelichen zu können und so die Werft zu erben. In der weiteren Analyse werden wir sehen, daß dies natürlich nur eine Interpretationsmöglichkeit ist und Larsen unter Umständen diesen Verführungsablauf nur noch aus habituellen Gründen praktiziert, ohne von seinem Erfolg auch nur im geringsten überzeugt zu sein. Doch kehren wir zum Text zurück. Angélica Inés fällt nicht sofort auf die Verführungsstrategie herein. Sie verweigert seinen Kuß: "—Gracias, querida —dijo—. Sé agradecer. Pero ella le detuvo la boca con una mano" (Astillero, 167). Dadurch, daß sich Angélica Inés ihm so schnell entzieht, braucht Larsen andere Strategien der Verführung, über die auch spekuliert wird:

"O tal vez, por entonces, no se besaran. Es posible que Larsen alargara su prudencia y esperara el momento inevitable en que descubriría en qué tipo de mujer encajaba la hija de Petrus, con qué olvidaba María o Gladys coincidía, qué técnica de seducción podía usarse sin provocar el espanto, la histeria, el final prematuro" (Astillero, 183).

Hier ist eine absolute Intentionalität im Handeln Larsens bemerkbar, wenn es darum geht, ein mögliches verfrühtes Ende beziehungsweise einen Abbruch der Beziehung unter allen Umständen zu vermeiden. Zu diesen veränderten Verführungsstrategien gehört auch die eben schon angesprochene Tat, Angélica Inés eine Schatulle zu schenken mit einem kleinen Spiegel, welche diese dann auch erhält: "—Para que me recuerde —dijo Larsen, sin acercarse—; para que la abra y mire en el espejo, esos ojos, esa boca. Puede ser que entienda, mirándose, que no es posible vivir sin usted" (Astillero, 197). Weiter heißt es an dieser Stelle, und damit wird noch einmal ganz klar herausgestellt, daß Junta Larsen die Eigenschaften eines Verführers vollkommen ins Blut übergegangen sind:

"Desde hacía muchos años, abrirse paso en una mujer no era más que un rito indispensable, una tarea a ser cumplida, a pesar o al margen del placer, con oportunidad, con eficiencia. Lo había hecho, una vez y otra, sin preocupaciones ni problemas, como el patrón que paga un salario; reconociendo su deber, confirmando la sumisión ajena. Pero siempre, aun en los casos más tristes y forzados, había extraído del amor plenitud y un desvaído orgullo. Aun en aquellas ocasiones en que le era necesario exagerar el cinismo y la torcedura de su sonrisa frente a los amigos silenciosos, falsamente desinteresados, que en las reuniones de madrugada bostezaban sin sueño al llegar la mujer de Larsen. Y luchaban contra el silencio, torpes, con la primera frase de sentido heroico que podían componer o recordar: 'Es problemática la inclusión de Labruna'" (Astillero, 198).

Hier wird Larsen ganz klar als Don Juan-Verschnitt qualifiziert, der diese Tätigkeit jahrelang praktiziert hat. Alles ist ihm ein habitueller Ritus geworden, ähnlich – und hier gibt es wieder den Vergleich mit dem Restaurantbesitzer, der seine Angestellte ausbezahlt, aber mit der Einschränkung, daß er aus dieser ganzen Tätigkeit immer wieder eine eigene Befriedigung mitgenommen hat. Auch in der Begegnung mit den anderen Frauen im *Astillero* wird klar, daß sich in Larsen ein donjuaneskes Wesen befindet. So ist die Begegnung mit Frau Gálvez auch immer latent erotischer Natur. Larsen begehrt sie trotz oder gerade ob ihres äußerlich abstoßenden Wesens. Hier ist vielleicht noch einmal zu betonen, daß die Prostituierten von Larsen in *Juntacadáveres* nicht umsonst als Leichen bezeichnet werden – zu ihnen zählt die mittlerweile sehr ältliche María Bonita –, was womöglich Larsens privaten sexuellen Neigungen entspringt oder aber der Überzeugung, daß diese Art von Prostituierten effizienter für ihn arbeiten würde oder er sie besser ob ihrer äußerlichen Schwäche dominieren würde können. Ein Beispiel für die Erotik, die sich in der Begegnung mit Frau Gálvez abzeichnet, ist folgende Stelle: "La mujer [Frau Gálvez] retiró algo de la mesa, levantó del suelo el sombrero; la sentía próxima a su hombro, de espaldas, pensativa sobre la llama ruidosa, resuelta a no hablar" (Astillero, 207). Larsen nimmt Frau Gálvez rein körperlich wahr, indem er ihre Nähe spürt, ohne daß es zu irgendwelcher Kommunikation käme. Diese äußerlich gefühlte Präsenz der Frau des Mitarbeiters Gálvez drückt sich auch darin aus, daß Larsen durchaus eine Art seelischer Zuneigung empfindet, beziehungsweise seine äußere, rein erotische Zuneigung, der er jetzt aber ob ihrer körperlichen Dekadenz und der Unmöglichkeit der Situation keinen Raum geben kann, in einem inneren Monolog in folgenden Worten modifiziert:

"Molesto por el frío y la humedad, Larsen fue incapaz de encontrar una frase que explicara a la mujer cuánto la quería, de qué manera extraña y perseguida habían estado siendo hermanos durante años de separación y desconocimiento. Se puso el sombrero y caminó hacia la mujer, como si cumpliera una orden, un poco encorvado para hacerse perdonar" (Astillero, 214).

Hier stellt sich die Frage, wie plötzlich Larsen genau diese innere Verbindung zu der Frau spüren kann, mit der ihn eine Brüderlichkeit über Jahre hinweg, trotz der Unbekanntheit, verbunden haben soll. Es bleibt auch an diesen Stellen aufgrund des sehr ambivalenten Charakters unklar, ob es ironisch gemeint ist, ob es sich um eine wirkliche seelische Regung Larsens handelt, oder ob hier einfach nur innerlich monologisiert ein nicht äußerlich ausgeführter, über Schmeicheleien verstärkter Verführungsversuch vorliegt. Im folgenden Teil sehen wir, daß Larsen nicht nur Frauen verführt, sondern Verführen generell eine Strategie ist. Im Gespräch mit Petrus heißt es:

"Se palpó de cigarrillos y no tuvo fuerzas para desprender el sobretodo húmedo que lo rodeaba, seduciéndolo, con un olor triste y cobarde, un perfume de resaca y de antiquísimas lociones que le habían resegado en el pelo en salones de peluquerías que series de espejos hacían infinitos, tal vez demolidos años atrás, increíbles ya, en todo caso" (Astillero, 236).

Larsen ist ein alternder Don Juan. Das macht der Text über die Darstellung seines äußeren Auftretens sehr deutlich. Dieses alternde Moment, verbunden mit seiner Fettleibigkeit und seinem schweren Schritt, wird kontrastiert mit der Rolle eines aktiven Verführers. Eigentlich hat ja der Don Juan, wie ihn Tirso beschreibt, gerade die Attribute jugendlichen Verführens, während schon Molières Don Juan ein Farceur ist, der sich nur über seine Maskerade noch an die Frauen heranwagen kann. In *El astillero* heißt es:

"No esperó mucho, como se dijo, aunque él, Larsen, estaba dispuesto a esperar un siglo, o, por lo menos, a no pensar que estaba esperando. Gordo pero ágil, servicial, destinado a enternecer; gastando sin avaricia, porque ya nunca volvería a necesitarla, toda la falsa, nauseabunda bondad de que se había ido impregnando sin dificultades, sin resistencia, a través de años de explotar y sufrir mujeres" (Astillero, 265).

Diese Szene steht in klarer Verbindung zu den Annäherungsversuchen von Larsen bei Gálvez' Frau während der Abwesenheit seines Arbeitskollegen. In diesen Tagen führen beide eine Art von Eheleben, ohne daß aber Larsen mit der hochschwangeren Frau Gálvez irgendwelchen intimen Kontakt hätte. Er hilft ihr zu kochen, spielt mit den Hunden, bearbeitet das Holz und richtet sich soweit in ihrem Haus ein. Dabei betrachtet er immer wieder ihren schwangeren Bauch, um auch sicher zu gehen, daß der Ekel ihn vor jeglicher Hingabe oder Schwäche behüten würde. An dieser Stelle wird klar, daß Larsen einerseits immer wieder als möglicher Verführer auftritt, aber gleichzeitig auf den Sexualakt soweit wie möglich verzichten möchte. Dies ist auch ein weiterer Hinweis für die später folgende Interpretation der Figur Larsens als einer Figur, die den Willen zum Leben im Schopenhauerianischen Sinne versucht zu verneinen. An anderer Stelle heißt es zu der latenten Erotik, die zwischen Frau Gálvez und Larsen existiert und die er sicherlich durch seine Verführungsrolle weiter forciert:

"Pero esto sucedía al principio del asedio, durante un corto tiempo después de la noche en que Larsen se entrevistó en Santa María con Díaz Grey, Petrus y Barrientes, y pisó el mundo perdido. Porque Gálvez continuaba pasando las noches lejos de la casilla y la insistencia de Larsen en convencer a la mujer de que robara el título y se lo diera, para la felicidad de todos, alcanzó muy pronto un tono erótico. Acodado en la mesa, ofreciendo una mano distraída a la lengua de los perros, la cabeza defendida del frío por el sombrero negro requintado, tragando con moderación un vino retinto y espeso, Larsen remedaba paciente e implacable, y hasta creía superar, antiguos y

V. VERSCHIEDENE LESARTEN UND IHR PHÄNOMENOLOGISCHER ABRISß

exitosos monólogos de seducción, renuncias generosas pero no definitivas, ofertas totales e inconcretas, ciertas amenazas que espantan a quien las formula" (Astillero, 268).

In dieser Beziehung zu Frau Gálvez spielt die Aktie, dieser gefälschte Titel, eine wesentliche Rolle. Nicht nur ist dieses Papier symbolisch der mögliche Umschlagpunkt in der Geschichte, welcher darüber entscheidet, ob die Situation zum Untergang führt oder weiterhin der Status Quo aufrechterhalten werden wird können, sondern es ist auch ein ganz klar sexuell konnotiertes Objekt, denn Larsen fordert dieses Papier von Frau Gálvez, indem er es von ihrem Mann über sie übernehmen möchte. Dies kommt einer Art Substitution des Sexualpartners, beziehungsweise wenn man es freudianisch sehen möchte, des Phallusobjektes, gleich. Aber diese Aktie ist mehrfach konnotiert, denn Larsen bezeichnet sei auch als "objeto de su deseo" (Astillero, 270) und behandelt sie mittlerweile so, als ob es nicht nur ein Wertpapier wäre:

"Ya no nombraba el título; inventaba ahora alusiones sutiles, se refería al objeto de su deseo como si se tratara de una libidinosamente adorada porción del cuerpo de la mujer, como si la suplicada entrega del título significara, y no sólo en símbolo, la entrega de todo lo que ella había sido capacitada para dar" (Astillero, 270).

Ganz klare Referenzen werden auf den Körper der Frau hergestellt, der, obwohl er immer wieder als extrem häßlich gezeichnet wird, wohl doch eine Art Wunschobjekt für Larsen darstellt, und ähnlich einem verführenden Werber läßt Larsen nicht von diesem Bezugsobjekt ab:

"Una noche y otra, temeroso siempre al empezar, tranquilizándose después porque ella hacía ostensible su paciencia, porque ella le permitía creer que su silencio, que su oreja cubierta, pero no del todo por el pelo, y el discutible extremo de sonrisa, no eran otra cosa que los elementos con que armaba una turbia, apaciguada coquetería. Y alguna noche Larsen estuvo seguro de que la palabra título —o el documento o el papel ese—, pronunciada por error, había hecho que se ruborizara suavemente la mejilla que la mujer le presentaba, siempre la misma, la izquierda" (Astillero, 270).

Und tatsächlich führt das Werben so zu einer möglichen Sexuelszene zwischen Frau Gálvez und Larsen, die aber in einem Kuß ihren Höhepunkt erreicht:

"Larsen esperó a que ella se levantara. Entonces se puso de pie y depositó el sombrero sobre la mesa. Miraba al avanzar la gran comba del sobretodo, los ojales tirantes, el alfiler de gancho que cerraba el cuello. No tenía ganas de hacerlo; no podía descubrir un propósito que reemplazara las ganas. Miró la cara amarillenta y brillante, los ojos impávidos que ya lo habían juzgado. Apretó delicadamente su vientre contra el de la mujer y la besó sujetándola apenas por los hombros, rozando la tela áspera con las yemas de los dedos. Ella se dejó besar y abrió la boca; se mantuvo inmóvil y jadeante todo el tiempo que Larsen quiso. Después retrocedió hasta tocar la mesa y lentamente, ostensiblemente, alzó una mano y golpeó la mejilla y la oreja de Larsen. El golpe lo hizo más feliz que el beso, más capaz de esperanza y salvación" (Astillero, 285).

Wobei auch hier wiederum die Doppeldeutigkeit der Szene nicht außer Acht gelassen werden kann, denn, so heißt es ja am Ende trefflich, daß der Schlag, die Ohrfeige, die sie ihm austeilt, ihn glücklicher macht als der Kuß selber, denn genau diese Ohrfeige ist für ihn ein stärker mit Hoffnung und Rettung verbundenes Symbol. Dies ist ein weiterer Hinweis auf die mögliche Interpretation Larsens als eines Verführers, der in *Juntacadáveres* Frauen rein auf ihr Objektdasein reduziert, sie mehr als sein halbes Leben ausbeutet, und nun, gegen Ende seines Lebens, in *El astillero* eine Art geistiger Verführer wird, der es nicht mehr nötig hat, jenseits von

Konversation und fast platonischen erotischen Kontakten mit dem weiblichen Geschlecht seine Rolle auszufüllen.

Interessant ist dennoch die Tatsache, daß Larsen am Ende des Romans statt im Bett einer der Frauen, die er am meisten versucht hatte zu verführen, in dem des Dienstmädchens landet, bei dem Versuch scheiternd, in das obere Stockwerk des Hauses von Angélica Inés zu gelangen. Von vielen Interpreten ist dies aus soziologischer Sicht dahingehend gedeutet worden, daß Larsen letztendlich zu den eigenen Wurzeln, zu seiner eigenen Schicht zurückfindet²²⁸. Diese Interpretation ist meines Erachtens zu kurz greifend. Es liegt hier eine komplexere Situation vor, denn mit diesem Sexualakt wird gleichzeitig das Ende des Romans eingeläutet, denn am darauffolgenden Morgen verläßt der Protagonist die Welt von Santa María und stirbt. Als Konklusion ist dennoch festzustellen, daß Junta Larsen eine Verführerbiographie aufweist, die immer wieder Züge des Donjuanesken trägt, dann nämlich, wenn Larsen über billige Tricks Frauen verführt, wenn klar wird, daß ihm an der Frau als seelischem Wesen nichts gelegen ist und er ihr rein egozentrisch gegenübertritt. Dies ist auch ein weiterer Beweis für die omnipräsente Inkommunikation in dem Roman wie auch im Gesamtwerk Onettis. Parallelen sind auch offensichtlich zu den Figuren in Célines *Voyage*, denn hier wird ja permanent die Frau als gieriges Wesen dargestellt, das seinen Körper sexuell zur Verfügung stellt, ohne aber seelisch präsent zu sein, und demgegenüber wird der Mann als Person dargestellt, die in diesem Spiel schnell lernt mitzuspielen und dann gleichermaßen zu jeglicher emotionaler Bindungen zur Frau unfähig ist. Einzige Ausnahme stellt die Verbindung von Bardamu und Molly dar, die ja bekanntermaßen ihren Widerhall im Werk von Onetti findet in der im *Astillero* aber nicht auftretenden Form der großzügigen Prostituierten. Dennoch ist es sicherlich legitim, einige Hauptzüge des Don Juan-Mythos in *El astillero* festzustellen, jedoch wie bei jeglicher Stofftradition nur noch in ausgebleichener Form. So stellt ja schon die Forschung fest, daß beispielsweise der Prototyp des Don Juan oder jeglicher anderen mythischen oder historischen Figur nicht mehr in der Moderne existiert, sondern höchstens noch einzelne Züge von ihnen übernommen werden. Beispielsweise Peter Handkes Don Juan ist in dem ganzen Roman sexuell absolut untätig, verführt nur über Blicke; oder Max Frischens Don Juan ist mehr in die Mathematik, in die Geometrie verliebt als in irgendeine Frau, und so gibt es unzählige weitere Modelle, nehmen wir nur das von Jean Anouilh, in dem die Konzeption des modernen Don Juans nur noch sehr partielle Züge des vormals von Tirso de Molina etablierten Stoffes trägt.

Indem die Figur des Larsen vom Verführer zu einem modernen Don Juan geworden ist, wird in ihrer Biographie gewissermaßen die geistige Entwicklung in der Motivgeschichte nachgezeichnet. Diese Bewegung einer zunehmenden Vergeistigung ist jedoch nicht nur auf ihre intertextuelle Verortung zu beziehen, sondern läßt sicherlich tiefere Rückschlüsse zu, die im Schopenhauer-Kapitel im Sinne einer Verneinung des Willens gedeutet werden sollen.

Schon in der Sicht von Junta Larsen als einer Don Juan-Figur klingt zudem der Aspekt einer Inszenierung an, der im Gesamtroman noch in einem umfassenderen Sinne präsent ist und dort als das sogenannte Spiel auftritt. Das folgende Kapitel untersucht diesen Aspekt genauer.

²²⁸ Siehe dazu auch die Interpretation von Gerhard Poppenberg, der das Abenteuer mit Josefina als die endgültige Verabschiedung von "dem Land, das er sich verheißen hatte" deutet. Vgl. Poppenberg. S.545.

5. Der Roman als semiotische Spielkonstellation

"[...] Las ruinas del santuario del dios del fuego fueron destruidas por el fuego. En un alba sin pájaros el mago vio cernirse contra los muros el incendio concéntrico. Por un instante, pensó refugiarse en las aguas, pero luego comprendió que la muerte venía a coronar su vejez y a absolverlo de sus trabajos. Caminó contra los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo."

(Borges - Las ruinas circulares)

Die Figuren im *Astillero* sind in ein Spiel verstrickt, das mehrfach direkt angesprochen wird, so, wenn Larsen ganz eindeutig feststellt: "somos unos cuantos los que jugamos al mismo juego. Ahora, todo está en la manera de jugar" (236), und auch in nahezu sämtlicher Tätigkeit, Haltung, Gestik und Rede der Figuren präsent ist. Andererseits ist die Reise in die Vorstellungswelt, in der Santa María rein im Geiste geschaffen und bewohnt wird, auch gleichzeitig ein literarisches Dokument, das als metaliterarischer Text seine eigene Fiktionalität reflektiert. So kann der Text als literarische Spielkonfiguration, sowohl auf figuraler als auch auf sprachlicher Ebene gelesen und interpretiert werden.²²⁹

5.1. Das Spiel

Was ist aber unter "Spiel" zu verstehen? Die Vorstellung der Welt als ein "teatrum mundi" ist ein in der Geschichte der Literatur bekannter Topos, der sich maßgeblich auf die Erfüllung von Rollen und den Illusions- und Nichtigkeitscharakter der Welt stützt. In diesem Sinne könnte das Spiel als ein Theater- oder Rollenspiel aufgefaßt werden. Weiter bietet sich eine Lesart als Brett- oder Strategiespiel an, das von Regeln geprägt ist und in dem vom Spiel vorgegebene Ziele verfolgt werden müssen. Ein allgemeineres Verständnis von Spiel als eine reine Beschäftigung und zweckfreie Unterhaltung, die von Mutwillen und Phantasie geprägt ist, bietet Ansatzpunkte mit Blick auf das literarische Spiel, kann andererseits aber auch als das Ideal einer Faszination, eines völligen Aufgehens im Spiel und dem Fiebern nach den vorgegebenen und angeeigneten Zielen als kontrastive Folie im Hinterkopf behalten werden. Vielleicht ist es auch ein verzerrter Widerschein dieser Dimension von Spiel, die das immer wieder ins Traumhafte und in den Wahnsinn Abgleitende der Welt von Santa María und der Werft ausmacht.

²²⁹ Mark Millington analysiert im 8. Kapitel seiner in 1985 Liverpool erschienenen Monographie *Reading Onetti: Language, Narrative, and the Subject* unter der Kapitelüberschrift "Playing the Game" den Roman *El astillero*. Dabei betont Millington direkt die ja schon in der Kapitelüberschrift anklingende These, daß es sich beim *Astillero* um ein Spiel handle. So heißt es über die Werftangestellten direkt in der synoptischen Einführung: "All four men seem to know that the yard will never function again but continue to play the game of believing that it will" (S. 233). So sei Larsen folgerichtig auch gegen Ende des Romans, als die Schließung der Werft droht, um das mögliche Ende des Spiels und nicht etwa das Ende seiner Existenz besorgt. Mark Millington: *Reading Onetti: language, narrative, and the subject*. Liverpool 1985. Rodríguez Coronel sieht die Werft als theatralischen Raum, in dem verschiedene Figuren nach dem Willen Jermías Petrus' tanzen würden. Während dieser jedoch nur am Spiel als Spiel interessiert wäre, würden die ärmeren Figuren Kunz und Gálvez um Verdienste spielen, während Larsen die soziale Eingliederung und damit auch einen ökonomischen Aufstieg intendiere. Rodríguez Coronel. Zahlreiche Interpreten beziehen sich auch auf das Spiel, ohne es als Phänomen näher zu erläutern. So zum Beispiel: Romo.

Eine dem entgegengesetzte Position vertritt in dem Buchkapitel "Larsen y el padecimiento de la máscara: El Astillero" der Monographie *Onetti: el ritual de la impostura* (1981) der Kritiker Hugo Verani²³⁰, der mit Hilfe des Konzepts des *homo ludens* von Huizinga das Spiel als die Möglichkeit interpretiert, ein Stück geordneter Welt zu erschaffen, die der wirklichen chaotischen, unverständlichen und deprimierenden Welt entgegensteht. Diese absolute, vor allem im Ästhetischen begründete Ordnung bedeute eine, wenn auch provisorische, begrenzte Perfektion in der imperfekten Welt, eine Art Ausweg aus der Entfremdung. Für Verani ist die Maske des Spiels die einzige Alternative zu Scheitern und Dissoziation des Ich, es muß Aktivität simuliert werden, wo es nichts Sinnvolles mehr zu tun gibt. Dabei sei es zu jener sukzessiven, für Onetti typischen Vermischung von textimmanentem Spiel und dem Spiel des Erzählens gekommen. „El juego se impone, en suma, como otro mecanismo narrativo, otro recurso estético que distingue a la escritura de Onetti.“ (190f.) Die existentielle Dimension des Spiels bei Onetti vergleicht Verani mit Célines Äußerung, man müsse zwischen Sterben und Lügen wählen. Auch eine religiöse Dimension des Spiels meint er bei Petrus auszumachen, dessen Priester Larsen sei. Da das Spiel eine unbedingte Unterwerfung unter und Hingabe an seine Regeln verlange, lasse die kleinste Übertretung der Ordnung das Spiel nichtig werden. Nur in der Willkür des Spiels liege Freiraum. Insgesamt ließe sich Veranis These zum Spiel auf die Formel von „ordenar“ und „arbitrar“ bringen.

Jorge Ruffinelli²³¹ hingegen betrachtet in seinem bereits erwähnten Aufsatz "El Astillero de Onetti, un negativo del capitalismo" das Spiel vor allem vor dem Hintergrund einer soziopsychologischen Argumentation. Ausgehend von Onettis Besuch bei der du Petrie-Werft, wo der Schriftsteller reale Vorbilder gefunden habe, deutet er es als Himmelreich der eigenen Illusion und unterscheidet verschiedene Phasen des Spiels. Die erste sei durch das einsame Spiel Larsens, die zweite durch eine Vergesellschaftung des Spiels unter den Bewohnern der Werft gekennzeichnet. In der dritten Phase schließlich verselbständige sich das Spiel und werde unabhängig von den Spielern. Larsens Motivation zum Spiel bleibt für Ruffinelli jedoch unklar: Einerseits akzeptiere er das Spiel als eine Möglichkeit weiterzuleben, andererseits nehme er angesichts des Spiels eine ambivalente Haltung zwischen desavouierter Rückkehr des Glaubens („regreso de la fé“) und hoffnungsloser Absage an den Glauben („renuncia a la fé“) ein. Insofern sei das Spiel zwar in ökonomische Strukturen eingebettet und transportiere auch ökonomische Dimensionen der Interpretation, doch seien vor allem die spirituelle, philosophische und ideologische Dimension bedeutsam.

Eine Verbindung zwischen einem Spiel auf der Figurenebene und dem auf der Erzählebene erkennt auch Matzat. Der Fiktionscharakter des Romans sei unverkennbar thematisiert. Damit würde – und hier bemerkt Matzat einen wesentlichen Zug in Onettis Schreiben – dem Erzählen ein reiner Spiel- und Entwurfscharakter zugeschrieben. Der Text erschiene als völlig der souveränen Willkür des Erzählens unterstellt:

"Dieser Definition entsprechen der bereits beschriebene freie Umgang mit der Erzähllogik, das Spiel mit der Zeit und das Verdecken handlungsauslösender Motive. Besonders kennzeichnet für die Haltung des Erzählens zu seiner Geschichte ist eine noch radikalere Aufhebung der Erzähllogik, die darin besteht, für bestimmte Handlungen und Ereignisse verschiedene Alternativen zu entwerfen."²³²

²³⁰ Verani: *Onetti, el ritual de la impostura*.

²³¹ Ruffinelli.

²³² Matzat. S. 27.

Im Folgenden werde ich diese verschiedenen Konzeptionen von "Spiel" aufgreifen, um verschiedene Aspekte des Spielkomplexes in *El astillero* und den anderen Werken der Santa María-Saga zu beleuchten. Eine enger gefaßte Definition des Begriffs des Spiels wäre der Vieldeutigkeit der Verwendung des Konzepts im Roman sicherlich nicht angemessen. Am Ende dieser Analyse soll die Frage nach dem Antrieb hinter dem Phänomen des Spiels gestellt werden, um herauszufinden, ob ein Prinzip oder eine Autorschaft dahintersteht, die sich in diesem Spiel realisiert.

5.1.1. Entstehung und Spielbeginn

Juan María Brausen erfindet in *La vida breve* das Spiel in der Vorstellung und macht sich dann – unter einer, beziehungsweise mehreren Identitäten (Arce, Díaz Grey) selbst zum Bestandteil dieses Spiels. Nun kommt Larsen aus der Außenwelt (wahrscheinlich aus Buenos Aires, da er die Zeitung von dort mitbringt) nach Santa María. Díaz Grey ist schon in Santa María, nachdem seit *La vida breve* dort geblieben ist. In *El astillero* ist er ein stiller Antagonist, der aber genauer Bescheid weiß über seine Welt als die anderen Figuren.

5.1.2. Spielkonstituenten und Spielrahmen

Das Spiel zeichnet sich durch bestimmte Konstituenten und einen bestimmten Rahmen aus, die im Folgenden aufgezeigt werden sollen. Dazu gehören sowohl seine äußeren Umstände wie auch die Relationen, die es innerhalb dieses Rahmens herstellt. Dabei wird insbesondere auch deutlich, daß es sich tatsächlich um eine Spielkonstellation handelt, indem sich Parallelen etwa zu einem Brettspiel klar aufweisen lassen.

Das Spiel ist in erster Instanz ein Zeitvertreib. Es wird gespielt, um die Zeit vorbeifließen zu lassen und dabei das Leiden am Leben zu vergessen. Dies zeigt sich etwa, wenn es heißt: "casi cualquier cosa era preferible al techo de chapas agujereadas, a los escritorios polvorientos y cojos [...]." (Astillero, 168f). Diese Stelle zeigt aber auch gleichzeitig, daß das Vergessen beziehungsweise Verdecken des Leidens selbst präsent ist, und somit auch das Leiden selbst erinnert und daher das Spiel als nur Spiel ausgewiesen wird, das – wenn man das Bild des Brettspiels hier verwenden will – den wurmstichigen Tisch unter dem Spielbrett nicht verschwinden läßt. Während man die besondere topographische Ausstattung des Romans sicherlich als Äquivalent der Gestaltung des Spielbretts ansehen kann, stellt sich bei der klimatischen und zum Teil auch räumlichen Ausstattung die Frage, ob sie noch Teil des Spiels ist, oder ob sie dies nicht auch transgrediert, wenn man die Ausführungen (Siehe Teil III) ernst nimmt, daß Raum und Klima immer auch exteriorisierte Innenzustände der Figuren darstellen.

Das Spiel ist in zeitlicher Hinsicht allerdings total: Gespielt wird von Anfang bis Ende, und ein Abbruch ist im Regelwerk – zumindest für die Protagonistenrollen – nicht vorgesehen. Gálvez bricht das Spiel zwar ab, doch findet er außerhalb des Spiels nur den Tod. Allgemein gilt die Regel, daß das Ende des Spiels für die Figuren mit deren Tod koinzidiert. Dies mag im Bild des Brettspiels so verstanden werden, daß die Spielfiguren zurück in die Kiste wandern: Ob nun eine funktionelle Entscheidung des Autors oder eine Konsequenz auf der Ebene des Textes dahinter steht, für die Figur bedeutet es jedenfalls, daß sie auf der Ebene des Romans sterben muß. Die meisten Figuren in diesem Spiel sind dumpfe Statisten, ohne jegliche Selbsterkenntnis. Dies gilt

insbesondere etwa für die Bewohner Santa Marías, während sich bei Gálvez und Kunz ein heraufdämmernder Erkenntnisprozeß abzeichnet²³³.

Larsen und Díaz Grey sind spezielle Figuren: Als (ihrer Genealogie vom Autor her wegen) wissende Figuren kann man sie gewissermaßen als die objektivierten Spielwünsche (also die Verkörperung des Wunsches als Objekt) des Autors bzw. des Spielenden ansehen. Hier wird deutlich, daß zwei Ebenen des Spiels, nämlich das textimmanente Spiel und der Text als Spiel, miteinander verwoben sind. Dieser Gedanke wird an späterer Stelle wiederaufgegriffen, wenn es um die Selbsterkenntnis der Figuren im Spiel geht.

Im Spiel gibt es bestimmte Hürden zu nehmen beziehungsweise spielimmanente Ziele zu verfolgen. So müssen die Figuren Projekte verwirklichen und dabei Machtkapital akkumulieren, Geld, also Finanzkapital akkumulieren, und Frauen respektive Männer verführen, also sexuelles Kapital akkumulieren und einsetzen. Die Hürden bestehen dabei darin, daß sich die Objekte, die dazu dienen, Kapital zu akkumulieren, permanent dem Zugriff der Protagonisten entziehen. Im einzelnen haben die Protagonisten der Santa María-Romane folgende Simulationen zu leisten: Díaz Grey muß in *La vida breve* einen Arzt spielen. In *Juntacadáveres* muß Larsen ein Bordell planen, durchführen und gegen die Anfechter verteidigen; er scheitert. In *El astillero* fängt er von neuem wieder an, dabei unterstützen ihn neben dem eigenen Willen (im Sinne von Durchhaltevermögen) seine bisherige Erfahrung (als Erfahrungskapital) und ein wenig eigenes Finanzkapital, um die fehlenden Zahlungen ein wenig abzufedern. Hier spielt er, oder genauer gesagt, zitiert er die Rolle eines *joven arribista*²³⁴, der nicht nur Geschäftsführer einer Werft wird, sondern auch um die Tochter des Werftbesitzers freit mit dem Ziel, sich Werft und Villa ganz anzueignen. Auf einer etwas konkreteren Spielebene muß er soziales Kapital ansammeln, um nicht im Sinne eines sozialen Todes, also durch absolute Einsamkeit, zu sterben, und er muß Frauen verführen – zumindest geht er anfangs davon aus, daß dies die von ihm zu erwartende Rolle sei. Das heißt im Grunde, daß die Protagonisten Rollen spielen (Arzt, Unternehmer, "joven arribista"), die sie in gewisser Weise durchbrechen (ein ärztlich nicht vertretbares Verhalten, ein unmoralisches Unternehmen, ein alter Aufstiegswilliger, der überdies in Intrigen verwickelt ist). Doch diese Durchbrechungen sind innerhalb des Spiels normgemäß, ja, man kann sagen, daß das spielinterne Ziel gerade darin besteht, die anerkannten gesellschaftlichen Normen erfolgreich zu brechen.

Im Text selbst wird auch der Vergleich mit den Aufgaben, die der Held in einem Märchen zu erfüllen und den Hindernissen, die er dabei zu überwinden hat, gezogen: "como en los cuentos mágicos, de los que sólo podía recordar una sensación dichosa de obstáculos sucesivamente superados" (317). Doch wie das Märchen etwas Onirisch-Traumhaftes an sich hat und die äußeren Strukturen sich dem Zugriff des Helden entziehen und selbständig agieren können, entpuppt sich das Spiel der Werft als ein selbständiges System, das sich verändern kann. Das Spielfeld erweist sich als unwegsames Gelände, Strukturen und Regeln als unzuverlässig, und neue Elemente können unvermittelt eingeführt werden. Die Werft ist eigentlich zu verfallen und die Arbeit zu absurd, der Chef zu korrupt und die Umgebung ist zu kalt, zu feucht für das Alter des Protagonisten – Angélica Inés ist zu verrückt für eine Beziehung. In dem Maße, wie sich die Spielstrukturen permanent verändern und sich dem Protagonisten entziehen, ist Larsen nicht in der Lage, das Spiel für sich zu entscheiden, doch muß er dieses einmal begonnene Spiel zu Ende spielen. Der Charakter des Spiels als eigenständiges System wird auf der Textebene unterstrichen

²³³ Man könnte mit Schopenhauer sagen, daß, je wichtiger eine Figur ist, desto komplexer ist sie und demnach ist ihr Verständnishorizont größer – doch leidet sie leidet auch mehr. Mittlere Figuren wie z.B. Gálvez sind zu schwach zum Überleben, sie schaffen es nicht, den Willen zu verneinen.

²³⁴ Vgl. Ruffinelli. S.28.

und verabsolutiert: Auch die Handlung, und sogar Larsen selbst entpuppen sich als Teil dieser sich verändernden, korrodierenden und in Vexierbildern verfangenen Strukturen, indem die Erzählerposition uneindeutig und das Erzählte unzuverlässig wird. Hier findet also wiederum eine Transposition des Spiels auf die literarische Ebene, zum Erzählspiel statt²³⁵.

Die sich verändernden Strukturen kann man außerdem am Verlauf der Geschichte mit der Aktie erkennen: Die Aktie selbst stellt schon ein neues, unvorhergesehenes Spielkapital, zum Machtkapital gehörig, dar. Mit ihr – damit verbunden auch mit Larsens neuem Verhältnis zu seinen Mitarbeitern und seiner "Entdeckung" von Frau Gálvez – steigt die Hütte als neues strategisches Element in der Topographie des Spielplans zu Bedeutung auf: "Volvió a beber y miró alrededor; pensó que la casilla formaba parte del juego, que la habían construido y habilitado con el solo propósito de albergar escenas que no podían ser representadas en el astillero" (Astillero, 215).

5.1.3. Spielregeln

Zu den Spielregeln zählen insbesondere die Pflicht, zielstrebige Tätigkeit zu simulieren sowie bestimmte soziale Umgangsformen und Beurkundungen der Hierarchie zu pflegen, aber auch das sonstige Verhalten, Gebaren und sogar Denken und Fühlen der Figuren unterliegt den Regeln. Die Regeln, vor allem soziale Umgangsformen, sind zum Teil an den Ort gebunden, wie etwa die Glorieta, die Werft und die Casilla unterschiedliche soziale Räume darstellen, in denen auch Larsens Rolle je eine andere ist.

Zahlreiche Textstellen heben etwa den fingierten Charakter jeglicher Emotionen und Denkprozesse hervor, so, wenn es heißt: "Jugó un instante a creer" (Astillero, 199), "jugó a indignarse" (Astillero, 283) oder "con fingida furia" (Astillero, 217), insgesamt imitieren die Figuren sich selbst sogar die gesamte Zeit eigentlich nur. Diese herausragende Funktion jeglicher Arten von verbaler und nonverbaler Kommunikation im Spiel und dieses Unterworfenensein jeglicher Kommunikation unter die ungeschriebenen, aber bekannten Regeln des Spiels führen dazu, daß das Spiel sich wie eine größtenteils opake diskursive Folie über das ganze Geschehen legt, dessen Silhouette der Sinnlosigkeit es dennoch nicht verdecken kann. Das Spiel ist Diskurs und jeglicher Diskurs trägt auch die Maske des Spiels.

