Macedonio Fernández' *Museo de la novela de la Eterna*
zwischen Autonomie und Offenheit:

Neuordnung des Romans durch die Verbindung von
ästhetischer Theorie und metaphysischer Praxis

Magisterarbeit
zur
Erlangung der Würde
des Magister Artium
der Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts- und
Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät der
Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg i. Br.

vorgelegt von
Sarah Fallert
aus Filderstadt

WS 2011/2012

Romanische Philologie: Spanisch

Inhaltsverzeichnis

<u>1. Einleitung</u>	1
<u>2. Erster Hauptteil: Aspekte der Autonomie</u>	5
2.1. Der Roman als Abgrenzung: Negation und Erneuerung als Programm	5
2.1.1. Externe Abgrenzung des literarischen Felds	5
2.1.2. Interne Abgrenzung des literarischen Felds	8
2.1.3. Der Neuheitsanspruch von Macedonios ästhetischer Theorie	15
2.2. Eigengesetzlichkeit und Selbst-Bewusstheit: <i>Museo</i> als Meta-Roman	18
2.2.1. Der sich selbst schreibende Roman: die Autonomie der Figuren	18
2.2.2. Metadiskurs und Selbst-Theoretisierung: <i>Museo</i> als Bewusstseinskunst	23
2.2.3. Kritisches Selbst-Bewusstsein und parodistische Selbst-Bestätigung	30
2.3. Absolute Autonomie: Vereinnahmung der Außenwelt durch die Fiktion	34
2.3.1. Sein oder Nicht-Sein: die Relativität von Realität und Fiktion	34
2.3.2. Die Romanfiguren als Personen-Fiktionen und ihr Weg zurück ins Leben	38
2.3.3. Der Autor als Romanfigur und die Annullierung der biographischen Person	41
2.3.4. Der Roman als fiktionale Enklave und die Irrealisierung der Außenwelt	46
<u>3. Zweiter Hauptteil: Aspekte der Offenheit</u>	52
3.1. Offenheit in Rezeption und Konstruktion	52
3.1.1. <i>Museo</i> als Intertext: zwischen Dialogizität und Gemeinschaftsarbeit	52
3.1.2. Offenheit durch Un-Ordnung: <i>Museo</i> als <i>literatura salteada</i>	60

3.2. Offenheit durch Abwesenheit und ewige Zukünftigkeit	68
3.2.1. <i>Museo</i> als gescheiterter Roman? Ankündigung, Aufschiebung und Revision	68
3.2.2. Exkurs: <i>Museo</i> als Abwesenheit und Materialisierung des Nichts	76
3.3. Offenheit durch metaphysische Initiation und pädagogische Instruktion	82
3.3.1. <i>Museo</i> als Gebrauchsanleitung und Anstoß zum allumfassenden Roman	82
3.3.2. <i>Museo</i> im Dienst der Erziehung und Befreiung des Lesers	90
<u>4. Synthese</u>	99
<u>5. Literaturverzeichnis</u>	106

1. Einleitung

„[A]utoexistencia es la respuesta total al misterio del mundo, implicante de eternidad“ (M: 111).

Dieses Zitat aus Macedonio Fernández' Roman *Museo de la novela de la Eterna* kann als essenzhafte Reduktion der hier vorliegenden Arbeit gesehen werden, bringt es doch die beiden wesentlichen, strukturierenden Aspekte zu dessen Untersuchung auf den Punkt. Zum Einen hebt es die Bedeutung der Autonomie, also der selbstgenügsamen, rein selbstbezüglichen Existenz hervor, stellt dieser aber auf der anderen Seite eine metaphysische Transzendenz und damit Offenheit entgegen. Es wird zudem nicht nur deutlich, dass hier zwei konträre, extreme, unvereinbar erscheinende Pole – nämlich jeweils die Endpunkte der Skala von Geschlossenheit und Offenheit – im Spiel sind, sondern es wird gleichsam deren auf den ersten Blick paradox erscheinende, enge Beziehung und gegenseitige Bedingtheit hervorgehoben. Im Zuge der Untersuchung werden wir noch auf weitere Dichotomien stoßen, die auf gewisse Weise Folge aus dieser ersten zu Grunde gelegten Unterscheidung sind.

Eine dieser Oppositionen ist die zwischen Theorie und Praxis, also der metadiskursiven, theoretischen Ausführung der Romandoktrin einerseits und dem Versuch praktischer Anwendung dieser Prämissen andererseits. Allerdings werden wir auch hier sehen, dass diese beiden Bereiche keineswegs getrennt voneinander existieren, sondern zu einer Einheit verschmelzen, die sowohl den konstanten, in sich geschlossenen Selbstbezug als auch eine Öffnung und Ausrichtung auf den Leser und die Zukunft vereint. Ähnlich geschieht dies bei den eng damit verbundenen Kategorien von Ästhetik und Metaphysik. Der Bereich der Ästhetik verkörpert dabei offensichtlich die Geschlossenheit und Unabhängigkeit der Kunst und kann, als der ihr eigene Bereich der Reflexion, der Seite der Theorie zugeordnet werden. Auf der anderen Seite steht die Metaphysik, die per se Texttranszendenz und eine Öffnung aus dem Bereich des spezifisch Literarischen bedeutet. Sie wird allerdings auch innerhalb der literarischen Praxis bedeutsam, die wie bereits angedeutet offen ausgerichtet ist und eine metaphysisch-transzendente Veränderung des Lesers anstrebt.

Macedonio schafft nicht nur das widersprüchliche Nebeneinander all dieser widerstreitenden Tendenzen, sondern verbindet sie vielmehr zu etwas ganz Neuem, dessen Wert vor allem in seiner kritischen Bewusstheit liegt. Um allerdings verstehen zu können, wie es zu dieser wundersamen Einheit kommen kann, müssen zunächst die konträren Seiten für sich betrachtet und ihre spezifischen Eigenheiten herausgestellt werden. Analog zu den besehenen Dichotomien lässt sich deshalb auch diese Arbeit in zwei Hauptteile gliedern, die sich in ihrer inhaltlichen Ausrichtung an der als erstes festgestellten Unterscheidung in Autonomie und

Offenheit orientiert, wobei sich auch die Auseinandersetzung mit den anderen beiden Begriffspaaren einigermaßen gleichmäßig auf die ihnen jeweils korrespondierenden Seiten verteilt. Andererseits ist eine eindeutige Trennung nicht immer einfach, und so kann es durchaus vorkommen, dass die beiden Bereiche schon bei ihrer Untersuchung ineinander greifen und nicht durchweg klar voneinander isoliert werden können.

Für unsere Untersuchung haben wir auf Grund der konzeptuellen Aufspaltung in zwei sehr grundlegende Aspekte neben der speziell auf Macedonio ausgerichteten Literatur auch einige Werke hinzugezogen, die sich entweder mit dem Phänomen der Autonomie oder der Offenheit oder mit der modernen Literatur im Allgemeinen beschäftigen. Für den Bereich der Autonomie waren dies zum Einen Pierre Bourdieu und zum Anderen Peter Bürger. Um den Prozess der Autonomisierung verstehen zu können, ist Pierre Bourdieus Konzept des Felds und dessen interne Regulierung, aber auch äußere Abgrenzung durch das Prinzip der Konkurrenz sehr hilfreich.¹ Aber auch Peter Bürgers ältere Überlegungen zur Herausbildung der literarischen Autonomie helfen dabei nachträglich das zu beschreiben, was Macedonio schon Jahre vorher praktisch umgesetzt hat: eine in sich geschlossene, selbstreflexive Literatur. Für den Bereich der Offenheit greifen wir auf Texte von Umberto Eco und Gérard Genette zurück. Von Eco übernehmen wir z.B. die Unterscheidung in eine grundsätzliche Offenheit durch die Polysemie der Rezeption und eine strukturell intendierte Ambiguität durch Faktoren der Konstruktion des Werks, die er in seinem Buch *Opera aperta*² beschreibt, wobei er die Werke der letzteren Kategorie als eben solche bezeichnet: als ‚offene Werke‘. Wie schon der Text Peter Bürgers beschreibt auch Eco nur nachträglich, was viele Künstler, wie eben Macedonio, längst praktizierten; er erlaubt damit aber einen systematisierten theoretischen Zugriff auf diese offenen Texte (vgl. Flammersfeld, 1976: 151), bei denen es häufig schwer ist einen Ansatzpunkt zu finden. Die hier angedeuteten Formen der Offenheit werden auch von Genette sehr systematisch und umfassend thematisiert. Er bezeichnet sie allerdings als verschiedene Arten der Transzendenz und grenzt sie von der Immanenz – also der rein ontologischen Beschaffenheit des Kunstwerks – ab, die durch sie transzendiert wird (vgl. Genette, 1994: 17, 185, 286 ff.). Im Bezug auf die moderne Literatur allgemein ist uns Roland Barthes mit seinen Überlegungen zu ihrer Sprache und deren utopischer Erneuerung immer wieder von Nutzen, denn viele der von ihm festgestellten Eigenschaften und Widersprüche finden sich in sehr ähnlicher Form bei Macedonio und seinem Versuch zur

¹ Bourdieu formuliert seine Theorie an Hand und im Bezug auf die Entwicklung der französischen Literatur. Seine grundlegenden Konzepte wie die des Felds, der Konkurrenz und des Raums der Möglichkeiten beanspruchen aber durchaus universale Einsetzbarkeit.

