

Emotionales Aussteigen: Tomás González’ *Los caballitos del diablo* und die diabolische Abschottung der Sensibilität

Stephanie Fleischmann

[...] no dejaba de resonarle en la cabeza una
misma melodía, “soy enterrador y vengo a
enterrar mi corazón y vengo... soy...”

Tomás González, *Los caballitos del diablo* (2006: 33)

***Los caballitos del diablo* und Tomás González’ Familienromane**

Tomás González’ *Los caballitos del diablo* (2006, erstmals 2003) lässt sich im Kontext der Romane *Primero estaba el mar* (1983) und *La historia de Horacio* (2000) als Teil einer Trilogie lesen,¹ die im Kolumbien der 1960er und 1970er Jahre situiert ist und einer fiktionalisierten Familienaufstellung gleicht.² Jeder dieser Romane stellt eine Figur ins Zentrum, hinter der sich eine reale Gestalt aus González’ Familienkreis ausmachen lässt, und erzählt ihr Schicksal in einem auseinanderbrechenden familiären Beziehungssystem. Dieses wird in unzähligen kleinen Geschichten als digressives Beiwerk miterzählt, sodass die Hauptgeschichte des einen Romans als Randgeschichte eines anderen wiederkehrt. Auf diese Weise enthalten die Romane einander und komplementieren sich gleichzeitig (González 2008a); sie bilden ein großes intertextuelles Gewebe, ein Patchwork aus vielfältigen Perspektiven, deren Wahrheiten sich gegenseitig in einer Schweben der Relativität halten. Eine zentrale Rolle spielen darin die gewaltsamen Tode zweier der drei Brüder des Autors, die das Familienleben nachhaltig erschüttert haben und von González als Motor seines Schrei-

1 Im Entstehungsprozess war dies zunächst nicht intendiert (Tomás González 2008a).

2 Auch andere Erzähltexte von Tomás González befassen sich mit der Familiengeschichte im weiteren Sinne, so der Roman *Para antes del olvido* (1987), der auf den Tagebüchern seines Großvaters basiert und einen Bogen vom Europa des Ersten Weltkriegs bis ins Antioquia der 1970er Jahre schlägt.

bens identifiziert wurden.³ Sie werden in Gestalt von J. und Emiliano fiktionalisiert. Sich selbst jedoch zeichnet Tomás González – maskiert als jüngsten Bruder David, einen Künstler und Globetrotter – in diese ‘Familien-Wimmelbücher’ immer nur als eine von vielen Randfiguren ein, wobei David aus der Fremdperspektive anderer Figuren beschrieben und dabei tendenziell fehlrepräsentiert und verkannt wird. Für aufmerksame Leser wird diese Figur zum verborgenen Chronisten der erzählten Welt, der durch die Simulation des verkennenden Blicks der anderen seine eigene Subjektivität zum Verschwinden bringt. So scheint der mögliche autobiografische Mittelpunkt der ‘Aufstellung’ zu entgleiten, sich durch die Ambiguität aller Blickpunkte zu ersetzen und zu entleeren:

[...] aparecía un rato en un sitio y antes de que quienes lo acogieran pudieran siquiera darse cuenta de que habían empezado a sentir como un peso su presencia, [...] se había ido a alojar donde otro amigo. Eso lo hacía aparecer flotante, indefinible, más espíritu que cuerpo, alguien que casi había borrado los límites que lo separaban del trasfondo vacío de la vida. (González 2006: 90)

Diese Struktur der Verkennung wird in *Los caballitos del diablo* zum Bestandteil einer umfassenderen Semantik der Gefühlskälte und Empathieverweigerung. Für den Bruder David und die anderen Figuren hat die Hauptfigur dieses Romans, hinter der sich der zweitälteste von González’ Brüdern verbirgt, in erster Linie Verachtung übrig. Der Protagonist wird immer nur als “él” bezeichnet, bzw. durch formelhaft wiederholte Relativsätze wie “el que se pierde entre las plantas” oder “el que vive tras sus muros” erkennbar gemacht, und diese Wesensdefinitionen fassen bereits seine Geschichte zusammen: Der Mann ersteht zu Beginn des Romans eine Finca oberhalb des Talkessels von Medellín und baut sie mit seiner Frau Pilar schrittweise zu einem paradiesischen Idyll aus, um sich in dessen üppiger Tropennatur zu verlieren – ein Vorgang, der einhergeht mit einer zunehmenden Isolation gegenüber Familie, Nachbarn und Freunden und schließlich in einem Mauerbau gipfelt, der die Abschottung gegen die Außenwelt besiegelt: das Medellín der 1970er Jahre, in dem ein Prozess der gesellschaftlichen Desintegration durch Drogenökonomie und Gewalt seinen Anfang nimmt, eine Entwicklung, die bekanntlich in den 1980er Jahren auf brutale Weise eskaliert. Damit steht der Roman unter anderem im Dialog mit der kolumbianischen Drogenkriegs- und *sicario*-Literatur der

³ Vgl. zum autobiografischen Gehalt der Romane u. a. González 2008a, González 2008b: 79, 85–86, Solano 2007, Schultze-Kraft 2008: 165–166.