Beispielhaft soll im Folgenden die Funktion des Lächelns als ein bestimmten Regeln unterworfenen Spielzug und nahezu permanenter Ausdruck der Figurenmasken erläutert werden. Das Lächeln als ein überaus häufig auftretender oder zumindest erwähnter Gesichtsausdruck der Figuren im *Astillero* (160 Mal treten Formen von "sonreír" und "sonrisa" und 33 Mal treten Formen von "reír" und "risa" im Gesamttext auf) findet ganz offensichtlich sein Pendant im häufigen Lächeln in der menschlichen Gesellschaft überhaupt, das dort sowohl als Medium der Kontaktaufnahme oder Ausdruck freundschaftlicher Gesinnung gilt, wie es auch oft einfach Konvention oder gewissermaßen Lückenfüller ist. Diese ungeheure Häufung von Lächeln in einem Roman, der zumeist als pessimistisch bezeichnet wird, stellt einen Kontrast dar, der erst aus dem Spiel heraus verstehbar ist, für das es ein notwendiges Element darstellt. In der Werft ist das Lächeln ständig verzerrt und hat seine ursprüngliche vermittelnde Funktion weitgehend eingebüßt, und zeigt unverstellt seinen Charakter einer universellen Maske, die bei Gálvez sogar ein so prägendes Merkmal ist, daß sich schon die Frage stellt, ob es noch als Gesichtsausdruck gewertet werden kann oder ob es nicht vielmehr angeboren ist (vgl. Astillero, 200). Erst im Tod gibt das Lächeln Gálvez frei (vgl. Astillero, 310). Die Bedeutung des Lächelns liegt hier nicht mehr

²³⁵ Vgl. auch Teil III, *Ambiguitäten des Erzählens*.

jenseits des Lächelns, also in einer Bedeutung, die durch das Lächeln zum Ausdruck gebracht würde wie etwa menschliche Nähe und Wärme. Doch gewinnt das Lächeln auch eine neue Funktion im Spiel: Nicht nur kann der Ausdruck des Lächelns variiert oder in verschiedenen Figuren ein gleicher Ausdruck wiederaufgenommen werden, sondern die Figuren können anderen Figuren das Lächeln erlassen. Das heißt, sie erlauben einander, die Bänder der Masken ein wenig zu lockern oder aber zeigen, daß es ausreichend ist, die Maske angedeutet zu haben, um die Regeln zur Genüge erfüllt zu haben.

Dieser Aspekt läßt sich durch die Perspektive von Derridas Überlegungen zur Zeichenstruktur näher beleuchten. Derrida negiert die Trennwand, die die strukturalistische Zeichentheorie de Saussures zwischen Signifié und Signifiant postuliert, zugunsten des Postulats eines universellen Diskurses, der kein transzendentes Signifié außerhalb seiner selbst findet. Der iterierte Rekurs auf jeweils nur andere Signifikanten führt zu einer disseminierenden Struktur, die zum eigentlichen Fokus werden muß, da das Signifikat fehlt und das Begehren, das sich dennoch immer auf diesen richtet, nach Kompensation sucht. Die *différance*, also die Differenz der Signifikanten (beziehungsweise "Differänz"), ist somit durch seine aufgrund des fehlenden Kerns fehlende Eindeutigkeit der Verfügungsmacht des Subjekts vollständig entzogen und daher immer nur Gegenstand von Spiel. In diesem Sinne wird das Lächeln in der Werft zu einem Zeichen, einer Maske, hinter der weder ein Bedeutungskern noch ein wahres Gesicht mehr auszumachen sind. Es funktioniert nurmehr auf der Ebene des Spiels durch die *différance*, die sich innerhalb der Spielkonstellation zwischen verschiedenen Situationen und Figuren ergibt. Ganz klar zeigt sich dies an einer Stelle bei Larsens erstem Besuch bei Petrus in Santa María:

"Después [Petrus] miró a Larsen, demostrando comprender, informándole que era innecesario descubrir los dientes y arrugar trabajosa y metódicamente la cara para formar una sonrisa. Pero Larsen supo que la cabeza impassible estaba sonriendo y que aquella invisible pero indudable sonrisa era ávida, burlona, y lo estaba incluyendo a él mismo junto con Gálvez, el título, el peligro, la Sociedad Anónima, y el destino de los hombres" (Astillero, 238).

Während Petrus dem in der Hierarchie der Werft unter ihm stehenden Larsen die übliche Regel des Lächelns erlassen kann, verstärkt sich gleichzeitig Larsens Lächeln auf der konnotativen Ebene des Texts dadurch, daß es sich mit den anderen Spielelementen sowie der Figur Gálvez verbindet, die gleichsam für das verkörperte Prinzip des maskenhaften Lächelns steht. Hier zeigt sich, daß auch die Spielregeln eine komplexere Struktur darstellen, von der nicht klar ist, ob es tatsächlich eine Instanz gibt, die sie aufstellt, oder ob es sich um Strukturen handelt, die sich durch perpetuierte Dissemination und in einem ins Metaleptische reichenden Spiel der *différance* generieren, ohne auf einen Bedeutungsinhalt zurückführbar zu sein.

Durch die Differenz von scheinbar klaren Spielregeln und einem sich verändernden Spielrahmen erlangen die Hauptspielfiguren Erkenntnis darüber, daß sie nur Teil eines Spieles sind (außer vielleicht Díaz Grey, der das von Brausen weiß) und bemerken, daß sie fremdgesteuert sind.

5.1.4. Spielverlauf und Spielerkenntnis

Man kann Beginn des Spiels mit Betreten des Spielplans gleichsetzen. Was aber ist der Spielplan, Santa María oder Puerto Astillero? Oder gibt es vielleicht eine Schachtelung verschiedener Spielpläne? Man beobachtet im Roman, wie "das Spiel" nicht von Anfang an einfach da ist, sondern sich nach und nach aufbaut. Andererseits gibt es allerdings auch keinen Anfang, an dem noch kein einziges Spielelement da wäre. Erste Anzeichen für ein Rollenspiel

finden sich bereits ganz zu Beginn im ersten Auftreten Larsens in Santa María, wenn seine Gesten wirken, als ahme er sich selbst nach. Etwa werden seine "farsas de agresión" (Astillero, 155) genannt. Die Herausbildung einer Idee in Larsen, die sich an Angélica Inés kristallisiert, wird hingegen nicht direkt mit einem Spiel in Verbindung gebracht, sondern es bietet sich einfach die Möglichkeit, etwas "Unbestimmtes" zu tun: "Larsen supo en seguida que algo indefinido podía hacerse" (Astillero, 158). Larsen meint zunächst durchaus nicht zweckfrei zu handeln, sondern im eigenen Interesse, wenn auch nicht klar wird, worauf dieses Interesse genau abzielt, noch, woher dieser Eindruck plötzlich kommt.

Die erste Erwähnung eines Spiels findet sich allerdings erst, sobald er Puerto Astillero betritt, wo es zunächst Josefina ist, die als in ein Spiel verstrickt beschrieben wird:

"Tenía treinta años, había sido criada por la esposa difunta de Petrus, estaba gastando su vida en un juego de adoración, de fraternidad, de dominio, de revancha, en el que 'la niña' y su estupidez eran a la vez el objeto, el aliciente y el otro jugador" (Astillero, 162).

Ihr Spiel wird hier assoziiert mit einer Verschwendung des Lebens. Gleichzeitig spielt sie nicht alleine, sondern findet in Angélica Inés ihre Mitspielerin sowie gleichzeitig ihr Spielzeug und ihre Motivation zum Spiel. Das Spiel besteht in Bewunderung, Brüderlichkeit, Beherrschung und Rache, die zwar untereinander widersprüchlich wirken, aber gemeinsam haben, daß es sich um Gefühle und emotional gefärbte soziale Umgangsformen handelt. Larsen knüpft an dieses Rollenspiel Josefinas an, wenn er, eigentlich Angélica Inés meinend, in einer Serie von – zunächst mißglückenden – Theaterszenen um sie wirbt:

"Hasta que obtuvo una serie de encuentros, casi idénticos y tan semejantes que podrían haber sido recordados como tediosas repeticiones de una misma escena fallida; encuentros cuya gracia estaba igualmente repartida entre la distancia, la luminosidad del invierno que se había hecho seco, la suave incongruencia de los largos y blancos vestidos de Angélica Inés Petrus, la lentitud dramática del movimiento con que Larsen liberaba su cabeza del sombrero negro y lo sostenía unos segundos, unos centímetros, por encima de su sonrisa, hechizada, candorosa, postiza" (Astillero, 162).

Für den Erzähler ist der Vergleich mit dem wiederholten Proben einer Theaterszene nur eine mögliche Art, sich an diese Szene zu erinnern. Handelt es sich hier also schon um ein Spiel, oder nur um eine bestimmte Art der Darstellung als Spiel? Das Theaterspiel zwischen Larsen und Josefina ist allerdings noch ebensogut Geschäft wie Spiel: Ein blaues Samtband wird gegen das Recht getauscht, zu Angélica Inés vorgelassen zu werden. Es wird jedoch gleichzeitig mit Blick auf das derart erkaufte erste Treffen mit Angélica Inés vom Erzähler, der in diesem Moment offenbar allwissend ist, in einer Art Prolepse Larsens Blindheit seiner eigenen Situation gegenüber hervorgehoben:

"Luego vino el primer encuentro verdadero, la entrevista en el jardín en que Larsen fue humillado sin propósito y sin saberlo, en que le fue ofrecido un símbolo de humillaciones futuras y del fracaso final, una luz de peligro, una invitación a la renuncia que él fue incapaz de interpretar. No reconoció la calidad novedosa del problema que lo enfrentaba con miradas furtivas, escondiendo la mitad de la sonrisa para morderse las uñas; la vejez o el exceso de confianza le hicieron creer que la experiencia puede llegar a ser, por extensión y riqueza, infalible" (Astillero, 163).

Hier ist Larsen ganz offenkundig noch unwissend, erkennt nicht. Doch auch der Leser muß in dieser Situation verharren, er ist genausowenig wie Larsen in der Lage, die Zeichen an dieser Stelle im Roman zu deuten und weiß nicht, worin die "calidad novedosa" liegt, auf die der Erzähler andeutet.

Eine neue Qualität des Spiels wird tatsächlich erreicht, wenn der Erzähler mehrere Seiten später feststellt: "Larsen ya estaba hechizado y resuelto" (Astillero, 180) und er habe akzeptiert, sich zu verlieren (Astillero, 172). Was war aber passiert, was Larsen verhexen und ihn bewegen konnte, den Selbstverlust hinzunehmen? In der vorhergehenden Szene schließt Larsen den Vertrag mit Petrus ab. In dieser Szene zeigt sich bereits eine neue Qualität des Spiels. Schon hier wird die Außenwelt der Werft als hoffnungslos hoffnungslos hinfällig erkannt und sogleich im Spiel eines Schlagabtausches des Hasses hypostasiert: "Enfrentar y retribuir el odio podía ser un sentido de la vida, una costumbre, un goce; casi cualquier cosa era preferible al techo de chapas agujereadas, [...]" (Astillero, 168f.). Das heißt, spätestens hier ist völlig klar, daß Larsen keinerlei Interesse an einem möglichen realen Spielgewinn hat, sondern das Spiel selbst Reiz gewinnt. Womöglich ist es die Faszination, die von Petrus ausgeht, dem "hombre que se hizo a sí mismo" (Astillero, 169), dessen "discurso inmortal" (Astillero, 170) und "oferta variable y fascinante" (Astillero, 170) schon viele Männer vom Glauben abgebracht habe, wie der Erzähler beteuert. Doch widerlegt Larsens kühle, unaffizierte Haltung, "[f]riolento, incapaz de indignación y de verdadero asombro" (Astillero, 170) diese Vermutung. Vielmehr scheint eine emotionale Affinität zu Petrus' Vorschlag in Verbindung gerade mit der Aura des schon in der Vergangenheit Versunkenen, des Epilogs Larsens Schritt in Petrus' Gefilde zu befördern:

"si no hubiera preferido ayunar entre símbolos, en un aire de epílogo que él fortalecía y amaba, sin saberlo —y ya con la intensidad de amor, reencuentro y reposo con que se aspira el aire de la tierra natal—, tal vez hubiera logrado salvarse o, por lo menos, continuar perdiéndose sin tener que aceptarlo, sin que su perdición se hiciera inocultable, pública, gozosa" (Astillero, 172).

Larsen liebt also – hier noch ohne zu wissen – und verstärkt in sich selbst ein Gefühl von geistig motiviertem Verzicht ("ayunar entre símbolos"), von stiller Heimkehr zu sich selbst, zur "tierra natal". Dieses Gefühl zieht er einer vielleicht möglichen "Rettung" seiner selbst vor, beziehungsweise einem Zustand, der den Prozeß des allmählichen Sich-Verlierens, des Selbstverlusts, verleugnet, statt daß dieser öffentlich und "gozosa" wird. Unklar bleibt dabei, ob damit die oben beschriebene Freude Larsens damit gemeint ist, oder ob der öffentliche Selbstverlust nicht auch andere ergötzt, etwa Kunz und Gálvez, die sich ja permanent über Larsen lustig machen. Jedenfalls kann diese Stelle bereits als ein früher Hinweis auf Larsens Verneinung des Willens zum Leben verstanden werden, die offenbar dem Spiel als essentielle Motivation zugrunde liegt.

An diesem Punkt ist das Spiel bereits in vollem Gange, ohne daß gesagt werden könnte, warum. Um es noch einmal zusammenzufassen, wurden als verschiedene mögliche Motivationen für das Spiel genannt: Zum einen die Freude am Spiel und der Annahme einer Herausforderung, und, etwas weniger euphemistisch, das Spiel als die einzige Möglichkeit, von der verfallenden umgebenden Wirklichkeit abzusehen. Zum anderen, und dies ist der viel fundamentalere Aspekt, das Gefühl der Einkehr zum eigenen Selbst: In der verfallenden Welt der Werft muß sich Larsen nicht mehr wirklich beweisen. Es ist – auch im Zusammenhang mit dem Spiel gilt also das, was bereits allgemein über das Verwobensein von Raum und Psyche gesagt wurde – das Nach-außen-Treten eines inneren Zustands, die akzeptierte Exteriorisierung seines Selbstverlusts im begrenzten Wirkungskreis der Werft. Was damit gemeint ist, daß Larsen sich verloren habe, muß vorerst Spekulation bleiben. Es mag soviel wie gescheitert heißen, oder auch ein Selbst, das die

Ansprüche, den Willen, selbst zu sein, aufgegeben hat. Auch das angebliche Verhextsein ist eigentlich nur ein Zustand, den er in vollem Bewußtsein auf sich genommen hat, erträgt und die daraus erwachsenden Aufgaben – nämlich die, die das Spiel stellt – erfüllt, wie es ja auch später explizit darüber heißt: "el embrujo que soportaba y cumplía" (Astillero, 215).

Von hier an sind nur noch Steigerungen, neue Stufen innerhalb des Spiels erreichbar. Andererseits ist im gleichen Schritt bereits die Fortentwicklung des Spiels angelegt wie auch die Selbsterkenntnis Larsens im Spiel, beziehungsweise seine dialektische Haltung zwischen Akzeptieren und gleichzeitigem Negieren einer Existenz als Spielfigur.

Die Erkenntnis, sich in einem Spiel zu bewegen, setzt also sehr früh ein und entwickelt sich im Roman ebenso sukzessive wie das Spiel selbst. Die Erkenntnis durchläuft verschiedene Stadien: Anfangs hält Larsen sich selbst noch für einen Autor, der das Spiel im Griff hat, wenn sich ihm auch Gegenspieler in den Weg stellen, mit denen er sich zu messen hat. Etwas in ihm hat jedoch zu diesem Zeitpunkt schon begriffen, daß er ein Spiel wählt, das ihn zum Verlieren bestimmt, ja das Verlieren des Spiels und seiner selbst auch offenkundig werden lassen wird. Doch das volle Ausmaß an "Wahrheit" und "Wahnsinn", das das Spiel beansprucht, wird ihm erst bewußt, nachdem er die Feindschaft seiner beiden Mitarbeiter überwunden hat, um nicht mehr ganz so einsam zu sein. Das Spiel wird dadurch, daß es miteinander geteilt wird, ernst, wird die Wirklichkeit und gleichzeitig Wahnsinn:

"Pudo verse, por segundos, en un lugar único del tiempo; a una edad, en un sitio, con un pasado. Era como si acabara de morir, como si el resto no pudiera ser ya más que memoria, experiencia, astucia, pálida curiosidad. «Y tan farsantes como yo. [...] Y si ellos están locos, es forzoso que yo esté loco. Porque yo podía jugar a mi juego porque lo estaba haciendo en soledad; pero si ellos, otros, me acompañan, el juego es lo serio, se transforma en lo real. Aceptarlo así — yo, que lo jugaba porque era juego— es aceptar la locura.»" (Astillero, 194).

Diese Stelle zeigt aber auch, daß die Selbsterkenntnis für Larsen mit Tod assoziiert ist, denn sie plaziert ihn schon zum Teil außerhalb des Spiels, wo es nur den Tod für die Spielfiguren gibt. Doch noch etwas scheint es außerhalb des Spiels zu geben, einen Willen, einen Dramaturgen oder sonst eine Instanz, die das Spiel von außen steuert. Schließlich tritt offen zutage, daß nicht nur sich das Spiel, dessen blindes Vorwärtsschreiten Angst auslöst, nun völlig von den Spielern losgelöst hat:

"Era el miedo de la farsa, ahora emancipada, el miedo ante el primer aviso cierto de que el juego se había hecho independiente de él, de Petrus, de todos los que habían estado jugando seguros de que lo hacían por gusto y de que bastaba decir que no para que el juego cesara" (Astillero, 280).

Mehr und mehr wird den Figuren, und allen voran Larsen, diese unverortete Macht bewußt, die durch ihn und alle anderen wirkt. So weiß er, nachdem Gálvez verschwunden ist, um die gefälschte Aktie beim Gericht einzureichen, sofort, was er zu tun hat, ohne jedoch daß er selbst dies zu tun beschlossen hätte. Vielmehr ist die Tat schon da und bedient sich nur seiner Person:

"Larsen supo en seguida qué debía hacer. Tal vez lo hubiera estado sabiendo antes de que llegara la carta o, por lo menos, estuvo conteniendo como semillas los actos que ahora podía prever y estaba condenado a cumplir. Como si fuera cierto que todo acto humano nace antes de ser cometido, preexiste a su encuentro con un ejecutor variable" (Astillero, 291).

Die Autorinstanz bleibt jedoch dunkel. Ist eine Verbindung zu "Brausen-Fundador" denkbar? Wenn über ihn gesagt wird: "Una zona de exclusión y ceguera, de insectos tardos y chatos, de emplazamientos a largo plazo, de desquites sorprendentes y nunca bien comprendidos, nunca oportunos." (Astillero, 295f.), so ist das sicherlich in doppelter Hinsicht einerseits als metaleptischer Verweis auf eine höhere Autorschaft zu verstehen, andererseits aber auch als existentielle psychologische Situation der Figuren, die nicht verstehen, was sie bewegt noch warum bisweilen anscheinend überraschende Vergeltungsschläge, "desquites sorprendentes" gegen sie geführt werden.

Sukzessive ahnt auch Larsen, daß er nur eine Spielfigur ist, manipuliert wird und sich ihm permanent alle Möglichkeiten zu gewinnen entziehen: Damit wird das Spiel beendet. Aber durch diesen Spielabbruch wird erst wirklich klar, daß es eine höhere Ebene gibt, die ihn manipuliert.²³⁶

Bei Larsens Besuch bei Díaz Grey besteht zwischen beiden eine unausgesprochene Übereinkunft bezüglich der Koordinaten dessen, was das Spiel als angenommene Intentionen und zulässige Motivationen vorgibt, in dem Bewußtsein, daß beide um das Spiel wissen. Sogar, als das Gespräch auf das Spiel selbst kommt, vermutet Díaz Grey, der es besser wissen müßte, daß es Larsen um Geld ginge, und maskiert somit das Gespräch weiterhin. Sein Hinweis, "Todos sabiendo que nuestra manera de vivir es una farsa, capaces de admitirlo" (Astillero, 229) zeigt, daß das Spiel gar nicht als solches entlarvt werden muß, sondern offen zugegeben und weitergespielt werden kann. Jedoch gebe der Mensch dieses Wissen nicht zu, da jeder noch seine "farsa personal" (Astillero, 229) beschützen müsse. Diese persönliche Komödie Larsens ist es jedenfalls, die der Arzt Díaz Grey beschützt, indem er unterstellt, daß Larsens Spiel ein zwischen diesem und Petrus vergesellschaftetes Spiel innerhalb des großen Spiel der Gesellschaft sei, und daß dieses Spiel im Spiel von Larsen und Petrus entworfen worden sei, um sich im gesellschaftlich übergeordneten Spiel zu bewähren. Larsen selbst schützt dieses Motiv ja vor, um seinen Besuch bei Díaz Grey und seine späteren Besuche bei Petrus – also seine Besuche bei Autorenfiguren – zu rechtfertigen.

In diesem Teil des Romans, der zentral in dessen Mitte plaziert ist, finden sich wiederholt Stellen, deren Funktion auch bereits in anderen Zusammenhängen in dieser Arbeit als die einer *mise en abyme* ausgewiesen wurden. Dazu gehören das allabendliche einsame Kartenspiel des Díaz Grey, in dem das größere Spiel im Kleinen wiederholt wird, dazu gehört im weiteren Sinne auch die Schachtelung verschiedener Ebenen des Spiels vom großen Spiel der Gesellschaft über das werftinterne Spiel einer begrenzten Gruppe von Figuren bis hin zur "farsa personal"²³⁷ – das letzte, was es der Hypothese Díaz Greys zufolge zu beschützen gilt. Auf allen Stufen des Spiels finden sich ähnliche Strukturen vorgeschriebener oder zulässiger Ziele, Motivationen und Regeln sowie eines unzuverlässigen Rahmens. Auch in der Verbindung von Gegenwart und Vergangenheit existiert dieses Prinzip der perpetuierten Iteration und Variation eines ewig Gleichen, wie wir es auch in Célines *Voyage* finden. Bildlich wird dieses Prinzip, ebenfalls gelegentlich Larsens zweiter Reise nach Santa María und seines Besuchs bei Petrus, als Spiegelflucht umgesetzt:

²³⁶ Ähnlich ergeht es den Protagonisten aus Borges berühmter Kurzgeschichte *Las ruinas circulares* oder Fassbinders Film *Die Welt am Draht* (1973), wird dort aber anschaulicher reflektiert.

²³⁷ Eine Lesart der Werft als psychischer Ort könnte als Totalisierung der Interpretationsebene dieser "farsa personal" angesehen werden, andere Lesarten schließen außer dieser untersten Ebene noch weitere ein, aber diese ist die archaische Stufe.

V. VERSCHIEDENE LESARTEN UND IHR PHÄNOMENOLOGISCHER ABRISß

"Se palpó de cigarrillos y no tuvo fuerzas para desprender el sobretodo húmedo que lo rodeaba, seduciéndolo, con un olor triste y cobarde, un perfume de resaca y de antiquísimas lociones que le habían resegado en el pelo en salones de peluquerías que series de espejos hacían infinitos [...]" (Astillero, 236).

Es sei hier die allgemeine Bemerkung erlaubt, daß diese Struktur auf unterschiedlichen Ebenen auch ein Grund für die Vieldeutigkeit des Texts und für den Widerstand sein mag, den der Text einem eindimensionalen Verständnis entgegensetzt. Denn nicht etwa sind diese Ebenen völlig selbständig, sondern durchaus noch verschieden, die Bilder überlagern sich jedoch oder changieren – daher die Vielzahl von Vexierbildern. Auch kann plötzlich festgestellt werden, daß ein Wechsel zwischen den Ebenen verbaut ist und Isolation an einer Stelle auftritt. So wird die oben zitierte Stelle folgendermaßen fortgesetzt: "series de espejos hacían infinitos, tal vez demolidos años atrás, increíbles ya, en todo caso" (Astillero, 236). Daher versteht Larsen auch, daß er der einzige Lebende in einer Welt von "fantasmas" ist (Astillero, 237). Doch zurück zum Thema des Spiels. Wenn nun also eine wenn auch nicht immer kohärente Verschränkung und Schachtelung verschiedener Ebenen als ein elementares Prinzip von Onettis Schaffen verstanden werden kann, so zeigt sich hier einerseits die Möglichkeit einer Verbindung zwischen Autorschaft und Selbsterkenntnis über die Ebenengrenzen hinweg, also etwa in der Genealogie Onetti-Brausen-Díaz Grey-Larsen, andererseits aber führt diese Verbindung zu der Frage, was jenseits der "farsa personal" liegt. Man kann diese als eine Haltung, im Grunde genauso vorgetäuscht wie das Spiel zwischen den Figuren der Werft, verstehen, die Larsen beziehungsweise jeder Mensch diskursiv sich selbst gegenüber aufrechterhalten muß.

Wenn man nun den obigen Gedanken der *différance* wieder aufgreift, ist allerdings prinzipiell in Frage zu stellen, was jenseits dieser persönlichen Farce liegt, ob überhaupt eine Schicht der Persönlichkeit vom Selbst erfaßt werden könnte, die nicht von dieser Selbsterzählung betroffen ist. Vielleicht reicht die Spiegelfucht bis ins Unendliche, so daß jenseits dessen nichts existiert. Diese Möglichkeit führt der Text sukzessive ein. Waren es zu Anfang noch ein durchlöcherter Dach und allgemeiner physischer Verfall (vgl. Astillero, 168f.), die die Alternative zum Spiel boten, so sind es vor dem Besuch bei Díaz Grey schon allgemeiner Winter, Alter, Heimatlosigkeit und Tod (vgl. Astillero, 215). Díaz Grey sagt etwa, Petrus "simula la locura para no quedarse loco del todo" (Astillero, 231), also gibt es nur den absoluten Wahnsinn als das 'Außerhalb' des Spiels. Allmählich setzt sich dann jedoch die Ahnung durch, daß das Spiel ohne den Tod nicht aufgebbar sei. Gálvez erfährt dies genauso wie Larsen selbst, und wieder ist es eben jener Besuch in Santa María im Zentrum des Romans, bei dem Larsen diese Ahnung beim Anblick einer Frau in einer Bar kommt:

"Y todo lo que podía desenterrar y reconstruir la experiencia de Larsen, ayudada por antiguas intuiciones que habían demostrado ser ciertas, no bastaba a convencerlo de que abajo de los torpes signos de ternura, rechazo, modestia y patético narcisismo, resumados como un brillo por los temblores de la piel, estaba, realmente, la cara primera de la mujer, la que le habían dado, no hecho y ayudado a hacer" (Astillero, 242).

Wenn sich das Spiel schließlich unabhängig von den Spielern macht, ist klar, daß dies Angst hervorruft. Doch noch eine andere Perspektive wird später eröffnet, wenn sie auch mit dem Tod assoziiert ist, nämlich die Möglichkeit, daß der Mensch außerhalb des Spiels nur er selbst ist. Das Gesicht von Gálvez Leiche zeigt dies ebenso wie der Moment, in dem Larsen erkennt, daß nun tatsächlich der Augenblick gekommen sei, in dem er Angst haben müsse, der Augenblick, indem er Gefahr läuft, wieder er selbst zu werden:

"Y cuando ella volvió, con dos botellas de vino claro y un vaso y cerró suspirando la puerta con la pierna para separarlo a él del frío mayor de la intemperie, de las uñas y los gemidos del perro, de tantos años gastados en el error, Larsen sintió que recién ahora había llegado de verdad el momento en que correspondía tener miedo. Pensó que lo habían hecho volver a él mismo, a la corta verdad que había sido en la adolescencia" (Astillero, 319f.).

Hier zeigt sich die Komplexität des *Astillero*. Warum verursacht es Larsen soviel Angst, zu sich selbst zurückkehren zu müssen? Die Wahrheit dessen, was er in seiner Jugend war, ist hier negativ besetzt, ist mit Niedrigkeit und Schmutz, mit Josefina als "su igual" (Astillero, 320) und einem dem Geschlechtstrieb instrumentalisierten Lächeln, "la también antigua, torpe y sucia sonrisa" (Astillero, 319) assoziiert. Doch wagt man wohl nicht zuviel, wenn man sagt, daß dies nicht nur im konkreten und sozialen Sinne zu verstehen ist, sondern womöglich das fundamentalere Leiden daran, von der eigenen Bedingtheit, einem Wollen, das nicht das eigene ist, nicht loskommen zu können, gefesselt zu sein durch das, was man ist und nicht gewählt hat zu sein.

Die unablässige Maskierung und Unzuverlässigkeit alles Geschriebenen durch die Erzählinstanz erlaubt hier jedoch wiederum keine ungebrochene, geradlinige Interpretation. Die Möglichkeit eines Urbilds von Menschsein wird gleichzeitig evoziert und durch dessen Unerreichbarkeit durch die Spiegelfluchten der Farce zugleich konterkariert.

5.1.5. Spielende

Irgendwann ist das Spiel aus. Larsen sagt dies zuvor schon fast offiziell an: "—Es así, entonces —dijo Larsen—. Bueno, tengo que decirle que lo que hizo Gálvez significa el fin para todos nosotros. Y se le ocurre hacer esta locura cuando todo está a punto de arreglarse. Una verdadera lástima para todos, señora" (Astillero, 284). Nach der durch das Spiel mit ausgelösten Selbsterkenntnis verläßt Larsen das Spielfeld (die Werft) und fährt in den Tod aus der Welt von Santa María.

Im Kapitel XLI "Por fin, el viento" des Romans *Dejemos hablar al viento* zündet der Kommissar Medina das Spielfeld, also den Spielplan "Santa María" an²³⁸. Da Medina jedoch selbst Teil des Spiels ist, wird nicht mehr klar, was Außen- und was Innenwelt des Spiels ist.

5.2. Konklusion

Insgesamt ist natürlich die Frage nach dem Stellenwert des Spiels im Roman zu stellen. Über das Spiel werden Strukturen etabliert, die den gesamten Roman durchziehen, aber letztlich doch nur Teilobjektbeziehungen sind, die keine völlig hermetische Spielwelt in der Parallelwelt Santa María aufbauen können, sondern hauptsächlich auf einer diskursiven Ebene heraufbeschworen werden, ohne ihre Konstruiertheit in vollständige Illusion zu verwandeln. Diese zeigt sich im ganzen Umgang der Figuren miteinander, die durch ihr Verhalten oberflächlich eine Welt zu evozieren oder vielleicht nur deren Mythos zu zitieren versuchen, in der Motivationen und Regeln existieren, in der etwas verändert werden und in der man sich handelnd beweisen kann. Es ist eine Umgangsform, die anscheinend von den Figuren selbst nicht ernst genommen wird, aber paradoxerweise doch ihre Lebensgrundlage darstellt. Diese diskursive Ebene des Spiels kann bis ins Innerste der Figuren reichen, wie bei der "farsa personal", die gewissermaßen eine Selbstunterredung darstellt beziehungsweise einen autodiskursiven und die Figuren nicht immer

²³⁸ Vgl. Onetti: *Obras Completas II*. S.877.

überzeugenden Versuch, das eigene Ich vor sich selbst darzustellen und damit greifbar, vielleicht verstehbar zu machen. Was hinter oder jenseits der verschiedenen Ebenen des Spiels liegt, schimmert immer wieder hervor – eine trostlose, verfallende Welt, in der das Individuum ständig von Tod, Verzicht, Einsamkeit oder auch dem eigenen unentrinnbaren Selbst eingeholt zu werden droht. Es ist also die Flucht vor dieser Welt ein Grund, weswegen das Spiel aufrecht erhalten wird. Doch scheinen zumindest die schwächeren Figuren in diesem Spiel gefangen, wie sie auch im Leben gefangen zu sein scheinen. Gálvez unternimmt einen verzweifelten Ausbruchversuch, den er konsequenterweise mit dem Tod bezahlt. Aber auch Petrus scheint auf eine gewisse Art im Spiel gefangen, da es ihm, auf eine andere Art als bei den übrigen Figuren, einziger Lebensinhalt, Lebenswille ist, dem er seine ganze Kraft widmet, um nicht ganz dem Wahnsinn zu verfallen. Auch wenn Larsen diesem zäh am Lebenswillen festhaltenden vertrockneten Alten Respekt zollt (vgl. Astillero, 236: "es mi hermano mayor, mi padre, y lo saludo" sowie 239: "se inclinó hasta besar la frente de Petrus"), scheint seine eigene Haltung anders fundiert zu sein. Auf die Interpretation mit der Philosophie Schopenhauers vorgreifend mag hier die Anmerkung erlaubt sein, daß man die fundamentale Bedeutung, die das Spiel für die Figuren hat, schon darin sehen mag, daß es der Wille zum Leben ist, der im Spiel heraufbeschworen wird. Hinter dieser Maske jedoch, und vielleicht wird dies auch gerade durch sie ermöglicht und verwirklicht, verneint Larsen eben diesen Willen.

6. Ein Roman der Einsamkeit

Die Einsamkeit ist wie ein Regen.
Sie steigt vom Meer den Abenden entgegen;
von Ebenen, die fern sind und entlegen,
geht sie zum Himmel, der sie immer hat.
Und erst vom Himmel fällt sie auf die Stadt.

Regnet hernieder in den Zwitterstunden,
wenn sich nach Morgen wenden alle Gassen
und wenn die Leiber, welche nichts gefunden,
enttäuscht und traurig von einander lassen;
und wenn die Menschen, die einander hassen,
in einem Bett zusammen schlafen müssen:

dann geht die Einsamkeit mit den Flüssen...

(Rainer Maria Rilke – Das Buch der Bilder)

Das Thema der Einsamkeit, welchem sowohl in einer existenzphilosophischen Lesart, wie auch in einer Lektüre vor der Folie Schopenhauers zentrale Bedeutung zukommt, ist in allen Texten Onettis omnipräsent. Obgleich, wie im vorherigen Kapitel herausgearbeitet wurde, die Figuren durch eine Spielinszenierung dieses zu übertünchen versuchen, sind die Protagonisten einsam. Die meisten ihrer Gespräche lösen sich langsam aus einem Nebel der Einsamkeit heraus, in welchem sie sehr bald wieder verschwinden. Dies hat den paraguayischen Schriftsteller Augusto Roa Bastos dazu angeregt, einen Artikel über Onetti zu schreiben, den er mit "La soledad sin fin de J. C. Onetti"²³⁹ betitelte, während Sandra del Valle Casals in dem Artikel "Juan Carlos Onetti: la apología a la soledad" unterstreicht, was für eine eminent wichtige Rolle das Thema der Einsamkeit sowohl im Werk Onettis, als auch für dessen Arbeit als Schriftsteller habe:

"Toda la obra de Onetti está marcada por el sentimiento de frustración, la soledad, la angustia o la imposibilidad de rescatarse del presente para escapar del sino fatal. Es con este texto, crítico y desolado, que Juan Carlos Onetti inaugura su estilo; define su esencia como escritor: vivir en soledad y practicar la introspección."²⁴⁰

Die Einsamkeit würde als Leitmotiv nicht nur den Roman *El pozo* durchziehen, sondern alle Texte des Uruguayers:

"Es la soledad el leitmotiv no solo de esta obra, sino la temática central de los universos contruidos por Onetti en su literatura. Onetti llega a la concepción del hombre solitario en oposición a la sociedad humana, a la repugnancia por la insensibilidad perenne de sus coterráneos. Es la soledad el micromundo donde viven los personajes de Onetti; una soledad que se representa

²³⁹ Augusto Roa Bastos: *La soledad sin fin de J. C. Onetti*. In: www.onetti.net/de/descripciones/roa-bastos [16.2.2008].

²⁴⁰ Sandra del Valle Casals: *Juan Carlos Onetti: la apología a la soledad*. www.onetti.net/de/descripciones/del-valle [14.2.2008].

no solo en la marca física, un hombre encerrado en su cuarto (Eladio Linacero), sino la soledad afectiva, la que ocurre en cada doloroso intercambio con las pedestres reacciones humanas [...]"²⁴¹.

Jedoch gelangt del Valle Casals zu der zweifelhaften Schlußfolgerung, daß die Einsamkeit bei Onettie eine reinigende Kraft habe: "Pero en cualquier caso, la soledad para Onetti es purificadora; es la entrada a ese espacio de asepsia espiritual de donde se despliega, dichosa, el alma humana."²⁴²

Auch andere Kritiker haben immer wieder das Thema der Einsamkeit in Onettis Werk und insbesondere in *El astillero* hervorgehoben.²⁴³ Da der Begriff der Einsamkeit jedoch oft undifferenziert verwendet wird, versteht sich die einleitende Darstellung und Differenzierung des Phänomens von verschiedenen Perspektiven aus als Grundlage für die nachfolgende Verortung der Einsamkeit im *Astillero*.