² Wir verwenden im Folgenden die spanische Übersetzung mit dem Titel *Obra abierta*.

Erneuerung der Romangattung. Ansonsten verwenden wir verschiedene Monographien und Zeitschriftenaufsätze zu Macedonios Ästhetik, Metaphysik und im Speziellen zu dem hier behandelten Roman *Museo de la novela de la Eterna*. Da bei Inangriffnahme der Arbeit vor allem der ästhetische Gesichtspunkt des Romans im Vordergrund stehen sollte, ist die Auswahl an Texten, die sich ausschließlich mit der metaphysischen Seite befassen, eher gering. Allerdings wurde bereits angedeutet, wie eng Autonomie und Offenheit, Theorie und Praxis, Ästhetik und Metaphysik bei Macedonio verwoben sind und so kamen wir im Laufe der Untersuchung nicht umhin das metaphysische Fundament seiner Ästhetik maßgeblich mit einzubeziehen. Offenbar sahen sich viele Autoren mit diesem Problem konfrontiert, denn die meisten Texte mit einem ästhetischen Schwerpunkt befassen sich auch in irgendeiner Weise mit der metaphysischen Seite. Besonders die Monographien verfolgen meist einen sehr umfassenden Ansatz, bei dem beinahe alle Aspekte zumindest einmal angerissen werden. Ansonsten lässt sich ganz klar ein Übergewicht an argentinischen Sekundärtexten ausmachen. Außer zwei deutschen Texten – von Jakob und Flammersfeld – und wenigen englischen, stammen alle aus dem lateinamerikanischen und insbesondere dem argentinischen Raum, was den Schluss zulässt, dass Macedonio außerhalb der nationalen Grenzen immer noch wenig Beachtung findet.

Für das dieser Arbeit zu Grunde liegende Primärwerk *Museo de la novela de la Eterna* benutzen wir die Ausgabe der Gesamtwerte, also Band sechs der Reihe des Corregidor-Verlags. Zwar greifen wir auch auf die kritische Ausgabe des Archivos-Verlags zurück, allerdings ausschließlich auf einige darin enthaltene Sekundärtexte. Dies ist zum Einen der Tatsache geschuldet, dass wir aufgrund von Lieferverzögerungen erst sehr spät Zugang zu dieser Ausgabe hatten und dementsprechend Anordnung und Wortlaut der Zitate bereits der anderen Edition entnommen hatten. Eine Revision der Zitate wäre daher nicht nur höchst aufwendig, sondern zum Teil auch problematisch, da an einigen Stellen die Anordnung bestimmter Textpassagen variieren kann bzw. einige Fragmente aus dem Text ausgegliedert wurden; eine Problematik, die auf die posthume, nicht klar festgelegte Organisation des Textes zurückzuführen ist. Allerdings ist in beiden Ausgaben Macedonios Sohn Adolfo de Obieta der Herausgeber – die grundsätzliche Herangehensweise und Perspektive bleibt daher dieselbe – und die Corregidor-Ausgabe stellt zudem eine wesentlich neuere, zweite Auflage des Textes dar. Dennoch finden sich in dieser neueren Ausgabe vermehrt Schreib- oder Tippfehler, die dann in dieser Arbeit als solche markiert wurden, sowie eine kursive Formatierung einiger der Vorworte, die im Archivos-Verlag ebenfalls nicht zu finden ist und von deren Markierung wir beim Zitieren deshalb absehen.

Hauptproblem bei unserer Untersuchung dieses fragmentarischen, widersprüchlichen, extrem vielfältigen, auf unterschiedliche Ebenen ausgerichteten und auf verschiedenen Ebenen agierenden Werks Macedonios war es, wie bereits angedeutet, einen Ansatzpunkt bei der Analyse zu finden. So scheint in diesem Roman alles in irgendeiner Weise zusammenzuhängen und jeder Aspekt verweist noch auf einen weiteren, der untrennbar mit seinem Verständnis verbunden ist; der Text zeigt sich dem Leser als komplexes Gebilde aus Dominosteinen, bei dem die Berührung eines beliebigen Themas oder Aspekts eine Kettenreaktion auslöst und zehn weitere relevante Ebenen der Betrachtung oder zumindest Fragen aufwirft. Hinzukommt der vielerorts widersprüchliche, aber auch ironische Charakter und so scheint oft nicht einmal die Intention, mit der etwas geäußert wurde, klar identifizierbar. Viele dieser Widersprüche lassen sich zwar durch den metaphysischen Überbau auflösen, andere bleiben dennoch bestehen. Grundvoraussetzung für eine Synthese der widersprüchlichen Bestrebungen und Zielsetzungen wird damit aber sich auch bei einer ästhetischen Herangehensweise auf Macedonios metaphysisches Spiel einzulassen, denn wird diese Dimension nicht ernst genommen, so muss sie zwangsläufig als störend und unauflösbarer Widerspruch empfunden werden in einem Werk, das sich auf ästhetischer Ebene rein literarisch und frei von Transzendenz verstanden wissen will. Zudem macht die eingangs erwähnte Verbindung konträrer Konzepte zu einer ganz neuen Einheit die Beurteilung seines Werks nach tradierten Kategorien sehr schwer, denn diese werden, wenn nicht zerschlagen, so doch verzerrt und ihrer eigentlichen Funktion beraubt. Macedonio entzieht sich mit seinem Text all den gängigen Kategorien und Rastern (vgl. Engelbert, 1981: i; Fernández, 1996: 38; Salvador, 1986: 12) und macht es erforderlich auch diese neu zu denken und einer Veränderung zu unterziehen. Darum geraten neben den bisher angeklungenen Aspekten auch immer wieder Fragen nach der Beschaffenheit *Museos* als Werk, aber auch als Roman in den Blickpunkt, denn besonders diese Konzepte werden durch Macedonios unvollständiges, inkongruentes work-in-progress konstant herausgefordert. Und so nimmt Macedonio selbst auf die Form *dieses* Textes noch Einfluss, denn auch die vorliegende Arbeit wurde durch den chimärenhaften Charakter ihres Untersuchungsgegenstands zu einer dynamischen, prozesshaften Suche, bei der immer wieder von Neuem begonnen, revidiert, erweitert und weggenommen werden musste und Struktur und Anordnung bis zum Ende mobil blieben. Doch anders als Macedonios *Museo* kommt dieser Text zu einem Abschluss, und auch wenn diese Arbeit kein ‚offenes Werk‘ sein soll und hoffentlich weder Macedonios Prinzip der Inkongruenz noch seine Ästhetik des Plagiats aufgreift, so wollen wir doch seinen Anspruch einer Öffnung an den Leser und eines ‚Weiterdenkens‘ beibehalten.

2. Erster Hauptteil: Aspekte der Autonomie

2.1. Der Roman als Abgrenzung: Negation und Erneuerung als Programm

2.1.1. Externe Abgrenzung des literarischen Felds

Die Frage der Autonomie ist immer auch eine der Abgrenzung, sei es innerhalb des literarischen Felds, in dem die verschiedenen Strömungen frei konkurrieren, oder nach außen, gegenüber den anderen Feldern. Denn erst diese radikale Abgrenzung eines Bereichs von all den anderen ermöglicht es ihm zu einem geschlossenen, unabhängigen Universum zu werden, das sich bewusst als solches wahrnimmt und innerhalb seiner Grenzen jede Form des Ausdrucks zulässt.

Die Autonomie des literarischen Bereichs ist die Folge eines historischen Prozesses der Abgrenzung von den Bereichen des Religiösen, Politischen, Wirtschaftlichen usw. und wird erst im 19. Jahrhundert vollständig erreicht (vgl. Bürger, 1995: 34 f., Bourdieu, 1992: 94). Sowohl Bürger als auch Bourdieu heben für das Erreichen dieses Autonomiestatus die Bedeutung der reinen Kunst – des Ästhetizismus – hervor, die als Gegenreaktion zu Romantik und Realismus entsteht und erstmals allein den Gesetzen der Kunst unterliegt, also denen des Ästhetischen, ohne moralische, politische oder anderweitige Implikationen zu berücksichtigen (vgl. Bürger, 1995: 29, 34 f.; Bourdieu, 1992: 90 f.; 112-116); es kommt damit zu der Loslösung von allen externen Machtinstanzen und die Kunst wird zu ihrer eigenen, alleinigen Obrigkeit. Laut Bourdieus Theorie der Felder stehen diese in einer Konkurrenzbeziehung zueinander (vgl. Bourdieu, 1992: 103 f.) und ein jedes der autonomen Felder verfügt über sein eigenes, spezifisches Kapital – sei es nun wirtschaftlicher oder kultureller Natur –, das allerdings nur innerhalb des eigenen Feldes von Wert ist (vgl. ebd., 2003: 123). So kommt es durch die Erlangung der Autonomie in der reinen Kunst zu einer radikalen Fixierung auf die Eigengesetzlichkeit und den kulturellen Wert des eigenen Bereichs – kurz zu der Herausbildung einer Geschlossenheit – und somit zu einem Ausschluss feldfremder Werte, wie z.B. dem ökonomischen Kapital. Die Folge hieraus ist die Umkehrung der Wirtschaftslogik durch die Verfechter einer reinen Kunst, die sich insbesondere auf die Vermarktung ihrer Werke niederschlägt, denn wo postuliert wird, dass ein hohes ökonomisches Kapital, also ein großer Absatz, den symbolisch-kulturellen Wert der Kunst schmälere, muss diese Kunst um ihres eigenen Wertes willen unbekannt bleiben oder lediglich in einem kleinen Kreis Auserwählter zirkulieren (vgl. ebd.: 140; ebd., 1992: 121 ff.). Dies ist das Dilemma, dem sich die reine Kunst zu stellen hat und aus dem sie andererseits sogar ihre Tugend bezieht: was als ein Mangel an Publikumsinteresse interpretiert werden könnte, wird von den Avantgardisten

häufig in eine elitäre Haltung der Ablehnung kommerzieller, marktorientierter Vermarktungsstrategien und dem entsprechenden (in der Regel bürgerlichen) Publikum verkehrt (vgl. Bourdieu, 1992: 121). Doch wie so oft stellt sich auch hier die Frage nach der Henne und dem Ei.