1990er Jahre, die in der nüchternen Gewaltdarstellung und dem "Verlust eines ästhetisch normativen Pathos in Bezug auf Terror und Zerstörung von Leben" (Herlinghaus 2009: 6) eine eigene charakteristische Semantik der Kälte ausgebildet hat.⁴ Anders als dort jedoch wird in *Los caballitos del diablo* die gewaltsame Desintegration der Medelliner Gesellschaft als ein Außen erzählt, das nur in Form von Andeutungen in Dialogfragmenten und 'symptomatischen' Funden in die Erzählung des zuwuchernden Gartenparadieses eindringt. In der beschreibenden Erzählerrede wird das ameisenhafte Leben im Talkessel der Stadt auf eine minimalistische Skizze reduziert, die in variationsarmen Wiederholungen immer wieder in den Roman eingestreut wird: "Bajo el humero brillante se movían en la ciudad, abajo, las letras de cambio, las deudas, los cobros. En los cafés la gente hablaba de cheques devueltos, beneficios, porcentajes. Se movían los buses. Los vendedores de mangos tasajeaban, frenéticos, los mangos" (González 2006: 12). Mittels dieser Technik wird eine eigentümliche Raum-Zeit-Struktur entworfen: Das gesellschaftshistorische Geschehen ("abajo") wird in einem immer gleichen Zirkulieren in eine 'Äquidistanz' gerückt, während sich die Erzählung vordergründig dem Ausgestaltungsprozess der Privatwelt der Paradiesfinca ("arriba") widmet. Die Hauptgeschichte wird so zu einer Art Ekphrasis – zur Beschreibung eines fiktiven Gartenkunstwerks, wobei die Erzählung seines Entstehens im Grunde genommen auf die Stilllegung im bildhaften Objektarrangement zusteuert und damit Erwartungen an Entwicklung und Ereignis auf der Ebene der 'histoire' unterläuft: "De modo que podían permanecer semanas en sus cuatro cuadras sin ver a nadie, muchas veces sin cruzar ni una vez la línea de aquel tosco cuadro de espesura que el erizado entrevero de la rosa, siempre florecida, encerraba en el flanco de la cordillera" (González 2006: 115). Der Mauerbau wird hier zum letzten Akt der Beschränkung, einer Rahmung des Gartenkunstwerks.

Während der Protagonist sich zunehmend auf die ästhetische Eigenwelt seiner Finca fixiert, reduziert er den zwischenmenschlichen Kontakt mit dem Außen/Unten auf ein notwendiges Minimum im Rahmen von Geschäftsbeziehungen und Arbeitsleistungen, um deren Willen er immer weniger Personen Einlass in die Finca gewährt. Von nüchternem Interes-

4 Als bekanntester Roman kann hier Fernando Vallejos *La virgen de los sicarios* (1994) gelten. Zur *sicario*-Literatur entstand in den letzten 15 Jahren eine Vielzahl wissenschaftlicher Artikel, zusammenfassend sei hier auf die Monografie von Jácome 2009 verwiesen.

senskalkül ist auch die Beziehung zu seinen Brüdern J. und Emiliano, seinem Anwalt Ariel und seinem Cousin Ángel geprägt – Figuren, die ihrerseits in einer Art selbstzerstörerischem Dauerrausch dahintreiben, der als ein Komplementärphänomen zu ‘seiner’ Kälte lesbar wird und gleichermaßen auf einen Verlust des emotionalen Gleichgewichts und einen Verzicht auf Verantwortung verweist. Gegen ihre alkoholisierte Rührseligkeit, ihre Exzesse und Eskalationen wappnet ‘er’ sich durch die Vermeidung von Gefühlsbeziehungen und kommentiert ihre Kontrollverluste mit Abneigung: “Exacerban sus emociones como un bobo rascándose una piquiña en el culo, y así no se aburren tanto mientras les cuelga la baba, maldita sea” (González 2006: 130). Emiliano und J. sterben im Verlauf der Erzählung eines gewaltsamen Todes, während sich der namenlose Protagonist hinter seine stacheligen Rosenwälle zurückzieht – sein emotionales Aussteigen bekommt damit die Bedeutung einer Überlebensstrategie, während sich die Toten in den Straßengräben häufen.

Der Gartenbau als Projekt der zivilisatorischen Regression und die Unumkehrbarkeit der Schuld

Die mühselige Arbeit des Protagonisten an seinem Garten stellt einen Versuch dar, sich eine autarke Gegenwelt zu einer immer chaotischeren, enthemmten Wirklichkeit zu schaffen. Als Rückzugsort der Privilegierten ist die Raumfigur der Finca Träger eines unmittelbaren soziohistorischen Bedeutungsgehalts: Hier erzählt der Roman, wie der Aussteigertraum der 1970er Jahre in die unmittelbare Nachbarschaft mit den Luxuslandgütern des Drogenbooms der 1980er Jahre gerät. Zum anderen eröffnet sich mit der Raumfigur eine mythische Bedeutungsebene, die die Schöpfungsgeschichte und den biblischen Paradies-Mythos aktiviert – und damit eine lange literarische Tradition, in der der Garten zum Sinnbild von Unschuld und Sündenfall, zum Sehnsuchtsort einer Rückkehr hinter den Punkt des Schuldigwerdens ausgestaltet wird. Prägend für die Bedeutungsstruktur der Erzählung ist dabei die Architektur des Ein- und Ausschlusses, den der ‘Garten’ (span. ‘huerto’, lat. ‘hortus’) impliziert und in seiner Herkunftsbedeutung noch in sich trägt (indogermanisch “*ghortos” “Umzäunung, Hürde, Eingehegtes”). In einer konnotativen Unentschiedenheit zwischen Ursprünglichkeitsrefugium und kultiviertem Terrain, das einer gefährlichen, verschlingenden Natur abgerungen wird, tritt die Gartenbeschreibung in