6.1. Exkurs zur Einsamkeit

Friedrich Nietzsche bezweifelt in dem folgenden Aphorismus aus *Jenseits von Gut und Böse* die Möglichkeit, aus den Äußerungen eines Anachoreten – und ein wenig von diesem haben sowohl Onettis Figuren als auch ihr geistiger Vater – je etwas über die hinter der Larve der Einsamkeit möglicherweise verborgene geistige Welt zu erfahren:

"Man hört den Schriften eines Einsiedlers immer auch etwas von dem Widerhall der Öde, etwas von dem Flüstertone und dem scheuen Umsichblicken der Einsamkeit an; aus seinen stärksten Worten, aus seinem Schrei selbst klingt noch eine neue und gefährlichere Art des Schweigens, Verschweigens heraus. Wer jahraus, jahrein und tags und nachts allein mit seiner Seele im vertraulichen Zwiste und Zwiegespräche zusammengesessen hat, wer in seiner Höhle – sie kann ein Labyrinth, aber auch ein Goldschacht sein – zum Höhlenbär oder Schatzgräber oder Schatzwächter und Drachen wurde: dessen Begriffe selber erhalten zuletzt eine eigne Zwielflicht-Farbe, einen Geruch ebensowohl der Tiefe als des Moders, etwas Unmitteilbares und Widerwilliges, das jeden Vorübergehenden kalt anbläst. Der Einsiedler glaubt nicht daran, daß jemals ein Philosoph – gesetzt, daß ein Philosoph immer vorerst ein Einsiedler war – seine eigentlichen und letzten Meinungen in Büchern ausgedrückt habe: schreibt man nicht gerade Bücher, um zu verbergen, was man bei sich birgt? – ja er wird zweifeln, ob ein Philosoph »letzte und eigentliche« Meinungen überhaupt haben könne, ob bei ihm nicht hinter jeder Höhle noch eine tiefere Höhle liege, liegen müsse – eine umfänglichere fremdere reichere Welt über einer Oberfläche, ein Abgrund hinter jedem Grunde, unter jeder »Begründung«. Jede Philosophie ist eine Vordergrunds-Philosophie – das ist ein Einsiedler-Urteil: »es ist etwas Willkürliches daran, daß er

²⁴¹ Casals.

²⁴² Casals.

²⁴³ Der Begriff fällt bei fast allen Interpreten. Beispielfhaft seien hier jedoch nur einige herausgegriffen. So ist für Terterjan die "Einsamkeit das unvermeidliche Los nicht der Anderssprechenden, sondern der Andersfühlenden ist": Terterjan. S.176. Für verschiedene Interpreten manifestiert sich die Einsamkeit vor allem in der Räumlichkeit. Maryse Renaud sieht Puerto Astillero als eine kalte Welt der Einsamkeit, die nur von Symbolen bewohnt sei: Renaud. Verani unterstreicht die Evozierung einer Atmosphäre der Einsamkeit durch eine kosmische Feindseligkeit der atmosphärischen Elemente wie Regen und Wind oder auch ein atmosphärisch manifest gewordenes Schweigen: Verani: *Onetti, el ritual de la impostura*. Auch Matzat hebt hervor, daß die Räume vor allem über den Blick Larsens erschlossen wären, und so alle beschriebenen Räume mit dessen Einsamkeit und Verlassenheit korrespondieren würden. Jedoch möchte Matzat das von ihm als Schlüsselwort bezeichnete Substantiv "soledad" nicht als metaphysisch oder psychologisch verstanden wissen, sondern als Verbindung zu einem Sinnverlust, den er eben jener von ihm postulierten ganz speziell lateinamerikanischen Variante des Existenzialismus' zuordnet, wobei er diese interessante Hypothese leider nicht näher expliziert: Matzat.

hier stehnblicke, zurückblickte, sich umblickte, daß er hier nicht mehr tiefer grub und den Spaten weglegte – es ist auch etwas Mißtrauisches daran.« Jede Philosophie verbirgt auch eine Philosophie; jede Meinung ist auch ein Versteck, jedes Wort auch eine Maske."²⁴⁴

Was also ist die Einsamkeit? Sie ist offensichtlich mehr als ein abstraktes Wort das sich durch den Roman *El astillero* zieht. Doch wie können wir verstehen, was mit dieser Einsamkeit bei Onetti gemeint sein könnte?

Ich möchte den schon an anderer Stelle²⁴⁵ begonnenen Versuch wagen und über die verschiedenen Aspekte der Einsamkeit sprechen. Anschließend, nachdem ja schon eine kurzumrissene Verortung des Themas in Célines *Voyage* vorliegt, möchte ich Onettis Roman dazu befragen und so nicht nur das Phänomen der Einsamkeit besser verstehen lernen, sondern ganz besonders dieses Etwas, das im *Astillero* so offensichtlich, aber vielleicht gerade deswegen auch so wenig faßbar ist. Ich habe in meiner Patrick Süskind gewidmeten Monographie *Zeichen der Einsamkeit* darauf hingewiesen, daß wir die Einsamkeit als ein Phänomen wahrnehmen, dessen Grenzen zur Traurigkeit, zur Melancholie fließend sind:

"In weitestgehender Betrachtung erscheint als die Ursache der Einsamkeit die Existenz an sich. Damit etwas einen ontischen oder ideellen Zustand annehmen kann, muß es als vom Kontext abgehoben erfahren werden. Nur so kann es als etwas Eigenes, Selbstständiges zumindest gedanklich vom Menschen erfaßt werden. Es kann die Totalität alles Seienden, das physische und geistige Universum, in beliebig kleine Entitäten zerteilt werden; jede Einheit erlangt damit die Einsamkeit, die sie umschließend vom Anderen abgrenzt. Unterschiedlich viele Entitäten können zu einem je Ganzen fusioniert werden, so daß das Universum und alle geistige Existenz als Einheit sich gegen das Nichts hin abgrenzen muß, wiederum in Ein-samkeit."²⁴⁶

Meines Erachtens besteht der größtmöglich denkbare Hiatus im Übergang vom Nichts zum Etwas – des Ursprungs alles Seienden aus einem vorherigen Nichtsein. Folglich könnte diesem auch keine Autopoiese oder Entelechie innewohnen, ohne nicht die Grundannahme des absoluten Nichts zu durchbrechen.

"Da sich das Leben in unendlich viele Einheiten ausdifferenziert, die Subjekte in ihren Gedankenstrukturen und mit ihnen verbundenen Wortstrukturen vielfältigste Varianten hervorbringen können und so die heutige Phase der geistigen und physischen Evolution auf einer generellen Zunahme an Komplexität beruht, analog der permanenten physischen Entropie, muß dem Seienden ein Entelechie- und Kommunikationsprinzip innewohnen, das dem Isolationsprinzip der einsamen Entität als austarierende Kraft gegenübersteht."²⁴⁷

Daraus entsteht die Frage, woran sich die Einsamkeit der Menschen, ja alles ideellen und konkreten Seins überhaupt festmacht, welche Symptome sie aufweist und welche Konsequenzen

²⁴⁴ Friedrich Nietzsche: *Was ist vornehm?* (Aphorismus 289, 9. Hauptstück). In: Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*, Digitale Bibliothek Band 31: Nietzsche, S. 7205 (vgl. Nietzsche-Werke Bd. 2, S. 751 C. Hanser Verlag)

²⁴⁵ David Freudenthal: *Zeichen der Einsamkeit: Sinnstiftung und Sinnverweigerung im Erzählen von Patrick Süskind*. Hamburg 2005. S.73. Einige Ideen dieser Analyse gehen in modifizierter Form in die vorliegende Analyse von Onettis *El astillero* ein.

²⁴⁶ Freudenthal: *Zeichen der Einsamkeit: Sinnstiftung und Sinnverweigerung im Erzählen von Patrick Süskind*. S.73.

²⁴⁷ Freudenthal: *Zeichen der Einsamkeit: Sinnstiftung und Sinnverweigerung im Erzählen von Patrick Süskind*. S.73.

daraus entstehen. Denn als Polarität hängen die teilenden und zusammenführenden Kräfte unmittelbar voneinander ab, so daß bei Evozierung des Einen das Andere automatisch mitschwingt; sowohl im abstrakt-philosophischen, wie auch im konkreten Diskurs:

"Nun ist im menschlichen Leben eine Balance zwischen diesen Kräften, die sich zumeist disparat verhalten, ein Idealzustand. Die Tendenz hin zur Seite der Einsamkeit entsteht entweder durch äußeren Einfluß, d.h. dem Ausgeschlossenwerden aus der vermeintlich kollektiven Entität der Umwelt oder durch inneren Antrieb aus der vermeintlichen Entität in ein eigenes Refugium der Einsamkeit. Als Hauptursache für die menschliche Einsamkeit sei die These einer unüberbrückbaren Diskrepanz zwischen Ideal- und Realzustand des Seins angenommen."²⁴⁸

Da die Einsamkeit nicht nur im Werk vieler Philosophen und Schriftsteller ein omnipäses Phänomen ist²⁴⁹, scheint es umso erstaunlicher, daß eine Beschäftigung mit ihr sehr selten ist. Weder das *Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe* von Kirchner und Michaelis, das *Wörterbuch der philosophischen Begriffe* von Rudolf Eisler, noch das *Wörterbuch der Philosophie* von Fritz Mauthner weisen die entsprechenden Einträge zur Einsamkeit auf. Gleiches betrifft laut dem Psychologen Eberhard Elbing die psychologischen Lexika²⁵⁰. Jedoch gibt es von Fritz Mauthner in seinen Beiträgen zu einer Kritik der Sprache (1906) einen Aufsatz über das Wesen der Sprache und die Einsamkeit²⁵¹.

Mauthner führt zu Beginn dieses Beitrags die "ewig wiedergekäute Lehre" an, daß die Sprache die Menschen verbinde. Demgegenüber sei noch nie der Jammerruf erklungen, daß "alles Elend der Einsamkeit nur von der menschlichen Sprache" komme:

"Nur in der Herde ist Wohlsein. Nur im Herdenleben ist die stumme Überzeugung, daß alles, was geschieht, so und nicht anders am besten geschieht. Wir nennen diesen Zustand dumpfen Glücks den Instinkt. Die Tiere empfinden dieses Viechsglück. Auch die Instinktmenschen, die ein Herdenleben führen, bei denen die Sprache und das Denken nicht über das Verabreden von Herdenhandlungen hinausgekommen ist. Ob so eine Herde Menschen sich einmütig vor dem gemeinsamen Götzen auf die Kniee wirft, ob die Weibchen der Herde einmütig den gleichen Cape über ihre flachen Schultern werfen, ob die Männchen mit dem gleichen Hurruf in den Krieg ziehen oder ob sie alle zur gleichen Stunde äsen, wiederkäuen und zur Tränke gehen, ist ein unbewußtes Viechsglück."²⁵²

Wer sich aber durch die Sprache so weit differenziert habe, daß er die "Kommandorufe des Instinkts" anders verstehe als die Masse, daß ihm "ihr Götze nicht Gott" sei, daß er sich von den "wattierten Schultern des Cape" nicht täuschen lasse, daß er den "Hurruf des Feindes" verstehe und nicht mehr mittue, daß er dann fresse, wenn er selber hungere, "und dann erst Mittag schlagen hört", der sei einsam geworden durch die Sprache und habe "als letzten Trost nur sein Lachen über das Blöken der Herde". Diese "blökende Herde" aber habe vollkommen recht, wenn sie seine

²⁴⁸ Freudenthal: *Zeichen der Einsamkeit: Sinnstiftung und Sinnverweigerung im Erzählen von Patrick Süskind*. S.73.

²⁴⁹ Vgl. Georg Dietrich: *Der einsame Mensch in der Dichtung*, Regensburg 1989. S.15.

²⁵⁰ Eberhard Elbing: *Einsamkeit - Psychologische Konzepte, Forschungsbefunde und Treatmentansätze*. Göttingen 1991. S.16.

²⁵¹ Fritz Mauthner: *Wörterbuch der Philosophie. Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache*.

www.textlog.de/18892.html [28.12.07] 1906.

²⁵² Mauthner.

einsame Sprache für irr erkläre: "Irr ist, wer sich von der Herde und ihrer Tränke entfernt, verirrt hat".

Die "Herdensprache" sei so wenig Gegenstand der Kritik wie das "Zwitschern der Vögel". Sie stehe unter der Kritik und verbinde die Menschen nicht, auch wenn sie ein Zeichen der Verbindung sei. Zu dieser Herdensprache gehöre der "Glockenklang, der zur Kirche ruft", die "Trommel im Felde und der Gong, der im Hotel die Dinerstunde" anzeigt. Irre werde auch die Sprache erst, wenn sie sich nicht mehr damit begnügen wolle, zwischen den Menschen zu sein, "ihre Notdurft stöhnend zu begleiten, wenn sie über den Menschen, von Menschennotdurft gelöst, überreizten, geistigen Bedürfnissen dienen will".

Die Sprache bewege sich wie der Ozean zwischen den Kontinenten zwischen den einzelnen Menschen:

"Der Ozean verbindet die Länder, so sagt man, weil ab und zu ein Schiff herüber- und hinüberfährt und landet, wenn es nicht vorher versunken ist. Das Wasser trennt, und nur die Flutwelle, die von fremden Gewalten emporgehoben wird, schlägt bald da, bald dort an das fremde Gestade und wirft Tang und Kies heraus. Nur das Gemeine trägt so die Sprache von einem zum anderen. Mitten inne, wenn es rauscht und stürmt und hohler Gischt zum Himmel spritzt, wohnen fern von allen Menschenländern Poesie und Seekrankheit dicht beisammen."²⁵³

²⁵³ Alle Zitate in diesem Kapitel zu Mauthner aus: Mauthner.

6.2. Einsamkeit im Astillero

Depois que todos foram
E foi também o dia,
Ficaram entre as sombras
Das áleas do ermo parque
Eu e minha agonia.
A festa fora alheia
E depois que acabou
Ficaram entre as sombras
Das áleas apertadas
Quem eu fui e quem sou.

Tudo fora por todos.
Brincaram, mas enfim
Ficaram entre as sombras
Das áleas apertadas
Só eu, e eu sem mim.

Talvez que no parque antigo
A festa volte a ser.
Ficaram entre as sombras
Das áleas apertadas
Eu e quem sei não ser.

(Fernando Pessoa)

Fischer geht noch bezüglich des Roman *Juntacadáveres* davon aus, daß Junta Larsen nicht in der Lage sein würde, ein einsames Leben zu führen:

"[...] daß es theoretisch zwei Auswege aus dem Dilemma der beschämenden Identitätskrise gibt. Der eine bestünde im Rückzug aus der Gesellschaft in die völlige Selbstgenügsamkeit: befreit von der Verpflichtung zur Interaktion mit den anderen, würde es unnötig, sich zu verstellen, und Larsen müßte sich dieser Verstellung nicht mehr schämen. Aber zu dieser 'Einsamkeit' ist er unfähig, ihm fehlt das nötige Heldentum, die 'Überzeugung'; außerdem strebt er eine 'Existenzform' an, die keine blinde Selbstbefriedigung sein soll, sondern in Beziehung zur Gesellschaft sich verwirklichen muß."²⁵⁴

Im Roman *El astillero* beweist Larsen genau das Gegenteil. Jedoch unabhängig davon, wie stark er bereit ist, diese Einsamkeit freiwillig zu leben, macht Jörg Drews in seinem hervorragenden Aufsatz *Die Arbeiten und die Strafen. Eintritt in die Welt von Juan Carlos Onetti* auf die Aufspaltung des Protagonisten aufmerksam, wie sie bei den meisten Einsiedlern stattfindet:

"Larsens Aufspaltung in beobachtendes Subjekt und beobachtetes Objekt ist nichts Neues. Schon immer hatte es eine Zweiteilung gegeben in einem vom Bewußtsein seiner Berufung durchdrungenen Larsen und jenen real existierenden, der zu jedem erniedrigenden Kompromiß bereit war, um sich seinem Ideal anzunähern."²⁵⁵

Tatsächlich ist diese Aufspaltung in ein dialogfähiges Ich und ein dialogfähiges Du eine altbewährte Kunst, um in der Menschenferne nicht dem Wahnsinn zu verfallen:

"[I]n der christlichen Tradition wurde der 'große Andere' "der Gottmensch an die Stelle des empirischen Ich (als *sol* der *solitudo*) gesetzt. Nur indem er sich auf diesen neuen ‚agados daimôn’

²⁵⁴ Fischer. S.262.

²⁵⁵ Vgl.: Drews.

konzentrierte, konnte der Einsiedler den Stimmen und Bildern der ‚bösen Dämonen‘ widerstehen.“²⁵⁶

Diese Aufspaltung des Ich in ein Ego und ein imaginiertes Alter Ego findet in den Texten Onettis permanent statt:

Eladio Linacero, der Protagonist von *El pozo*, teilt sein Selbst im Zustand der absoluten Desolation in einen Teil, der körperlich Präsent ist (beispielsweise dadurch, daß er Schweißgeruch emittiert) und eine rein imaginierten Teil, der Abenteuer erlebt und generell ein anderes, erfolgreiches Leben führt. Aus der Differenz zwischen diesen beiden Zuständen entwickelt sich dann auch die erzählerische Spannung von Onettis erstem Roman. Ähnlich ergeht es Juan María Brausen in Buenos Aires. Auch hier findet aus einer großen Einsamkeit heraus eine Verdopplung statt: Zum einen als Arce und zum anderen als Díaz Grey. Diese Figuren schaffen sich ihre eigene "Sonne" (Sol-ipsis), um die sie wieder wie um ein Gegenüber kreisen können. Jedoch merken sie letztendlich alle, daß es aus ihrer Einsamkeit keinen Ausweg gibt – auch nicht in Santa María. Ihre Unfähigkeit zur Kommunikation nehmen sie in die Parallelwelt mit und auch dort bleibt ihnen nur das Selbstgespräch. Dies bedeutet, daß die Parallelwelt, also die Vorstellung nur die Illusion von Begleitung generiert, welches nur scheinbar das Gefühl der Aufhebung der Einsamkeit erzeugt – als Art kurzzeitiges Palliativum.

Sowohl mit einem monotheistischen Weltbild oder mit einem philosophischen Modell wie dem Arthur Schopenhauers gedacht mag dies bedeuten: Der Urgrund der Welt besteht aus einer ganz einsamen Entität. Ein Gott ist genauso allein, wie der Wille. An späterer Stelle werde ich noch genauer zeigen, daß der Wille einsam ist. Obwohl er versucht, allerlei Vorstellungen und Spiegelbilder zu schaffen, bleibt der Wille allein; dies weiß er möglicherweise, in dem Moment, in dem er sich selbst erkennt. Genauso wie der Schriftsteller weiß, daß zwar die Zeit vergeht, damit eventuell das Leiden an dieser Einsamkeit kürzer wird –, er aber trotzdem allein bleibt wenn er schreibt. So verhält es sich auch mit den onettianischen Figuren: Ob sie eine Parallelwelt schaffen, dort hinein flüchten, oder ob sie nachmittägliche Gespräche mit einem wirren und absenten Gegenüber suchen, sie bleiben immer allein. Aber diese Einsamkeit ist nicht nur Isolation von dem Anderen, den anderen Lebewesen, sondern selbst in ihrer Beschäftigung mit sich selber bleiben sie allein.

Es scheint drei verschiedene Arten der Einsamkeit zu geben, denen der Protagonist Larsen unterworfen ist: Zum einen ist sein normales Leben von einer Aura der Einsamkeit geprägt, die sich schon als Status Quo, als ihn umgebender Zustand festgesetzt hat. Diese Einsamkeit manifestiert sich auch im *Astillero* an diversen Stellen. Der zweite Typ der Einsamkeit in *El astillero* scheint eine Einsamkeit zu sein, die aus einer Isolation heraus verstärkt ist, einer Isolation von der Welt und dem Weltgeschehen, so wie ein typischer Bewohner der Werft sie erleben muß. Gleichzeitig ist diese Einsamkeit aber auch eine Isolation von den anderen Menschen. Nennen wir diesen Typus der Einsamkeit einen isolatorischen. Eine dritte Form der Einsamkeit stellt hingegen eine Art existentielle Einsamkeit dar, die die habituelle Einsamkeit und die Isolation, was Ort und Menschen anbelangt, bei weitem überragt. Diese Art der Einsamkeit stellt meines Erachtens eine Art der existentiellen Einsamkeit dar, wie sie Larsen in Anbetracht seiner Situation in der Werft, die ihm seine physische und geistige Zerbrechlichkeit widerspiegelt und die die Morgenröte seines nahenden Todes ankündigt, ja, vielleicht sogar produziert. Diese

²⁵⁶ Vgl. Freudenthal: *Zeichen der Einsamkeit: Sinnstiftung und Sinnverweigerung im Erzählen von Patrick Süskind*. S.98.

Einsamkeit manifestiert sich an verschiedenen Stellen, in denen Larsen einsieht, daß er gescheitert ist, daß er nichts verändern kann, daß seine Versuche, sich in der Welt zu behaupten, fehlschlagen, daß alle Kommunikationsversuche letztendlich sinnlos sind. Diese existentielle Einsamkeit läßt ihn sozusagen in Reinform das spüren, was die ersten beiden Formen der Einsamkeit eher als Grundgefühl, wie im ersten Fall, oder als Art Schmerz, wie im zweiten Fall, produzieren: eine absolute Verlorenheit, eine absolute Einsamkeit, die ihm zeigt, daß er als Individuum, als Wesen in eine Welt, in einen Zustand geworfen ist, den er nicht versteht, in dem er niemals das Gefühl dieser Einsamkeit überwinden kann und in dem er letztendlich dazu verdammt ist, an ihr zu zerbrechen. Diese Einsamkeit wird im Roman *El astillero* noch gesteigert, und zwar, wenn sie über das rein Kontemplatorische hinausgeht, mehr als nur den Schmerz bezeugt, sondern schon ganz klar auf den bald nahenden Tod hindeutet. Es ist natürlich zweifelhaft, nur von Tod zu sprechen: Gleichzeitig könnte man hier auch von einem Ende des Individuums sprechen, je nachdem, ob man es hinterher in der Analyse mit Schopenhauer als ein Ende des Leidens bezeichnen möchte, in dem der Protagonist, das Individuum Larsen, der vorgestellte Mensch Larsen in das Nirwana übergeht, weil er in der Lage gewesen ist, den Willen zum Leben zu verneinen, oder ob man das Ganze als halbwegs realistische Lebens- bzw. Todeskonstellation ansieht und der Protagonist sterben wird.

Der erste Typus der Einsamkeit ist von einer Grundstimmung der Melancholie bestimmt, die jedoch als solche eher couleurhaften Charakter hat und ein Stimmungsgemälde im Hintergrund darstellt. Dieses Stimmungsgemälde wird, wie wir schon gesehen haben, sowohl durch die Anthropomorphisierung der Natur getragen, wie auch durch die einzelnen Beschreibungen. So gibt es Stellen, in denen es beispielsweise heißt: "Almorzó allí, solitario y rodeado por las camisas a cuadros de los camioneros" (Astillero, 153). In der für Onetti so typischen Sprache beweist nicht nur das adverbisch gebrauchte Adjektiv "solitario", daß der Protagonist einsam ist, sondern gleichzeitig geht die Sprache so weit, daß er umgeben ist von den Karohemden der LKW-Fahrer. Hier legen sich die Objekte Hemden gewissermaßen als Intermedialstufe zwischen ihm als Subjekt und die Fahrer als mögliche Gegenüber, zu denen er keinerlei Kontakt hat, da die nächste Stufe erst einmal wäre, hinter die Hemden zu gelangen. Diese sind aber gleichzeitig als Objekte Stilleben, also totes Leben, und verstärken so die Einsamkeit, die im Adjektiv "solitario" ausgedrückt wird. Gleichzeitig verweist die Tatsache, daß diese Hemden einer anderen Person gehören, auf eine Erklärung der Einsamkeit nicht nur als Zustand aus dem Individuum heraus, sondern auch als Zustand der Isolation gegenüber dem Anderen, in diesem Fall den Fahrern, also auch als Kommunikationsstop. Dieses Bild ist eine Art sprachliches Stilleben der Figur Junta Larsen. Die Einsamkeit der ersten Kategorie ist sicherlich ein Zustand, den Larsen schon sein ganzes Leben lang als sein persönliches Gepäck mitschleppt, ähnlich wie sie Célines Protagonist Bardamu umgibt. Es ist sozusagen einfach nur die Einsamkeit, die ein sensibles Wesen aufgrund der Individuation als generelle *conditio humana* permanent verspürt. Ihr wird in dem Roman *El astillero* permanent Platz eingeräumt, so daß offensichtlich wird, daß das Thema der Einsamkeit eine wichtige Rolle spielt und nicht nur implizit, sondern auch explizit präsent ist: "Almorzó solitario en un restaurante desconocido, se llenó los bolsillos de chocolatinas y se volvió en la primera lancha" (Astillero, 192). Wieder einmal wird dem adverbisch gebrauchtem Adjektiv "solitario", das explizit benutzt wird, etwas Verstärkendes beigefügt, und zwar in diesem Fall das "restaurante desconocido", das unbekannte Restaurant, was insofern wichtig ist, als daß hier wiederum nicht nur von innen gefühlte Einsamkeit, das Einsamsein des Subjektes Larsen von der Narrationsposition beleuchtet wird, sondern dies auch von außen über das unbekannte Restaurant widergespiegelt und damit der Fremdheit Larsens in der Welt sprachlich Raum gegeben wird. So ist Larsens Zustand der Einsamkeit in Santa María –

wie wahrscheinlich auch schon vorher, während der Ereignisse von Juntacadáveres und seiner anderen Existenz in El Rosario und weiteren Orten, wie zum Beispiel der Hauptstadt als sein permanenter Zustand längst bekannt. Doch wird er immer und immer wieder von der Erzählinstanz evoziert, so, um uns Lesern klar zu machen, daß dieses Attribut des "hombre solitario" ein essentielles, nicht abzuschüttelndes ist:

"Solitario en el mostrador, volviendo la cabeza hacia la tormenta y el río, hacia el origen impreciso del olor a podredumbre, a profundidades excavadas, a recuerdos muertos que se habían filtrado en el salón del Belgrano, Larsen pensó en la vida, en mujeres, en el ronquido del viento a través de las ramas peladas de los plátanos, sobre la casilla de perro gigante de los fondos del astillero «Ahora, por ejemplo, cuando todo empieza a terminar; la loca de la risa en la glorieta y el bicho éste con un sobretodo de hombre sujeto por un gancho. Son una sola mujer, lo mismo da. No hubo nunca mujeres sino una sola mujer que se repetía, que se repetía siempre de la misma manera. Y las maneras posibles eran pocas y no pudieron agarrarme desprevenido. Así que todo, desde el primer baile en un salón de barrio y hasta el fin, se me hizo dulce, cuesta abajo, y yo no tuve que gastar otra cosa que tiempo y paciencia.»" (Astillero, 218f.).

Hier wird ein Erinnerungsvorgang von Larsen dargestellt, der zweierlei zeigt, erstens über den Anfang, "[s]olitario en el mostrador", daß sich Larsen allein und isoliert in physischer Räumlichkeit befindet, aber sich auch gegenüber seinen Erinnerungen, und damit gegenüber seiner Vergangenheit in einer Position der Einsamkeit befindet, denn die "recuerdos" sind "muertos", und zu diesen toten Erinnerungen, wenn sie diesen Zustand haben, gibt es für ihn keine Möglichkeit mehr zu gelangen. In Abgrenzung beispielsweise zu den verborgenen Erinnerungen, wie sie Marcel Proust in der *Recherche* darstellt, zu denen es keinen aktiven Zugriff gibt, sondern nur über die *mémoire involontaire*, die durch bestimmte ästhetische Ereignisse ausgelöst werden kann, gibt es für Larsen zu den toten Erinnerungen keinerlei Möglichkeit zu gelangen. Nicht nur steht er damit seinem bald eintreffenden Tod verbundungslos und einsam gegenüber, sondern auch seiner Vergangenheit, wenn auch dies dadurch eingeschränkt wird, daß er noch in der Lage ist, über "mujeres" und über das Leben, "la vida", nachzudenken. Die Einsamkeit wird noch weiter verstärkt in der fast anthropologisch-philosophischen Reflexion Larsens über den Zustand der Frau beziehungsweise der Frauen. Wenn es heißt: "No hubo nunca mujeres sino una sola mujer que se repetía, que se repetía siempre de la misma manera. Y las maneras posibles eran pocas y no pudieron agarrarme desprevenido", so wird Larsen klar, daß er, der als Zuhälter sein Leben verdient und als Frauenheld gelebt hat, im Dialog mit diesen Frauen eigentlich nie einem individuellen Wesen gegenüber stand, sondern alle Frauen für ihn eine einzige Frau sind, vielleicht das Weibliche als Archetypus. Gleichzeitig stellt damit aber jedes einzelne Wesen für ihn ein Enigma dar, zu dem er keinerlei Zugang gefunden hat. Damit wird an dieser Stelle dem Leser klar gezeigt, daß nicht nur der Status Quo in der Aktualität Larsens von Einsamkeit geprägt ist, sondern sein ganzes Leben lang das, was ihn hauptsächlich ausgemacht hat, also die Dialogsituation mit dem weiblichen Geschlecht, mit den individuellen Frauen, von der gleichen Einsamkeit und Inkommunikation geprägt war wie die aktuelle Situation mit den drei Frauen Angélica Inés, Frau Gálvez und Josefina in der Werft. Diese Aussage, daß eigentlich all seine Kommunikation mit anderen Menschen eine Nicht-Kommunikation ist, führt zwangsläufig dazu, daß Larsen seine Existenz als überflüssig für die Welt empfinden muß, da es so ist, als ob sie gar nicht existierte: "Así que el mundo, éste, el que continuaba siendo el mundo de los demás, no había cambiado, no sufría de su deserción" (Astillero, 244).

Ähnlich geht es Díaz Grey, der, wie schon mehrfach angemerkt wurde, als eine Art Alter Ego Larsens aufgefaßt werden kann. In dem Kapitel, in dem der Zustand des Arztes kurz

angerissen wird, erfahren wir als Leser noch einmal, nachdem wir Díaz Grey ja schon aus diversen Romanen kennen und eigentlich von der Geburt Díaz Greys in *La vida breve* an genauestens über dessen schreckliche Einsamkeit als verlorener Landarzt Bescheid wissen, daß sich auch im weiteren Verlaufe der Zeit in Santa María dessen Zustand, diese Einsamkeit, niemals wandelt. Dies manifestieren die Aussagen über Díaz Greys solitäre Abendbeschäftigung:

"[Díaz Grey] [e]ncendió el cigarrillo y entornó los ojos en la penumbra; trataba de adivinar el calor y la temperatura del día en que acababa de ser depositado. Pensó en visitas a enfermos, en visitas de enfermo, en lo bueno y lo malo de la soledad, en la conversación de anoche con Larsen, en la hija de Petrus" (Astillero, 246).

Außerdem werden uns ja auch Díaz Greys "juegos de naípe", seine Kartenspiele, und seine allabendlichen einsamen, immergleichen Musikfreuden als solche klar als der Einsamkeit zugehörig aufgezeigt.

Die zweite Form der Einsamkeit, die durch den Aufenthalt in Puerto Astillero generiert wird, zeigt sich an folgenden Beispielen, in denen der Raum semantisiert wird und so nicht nur der Protagonist Larsen, sondern die gesamte Umgebung diese extreme Einsamkeit wiedergibt:

"[...] se ponía el sobretodo, el sombrero, los guantes, miraba desde un ventanal sin vidrios la soledad del hangar, de la tierra con agua y matas de yuyos que lo rodeaba [...] Entraba a lo de Belgrano por la puerta trasera de alambres [...] se metía en su cuarto y esperaba el almuerzo leyendo *El Liberal* [...]. Mentía destinos plausibles al patrón si lo tropezaba al salir y daba largos rodeos, dibujaba sobre calles y aceras de tierra caminos siempre distintos e irresolutos, senderos vagos, novedosos, hijos de la trampa y la duplicidad" (Astillero, 182).

In diesem Zitat sehen wir, daß Larsen wartet, bis die anderen ihn verlassen, also bis die anderen Menschen ihn in einer äußerlichen Einsamkeit lassen, aber durch seinen Blick werden wir dann auf die generelle Einsamkeit des Ortes, auf die Isolation des Ortes hingewiesen. So heißt es, daß er durch das glaslose Fenster die Einsamkeit des Schuppens, die Einsamkeit der Erde mit ihren Gewächsen, die ihn umgab, anschaute, und nur durch sein eigenes Geräusch, hervorgebracht durch das Aufstampfen mit den Absätzen auf dem Boden, diese Einsamkeit ein wenig brechen kann. Diese Einsamkeit, die erst visuell erfolgt, dann aber durch ein auditives Eingreifen scheinbar gebrochen wird, wird weiterhin verstärkt, indem uns dargestellt wird, daß Larsen darauffolgend alleine in seinem Bett liegt und eine Zeitung, *El Liberal*, liest, während er auf das Essen wartet. Dies scheint eigentlich nur absurd angesichts der Tatsache, daß sich Larsen fernab von der Welt, vollkommen losgelöst von allem Politischen, Tagesaktuellen, eigentlich nicht mit einer Zeitung beschäftigen müßte, da sie keine Relevanz mehr für ihn hat. Gleichzeitig fungiert die Zeitung hier sozusagen auch als Fenster zur Welt, zu einer Welt, die aber, und dies macht gerade dieses Beispiel so verstärkend für die Einsamkeit, ihm eigentlich verschlossen ist, denn sein Blick über die Zeitung in die Welt ist einseitig: Er schaut auf die Welt, indem er in die Zeitung schaut, aber die Welt schaut nicht auf ihn, sie hat ihn vergessen, und damit wird seine Einsamkeit natürlich *ex negativum* noch verstärkt dargestellt. Außerdem wird im Folgenden auf seine Arbeit eingegangen, die keinen, "nadie", mehr interessiert und keinem überhaupt etwas sagt. Die Sinnlosigkeit der Arbeit und die Inexistenz von möglichen anderen Menschen mit einem möglichen Interesse für diese Arbeit bestärken natürlich genau den Isolationscharakter seines Aufenthalts in der Werft und der in ihr existierenden Arbeits- und Lebensweise. Wenn Larsen sich dann abends herrichtet, um auszugehen, und dafür dem Wirt seines Hotels Lügen erzählt, um

nicht zugeben zu müssen, daß es eigentlich keinerlei besondere Momente gibt und er weiterhin die Farce eines von Kommunikation oder Austausch mit anderen Menschen geprägten Lebens spielt, ist dies wiederum ein Hinweis auf die dominante Einsamkeit. Wir sehen, der gesamte gerade zitierte Abschnitt trägt das Thema Einsamkeit in verschiedensten Variationen an den Leser heran.

Genauso gestaltet es sich mit seiner körperlichen Aktivität in der Werft. Wenn es heißt: "El hambre no era ganas de comer sino la tristeza de estar solo y hambriento, la nostalgia de un mantel lavado, blanco y liso, con diminutos zurcidos, con manchas recientes; crujidos del pan, platos humeantes, la alegre grosería de los camaradas" (Astillero, 186f.) wird hier ganz klar darauf hingewiesen, daß das schlimmste aller seiner Leiden nicht der Hunger ist, nicht irgendein körperlich unbefriedigtes Gefühl, sondern die Einsamkeit. Die Traurigkeit, allein zu sein, ist mindestens genauso schwerwiegend wie der Hunger, wenn nicht noch schwerwiegender, und dieser Traurigkeit gesellt sich eine Nostalgie bei, die darüber Auskunft gibt, daß Larsen nicht nur gegenüber seiner aktuellen Umgebung isoliert dasteht, sondern auch gegenüber seiner Vergangenheit allein bleibt.

Aber diese zweite Form der Einsamkeit, diese Isolation der Werft, variiert je nach aktueller Situation: "Antes de pisar los tres escalones, antes de la luna y de una soledad más soportable, Larsen murmuró como una excusa: —A todo el mundo le pasa". (Astillero, 286) Hier werden Mond und Einsamkeit in einem Satz genannt, und damit wird wie in der gesamten Sprachverwendung von Onetti darauf hingewiesen, daß Abstrakta und Konkreta, daß letztendlich Himmelsgestirne und Gefühle ein und dasselbe sind oder ein und demselben Ursprung verfallen sind, und genauso, wie der Mond zu- und abnehmen kann, kann sich diese zweite Form der Einsamkeit verstärkt oder abgeschwächt zeigen. Damit wird darauf hingewiesen, daß die Einsamkeit ein genauso stetig und natürlich existierender Zustand ist wie der Mond, ein Himmelsgestirn, das alle Menschen sehen können, das alle Menschen spüren können und das den gesamten biologischen Rhythmus der Erde wie auch die Gezeiten usw. bestimmt, und durch die in diesem Beispiel ganz klare Parallelisierung mit der Einsamkeit wird dieser eine ähnlich eminente Position zugewiesen. Hier haben wir gesehen, daß Einsamkeit und ein Himmelsgestirn je nach geographischer und zeitlicher Lage geschwächt oder verstärkt auftreten.