Die Maxime des Ästhetischen findet in dem Primat der Form über den Inhalt (vgl. Barthes, 1972: 8 f., 62; Bürger, 1995: 25 f.) – den Macedonio mit den Ästhetizisten teilt – ihren Ausdruck, denn laut seinen Überlegungen zur Kunst besteht diese nur in der Technik, in der Ausführung, nicht in dem zu Grunde liegenden Material, das für ihn völlig unbedeutend und daher willkürlich ist: „Los ‘asuntos’ son extraartísticos, no tienen calidad de arte, y deben ser meros pretextos para hacer operar la técnica“ (TA: 236)³. Es gibt für ihn keine privilegierten Gegenstände der Literatur und gerade das Kriterium des Schönen, das ein moralisches, außerkünstlerisches ist, hat für ihn keinerlei Bedeutung: „El Arte no es un fenómeno de Belleza“ (TA: 235). So propagiert er gerade die niedrigen, hässlichen Gegenstände oder gibt die Auswahl des Inhalts völlig aus der Hand:

„[...] lo más yermo y marchito, la tierra monótona y seca, el rostro ajado, senil, desgastado, tientan a la verdadera facultad artística. Todo es autorístico“ (TA: 243).

„Estética de Horror al Asunto y de Obra de Arte de Encargo [...]. El Arte de Encargo sería un ejemplo y mostraría el ridículo de la valoración y jerarquía de los asuntos“ (TA: 239).

Was hier in der ‚Auftragskunst‘ humoristisch zugespitzt erscheint, ist einfach nur die radikale Umsetzung seiner Annahme, dass der Inhalt der Kunst bedeutungslos sei und lediglich ihre Ausführung über die Qualität des Kunstwerks entscheide. Dieser Annahme liegt die Aufwertung des inhärent Ästhetischen, also der Form, an Stelle moralischer Differenzierung des Inhalts je nach seiner gesellschaftlichen oder politischen Relevanz zu Grunde (vgl. Bürger, 1995: 25 f.; Bourdieu, 1992: 154 ff.). Im Bezug auf den Bereich der Literatur heißt dies, die Sprache als spezifisches Mittel und Bedeutungsträger dieser Kunstform in den Vordergrund zu stellen: „Debe quedar lo que sólo con palabra escrita y con la palabra escrita autorística se puede obtener“ (TA: 247). Die geschriebene Sprache der Prosa ist für Macedonio privilegiertestes Kunstmittel, da sie anders als andere Kunstmittel frei von außerkünstlerischen, verunreinigenden Faktoren wie etwa Musikalität, Gestik usw. ist; sie wird für ihn daher auch zum Grundmerkmal seiner so genannten *Belarte* oder *Autorística*.⁴

³ In diesem Teil entstammen Macedonios ästhetische Postulate meist dem Text „Para una teoría del Arte“, der als eine Art Poetik verstanden werden kann. Die darin enthaltenen Maximen werden zwar auch in *Museo* geäußert und angewendet, allerdings nicht immer mit derselben Allgemeinheit und Prägnanz, die hier gesucht wird.

⁴ „Belarte debe llamarse el Arte, para excluir netamente la sensorialidad, cuyo oficio y cultivo debe llamarse Culinaria. Yo propondría como mejor nombre del Arte el de Autorística“ (TA: 235). Zur Sprache als privilegiertem Kunstmittel und der Ablehnung sinnlicher Stimulierung vgl. TA: 238; 245.

Doch nicht nur durch seine Absage an die Prinzipien moralischer Beurteilung und die Dominanz des Inhalts entspricht Macedonio der Maßgabe einer Abgrenzung des literarischen Felds von den es umgebenden. So verleiht seine Haltung zum Literaturmarkt und besonders zu seiner eigenen Vermarktung einer antiwirtschaftlichen Position Ausdruck, die logische Folge des Ausschlusses ökonomischer Werte aus dem autonomen Feld der Literatur ist. Zu Lebzeiten veröffentlicht er so gut wie keine Texte, und wenn doch, so meist auf massives Drängen seiner Avantgardekollegen, wie beispielsweise Borges, oder später seines Sohnes, der sich der aufreibenden Arbeit annimmt die unzähligen Notizen und Fragmente seines Vaters zu Texten zu bündeln und daraus nach dessen Ableben seine gesammelten Werke zu konstruieren (vgl. Obieta, 1972: 49; ebd., 1996: XXV f.). Das Verlegen und kommerzielle Vermarkten seiner schriftlichen Ergüsse lag ihm mehr als fern und nicht selten finden sich in seinen Texten ironische Seitenhiebe auf die Funktionsweise des Literaturmarktes.⁵ Macedonio scheute aber offensichtlich schon bei seinen mündlichen Vorträgen, Reden und *Brindis* im Umfeld der *Martinfierristas* das große Publikum, obwohl von seinen Zeitgenossen gerade seine sprecherischen Qualitäten und die massive Überlegenheit seiner mündlichen Äußerungen gegenüber ihrer schriftlichen Fixierung betont werden (vgl. Moreno, 1964: 12; Garth, 2001: 357; Camblong/Obieta, 2001: 17; Engelbert, 1981: v ff.).

Die Beurteilung dieser Unvollständigkeit und Nicht-Vermarktung seiner Texte fällt in der Sekundärliteratur höchst unterschiedlich aus. Häufig wird darin ein grundlegendes Desinteresse an seinen eigenen Schöpfungen und deren Vermarktung gesehen (z.B. bei Moreno, vgl. ebd., 1964: 12) oder sogar ein Merkmal der Unfähigkeit, das dadurch kaschiert werden soll (vgl. Salvador, 1986: 84 f.; Echavarren, 1982: 37). Richtig hieran ist sicherlich die Tatsache, dass seine Arbeitsweise, aber auch seine Poetik selbst, nicht auf ein abgeschlossenes Konstrukt abzielen, sondern vielmehr in der Tradition des work-im-progress stehen (vgl. Salvador, 1986: 85 f.) bzw. diese Tradition mit initiieren. Ein Faktor seiner Nicht-Veröffentlichung scheint also tatsächlich in seiner Literatur inhärent angelegt zu sein, denn sowohl das in Kapitel 2.2.1. angesprochene *pensar-escribiendo* als auch das im zweiten Teil untersuchte ‚offene Buch‘ stehen dem Werk als einer abgeschlossenen, systematisch aufgebauten, vollendeten Einheit diametral entgegen. Es lässt sich jedoch festhalten, dass Macedonios Haltung anders als bei gewissen Strömungen der Avantgarde keiner elitären Position gegenüber seinem Publikum entspringt (vgl. Flammersfeld, 1976: 193, 221), denn

⁵ „Yo [...] me veo en apuros de Obras Completas, para empezar, de modo que todo el porvenir, toda mi carrera literaria será posterior, en mi caso, a dichas Obras; sólo porque el público no se ha parado a esperarme para darme nombre de un gran desconocido y ahora tengo que merecerlo, componiéndome de golpe un pasado de autor y poder luego comenzar a escribir“ (M: 50), „el autor [...] que aquí se inaugura, no es tan conocido que se exija comenzar la venta de su libro por la cuarta edición como hacen los grandes autores“ (M: 82).

die Rolle des Lesers ist, wie wir im zweiten Teil sehen werden, fundamental und eigentliches *Movens* seines Schreibens. Doch so wie er eine ganz bestimmte neue Ästhetik verfolgt und durch seine Texte propagiert, sucht er auch einen ganz bestimmten Lesertyp und um diesen zu finden, erscheinen ihm die traditionellen Vermarktungswege nicht geeignet. Mit seiner Strategie der permanenten Ankündigung seiner noch nicht existierenden Texte in Zeitschriften, in anderen Texten von ihm oder auf Flyern, seinen sprechenden Titeln, die selbst schon Werke darstellen, seiner Kandidatur zum Präsidenten und seiner mündlichen Präsenz an Stammtischen, in Cafés etc. (vgl. Flammersfeld, 176: 154; Salvador, 1986: 17) sucht Macedonio neue Wege der Vermarktung und des Erreichens einer Leserschaft, die mit der traditionellen Funktionsweise des Literaturmarktes brechen (vgl. Garth, 2001: 356, 366 f.).