Los caballitos del diablo in eine Bedeutungsbeziehung zu Geschichten der Kolonialisierung. Die gefräßige Tropenvegetation, in der sich der Mann mit der Machete verliert, ruft Erzählungen über die 'Wohnbarmachung' des Urwalds auf, wie Horacio Quirogas *Cuentos de la selva* (1918), insbesondere die bekannte Geschichte "El hombre muerto". Während dort ein ebenso namenloser, archetypischer Mann mit seiner Machete und einem Stück Stacheldraht in einem mühseligen Einzelkampf die Grenze seines kultivierten Landes gegen eine Invasion durch die Urwaldnatur verteidigt, wird hier, bei Tomás González, diese Motivtradition umcodiert: Der Mann mit seiner Machete befindet sich in unmittelbarer Nachbarschaft zur Millionenmetropole Medellín und braucht den Zaun, um sich, einem zivilisationsgeschichtlichen Regressionswunsch folgend, vom selbstgeschaffenen 'Ur'-Wald verschlucken zu lassen. Im Verlauf dieses Prozesses gleicht er dabei immer mehr einem Affen. Damit evoziert *Los caballitos del diablo* ein zentrales Narrativ der magisch-realistischen Tradition: das der mythischen Wiederholung der Menschheitsgeschichte in hundertjähriger Einsamkeit am zivilisatorischen Rand, bzw. das der Zeitreise zu den Ursprüngen. In der Beschreibung einer sinnlichen Tropennatur werden diese literarischen Textwelten und die Differenzbedeutungen ihrer 'verheißenden' Versprechungen, die in Raum-Zeit-Figuren eines 'Am Anfang', 'Tief innen' oder 'Vor langer Zeit' impliziert sind, zwar ins Spiel gebracht, jedoch ständig irritiert und semantisch verkehrt: Denn die ästhetische Hingabe an das exotische Paradies wird hier zum Akt der Kaltherzigkeit und der sozialen Ausbettung, begleitet von einem Diskurs der Aversion gegen die Menschheit, den 'er' innerlich führt:

Y todo lo han ensuciado, todo lo han envilecido. Se cagaron en los ríos. [...] Los que fueron hechos a imagen y semejanza de Dios y creyeron que podían ser como dioses sólo supieron crear ratas enormes. A veces, cuando caen en las trampas, hay que acabarlas de matar a machetazos. (González 2006: 141)

Der 'Urwaldgarten' impliziert hier eine Verweigerungshaltung gegenüber einer modernen kolumbianischen Realität, die in globale ökonomische, soziale und politische Zusammenhänge verflochten ist. Tomás González versteht seine Romane entsprechend als "novelas urbanas", "de gente urbana, más urbana que nadie" (González 2008b: 91). Zeichen dieser Verflechtung und Urbanität durchsetzen die Romanwelt und dringen in das Refugium ein, so in Form der aus der *sicario*-Literatur bekannten Symbol-

welt, die auf die globalisierte Drogenökonomie verweist,⁵ der ameisenhaften Hintergrundpräsenz der Finanzmärkte und des Flugverkehrs, der ständig den Himmel über der Paradiesfinca kreuzt.

Somit steht *Los caballitos del diablo* auch in einer langen Erzähltradition, in der Enklaven als Inseln des Überlebens in einer Welt des Niedergangs erschaffen werden: Erzählungen über die Arche Noah, Oasen, Festungen und utopische Städte. Eine Vereindeutigung in Richtung Dystopie oder Utopie findet hier bis zuletzt nicht statt. Vielmehr oszilliert der erzählte Garten zwischen paradiesischer Fülle und einem bedrohlichen Wuchern, das eine Art Heimsuchung durch das Abjekte impliziert, zwischen idyllischer Selbstgenügsamkeit und einem beunruhigenden Prozess der inneren Selbstersetzung. Von Anfang an entsteht die Finca auf schuldigem Terrain: Sie wird in den ersten Kapiteln der verderbten Figur Aníbal, einem Kriminellen und Päderasten, unter fragwürdigen Bedingungen abgerungen – gegen den Willen seiner alten Mutter, die auf Betreiben des Protagonisten in ein Altersheim verfrachtet und kurze Zeit später beerdigt wird, zusammengefasst in einem von ‘ihm’ spendierten, zu kleinen Sarg. Ein ständiges ‘Einsickern’ der Realität von Verderben und Tod, auf deren Ausschluss sich das Paradiesprojekt fixiert, unterläuft so die Abschottung im Schoß der Natur und verwandelt den Garten immer wieder in ein groteskes und paranoides Universum: Beim Umgraben der Erde werden Totenschädel zu Tage gefördert, Leichenteile verstreuen sich nach einem Flugzeugabsturz in den Bäumen, der massive Wurmbefall des Obstes wird mit chemischen Vernichtungsmitteln exterminiert, und die großen Früchte der Bäume bei der Abfallgrube fallen wie menschliche Körper zu Boden.