An dieser Stelle möchte ich kurz auf eine Aussage hinweisen, die eine Bar in Santa María betrifft und in welcher eine dort wahrscheinlich als Prostituierte arbeitende Frau beschrieben wird. So heißt es dort: "Nunca nadie la vio, esa cara, si es que la tiene. Porque puede usarla y mostrarla desnuda sólo en la soledad y si no hay por los alrededores un espejo o un vidrio sucio que pueda alcanzar de reajo o bizqueando." (Astillero, 242) Hier zeigt sich am Beispiel einer Person, daß erst in der Einsamkeit die Wahrheit zustande kommen kann, daß erst in der Einsamkeit die authentische Farbe des Lebens, hier symbolisiert durch das Gesicht, ersichtlich ist, was ex negativo auch bedeutet, daß außerhalb der Einsamkeit nur die Lüge existiert. Damit wird der Einsamkeit sozusagen ein Kerncharakter beigemessen, eine das ganze Leben dominierende, bestimmende und von innerst heraus erfüllende Rolle beigemessen. Dies ist sicherlich später dann auch im Hinblick auf das *principium individuationis* zu lesen, das doch das Leben und das Leiden der Menschen hervorruft. Das *principium individuationis* ist vor allem zu sehen als das Leiden an der Einsamkeit.

Was die dritte Form der Einsamkeit anbelangt, die schon an den existentiellen Rand des Individuums führt, hat das folgende Beispiel sicherlich Präzedenzcharakter:

"Y tan farsantes como yo. Se burlan del viejo, de mí, de los treinta millones; no creen siquiera que esto sea o haya sido un astillero; soportan con buena educación que el viejo, yo, las carpetas, el edificio y el río les contemos historias de barcos que llegaron, de doscientos obreros

V. VERSCHIEDENE LESARTEN UND IHR PHÄNOMENOLOGISCHER ABRISß

trabajando, de asambleas de accionistas, de debentures y títulos que anduvieron, arriba y abajo, en las pizarras de la Bolsa. No creen, me doy cuenta, ni siquiera en lo que tocan y hacen, en los números de dinero, en los números de peso y tamaño. Pero trepan cada día la escalera de hierro y vienen a jugar a las siete horas de trabajo y sienten que el juego es más verdadero que las arañas, las goteras, las ratas, la esponja de las maderas podridas. Y si ellos están locos, es forzoso que yo esté loco. Porque yo podía jugar a mi juego porque lo estaba haciendo en soledad; pero si ellos, otros, me acompañan, el juego es lo serio, se transforma en lo real. Aceptarlo así —yo, que lo jugaba porque era juego— es aceptar la locura" (Astillero, 194).

Solange sich Larsen als von der restlichen Welt durch seine Einsamkeit abgeschottetes Individuum begreift, und sein Handeln in der Welt und seinen Blick auf die Welt auch so definieren kann, funktioniert sein System, das er in Einsamkeit aufrechterhält. Sobald er aber merkt, daß die anderen an diesem Spiel partizipieren, muß er zugeben, daß damit nicht nur das Spiel, sondern auch die zum Spiel gehörende Einsamkeit, die Wirklichkeit darstellt und damit die für ihn als solche gebrandmarkte "locura", der Wahnsinn, die Wirklichkeit darstellt. Aber wenn Einsamkeit und Wahnsinn die Wirklichkeit darstellen, dann bedeutet das, daß hier der Tod in nächster Umgebung wartet, denn der Wahnsinn ist als zersetzendes Element die über allem herrschende Kraft, die ja schon Céline in seinem Roman *Voyage au bout de la nuit* in Rekurs auf den freudianischen Todestrieb benutzt und die in vorbildgebender Funktion Schopenhauer als die rasende Gewalt des Willens formulierte. So findet hier in Larsens Reflexionen eine Parallelisierung statt zwischen der Einsamkeit und dem Tod über den Wahnsinn, und damit erkennt Larsen über seine eigene Einsamkeit und die Partizipation der anderen an diesem scheinbar als Spiel gekennzeichneten Zustand, daß die Einsamkeit für alle vorherrschen muß, und daß gleichzeitig für alle ein Zustand des Wahnsinns existiert. Und dadurch weist diese Reflexion schon auf die enge Verbindung zwischen Leben und Leiden am *principium individuationis* und gleichzeitig dem Tod hin, der alles durchsetzt, da Leben an sich soweit nur in der Vorstellung existiert, und der Tod der über allem stehende Wille ist, der alles zu jedem Moment zurücknehmen und in das Nichts überführen oder neu gebären kann.

Dann wieder gibt es Momente bei Larsen, in denen er davon überzeugt ist, der einzige Mensch überhaupt noch zu sein, der lebt:

"Sospeché, de golpe, lo que todos llegan a comprender, más tarde o más temprano: que era el único hombre vivo en un mundo ocupado por fantasmas, que la comunicación era imposible y ni siquiera deseable, que tanto daba la lástima como el odio, que un tolerante hastío, una participación dividida entre el respeto y la sensualidad eran lo único que podía ser exigido y convenía dar" (Astillero, 237).

Hier wird der Charakter der Einsamkeit als existentielles Phänomen dadurch hervorgehoben, daß er als Mensch die letzte Bastion in einer von Geistern, "fantasmas", bevölkerten Welt darstellt. In dieser Lage wird seine Einsamkeit nicht nur durch die Kommunikationsunfähigkeit hervorgerufen, sondern die Einsamkeit ist so überaus stark, weil es überhaupt gar keine Möglichkeit der Kommunikation gibt, da die anderen Menschen nicht existieren ob ihres Zustandes als Geister, Gespenster. Damit wird die Kommunikation nicht nur als schwer dargestellt, sondern als "imposible", als unmöglich, und auch nicht einmal erwünscht, denn das Gespräch mit Geistern, und damit eigentlich nur noch mit Vorstellungen, würde ihn nicht mehr erlösen können von seinem Zustand.

Diese existentielle Einsamkeit verhärtet sich im Laufe des Romans *El astillero*, und eine der markantesten Stellen ist folgende: "Larsen pasó de la nada a la soledad que ya no podía ser

disminuida por los hombres ni por los hechos." (Astillero, 290) Diese sprachlich so wundervolle Stelle zeigt ganz deutlich, welche Rolle dem Thema der Einsamkeit in dem Roman eingeräumt wird. Wenn der Protagonist aus dem Nichts in die Einsamkeit kommen kann, bedeutet das, daß entweder das Nichts, wenn man sich das räumlich vorstellt, hinter der Einsamkeit liegt, oder aber die Einsamkeit hinter dem Nichts liegt, so daß, wenn wir uns das Nichts als letzte, absolute Grenze vorstellen, entweder die Einsamkeit an diese Grenze führt, oder aber die Einsamkeit noch extremer ist als das Nichts und damit unter Umständen das Nicht-Sein darstellt: eine sehr kontradiktorische Vorstellung. Wenn die Einsamkeit sozusagen die Essenz ist (wie es auch die Szene mit der Frau und der Maske zeigt) bedeutet das im Umkehrschluß, daß nur in der Einsamkeit die Essenz existiert, diese aber gleichzeitig das absolute Nicht-Sein ist. Damit ist die Einsamkeit stärker noch als das Nichts. Genau diese Tatsache könnte man, wenn man beispielsweise das Bild von Jacques Derrida aus "Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen"²⁵⁷ zu Rate zieht, folgendermaßen interpretieren: Nehmen wir hier einfach einmal symbolisch den Mittelpunkt eines sich drehenden Rades, und wir werden erkennen, daß das konstituierende Merkmal für ein sich drehendes Rad das Drehmoment ist, das sich überall, an jedem einzelnen Punkt auf dem Rad manifestiert, und außen größer ist als innen. Aber der Mittelpunkt dieses Zeichens "drehendes Rad", damit sozusagen semantisch im Mittelpunkt stehend, steht gleichzeitig auch außerhalb des Rades, denn der Mittelpunkt des Rades dreht sich mathematisch gesehen nicht. Genauso mag es sich hier mit dem Thema der Einsamkeit verhalten, deswegen ist diesem Satz so große Signifikanz beizumessen: Hier ist eine Möglichkeit, das Ganze schopenhauerianisch zu erkennen: Die Einsamkeit, dieser Zustand hinter dem Nichts, bzw. jenseits desselben (sie kommt damit nicht aus einem räumlich oder zeitlich meßbaren Raum) ist dem Willen zuzuordnen und damit ähnlich wie dieser - da der Wille laut Schopenhauer außerhalb von Raum und Zeit steht und damit für den Menschen nicht als solcher vorstellbar ist - kann auch die Einsamkeit nur über das vorgestellte Gefühl und das Leiden erfaßt werden. Eine schwierige Reflexion, die fast schon logisch-wissenschaftlich nicht mehr herleitbar ist, hier auch nur in Spekulationen anklingen soll, auf die ich dennoch hinweisen möchte, ist die Verbindung zwischen "soledad" und "nada", manifest im im zweiten Teil dieses Satzes, "que ya no podía ser disminuida por los hombres ni por los hechos". Dies bedeutet, daß eigentlich, wie wir vorher gesehen haben, die Menschen überhaupt nicht an einer Linderung dieses Gefühls der Einsamkeit beteiligt sein können. Aber durch das zeitliche Adverb "ya" ist klar, daß es hier eine Entwicklung gibt, auch eine Entwicklung im Zustand von Larsen, und da das Zitat im letzten Fünftel des Romans auftaucht, können wir davon ausgehen, daß an dieser Stelle ein menschliches Eingreifen in den Fortgang der Geschichte nicht mehr möglich ist. Denn weder Menschen noch Taten können an dieser Einsamkeit etwas verändern und letztendlich damit an dem hinter allem herrschenden Willen und dem Gesamtsystem oder der *conditio* etwas ändern. Der Mensch ist in diesen Zustand geworfen und alle Entscheidungsmöglichkeiten waren vorher, und dadurch klingt hier schon ganz klar der Tod oder das Übertreten in einen anderen Zustand an, sozusagen als Finalstadium, aus dem es überhaupt keine Rückkehr in einen früheren Zustand mehr gibt.

An folgender Stelle ist ersichtlich, wie weit diese existentielle Einsamkeit in einen todesartigen Zustand übergeht; wenn über die vormaligen Gerentes Generales der Werft gesprochen wird, wird klar, was damit gemeint ist:

²⁵⁷ Vgl.: Jacques Derrida: *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen*. In: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Dorothee Kimmich, Rolf G. Renner und Bernd Stiegler (Hg.). Stuttgart 2000.

"Pero este júbilo de sus ojos no era el de retorno de un destierro, o no sólo eso. Miraban como si acabaran de resucitar y como seguros de que el recuerdo de la muerte recién dejada —un recuerdo intransferible, indócil a las palabras y al silencio— era ya para siempre una cualidad de sus almas. No volvían de un lugar determinado, según sus ojos; volvían de haber estado en ninguna parte, en una soledad absoluta y engañosamente poblada por símbolos: la ambición, la seguridad, el tiempo, el poder. Volvían, nunca del todo lúcidos, nunca verdaderamente liberados, de un particular infierno creado con ignorancia por el Viejo Petrus" (Astillero, 228).

Die Werft ist damit der Ort der "soledad absoluta", ein Ort, "poblad[o] por símbolos" wie Ambition, Sicherheit, Zeit und Macht. Genau diese Erkenntnis, sich in einem Zustand der absoluten Einsamkeit zu befinden, ist die von Gerhard Poppenberg²⁵⁸ als *cognitio matutina* bezeichnete: Der Zustand der absoluten Einsamkeit. Der Roman endet mit einer Reise in die Einsamkeit:

"Llegó entonces el último viaje de Larsen río arriba, hacia el astillero. Estaba entonces no simplemente solo, sino también despavorido y con ese inquietante principio de lucidez de los que empiezan a desconfiar, a regañadientes, sin vanidad ni conciencia de astucia, de su propia incredulidad. Sabía pocas cosas y rechazaba muerqueando a las que lo rondaban queriendo ser sabidas. Estaba solo, definitivamente y sin drama; tranqueaba, lento, sin voluntad y sin apuro, sin posibilidad ni deseo de elección, por un territorio cuyo mapa se iba encogiendo hora tras hora. Tenía el problema —no él: sus huesos, sus hilos, su sombra— de llegar a tiempo al lugar y al instante ignorados y exactos; tenía —de nadie— la promesa de que la cita sería cumplida." (Astillero, 312).

Diese Einsamkeit wandelt sich, wie gesagt, in absolute Einsamkeit:

"Ahora estaba encogido, inmóvil en la parte más alta del mundo y tenía conciencia en el centro de la perfecta soledad que había supuesto, y casi deseado, tantas veces [...]. Él, alguno, hecho un montón en el tope de la noche helada, tratando de no ser, de convertir su soledad en ausencia." (Astillero, 320f.).

Kurz danach geht sie dann in einen als Tod bezeichneten Zustand Larsens über.

Damit zeigt sich, daß diese Analyse des Themas der Einsamkeit, diachron auf die Entwicklung Larsens projiziert, einen Diskurs der Einsamkeit im Roman, aber auch im Gesamtwerk Onettis, und dem Wirken der Figur Larsens durch die verschiedenen Romane enthüllt, und eine mögliche philosophische Aussage darauf hinausläuft zu behaupten, daß die absolute Einsamkeit der echte, der authentische Zustand der Lebewesen ist und die Werft als solche diesen Zustand mit ihrer gesamten klimatischen Umgebung symbolisiert. Diese Darstellung der Einsamkeit als Essenz des Lebens deutet auf die im folgenden Hauptkapitel stattfindende Interpretation vor der Folie der Philosophie Schopenhauers²⁵⁹ hin.

²⁵⁸ Poppenberg. S.545.

²⁵⁹ So sehen alle Versuche die Einsamkeit zu überwinden vergeblich aus. Das *principium individuationis* sorgt dafür, daß der Wille sich selbst, seine eigene Einsamkeit nicht überwinden kann – sie bleibt als Substrat in der gesamten Welt der Vorstellung. Die Wesen auf der Erde leiden, aber eigentlich können sie nur ihre eigene Einsamkeit nicht überwinden, deswegen lassen sie sich gegenseitig leiden, unterdrücken, erniedrigen und zerstören sich. Damit ist ein Prinzip unausweichlich, das Céline in der *Voyage* perpetuiert und über die Vorlagen Freud / Schopenhauer aufgreift: Der Aggressionstrieb im Willen.

7. Abschluß

In Teil V habe ich die in der Forschung häufig genannten Lesarten des *Astillero* um diejenigen erweitert, die der Vergleich mit der *Voyage* nahegelegt hat. Da jedoch in der *Voyage* die Themen wie Scheitern, Geschlechter-Beziehung, Einsamkeit, Unfähigkeit zur Kommunikation und ein transgredierendes Alternieren zwischen einer realen Welt und ihrem phantastischen Artefakt nicht thesenhaft oder explizit vorkommen, sondern das Romangefüge nur motivisch zusammenhalten, war es notwendig, diese Phänomene theoretisch zu erläutern. Dies habe ich über die Exkurse zum Existenzialismus, zum Scheitern, zur Figur des Don Juan (stellvertretend für die Geschlechterbeziehung) und zur Einsamkeit geleistet, um hernach mit diesem Phänomen *El astillero* zu lesen. Diese verschiedenen Lesarten zeugen vom großen inhaltlichen Reichtum des *Astillero* und zeigen, daß Onetti durch eine eindimensionale Lektüre nur partiell erfaßt werden kann. Doch die verschiedenen Lesarten, wenn sie nebeneinanderstehen, können nur separat einzelne Aspekte des Romans beleuchten. Diese Aspekte sind aber, unter der Zielsetzung, den hermetischen Charakter des Textes so weit wie möglich zu durchbrechen, im Sinne einer Gesamtinterpretation noch nicht ausreichend. Die einzelnen Lesarten, die ja aus dem thematischen Vergleich mit Céline als solche erst einmal differenziert einzeln betrachtet werden mußten, haben als Ensemble einen Vexierbildcharakter. Sie beinhalten die verschiedenen Möglichkeiten des Vexierbildes, jedoch erlauben sie erst zusammengedacht ein Gesamtverständnis. Dieses Gesamtverständnis entsteht jedoch aus der rein thematischen und denotativen Lesart nur über einen Hiatus von der konkreten Textoberfläche hin zu einem abstrakten System. Ich gehe davon aus, daß die einzelnen Phänomene wie In-die-Welt-geworfen-Sein, Scheitern, Widerstand, donjuaneskes Verhalten, Spielattitude und Einsamkeit weiterverweisende semantische Zeichen sind, die auf der Ebene, die nicht mehr auf der Textoberfläche nachweisbar ist, die Grundstrukturen der dargestellten Welt und ihrer Bewohner aufzeigt. Ich deute die einzelnen Phänomene mit der Philosophie Schopenhauers. In diesem Sinne repräsentieren die Einsamkeit das Leiden durch das *principium individuationis*, Scheitern und die schiere Sexualität die brachiale Gewalt des Willens. Der Widerstand gegen das Scheitern steht für die Möglichkeit, den Willen zu verneinen. Keinesfalls besteht zwischen den einzelnen Lesarten und der Philosophie Schopenhauer eine nachweisbar direkte Übereinstimmung, jedoch existiert in ihrem Ensemble eine hohe Affinität. Diese werde ich im Folgenden erläutern und dann als interpretatorische Folie auf den Roman *El astillero* beziehen.

VI. Onetti und Schopenhauer: Die Werft als Wille und Vorstellung

Die literarischen Texte von Juan Carlos Onetti werden von vielen Kritikern und Lesern als sehr pessimistisch beschrieben: "[...] seine Bücher gelten als radikal negative, düstere Panoramen einer feindlichen Welt."²⁶⁰ Dieser Position ist insofern auf den Grund zu gehen, als daß das Attribut Pessimismus ziemlich generell ist und dadurch wenig explizit und aussagekräftig. Zuerst steht freilich die Frage im Raum nach dem, was die Onetti-Leser dazu bewegt, dessen literarische Welt als pessimistisch, also laut Duden²⁶¹ "lebensunfroh, niedergedrückt, schwarzseherisch" wahrzunehmen? In dem Maße jedoch, wie die Frage nach dem Pessimismus verfolgt wird, können Attribute wie lebensunfroh oder schwarzseherisch nicht ausreichend sein, rufen sie doch gleichsam nach einer Vertiefung, einer sprachlich-philosophischen Ausführung. Und für diese gibt es in der westlichen Kultur keinen besseren und bekannteren Lehrmeister als Arthur Schopenhauer (1788-1860). Nicht nur ist Schopenhauer einer der wichtigsten Philosophen des 19. Jahrhunderts – und dies nicht nur in Deutschland –, der für seinen "pessimistischen Humanismus", wie ihn Thomas Mann bezeichnete²⁶², gelobt wurde, sondern er ist auch ein hervorragender Stilist, der wie wenige andere die deutsche Sprache prägte. Schopenhauer vertrat die Meinung, daß der Mensch zwischen Bedürftigkeit, Mangel, Schmerz oder Langeweile pendele. Dabei sei Lust nur eine momentane Pause von Unlust, sowie alles Glück nur negativer Art. Summa summarum sei jedes Leben ein Leiden und die Welt ein Jammertal. Aus diesem Grunde sei der Optimismus eine "ruchlose Denkungsart" (Schopenhauer Bd. 2, 408) und extremster Pessimismus gerechtfertigt²⁶³.

Dabei ging Schopenhauer von der Prämisse aus, daß die Welt weder aus der Vernunft noch aus dem Guten, sondern primär aus dem Bösen hervorgegangen sei. So gilt ihm die Welt als die schlechteste aller möglichen Welten. In diesem Pessimismus schließt sich Schopenhauer einem Grundgedanken der abendländischen Philosophie an, welchen der Vorsokratiker Anaximander (ca. 610 - 547 vor Christus) folgendermaßen formulierte:

"Woher die Dinge ihre Entstehung haben, dahin müssen sie auch zu Grunde gehen, nach der Notwendigkeit; denn sie müssen Buße zahlen und für ihre Ungerechtigkeit gerichtet werden, gemäß der Ordnung der Zeit."²⁶⁴

Schopenhauer stimmt Anaximander damit zu, daß das Leben selbst primär schuldbeladen sei und eigentlich nicht sein sollte. Aber diese Schuld brächte eine Strafe mit – und damit sei die Schuld abgegolten – welche im Leiden bestünde, dem die Lebewesen ausgesetzt seien. Dieses Leiden ist der Preis einer schuldhaften Individuation.

Im Folgenden soll der Pessimismus Schopenhauers – insbesondere anhand seines Hauptwerkes *Die Welt als Wille und Vorstellung*²⁶⁵ (1818ff.) – kurz skizziert werden, um daraufhin die Frage nach der Verbindung zwischen diesem und Onettis *Astillero* zu erörtern.

²⁶⁰ Fischer. S.9.

²⁶¹ Duden - Das Fremdwörterbuch, Mannheim 1997.

²⁶² Siehe dazu auch: Thomas Klugkist: *Der pessimistische Humanismus: Thomas Manns lebensphilosophische Adaption der Schopenhauerschen Mitleidsethik*. Würzburg 2002.

²⁶³ Vgl. Rudolf Eisler: *Philosophen-Lexikon: Leben, Werke und Lehren der Denker*. Berlin 1912.

²⁶⁴ Anaximander zitiert nach Lore Hühns Artikel "Arthur Schopenhauer". In: Metzler Philosophen Lexikon. Zweite, aktualisierte und erweiterte Auflage Stuttgart - Weimar (1995). Zitat nach: www.schopenhauer.de/Huehn1.htm [7.2.2008].

Damit hängt dann die Frage zusammen, warum Onettis Werft und die Welt von Santa María – wie neben dem Protagonisten Larsen so viele Leser und Kritiker feststellen – anscheinend so schlecht sind. Anschließend soll gefragt werden, warum in einer so schlechten Welt, also der schlechtesten aller möglichen Welten, wie es Schopenhauer formulierte, oder der schrecklichsten und leidenvollsten aller möglichen Welten, wie sie Onetti im *Astillero* zeichnet, es trotzdem eine Triebfeder, ein Antriebsprinzip gibt, das dazu führt, daß die Menschen (Figuren) diese Welt nicht verlassen, sondern es in ihr aushalten. Dies soll anhand des Willenskonzeptes von Schopenhauer untersucht werden. Abschließend versuche ich dann, eine gedankliche Verbindung zwischen Schopenhauers metaphysischem System und Onettis literarischer Welt herzustellen und die Erschaffung und Existenz der literarischen Parallelwelt von Santa María sowie des Protagonisten (Larsen) mit den Möglichkeiten dieser Willenskonzeption zu interpretieren.

²⁶⁵ Artur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In: Arthur Schopenhauer: *Arthur Schopenhauer. Zürcher Ausgabe. Werke in zehn Bänden*. Zürich 1977. Fortan zitiere ich unter dem Kürzel "Schopenhauer" diese Ausgabe.

1. Exkurs zu Schopenhauers Philosophie

1.1. Einleitung: Der Satz vom zureichenden Grund

Für Schopenhauer befinden sich, in Anlehnung an Kant, die wichtigsten Kategorien der Welt wie Zeit, Raum und Kausalität nicht in den Objekten, sondern im Bewußtsein des Subjekts selber. Der menschliche Intellekt sei dadurch geprägt, daß das, was er als Raum wahrnimmt, die Form der Anschauung, und das, was er als Zeit empfindet, die Form der Veränderung seien. Dem Gesetz der Kausalität fällt die Funktion eines Regulators der Veränderungen zu. War die Kausalität bei Kant nur eine der zwölf Kategorien²⁶⁶, durch die die empirische Welt konstituiert wird, ist sie bei Schopenhauer die wichtigste. Das macht Schopenhauer am chronologischen Ablauf der Welt fest. Die Objekte der Welt würden über die körperlichen Sinneseindrücke wahrgenommen, in dem der Verstand von den Erscheinungen mittels der Kausalität auf die Objekte schließe. Diese Grundlagen seines philosophischen Systems behandelt Schopenhauer in seiner Dissertationsschrift *Ueber die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde* von 1813.

Dieser 'Satz' wurde nicht nur von Leibniz als Grundsatz ausgesprochen²⁶⁷, sondern gehört tatsächlich zu den Hauptprinzipien des westlichen Denkens. Schopenhauer bezieht sich in seinem Konzept auf Leibniz, jedoch mit einigen Modifikationen und Einschränkungen. Leibniz sagt, daß nichts ohne zureichenden Grund geschehe, also alles, was geschieht, zwangsläufig einen Grund haben muß und somit die Existenz aller Dinge immer eine Erklärung hat. In seiner Philosophie ist noch ein Gott derjenige Grund, der hinter allen Dingen steht, während die Menschen von diesem zureichenden Grund nicht unbedingt Kenntnis haben müssen. Schopenhauer nimmt diesen Satz wiederum auf, und zwar in der Formulierung "*Nihil est sine ratione cur potius sit, quam non sit. Nichts ist ohne Grund warum es sei*"²⁶⁸. Jedoch hebt Schopenhauer darauf ab, daß dieser Satz verschiedenste Anwendungen zulasse und jede dieser Anwendungen eine andere Bedeutung enthalte. Er möchte durch seine Kritik diese verschiedenen Bedeutungen erarbeiten: Das Resultat ist ein Konzept von vier verschiedenen Bedeutungen des Grundsatzes. Da es aus diesem einen Satz vom Grunde vier Möglichkeiten der Interpretation gibt, jedoch diese sich nicht auf vier untereinander vollkommen beziehungslos gegenüberstehende Sätze beziehen, betont Schopenhauer, daß der Satz vom Grund ein Urteil sei, welches einen eigenen vierfachen Grund habe. Diesen vierfachen Grund nennt er auch die 'vierfache Wurzel'. Im ersten Band von *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in den Paragraphen 6 bis 14, gibt der Philosoph einen Überblick über den Satz vom Grunde, so wie man ihn bis zu diesem Moment verstanden hat. Jedoch geht Schopenhauer hinter Leibniz zurück und führt an, daß das Gedachte schon mindestens bis zu Platon und Aristoteles zurückzuverfolgen sei. Es geht Schopenhauer um das Verhältnis von Subjekt und Objekt, welches die Relation von menschlichem erkennenden Bewußtsein und der Vorstellung, wie sie Schopenhauer in seiner Metaphysik auffaßt, darstellt. Diese Beziehung vom Subjekt zum Objekt sei vierfacher Natur. Schopenhauer geht bei der Bedeutung des Satzes von vier verschiedenen Klassen unserer Vorstellung aus:

²⁶⁶ Siehe dazu auch den Eintrag *Kategorien*: Rudolf Eisler: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Berlin 1904.

²⁶⁷ Siehe dazu *Satz vom zureichenden Grunde* in: Eisler: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*.

²⁶⁸ Arthur Schopenhauer: *Werke in zehn Bänden. Band 5*. Zürich 1977. S.17.

Die erste Klasse umfaßt die anschaulichen und empirischen Vorstellungen. Es muß jedoch angemerkt werden, daß Gegenstände und Vorstellungen für Schopenhauer identisch sind. So kann er auch zu der Schlußfolgerung kommen, daß die gegenständlichen Dinge einen end- und anfangslosen Komplex der menschlichen empirischen Realität ausmachen. In dieser ersten Klasse der Gegenstände einer empirischen Realität trete der Satz vom zureichenden Grunde als das Gesetz der Kausalität auf, welchen Schopenhauer den Satz "*vom zureichenden Grunde des Werdens, principium rationis sufficientis fiendi*"²⁶⁹ nennt. In diesem geht es um die Veränderungen:

"Wenn ein neuer Zustand eines oder mehrerer realer Objekte eintritt; so muß ihm ein anderer vorhergegangen seyn, auf welchen der neue regelmäßig, d.h. allemal, so oft der erstere da ist, folgt. Ein solches Folgen heißt ein *Erfolgen* und der erstere Zustand die *Ursache*, der zweite die *Wirkung*."²⁷⁰

Unter der zweiten Klasse unserer Vorstellung subsumiert Schopenhauer die abstrakten Vorstellungen und Begriffe. Dies würde den Menschen vom Tier unterscheiden, da der Mensch Urteile zur Verfügung habe, um zu denken. Er nennt ihn den "Satz vom Grunde des Erkennens, *principium rationis sufficientis cognoscendi*."²⁷¹ Dieser besage, daß "wenn ein Urtheil eine *Erkenntniß* ausdrücken soll, es einen zureichenden Grund haben muß: wegen dieser Eigenschaft erhält es sodann das Prädikat *wahr*"²⁷². Erst der zureichende Grund sorgt dafür, daß es im Erkennen keine unbegründete Behauptung, Vermutung oder Beteuerung gibt, sondern eine wahre Erkenntnis. Erst das Urteil, das einem zureichenden Grunde zugrunde liegt, mache ein wahres Urteil möglich.

Die dritte Klasse der Vorstellung ist für Schopenhauer diejenige, "die *a priori* gegebenen Anschauungen der Formen des äußeren und inneren Sinnes, des Raums und der Zeit"²⁷³ darstellt. In Kant'scher Tradition ordnet Schopenhauer dem Raum einen äußeren Sinn zu, während Zeit für ihn von einem inneren Sinn erfahren werde. Die Zeit, die wir innerlich wahrnehmen, ermögliche es dem Menschen, die Gedanken sequenziell anzuordnen. Damit gibt es natürlich rückwirkend eine Projizierung dieser inneren Ordnung der zeitlichen Maßstäbe auf die Außenwelt. Jedoch ist die dritte Klasse vor allem für mathematische Vorstellungen wichtig. Schopenhauer nennt diesen Satz den "*Satz vom zureichenden Grunde des Seyns, principium rationis sufficientis essendi*"²⁷⁴ für den er folgendes Beispiel anführt:

"Ein Beispiel von diesem Verhältniß ist [...] an der Verbindung zwischen den Seiten und den Winkeln eines Dreiecks, und daselbst gezeigt, daß dieses Verhältniß sowohl von dem zwischen Ursache und Wirkung, als dem zwischen Erkenntnißgrund und Folge, ganz und gar verschieden sei, weshalb hier die Bedingung Grund des *Seyns, ratio essendi* genannt werden mag. Es versteht sich von selbst, daß die Einsicht in einen solchen *Seynsgrund* Erkenntnißgrund werden kann, eben wie auch die Einsicht in das Gesetz der Kausalität und seine Anwendung auf einen bestimmten Fall

²⁶⁹ Schopenhauer: *Werke in zehn Bänden. Band 5. S.49.*

²⁷⁰ Schopenhauer: *Werke in zehn Bänden. Band 5. S.49.*

²⁷¹ Schopenhauer: *Werke in zehn Bänden. Band 5. S.121.*

²⁷² Schopenhauer: *Werke in zehn Bänden. Band 5. S.121.*

²⁷³ Schopenhauer: *Werke in zehn Bänden. Band 5. S.147.*

²⁷⁴ Schopenhauer: *Werke in zehn Bänden. Band 5. S.148.*

VI. ONETTI UND SCHOPENHAUER: DIE WERFT ALS WILLE UND VORSTELLUNG

Erkenntnißgrund der Wirkung ist, wodurch aber keineswegs die gänzliche Verschiedenheit zwischen Grund des Seyns, des Werdens und des Erkennens aufgehoben wird."²⁷⁵

Hierbei stellt das Sein ein Antonym zum Werden dar. Es geht darum, daß etwas unveränderlich ist. Während sich die Dinge der empirischen Realität verändern können, sich diese also permanent in einem Werden befinden, sind die Abstrakta und mathematischen Begriffe immer gleich.

Die vierte Klasse der Vorstellung ist diejenige, die zur Selbsterkenntnis führt. Denn das Subjekt hat in ihr nur einen einzigen Gegenstand: Sich selbst. Trotz einiger möglicher Widersprüchlichkeit im Gesamtzusammenhang der Philosophie Schopenhauers ist wichtig, daß das Subjekt ja selber nicht erkennen könne. Vielmehr ist es ein Subjekt des Wollens. Diesen Satz nennt Schopenhauer "*Satz vom zureichenden Grunde des Handelns, principium rationis sufficientis agendi*, kürzer, *Gesetz der Motivation*"²⁷⁶. Schopenhauer erklärt diesen Satz folgendermaßen:

"Bei jedem wahrgenommenen Entschluß sowohl Anderer, als unserer selbst, halten wir uns berechtigt, zu fragen Warum? d.h. wir setzen als nothwendig voraus, es sei ihm etwas vorhergegangen, daraus er erfolgt ist, und welches wir den Grund, genauer, das Motiv der jetzt erfolgenden Handlung nennen. Ohne ein solches ist dieselbe uns so undenkbar, wie die Bewegung eines leblosen Körpers ohne Stoß, oder Zug."²⁷⁷

Der vierte und der erste Satz stehen in enger Verbindung, obwohl der vierte Satz eher für die Ethik eine Rolle spielt, handelt es sich gleichwohl um ein Kausalitätsprinzip, das jetzt vom Subjekt ausgeführt wird. Im Satz vom Grunde wird nach Schopenhauer also das Grundgesetz der Welt als Vorstellung umrissen. Hingegen bleibt der Wille vom Satz vom Grunde unberührt. Der Wille – den ich im Folgenden noch erläutere – besitzt keine Notwendigkeit, keine Kausalität und keine Motivation.

Margot Fleischer faßt das Verhältnis von Subjekt zu Objekt in seiner vierfachen Ausprägung, also in der vierfachen Wurzel des Satzes vom Grund folgendermaßen zusammen:

"1. Das Subjekt ist mit den äußeren Sinnen anschauendes Subjekt. Sein Objekt (seine Vorstellung) ist die empirische Realität außer ihm. In diesem Verhältnis wurzelt der Satz vom zureichenden Grund des Werdens, also das Gesetz der Kausalität. 2. Das Subjekt ist erkennendes, urteilendes Subjekt. Sein Objekt sind die Begriffe und deren Verbindung oder Trennung in Urteilen. In diesem Verhältnis wurzelt der Satz vom zureichenden Grund des Erkennens. 3. Das Subjekt ist a priori anschauendes Subjekt. Seine Vorstellungen sind „die a priori gegebenen Anschauungen“ des Raumes und der Zeit. In diesem Verhältnis wurzelt der Satz vom zureichenden Grund des Seins. Das Subjekt ist im inneren Sinn sich selbst anschauendes und aufgrund dieser Anschauung sich selbst empirisch erkennendes Subjekt. Objekt des Subjekts ist hier das Subjekt selbst, aber nur als Wille. In diesem Verhältnis wurzelt der Satz vom zureichenden Grund des Handelns, also das Gesetz der Motivation."²⁷⁸

²⁷⁵ Schopenhauer: *Werke in zehn Bänden. Band 5.* S.148.

²⁷⁶ Schopenhauer: *Werke in zehn Bänden. Band 5.* S.162.

²⁷⁷ Schopenhauer: *Werke in zehn Bänden. Band 5.* S.161.

²⁷⁸ Margot Fleischer: *Schopenhauer.* Freiburg 2001. S.84.

Mit dem Satz vom vierfachen Grund wird klar, warum die Welt für Schopenhauer nur Vorstellung ist, also reine Erscheinung, also Maja. Das Konzept der Maja bedeute nach altindischer Weisheit:

"[...] Schleier des Truges, welcher die Augen der Sterblichen umhüllt und sie eine Welt sehen läßt, von der man weder sagen kann, daß sie sei, noch auch, daß sie nicht sei: denn sie gleicht dem Traume, gleicht dem Sonnenglanz auf dem Sande, welchen der Wanderer von ferne für ein Wasser hält, oder auch dem hingeworfenen Strick, den er für eine Schlange ansieht" (Schopenhauer Bd. 1, 34f.).

Sowohl das *principium individuationis*, wie auch der Satz vom zureichenden Grunde, bestimmen dieses Verhältnis vom Subjekt zur Welt. Die Welt ist auf der einen Seite Vorstellung und auf der anderen Seite Wille.

1.2. Die Welt als Vorstellung

Für Schopenhauer ist die Welt Vorstellung, das heißt "sie ist nur in Beziehung auf wahrnehmende Subjekte. Ein Objekt an sich ist ein Unding. Kein Objekt ohne Subjekt, kein Subjekt ohne Objekte, beide sind Korrelate, setzen einander voraus."²⁷⁹ Die Vorstellung, so Rudolf Eisler, sei das Ursprüngliche, welches in Objekt und Subjekt zerfalle: "Das Subjekt ist dasjenige, was alles erkennt und von keinem erkannt wird"²⁸⁰ Das empirische Subjekt sei nur Erscheinung, durch den Organismus bedingt und erkenne sich nur "als ein Wollendes, nicht, als ein Erkennendes; es gibt kein Erkennen des Erkennens"²⁸¹. Das Erkannte in uns sei nicht das Erkennende, sondern das Wollende.