2.1.2. Interne Abgrenzung des literarischen Felds

Auch innerhalb des literarischen Feldes finden wir das Prinzip von Konkurrenz und Abgrenzung, und der erreichte Autonomiestatus hat nicht nur Folgen für die Positionierung des einzelnen Felds im Kräftespiel der konkurrierenden Felder, sondern auch für seine interne Organisation. Denn die erlangte Freiheit der Unabhängigkeit beschränkt sich nicht nur auf die Implikationen feldfremder Werte, sondern erlaubt auch eine Loslösung von feldinternen tradierten Werten, also sowohl von vorgegebenen ethischen oder politischen Positionen als auch von einem festen Motivinventar oder zeitlich begrenzten Moden in Form und Inhalt (vgl. Bourdieu, 1992: 126). Die *totale* Autonomie des künstlerischen Bereichs müsste diesen laut Bourdieu in einen paradoxen Bereich verwandeln, in dem gerade nicht mehr das Vorhersehbare, festen Regeln Unterworfenen praktiziert würde, sondern vielmehr das Nicht-Erwartbare, Nicht-Rationale, Regellose (vgl. ebd.: 96). Doch offensichtlich ist auch heute der Bereich der Kunst nicht bloß ein Raum des Abweichenden, Neuen, sondern vielmehr des Nebeneinanders sowohl immer neuer, als auch alter, traditioneller Formen (vgl. Bürger, 1995: 86, 122; Eco, 1965: 13). Dies lässt den Rückschluss zu, dass ein völliger Ausschluss feld-externer Implikationen nicht in allen Kunstformen möglich ist (man denke etwa an die immer noch bzw. immer wieder existierende sozial engagierte Kunst) und kann laut Bourdieu auf die Bedeutung der Position der Akteure innerhalb des künstlerischen Felds zurückgeführt werden (vgl. Bourdieu, 2003: 137 ff.).⁶ So verfolgten Künstler mit einem breiteren öffentlichen An-

⁶ Bürger hingegen sieht die Koexistenz unterschiedlicher Kunstmittel und antagonistischer Haltungen in der Zeit der Avantgarde als Folge der Entwicklung hin zur Form und weg vom Inhalt, die die Kunstmittel als solche

sehen verstärkt passive Strategien des Erhalts, während solche, meist jüngere, Künstler, die sich am Rande des künstlerischen Felds bewegen und deren kulturelles Prestige eher gering ist, aktivere Ansätze des Umbruchs und der Erneuerung, der Häresie, anstreben (vgl. Bourdieu, 2003: 122 ff.). Die Spannung des künstlerischen Felds ist die eines permanenten Kampfes zwischen Alt und Neu, Tradition und Revolution, allgemein anerkannten Künstlern und Avantgarde und entlädt sich in einem beständigen Pendeln zwischen Destruktion und Konstruktion (vgl. ebd.: 138 f.). Begrenzt wird der Handlungsspielraum der Akteure aber in jedem Fall von den spezifischen Prinzipien und Regeln des Feldes, vom „Raum der Möglichkeiten“ (ebd.: 130), der sich dem Künstler eröffnet und der Folge vorheriger Kämpfe zwischen Bewahrern und Häretiker ist (vgl. ebd.: 130 f., 139). Dieser Raum der Möglichkeiten ist der Horizont des überhaupt Denkbaren, der sich durch die Vorstöße neuer, revolutionierender Künstler immer ein Stück weiter nach hinten verschiebt, aber dennoch nie ganz abgeschafft werden kann. Der Verdienst der Autonomie ist es also vor allem eine Pluralität der Haltungen und auch der Ausdrucksformen geschaffen zu haben, da diese nicht mehr nach anderen, ethischen, politischen oder wirtschaftlichen Implikationen, herausgefiltert werden, sondern sich nur dem selbstregulierenden Prinzip der Konkurrenz zu stellen haben.

Möchte man nun Macedonio zu seiner Zeit innerhalb des literarischen Feldes positionieren, so ist er trotz seines schon fortgeschrittenen Alters mit Sicherheit der Seite der Häretiker und Erneuerer zuzuordnen. Doch selbst innerhalb dieses Milieus ist er Einzelgänger und Vorläufer, der insofern über den Umbruchbestrebungen der Avantgarde steht, als er sich den Moden der rebellierenden Jungen, wie etwa der Vielzahl an –Ismen entzieht, und trotz seiner Funktion als Mentor der *Martinfierristas* nicht über seine Zugehörigkeit zu einer Gruppe definiert werden kann.⁷ Er ist Einzelkämpfer und Vorstreiter im Kampf der literarischen Erneuerung, den er auf seine stille, humorvolle und verschrobene Art führt.

Auf der ihm entgegen gesetzten Seite steht der Realismus, gegen und in Abgrenzung zu dem er schreibt und der für ihn über die spezifische, zeitlich determinierte Schule hinausgeht, sondern vielmehr eine bestimmte Grundhaltung gegenüber dem Verhältnis von Literatur und Welt, von Realität und Fiktion beschreibt (vgl. Engelbert, 1981: 108 f., 118; Flammersfeld, 1976: 157 f.; Jakob, 1997: 81 f.). So betont er in *Museo* den antirealistischen Charakter seiner Kunst; der Roman wird sogar explizit zum Angriff auf den Realismus deklariert, der sich

überhaupt erst erkennbar macht und sie nicht mehr bloß als Instrument zur Wiedergabe des Inhalts, sondern als eigenen Wert sieht. Vgl. Bürger, 1995: 23 ff.

⁷ Macedonios Außenseiterposition (vgl. Flammersfeld, 1976: 216, 220), v.a. aber seine Vorläufer-Rolle wird in der Sekundärliteratur durchweg betont, vgl. z.B. Borinsky, 1972: 32, 46; Lindstrom, 1977: 82; Salvador, 1986: 9, 109. Oder Camblong, die ihn gar zu einem Vorläufer des Feminismus erklärt, vgl. Camblong/Obieta, 2001: 22.

anders als seine Kunst anderen Wahrheitskriterien als denen der Kunst intrinsisch eigenen unterwirft: „La tentativa estética presente es una provocación a la escuela realista, un programa total de desacreditamiento de la verdad o realidad de lo que cuenta la novela, y sólo la sujeción a la verdad del Arte, intrínseca, incondicionada, auto-autenticada“ (M: 41). Hauptangriffsfläche bietet ihm dabei die realistische Illusion der Wahrscheinlichkeit, die eben eine solche Bewertung fiktionaler Vorgänge nach wissenschaftlichen Kriterien aus der außerliterarischen Welt vornimmt und die er mit seiner Form der Kunst herausfordert (vgl. Jitrik, 1973: 55 ff., 70; Pagni, 1991: 205; Salvador, 1986: 26): „El desafío que persigo a la Verosimilitud, al deforme intruso del Arte, la Autenticidad – está en el Arte, hace el absurdo de quien se acoge al Ensueño y lo quiere Real – [...]“ (M: 41). Seine Kritik gilt hierbei der Verlogenheit der realistischen Literatur, die wie alle Kunstformen Fiktion ist, dies aber unter dem Deckmantel einer vermeintlichen Authentifizierung durch die Imitation der Realität nach den Kriterien der Wahrscheinlichkeit zu verstecken versucht und sich als außerliterarische, gerade nicht-fiktionale Realität geriert (vgl. Borinsky, 1972: 33, 36; Fernández, 1996: 40, 43). Der Realitätseffekt, den diese literarische Schule sucht, soll dem Leser die Illusion verschaffen einem Stück Leben beizuwohnen, nicht einer fiktiven, künstliche geschaffenen Welt mit eigenen Regeln und Gesetzmäßigkeiten. Gegen diese Form ‚halluzinatorischer‘ Kunst (vgl. M: 44 f.) wendet sich Macedonio vehement: „Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viendo un vivir, no presenciado [sic!] ‘vida’“ (M: 41). Dies gilt besonders für die Romanfiguren, die rein fiktional und auf keinen Fall wie lebendige Personen wirken sollen: „Lo que no quiero [...] es que el personaje parezca vivir, y esto ocurre cada vez que en el ánimo del lector hay alucinación de realidad del suceso: la verdad de vida, la copia de vida, es mi abominación“ (M: 44).

Grundlage des realistischen Wahns der Authentifizierung durch Anlehnung an die Wahrscheinlichkeitskriterien der äußeren Welt ist die Kopie, die Mimesis, die sich die naturgetreue Wiedergabe der Welt zur Aufgabe macht. Gegen eine solche ‚Spiegel-Kunst‘ wendet sich Macedonio, da sie, wie oben schon angedeutet, versucht uns die Fiktion als äußere Wirklichkeit erscheinen zu lassen, sich im Grunde aber zwischen uns und das Leben stellt: „[...] la obra de arte-espejo se dice realista e intercepta nuestra mirada a la realidad interponiendo una copia“ (M: 127). Gegen diese Ästhetik der Kopie opponiert Macedonio, denn sie ist unfrei und verlogen; weder künstlerisch, da sie gerade das explizit Künstlerische an der Literatur, nämlich deren Fiktionalität und Kunstcharakter zu dissimulieren versucht, noch das Leben selbst, von dem sie bloß fader Abglanz ist und über das sie uns nichts zu lehren vermag (vgl. Jitrik, 1973: 53 f.; Salvador, 1986: 32 ff., 104 f.):

„Libre sin límite sea el arte y todo lo que le sea anejo, sus letras, sus títulos, el vivir de sus cultores. [...] Es axiomático error definir el arte por copias: la vida la comprendo sin copias; una situación nueva, un carácter nuevo encontrado en el vivir, sería eternamente incomprensible si las copias fueran necesarias. Efectividad de autor es sólo de Invención“ (M: 50).