Der Dialog mit der Kältesemantik des Barock: Kompensatorische Anhäufung und ästhetische Überproduktion, Illusionismus und ‘Untiefe’

In diesen Bildern führt der Roman einen Dialog mit der Kälte-Erfahrung des Barock (vgl. dazu Werner 2006: 33–34): mit dem barocken Wissen um die Gnadenferne der Schöpfung und die Verkommenheit von Natur

5 So z. B. in Form eines riesigen amerikanischen Kühlschranks, den die Nachbarsfamilie anliefern lässt – das typische Geschenk des *sicario* an seine Mutter – sowie des ‘mafiosen’ Habitus der Nachbarsjungen, zu dem u. a. eine exzessive Festkultur und das Tragen von Goldkettchen mit Kreuzen gehört (González 2006: 85, 105).

und Kreatur, dem Bewusstsein, in einer Welt zu leben, die dem Abgrund entgegentreibt. Als barock kann auch die Tendenz zur kompensatorischen Akkumulation, zur ästhetischen Überproduktion und Sammelleidenschaft gelten – auf der Beschreibungsebene in der kontinuierlichen Aufzählung von Pflanzen- und Tiernamen mit ihren lateinischen Bezeichnungen, auf der Handlungsebene in der schrittweisen Ausgestaltung der Finca zu einer Art Wunderkammer (Schultze-Kraft 2008: 168): Der Protagonist schafft sich eine Privatsammlung, die an die Kuriositätenkabinette der frühen Neuzeit erinnert, und verwandelt damit seine Finca in einen Ausstellungsraum musealisierter Objekte, darunter Sextanten, Knochen von stummen Hunden, astronomische Gerätschaften, präkolumbischer Schmuck und ein Mönchsskelett. Hier spiegelt sich die Idee, die Welt in ihrer Diversität vollständig in einen kontrollierbaren, abgeschotteten Raum hinein zu holen und damit eine "Heterotopie der Zeit" zu kreieren, in der sich, gemäß Michel Foucault, der Wunsch niederschlägt, "gleichsam ein allgemeines Archiv aufzubauen, alle Zeiten, Formen und Geschmacksrichtungen an einem Ort einzuschließen, [...] und auf diese Weise unablässig die Zeit an einem Ort zu akkumulieren, der sich selbst nicht bewegt" (Foucault [1967] 2006: 325). Das dem Roman vorangestellte Zitat aus Daniel Defoes *Robinson Crusoe* weist den Weg in diese Deutungsrichtung: "A esta empalizada o fortaleza llevé, con trabajos infinitos, todas mis riquezas" (González 2006: 7). Dieses Robinson'sche Archiv erinnert gleichzeitig in seinem künstlich arrangierten Stil von 'Natürlichkeit', 'Exotik' und 'Antiquität' an postmoderne Wohnformen. Daneben ist der Roman mit diversen anderen Bilderwelten von hohem Wiedererkennungswert beladen, die das entstehende Gesamtkunstwerk zu einer Stilmischung werden und in Momenten der Überfrachtung zum 'Camp' driften lassen.⁶

Während die beschreibende Erzählung den Garten als Bild entstehen lässt, das sich mit Details füllt, wird die Bildkreation durch die künstlerische Tätigkeit der Figuren auf der Ebene der Handlung verdoppelt: Die Haupt-

6 So werden in der Beschreibung der überbordenden Fülle der Vorratskammern Ali Babas Höhle und das Schlaraffenland, an anderen Stellen die Bilderwelten von *Alive im Wunderland* evoziert: Die ständig mit den Katzen sprechende und Katzen herumtragende, immer lächelnde Frau des Mannes, Pilar, wird so gleichermaßen zum Wunderlandbewohner (zur 'Grinsekatz') wie das durch den Garten hoppelnde weiße Riesenkaninchen. Als 'Camp'-Inszenierung kann auch das Kapitel 17 gelesen werden, das den eigentlich einsamen, anonymen Tod der Mutter Aníbal im Altersheim ganz in ein barockes Gewölbe-Gemälde transformiert, auf dem wolkenumgebene Engelschöre den Aufstieg zu einer Empore des göttlichen Lichts begleiten (González 2006: 31).

tätigkeit Pilars besteht darin, die Pflanzen- und Tierwelt des abgeschotteten Raums wie auch sich selbst und ihren Mann auf die Mauern zu malen und in Teppichen oder in Mosaiken nachzubilden. Die Randfiguren kommentieren mehrmals die unheimliche, täuschende Perfektion dieser illusionistischen Kunst. Da die selbstgeschaffene Realität zu einem Kunstwerk geworden ist bzw. die erzählte Welt zum Bild strebt und die Kunstwerke diese nachahmen, kommt es zu einer Art Kurzschluss von Bilderwelt und Realitätsraum bzw. einer 'mise en abyme' (die als Abbildungs- oder Erzähltechnik ihrerseits mit dem barocken Vanitas-Motiv eng verknüpft ist):