Auch wenn Schopenhauer in dieser Kant'schen Tradition behauptet, daß das Subjekt ein Objekt nie als äußerlich existentes Phänomen wahrnehmen könne, sondern dieses vielmehr nur in seinem Gehirn als Vorstellung existieren würde, damit also Objekt und Vorstellung dasselbe seien, ist entscheidend, daß für Schopenhauer diese Welt als Vorstellung nur die äußere Seite der Welt darstellt: Denn hinter dieser äußeren Welt verberge sich ein eigentlich Seiendes, das ähnlich dem Ding-an-sich von Kant zwar existiert, aber nicht auf die gleiche Art und Weise, wie es der Königsberger Philosoph vorgeschlagen hat – also hinter den Gegenständen auf empirische Art und Weise feststellbar – erkannt werden kann, da die empirischen Dinge für Schopenhauer auch nur Vorstellung sind. Der Philosoph Rudolf Eisler formulierte dies folgendermaßen:

"Denn wir dürfen, betont Schopenhauer, niemals vergessen: die Welt raum-zeitlicher Objekte ist als solche nur ideell, phänomenal, nur unsere Vorstellung (d.h. kategorial verarbeiteter, allgemeingültiger Erfahrungsinhalt, nicht etwa ein Phantasma)."²⁸²

Objekt, Erscheinung und Vorstellung seien, Schopenhauer zitierend, synonyme Begriffe: "Erscheinung heißt Vorstellung, und weiter nichts: alle Vorstellung, welcher Art sie auch sei, alles *Objekt, ist Erscheinung.*" (Schopenhauer Bd. 1, 154f.) An anderer Stelle heißt es bei Schopenhauer dazu:

"Das angeschaute Objekt aber muß etwas *an sich selbst* seyn und nicht bloß *etwas für Andere*: denn sonst wäre es schlechthin nur Vorstellung, und wir hätten einen absoluten

²⁷⁹ Eisler: *Philosophen-Lexikon: Leben, Werke und Lehren der Denker*. S.652.

²⁸⁰ Eisler: *Philosophen-Lexikon: Leben, Werke und Lehren der Denker*. S.653.

²⁸¹ Eisler: *Philosophen-Lexikon: Leben, Werke und Lehren der Denker*. S.653.

²⁸² Eisler: *Philosophen-Lexikon: Leben, Werke und Lehren der Denker*. S.653.

Idealismus, der am Ende theoretischer Egoismus würde, bei welchem alle Realität wegfällt und die Welt zum bloßen subjektiven Phantasma wird" (Schopenhauer Bd. 3, 226).

Deswegen behauptet Schopenhauer, daß dieses Ding-an-sich in seinem An-sich-sein vom Menschen niemals erkannt werden könne, da dieser, wenn er erkennt, also eine Vorstellung hat, dies immer nur eine Vorstellung bleibt, aber niemals mit dem Erkannten identisch sei. Denn jedes Erkennen ist für Schopenhauer ein Vorstellen:

"Das An- und Fürsichseyn jedes Dinges muß nothwendig ein subjektives seyn: in der Vorstellung eines Andern hingegen steht es eben so nothwendig als ein objektives da; ein Unterschied, der nie ganz ausgeglichen werden kann" (Schopenhauer Bd. 3, 226).

Da also das Ding-an-sich, nennen wir es erst einmal so, für Schopenhauer nicht erkannt werden kann, weil es nur die reine Vorstellung darstellt, muß es eine andere Art und Weise des Erfahrens geben. Eine Art, die direkt ins Bewußtsein tritt, nämlich so, daß sich das Subjekt seiner bewußt wird. Diese Erfahrung würde das Subjekt nicht nur als erkennendes Subjekt, sondern vor allem als ein Subjekt mit einem für Sinnesempfindungen empfänglichen Leib erfahren, dem beispielsweise das Erleben von Lust und Unlust bekannt ist. Damit stellt das Körperliche des Subjektes einen wesentlichen Fokalisierungspunkt der Philosophie Schopenhauers dar. Dieses Ding-an-sich, das wir nur körperlich erfahren können, nennt Schopenhauer den Willen, den er an späterer Stelle auch Willen zum Leben nennt. Im § 21 des ersten Bandes der *Welt als Wille und Vorstellung* heißt es:

"Ding an sich aber ist allein der Wille: als solcher ist er durchaus nicht Vorstellung, sondern toto genere von ihr verschieden: er ist es, wovon alle Vorstellung, alles Objekt, die Erscheinung, die Sichtbarkeit, die Objektivität ist. Er ist das Innerste, der Kern jedes Einzelnen und eben so des Ganzen: er erscheint in jeder blindwirkenden Naturkraft: er auch erscheint im überlegten Handeln des Menschen; welcher Beiden große Verschiedenheit doch nur den Grad des Erscheinens, nicht das Wesen des Erscheinenden trifft" (Schopenhauer Bd. 1, 155).

1.3. Die Welt als Wille

Der Wille präsentiert sich dem Menschen sowohl in seiner Selbstverständlichkeit, als auch in seiner Körperlichkeit, seiner Leiblichkeit. Wenn wir jetzt annehmen, daß es für den Menschen außer diesem Willen und seiner Vorstellung nichts Denkbares und nichts Bekanntes gibt, darf man daraus schließen, daß alles jenseits von Vorstellung immer Wille ist, der körperlich vom Menschen erfahren wird. Damit zieht Schopenhauer den Analogieschluß, daß das innere Wesen eines jeden Dinges der Wille ist und dieser Wille das Ding-an-sich darstelle. Der Wille würde sich dem Menschen in verschiedenen Erscheinungen präsentieren, aber wäre seinem inneren Wesen nach der gleiche Wille. Man muß sich diesen Willen als eine einzige große Kraft vorstellen, die selbst erkenntnislos, grund- und ziellos strebt und drängt. Schopenhauer sagt, daß dieser Wille außerhalb von Raum und Zeit sei. Da aber für ihn Raum und Zeit jenes *principium individuationis* – dazu im Folgenden mehr – darstellen, das letztendlich die Bedingung für Vielheit auf der Welt sei, gibt es hier einen Widerspruch.

Den Begriff des Willens erklärt Eisler in seinem *Wörterbuch der philosophischen Begriffe* folgendermaßen:

"Das Ding an sich, das Innerste Wesen der Welt ist Wille (im weitesten Sinne als Streben, Trieb). [...] Die Vorstellung, das Objekt ist die Erscheinung, die Sichtbarkeit (»Objektivität«) des Willens, welcher das Innerste, der Kern jedes Dinges ist und in jeder Naturkraft erscheint. [...] So wie unser eigener Leib (als Objekt-Vorstellung) die Objektivität unseres Willens ist, so sind auch die übrigen Körper als Erscheinungen eines Willens zu deuten. [...] Die Vielheit der Individuen ist nur Erscheinung, bedingt durch Raum und Zeit, das »principium individuationis«. Die Individuation ist nur als Vorstellung, nicht an sich vorhanden [...]; jedes Individuum als solches ist nur ein »kurzer Traum« des Willens. Der Wille hat an sich weder einen Grund, noch ursprünglich ein Ziel, er ist nur auf sich gerichtet, ist »endloses Streben« ohne Ziel, ohne Grenzen, zunächst »blinder Drang und erkenntnisloses Streben« [...] Er ist »Wille zum Leben«, zum Dasein [...]." ²⁸³

1.4. Das principium individuationis: Raum und Zeit

Im *Wörterbuch der philosophischen Begriffe* ²⁸⁴ wird der Begriff der Individuation, welche als "Sonderung des Allgemeinen in Individuen, Besonderung in Einzelwesen" definiert wird, folgendermaßen erklärt:

"[...] das Prinzip, der Entstehungsgrund der Existenz von Einzelwesen, von Besonderheiten. Diesen Grund verlegt man bald in die Form, bald in den Stoff, bald in deren Vereinigung; bald in unsern Intellekt (in die Anschauungsformen), bald in den Willen, die Willenskräfte (Triebe) der Dinge selbst, die sich als Einzelwesen behaupten und erhalten (idealistische, realistische Auffassung der Individuation). Die Individuation gilt bald als ursprünglich, bald als aus einem ursprünglich Allgemeinen, Einheitlichen (durch Emanation, Evolution, Differenzierung, »Abfall« u.s.w.) entstanden."

Bezüglich der Individuation in der Philosophie Schopenhauers heißt es bei Eisler, daß Schopenhauer die Individuation nicht als metaphysische, sondern nur als empirisch-phänomenale Tatsache begreife, somit diese nur als Produkt unserer subjektiven Auffassung des Seins auffasse. In § 63 heißt es, daß die Kategorien Raum und Zeit "principia individuationis" seien (Schopenhauer Bd. 2, 436ff.), und in § 25, daß die Erkenntnis notwendig auf Zeit und Raum beruhe und daher die Vielheit der Dinge nur die Erkenntnisform des Subjekts sei, nicht aber im Ding an sich begründet:

"Wir wissen, daß die Vielheit überhaupt nothwendig durch Zeit und Raum bedingt und nur in ihnen denkbar ist, welche wir in dieser Hinsicht das principium individuationis nennen. Zeit und Raum aber haben wir als Gestaltungen des Satzes vom Grunde erkannt, in welchem Satz alle unsere Erkenntniß a priori ausgedrückt ist, die aber, wie oben auseinandergesetzt, eben als solche, nur der Erkennbarkeit der Dinge, nicht ihnen selbst zukommt, d.h. nur unsere Erkenntnißform, nicht Eigenschaft des Dinges an sich ist, welches als solches frei ist von aller Form der Erkenntniß, auch von der allgemeinsten, der des Objektseyns für das Subjekt, d.h. etwas von der Vorstellung ganz und gar Verschiedenes ist" (Schopenhauer Bd. 1, 175).

Für Eisler sind diese Anschauungsformen, Raum und Zeit, apriorisch-subjektiv, oder, wie Schopenhauer sagt, "selbsteigene Formen des Intellekts" (Schopenhauer Bd. 2, 538). Dem Raum kommt die Funktion zu, eine "vor aller Erfahrung dem Intellekt einwohnende Form" (Schopenhauer Bd. 3, 49) zu sein. Damit sei der Raum a priori unmittelbar anschaulich. Gleiches

²⁸³ Eisler: *Philosophen-Lexikon: Leben, Werke und Lehren der Denker*. S.653.

²⁸⁴ Eisler: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. S.505.

gilt für die Zeit, welche ein transzendental Ideales sei, das nur dem erkennenden Subjekt entspringe, und somit der reinen Vorstellung angehöre. Die Zeit sei für Schopenhauer psychologisch "unser eigener, ungestört fortschreitender, mentaler Prozeß, die Form unserer Apperzeption"²⁸⁵. Nach Eisler ist die Bewegung bei Schopenhauer ebenso phänomenal als ideal. So heißt es:

"Die mathematische Erklärung und Gewißheit fußt auf dem Satz vom Grunde des Seins, auf Anschauung; die Geometrie auf der Relation der Teile des Raumes, die Zahl auf dem Nexus der Zeitteile. Schopenhauer lehrt ferner die Intellektualität der Anschauung, welche schon ein unbewußtes (konkretes) Denken enthält, schon »Erkenntnis der Ursache aus der Wirkung« ist. Die Sinnesempfindung bezieht der Verstand mittels des Kausalprinzips auf ihre Ursache, »welche eben dadurch in Raum und Zeit... sich darstellt als Gegenstand der Erfahrung, materielles Objekt, im Raum durch alle Zeit beharrend, dennoch aber auch als solches immer noch Vorstellung bleibt, wie eben Raum und Zeit selbst«. Zur Anschauung eines Objekts kommt es also erst durch eine (unmittelbare, nicht begrifflich-logische) Beziehung der Eindrücke auf eine in den Raum versetzte Ursache."²⁸⁶

Das bedeutet also, daß einerseits Raum und Zeit nur Teile der Vorstellung des Menschen sind, aber gleichzeitig diese Vorstellung Produkt des Verstands sei, das ebenso in letzter Instanz eine Objektivierung des Willens darstellt. Der Wille ist nicht geteilt und in einem Menschen mehr oder weniger stark vorhanden, sondern er ist selbst im kleinsten Tier, im kleinsten Stein noch ungeteilt als Grundprinzip vorhanden; sprich, alle Menschen, Tiere, Pflanzen und Steine sind die Objektivierung dieses Willens. Entscheidend ist, daß der Wille in seiner Erscheinung nicht an das Leben gebunden ist, sondern sich auch schon in den Naturkräften objektiviert. So wird beispielsweise die Schwerkraft als Willensäußerung der Materie gelesen und die Verschiedenheit zwischen der scheinbar blind wirkenden Naturkraft und einem rationalen menschlichen Handeln betrifft nur ihre Erscheinungsweise, ist dort sichtbar, aber vom Wesen her ist es derselbe Wille. Das Prinzip der Kausalität und damit auch das von Zeit und Raum bedeutet, daß alles aus etwas Vorhergehendem hervorgehe, ist für Schopenhauer nur eine Verbindung, die zeigt, daß der Wille, also jenes Ding an sich, einheitlich und außerhalb von allem existiert und wir Menschen ihn uns nur über die Zeit und die Kausalverknüpfungen vorstellen. Aber in Wahrheit befände sich das Ding-an-sich, der Wille, in einem ewig beharrenden Jetzt. Das Grundprinzip des Willens oder des Dinges-an-sich ist ein immerwährendes Weiterstreben – und zwar zu immer höherer Objektivierung. Das zeichnet das *principium individuationis* aus; denn aus diesen Erscheinungen als Objekte, die sich immer übertreffen müssen, die in einem Wettbewerb, in einem Kampf gegeneinander stehen, aus dem immer ein höheres Objekt, eine höhere Objektivierung des Willens hervorgeht, leitet Schopenhauer die wesentliche Erkenntnis ab, daß die Natur durch diesen Streit der Erscheinungen existiere: "Im Grunde entspringt dies daraus, daß der Wille an sich selber zehren muß, weil außer ihm nichts da ist und er ein hungriger Wille ist. Daher die Jagd, die Angst und das Leiden" (Schopenhauer Bd. 1, 206). Aber bevor ich zum Leiden komme, möchte ich das Streben des Willens nach seiner höchsten Objektivierung betrachten.

²⁸⁵ Eintrag *Zeit*. In: Eisler: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*.

²⁸⁶ Eisler: *Philosophen-Lexikon: Leben, Werke und Lehren der Denker*. S.644.

1.5. Grade der Objektivierung: Vom Körper zur Idee

Der Wille erscheint laut Rudolf Eisler auf der niedrigsten Stufe als allgemeine Naturkraft, als "Schwere, Undurchdringlichkeit [...] als physikalische Sonderkraft, als Elastizität, Magnetismus [...]"²⁸⁷. Die Materie sei ebenfalls Erscheinung des Willens. Eine höhere Stufe der Objektivierung des Willens sei der Organismus. In ihm würden die physikalischen und chemischen Kräfte wirken, zusammengehalten und gesteuert von der "Lebenskraft", die ihre Wirkung modifiziere. Diese Lebenskraft sei an sich Wille, der die verschiedenen Lebensformen nacheinander hervorbringe – jedoch evolutionslos. Durch den Organismus erst werde der Intellekt gesetzt, "der im Menschen zum Bewußtsein und Selbstbewußtsein"²⁸⁸ aufsteige:

"Der Intellekt ist »Gehirnphänomen« aber das Gehirn ist hier selbst als Erscheinung des Willens gemeint, so daß der Intellekt Willensfunktion ist und als solche denn auch zunächst durchaus im Dienste des Lebens und der Praxis steht. [...] Seele und Leib sind zwei Wahrnehmungsweisen einer und derselben Wirklichkeit, die einander entsprechen, so daß in diesem Sinne Psychisches und Physisches miteinander (ohne Wechselwirkung) parallel gehen, weil sie ja im Grunde identisch sind."²⁸⁹

Hingegen sei der Wille im Psychischen das "Treibende, Leitende, Einheit Stiftende", welcher den Intellekt in Bewegung setze, "sobald er ihn einmal erzeugt hat, während er ursprünglich unbewußter Wille ist. Die Gefühle sind Willenszustände"²⁹⁰.

Laut Schopenhauer objektiviert sich der Wille auf verschiedenen Seinsstufen in einer Vielheit von Individuen, deren Musterbilder er in Anlehnung an Platon Ideen nennt. Diese seien zeit- und grundlos wie der Wille selbst:

"Demgemäß wird Folgendes, was sich hier jedem Schüler des Plato schon von selbst aufgedrungen hat, im nächsten Buch der Gegenstand einer ausführlichen Betrachtung seyn, nämlich daß jene verschiedenen Stufen der Objektivierung des Willens, welche, in zahllosen Individuen ausgedrückt, als die unerreichten Musterbilder dieser, oder als die ewigen Formen der Dinge dastehn, nicht selbst in Zeit und Raum, das Medium der Individuen, eintretend; sondern fest stehend, keinem Wechsel unterworfen, immer seiend, nie geworden; während jene entstehen und vergehn, immer werden und nie sind; daß, sage ich, diese Stufen der Objektivierung des Willens nichts Anderes als Plato's Ideen sind" (Schopenhauer Bd. 1, 177).

Mit dem Subjekt sei in dem Moment, in dem es die Idee erkennt, so Eisler, eine Wandlung erfolgt: "es ist nicht begehrend, sondern interesseloses, unegoistisches, reines, allgemeines Subjekt des Erkennens"²⁹¹. Dies sei der ästhetische Zustand, den die Kunst vermittele. Sie ginge zurück auf die Erfassung der Ideen und die Mitteilung dieser Erkenntnis, welche vom Willen ganz losgerissen sei. Dabei wiederhole die Kunst "die durch reine Kontemplation aufgefaßten ewigen Ideen, das Wesentliche und Bleibende aller Erscheinungen der Welt" (Schopenhauer Bd. 1, 239).

Die Kunst reiße das Objekt ihrer Kontemplation heraus aus dem "Strohme des Weltlaufs" (Schopenhauer Bd. 1, 239) und isoliere es vor sich. Das Einzelne, das in jenem "Stroh ein

²⁸⁷ Eisler: *Philosophen-Lexikon: Leben, Werke und Lehren der Denker*. S.654.

²⁸⁸ Eisler: *Philosophen-Lexikon: Leben, Werke und Lehren der Denker*. S.654.

²⁸⁹ Eisler: *Philosophen-Lexikon: Leben, Werke und Lehren der Denker*. S.654.

²⁹⁰ Eisler: *Philosophen-Lexikon: Leben, Werke und Lehren der Denker*. S.655.

²⁹¹ Eisler: *Philosophen-Lexikon: Leben, Werke und Lehren der Denker*. S.655.

verschwindend kleiner Theil war", werde ihr ein Repräsentant des Ganzen, ein "Aequivalent des in Raum und Zeit unendlich Vielen". Deswegen bleibe die Kunst bei diesem Einzelnen stehen: "das Rad der Zeit hält sie an: die Relationen verschwinden ihr: nur das Wesentliche, die Idee, ist ihr Objekt" (Schopenhauer Bd. 1, 239).

Schön sei jedes Ding als Ausdruck einer Idee. Dabei unterscheiden sich die verschiedenen Künste in dem Material, durch welches sie Ideen zum Ausdruck bringen. Schopenhauer nennt die bildende Kunst, die Poesie und die Musik. Während die Baukunst die "Verdeutlichung der Objektivation des Willens auf der niedrigsten Stufe seiner Sichtbarkeit" sei, wo er sich als "dumpfes, erkenntnißloses, gesetzmäßiges Streben der Masse [...] zwischen Schwere und Starrheit" (Schopenhauer Bd. 1, 321) zeige, sei das Trauerspiel, damit das Tragische, ein Hinweis auf den Willen in dessen Zwiespalt mit sich selbst (vgl. Schopenhauer Bd. 1, 321). Eine besondere Position nimmt die Musik bei Schopenhauer ein: Sie sei nicht die Abbildung einer Idee, sondern "eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist", also so, wie die Ideen es seien, deren mannigfaltige Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmache. Deswegen sei die Wirkung der Musik viel mächtiger und eindringlicher, als die der andern Künste: "denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen" (Schopenhauer Bd. 1, 324).

1.5.1. Schopenhauer und die Ideen - mit Rückgriff auf Platons Ideentheorie

Platon unterscheidet zwei Formen des Seienden, die zueinander in Opposition stehen: Auf der einen Seite gibt es für ihn die Sinnesdinge, auf der anderen Seite die Ideen. Dabei weisen die Sinnesdinge eine mehr oder weniger große Ähnlichkeit zueinander auf. Es gibt viele Tiere, viele Steine, viele Flüsse. Die zu diesen in Korrespondenz stehende Idee hingegen ist immer nur eine einzige: die Idee des Tieres, die Idee des Steins, die Idee des Flusses. Während die Sinnesdinge auch in sich eine Vielfalt an verschiedenen Teilen haben, sind die Ideen einfach und haben keinen Kompositionscharakter. Als Komposita können sich die Sinnesdinge verändern und in Teile zerfallen, und damit sind sie vergänglich. Demgegenüber stehen die Ideen, da sie nicht zusammengesetzt sind, als unveränderlich und keinem Vergehensprozeß unterworfen da. Sie sind sich selber immer treu, sie bleiben ewig gleich. Daher scheinen die Sinnesdinge immer einen je anderen Charakter, eine andere äußerliche Hülle tragen zu können, während die Ideen stets gleich aussehen. Während die Sinnesdinge von den Sinnen wahrnehmbar sind, bleiben die Ideen diesen verborgen, allein das Denken vermag zu ihnen zu führen. Deswegen kann der Mensch eigentlich nur die Ideen wissen. Diese zwei Arten des Seins konstituieren für Platon zwei verschiedene Welten: die sinnliche Welt und die übersinnliche Welt. Dualität ist ein Hauptprinzip der abendländischen Philosophie²⁹². Diese Theorie der platonischen Idee findet in modifizierter Form auch bei Schopenhauer Verwendung.

Schopenhauer sagt in § 30, indem er vom zweiten zum dritten Buch seiner Welt als Wille und Vorstellung überleitet:

"Wir erinnern uns [...], daß solche Objektivation des Willens viele, aber bestimmte Stufen hatte, auf welchen, mit gradweise steigender Deutlichkeit und Vollendung, das Wesen des Willens in die Vorstellung trat, d.h. sich als Objekt darstellte. In diesen Stufen erkannten wir schon dort Plato's Ideen wieder, sofern nämlich jene Stufen eben die bestimmten Species, oder die ursprünglichen, nicht wechselnden Formen und Eigenschaften aller natürlichen, sowohl unorganischen, als organischen Körper, wie auch die nach Naturgesetzen sich offenbarenden allgemeinen Kräfte sind" (Schopenhauer, Bd. 1, 221).

²⁹² Siehe auch: Barbara Zehnpfennig: *Platon zur Einführung*. Hamburg 1997.

Bei Schopenhauer sind die Ideen Teil unserer Vorstellungen und ebenso Objektivationen des Willens und damit Wirklichkeit. Weiter heißt es dazu:

"Diese Ideen also insgesamt stellen sich in unzähligen Individuen und Einzelheiten dar, als deren Vorbild sie sich zu diesen ihren Nachbildern verhalten. Die Vielheit solcher Individuen ist durch Zeit und Raum, das Entstehen und Vergehen derselben durch Kausalität allein vorstellbar [...]. Die Idee hingegen geht in jenes Princip nicht ein: daher ihr weder Vielheit noch Wechsel zukommt. Während die Individuen, in denen sie sich darstellt, unzählige sind und unaufhaltsam werden und vergehen, bleibt sie unverändert als die eine und selbe stehn, und der Satz vom Grunde hat für sie keine Bedeutung" (Schopenhauer, Bd. 1, 221).

Auch wenn das Ding an sich und die Idee das gleiche sind, unterscheidet Schopenhauer zwischen beiden:

"Idee und Ding an sich [seien] nicht schlechthin Eines und das Selbe: vielmehr ist uns die Idee nur die unmittelbare und daher adäquate Objektivität des Dinges an sich, welches selbst aber der Wille ist, der Wille, sofern er noch nicht objektiviert, noch nicht Vorstellung geworden ist" (Schopenhauer, Bd.1, 227).

Aber die Ideen sind für Schopenhauer natürlich nicht nur Wille, sondern auch Vorstellung:

"Die Platonische Idee [...] ist nothwendig Objekt, ein Erkanntes, eine Vorstellung, und eben dadurch, aber auch nur dadurch, vom Ding an sich verschieden. Sie hat bloß die untergeordneten Formen der Erscheinung, welche alle wir unter dem Satz vom Grunde begreifen, abgelegt, oder vielmehr ist noch nicht in sie eingegangen; aber die erste und allgemeinste Form hat sie beibehalten, die der Vorstellung überhaupt, des Objektseyns für ein Subjekt" (Schopenhauer, Bd. 1, 228).

Während die Menschen durch ihren Leib Individuen in Raum und Zeit seien, würde die Erkenntnis der Ideen etwas an diesem Zustand ändern. Denn wir selbst, die Menschen, also die erkennenden Subjekte, sind nach Schopenhauer beim Erkennen von Ideen nicht mehr Individuen:

"[D]er Satz vom Grunde hat für sie [die Ideen] keine Bedeutung. Da dieser nun aber die Form ist, unter der alle Erkenntniß des Subjekts steht, sofern dieses als Individuum erkennt; so werden die Ideen auch ganz außerhalb der Erkenntnißsphäre desselben als solchen liegen. Wenn daher die Ideen Objekt der Erkenntniß werden sollen; so wird dies nur unter Aufhebung der Individualität im erkennenden Subjekt geschehn können" (Schopenhauer, Bd. 1).

Und genau durch diese Aufhebung der Individualität wird der Mensch vom Leben, also vom Drängen des Willens und damit vom Leid ein wenig erlöst. Dies sei eine Art der Kontemplation. Schopenhauer drückt es im § 33 folgendermaßen aus:

"Da wir nun also als Individuen keine andere Erkenntniß haben, als die dem Satz vom Grunde unterworfen ist, diese Form aber die Erkenntniß der Ideen ausschließt; so ist gewiß, daß wenn es möglich ist, daß wir uns von der Erkenntniß einzelner Dinge zu der der Ideen erheben, solches nur geschehn kann dadurch, daß im Subjekt eine Veränderung vorgeht, welche jenem großen Wechsel der ganzen Art des Objekts entsprechend und analog ist, und vermöge welcher das Subjekt, sofern es eine Idee erkennt, nicht mehr Individuum ist" (Schopenhauer, Bd. 1, 229).

Also könnten Menschen über das Erkennen von Ideen auf eine Art Insel der Ruhe im Leiden des Willens gelangen. Während aber der Mensch durch die Kontemplation eins mit der Idee werden kann, ist auch – und dies ist der wesentliche Punkt dieses Absatzes – der Wille dieser Kontemplation fähig, also das Ding an sich selbst ist in der Lage, sich zu erkennen. Sozusagen über die Selbsterkenntnis, über die Kontemplation des Individuums, erkennt sich der Wille selber, er begegnet in der Kontemplation des Menschen seiner eigenen Existenz, so heißt es bei Schopenhauer:

"[I]n der Welt als Vorstellung [ist] dem Willen sein Spiegel aufgegangen [...], in welchem er sich selbst erkennt, mit zunehmenden Graden der Deutlichkeit und Vollständigkeit, deren höchster der Mensch ist, dessen Wesen aber seinen vollendeten Ausdruck erst durch die zusammenhängende Reihe seiner Handlungen erhält, deren selbstbewußten Zusammenhang die Vernunft, die ihn das Ganze stets in abstracto überblicken läßt, möglich macht" (Schopenhauer Bd. 2, 347).

Höchst problematisch ist jedoch, daß sich der Wille in der Idee selbst erkennen würde, dies aber eigentlich unabhängig von den Subjekten geschehe und gleichzeitig in diesem Prozeß die Subjekte vom Streben, vom Leiden durch den Willen, kurz befreit würden. Hier muß eine Unterscheidung existieren zwischen dem Willen als Seinsgrund und dem Willen im individuellen Subjekt. Also ist in der Ideenschau nur der eigene Wille des Subjekts, und das auch nur teilweise, aufgehoben, nicht aber der Wille, der als Ding an sich allen Objekten der Vorstellungswelt zugrundeliegt. Dies bedeutet zusammengefaßt, daß die Befreiung vom Willen in der Idee nicht im Widerspruch zu der durch diesen Prozeß möglich gewordenen Erkenntnis des Willens steht, sondern vielmehr das Subjekt den eigenen Willen an dieser Stelle vergißt, um den Willen als das wahre Wesen aller Dinge und Objekte erkennen zu können. Die Widersprüche in Schopenhauers Philosophie würden hier den Rahmen sprengen, deswegen sei nur angemerkt, daß natürlich der Wille in der Welt schon sich selbst erkennt, aber durch die höchstmögliche Form der Objektivierung des Willens, also die Idee, diese Erkenntnis reiner Form ist. Diese Idee würde der Wille in der Kunst erkennen. Daß der Wille sich im Kunstwerk selbst gespiegelt sieht, kann nur bedeuten, daß er hier in eine Vexierbild sowohl sich selbst als auch seine ihm inhärente Struktur erkennt. Das kann man mit der Selbsterkenntnis der eigenen Fleischlichkeit, der eigenen körperlichen Gemachtheit vergleichen, wenn sich durch die homogene Haut plötzlich die Venen und Adern abzeichnen, und das Lebewesen begreift, daß in ihm etwas zirkuliert, das es ausmacht und das ihm auch seine Vergänglichkeit aufbürdet. Dies werden wir im zweiten Teil der Schopenhaueranalyse auch noch am Roman *El astillero* versinnbildlicht sehen, ob dessen ambivalenter Gebrochenheit und der permanenten metatextuellen und autoreferentiellen Hinweise.²⁹³

1.6. Das Leiden

"[...] denn zwischen Schmerz und Langerweile wird jedes Menschenleben hin und her geworfen."
(Schopenhauer Bd. 2, 394).

²⁹³ Vgl. Zitat vom Schluß des *Astillero*, in dem Larsen sieht, wie seine Venen anschwellen: "Cuando pudo ver se miró las manos; contemplaba la formación de arrugas, la rapidez con que se iban hinchando las venas. Hizo un esfuerzo para torcer la cabeza y estuvo mirando —mientras la lancha arrancaba y corría inclinada y sinuosa hacia el centro del río— la ruina veloz del astillero, el silencioso derrumbe de las paredes. Sorda al estrépito de la embarcación, su colgante oreja pudo discernir aún el susurro del musgo creciendo en los montones de ladrillos y el del orín devorando el hierro" (*Astillero*, 106).

Da der Wille, der Wille zum Leben, einzig ist und gleichzeitig selber durch das Streben charakterisiert ist, jagt er sich selber und ist sich selbst eigene Nahrung. Daraus leitet Schopenhauer ab, daß das Fressen und Gefressenwerden in der Natur schrecklich ist. Einer Natur, der wir genauso angehören. Das zeigt sich beispielsweise im Kampf der Menschen gegeneinander, wo der Wille eine seiner schrecklichsten Formen des gegen sich selbst kämpfenden Willens annimmt. Daraus resultiert für Schopenhauer alles Leiden. Jener Egoismus besteht darin, daß jeder einzelne an sich der ganze, ungeteilte Wille sein möchte und alles nur für sich allein haben will. Die Gestalt des Leidens bestehe aus:

"[...] Mangel, Noth, Sorge um die Erhaltung des Lebens. Ist es, was sehr schwer hält, geglückt, den Schmerz in dieser Gestalt zu verdrängen, so stellt er sogleich sich in tausend andern ein, abwechselnd nach Alter und Umständen, als Geschlechtstrieb, leidenschaftliche Liebe, Eifersucht, Neid, Haß, Angst, Ehrgeiz, Geldgeiz, Krankheit u.s.w. u.s.w. Kann er endlich in keiner andern Gestalt Eingang finden, so kommt er im traurigen, grauen Gewand des Ueberdrusses und der Langenweile, gegen welche dann mancherlei versucht wird. Gelingt es endlich diese zu verscheuchen, so wird es schwerlich geschehn, ohne dabei den Schmerz in einer der vorigen Gestalten wieder einzulassen und so den Tanz von vorne zu beginnen [...]" (Schopenhauer Bd. 2, 394).

Scheinbar sieht das Drängen des Willens wie eine Entwicklung aus, jedoch mit der Einschränkung, daß je höher der Grad der Objektivierung ist, desto höher sind diese Wesen dem Leiden ausgesetzt. So ist der Grad der Leidensfähigkeit proportional zum Grad des Bewußtseins dieses Wesens. Bei Tieren beispielsweise betrifft das Leiden vor allem die erlebte Gegenwart, während der Mensch, verstärkt durch seine eigene Vernunft, an der Vergangenheit und der Zukunft leidet, etwa im Bewußtsein seiner eigenen Sterblichkeit. Schopenhauer behauptet von sich selbst, daß er als einziger unter allen Philosophen die Übel der Welt wirklich eingestehen würde (vgl. Schopenhauer, Bd. 4, 753). Zu diesen bitteren Erfahrungen des Lebens zählt er die Not, das Mühsal, die Plagen, die Widerwärtigkeiten, die Sorge, die Furcht, den Schmerz, die fehlgeschlagenen Hoffnungen, die gescheiterten Pläne und die zu spät oder nie erkannten Irrtümer. Für ihn sei leben wollen ohne zu leiden ein absurder Anspruch, denn wir seien in dieses Dasein hineingeworfen und es ginge nicht darum, es zu genießen, sondern darum, es abzuarbeiten. So heißt es im Kapitel 46, also in den Nachtragungen zum 4. Buch, unter der Überschrift "Von der Nichtigkeit und dem Leiden des Lebens" dann auch:

"Wir fühlen den Schmerz, aber nicht die Schmerzlosigkeit; wir fühlen die Sorge, aber nicht die Sorglosigkeit; die Furcht, aber nicht die Sicherheit. Wir fühlen den Wunsch, wie wir Hunger und Durst fühlen; sobald er aber erfüllt worden, ist es damit, wie mit dem genossenen Bissen, der in dem Augenblick, da er verschluckt wird, für unser Gefühl dazuseyn aufhört. Genüsse und Freuden vermissen wir schmerzlich, sobald sie ausbleiben; aber Schmerzen, selbst wenn sie nach langer Anwesenheit ausbleiben, werden nicht unmittelbar vermißt, sondern höchstens wird absichtlich, mittelst der Reflexion, ihrer gedacht. Denn nur Schmerz und Mangel können positiv empfunden werden und kündigen daher sich selbst an: das Wohlseyn hingegen ist bloß negativ. Daher eben werden wir der drei größten Güter des Lebens, Gesundheit, Jugend und Freiheit, nicht als solcher inne, so lange wir sie besitzen; sondern erst nachdem wir sie verloren haben: denn auch sie sind Negationen. Daß Tage unsers Lebens glücklich waren, merken wir erst, nachdem sie unglücklichen Platz gemacht haben. – In dem Maaße, als die Genüsse zunehmen, nimmt die Empfänglichkeit für sie ab: das Gewohnte wird nicht mehr als Genuß empfunden. Eben dadurch aber nimmt die Empfänglichkeit für das Leiden zu: denn das Wegfallen des Gewohnten wird

schmerzlich gefühlt. Also wächst durch den Besitz das Maaß des Nothwendigen, und dadurch die Fähigkeit Schmerz zu empfinden. – Die Stunden gehn desto schneller hin, je angenehmer; desto langsamer, je peinlicher sie zugebracht werden: weil der Schmerz, nicht der Genuß das Positive ist, dessen Gegenwart sich fühlbar macht. Eben so werden wir bei der Langeweile der Zeit inne, bei der Kurzweil nicht. Beides beweist, daß unser Daseyn dann am glücklichsten ist, wann wir es am wenigsten spüren: woraus folgt, daß es besser wäre, es nicht zu haben. – Große, lebhaftre Freude läßt sich schlechterdings nur denken als Folge großer vorhergegangener Noth: denn zu einem Zustande dauernder Zufriedenheit kann nichts hinzukommen, als etwas Kurzweil, oder auch Befriedigung der Eitelkeit. Darum sind alle Dichter genöthigt, ihre Helden in ängstliche und peinliche Lagen zu bringen, um sie daraus wieder befreien zu können: Drama und Epos schildern demnach durchgängig nur kämpfende, leidende, gequälte Menschen, und jeder Roman ist ein Guckkasten, darin man die Spasmen und Konvulsionen des geängstigsten menschlichen Herzens betrachtet" (Schopenhauer, Bd. 4, 673).