Für Macedonio ist eine solche realistische Kunst also nicht bloß ästhetisch verwerflich, sondern schlichtweg überflüssig, denn sucht man die Realität, so wendet man sich am besten direkt an das Leben: „[...] construyamos una novela así que por una buena vez no sea clara, fiel copia realista. O el Arte está de más, o nada tiene que ver con la Realidad; sólo así es él real, así como los elementos de la Realidad no son copias unos de otros“ (M: 127). Der rein handwerklichen Kunst der Imitation und Nachbildung stellt er eine freie, eigenständige Kunst der Erfindung entgegen: „[...] nuestra estética es la inventiva“ (M: 18). Im Gegensatz zum mimetischen Ansatz des Realismus erkennt diese ‚Kunst um der Kunst willen‘, dass die künstlerische Wahrheit in der Kunst selbst – also in ihren spezifischen Mitteln und Prinzipien – zu suchen ist und nicht in feldexternen Kriterien wie etwa dem Publikumsgeschmack (vgl. Borinsky, 1972: 34, 41; ebd., 1978: 101; Jitrik, 1973: 57 f.):

„[...] la invención, no la copia de realidad, es la verdad en Arte“ (M: 75).

„Sinceramente, es hermoso este cambio, es arte por el arte y arte para la crítica, que es nuevamente arte por el arte. El horrible arte y las acumulaciones de gloria del pasado, que existirán siempre, se deben: al sonido de los idiomas y a la existencia del público; sin ese sonido quedará el sólo camino de pensar y crear; sin público la calamidad recitadora no ahogará el arte“ (M: 48).

Eines dieser außerliterarischen Kriterien, das den Inhalt in besonderem Maße strukturiert, ist das Prinzip der Kongruenz: „La congruencia, un plan que se ejecuta [...], es un engaño del mundo literario y quizá de todo el artístico y científico“ (M: 107). Macedonios Absage an das Prinzip logischer Organisation und Kontinuität schließt gleichermaßen die zeitliche und logische Verknüpfung der Ereignisse auf der Basis von Kausalität mit ein und muss so unweigerlich in der Aufgabe dessen münden, was traditionell unter dem Begriff der ‚Handlung‘ zusammengefasst wird. Er grenzt sich hier von der in der Vergangenheit vorherrschenden Tradition des „libro vacío y perfecto“ (M: 14) ab, von dem ‚perfekten‘ ergo kongruenten, organisch zu einem Ganzen gewachsenen Werk, das auf das reinigende, auflösende Ende hinläuft und von ihm als unkünstlerisch angesehen wird (vgl. Engelbert, 1981: 185 f.; Jitrik, 1973: 55 ff.; Masiello, 1986: 96). Demgegenüber stehen seine Romanfiguren, die sich fast ausschließlich über ihre symbolisch-sprechenden Namen charakterisieren, in ebenso symbolisch-bildlichen Beziehungen zueinander, nicht in solchen kausal verknüpfter Interaktion (vgl. Fernández, 1996: 44 f.; Flammersfeld, 1976: 176 ff.; Masiello, 1986: 202): „Nothing whatever happens to these ethereal characters; the author resolutely prevents the elements of the narrative from crystallizing into a conventional story“ (Engelbert,

1981: 54).⁸ Selbst die vermeintlichen Überreste einer ‚Handlung‘ sind nicht annähernd mit den traditionellen Vorstellungen psychologisch und kausal verbundener Ereignisse zu kohärenten Handlungsketten vergleichbar, sondern auf einer abstrakt-symbolischen (z.B. die Eroberung und Errettung Buenos Aires´ im Namen des Schönen) oder einer reflexiv-parodistischen Ebene (vgl. Engelbert, 1981: 108, 187; Flammersfeld, 1976: 183 ff.) des intertextuellen Bezugs zwischen dem neuen ästhetischen Modells Macedonios und der von ihm geschmähten mimetischen Literatur angesiedelt. Die schon im ersten Teil beobachtete, allgemeine Privilegierung der Form, der Technik, als dem spezifisch Literarischen im Gegensatz zum Inhalt, wird durch die traditionell geforderte Strukturierung des Inhalts nach den von Macedonio abgelehnten, der Realität entlehnten Kriterien der Wahrscheinlichkeit noch verstärkt und so appelliert er auch in *Museo de la novela de la Eterna* für eine Kunst der Ausführung, der Technik und gegen die (realistische) Kunst des Inhalts:

„Y seriamente creo que la Literatura es precisamente la belarte de: ejecutar artísticamente un asunto descubierto por otros. Esto es ley para toda belarte y significa que el ‘asunto’ de arte carece de valor artístico o la ejecución es todo el valor del arte. Clasificar asuntos como unos mejores, más interesantes que otros, es hablar de ética: hacer estética es ejecutar artísticamente cualquier asunto“ (M: 125).

Wieder wird hier die amoralische Dimension der Kunst hervorgehoben, die keine ethischen Unterscheidungen zu treffen hat, da sie rein, im Sinne rein künstlerischer Immanenz sein soll.

In Anbetracht der vorangegangenen Untersuchungen wird vor allem deutlich, dass die Gründe interner Abgrenzung, also in Macedonios Fall die einer rigorosen Ablehnung der realistischen Literatur, weitestgehend mit den Motiven der externen Abschirmung des literarischen Felds nach außen übereinstimmen. Wogegen sich in diesem Fall beide Formen der Abgrenzung richten, ist alles, was nicht explizit dem literarischen Raum entstammt und nach anderen Kriterien als denen der Fiktionalität und Erfindung beurteilt wird. Macedonios in diesem Sinne ‚reiner Kunst‘ steht die mimetische Form des Realismus entgegen, der, wie wir gesehen haben, verschiedene außerliterarische Faktoren impliziert, die in der ihm zu Grunde liegenden Art des Denkens begründet sind. So sind die Kategorien der Wahrscheinlichkeit und der Kongruenz vor allem *Denkkategorien* und zwar solche aus dem wissenschaftlich abstrakten Denken, das Wirklichkeit zu klassifizieren und systematisieren versucht. Gegen dieses künstliche Ordnungsraster aus der Wissenschaft richtet sich Macedonio bereits bei dessen Anwendung auf die außerliterarische Realität, da es dieser eine Strukturiertheit unterstellt, die es selbst erst nachträglich herbeiführt: „La congruencia (identidad) de los caracteres hace encantadores a los novelistas de la novela mala o correcta:

⁸ Dieses Zitat formuliert Engelbert zwar im Bezug auf *Museos* Vorläufer *Una novela que comienza*, allerdings lässt sich die Aussage ebenso auf den hier behandelten Roman anwenden.

esta congruencia nunca se mostró en una novela y no la hay en la vida“ (M: 88). Doch wenn diese Kriterien schon im Leben nichts verloren hätten, so schon gar nicht in der Kunst, in die sie der realistischen Grundhaltung folgend bedenkenlos übertragen werden; bei Macedonio müssen sie folglich allesamt unerfüllt bleiben: „[...] promesa de trama, promesa de desenlace, promesa de caracteres, promesa de unidad y de congruencia, incumplidas“ (M: 60).

Die Ästhetik, die Macedonio verfolgt, muss daher zwangsläufig sowohl die didaktisch-instruierenden Ansprüche als auch die positivistisch beschreibende oder wissenschaftlich psychologisierende Natur des Realismus ablehnen (vgl. Flammersfeld, 1976: 68; Salvador, 1986: 34), da dieser darin einem Denken Ausdruck verleiht, das nicht der Kunst, sondern anderen Bereichen wie denen der Ethik oder der Wissenschaft entspringt. Macedonio entlarvt den Realismus als eine Grundhaltung, als einen spezifischen Blick auf die Realität, der in die Kunst übertragen wird und damit seiner Prämisse der Eigenständigkeit der Kunst zuwiderläuft. Dementsprechend weit gefasst ist sein Realismusbegriff und in böswilliger Zuspitzung ließe sich auch sagen, dass für ihn alles, was nicht seiner eigenen Poetik folgt, in die ‚Anti-Kategorie‘ des Realismus integriert wird. Denn dieser Begriff umfasst für ihn nicht nur die mimetischen Formen von Beschreibung und Imitation, sondern ebenso psychologisierende, didaktische, aber auch lyrische Elemente wie Musikalität, Reim, Anordnung der Worte nach ihrem Klang usw.: „[...] en lugar de la docena de obras maestras poseeríamos cien, de verdad de arte, intrínseca, no de copia de realidad. Y típicamente literarias, de Prosa, no de didáctica, ni de palabra musicada [...] ni de pintura escrita, descripciones“ (M: 48 f.). Der Realismus ist die Reibungsfläche, an der sich Macedonios Ästhetik herausbildet und die in ihrer Negation immer mit durchscheint. Die darin enthaltene Logik von Negation und Reflexion, von Destruktion und Konstruktion, zeigt sich in der Ablehnung der Tradition – und ihrer Verkörperung im Realismus – einerseits und andererseits in der Produktion von etwas Neuem, dem Alten entgegen gesetzten, das dieses kritisch inkorporiert (vgl. Flammersfeld, 1976: 179 f.; Masiello, 1986: 195 f.; Salvador, 1986: 45).