En el zócalo de la casa de abajo pintó golondrinas y nubes sobre un cielo de un azul tan intenso y sólido que parecían incrustadas en el aire. Y en uno de los cuartos montó un telar, donde pensaba reproducir esa misma casa con la ventana del telar abierta, donde ella, de espaldas, trabajaría el tema de la casa en el tapiz. (González 2006: 41)

Die abschließende Bemalung der Innenseite der Umgebungsmauer mit Elementen der Gartenwelt folgt dem Wunsch, diese als Grenze und Ort der Konfrontation mit einem Anderen optisch zum Verschwinden zu bringen: "El muro había desfondado el espacio hacia adentro, multiplicándolo. Tras la fuente donde noche y día escupían agua los sapos de piedra, agua que tenía ahora, como todo, una nueva resonancia, Pilar pintó en el muro nuevos lotos, sapos y libélulas" (González 2006: 124–125). Die Vervielfältigung durch den Spiegel der Mimesis und die Eliminierung eines externen Bezugspunktes lässt die Enklave des Gartens bodenlos und ihr (durch die mythischen Intertextualitäten evoziertes) Transzendenz- oder Tiefenversprechen zu einer kulissenhaften Illusion werden. Die Kälte-Semantik ist gekoppelt an eine Struktur der 'Untiefe'⁷ und leeren Immanenz, an die Selbstbezüglichkeit der Zeichenproduktion und -häufung. Das Finca-Projekt beinhaltet eine Reduktion des Emotionalen auf das Ästhetische, bzw. eine Ästhetisierung des Daseins ("Todo muy lindo y de muy buen gusto" [González 2006: 30]) und geht mit der Privatisierung des Genusses einher: So legt 'er' einen Teil der Gartenanlage daraufhin aus, dass sie nur von einem perspektivischen Einzelpunkt, von seinem Zimmerbalkon aus als Bildarrangement erkennbar ist (González 2006: 69). Die selbstbezogene Zeichenwelt des Gartens impliziert den Verzicht auf eine symbolische Verhandlung der Außenrealität und eine ethische Abkopplung gegenüber ihren menschlichen 'Umständen'. Die mehrfachen Grabschändungen und die Verwandlungen menschlicher

7 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Susanne Klengel in diesem Band.

Reste in Teile der Kuriositätensammlung werden dabei zu Zeichen, die auf das Scheitern einer Konfliktlösung in Bezug auf Tod und Verlust verweisen, bzw. auf eine Verschiebung hin zu einer fetischartigen Ersatzobjektwelt.

Somatisierungen, alexithymische Erzählstrukturen und das Fehlen des archimedischen Punktes des Verstehens

Die Erzählstruktur des Romans operiert dabei strategisch mit den Mechanismen von Abwehr und Verdrängung, Schuld und Wiederkehr: Die Erzählung scheint das eigentlich Wichtige nicht zu elaborieren (Wie genau kommen 'seine' Brüder ums Leben und welche emotionale Bedeutung hat ihr Tod? Trifft ihn eine Schuld, wie manche Figuren andeuten? Wie kommt es, dass man 'ihm' vorwirft, er bereichere sich auf ihre Kosten?) und verschiebt stattdessen ihren Fokus auf das 'Schöne'. Sie wird so selbst zu einem Abwehrvorgang und lädt den Leser mit der betörenden Beschreibung des Gartens der Sinne immer wieder zur Komplizenschaft ein. In dieser Verschiebung wird in der Geschichte eine Art 'Schatten-erzählung' produziert, der eine adäquate symbolische Realisierung verwehrt wird, die jedoch auf der Ebene des Körperlich-Symptomatischen den Roman durchsetzt: Denn gemeinsam mit der Ausgestaltung der Finca erzählt der Roman die Geschichte einer psychosomatischen Pathogenese.

In der Verknüpfung emotionaler Kälte, der Suggestion einer 'unzulänglichen' Erzählung und der Hervorbringung einer körperlichen Symptomsprache stellt González' Roman Zusammenhänge her, die an das psychologische Konstrukt der Alexithymie erinnern. Dieses lässt sich als eine Art "Experten-Metanarration" über emotionale Mangelerscheinungen verstehen, die erstmals in den 1970er Jahren formuliert wurde und seitdem auf dem Feld der Psychologie enorm an Bedeutung gewann (Greco 2001). Das Konstrukt wird dabei als charakteristisch für die Spätmoderne, und das von ihm erfasste Phänomen als eine Art "culture bound syndrom" lesbar.⁸ In ihm finden sich Zusammenhänge über eine gefühlsarme 'Seins-Form' formuliert, die auch von der Literatur als implizites kulturelles Wissen hergestellt, erfahrbar gemacht und reflektiert werden.⁹

8 Vgl. Greco 2000: 268 und 2001: 471, 473, 478.

9 Diese Zusammenhänge untersuche ich derzeit in einem umfangreicheren Post-Doc-Forschungsprojekt, das sich mit den Verknüpfungen von emotionalen Bedeutungsstrukturen und Raumstrukturen in neueren lateinamerikanischen Erzähltexten aus-