Für Schopenhauer ist, wie auch für den Leibniz-Verspottter Voltaire, die Welt, in der wir leben, die schlechteste unter allen möglichen. Die Menschen würden wie Marionetten an den Fäden des Willens hängen, der gleich einem Puppenspieler mit ihnen mache, was er wolle. Die Welt ist so schlecht, daß, wäre sie noch ein wenig schlechter, sie schon nicht mehr bestehen könne. Dies liegt vor allem darin, daß sich der Wille mit sich selbst im Widerstreit befindet, um eine bestmögliche Objektivation zu erreichen, und in dieser Bestrebung jedes Individuum den ganzen Willen verspüren kann, der alles für sich allein haben möchte. Gegen alle Optimisten, auch gegen Leibniz, hält Schopenhauer folgende Position:

"Und dieser Welt, diesem Tummelplatz gequälter und geängstigter Wesen, welche nur dadurch bestehn, daß eines das andere verzehrt, wo daher jedes reißende Thier das lebendige Grab tausend anderer und seine Selbsterhaltung eine Kette von Martertoden ist, wo sodann mit der Erkenntniß die Fähigkeit Schmerz zu empfinden wächst, welche daher im Menschen ihren höchsten Grad erreicht und einen um so höheren, je intelligenter er ist, – dieser Welt hat man das System des Optimismus anpassen und sie uns als die beste unter den möglichen andemonstrieren wollen. Die Absurdität ist schreiend. – Inzwischen heißt ein Optimist mich die Augen öffnen und hineinsehn in die Welt, wie sie so schön sei, im Sonnenschein, mit ihren Bergen, Thälern, Strömen, Pflanzen, Thieren u.s.f. – Aber ist denn die Welt ein Guckkasten? Zu sehn sind diese Dinge freilich schön; aber sie zu seyn ist ganz etwas Anderes" (Schopenhauer Bd. 4, 680).

Da der Wille weder Zweck noch Ziel hat, können die Wesen nie einen wirklich befriedigenden Weg des Strebens absolvieren. Alles Streben ist immer nur Leiden und jegliche Befriedigung nur von kurzer Dauer, und danach brandet ein neues Wollen in den Menschen auf:

"Was alle Lebenden beschäftigt und in Bewegung erhält, ist das Streben nach Daseyn. Mit dem Daseyn aber, wenn es ihnen gesichert ist, wissen sie nichts anzufangen: daher ist das Zweite, was sie in Bewegung setzt, das Streben, die Last des Daseyns los zu werden, es unfühlbare zu machen, »die Zeit zu tödten«, d.h. der Langeweile zu entgehn. Demgemäß sehn wir, daß fast alle vor Noth und Sorgen geborgene Menschen, nachdem sie nun endlich alle andern Lasten abgewälzt haben, jetzt sich selbst zur Last sind [...]. Die Langeweile aber ist nichts weniger, als ein gering zu achtendes Uebel: sie malt zuletzt wahre Verzweiflung auf das Gesicht. [...]" (Schopenhauer Bd. 2, 392).

Das Streben nach Glück ist in den Menschen nie erfüllbar und ein Irrthum, da die Zeit dieses allein schon nichtig macht: "Die Zeit ist Das, vermöge dessen Alles jeden Augenblick unter

unsern Händen zu Nichts wird; - wodurch es allen wahren Werth verliert" (Schopenhauer, Bd. 9, 307).

Nach Schopenhauer hat derjenige, der begriffen hat, daß alles Leben Leiden ist, die Möglichkeit – und dies spielt letztendlich schon im Titel des 4. Buches ("Bei erreichter Selbsterkenntniß Bejahung und Verneinung des Willens zum Leben") die Hauptrolle –, diesen Willen zu bejahen oder zu verneinen. Selbsterkenntnis ist jenes Prinzip, das eigentlich nur behauptet, daß alles Leben Leiden sei. Den Willen zu bejahen bedeutet, den Willen zum Leben zu bejahen und damit das eigene Leben und die Welt zu bejahen.

1.7. Bejahung des Willens

Aufgrund der Prämisse, daß der Wille, also das Ding an sich, permanent leben und in Erscheinung treten will, in einer sichtbaren Welt präsent sein möchte, welche eine Reflexion des Willens ist, muß es auch heißen, daß: "[d]em Willen zum Leben [...] das Leben gewiß" (Schopenhauer Bd. 2, 347f.) sei. Die Welt begleitet den Willen so unzertrennlich wie der Schatten seinen Körper, d. h.: "[...] wenn Wille daist, wird auch Leben, Welt daseyn" (Schopenhauer Bd. 2, 347).

Allen, die leben wollen, ist das Leben gewiß, das bedeutet, daß nicht einmal der Tod das Leben beenden kann. Denn zwar ginge das Individuum im Tod unter, aber da dieses nur Erscheinung sei, sei der Tod letztendlich nur die äußerste Steigerung eines Prozesses des Lebens, der sich unablässig wiederhole. Doch sei der Mensch das einzige Wesen, das sich seines eigenen Todes bewußt sei:

"Der Mensch allein trägt in abstrakten Begriffen die Gewißheit seines Todes mit sich herum: diese kann ihn dennoch, was sehr seltsam ist, nur auf einzelne Augenblicke, wo ein Anlaß sie der Phantasie vergegenwärtigt, ängstigen" (Schopenhauer Bd. 2, 355).

Jedoch geht im Tode nur das Individuum unter. Das, was in jedem Menschen der Wille ist, wird im Tode nicht verschwinden, wird von ihm überhaupt nicht tangiert. Auch das Subjekt des Erkennens und somit auch die Menschen, die sich selbst erkennen, werden vom Tode nicht berührt. Das bedeutet weiter, daß die Erkenntnis das dem Willen am nächsten liegende in uns ist. Damit wird, wer leben will, ewig weiterleben. Er wird den Tod überwinden und nach jedem Tod in einen neuen Leib eintreten und so in einem neuen Individuum in der Welt der Erscheinungen wieder präsent sein. Demnach ist der Tod für Schopenhauer nur ein Schlaf, in welchem die Individualität vergessen würde: "[...] alles Andere erwacht wieder, oder vielmehr ist wach geblieben" (Schopenhauer Bd. 2, 351). Nur kann sich das Wesen nach dem Tod an seine frühere Existenz nicht erinnern, wohl jedoch an das, was es im vorherigen Leben schon erlitten hat. Das Leiden bleibt also, daraus schließt Schopenhauer, daß der Selbstmord nicht vom Leiden befreie:

"wen die Lasten des Lebens drücken, wer zwar wohl das Leben möchte und es bejaht, aber die Quaaalen desselben verabscheut, und besonders das harte Loos, das gerade ihm zugefallen ist, nicht länger tragen mag: ein solcher hat nicht vom Tode Befreiung zu hoffen und kann sich nicht durch Selbstmord retten; nur mit falschem Scheine lockt ihn der finstere kühle Orkus als Hafen der Ruhe. Die Erde wälzt sich vom Tage in die Nacht; das Individuum stirbt; aber die Sonne selbst brennt ohne Unterlaß ewigen Mittag. Dem Willen zum Leben ist das Leben gewiß: die Form des Lebens ist Gegenwart ohne Ende; gleichviel wie die Individuen, Erscheinungen der Idee, in der Zeit entstehn und vergehn, flüchtigen Träumen zu vergleichen. – Der Selbstmord erscheint uns also schon hier als eine vergebliche und darum thörichte Handlung [...]" (Schopenhauer Bd. 2, 354f.).

Die Bejahung des Willens, also letztendlich der Wunsch, ewig weiterleben zu wollen, wird von Schopenhauer in § 60 folgendermaßen formuliert. Dort ist dann auch die enge Parallelführung von Körperlichkeit und Lebensbejahung schon formuliert:

"Die Bejahung des Willens ist das von keiner Erkenntniß gestörte beständige Wollen selbst, wie es das Leben der Menschen im Allgemeinen ausfüllt. Da schon der Leib des Menschen die Objektivität des Willens, wie er auf dieser Stufe und in diesem Individuo erscheint, ist; so ist sein in der Zeit sich entwickelndes Wollen gleichsam die Paraphrase des Leibes, die Erläuterung der Bedeutung des Ganzen und seiner Theile, ist eine andere Darstellungsweise des selben Dinges an sich, dessen Erscheinung auch schon der Leib ist. Daher können wir, statt Bejahung des Willens, auch Bejahung des Leibes sagen. Das Grundthema aller mannigfaltigen Willensakte ist die Befriedigung der Bedürfnisse, welche vom Daseyn des Leibes in seiner Gesundheit unzertrennlich sind, schon in ihm ihren Ausdruck haben und sich zurückführen lassen auf Erhaltung des Individuums und Fortpflanzung des Geschlechts" (Schopenhauer Bd. 2, 408).

Und genau diese Befriedigung, in ihrer äußersten, lebensbejahendsten Form als Befriedigung des Geschlechtstriebes formuliert, ginge über die Bejahung der eigenen Existenz, die ja nur von kurzer Dauer sei, hinaus und bejahe demnach das Leben über den Tod des Individuums in eine unbestimmte Zeit hinaus:

"Die Natur, immer wahr und konsequent, hier sogar naiv, legt ganz offen die innere Bedeutung des Zeugungsaktes vor uns dar. Das eigene Bewußtsein, die Heftigkeit des Triebes, lehrt uns, daß in diesem Akt sich die entschiedenste Bejahung des Willens zum Leben, rein und ohne weiteren Zusatz (etwan von Verneinung fremder Individuen) ausspricht; und nun in der Zeit und Kausalreihe, d.h. in der Natur, erscheint als Folge des Akts ein neues Leben [...]" (Schopenhauer Bd. 2, 410).

Das Problem der Willensbejahung liegt aber darin, daß sobald ein erster Trieb befriedigt sei, und damit der Willensdurst kurz gelöscht sei, es wieder von neuem begänne:

"Das Motiv überhaupt steht vor dem Willen als vielgestaltiger Proteus: es verspricht stets völlige Befriedigung, Löschung des Willensdurstes; ist es aber erreicht, so steht es gleich in anderer Gestalt da und bewegt in dieser aufs Neue den Willen, immer seinem Grade der Heftigkeit und seinem Verhältniß zur Erkenntniß gemäß, die eben durch diese Proben und Exempel als empirischer Charakter offenbar werden" (Schopenhauer Bd. 2, 409).

Genau deswegen leitet Schopenhauer über, daß schon die Verneinung des Geschlechtstriebes den ersten Schritt zur Verneinung des Willens zum Leben darstellt:

"Es ist bereits auseinandergesetzt, daß die erste und einfache Bejahung des Willens zum Leben nur Bejahung des eigenen Leibes ist, d.h. Darstellung des Willens durch Akte in der Zeit, in so weit schon der Leib, in seiner Form und Zweckmäßigkeit, den selben Willen räumlich darstellt, und nicht weiter. Diese Bejahung zeigt sich als Erhaltung des Leibes, mittelst Anwendung der eigenen Kräfte desselben. An sie knüpft sich unmittelbar die Befriedigung des Geschlechtstriebes, ja gehört zu ihr, sofern die Genitalien zum Leibe gehören. Daher ist freiwillige und durch gar kein Motiv begründete Entsagung der Befriedigung jenes Triebes schon ein Grad von Verneinung des Willens zum Leben, ist eine, auf eingetretene, als Quietiv wirkende Erkenntniß, freiwillige Selbstaufhebung desselben; demgemäß stellt solche Verneinung des eigenen Leibes sich schon als ein Widerspruch des Willens gegen seine eigene Erscheinung dar. Denn obgleich auch hier der

Leib in den Genitalien den Willen zur Fortpflanzung objektiviert, wird diese dennoch nicht gewollt. Eben dieserhalb, nämlich weil sie Verneinung oder Aufhebung des Willens zum Leben ist, ist solche Entsagung eine schwere und schmerzliche Selbstüberwindung [...]" (Schopenhauer Bd. 2, 416f.).

1.8. Verneinung des Willens

"Verantwortlich ist der Mensch durch seinen Charakter, durch seine transzendente Freiheit; vermöge denen alle Taten des Menschen sein Werk sind. - Unsterblich ist nicht das empirische Individuum als solches, sondern der zeitlose, universale, einheitliche Wille in ihm, der das Wesen eines jeden zu einem unvergänglichen macht."
(Rudolf Eisler²⁹⁴)

Nur der Mensch hat unter allen Lebewesen die Fähigkeit, das eigene Lebensprinzip, das eigene Leben zu verneinen. Für Schopenhauer stellt diese Form der Auseinandersetzung mit dem Leben, also die Verneinung, die einzige angemessene Einstellung zum Leben dar. Aber er macht diese nicht zu einer Vorschrift, möchte sie nicht als ethischen Imperativ verstanden wissen, sondern weist ausdrücklich darauf hin, diese nur zu beschreiben und den Weg zu ihr aufzudecken:

"Beide [Bejahung und Verneinung des Willens] darzustellen und zur deutlichen Erkenntniß der Vernunft zu bringen, kann allein mein Zweck seyn, nicht aber eine oder die andere vorzuschreiben oder anzuempfehlen, welches so thöricht wie zwecklos wäre, da der Wille an sich der schlechthin freie, sich ganz allein selbst bestimmende ist und es kein Gesetz für ihn giebt" (Schopenhauer Bd. 2, 359f.).

Die einzige Möglichkeit, das Leben, den Willen zum Leben, zu verneinen, besteht über eine Art der Erkenntnis, die Schopenhauer als "Quietiv" bezeichnet, dessen Konzeption eng an altindische Lehren anknüpft. Dieses "Quietiv, welches alles Wollen beschwichtigt und aufhebt" (Schopenhauer Bd. 2, 386) ist vom lateinischen *quies* abgeleitet, das Ruhe, Frieden bedeutet, und stellt den Gegenpol zum Begriff des Motivs dar²⁹⁵. Das Quietiv sorgt bei dem Erkennenden dafür, daß das Wollen aufgehoben ist und er Ruhe und inneren Frieden erlangt. Die Erkenntnis, die dazu führt, daß der Wille zum Leben mit einem Quietiv belegt ist, entsteht daraus, daß der Erkennende das Leiden in der Welt in Kombination mit dem principium individuationis, also der Einsicht, die besagt, daß die Vielheit der Individuen auf der Welt nur Erscheinung ist, begreift und die ihm, dem Erkennenden, damit beweist, daß eigentlich alles Wollen und Leiden und damit alle Wollenden und alle Leidenden eins sind. Es geht darum, daß jenseits der Individuation, und damit des Leidens, dieser Wille alle Wesen dadurch vereint, daß sie nur seine Erscheinungen sind: "Sich, sein Selbst, seinen Willen erkennt er in jedem Wesen, folglich auch in dem Leidenden" (Schopenhauer Bd. 2, 462), so daß ein solcher Mensch "der in allen Wesen sich, sein Innerstes und wahres Selbst erkennt, auch die endlosen Leiden alles Lebenden als die seinen betrachten und so den Schmerz der ganzen Welt sich zueignen muß" (Schopenhauer Bd. 2, 469). Daraus schlußfolgert Schopenhauer:

²⁹⁴ Eisler: *Philosophen-Lexikon: Leben, Werke und Lehren der Denker*. S.655.

²⁹⁵ Von *movens*, *movere* lateinisch für Bewegung. Vgl. auch www.lateinwiki.org/index.php/movere [12.2.2008].

VI. ONETTI UND SCHOPENHAUER: DIE WERFT ALS WILLE UND VORSTELLUNG

"Ihm ist kein Leiden mehr fremd. Alle Quaalen Anderer, die er sieht und so selten zu lindern vermag, alle Quaalen, von denen er mittelbar Kunde hat, ja die er nur als möglich erkennt, wirken auf seinen Geist, wie seine eigenen. Es ist nicht mehr das wechselnde Wohl und Wehe seiner Person, was er im Auge hat, wie dies bei dem noch im Egoismus befangenen Menschen der Fall ist; sondern, da er das *principium individuationis* durchschaut, liegt ihm alles gleich nahe" (Schopenhauer Bd. 2, 469).

Damit sagt Schopenhauer, daß der höhere Grad der Erkenntnis darin bestehe, von seinem eigenen Leiden auf das aller Menschen zu schließen und so durch Empathie zu verstehen, daß der Wille als ein allem zugrundeliegendes Prinzip immer da sei. Neben diesem Weg, den laut Schopenhauer nur sehr wenige gingen, gibt es noch den Weg, der häufiger begangen wird, in dem der einzelne nach dem Durchgang durch großes Leid nach wachsender Bedrängnis und Verzweiflung

"plötzlich in sich gehn, sich und die Welt erkennen, sein ganzes Wesen ändern, sich über sich selbst und alles Leiden erheben und, wie durch dasselbe gereinigt und geheiligt, in unanfechtbarer Ruhe, Säligkeit und Erhabenheit willig Allem entsagen, was er vorhin mit der größten Heftigkeit wollte, und den Tod freudig empfangen [wird]" (Schopenhauer Bd. 2, 485).

Doch noch immer ist nicht klar, wie der Wille zum Leben verneint werden soll. Auch hier schließt Schopenhauer den Selbstmord aus, indem dieser nicht das geeignete Mittel ist, da die Verweigerung des Willens zum Leben auch gelebt werden möchte, denn wenn sich der Leidende durch den Freitod aus dem Leben befördern würde, würde er einfach nur in einem neuen, darauffolgenden Leben an den gleichen Fragen leiden wie vorher, ohne eine Lösung gefunden zu haben. Damit würde er, wie wir eben gesehen haben, den Willen zum Leben bejahen. Also geht es darum, den Willen zum Leben dadurch zu verneinen, daß er nicht in Gedanken verneint, sondern überwunden wird. Dies ist möglich in den verschiedensten Bereichen des Lebens. Die von Schopenhauer als erste, ja "schwere und schmerzliche" postulierte Selbstüberwindung besteht darin, daß "freiwillige und durch gar kein Motiv begründete Entsagung" des Sexualtriebes erfolge (Schopenhauer Bd. 2, 416). Damit würde das erkennende Subjekt den eigenen Leib und die Produktion von Nachkommen verneinen und damit indirekt auch den Willen zum Leben. Die Verweigerung der Befriedigung des Geschlechtstrieves ist eine Form der Askese. Das Asketentum stellt für Schopenhauer in der Bemühung den Willen zum Leben zu verneinen ein Ideal dar. Schopenhauer gibt folgende Definition der Askese:

"Unter dem schon öfter von mir gebrauchten Ausdruck Askesis verstehe ich, im engem Sinne, diese vorsätzliche Brechung des Willens, durch Versagung des Angenehmen und Aufsuchen des Unangenehmen, die selbstgewählte büßende Lebensart und Selbstkasteiung, zur anhaltenden Mortifikation des Willens" (Schopenhauer Bd. 2, 484f.).

Da der Asket die Mortifikation, also die Abtötung seines Willens zum Leben sucht, verzichtet er auf Angenehmes und ist bestrebt, sich selbst Schmerz zuzufügen. Diese Art des Lebens bezeichnet Schopenhauer als eine "harte" Lebensweise. Sie würde große Anstrengung und einen steten Kampf mit sich bringen. Hinzu kommt, daß der Asket auch eine freiwillige Armut wählt (Vgl. Schopenhauer Bd. 2, 472), und auch hier geht es wiederum darum, daß diese Armut nicht zufällig entsteht, sondern gewollt ist, sie soll den Lebenswillen abtöten. Außerdem sucht der Asket freiwillig Schmerzen und Unangenehmes zu erfahren und von anderen zu erleiden. Ihm ist "darum [...] jedes von außen, durch Zufall oder fremde Bosheit, auf ihn kommende Leid

willkommen, jeder Schaden, jede Schmach, jede Beleidigung" (Schopenhauer Bd. 2, 473) recht. Er empfängt sie

"[...] freudig, als die Gelegenheit sich selber die Gewißheit zu geben, daß er den Willen nicht mehr bejaht, sondern freudig die Partei jedes Feindes der Willenserscheinung, die seine eigene Person ist, ergreift. Er erträgt daher solche Schmach und Leiden mit unerschöpflicher Geduld und Sanftmuth, vergilt alles Böse, ohne Ostentation, mit Gutem, und läßt das Feuer des Zornes so wenig, als das der Begierde je in sich wieder erwachen" (Schopenhauer Bd. 2, 473).

In der Tat kann man anhand dieser Beschreibungen des Asketen eine Parallele zu den Heiligenbeschreibungen finden; so bezeichnet Schopenhauer letztere als die vollkommensten Verneiner des Willens zum Leben. Abgesehen davon, daß Schopenhauer diese Heiligen keiner bestimmten Religion zugehörig verortet, empfiehlt er jedoch, ihre biographische Entwicklung zu kennen. Die aus dem Verneinen des Willens resultierende Gemütsverfassung bezeichnet Schopenhauer als "Resignation". Jedoch ist diese Resignation keinesfalls als bedrückend zu empfinden, sondern so erscheint sie nur von außen betrachtet. Jedoch vom inneren Zustand aus betrachte sei sie von "wahrer Gelassenheit" und gänzlicher Willenlosigkeit (Vgl. Schopenhauer Bd. 2, 470) geprägt. Anders formuliert klingt es folgendermaßen, wenn der Leidende damit den Pessimismus durchbrechen kann: "so ist dagegen Der, in welchem die Verneinung des Willens zum Leben aufgegangen ist, so arm, freudelos und voll Entbehrungen sein Zustand, von außen gesehn, auch ist, voll innerer Freudigkeit und wahrer Himmelsruhe." Weiter heißt es:

"Es ist nicht der unruhige Lebensdrang, die jubelnde Freude, welche heftiges Leiden zur vorhergegangenen, oder nachfolgenden Bedingung hat, wie sie den Wandel des lebenslustigen Menschen ausmachen; sondern es ist ein unerschütterlicher Friede, eine tiefe Ruhe und innige Heiterkeit, ein Zustand, zu dem wir, wenn er uns vor die Augen oder die Einbildungskraft gebracht wird, nicht ohne die größte Sehnsucht blicken können, indem wir ihn sogleich als das allein Rechte, alles Andere unendlich überwiegende anerkennen, zu welchem unser besserer Geist uns das große sapere aude zuruft. Wir fühlen dann wohl, daß jede der Welt abgewonnene Erfüllung unserer Wünsche doch nur dem Almosen gleicht, welches den Bettler heute am Leben erhält, damit er morgen wieder hungere; die Resignation dagegen dem ererbten Landgut: es entnimmt den Besitzer aller Sorgen auf immer" (Schopenhauer Bd. 2, 482).

Während der Asket, den Schopenhauer als Heiligen bezeichnet, den Menschen als arm und freudlos erscheine, sei er jedoch im Gegensatz zu diesen gerade von einer inneren Freude, einem ihn erfüllenden Frieden und große Heiterkeit erfüllt. Schopenhauer zählt sich selbst übrigens keinesfalls zu den Asketen. Dieser Heilige, der den Willen zum Leben in allem verneint, wird damit belohnt, daß er von der Wiedergeburt erlöst wird – damit vom Leben überhaupt. Für ihn hat damit das Sterben eine positive Signifikanz, im Gegensatz zur restlichen Menschheit. Der Tod ist nicht nur der Endpunkt jeglicher Erscheinung, er ist auch das Ende des der Erscheinung zugrunde liegenden Wesens. Zu den Asketen und Heiligen sagt Schopenhauer folgendes:

"Kommt endlich der Tod, der diese Erscheinung jenes Willens auflöst, dessen Wesen hier, durch freie Verneinung seiner selbst, schon längst, bis auf den schwachen Rest, der als Belebung dieses Leibes erschien, abgestorben war; so ist er, als ersehnte Erlösung, hoch willkommen und wird freudig empfangen. Mit ihm endigt hier nicht, wie bei Andern, bloß die Erscheinung; sondern das Wesen selbst ist aufgehoben, welches hier nur noch in der Erscheinung und durch sie ein schwaches Daseyn hatte; welches letzte mürbte Band nun auch zerreißt. Für Den, welcher so endet, hat zugleich die Welt geendigt" (Schopenhauer Bd. 2, 473).

Der Asket verneint so stark den Willen zu Leben, daß ihm gerade so viel vom Leben übrigbleibt, wie er benötigt, um überhaupt zu überleben. Durch seinen Tod erstirbt auch dieser letzte Willensrest. Dadurch, daß so wenig Wille in ihm ist, ist eine Wiedererscheinung, eine Reinkarnation in einem späteren Wesen unmöglich geworden. Somit endet sein Leiden.

Schopenhauer verlangt von denjenigen, die am Leben leiden, eine Überwindung dieses Leidens durch die Überwindung des Willens zum Leben. Was er aber akzeptiert, ist am Ende dieser Asketenexistenz ein "freiwillige[r] Tode [...] durch Hunger" (Schopenhauer Bd. 2, 480). Damit ist diese Erlösung durch den Freitod aber nur die letzte Instanz einer aktiv gelebten Askese. Der Heilige gelangt durch den Tod, nachdem er den Willen zum Leben verneint hatte, in einen anderen Zustand, in das sogenannte *Nichts*, welches Schopenhauer als ein "Zerfließen ins Nichts" (Schopenhauer Bd. 2, 507) bezeichnet.

2. Onetti im Kontext der Philosophie Schopenhauers

"Nichts ist.
Wenn aber etwas wäre,
wäre es doch für den
Menschen nicht erkennbar.
Und wäre es erkennbar,
dann wäre es
jedenfalls nicht mitteilbar."
(Gorgias)²⁹⁶

Céline beschreibt in seiner *Voyage* das, was sein geistiges Vorbild Freud theoretisch faßte als: eine Welt, die von jenseits des menschlichen Zugriffs liegenden Trieben gesteuert wird. Die Schrecken des Ersten Weltkriegs und die mit diesem verbundenen barbarischen Abschachtungen und Ermordungen des Anderen und ein damit einhergehendes eigenes Sterben sind Ausdruck eines Todesprinzips, eines Todestriebes, den Céline mit Freuds theoretischer Vermittlung in romaneske Form brachte. Das Subjekt ist diesem Todestrieb überall ausgeliefert: Nach den Schrecken in Europa findet das Subjekt gleiche Antriebskräfte im kolonialen Afrika, wo sich wiederum die Menschen ob dieses Triebes gegenseitig umbringen und auch in der Natur diese alles zersetzenden Kräfte existent sind. Dem gegenüber verortet Céline auch ein erotisches Prinzip, das sich beispielsweise in der Reduktion auf das rein Körperliche in den Beziehungen von Bardamu zu den Frauen äußert. Aber auch die Frauen trachten nur nach körperlicher und materieller Repräsentanz – nicht nach seelischer Erfüllung, d. h. die Weltordnung in der *Voyage* ist in der Spannung zwischen Todes- (Thanatos) und Lebenstrieb (Eros) ganz Freudianisch angesiedelt.

Schon bei Céline ist nicht klar, ob es jenseits dieser Triebstruktur überhaupt eine weitere Welt gibt. So scheinen Bardamu und die anderen in einem Kosmos eingeschlossen zu sein, hinter dem nur noch die Nacht lauert. Dies erklärt Bardamu seiner Kollegin Tanja in einer nächtlichen Unterhaltung eines Tages in Paris. Auch bei Céline ist die Welt nur noch eine Vorstellung, die die im Subjekt stattfindende Objektivation dieses Prinzips ist. Auch Célines Roman *Voyage au bout de la nuit* ist mit Schopenhauer lesbar, dies kann an dieser Stelle jedoch nur als Desiderat geäußert werden und muß bei der Betrachtung von *El astillero* immer im Hinterkopf mitklingen. Wichtig

²⁹⁶ Nach: Johannes Hirschberger: Geschichte der Philosophie. Bd 1: Altertum und Mittelalter. Freiburg i. Br.: Herder 7. Aufl. 1963. S.55.

scheint, daß Célines Roman einen starken Einfluß auf Onetti hatte. Gleichzeitig hat der Schriftsteller aus Uruguay die wesentlichen geistesgeschichtlichen Strömungen und Tendenzen aufgenommen und reflektiert. Nicht zuletzt im Buenos Aires der Nachkriegszeit war gerade das Thema der Psychoanalyse eminent präsent. Jedoch scheint es nicht so zu sein, als ob Onettis Roman *El astillero* stellvertretend für manch anderen Text des Schriftstellers vom Rio de la Plata, als Konstellation psychoanalytischer Positionen verstanden werden möchte und kann. Laut Dolly Muhr las Onetti Freud. Vielmehr scheint es so, daß die Nähe zu Céline und Freud eher auf die Verwendung solcher Grundprinzipien rekurriert, wie sie Schopenhauer in seiner Metaphysik festlegte. Jenseits der Frage von Inkongruenzen in der Zeit- und Raumdarstellung sowohl der *Voyage* als auch ganz besonders des *Astillero*, sind andere Punkte wesentlich, so zum Beispiel das Thema der Sexualität, die Auslebung der Sexualität, wie auch der Verzicht auf diese, auf die ich später noch eingehen werde. Ein weiterer Berührungspunkt zu Céline und Schopenhauer ist, und das hat die Forschung schon umfassend nachgewiesen, daß Onettis Welt "pessimistisch", negativ ist – die Menschen in ihr leiden. In gleichsam paradigmatischer Manier sei hier etwa auf die Stelle verwiesen, an der es heißt: "sufría, boquiabierto, con una enfriada burbuja de saliva en los labios" (*Astillero*, 203). Gleichzeitig ist aber – und dies war der Beweggrund für das Nachgehen all meiner Fragestellungen – das Phänomen frappierend, daß trotz dieses Leidens die Figuren in Onettis Romanen, besonders in der *Werft* und darin ganz besonders der Protagonist Larsen, nicht aufgeben, sondern nicht nur durchhalten, aushalten, ertragen, sondern sogar freiwillig leiden. So hat sich Larsen freiwillig dem Ort, dieser *Werft*, der ihm verbotenen, ihn erniedrigenden Stadt Santa María wieder genähert, wohl wissend um sein verlängertes und erneuertes Leiden. Abgesehen von der Tatsache, daß unter realistischen Gesichtspunkten dieser Roman eine für unsere Vorstellung absurde Darstellung der Welt bietet, ist nicht von der Hand zu weisen, daß bestimmte archaische Grundstrukturen verfestigt sind. Es kann nicht darum gehen, irgendeinen Text von Onetti als mimetische Reproduktion von Wirklichkeit aufzufassen, hingegen ist es durchaus möglich, seine Romane als fiktive, bildhafte Ausgestaltung philosophischer Grundkonzepte zu begreifen²⁹⁷. In diesem Sinne möchte ich Onettis *Werft* vor der Folie Schopenhauers Metaphysik lesen, und dabei nicht Schopenhauers komplexe und auch in sich teils widersprüchliche Gesamtphilosophie einfach auf Onetti zu übertragen, sondern bestimmte gerade resümierte Positionen und Konzepte in Verbindung mit dem Text sozusagen als Werkzeuge oder vielleicht als Folienfilter einzusetzen, um dem Roman *El astillero*, der, wie wir gesehen haben immer verschiedene Lesearten bietet und gleichzeitig sich dem Leser permanent entzieht, zu begegnen.

Halten wir folgende Punkte einmal fest: Schopenhauer faßt das Weltwirken als Ausdruck eines Willens auf, der als Grundprinzip grundlos alles Seiende hervorbringt, das aber gleichzeitig für das Individuum nur Vorstellung, Objektivation dieses Willensprinzips ist. Der Wille strebt ob seiner Grundstruktur zu immer höherer Objektivation, und die höchsten Stufen, zu denen etwa der menschliche Intellekt gehört, treiben dieses sich immer komplexer sich entwickelnde, sich verästelnde Prinzip so weit, daß es sich gegen den Willen selbst wenden kann, in der Form der Erkenntnis oder der als Quietiv wirkenden Kunst – in diesem Fall der literarischen Kunst. Allerdings muß jede höherentwickelte Form des Willens sich permanent gegen die niederen Formen behaupten, ist in ewigem Kampf verhaftet. So birgt dieser allem zugrundeliegende Wille das Leiden der Subjekte, die von ihm selbst hervorgebracht werden, in sich. Nicht nur das *principium individuationis*, das die Menschen, alle Lebewesen in Einzelheiten zer- und

²⁹⁷ Entgegen vieler Vermutungen, die Onetti nicht als philosophischen Autor lesen möchte, wurde mir von Dolly Muhr in einem Gespräch am 20.3.08 mitgeteilt, daß Onetti um 1955 oft mit seinem Schwiegervater, der ein versierter Schopenhauer-Leser war, über Philosophie diskutierte.

untergliedert und gegeneinander kämpfen läßt, gleichzeitig aber auch zu einem Grundgefühl der Einsamkeit führt, ist für dieses Leiden verantwortlich, sondern auch die mit dem Willen, also dem gleichzeitig als Willen zum Leben begriffenen Prinzip zusammenhängende Sexualität. Diese sorgt dafür, daß das Leiden dadurch verlängert wird, daß sich permanent Generation um Generation fortsetzt und immer wieder das gleiche Leid durchschreiten muß, ebenso wie sie dafür sorgt, daß die Emanzipation vom Willen, vom Leiden, so schwer ist, da sie eng an das Hauptantriebsprinzip gekoppelt ist. Eine Befreiung vom Willen erfolgt über die Emanzipation der Erkenntnis von ihrer Zweckgebundenheit als Instrument des Willens. Die Erkenntnis des Willens ist die Grundlage dafür, sich für seine Bejahung oder Verneinung entscheiden zu können. Der Kunsttrieb ist der höchstentwickelte Ausdruck des Willens, doch ist der geniale Künstler in der Lage, sich ein Stück weit über das *principium individuationis* hinwegzusetzen, da er die Fähigkeit besitzt, nicht mehr Individuen, sondern die hinter ihnen stehenden Ideen zu erschauen und zu vermitteln. Der daraus entspringende Zustand ist der Individualität und somit dem Wirken des Willens enthoben.

2.1. Erste Reflexion

Bei der Lektüre der Werft muß sich der Leser mit der Frage auseinandersetzen, warum der Protagonist fünf Jahre nach seiner Verbannung in die Stadt Santa María zurückkehrt. Auch muß die Frage erläutert werden, warum er trotz des fehlenden Salärs seine Position nicht verläßt, sondern sie im Gegenteil noch verlängert. Gleichzeitig muß gefragt werden, warum ein ehemaliger Zuhälter, der selbst durch sexuelle Verführung der Frauen diese überhaupt erst an sich binden und so für sich arbeiten lassen konnte, in eine Stadt zurückkehrt, in der es offensichtlich an ihm gefügigen Frauen mangelt. Denn auch Larsen ist von Anfang an klar, daß Angélica Inés sich ihm nicht nur ob ihrer leichten Demenz entzieht, sondern auch ob ihrer sozialen Herkunft. Gleichzeitig ist die ihm erreichbare Frau, Josefina, für ihn uninteressant, da sie in einer sozial gesicherten Position lebt – so wirbt er erst gar nicht wirklich um sie. Die dritte Frau, Frau Gálvez, ist schon aufgrund ihrer Schwangerschaft für ihn nicht zugänglich. Außerdem ist sie heruntergekommen, verfallener und verlotterter als je eine der älteren Damen aus dem Roman *Juntacadáveres* es war. Nun ist des weiteren die Arbeit ein offensichtlich absurdes Vergnügen, dem sich eine widerspenstige Natur, die durch nicht vorhandenen Isolations- und Schutzmöglichkeiten freies Schaffen und Wirken dem ihr ausgesetzten Individuum gegenüber erlangt, beigesellt. Im Folgenden ist wichtig, diese Einflüsse, Positionen und Attribute der onettianischen Wirklichkeit der Welt von Santa María und der Werft nicht als Repräsentanz der Wirklichkeit zu begreifen, nicht als ein Versuch über literarische, mimetische Funktion die Welt nachzuzeichnen. Deswegen werde ich im Folgenden versuchen, die Strukturen des Romans *El astillero* in Teilabschnitten mit Grundprinzipien der Schopenhauer'schen Metaphysik verständlich zu machen.

2.1.1. Die Entstehung des fiktiven Kosmos der Welt um Santa María

Wenn wir Schopenhauers Philosophie folgen, stellt schon der Schriftsteller Juan Carlos Onetti (abgesehen von uns selbst, aber die Paradoxien in Schopenhauers Metaphysik können an dieser Stelle nicht behandelt werden) die Objektivation des Willens als Mensch dar. Gleichzeitig schafft es der drängende Wille, über den Schriftsteller Onetti zu höherer Objektivation als einem rein fleischlichen Wesen zu gelangen, indem er sich dessen Intellekt bedient, und durch Onetti weitere höher reichende Objektivationen seiner selbst schafft – und zwar literarische neben anderen Ideen. Jedoch ist hier entscheidend, daß für Schopenhauer in den höchsten Objektivation

im menschlichen Intellekt, im Kunstschaffen, der Wille als der allem zugrunde liegende Grund sich seiner selbst bewußt werden kann.