Macedonios Ästhetik konstituiert sich daher zu einem großen Teil aus der Ablehnung tradiertter Kunstformen, also aus dem typisch avantgardistischen Impetus der Negation von Tradition (vgl. Borinsky, 1972: 45; Flammersfeld, 1976: 43 ff.; Masiello, 1986: 209). Dies geschieht einerseits implizit, durch die neuartige Form der künstlerischen Umsetzung, die er wählt und die sich entgegengesetzt zu der alten, zu überwindenden verhält, aber auch explizit, durch theoretische Reflexionen und konkrete Angriffe auf die abgelehnte Vorgängerkunst (vgl. Borinsky, 1987: 42). In jedem Fall bleibt die Tradition bei Macedonio keineswegs außen vor; sie findet auch in seiner Kunst ihren Platz, sei es in Form eines Negativabdrucks durch

ihre Aussparung oder Verneinung, ihre parodistische Überspitzung oder die kritisch-reflexive Auseinandersetzung mit ihr⁹:

„Aber gerade in MNE wird die Ambiguität des Begriffes Traditionsbruch deutlich: die Negation der traditionellen Bestimmungen, des ästhetischen Kanons, fordert zugleich deren analytische Bewußtmachung, deren Enhüllung. Der Traditionsbruch ist niemals ein blindes Durchstreichen, sondern immer auch ein Hervorstreichen“ (Flammersfeld, 1976: 179).

Wichtig ist aber, dass es dabei immer um eine kritische Inkorporation der Tradition handelt und nicht um deren blinde Weiterführung oder Bejahung. Diese kritische Distanz zu dem Vorangegangenen ist Folge aus der erreichten Autonomie des literarischen Felds (vgl. Bürger, 1995: 28 f.), die nicht nur die Abgrenzung von anderen Feldern ermöglicht, sondern auch einen hohen Grad an Bewusstheit über die Zusammensetzung und Beschaffenheit des eigenen Felds erfordert und somit eine konfrontative Auseinandersetzung der verschiedenen Gruppen innerhalb des Felds möglich macht (vgl. Bourdieu, 2003: 124 ff.).

Macedonios Ästhetik ist damit nicht eine rein positive, das Neue postulierende, sondern vor allem auch eine negative Anti-Ästhetik, die rein logische Folge aus all ihren Ablehnungen ist (vgl. Engelbert, 1981: 106; Flammersfeld, 1976: 43 ff., 67 f.): „What Macedonio calls ‘novel’ is the antithesis of the traditional novel, opposing it at every critical point. His literary theory calls into question every aspect of its conception, content, execution and function“ (Engelbert, 1981: 103). Dieser Anti-Roman, diese „antinovela“ (vgl. Epple, 2000: 11; Salvador, 1986: 109) definiert sich in einem hohen Grad über die Abgrenzung, über das Nicht-Sein und damit über die *Abwesenheit* bestimmter Merkmale und Elemente, die hier ganz konkret die des so genannten Realismus sind. Die negative Herangehensweise (vgl. Jitrik, 1973: 55; Piglia, 1996: 518) wird so selbst zu einer Abwesenheit, nämlich zu der einer Theorie, d.h. eigener, positiver Maximen und Postulate, die nicht einfach nur die Umkehrung tradiertter Prinzipien sind. Um die Geste selbstzweckhafter Negation und bloßer Provokation zu überwinden, um eben nicht nur Abwesenheit, sondern auch Anwesenheit sein zu können, muss die Negation und Destruktion des Althergebrachten ihrerseits produktiv und durch die Konstruktion von etwas Neuem, Sichtbarem komplementiert werden (vgl. Flammersfeld, 1976: 59, 63)¹⁰, das im Folgenden verstärkt in den Fokus rücken wird.

⁹ Bourdieu verweist auf das Paradox, dass gerade die hoch autonomisierte Avantgardekunst nur in ihrer Historisierung und Kontextualisierung zu verstehen ist, da sie vor allem von dem Bruch, von der Negation der Tradition lebt und diese damit negativ integriert, vgl. Bourdieu, 2003: 143. Auch Eco sieht diese Dialektik aus Negation und bewusster, kritischer Inkorporation als typisches Vorgehen der modernen Kunst, vgl. Eco, 1965: 11.

¹⁰ Engelbert sieht Macedonios Anti-Werk nicht als willkürliche Provokation, sondern als Folge seiner metaphysischen Weltsicht, die sich negativ zu der vorherrschenden verhält. Vgl. Engelbert, 1981: iii, 103 f. Ebenso Flammersfeld, die über die metaphysische Dimension hinaus seine grundlegend kritische Haltung für den Ausweg aus der Dichotomie Konformismus vs. Provokation hält. Vgl. Flammersfeld, 1976: 9, 223.

2.1.3. Der Neuheitsanspruch von Macedonios ästhetischer Theorie

Dieser konstruktive Part, das ‚Neue‘ seiner Theorie spielt bei Macedonio eine ebenso große Rolle wie die Demontierung des Vergangenen. Um also dem Verdacht rein willkürlicher Destruktion zu entgehen, hebt der Autor immer wieder den Neuheitsanspruch seiner ästhetischen Theorie gegenüber dem Vergangenen hervor und beharrt auf deren zukunftsweisenden, einzigartigen Qualität des Noch-nie-Dagewesenen: „La humanidad pondrá por fin sus ojos en lo no visto, en una muestra de lo nunca habido [...]. Se verá realmente lo nunca visto, no se trata de fantasía, es otra cosa: el primer caso del género será en novela“ (M: 46). *Museo* begründet damit die Gattung des ‚Nie Gesehen‘, ja er erfindet gleich die gesamte Gattung des Romans neu: „Pretendo, con tan ricos elementos, hacer la primera ‘novela’, [...] no es tarde en el género ‘novela’: lo empezará un moroso. Repetiré: pretendo hacer la primera novela genuina artística“ (M: 21). Macedonios Roman geriert sich hier als erster vollwertiger, denn erst er erfülle die geforderten Prämissen, um als wahrhaft künstlerischer Roman gelten zu können, ganz im Gegensatz zu allem vor ihm Dagewesenen: „Como yo pensé que hay una Literatura buena a venir y una Literatura, una novelística mala hasta hoy“ (M: 126). Diese Unterscheidung zwischen dem Alten, Negierten und dem Neuen, erstmals Künstlerischen wird bei Macedonio generisch und dichotomisch und lässt sich durch eine entsprechende konzeptuelle Zweiteilung des Romans erfassen (vgl. Flammersfeld, 1976: 180 ff.): „Damos hoy a publicidad la última novela mala y la primera novela buena“ (M: 11). Dabei sieht er den letzten, schlechten in dem von ihm verfassten Liebesroman *Adriana Buenos Aires* verkörpert, während er sich in *Museo* explizit darum bemüht die neue Gattung des guten Romans zu initiieren: „Queremos dar novela que sea buena“ (M: 121). Doch nicht immer zeigt sich der Autor bei der Einschätzung seines ersten guten Romans so bescheiden:

„[...] una tan gran novela, de intensidad única“ (M: 106).

„Mejor novela del mundo desde su principio y el de ella“ (M: 77).

Diese beiden Romantraditionen – die alte, schlechte, bis in die Aktualität andauernde und die revolutionierende, neue – werden nun in ihrer Verkörperung in den beiden Romanen, *Adriana* und *Museo* kontrastiv gegenübergestellt und als unvereinbar deklariert.¹¹ So kann nur jeweils eine von beiden vom Leser bevorzugt und mit dem Attribut gut oder schlecht belegt werden,

¹¹ Allerdings wird sein Roman *Adriana* in der Sekundärliteratur nicht immer als das Musterbeispiel der verhassten, realistischen Tradition gesehen, zu dem Macedonio ihn erklärt, sondern häufig als Parodie auf eben diese Art des Schreibens. Vgl. dazu Engelbert, 1981: 125 f.; Masiello, 1986: 202 ff. Flammersfeld teilt diese Auffassung und sieht *Adriana* und *Museo* als zwei Teile *einer* antirealistischen Dialektik, die auf die eine Seite die parodistische Demontage der Tradition stellt und auf die andere ein positives Modell für etwas Neues, Utopisches, Zukünftiges. Vgl. Flammersfeld, 1976: 165, 179-192.

auf keinen Fall aber beide: „¿Cuál será la mejor? [...] Lo que de ningún modo ha de permitírsele para máximo ridículo nuestro, es tenerlas por igualmente buenas las dos y felicitarnos por tan completa ‘fortuna’“ (M: 11).