Ein Alexithymiker ist für die psychologische Fachwelt eine Person, die ein Defizit von Emotionen aufweist, bzw. ein Defizit, diese wahrzunehmen und zu verbalisieren (α -“kein”, λέξις-“Wort”, θυμός-“Herz, Leidenschaft, Empfindung”). Die mangelhafte Mentalisierung und Symbolisierung von Gefühl geht dabei mit sozialen Bindungsstörungen und mit körperlichen Krankheitsprozessen einher, die als psychosomatisch verstanden werden: Seine Befindlichkeit ist dem Alexithymiker nur in körperlicher Form greifbar, die physische Symptomatik wird als Folge des unmöglichen Zeichenbezugs zu einem (gemäß den überlieferten kulturellen Erwartungen und Subjektvorstellungen postulierten) ‘Innenleben’ gedeutet. Somatisierungen sind in *Los caballitos del diablo* – und wohl auch in vielen anderen lateinamerikanischen Erzähltexten der letzten Jahre – ein zentrales Element der Bedeutungsproduktion: Das Körperliche wird zu einem indexikalischen Zeichenträger, der sich als krude externe Tatsache (jenseits der interpretativen Fähigkeiten von Erzählern oder Figuren) seinen Raum verschafft und dabei auf eine Art emotionale Symbolisierungsstörung verweist, also auf etwas, das sich für den Leser als Leerstelle oder unformulierte Beziehung konstituiert. “Er, der sich zwischen den Bäumen verliert” bildet mit dem Fortschreiten des Abschottungsprozesses alle möglichen physischen Beschwerden aus; Detailinformationen zu übermäßiger Magensaftproduktion und Magengeschwüren, erbrochener Galle, blutigem Stuhlgang und operativ gekappten Nerven beginnen sich in die Erzählung zu mischen. Diese ‘Organsprache’, die gleichermaßen auf die Wiederkehr des Außen im Inneren und des Inneren im Außen verweist, durchsetzt darüber hinaus die Naturbeschreibungen und erzählt dabei von einem parasitären Wachsen, das sich auf Kosten eines anderen, das erstickt wird, unkontrolliert ausbreitet.¹⁰ Es häufen sich Bilder von Strangulationen und Vampirismus und der zunehmend leichenblasse und abgemagerte Protagonist wird schließlich selbst mit Nosferatu verglichen. Die körperliche Symptomsprache erzählt so auch von der Unmöglichkeit einer Sättigung und verweist auf die pathologischen Implikationen eines ‘Gedeihens’, das parallel zum Untergang der anderen verläuft.

einandersetzt, im Rahmen des Internationalen Graduiertenkollegs ‘Entre Espacios’ am Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin.

10 Vgl. z. B. González 2006: 63–64: “Y una enredadera de hojas verdes aterciopeladas (*Philodendrum andreanum*) con forma de corazón, venas blancas y anverso velludo y purpúreo se trepó en el aguacate de la Florida con un vigor que parecía venir ininterrumpido desde los comienzos del mundo.”

Das Alexithymie-Konstrukt ist jedoch auch in struktureller und wirkungsästhetischer Hinsicht für die Analyse literarischer 'Kälte'-Phänomene von Interesse, da es eine Verbindung zwischen dem Mangel an Gefühlen und einem 'Fehlgehen' der Erzählung herstellt. Aus psychologischen Erfahrungsberichten geht hervor, dass der – sodann als alexithymisch eingestufte – Patient den Therapeuten frustriert, weil ihm die grundlegende Fähigkeit der Erzählung seines Inneren (als eine Art projizierter Tiefenraum) abgehe. Die 'Entdeckung' der Alexithymie geht also damit einher, dass bestimmte kulturelle Erwartungen an narrative Formen emotionaler Bedeutungsproduktionen enttäuscht werden.¹¹ Gemäß den Erfahrungen des Psychologen breite der Alexithymiker eine Menge an deskriptiven Details aus, ohne diese in ihrer emotionalen Bedeutsamkeit zu hierarchisieren und zu fokussieren. Er 'klebe' an externen Objekten, könne das Wesentliche nicht vom Belanglosen trennen und Erzählungen nicht ethisch bewerten (Greco 2000: 270). Es ließe sich behaupten, einige lateinamerikanische Erzähltexte der letzten Jahre simulieren ein solches 'Scheitern' der Erzählung bis zu einem gewissen Grad, indem sie erzählerisches Material ausbreiten, ohne es in seiner emotionalen und ethischen Relevanz zu gewichten.¹² Charakteristisch in dieser Hinsicht ist in *Los caballitos del diablo* die Tendenz zur ausufernden Beschreibung einer Objektwelt, der Hang zur Digression zum Nebensächlichen und die Verwischung eines emotionalen Mittelpunktes zugunsten eines diffusen Wechsels zwischen verschiedenen, oft schwer identifizierbaren Blickwinkeln. Teil dieser Strategie ist auch die Nicht-Identifikation oder Auslassung von Schlüsselereignissen, die eine auflösende moralische Verortung der Figuren oder gar kathartische Identifizierung erlauben würde: Nach der Theorie der 'narrativen Empathie' von Fritz Breithaupt steigert sich die empathische Parteinahme für eine Person in dem Maße, wie sie in ihrer Differenz auf einen (für die Situation ausschlaggebenden) Aspekt reduziert werden kann, d. h. wie diese durch die Erzählung eines archimedischen Punktes in einer Plot-Konstruktion heraus verstehbar und damit berechenbar gemacht wird (Breithaupt 2009: 80–83, 188). Ein solcher Konvergenzpunkt ist nach Breithaupt bevorzugt das Trauma – verstanden als eine "Urszene", die es

11 Vgl. hierzu insbesondere Greco 2000 und 2001. Dementsprechend basieren psychologische Experimente zur Feststellung oder Messung von Alexithymie oft auf der Evaluation von Erzählungen.