So wie der Intellekt gleichzeitig Objektivierung eines zu immer komplexeren Formen strebenden Willens wie auch Instrument seiner Selbstreflexion ist, steckt auch im Schreiben Onettis ein solcher Ansatz, so daß gleich einer *mise en abyme* das Willensprinzip und dessen Objektivierung nachzeichnet. Denn Onetti ist nicht nur selbst Objektivierung des Willens und seine Ideen höchste Objektivierung in der Kunst, sondern die von Onetti in *La vida breve* erfundene Romanfigur Juan María Brausen erschafft selber aus der fikionalisierten realen Welt, gleichsam eines mimetischen Abbilds der Wirklichkeit, eine neue fiktive Umgebung, einen fiktiven Kosmos höherer Ordnung. Doch damit nicht genug: Hier findet eine metaleptische Verbindung zwischen erster literarischer Erfindung und dem als *mise en abyme*-Konzept entstandenen literarischen Mikrokosmos statt. Denn nicht nur erfindet Juan María Brausen in Buenos Aires sein Alter Ego Arce, sondern er erträumt sich auch, wie schon sein literarischer Vorgänger Eladio Linacero in *El pozo*, eine gänzlich neue Existenz – nur in der Vorstellung. Wenn wir hier von Vorstellung sprechen, ist festzuhalten, daß diese aktive Gestaltung einer neuen Welt im Geiste mit jener Vorstellung, die bei Schopenhauer unsere Wahrnehmungsweise der Welt bezeichnet, identisch ist, wie das Beispiel eines (Tag-)Träumenden klar machen kann, für den die beiden Spielarten der Vorstellung ununterscheidbar sind. Schopenhauer selbst verweist mehrfach auf den Traumcharakter der Welt als Vorstellung und sagt sogar ganz deutlich: "wir haben Träume; ist nicht etwan das ganze Leben ein Traum? – oder bestimmter: giebt es ein sicheres Kriterium zwischen Traum und Wirklichkeit? zwischen Phantasmen und realen Objekten?" (Schopenhauer Bd. 1, 44).

Juan María Brausen versucht in dieser neuen Existenz als Landarzt Díaz Grey, seiner Einsamkeit und seiner sexuellen Frustration – zwei wesentlichen Leidenspunkten der menschlichen Existenz, wie auch in der Metaphysik Schopenhauers dargestellt – zu entfliehen. Denn ob seiner eintönigen Arbeit in einer materialistisch-konsumorientierten Welt mit rigiden Strukturen empfindet er ein Gefühl der Langeweile, der Nichtigkeit und der Indifferenz und möchte diesem Gefühl entfliehen. Gleichzeitig steht ihm die Begegnung mit seiner gerade frisch operierten Frau Gertrudis, der man eine Brust hat amputieren müssen und zu der er keine sexuelle Beziehung herstellen kann, da ihm vor ihrer Körperlichkeit graut, bevor. Aus diesem Dilemma, diesem Zustand des Leidens an der Welt, flieht er in die Vorstellung, flieht er in die Existenz des Alter Egos Díaz Grey, welcher in der nun langsam entstehenden Parallelwelt von Santa María eine wunderschöne Frau empfängt. Mit dieser verbindet er erste erotische Vorstellungen, um daraufhin doch die perpetuierliche Wiederkehr seines Leidens feststellen zu müssen. Denn die Frau entzieht sich dem Landarzt, indem sie ihn nur für ihre Suchtbefriedigung benutzt. Dadurch wird Díaz Grey die Langweile, die Sinnlosigkeit seiner Existenz bewußt. Hier wird leicht klar, daß der Wille sich in seinen ewigen reproduzierten Vorstellungswelten nicht verändern kann, sondern das Leiden an diesen Willen zum Leben gebunden ist.

Betrachten wir nun das Verhalten des Protagonisten Larsen aus *Juntacadáveres* und *El astillero*: In gewissem Maße ist es möglich, Larsen als Transzendenz von Díaz Grey zu begreifen, auch wenn letzterer in der Werft noch als Figur präsent ist. Wie gesagt geht es mir nicht darum, Santa María oder die Welt des *Astillero* als mimetische Wirklichkeitsbeschreibung wahrzunehmen, so daß eine Aufspaltung bestimmter Prinzipien in verschiedene Figuren denkbar ist. Die genaue Einführung der Gestalten Onettis erscheint mir insofern irrelevant, als daß diese vielmehr bestimmte Prinzipien darstellen. Im Gegensatz zu einigen Interpretationen, die Onetti explizit nicht als metaphysischen oder als abstrakten psychologischen Schriftsteller sehen

möchten, gehe ich davon aus, daß gerade seine Welt von Santa María und seinen Protagonisten bestimmte metaphysische Positionen zugrundeliegen. Es ist zu wenig, das mit Zuschreibungen zum Existenzialismus, der an sich überhaupt als Begrifflichkeit höchst umstritten und nicht fixierbar erscheint, zu betreiben. Entscheidend ist nicht, wann und wie genau Larsen in der Welt von Santa María auftaucht, sondern daß ihn strukturelle Elemente mit anderen Figuren in dieser Welt verbinden. Da es sich um einen literarischen Kosmos handelt, tauchen Figuren auf, bleiben eine Weile existent und vergehen wieder, um in anderen Gestalten bisweilen wiedergeboren zu werden. Geht man von dieser elementaren Struktur aus, so läßt sich bereits hierin die Verwandtschaft mit Schopenhauers Grundgedanken eines allgemeinen Prinzips, das sich beliebig in verschiedenen Figuren und Dingen objektiviert und durch sie wirkt, erkennen.

Doch zurück zu Larsen: Larsen ist nicht nur die Hauptfigur von *Juntacadáveres*, sondern vor allem der Protagonist von *El astillero*. In *Juntacadáveres* wird Larsen als Zuhälter eingeführt, der eine andere Existenz fristet, während er auf die Einrichtung seines von ihm erträumten Bordells wartet. Schon das Konzept seines Bordells, die Darstellung der Prostituierten mit dem Bild der Leichen ist an sich abstrus. Wichtig ist, daß in Larsens Biographie, wie sie in *Juntacadáveres* über Analepsen rekonstruiert wird, von Anfang an eine Reduktion der Beziehung Mann-Frau, beziehungsweise der Sexualität auf ein Ausbeutungssystem stattfindet. Damit wird Sexualität, die ja an sich schon im Schopenhauerschen Sinne nur vom Willen vorgegeben ist, auch in der Ausübung radikal funktionalisiert. Wie auch sein literarischer Vorgänger, Célines Protagonist Bardamu, ist Larsen nicht an den Frauen als beseelten Subjekten, sondern primär an ihnen als ihn bereichernde sexuelle Objekte interessiert. Jenseits der Frage, ob *Juntacadáveres* als parabolischer Roman auf eine bestimmte politische oder ökonomische Wirklichkeit gelesen werden kann, ist relevant, daß sich an dem Individuum Larsen das Leiden am Willen zeigt. Er kann zwar sukzessive sein Projekt des Bordells, das er jedoch ähnlich einem Künstler in der sich immer weiter perfektionierenden Vorstellung geschaffen hatte, verwirklichen, doch leidet er auch in diesem Roman, obwohl er noch nicht als sensible und eigenständig reflektierende Person eingeführt wird, an der Wirklichkeit, am Leben, an der Individuation und an der Sexualität. Erst nachdem seinem Bordellprojekt über verschiedenste korrupte Vereinbarungen stattgegeben wird, er es verwirklicht und dann aber einem anderen Prinzip vorläufig Folge leisten muß und das Bordell schließt und aus der Stadt vertrieben wird, beginnt sich in dieser Figur Larsen ein Modifikations-, ein Transformationsprozeß herauszukristallisieren, der sein hauptsächliches Projektionsfeld dann im Roman *El astillero* findet. Doch dazu später in der Analyse von Larsen als dem, der erst den Willen zum Leben bejaht und dann verneint. An dieser Stelle möchte ich daran erinnern, daß die soeben vorgebrachte Perspektive den Standpunkt des Individuums einnimmt, und somit von der vorgestellten Welt als einem Ort des persönlichen Leidens ausgeht. Aus dieser Perspektive heraus kann von einem Erkennen des Subjekts und einem Bejahen oder Verneinen des Willens die Rede sein. Doch läßt sich noch eine andere Betrachtung anstellen, wenn man sich auf den Standpunkt der Welt als Wille stellt, daß ein allumfassender Wille ungeteilt in allem wirkt. In diesem Sinne ist festzuhalten, daß die Welt von Santa María sozusagen eine weitere Objektivierung des Willens in einer künstlerischen Welt darstellt, in der als Puppe in der Puppe eine neue Welt entsteht und diese durch die Wiedergeburt in verschiedensten Protagonisten, denen jedoch bestimmte Hauptzüge ähnlich sind, erfolgt. So ist jenseits der Frage, welche Haltung zum Willen in der Figur Larsen verkörpert wird, festzuhalten, daß er das Projekt des Bordells ähnlich einem Künstler in einer sich perfektionierenden Vorstellungswelt entwirft, sich in ihm mehr eine Idee als eine kausal bedingte, materiell strebende Gestalt zeigt.

2.2. Zweite Reflexion

Die Vorstellung – es wurde bereits gezeigt, daß hierunter jede Art von Vorstellung und also auch die phantastische Imagination verstanden werden kann – spielt eine zentrale Rolle in sämtlichen Romanen Onettis, die in Santa María spielen. Es wurde schon auf die Verschachtelung von vorgestellten Welten verwiesen, zu denen auch etwa das Spiel der Werftbewohner als die Vorstellung einer Welt fällt. Nimmt man als Gegenpart zum Spiel eine Wirklichkeit oder Wahrheit an, so ist leicht zu ermessen, daß dieser Part im Sinne Schopenhauers der Welt an sich, also der rein durch den Willen konstituierten und vom erkennenden Subjekt unabhängigen Welt, zukäme. Doch wie wirken Wille und Vorstellung in der Welt von Santa María?

Es läßt sich bereits erahnen, daß tatsächlich die Dualität von Wille und Vorstellung nicht zwei völlig unabhängige Sphären bedeutet. Eine Überlagerung von Wille und Vorstellung zeigte sich bereits darin, daß der Intellekt zwar Objektivierung des Willens ist, diesen aber erkennen und ihn sogar verneinen kann, und sich in der Selbsterkenntnis des Subjekts auch der Wille selbst erkennt. Andererseits beruht auch die Konstitution der Welt als Vorstellung auf einer geistigen Bewegung des Geistes und ist somit auch Ausdruck eines Willens und gehorcht dessen Gesetzen. Dieser Gedanke soll im Folgenden ausführlicher erörtert werden.

Wenn der Welt ein Realitätsprinzip zugrunde liegt, daß gleichermaßen eine Art Monade ist, im Leibniz'schen Sinne, oder eine Art Antriebsprinzip, also eine Entelechie, sind alle Erscheinungen des Lebens nur eine Transformation dieses allem zugrundeliegenden Urzustandes. Wenn wir jetzt spekulieren, daß dieser Zustand kein *nunc stans* ist, also etwas, das nur permanent da ist, sondern sich vor allem durch seine ständig fortschreitende Bewegung charakterisiert, im Prinzip eine Bewegung des ewigen Strebens, dann ist der Erzählvorgang, ist das Erzählen, das Sichvorstellen, das Schaffen von imaginären Welten auch ein solches Prinzip. Dieses Schaffen von imaginären, fiktiven, also von literarischen Welten, die nur in der Vorstellung existieren, so wie, wenn wir Schopenhauer folgen, die Welt überhaupt, ja alles für den Menschen nur Vorstellung ist, ist genau dieses Spiel jenes autoreflexive Vorstellungsprinzip, das eigentlich nur der Grundbewegung des Willens oder der Entelechie folgt. Was bedeutet im onettianischen Verständnis, wenn Schopenhauer sagt, daß der Wille ewig strebt, zu höherer, raffinierterer Objektivierung drängt? Der Wille objektiviert sich nicht nur in den Körpern der Natur, sondern in gleichem Maße im menschlichen Geiste – damit in der Vorstellung. Woraus aber besteht die Vorstellung, als aus fabulierter, weitergesponnener, weitererfundener und kunstvoll modifizierter Welt, ja dem ausgefeilten Substrat der Objektwelt? Es muß und kann nur heißen, daß der Wille, weil er danach strebt, sich zu immer höherer Objektivierung hinzubewegen, in seiner feinsten Ausprägung nicht die Körper darstellt, sondern den Geist, und im Geiste vielleicht dem höchsten geistigen Zeichen – wenn wir neben Schopenhauers Ausführungen eine Zeichenhierarchisierung à la Gilles Deleuze²⁹⁸ als Vergleichsmoment benutzen dürfen – in der Kunst.

So ist der Wille nicht nur der Wille zum Leben, sondern ein Wille zum Vorstellen, ein Wille zum Erfinden, ein Wille zum Fabulieren, ein Wille zum Schaffen. Es ist das von mir so genannte *principium creationis* oder auch *principium demiurgis*, das mit dem Willen einhergeht.

In einer Welt, die im Sinne Schopenhauers ganz Wille und ganz Vorstellung ist, kann der Demiurg nur als der blinde Wille zum Fabulieren verstanden werden, das *principium demiurgis* oder *creationis* als dasjenige Prinzip, nach dem dieser Wille immer höhere Objektivierung anstrebt.

²⁹⁸ Vgl. dazu: Gilles Deleuze: *Proust et les Signes*. Paris 1964.

So erhaben auf der einen Seite der Wille gegenüber seiner Objektivation, also dem Menschen, erscheint, so mächtig er ist, so ist er doch gleichsam, wie Schopenhauer immer wieder herausstellt, nicht nur überhaupt der Daseinsgrund, sondern er ist, da Leben Leiden bedeutet, auch der Leidensgrund. Dem *principium creationis* gegenüber sehen sich die Menschen, die Figuren in der gleichen Lage: Sie sind zum Leiden verdammt. Wie der körperlich objektivierte Wille in jedem durch das *principium individuationis* ganz allein er selbst sein möchte und unbarmherzig gegen den anderen kämpft, so verhält sich auch der Wille zum Schaffen. In jeder Vorstellung, in jedem fabulierten Gedanken, in jedem Wesen möchte er ganz allein die Wahrheit sein. Die Figuren in Santa María bekämpfen sich gegenseitig. Sie versuchen sich zu vernichten, und das *principium creationis*, dieser Wille zum Demiurgentum ist dafür verantwortlich, daß sich Figuren in anderen Figuren auflösen müssen, in diesen gleichsam reinkarniert werden, daß Figuren, nur weil sie zum Träumen auserwählt wurden, zum gedanklichen Tod verpflichtet sind, verschwinden, in andere Figuren übergehen. Dieses Prinzip ist auch den erfundenen Personen ein grausames. Um nicht ewig in diesem Schaffensprozeß nur als beliebig modellierbare geistige Masse dem Willen unterworfen zu sein, gilt auch wie in Schopenhauers philosophischer Theorie das Primat des Verneinens des Willens. Es geht darum, daß die Figuren, die Protagonisten diesen Willen zum Leben durch ihre Erkenntnismöglichkeit bejahen oder verneinen können, um mit ihrem Leiden umzugehen. Larsen, der Protagonist aus der Werft, begegnet dem *principium creationis* durch den Versuch, es zu verneinen.

2.2.1. Das *principium creationis* oder der Wille zum Demiurgentum

Dieses Prinzip ist, wie auch der Wille generell bei Schopenhauer, ein rein strebendes Prinzip ohne jegliche Intentionalität. In diesem Sinne kann das Geschriebene, das Fabulierte, das Erfundene, niemals intentionalistisch gelesen oder interpretiert werde. Es geht nur um das Weiterdrängen, um das Streben, um das Kunstschaffen an sich – grundlos. Einziger Grund ist seine Existenz. Es ist. Onetti hat als Autor seine intellektuellen, seine künstlerischen Fähigkeiten diesem Grundprinzip nicht nur zu verdanken, sondern widmet ihm seine ganze Kraft und Existenz. In diesem Sinne ist Onetti nur die Objektivation des Willens zum Schreiben. Gleichzeitig ist er aber auch der Wille zum Schreiben, der schreibt, und damit ist er nur ein transitives Medium für eine noch weiterreichende, raffiniertere Objektivation, nämlich in den Vorstellungswelten seines Gehirnes, in den kunstvoll formulierten Fabulierungen. Wenn es bei Schopenhauer heißt, der Wille sei außerhalb von Raum und Zeit, ja außerhalb der Vorstellung angesiedelt, ist es sinnlos, die Frage zu stellen, worin, warum und wofür dieses *principium creationis*, dieser Wille zum Schaffen, dieses Demiurgentum²⁹⁹, besteht. Einzig und allein sein Drängen, der tief in ihm ewig wütende Wunsch zu fabulieren, zu formulieren und zu erfinden, ist relevant. Es zeigt sich schon in den ersten Passagen des ersten Romans von Onetti, *El pozo*, in denen der Protagonist gleichsam als objektivierter Mensch, im Menschsein objektivierte Form und damit gleichsam als Simulierung dieses Willensprinzips funktioniert und sich eine Welt vorstellt, neben, jenseits jener realen Welt, in dem ihm das Leben so schwer fällt. Doch in der imaginären Welt leidet er ebenso wie in der realen. In beiden Fällen – in beiden Welten ist die junge Frau, die

²⁹⁹ Der Begriff Demiurg, entstanden aus dem Griechischen und Lateinischen von *dēmiourgos* bedeutet so viel wie Weltbildner oder Weltbaumeister. Eisler fügt dem in seinem Wörterbuch noch "Gott als Gestalter der Welt aus dem Chaos oder der Materie, als Ordner des Weltalls" hinzu. Bei Platon, der ihn laut Eisler "Allvater" nennt, sei der Demiurg das Gute an sich, der alles im Sinne der Ideen gut gestalte. Die Gnostiker hingegen hätten Demiurg denjenigen genannt, den sie vom höchsten Gott unterschieden oder teilweise mit dem jüdischen Gott identifizierten. So sei er mitunter auch als böser Weltbildner gesehen worden. Der Demiurg wird auch mit dem Logos [...] identifiziert." Vgl. Eisler: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Eintrag: *Demiurg*. Bd.1. S.201.

er sexuell mißbraucht, präsent, und die Nichtkommunikation, die vollkommene Entfremdung durch jenes brutalisierende, den Menschen zur absoluten Einsamkeit drängende *principium individuationis* zeigt sich sowohl in der "realen" Welt, wie auch in der gleichsam raffiniert höher gelegenen Kunstwelt, jener weiter objektivierten Welt des *principium creationis*. Dieses Prinzip wird von Onetti fortgeführt, indem schon in den früheren Werken immer wieder die Grenze zwischen der scheinbar realen und der scheinbar fabulierten Welt zerstört wird. Die Poetologie dieses *principium creationis*, des Demiurgentums, liefert Onetti dann in seinem wohl narrativ komplexesten Roman, *La vida breve*, im Jahre 1950. Hier wird darüber reflektiert, wie ein menschliches Wesen, und damit die Objektivierung des Willens, in diesem Falle Juan María Brausen in Buenos Aires, allein durch die Vorstellung, damit also durch das sich bereinigende, perfektionierende Streben des Willens, eine weitere, eine höhere Objektivierung des Willens schafft, seine Parallelwelt. Doch genau in der Überfahrt, ja der Transzendenz in diese Parallelwelt, offenbart sich hier wiederum das gleiche *principium individuationis*, das ihn zum Leiden zwingt. Hier sieht man ganz klar, daß Juan Maria Brausen, der in der ersten Welt, in Buenos Aires, an Entfremdung in der modernen Großstadt, an Entfremdung in der modernen Beziehung zu seiner Frau Gertrudis und an Einsamkeit in einem vollkommenen Losgelöstsein von der Welt krankt, in der Parallelwelt in seiner noch einsameren Existenz als Arzt Díaz Grey den gleichen Prinzipien unterworfen ist. Er ist und bleibt Subjekt des *principium individuationis*. Auch er ist nur, selbst in der höchsten Objektivierung, reiner Wille, der gegen sich selbst kämpft.

Über sein Leiden, seine Einsamkeit wird sich der Mensch aber auch seiner Kondition bewußt, gleichzeitig erkennt er das *principium individuationis* und leidet an ihm. Dort, wo es bei Schopenhauer die Möglichkeiten des Bejahens und des Verneinens gibt, gibt es sie auch in Onettis Werk, schafft dies auch Onetti als Medium dieses Willens in seinem Gesamtwerk. Immer wieder tauchen Figuren auf, die den Willen bejahen. Auch tauchen Figuren auf wie beispielsweise Gálvez, die den Freitod als Ausweg aus dem *principium individuationis*, aus dem ihnen auferlegten Leiden suchen. Doch die Figur Juan María Brausen alias Díaz Grey, beziehungsweise dann der große Protagonist Larsen, suchen den Weg der Verneinung des Willens. Beide erkennen das *principium individuationis*, sie wissen darum, daß ihr Leiden diesem Prinzip entspringt und leiden dennoch auch genauso an dieser Erkenntnis. Während jedoch Díaz Grey gleichermaßen die Verneinung dieses Willens nur sporadisch erreicht, da nie klar ist, ob sein Leiden ihn zum zwangsläufigen Verzicht führt oder ob er es schafft, sich im Bewußtwerden dieses Prinzips sich dagegen aufzulehnen, stellt sich diese Frage bei Larsen weit weniger, er schafft es, dieses Prinzip so weit wie möglich zu verneinen. Doch die Verneinung des Willens ist ein Kampf und bedeutet auch Leiden: in der Askese, in der Mortifikation des Willens – freiwilliges Leiden.

2.2.2. Die Verneinung des Willens zum Leben bei Larsen

Larsen sind drei Prinzipien der Verneinung des Willens zum Leben und damit auch des Willens zum Schaffen, zum Schöpfertum gegeben. Während er als junger Mann, als angehender Zuhälter, wie der Roman *Juntacadáveres* in der Retrospektive rekonstruiert, noch das Prinzip des Willens zum Leben bejaht, findet im Übergang des Romans *Juntacadáveres* bis zum Beginn des Romans *El astillero* sukzessive eine Verwandlung statt. Kein Interpret, kein Leser hat – und dies wird sich jetzt auch nicht ändern, da es hier nicht um hermeneutische Wahrheitsfindung, um pure Intentionalität, ja um ein mögliches alleinstehendes Wahrheitsmerkmal gehen kann – herausgefunden, warum im Roman *El astillero* fünf Jahre nach seiner Verbannung aus der "ciudad maldita", aus der er als persona non grata ausgewiesen wurde, Larsen wieder in ihr Einzug hält. Allein der Wunsch, das Prinzip des Willens zu verneinen, mag hier Aufschluß geben. In Kombination mit jener Verpflichtung zum bewußten Verzicht auf Ausübung des

Geschlechtstriebes und dem Bedürfnis, von Anderen Leid angetan zu bekommen, mag die Wiederkehr des einst Verbannten an jenen Ort seiner bis dato größten Niederlage als Wunsch gelesen zu werden, hier noch größeres Leid zugefügt zu bekommen. Auch weiß Larsen dies, trotz der gegenläufigen Bezeichnung – hier ist die Frage zu stellen, von welcher Instanz *El astillero* erzählt wird, ob er scheitert, oder ob nicht sein Verhalten gerade der Versuch ist, der Lebensverzweiflung, jener Einsamkeit und jenem Leiden, die durch das *principium individuationis* und damit dem Willen ausgelöst werden, sich durch die Verneinung des Willens zu widersetzen. Denn Larsen weiß von Anfang an, daß der Ort, den er betritt, die Werft, ruinös ist. Ganz klar zeigen die Beschreibungen, daß er nicht davon ausgeht, hier womöglich irgendwann zu Reichtum zu gelangen. Keinesfalls ist Larsen auch nur im geringsten davon überzeugt, daß eine mögliche Ehe mit Angélica Inés ihm zu größerem Reichtum, zu sozialem Status, zu sexueller oder erotischer Befriedigung verhelfen wird. Er weiß von Anfang an, daß diese Frau geistig zurückgeblieben ist, er weiß, daß all sein Werben scheitern muß – aber nur, wenn man dies als Scheitern bezeichnet. Es geht ihm darum, den Geschlechtstrieb auf seine Art und Weise zu verneinen. Er, Larsen, der ehemalige Zuhälter, der alle Möglichkeiten kennt, Frauen zu verführen, er, der mit dem Prinzip der Geschlechtlichkeit seinen Lebensunterhalt verdiente, er, der den Willen dadurch bejahte, daß er lebenslang das weibliche Geschlecht benutze und ausnutzte, um sich zu bereichern, der also dem geschlechtlichen Leben frönte und damit gleichzeitig materiellen Reichtum akkumulierte, gelangt über den Roman *Juntacadáveres*, in welchem ihm ja bekanntlich seine beiden Existenzgrundlagen, also das Bordell und damit das Kapital, entzogen werden, zu der Einsicht, das Prinzip des Willens zu verneinen. So ist er auch in der Lage, als Geschäftsführer auf der Werft als einem durch und durch ruinösen, zum Untergang im kapitalistischen Sinne verdamnten Unternehmen, anzufangen. Larsen weiß, daß er sein Gehalt nur fiktiv ausbezahlt bekommt. Klar weisen und deuten seine Gespräche mit dem Werftbesitzer Petrus darauf hin, daß er trotz der niemals realiter ausbezahlten Bezüge weiter darauf besteht, seinen Vertrag auszufüllen und diesen sogar noch unter rein fiktiv geänderten Bedingungen, doch immer noch in dem klaren Bewußtsein, daß es ihm nicht auf eine materielle Entlohnung ankommt, zu verlängern. Larsen und seine Begleiter Kunz und Gálvez veräußern gerade so viel, daß ihnen der minimale Wille zum Leben nicht vollständig entzogen wird und sie damit zum Sterben verurteilt wären. Sie veräußern so viel Material aus der Werft, wie nötig, um körperlich nicht zu verhungern – wenigstens nicht so schnell. Gleichzeitig weiß Larsen, daß er im Werben um Angélica Inés sich vielleicht die unmöglichste Person ausgesucht hat, denn hier ist sein Werben a priori zum Mißerfolg verurteilt. Er, dem das Prinzip des Verführers, des Zuhälters, Lebensprinzip war, wirbt um eine Frau, die ihm letztendlich das nicht schenken kann, was seine prinzipielle Lebensgrundlage darstellt: die körperliche Geschlechtlichkeit. Er verzichtet somit auch darauf, eigene Nachkommen zu haben. Gleichzeitig verdammt ihn seine Existenz, die den klimatischen und den räumlichen Bedingungen schutzlos ausgeliefert ist, zu einem Leiden körperlicher Erniedrigung, das nicht nur durch seine Umwelt, dieser vollkommen entfremdeten Umgebung ausgelöst wird, sondern auch durch die eigene Schutzlosigkeit (Misere), die summa summarum zu seinem Ende führt, das fast als sukzessive gewählter Freitod erscheint.

Dieses freiwillige Ertragen eines Leidens, das bis ans Äußerste, bis an die Grenzen der Existenz und bis zum freiwilligen Hungertod führt, findet sich auch bei Schopenhauer:

"Liebe des Nächsten mit völliger Verleugnung aller Selbstliebe; die Liebe überhaupt nicht auf das Menschengeschlecht beschränkt, sondern alles Lebende umfassend; Wohlthätigkeit bis zum Weggeben des täglich sauer Erworbenen; gränzenlose Geduld gegen alle Beleidiger; Vergeltung alles Bösen, so arg es auch seyn mag, mit Gutem und Liebe; freiwillige und freudige Erduldung

jeder Schmach; Enthaltung aller thierischen Nahrung; völlige Keuschheit und Entsagung aller Wollust für Den, welcher eigentliche Heiligkeit anstrebt; Wegwerfung alles Eigenthums, Verlassung jedes Wohnorts, aller Angehörigen, tiefe gänzliche Einsamkeit, zugebracht in stillschweigender Betrachtung, mit freiwilliger Buße und schrecklicher, langsamer Selbstpeinigung, zur gänzlichen Mortifikation des Willens, welche zuletzt bis zum freiwilligen Tode geht durch Hunger, auch durch Entgegengehn den Krokodilen, durch Herabstürzen vom geheiligten Felsengipfel im Himalaja, durch lebendig Begrabenwerden, auch durch Hinwerfung unter die Räder des unter Gesang, Jubel und Tanz der Bajaderen die Götterbilder umherfahrenden ungeheuren Wagens" (Schopenhauer Bd. 2, 480f.).

Wie bei Schopenhauer, so geht auch bei Onetti Larsens Willensverneinung ein Prozeß der Selbsterkenntnis voraus. Seine Vergangenheit als Bejager des Lebens und die durch die Gewalt des strebenden Willens verursachten Leiden beschwört er in seinem letzten Gespräch mit Petrus noch einmal herauf, doch ist es nur noch eine rein diskursive Evokation, die schon davon zeugt, daß er dieses Stadium überwunden hat:

"Por algo estoy aquí, por algo vine en cuanto me enteré de que usted estaba detenido —pero hubiera dicho: «Hice todo lo posible. Soporté algunas humillaciones e impuse otras. Recurrí a formas de violencia que usted conoce como yo, ni más ni menos que yo, y cuya víctima es incapaz de describir en una acusación porque también está impedida de comprenderlas, de apartarlas de su sufrimiento y saber que son su causa. Usted debe haber usado diariamente esas formas de la violencia. Y también conoce todo el resto, igual que yo pero no mejor, porque somos hombres y las posibilidades de infamia son comunes y limitadas: la astucia, la lealtad, la tolerancia, el mismo sacrificio, el pegarse al flanco del otro como un nadador para defenderlo de la corriente, y para ayudarlo a hundirse, casi siempre a su pedido, exactamente cuando nos conviene» [...]" (Astillero, 299f.).

Larsen erkennt deutlich das beständige Streben des Willens, der durch die Menschen wirkt als "la triste, movediza preocupación de vivir" (Astillero, 242f.). Wenn auch das körperliche und seelische Leiden universell ist, wenn auch Larsen im Kampf gegen den Willen leidet, liegt doch in seiner Selbsterkenntnis die Möglichkeit, den Willen für Momente aufzuheben. So gibt es doch Bereiche, und Larsen erkennt dies, die dem Wille enthoben sind, in denen der Mensch zur Ruhe kommen kann. Das, was Schopenhauer als Palliativ, als Beruhigungsmittel gleichermaßen, bezeichnet, um dem Drängen und Stürmen des Willens und des dadurch hervorgerufenen Leidens für kurze Zeit zu entfliehen, und was durch die Kontemplation der schönen Kunst, der Idee möglich ist, faßt der Erzähler in einer Reflexion in folgende Worte:

"Larsen se sentó en un banco, sobre el borde de la plaza circular de verdes oscuros y húmedos, pavimentada con gastados ladrillos envueltos en musgo, rodeada por casas viejas de frente color rosa y crema, enrejados y herméticos, con manchas que se hacen intensas a cada amenaza de lluvia. Miró la estatua y su leyenda asombrosamente lacónica, BRAUSENFUNDADOR, chorreada de verdín. Mientras fumaba un cigarrillo al sol pensó distraídamente que en todas las ciudades, en todas las casas, en él mismo, existía una zona de sosiego y penumbra, un sumidero, donde se refugiaban para tratar de sobrevivir los sucesos que la vida iba imponiendo. Una zona de exclusión y ceguera, de insectos tardos y chatos, de emplazamientos a largo plazo, de desquites sorprendentes y nunca bien comprendidos, nunca oportunos" (Astillero, 295f.).

Zweierlei fällt auf: Im ersten Teil werden einerseits die Statue von Brausen, und damit gleichermaßen die metaleptische Pforte heraus aus der Welt von Santa María hin zur Welt von

Juan María Brausen in *La vida breve* evoziert, und außerdem die Tatsache, daß die alten rosa- und cremefarbenen Häuser als "herméticos" bezeichnet werden. Dies ist mehr als eine autoreferentielle und autopoetologische Reflektion über den hermetischen Charakter des Textes, in dem er selber als Protagonist existiert, denn gleichermaßen geht der Gedankenstrom weiter und Larsen spinnt ihn fort. Er stellt sich vor, daß es in jeder Stadt, in jedem Haus, ja selbst in ihm eine Zone der Ruhe gebe, einen Rückzugsraum: "pensó distraídamente que en todas las ciudades, en todas las casas, en él mismo, existía una zona de sosiego y penumbra, un sumidero, donde se refugiaban para tratar de sobrevivir los sucesos que la vida iba imponiendo." Dieser Ruheraum ist einerseits hier klar als ein Raum gekennzeichnet, wo die Dinge überleben können, die das Leben hervorruft, sozusagen ein Ruheraum, der Erinnerungen zu etwas, wie ein von den Weltenläufen und der Vergänglichkeit geschützter Speicher. Aber weitergedacht könnte das auch dazu führen, das als genau das Moment zu sehen, in dem die Welt nicht nur Vorstellung und damit der Vergänglichkeit der Produktion des Willens ausgeliefert ist, sondern ein außerhalb des Willens stehender Schutzraum, eine Art Raum des Palliativs oder Quietivs.

Larsen nimmt den Zustand des Quietivs, der der Selbsterkenntnis entspringt, im Laufe des Romans immer mehr an. So heißt es über Larsen bereits gegen Ende von *El astillero*:

"Fue entonces que aceptó sin reparos la convicción de estar muerto. Estuvo con el vientre apoyado en la pileta, terminando de secarse los dedos y la nuca, curioso pero en paz, despreocupado de fechas, adivinando las cosas que haría para ocupar el tiempo hasta el final, hasta el día remoto en que su muerte dejara de ser un suceso privado" (Astillero, 313).

Larsen ist bereits "tot", hat den Willen mortifiziert, abgetötet, und wartet nur noch auf den Tag, an dem sein Tod eine äußerlich sich vollziehende Tatsache wird. Er begeht keinen Selbstmord, sondern hat sich in einer symbolischen Geste von seinem Revolver abgewendet (vgl. Astillero, 313). Dieser Zustand ist für ihn mit innerem Frieden erfüllt. Er gelangt also bis zu jenem Zustand, den Schopenhauer als Resignation bezeichnet und mit tiefer innerer Ruhe und Heiterkeit erfüllt ist. Auch Larsen fühlt dieses Glücksgefühl, das nicht mehr auf irgendetwas gerichtet ist: "Estaba feliz y esta felicidad era inservible" (Astillero, 313). Hier, wo kein Wille, auch kein Wille zum Leben mehr wirkt, bleibt aber nur noch Nichts. Schopenhauer beendet seine Gedanken mit folgenden Worten:

"Wir bekennen es vielmehr frei: was nach gänzlicher Aufhebung des Willens übrig bleibt, ist für alle Die, welche noch des Willens voll sind, allerdings Nichts. Aber auch umgekehrt ist Denen, in welchen der Wille sich gewendet und verneint hat, diese unsere so sehr reale Welt mit allen ihren Sonnen und Milchstraßen – Nichts" (Schopenhauer Bd. 2, 508).

Auch im *Astillero* bleibt am Ende nichts von der Welt der Werft, also der Welt, die Larsen ausmachte. Sein Tod kann damit als Heraustritt aus dem Willenssystem und Eintritt ins Nirwana gelesen werden. Selbsterkenntnis und Tod fallen noch einmal in dem Bild zusammen, in dem Larsen sieht, wie seine Hände faltig werden und seine Venen anschwellen: das Subjekt erkennt seine Vergänglichkeit, erkennt, daß es nur eine vorübergehende Objektivation eines Willens war:

"Cuando pudo ver se miró las manos; contemplaba la formación de arrugas, la rapidez con que se iban hinchando las venas. Hizo un esfuerzo para torcer la cabeza y estuvo mirando — mientras la lancha arrancaba y corría inclinada y sinuosa hacia el centro del río— la ruina veloz del astillero, el silencioso derrumbe de las paredes. Sorda al estrépito de la embarcación, su colgante

oreja pudo discernir aún el susurro del musgo creciendo en los montones de ladrillos y el del orín devorando el hierro" (Astillero, 321f.).