Es wird deutlich, dass die institutionalisierten Kategorien von ‚gut‘ und ‚schlecht‘ im Grunde bloß Platzhalter für zwei unterschiedliche Romanformen und die darin verkörperten ästhetischen Vorstellungen sind: auf der einen Seite, das Vergangene, bisher Dagewesene – kurz die Tradition, die für Macedonio in ihrer Gesamtheit unter dem Schlagwort des Realismus zusammengefasst werden kann und aus den bereits analysierten Gründen abgelehnt wird – und auf der anderen Seite eine neue, zukünftige Literatur, die mit den alten Formen bricht und durch sein Werk begründet werden soll. Allein die immer wieder betonte Bezeichnung der Romane als letztem bzw. ersten seiner Art verdeutlicht, dass der Aspekt der Erneuerung, des Umbruchs und der Gegenüberstellung von Alt und Neu, von Tradition und Utopie hier im Vordergrund steht. Ob der Leser sich für das Alte oder Neue als privilegierter Form entscheidet, scheint dabei ihm überlassen; Macedonios Beurteilung der jeweiligen Romanformen legt allerdings bereits nahe, wie diese Entscheidung ausfallen sollte. Offensichtlich ist es für ihn unabdingbar eine klare Unterscheidung zwischen beiden Genera zu markieren und diese dürfen auf keinen Fall durcheinander gebracht und gar verwechselt werden. Ganz so eindeutig scheint die Angelegenheit aber auch nicht zu sein und so gibt der Autor zu selbst hin und wieder den Überblick zu verlieren:

„Es cierto que he corrido el riesgo de confundir alguna vez lo malo que debí pensar para *Adriana Buenos Aires* con lo bueno que no acaba de ocurrírseme para *Novela de la Eterna* [...]. ¡Lo que sufrí cuando no sabía si una página brillante pertenecía a la última novela mala o a la primera buena!“ (M: 11 f., Hervorh. im Orig.).

Sobald Textpassagen aus einem der beiden Romane unabhängig und losgelöst von den vorab festgelegten Einordnungsrastern von gut und schlecht betrachtet werden, ist ihre Zuordnung mit einem Mal gar nicht mehr so eindeutig. Wir finden uns in dieser Formulierung mit einem der typisch Macedonianischen Paradoxa konfrontiert, das die Absurdität eines solch exklusiven Raster- und Gattungsdenken offen legt¹², denn wenn man dem letzten Satz Glauben schenkt, so wäre es grundsätzlich denkbar ein brillantes Textfragment der Gattung des schlechten Romans zuzuordnen. Und so ist nicht nur der schlechte Roman davon bedroht wahre künstlerische Qualitäten zu entwickeln, auch der neue, gute Roman hat mit der Verunreinigung durch die schlechte Gegen-Gattung zu kämpfen: „A veces me confundo por

¹² Zu Macedonios Ablehnung der literarischen Gattungen und seiner eigenen problematischen Kategorisierbarkeit nach eben diesen vgl. Borinsky, 1987: 158 f., 169, 182 f; Fernández, 1996: 38, 40; Flammersfeld, 1976: 9, 73 ff.; Salvador, 1986: 25, 51 f.

el trabajo simultáneo de ambas y en ésta, que es la novela buena, redacto algo del género de mala“ (M: 132, Fußnote 1). Dass diesen vor allem zeitlich definierten Romankategorien, die für die Vergangenheit respektive die Zukunft stehen, gleichzeitig ein bewertendes Etikett wie gut oder schlecht angehängt wird, zeigt zunächst nur, welcher Seite Macedonio sich mit seiner Ästhetik zugeordnet wissen will, trifft aber noch lange keine Aussage über die Qualität der Romane innerhalb ihrer Gattung. So kann es eben auch paradox anmutende Varianten geben, wie einen guten schlechten Roman, ergo einen gut ausgeführten schlechten Roman, oder einen schlechten guten Roman (vgl. Flammersfeld, 1976: 181). Die gerade beobachtete Selbst-Beweihräucherung des eigenen Romans weicht hier einer relativierenden, selbstkritischen Selbst-Einschätzung, die die eigenen Qualitäten durchaus in Frage stellt und die hohen ästhetischen Ansprüchen für gescheitert hält oder deren Umsetzung in diesem Roman zumindest einer grundlegenden Revision unterziehen möchte, die dann auch sogleich versprochen und angekündigt wird:

„[...] confíe en mi promesa de una próxima novela malabuena, primerúltima en su género, en la que se aliará lo óptimo de lo malo de *Adriana Buenos Aires* con lo óptimo de lo bueno de *Novela de la Eterna*, y en que recogeré la experiencia ganada en mis esfuerzos por probarme que algo bueno era malo, o viceversa, porque lo necesitaba para concluir un capítulo de una u otra...“ (M: 12, Hervorh. im Orig.).

Versprochen wird dem Leser also nicht wie bisher der erste gute Roman, sondern eine Mischform, die das Beste, Gelungenste der beiden konträren Gattungen zu verbinden versucht. *Museo* als vermeintliches Exemplar der letzteren Romankategorie muss in dieser Revision wie angekündigt mit seiner Demontierung rechnen, denn der Autor hält es für wahrscheinlich, dass einige der für gut befundenen Umsetzungen seiner ästhetischen Prämissen sich letztlich als Auswüchse der schlechten Tradition erweisen, da sie aus Zeitdruck oder anderen profanen Gründen in den angestrebten Roman integriert wurden. Die hier prophezeite Mischform stellt uns allerdings vor diverse Probleme, schon allein durch die angestrebte Verbindung beider Zeitdimension, der der Vergangenheit und der der Zukunft, die sie zur *primerúltima* werden lässt. Vergangenheit und Zukunft, Tradition und Erneuerung sollen in dieser allumfassenden Gattung offensichtlich auf wundersame Weise zur Auflösung geraten, wobei sich für uns die Frage stellt, inwieweit sich dies mit der von Macedonio vertretenen Haltung der Abgrenzung vereinen lässt. Der in der *novela malabuena* enthaltene Impetus der Ankündigung, Revision und der kritischen Relativierung des Bisherigen, also auch des Eigenen, vermeintlich Guten lässt sich allerdings erst sinnvoll einordnen und erfassen, wenn die dynamischen Eigenschaften der Öffnung von Macedonios Roman und dessen endlose Zielsetzung ewiger Weiterentwicklung hinzugezogen werden.

2.2. Eigengesetzlichkeit und Selbst-Bewusstheit: *Museo* als Meta-Roman

2.2.1. Der sich selbst schreibende Roman: die Autonomie der Figuren

Bei Macedonios Roman *Museo de la novela de la Eterna* wird die Unabhängigkeit gegenüber allem Außerliterarischen insofern ins Extreme getrieben, als sie selbst die Person des Autors überflüssig zu machen scheint und diesen durch einen nicht bloß autonomen, sondern sogar autarken Text ersetzt, der sich selbst hervorbringt, ohne auf den außertextuellen, menschlichen Geist des so genannten Autors angewiesen zu sein und dessen Funktion damit grundsätzlich in Frage stellt: „Está escribiendo una obra que carece de autor, o en la cual el autor debe ir desapareciendo para ceder el lugar a un espacio donde el lenguaje se autorrealice“ (Borinsky, 1987: 166). So scheint dem Autor sein vermeintlich eigener Text häufig zu entgleiten und er formuliert an einigen Stellen explizit seine Machtlosigkeit gegenüber dem selbstständig gewordenen Text, dem er nunmehr als *Leser* begegnet: „Así, pues, a medida que escribo, indago y espero sucesos, como el lector“ (M: 32). Aber nicht nur der Autor wird auf den Status des Lesers, der nicht weiß, wie der Text sich weiterentwickeln wird, degradiert; in einer absurden Zuspitzung wird der Roman selbst zu seinem eigenen Leser, der neugierig dem Textverlauf folgt: „Ella [la novela, Anmerkung S.F.] es curiosa de lo que va a contar, lectora suya, o más bien de su narrativa [...]. Es curiosa de si [sic!] misma“ (M: 31 f.). Der Text bekommt also trotz der Unwissenheit über seinen weiteren Verlauf ein Eigenleben zugesprochen und wird zum Handelnden. So finden sich auch an anderen Stellen Personifizierungen des Romans zu einer Einheit mit eigenem Willen und Gefühlen, wie etwa hier: „Convendría a una novela que quiera público – la mía se aburre conmigo [...]“ (M: 35). Er erscheint damit nicht einfach als passive Folge einer geistig schöpferischen Tätigkeit des Autors, sondern als dynamischer, belebter Organismus, der selbstständig handelt und sich reflektieren kann: „[...] soy una pobre novela, ardiente, pero flaca en sueño trémulo“ (M: 54).

Wir sehen uns hier zum Einen mit einer tiefer liegenden, antimimetischen Konzeption von Sprache überhaupt konfrontiert. So lassen sich Macedonios Texte nicht als Abbildung vorgefertigter, zu festen Einheiten organisierter Gedanken werten, sondern als das, was Ana Camblong mit „pensar-escribiendo“ (Camblong, 2007: 147) sehr passend beschreibt: die Gleichzeitigkeit von Denken und Schreiben, also das Schreiben als Akt des Denkens (vgl. ebd.: 147, 156; ebd., 2001: 11 f.). Eine solche Vorstellung trägt Macedonios tief sitzender Ablehnung des Repräsentationsprinzips Rechnung, verneint sie doch die rein instrumentelle, vermittelnde Abbildfunktion von Sprache und wertet diese zum Ort des Denkens und somit

der Entstehung von Realität in ihrer geistigen Form auf.¹³ Ähnlich formuliert Roland Barthes die Funktion der Sprache in der modernen Literatur, in der diese ihre Funktion als Übersetzerin bereits existierender Ideen verliert, sondern vielmehr die Herausbildung von Ideen begünstigt und vorbereitet:

„Dans la poétique moderne [...] les mots produisent une sorte de continu formel dont émane peu à peu une densité intellectuelle ou sentimentale impossible sans eux; la parole est alors le temps épais d’une gestation plus spirituelle, pendant laquelle la ‚pensée‘ est préparée, installée peu à peu par le hasard des mots“ (Barthes, 1972: 34).