12 Dies trifft u. a. auch bis zu einem gewissen Punkt auf Roberto Bolaños Text *Nocturno de Chile* zu, der im vorliegenden Band von Ingrid Simson analysiert wird.

erlaubt, eine Figur rückwirkend und vorauswirkend affektiv zu verorten und moralisch zu evaluieren (Breithaupt 2009: 79, 83).¹³ *Los caballitos del diablo* bezieht einen Teil seines Wirkungspotentials aus dem Entzug eines solchen archimedischen Verstehenspunktes: Bis zuletzt bleibt in der Schweben, ob 'seine' selbsterhaltende Nüchternheit und der selbstzerstörerische Rausch der anderen Figuren auf eine missglückte Trauerarbeit oder eine unbearbeitete Schuld zurückgehen, oder ob das Unwohlsein erst aus diesem Verhalten prozesshaft erwächst. Es häufen sich die – nie eindeutig bestätigten – Verdächtigungen, dass 'seine' Herzlosigkeit in kausaler Beziehung zum Tod der Brüder steht. Doch wie gerechtfertigt sind diese Schuldzuweisungen aus dem Mund derjenigen, die ihm 'seine' Selbsterhaltung aus ihrem eigenen Strudel der Selbstzerstörung heraus zum Vorwurf machen? Die Erzählung von Schlüsselszenen, die eine Vereindeutigung erlauben und eine empathische Parteinahme für eine der Figuren bewirken würden, bleibt bis zuletzt aus.¹⁴ Der Roman endet mit einem abschließenden Blick auf den Mann, Pilar und seine Kinder, wie sie in ihrem zugewucherten Garten weiterleben, und hinterlässt im Leser das Gefühl einer ungelösten Ambiguität, eines Mangels an emotionaler Klärung.

Das Diabolische und das Fehlen emotionaler Identifizierungs- und Symbolisierungsprozesse

Abschließend sei der Titel des Romans ins Spiel gebracht, der den Umschlag des 'Naturschönen' ins Unheimliche vorwegnimmt: *Caballitos del diablo* ist die volkstümliche Bezeichnung für eine Libellenart, das 'Diabolische' des Titels kann aber zugleich dazu dienen, eine bestimmte 'sozio-semiotische' Ebene einer neueren lateinamerikanischen Literatur zu erfassen, die den Effekt emotionaler Kälte hervorbringt. Dieter Thomä (2006) hat in einem Artikel über die Krisen moderner Gesellschaften den etymo-

13 So nimmt z. B. in kriminalistischen Erzählungen die finale Erzählung einer solchen trauma-ähnlichen Urszene dem Übeltäter das Diabolisch-Böse, weil dieser sich zwar als moralisch verwerflich, aber doch in seiner abschließenden Erzählung als emotional verstehbar erweist. Es ist bezeichnend, dass ein Teil der Alexithymie-Forscher in traumatischen Erfahrungen die mögliche Ursache für die Gefühlsblindheit sieht, und so gleichermaßen aus dem 'alexithymisch' ausgebreiteten Material eine 'Ein-Punkt-Erzählung' mit einer 'Urszene' konstruiert.

14 Eine solche erfolgt am ehesten für David, der von anderen Figuren vereinnahmt und fehlinterpretiert wird – und zwar in Form einer Rekonstruktion seiner Subjektivität.

logischen Bedeutungsgehalt des 'Diabolischen' im Gegensatz zum 'Symbolischen' wiederbelebt: Letzteres lässt sich auf das altgriechische Verb "συμ-βάλλειν" ("zusammen-werfen") zurückführen, "σύμβολον" bedeutet entsprechend zunächst "Übereinkunft", dann "Zeichen, Freundschaftsvertrag". Das Diabolische geht entsprechend auf das antonyme Verb "δια-βάλλειν" ("auseinander-werfen, entzweien; täuschen, verleumden") zurück, aus dem der "διάβολος" als der Teufel hervorgegangen ist. Das Diabolische lässt sich in seiner Herkunftsbedeutung also in der Struktur wiederfinden, die hier als charakteristisch für das 'alexithymische' Erzählen identifiziert wurde: der Digression und dem Ausbleiben der Narrativierung eines archimedischen Punktes emotionalen Verstehens.