2.2.3. Selbsterkenntnis

Brausens Erfindung von Santa María versinnbildlicht das Streben des Willens zur Objektivierung mittels der Kunst, der Kreation. Das Klima und die Metaphern in der Welt von Santa María weisen darauf hin, daß alles nur in der Vorstellung existiert. Gleichzeitig ist alles eine Objektivierung des Willens. Ist schon Brausen, ist selbst Onetti letztendlich nur eine Objektivierung des Willens, so gilt dies auch für Larsen: Er ist kein Mensch, er ist eine Objektivierung des Willens, er ist Vorstellung. In Larsens Selbsterkenntnis erkennt auch der Wille sich selbst. Doch er erkennt sich nicht nur in Larsen, da dieser nur ein kleiner Teil einer ganzen Welt ist, sondern in der Objektivierung, in der Vorstellung. In dieser Welt, die nicht materiell existent ist, die ihren eigenen Charakter als Vorstellung immer wieder entblößt, erlangt das dumpfe Nichts, der dumpfe Wille Selbsterkenntnis. Das ist ein Prozeß, der sich unabhängig von den Individuen und nur durch diese als Vehikel vollzieht. Die Spielmetaphern verweisen auf das eigene Konstruktionsprinzip und damit die Selbsterkenntnis des Willens. Somit kann man sagen, daß die ganze Struktur des Spiels, alle Motive, die es als *movens* der Figuren liefert, in diesem Sinne nur dazu da sind, als Träger dieser Selbsterkenntnis zu dienen und mit Blick auf die Figuren selbst, beziehungsweise aus ihnen heraus, überhaupt nicht verstehbar sind. Das, was wie ein absurdes Spiel aussieht, ist tatsächlich das Vexierbild aus Vorstellung und reiner Willensstruktur: Da dieser sich selbst sieht, überlagern sich die einzelnen Strukturen.

3. Konklusion

Dort wo Céline vor allem den Todestrieb (Thanatos) als alles zerstörende und wütend verwüstende Kraft künstlerisch realistisch ausgestaltet hat – vor allem in der großen Afrika-Metapher - kann Onetti diesen Trieb über seine imaginäre Welt und die Figur Larsen in eine kreative Gestalt, ein künstlerisches Schaffen überführen. Gemein ist Schopenhauer, Céline und Onetti jedoch das Zerstörende und die menschliche Verzweiflung gegenüber diesem Prinzip. Bei Céline stellt die Nacht und die abschließende Metapher des Kanals mit den Schleppern klar, daß außerhalb dieses Systems keine Rettung existiert und allein der Wille über allem regiert. Dieser Wille zeigt sich gerade in Afrika anhand der brutalen Hierarchie; das Leiden ist omnipräsent. Da alles Illusion ist und letztendlich nur die Nacht kommt, läßt sich Bardamu z.B. auch nicht auf ein Leben mit Molly ein.

Auch bei Onetti ist die Welt an sich nur Vorstellung. Das macht die Welt von Santa María durch ihre permanente Autoreferentialität bemerkbar. Sie thematisiert also ihre Künstlichkeit. Raum und Zeit sind in Santa María nicht perfekt vorgestellt, also nicht so stimmig wie in der Menschenwelt, da dieser Ort nicht reine Vorstellung ist, sondern immer wieder den Willen als Prinzip durchscheinen läßt, der selbst außerhalb von Raum und Zeit, die nur Vorstellung sind, steht.

Doch wurde dieser gleiche Kurationsprozeß von Santa María schon von Onetti selber erfüllt, denn mit Schopenhauer gedacht existiert ja auch Onetti nur in der Vorstellung: Der dahinter liegende Wille ist nicht nur Wille zum Leben, sondern ein Wille zum Schaffen von Ideen und Ideenwelten – die Kunst ist auch ein Schaffensprinzip des Willens. Onetti ist in diesem Sinne nicht mehr als Autor zu begreifen, sondern als der objektivierte Wille, der diesen Diskurs

hervorbringt³⁰⁰. Onetti, Brausen, Díaz Grey und Larsen stellen somit nur einen zu immer höhere Ordnungen des Schaffens strebenden Willen dar, und versinnbildlichen so das *principium demiurgis* oder *creationis*. Doch die derart entstehenden Welten sind nicht frei vom principium individuationis, jenem Prinzip, das zum Leiden führt.

Auch Larsen leidet am *principium individuationis* und wird sich – wie auch Díaz Grey – über sein Leiden, seine Einsamkeit, dessen bewußt, ohne jedoch zunächst diesem Leiden entkommen zu können. Der frühe Larsen reagiert auf das Leiden erst mit Lebensbejahung und wandelt sich dann sukzessive zu einem, der den Willen verneint. So wird er zum Eremiten, verzichtet auf Sexualität, Reichtum, Freude³⁰¹. Nicht nur damit verneint er den eigenen Leib, den er ja auch schon durch Mißachtung anderer Punkte malträtiert, etwa, indem er ihm dem rauhen Klima der Werft schutzlos ausliefert. Er "hungert" sich sozusagen zu Tode. Larsen huldigt diesen Werten keinesfalls diskursiv, doch umso klarer in seinem Tun, er geht diesen Weg nicht aus diskursiver, sondern realer Überzeugung. Er erkennt auch, daß sein Leiden dem all der anderen Menschen und Wesen gleicht. Die Leiden der Anderen, so der Werftleute, der Besucher der Kneipen und der Frauen zu lindern ist unmöglich, doch kann er sich den Schmerz der ganzen Welt zueigen machen.

Larsen lebt also eine Form der Askese, die auch die Erklärung für Larsens Wiederkehr nach Santa María sein mag. Er begeht am Ende nicht Selbstmord, wie einige Kritiker behaupten³⁰² – dabei gäbe es vor allem gegen Ende viele Momente, in denen er Selbstmord begehen könnte. Man kann jedoch von einem freiwilligen Tod reden. Im Wissen um den Willen, jenen großen Schöpfer, der alle Fäden in der Hand zu halten scheint, nimmt Larsen den Zustand des *Quietives* immer mehr an, bis zur Resignation und schließlich dem Tod. Diese beschriebene Lebensform erscheint aber nicht als bedrückend, eben nicht gescheitert – wie ich auch in der Interpretation zum Scheitern deutlich gemacht habe. An Larsen zeigt sich also das Leiden – jenes Leiden am Willen, das Onetti schon an Célines Bardamu erkannt hatte, denn auch bei Céline ist die Welt nur Vorstellung, die von Trieben, also vom Willen, gesteuert wird. An Larsen zeigen sich aber auch der Kampf und das Leiden nach der Verneinung des Willens, auch wenn er einsieht, daß der Wille letztendlich ewiglich wirken wird: "Pero lo más difícil de sufrir debe haber sido el inconfundible aire caprichoso de septiembre, el primer adelgazado olor de la primavera que se deslizaba incontenible por las fisuras del invierno decrepito" (Astillero, 322).

³⁰⁰ Eine Überlegung, der Foucault gefolgt ist und die zu meinen interpretatorischen Vorraussetzungen gehört. Siehe dazu die Theorie vom Tod des Autors: Foucault.

³⁰¹ Wobei ich die Szene im Bett von Josefina als eventuellen Rückfall oder als sich passives Einlassen auf das Fatum interpretiere, denn sie führt ihn in ihr Gemach. Vgl. dazu: "[...] sabiendo que los actos que construirían el inevitable futuro podían ser cumplidos, indistintamente, por él o por otro" (Astillero, 100).

³⁰² Zum Beispiel Verani: *Onetti, el ritual de la impostura*. S. 207.

VII. Schluß

Überzeugen ist unfruchtbar
(Walter Benjamin, Einbahnstraße)

"Fakten sind leer.
Für Schriftsteller ist die
eigene Welt die Welt.
Der Rest ist Schwindel."³⁰³

Nach einer einführenden Darstellung zu Juan Carlos Onetti und seinen Romanen *El pozo*, *La vida breve*, *Juntacadáveres* und *El astillero* habe ich kurz den Stand der Forschung umrissen. Zum besseren Verständnis des Romans *El astillero* folgte eine ausführlichere Kapitel- und Figurenzusammenfassung.

Mein Interpretationsansatz mit Schopenhauer stellt ein Novum in der Forschung dar, wie auch der Vergleich mit Célines *Voyage au bout de la nuit* und die phänomenologisch motivierten Lesarten. Kurz vor dem 100. Geburtstag des Schriftstellers Juan Carlos Onetti scheint es mir wichtig, den so lange im Schatten populärerer Schriftsteller aus Lateinamerika stehenden Uruguayer nicht nur wieder in das Licht der literarischen Öffentlichkeit zu rücken, sondern seine Komplexität nicht nur auf erzählerischer, sondern auch besonders auf inhaltlicher Ebene herauszuarbeiten.

Die Legitimation für eine philosophische Interpretation leitet sich schon aus der formal-ästhetischen Analyse des Romans ab. Deswegen hat die Untersuchung der Narrationsstrategien, die die polyphonen Erzählstimmen unterstreicht, und besonders die vielen Ambiguitäten in der Erzählperspektive, aber auch in der Verwendung der Metaphern und Bilder hervorhebt, gezeigt, daß sich Onettis Text einer einfachen Auslegung oder einer direkten Intentionenzuweisung explizit entzieht. Dies hat auch die darauf folgende Untersuchung der Klima- und Raumbeschreibungen noch einmal betont. Der Raum scheint die menschlichen Emotionen zu absorbieren, so daß die Figuren – auch wenn sie sehr detailliert gezeichnet sind – eher als partiell gezeichnete Skizzen einer menschlichen Möglichkeit erscheinen. Dies deutet darauf hin, daß eine psychologisch realistische Interpretation der Figuren nur bedingt möglich ist. Die Figuren sind eher Träger bestimmter Eigenschaften und damit Bestandteile in einem metaphysischen System, das ich abschließend mit der Philosophie Schopenhauers deuten konnte.

Da eine textimmanente Betrachtung jedoch nicht in der Lage ist, die Hermetik des Textes zu durchdringen, wurde in einem nächsten Schritt eine intertextuelle Annäherung über Louis-Ferdinand Célines *Voyage au bout de la nuit* vorgenommen, die sich vor allem bei der Verortung essentieller Themenkreise als fruchtbar erwiesen hat. Eine Schwierigkeit der Arbeit bestand darin, daß für die komparatistische Arbeit nur der direkte Vergleich der Texte in Frage kam, da es keine Notizen oder Aufzeichnungen Onettis zu Céline gibt. Über eine inhaltliche Parallelführung mit Onettis *El astillero* sowie über den Vergleich bestimmter erzählerischer Elemente konnte ich jedoch aufzeigen, daß wesentliche Themen des onettianischen Erzählens schon bei Céline existieren und auch von Onetti aufgegriffen werden. Insbesondere der Rekurs auf die Psychoanalyse und damit indirekt auf die Philosophie Schopenhauers kann nicht übersehen

³⁰³ Onetti, zitiert nach: Drews. S.685f.

VII. SCHLUß

werden. So wird schon bei Céline eine imaginäre Parallelwelt beschrieben, die immer ihre Herkunft aus der Realität unterstreicht, jedoch durch chronologische Brüche, die Omnipräsenz bestimmter Antriebsstrukturen und diverse philosophische Reflexionen diese Realität zugunsten einer transzendenten Wirklichkeit jenseits der ästhetisch wahrnehmbaren Welt in Frage stellt. Dies konnte ich anhand einer Untersuchung der Parallelwelt in Afrika mit den ihr innewohnenden Scheiterns- und Zersetzungsprozessen, der Einsamkeit der Menschen, der von Dyskommunikation geprägten Geschlechterbeziehungen, der Machtstrukturen, der Transgression vom Realistischen ins Phantastische zeigen und immer erste Referenzen zu Onettis *Astillero* herstellen.

Verschiedene Phänomene sind beiden Romanen so essentiell inhärent, daß man in ihnen, unabhängig von einer direkten Beeinflussung allein durch die seelische Verwandtschaft und einen geistig-ideellen Kontext, eine ähnliche zugrundeliegende philosophische Zeichnung finden kann, die auf verschiedenen Ebenen das menschliche Leid an der eigenen Existenz zeigt. Leiden, Einsamkeit, Scheitern und ein fast nur noch metaphysisch zu begründendes Prinzip, das die Protagonisten auf ihrer (inneren) Reise beständig weiterrückt, sind jedoch so in den entworfenen Welten verhaftet, daß sie einen hermetischen und zeichenhaften Charakter annehmen.

Ich habe versucht, gerade weil Célines Roman kein rein sozial- oder zeitkritisch zu lesender Text ist, die von Onetti konstruierte Reise in eine Innenwelt beziehungsweise in eine Parallelwelt jenseits der haptisch erfassbaren Welt aufzuzeigen. Aber auch wenn die Innen- oder Nebenwelt in reinerer Form die Strukturen der menschlichen Existenz aufzeigt, entzieht sich der Text Onettis nicht der Realität. So sind Onettis Texte entsprechend ihrer hohen Ambivalenz, ob des Alternierens zwischen detaillierter Banalität und einer metaphysischen Tiefe zu komplex, um sie singulären Interpretationen zuzuordnen.

Die verschiedenen Lesarten des Romans *El astillero* (im darauffolgenden Teil V) in Anlehnung an die aus dem intertextuellen Vergleich mit der *Voyage* herausgearbeiteten Themen zu erarbeiten hat sich als fruchtbar erwiesen. Nachdem ich auf die schon in der Forschung abgehandelten Lesarten des Romans als einer politischen Allegorie und als eines existenzphilosophischen Romans eingegangen bin, habe ich eigene weitere Lesarten aufgezeigt und dargestellt.

Dabei haben sich die Exkurse zur kulturell-philosophischen Verortung der Phänomene des Scheiterns und der Einsamkeit sowie der Exkurs zum Motiv des Don Juan in der Literaturgeschichte als adäquates Instrument zur Kontextualisierung und Differenzierung der Analyse erwiesen.

So konnte ich mit Hilfe einer eingehenden Konturierung des Phänomens des Scheiterns als eine archaische Struktur im Dasein darlegen, daß die Bewertung von *El astillero* als einem Roman des Scheiterns dem Text nicht gerecht wird und nur eine oberflächliche Betrachtungsweise darstellt. Sie übersieht die aufstrebende, rebellische Komponente in Larsens Verhaltensweise dem Scheitern gegenüber, die einen Versuch des Widerstandes gegen diese *conditio humana* darstellt.

Daran anschließend habe ich den ehemaligen Zuhälter und seine Entwicklung vor der intertextuellen Folie der literarischen Figur des Don Juan gelesen und so aufgezeigt, daß parallel zur Loslösung des Don Juan-Stoffes von seinem spanischen Ursprung als sexueller Unhold hin zu einer geistigen Figur, eine ähnliche Bewegung in der Biographie Larsens zu verzeichnen ist, die für eine spätere Betrachtung unter einem metaphysischen Fokus spricht.

Im darauffolgenden Kapitel konnte ich zeigen, wie der Roman als semiotische Spielkonstellation, die als metaliterarische und poetologische Reflexion verstanden werden will, mit der Selbsterkenntnis des Willens bei Schopenhauer korrespondiert.

In einer letzten Lesart versuchte ich das vielleicht wichtigste Thema in Onettis Roman zu zeigen, das aber auch in den anderen Texten Onettis und in Célines *Voyage* omnipräsent ist: die Einsamkeit. Gerade das Leiden an der Einsamkeit und die mit dieser einhergehende Unfähigkeit der Individuen, sich und die anderen zu verstehen, deuten in einer philosophisch-metaphysischen Auslegung auf den Konstruktionscharakter der Welt hin, die eigentlich – nicht nur bei Onetti – aus der individualisierten Widerspiegelung einer jenseits des Bewußtseins liegenden Kraft besteht.

Diese Kraft konnte ich in der abschließenden Interpretation des *Astillero* im Kontext des philosophischen Hauptwerkes Schopenhauers, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, untersuchen. Diese Herangehensweise setzt auf einer höheren Ebene an, die weniger auf die Textoberfläche als vielmehr auf die sich abzeichnenden Grundmuster eingeht, indem eine Geistesverwandtschaft aufgezeigt wird. Auf der textuellen Ebene ist diese metaphysische Skizze nicht für eine Interpretation aller einzelnen Elemente heranziehbar, ja, es gibt sogar Elemente, die einer derartigen Lesart widersprechen. Insofern verlieren andere Lektüren ihre Berechtigung nicht. Doch ist klar geworden, daß der hermetische Charakter des Texts dazu führte, daß die Vielzahl möglicher Lesarten unverbunden nebeneinander bestehen blieb und diese höchstens teilweise als komplementär, aber auch in ihrer Summe nicht als Synthese verstanden werden konnten. Der Schritt zu einer Lektüre vor der Folie Schopenhauers war insofern als Wechsel von einer inter- zu einer metatextuellen Ebene konzipiert, um dort eine Zusammenführung verschiedener Lesarten zu versuchen.

Vor dem Hintergrund der Metaphysik Schopenhauers konnte ich Larsen als Figur lesen, die den Willen zum Leben zwar ein Leben lang bejahte, sich aber gegen Ende dieser Existenz, welches in *El astillero* dargestellt wird, zum Verneiner des Lebens entwickelt hat. Gleichzeitig habe ich auf den Vorstellungscharakter der Welt hingewiesen und die imaginär-kreativen Kräfte der literarischen Erfindung und der Weiterentwicklung dieser Parallelwelt mit dem Prinzip des Willens gelesen und als ein sogenanntes *principium creationis* verortet. Die Selbsterkenntnis der literarischen Figuren und die metaleptische Autoreferentialität bei Onetti konnte so mit dem Konzept der Selbsterkenntnis des Willens über die Kunst bei Schopenhauer parallelisiert werden. Dieser Gedanke erlaubte auch eine Verbindung zur changierenden Oberflächenbewegung des Textes zu ziehen, denn gerade die Ambivalenz, das Alternieren, die zeitweiligen Verästelungen in detaillierten Beschreibungen lassen die Vermutung zu, daß diese textinhärente Bewegung dem Schreibprozeß selbst entspringt, der Bewegung eines gleichfalls fast nur noch metaphysisch zu begründenden Prinzips, das den Autor auf seiner kreativen Reise immer weitertreibt. Gerade dieser Prozeß könnte dann als bedingendes Prinzip die hermetische und so vielschichtige Gestalt des Texts und der in ihm entworfenen Welt hervorbringen.

Eine solche von mir vollzogene Erkundungsreise durch den Roman ist immer auch eine Übersetzung in die eigene Sprache. Ich sehe die analytische Interpretation als der literarischen Übersetzung sehr nahestehend, da die Interpretation immer eine sprachliche Neuschreibung zu einem anderen Moment von einer anderen Person darstellt. Es ist mir wichtig, im Sinne der

VII. SCHLUß

Übersetzungstheorie Walter Benjamins³⁰⁴ den Roman *Onettis* mittels einer sprachlichen Umkreisung in der Gegenwart weiterleben zu lassen. Das Nicht-Mitteilbare bei Benjamin findet sich ebenso in *Onettis Astillero*. Deswegen habe ich es als meine Aufgabe erachtet, die innere Welt des Kunstwerkes in der Analysebewegung zurückzugewinnen. Ein jeder Interpret kommt nicht umhin, sich vor der Größe eines immer hermetischen Textes zu verneigen, und sollte es als seine Aufgabe verstehen, zum Weiterleben des Werkes in seiner ursprünglichen "Reinheit" beizutragen und so in einen tieferen Dialog mit der Kunst zu treten.

³⁰⁴ Vgl. Walter Benjamin: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: *Gesammelte Schriften IV.I*. Tillmann Rexroth et al. T.W. Adorno (Hg.). Frankfurt a.M. 1972. Laut Benjamin sagt eine Dichtung dem, der sie versteht, nicht viel, da ihr "Wesentliches" nicht Mitteilung sei. Die plumpe Übersetzung sei nicht in der Lage, mehr als eine "Mitteilung" zu übertragen, also etwas Unwesentliches. Da das Wesentliche eines literarischen Werkes das Unfaßbare, Geheimnisvolle, Dichterische sei, würde diesem ein Gesetz der Übersetzbarkeit innewohnen. Genauso wie sich für Benjamin die Frage nach der Übersetzbarkeit eines Werkes als ambivalent darstellt, könnte man es auf die Literaturinterpretation übertragen. Auch wenn ein literarisches Original nicht übersetzbar, damit nicht ausdeutbar sei, plädiert Benjamin dafür, trotzdem über unübersetzbare, also gleichzeitig auch hermetische sprachliche Gebilde nachzudenken. Genauso wie laut Benjamin die Übersetzung dem Original nie etwas bedeute, so steht es mit der Interpretation gegenüber dem Original. Dennoch stehe die Übersetzung, und in meiner Auffassung damit die Interpretation, mit diesem in naher Verbindung. Da diese immer nach den Originalen verfaßt würden, seien sie eine Art des Fortlebens dieser. Hierbei geht es Benjamin aber nicht um ein rein leibliches Weiterleben, nicht um ein emotional-seelisches Weiterleben, sondern um ein in der eigenen Geschichte begriffenes Weiterleben. Gleichzeitig erreiche aber das Original in den Übersetzungen und folglich auch in den Interpretationen eine späte Entfaltung. Dort, wo Benjamin von einer Sprachenverbindung spricht, die sich jenseits der Wort- und Strukturebene befindet und die er die "reine[.] Sprache" nennt, gehe ich davon aus, daß auch die Interpretation auf diese reine Sprache und eine ihr zugrunde liegende seelische Wirklichkeit verweist.

VIII. Bibliographie

1. Texte von Juan Carlos Onetti

Onetti, Juan Carlos: *Obras Completas I*. Barcelona 2005.

Onetti, Juan Carlos: *Obras Completas II*. Barcelona 2007.

Onetti, Juan Carlos: *Para Destouches Céline*. In: Cuadernos de Crisis, N° 6, Editorial del Noroeste. Nr.: Buenos Aires. (1974). Zitiert nach: www.onetti.net/de/para_destouche_celine [13.10.2007].

Onetti, Juan Carlos: *Por culpa de Fantomas*. In: Cuadernos Hispanoamericanos. Nr.:284 - Febrero. (284 - Febrero 1974).

Onetti, Juan Carlos: *Brief an Mario Benedetti* aus dem Jahr 1951.
Zitiert nach: www.sololiteratura.com/one/onettiartcartas.htm [30.10.2007].

2. Sonstige Literatur

Adams, Michael Ian: *Three authors of alienation : Bombal, Onetti, Carpentier*. Austin 1975.

Albath, Maike: *Ein verwirklichter Traum. Erzählungen von Juan Carlos Onetti*. In: Frankfurter Rundschau. (28.8.2001).

Alméras, Philippe: *Céline: entre haines et passion*. Paris 1994.

Alméras, Philippe: *Les idées de Céline*. Coulommiers (Seine-et-Marne) 2004.

Alonso, Pilar Rodríguez: *Algunas consideraciones sobre los personajes femeninos en la obra de Onetti (El astillero)*. In: *Coloquio Internacional "La Obra de Juan Carlos Onetti"*. Poitiers Centre de Recherches Latino-Américaines (Hg.) 1990. S.73-94.

Assmann, Aleida und Jan (Hg.): *Einsamkeit*. München 2000.

Balász, Bela: *Zur Kunstphilosophie des Films*. In: *Texte zur Theorie des Films*. F.-J. Albersmeier (Hg.) Stuttgart 2001. S.201-223.

Barthes, Roland: *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris 1972.

Benedetti, Mario: *Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre*. In: *La novela hispanoamericana actual*. H:8 (1971). S.73-90.

Benjamin, Walter: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: *Gesammelte Schriften IV.I*. Tillmann Rexroth et al. T.W. Adorno (Hg.) Frankfurt a.M. 1972. S.9-21.

Borsche, Tilman: *Die Einsamkeit des Denkens*. In: *Einsamkeit*. Aleida und Jan Assmann (Hg.) München 2000. S.45-58.

Bouan, Michel: *L'art de Céline et son temps*. Paris 2001.

Camus, Albert: *Le mythe de Sisyphe*. Paris 2004.

Casals, Sandra del Valle: *Juan Carlos Onetti: la apología a la soledad*. In: www.onetti.net/de/descripciones/del-valle [14.2.2008].

Castillo, Guido: *Mundo y trasmundo de Onetti*. In: Cuadernos Hispanoamericanos. Nr.:292-294. (Octubre-Diciembre 1974). S.88-100.

Céline, Louis-Ferdinand: *Voyage au bout de la nuit*. Paris 2001.

Concha, Jaime: *El astillero: una historia invernal*. In: Cuadernos Hispanoamericanos. Nr.:292-294 - Octubre-Diciembre. (1974). S.550-568.

VIII. BIBLIOGRAPHIE

- Conté, Rafael: *Juan Carlos Onetti: El triunfo de la derrota*. In: www.onetti.net/de/decripciones/conte [13.10.2007].
- Corti, Erminio: *Da Faulkner a Onetti : uno studio comparativo dei cronotopi letterari fra Yoknapatawpha e Santa María*. Milano 2004.
- Cosse, Rómulo: *Juan Carlos Onetti, papeles críticos : medio siglo de escritura*. Montevideo 1989.
- Cosse, Rómulo: *El Astillero o la ciudad posible*. In: *Coloquio Internacional "La Obra de Juan Carlos Onetti"*. Poitiers Centre de Recherches Latino-Américaines (Hg.) 1990. S.103-112.
- Craig, Herbert E.: *Marcel Proust and Spanish America : from critical response to narrative dialogue*. London 2002.
- Curiel, Fernando: *Onetti, obra y calculado infortunio*. México 1980.
- Damour, Annie-Claude, et al.: *Louis-Ferdinand Céline: Voyage au bout de la nuit*. Paris 1985.
- Davies, Lloyd Hughes: *Use of Irony in Juan Carlos Onetti's El astillero*. In: *Iberomania*. H:17(1983). S.121-130.
- Deleuze, Gilles: *Proust et les Signes*. Paris 1964.
- Deredita, John: *El lenguaje de la desintegración. Notas sobre El astillero*. In: *Revista Iberoamericana*. Nr.:XXXVII. H:76-77(1971). S.651-665.
- Derrida, Jacques: *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen*. In: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Dorothee Kimmich, et al. (Hg.) Stuttgart 2000. S.301-313.
- Drews, Jörg: *Die Arbeiten und die Strafen. Eintritt in die Welt von Juan Carlos Onetti*. In: *Merkur*. Nr.:450. (1986). S.685-688.
- Eisler, Rudolf: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Berlin 1904.
- Eisler, Rudolf: *Philosophen-Lexikon: Leben, Werke und Lehren der Denker*. Berlin 1912.
- Elbing, Eberhard: *Einsamkeit - Psychologische Konzepte, Forschungsbefunde und Treatmentansätze*. Göttingen 1991.
- Ferro, Roberto: *Onetti, la fundación imaginada : la parodia del autor en la saga de Santa María*. Córdoba [Argentina] 2003.
- Fischer, Markus: *Was uns fehlt: Utopische Momente in Juntacadáveres von Juan Carlos Onetti*. Bern ; New York 1995.
- Fleischer, Margot: *Schopenhauer*. Freiburg 2001.
- Flores, Reyes E.: *Onetti : tres personajes y un autor*. Madrid 2003.
- Flori, Mónica: *Los imágenes sensoriales en 'El pozo' y 'El astillero' de Juan Carlos Onetti*. In: *Explicación de textos literarios*. Nr.:10. H:1(1981). S.79-85.
- Förster, Eva: *Romanstruktur und Weltanschauung im Werke Louis-Ferdinand Célines*. Heidelberg 1978.
- Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?* In: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Dorothee Kimmich, et al. (Hg.) Stuttgart 2000. S.233-247.
- Frankenthaler, Marilyn R.: *El existencialismo en la narrativa de Juan Carlos Onetti*. Ann Arbor (Michigan) 1975.
- Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur*. Frankfurt/M. 1930.

- Freud, Sigmund: *Civilization and his discontents*. London 1961.
- Freud, Sigmund: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse: II. Teil: Allgemeine Neurosenlehre*. Frankfurt/M. 1969.
- Freudenthal, David: *Zeichen der Einsamkeit: Sinnstiftung und Sinnverweigerung im Erzählen von Patrick Süskind*. Hamburg 2005.
- Freudenthal, David: *Juan Carlos Onetti*. In: *Metzler Lexikon Weltliteratur. Bd. 3*. Axel Ruckaberle (Hg.) Stuttgart; Weimar 2006. S.40f.
- Gaev, D.: *The psychology of loneliness*. Chicago 1976.
- Galan, Joaquin: *Larsen o el espanto de la lúidez*. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Nr.:292-294 - Octubre-Diciembre. (1974). S.603-609.
- Gallagher, David: *The Exact Shade of Gray; THE SHIPYARD. By Juan Carlos Onetti. Translated by Rachel Caffyn from the Spanish, "El Astillero."* In: *The New York Times*. (16.06.1968).
- García Ramos, Reinaldo: *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*. La Habana 1969.
- Gibbs, Beverly Jean: *Ambiguity in Onetti's 'El astillero'*. In: *Hispania*. Nr.:56. H:special issue(1973). S.260-269.
- Gilio, María Esther: *Un mosntruo sagrado y su cara de bondad*. In: *Recopilación de textos sobre Juan Carlos Onetti*. Reinaldo García Ramos (Hg.) La Habana 1969. S.197.
- Gilio, María Esther, et al.: *Construcción de la noche : la vida de Juan Carlos Onetti*. Buenos Aires 1993.
- Gnüg, Hiltrud: *Don Juan. Ein Mythos der Neuzeit*. Bielefeld 1993.
- Godard, Henri: *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*. Paris 1991.
- Grenes, Angel Luis: *Estructura y sentido en "El astillero" de Onetti*. Montevideo 1987.
- Habermas, Jürgen: *Technik und Wissenschaft als Ideologie*. Frankfurt am Main 1989.
- Haug, Walter: *Programmierte Einsamkeit. Zur Anthropologie eines narrativen Musters*. In: *Einsamkeit*. Aleida und Jan Assmann (Hg.) München 2000. S.59-76.
- Hewitt, Nicholas: *The Life of Céline: A Critical Biography*. Oxford 1999.
- Holtus, Günter: *Untersuchungen zu Stil und Konzeption von Célines Voyage au bout de la nuit*. Frankfurt 1972.
- Howard, J.: *The flesh-Coloured Cage: The impact of man's essential aloneness on his attitudes and behavior*. New York 1975.
- Humboldt, Wilhelm von: *Gesammelte Schriften*. Berlin 1903-1936 (im Auftrag der (Königlich) Preußischen Akademie der Wissenschaften hrsg. von A. Leitzmann u.a., 17.Bd.).
- Ingenschay, Dieter: *Amero Existentialismus? Überlegungen zur diskursiven Praxis Sábato, Onettis, Cortázar*. In: *Literarische Diskurse des Existentialismus*. H. Harth und V. Roloff (Hg.) Tübingen 1986. S.225-236.
- Irby, James East: *La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispano americanos*. Mexico 1956.
- Jauss, Hans Robert: *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts 'A la recherche du temps perdu'*. Frankfurt am Main 1986.
- Junge, Matthias: *Scheitern und Erfahrung als Konzept. Zur Einführung*. In: Matthias Junge, Götz Lechner: *Scheitern - Aspekte eines sozialen Phänomens*. Wiesbaden 2004. (Hg.). S.7-13.

VIII. BIBLIOGRAPHIE

- Junge, Matthias: *Scheitern: Ein unausgearbeitetes Konzept soziologischer Theoriebildung und ein Vorschlag zu seiner Konzeptualisierung*. In: Matthias Junge, Götz Lechner: *Scheitern - Aspekte eines sozialen Phänomens*. Wiesbaden 2004. (Hg.). S.15-32.
- Junge, Matthias, et al.: *Scheitern - Aspekte eines sozialen Phänomens*. Wiesbaden 2004.
- Kant, Immanuel: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. In: *Vorkritische Schriften bis 1768. Werkausgabe Band II*. Frankfurt/M. 1977.
- Klugkist, Thomas: *Der pessimistische Humanismus: Thomas Manns lebensphilosophische Adaption der Schopenhauerschen Mitleidsethik*. Würzburg 2002.
- Kulin, Katalin: *Onetti y el existencialismo*. In: *Actas del Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*. Budapest 1980. S.109-115.
- Lavoinnie, Yves: *Voyage au bout de la nuit de Céline*. Paris 1974.
- Lütkehaus, Ludger: *Dieses wahre innere Afrika. Texte zur Entdeckung des Unbewußten vor Freud*. Frankfurt a.M. 1989.
- Macho, Thomas: *Mit sich allein. Einsamkeit als Kulturtechnik*. In: *Einsamkeit*. Aleida und Jan Assmann (Hg.) München 2000. S.27-44.
- Matzat, Wolfgang: *Juan Carlos Onetti: El Astillero*. In: *Der hispanoamerikanische Roman*. Volker Roloff (Hg.) Darmstadt 1992. S.18-30.
- Mauthner, Fritz: *Wörterbuch der Philosophie. Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. www.textlog.de/18892.html [28.12.07] 1906.
- Mayer, Borris: *onetti.net*. In: <http://www.onetti.net> [3.4.2008].
- Mijuskovic, B.L.: *Loneliness: An Interdisciplinary Approach*. In: *The Anatomy of Loneliness*. J. Hartog, et al. (Hg.) New York 1980. S.65-94.
- Millington, Mark: *Reading Onetti : language, narrative, and the subject*. Liverpool 1985.
- Molina, Juan Manuel: *La dialectica de la identidad en la obra de Juan Carlos Onetti*. Frankfurt am Main 1982.
- Montaigne, Michel de: *Über die Einsamkeit*. In: *Essais*. Frankfurt/M. 1998.
- Murray, Philippe: *Céline*. Paris 1981
- Murray, Jack: *The landscapes of alienation : ideological subversion in Kafka, Céline, and Onetti*. Stanford 1991.
- Poppenberg, Gerhard: *Nachwort*. In: *Juan Carlos Onetti Gesammelte Werke Band 3*. Frankfurt am Main 2005. S.520-547.
- Prego, Omar: *Juan Carlos Onetti : perfil de un solitario*. Montevideo, Uruguay 1986.
- Prego, Omar: *Miradas sobre Onetti*. Montevideo 1995.
- Prego, Omar, et al.: *Juan Carlos Onetti, o, la salvación por la escritura*. Alcobendas, Madrid 1981.
- Renaud, Maryse: *Quelques notes à propos de 'El astillero' de Juan Carlos Onetti*. In: *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*. Nr.:21. (1973). S.57-63.
- Roa Bastos, Augusto: *La soledad sin fin de J. C. Onetti*. In: www.onetti.net/de/descripciones/roa-bastos [16.2.2008].
- Rodríguez Coronel, Rogelio: *El Astillero: El otro lado de la metáfora*. In: *Coloquio Internacional "La Obra de Juan Carlos Onetti"*. Poitiers Centre de Recherches Latino-Américaines (Hg.) 1990. S.95-102.

- Rodríguez Monegal, Emir: *Onetti o el descubrimiento de la ciudad*. In: Capítulo Oriental Nr. 28. (1968).
- Rodríguez Monegal, Emir: *Conversación con Juan Carlos Onetti*. In: Eco, 119, p. 442-475, Bogotá, 03/1970.
- Rodríguez Monegal, Emir: *Juan Carlos Onetti oder die Entdeckung der Stadt*. In: *Lateinamerikanische Literatur*. Mechthild Strausfeld (Hg.) Frankfurt a.M. 1976. S.155-185.
- Romo, Eugenio Matus: *'El astillero': Algunas claves técnicas e interpretativas*. In: Cuadernos Hispanoamericanos. Nr.:292-294 - Octubre-Diciembre. (1974). S.636-650.
- Rouayrenc-Vigneau, Catherine: *Le langage populaire et argotique dans le roman français de 1914 à 1939*. Paris 1982.
- Ruffinelli, Jorge: *El Astillero de Onetti, un negativo del capitalismo*. In: La torre. Nr.:II. H:5 (1988). S.23-46.
- Saad, Gabriel: *Identidad y metamorfosis del tiempo en 'El astillero'*. In: Cuadernos Hispanoamericanos. Nr.:292-294 - Octubre-Diciembre. (1974). S.569-586.
- Sartre, Jean-Paul: *L'Existentialisme est un humanisme*. Paris 1967.
- Schmidt-Henkel, Hinrich: *«Ein wildes Produkt» - Célines «Reise ans Ende der Nacht» und ihre Übersetzung [Nachwort zur Übersetzung von Célines Voyage au bout de la nuit]*. In: Reinbek bei Hamburg 2004.
- Schopenhauer, Arthur: *Werke in zehn Bänden*. Zürich 1977.
- Sennett, Richard: *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*. Berlin 1998.
- Streller, Justus: *Existenzphilosophie*. In: *Philosophisches Wörterbuch*. Stuttgart ¹³1955. S.154ff.
- Terterjan, Inna: *Nachwort zu 'Für ein namenloses Grab'*. In: *Für ein namenloses Grab*. Leipzig 1982. S.173-189.
- Verani, Hugo: *Juan Carlos Onetti*. In: *Latin American Writers*. New York 1996. S.1094f.
- Verani, Hugo J.: *Onetti, el ritual de la impostura*. Caracas 1981.
- Zahlmann, Stefan, et al.: *Scheitern und Biographie. Die andere Seite moderner Lebensgeschichten*. Gießen 2005.
- Zehnpfennig, Barbara: *Platon zur Einführung*. Hamburg 1997.
- Zschirnt, Christiane: *Keine Sorge, wird schon schiefgehen*. München 2005.