Es ließe sich aber auch an Thomäs soziologische Diagnose anknüpfen, die unter dem Diabolischen eine Verfasstheit der spätmodernen Gesellschaft versteht. Das Diabolische bildet nach Thomä die Gegentendenz zu kollektiven symbolischen Identifizierungsprozessen und steht für eine soziale Desintegration, die sich im individuellen Zeichenhandeln als Form der Abgrenzung gegenüber der Gemeinschaft vollzieht (Thomä 2006: 432). Vor diesem Hintergrund lässt sich die Aussteigergeschichte im Medellín der 70er Jahre in *Los caballitos del diablo* als Beginn einer Epoche lesen, die mit der Krise der linken Gemeinschaftsideologien und der Abkehr von Symbolisierungsprojekten kollektiver Identität beginnt. Nach Thomä wird die Diabolisierung der Sozialbeziehungen in erster Linie durch ein einziges Zeichen betrieben: das Geld, das in seinem Bedeutungsgehalt komplett neutralisiert ist und so alle integrativen symbolischen Beziehungen auseinanderfallen lässt (Thomä 2006: 434). Das Geld spielt tatsächlich eine zentrale Rolle in González' Roman, es ist das einzige Medium, durch das der Protagonist überhaupt noch Austauschprozesse unterhält und durch das schließlich die Familie auseinanderbricht. Über Erbstreitereien, ungleiche Geschäftsbeteiligungen und strategische Insolvenzverfahren wird das semantische Netz von Wucherung, Anhäufung und Vampirismus ganz unmittelbar mit der ökonomischen Sinnenebene von Produktionssteigerung, Schulden und Betrug verwoben. "No hay nada que no se pueda vender, doctor" (González 2006: 45) versichert der Nachbar, dessen Grundstück der Protagonist erwerben will, um mit seinem Garten zu expandieren, gleich mehrmals im Verlauf des Romans. Das Finca-Projekt, das hier noch im Zeichen eines 'Zurück zur Natur' und des Hippietums steht, lässt sich in *Los caballitos del diablo* nicht klar von den neoliberalen Prinzipien der Gewinnvermehrung und der Privatisierung des Ethischen trennen – auch auf

dieser soziopolitischen Bedeutungsebene findet hier eine Ambiguisierung statt. Das emotionale Aussteigen ist mit den gesellschaftlichen Prozessen der Gewalteskalation verknüpft und steht so auch am Anfang einer Architektur des Ausnahmezustands und der Privatisierung von Lebensqualität, wie sie die ‘condominios cerrados’ verkörpern. Der Roman entwirft eine metaphorische Geografie des emotionalen ‘Gate-Keepings’, in der die Vermeidung emphatischer ‘Berührungszonen’ und die Errichtung von ästhetischen Sensibilitätsenklaven eine neue Form von Machtausübung darstellen. Die “Teufelspferdchen” erzählen so auch von diesen psychosozialen Prozessen der Ausschließung und der mit ihnen wachsenden Schuld. Dabei bringt der Roman inmitten kompensatorischer Anhäufungs- und Ästhetisierungsprojekte den kranken oder zerstörten Körper zum Erscheinen als Symptom für den Mangel an Symbolisierungsformen, die das generelle Unwohlsein bei der Errichtung von Exklusivräumen des privaten Glücks greifbar machen könnten.

Literaturverzeichnis

- BREITHAUPT, Fritz (2009): *Kulturen der Empathie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- FOUCAULT, Michel (2006): “Von anderen Räumen”. Übersetzt von Michael Bischoff. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagen aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 317–329.
- GONZÁLEZ, Tomás (1983): *Primero estaba el mar*. Bogotá: Ed. Los Papeles del Goce.
- (2000): *La historia de Horacio*. Barcelona u. a.: Grupo Ed. Norma.
- (2006): *Los caballitos del diablo*. Barcelona: Belacqva.
- (2008a): “De pocas y buenas palabras” [Interview mit Paulo González]. In: *PuntoLatino* 21.10.2008. <www.puntolatino.ch> [19.05.2011].
- (2008b): “La novela es mi casa” [Interview mit Heriberto Fiorillo und Ariel Castillo]. In: Fiorillo, Heriberto (Hg.): *Escribir es lo que cuenta*. Bogotá: Fundación La Cueva, 79–103.
- GRECO, Monica (2000): “Homo Vacuus. Alexithymie und das neoliberale Gebot des Selbstseins”. In: Bröckling, Ulrich (Hg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 265–285.
- (2001): “Inconspicuous Anomalies: Alexithymia and Ethical Relations to the Self”. In: *Health* 5, 4, 471–492.
- HERLINGHAUS, Hermann (2009): *Violence without Guilt. Ethical Narratives from the Global South*. New York: Palgrave Macmillan.
- JÁCOME, Margarita (2009): *La novela sicarésca: testimonio, sensacionalismo y ficción*. Medellín: Fondo Ed. Univ.

- SCHULTZE-KRAFT, Peter (2008): "Nachwort". In: González, Tomás: *Die Teufelspferdchen*. Zürich: Ed. 8, 165–172.
- SOLANO, Andrés Felipe (2007): "El escritor oculto". In: *Arcadia* 7, 12–13.
- THOMÄ, Dieter (2006): "Symbolisches und Diabolisches. Eine neue Deutung der Krisen moderner Gesellschaften in sozial- und sprachtheoretischer Perspektive". In: *Leviathan* 34, 3, 419–439.
- WERNER, Martin (2006): *Die Kälte-Metaphorik in der modernen deutschen Literatur*. Dissertation, elektronische Publikation der Univ. Düsseldorf. <[wttp://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-3513/1513.pdf](http://docserv.uni-duesseldorf.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-3513/1513.pdf)> [31.07.2012].