Ausdruck dieser dynamischen Konzeption des Denkens, dem die Literatur unmittelbar und untrennbar entspringt, ist Macedonios Arbeitsweise, die sein Sohn und später auch Verleger Adolfo de Obieta uns als genau solch einen fließenden Prozess beschreibt, bei dem der Text sukzessiv und erst im Moment des Schreibens entsteht (vgl. Camblong/Obieta, 2001: 9 ff.), und die auch in *Museo* sichtbar wird: „Es completamente otro prólogo, no lo he empezado sino aquí“ (M: 98). Ein solches literarisches Vorgehen kennzeichnet sich folglich über einen sehr hohen Grad an Geschlossenheit gegenüber der Außenwelt, da es noch nicht einmal eine Unterscheidung zwischen der geistigen Welt des Autors und der sprachlichen Realisierung dieser Welt markiert, sondern beide zu einer immanent schöpferischen Einheit verbindet, bei der die Sprache das Denken inkorporiert und sich zu eigen macht.

Zum Anderen erlaubt ein solcher unwissender, seinen eigenen Verlauf nicht kennender Text auf diegetischer Ebene die Intervention einer weiteren formenden Kraft neben der des Autors. Es handelt sich dabei um die Romanfiguren, die maßgeblich das Geschehen des Romans bestimmen (vgl. Fernández, 1996: 53, 60; Salvador, 1986: 84) und ihn zu einer paradox anmutenden „Novela Escrita por sus Personajes“ (M: 22) machen. Die Abwesenheit des Autors zu Gunsten einer Gestaltung des Romans durch die Figuren wird auch an anderer Stelle explizit thematisiert, wie etwa in diesem Untertitel: „Espacio que ocupa aquí un diálogo sin autor o prosa no autorística, en que se concede a Quizagenio y Dulce-Persona intenten un merger vivencial“ (M: 159). Die Selbstständigkeit des Romans in seiner Entstehung ist vor allem die Selbstständigkeit und Autonomie der Figuren (vgl. Fernández, 1996: 55; Salvador, 1986: 84) gegenüber ihrem Schöpfer, der von ihnen nur das weiß, was in geschriebener Form existiert: „Sin embargo, no puedo prever lo que antoje a los personajes; yo sólo sé lo legible de lo que van a decir y hacer“ (M: 210). So scheinen Macedonios Romanfiguren über einen eigenen Willen zu verfügen, der sich auf verschiedene Arten zeigt, sei es durch Federico, den

¹³ Vgl. dazu Bourdieus Überlegungen zu der Literatur Baudelaires und Flauberts, in der er eine ähnliche Umgangsweise mit der Sprache feststellt, die dem Motto ‚die Idee entsteht aus der Form‘ folgt und damit die Sprache selbst zum Akteur, zum Textproduzenten werden lässt. Vgl. Bourdieu, 1992: 158.

„chico del largo palo“ (M: 81), der verzweifelt versucht sich Eintritt in den Roman zu verschaffen, durch offen geäußerte Kritik der Charaktere an ihrem Autor¹⁴ oder ihre Forderung vom Autor bereits in den Prologen und nicht erst am Ende Lob zu erhalten (vgl. M: 109). Doch nicht immer behalten die Figuren gegenüber dem Autor die Oberhand, sie sind im Gegenteil teilweise gezwungen sich dessen Willen zu beugen und seine Befehle auszuführen und hängen von seinen Handlungen ab: „[...] mis personajes son todos ligerísimos: en el instante en que dejo de escribir dejan ellos de hacer [...] Otra vez me buscaron a lo largo de la Novela porque había dejado a don Luciano metiendo un brazo en la manga del sobretodo y ya no resistía los calambres de esta postura“ (M: 76).

Es kommt offensichtlich zu einer Trennung in einen Arbeitsbereich der Charaktere, in dem sie, ähnlich wie Schauspieler, ihre Rolle als *personaje* erfüllen, und einer Art Privatleben der Figuren, das allerdings nicht immer klar von ihrer reinen Arbeitsfunktion getrennt wird, da sie darauf referieren oder aus ihrer reinen Funktionalität ausbrechen (vgl. Engelbert, 1981: 174 ff.; Fernández, 1996: 54 f.): „El autor: ¿Qué les pica a estos personajes míos que hace rato busco y los encuentro en diálogo dándose un aparte en sus funciones?“ (M: 187). Diese Unterscheidung wird vom Autor selbst markiert: „Se enteran así los habitantes de la estancia, en la salida a maniobras, de que el Presidente los concierta o invita a pasar vivientes a ‘personajes’ de novela, como si les dijera: ‘Vivís y, aún, sois felices: os invito a una maniobra de ‘personajes’ para que lo seáis en una ‘novela’“ (M: 142). Die Figuren sind also zunächst einfach Bewohner der *estancia*, die dann dazu eingeladen werden sich an einem Romanprojekt als Charaktere zu beteiligen. Der Unterschied zwischen ihnen als ‚Personen‘ und als Romanfunktionen wird durch die Verwendung von Anführungszeichen gekennzeichnet und auch von den Figuren selbst thematisiert: „Esta vez no estamos en personaje, vamos a hablar nosotros y para nosotros. Esta vez somos, no *somos* personajes; para entenderlo, mira arriba, en la página en que estamos, Dulce-Persona, el rótulo de esta escena“ (M: 159, Hervorh. im Orig.). Der Roman wird so zum Arbeitsplatz (vgl. Jitrik, 1973: 90)¹⁵, zu einer Art Baustelle, auf der die Arbeiter-Figuren zusammentreffen: „Congregados así al azar como personajes puestos juntos a arbitrio del artista en páginas de fantasía, acompañaban al Presidente desde casi dos años en aquella estanzuela vieja“ (M: 150).

¹⁴ So zum Beispiel hier: „Quizagenio: Será el único defecto de la novela. Pero lo cierto es que el autor se preocupó de su comodidad, dándome un nombre que nada dice y corto. El no decir nada por primera vez será conciso; hasta ahora siempre necesitó volúmenes“ (M: 108).

¹⁵ Dass die Romanfiguren in *Museo* gewissermaßen ‚Angestellte‘ sind, suggeriert auch die Ablehnung seines ‚Arbeitsangebots‘ durch Juan Pasamontes: „Quería ser empleado, no personaje de la novela“ (M: 87).

Andererseits evoziert diese Aufgabenverteilung sehr stark das dramatische Bild von Dramaturg und Schauspielern, die in einem ähnlichen Verhältnis zueinander stehen und die aus den im Roman auftauchenden Figuren vielmehr Rollen wie in einem Theaterstück macht. Eine solche theatralische Konzeption (vgl. Fernández, 1996: 60)¹⁶ zeigt sich beispielsweise an dieser Stelle, an der der Autor befürchtet einer seiner Figuren-Darsteller könnte seine Rolle abgeben wollen: „[...] si ya Dulce-Persona con gesto y acento adecuados ha visto tan cerca la felicidad, que empieza a rogar se le dé vida y se llame a otro para el desempeño ulterior de su papel“ (M: 132). Der Status der Figuren nicht etwa als eigene Schöpfungen des Autors, sondern als reine Arbeiter, die wie Schauspieler ihren von diesem verfassten Text aufsagen, bekräftigt noch einmal die Vermutung der Autonomie der Figuren gegenüber dem Autor. Denn wenn sie auch dessen Willen und Textvorgaben unterliegen¹⁷, so haben sie dennoch Entscheidungsspielraum und verfügen offensichtlich auch über die Macht, sich diesen gestellten Aufgaben zu verweigern oder sie zu kritisieren. Sie unterliegen dem Willen des Autors nur insofern, als sie dessen Angestellte sind, bewahren darüber hinaus aber eine eigene, vom Autor unabhängige Identität. So lobt der Autor auch nicht etwa ihre Eigenschaften, sondern ihre Leistung, ihr Arbeits-Engagement: „Saben ellos que estoy contentísimo con su desempeño“ (M: 109). Der Autor selbst erscheint unter dieser Perspektive wieder nicht als der genuine Schöpfer des Textes, sondern als eine Art Skript-Writer oder Dramaturg, der zwar eine materielle Vorlage liefert, deren tatsächlichen Umsetzung durch die Figuren aber mehr machtlos als mächtig beiwohnt.

Dieses Verhältnis wird bei Macedonio wie alles gerne ad absurdum geführt, so zum Beispiel, wenn sich in seinem Roman ‚private‘ Texte der Figuren finden, die der Autor dann noch ob ihres schlechten Stils kritisiert, wie etwa bei diesem Liebesbrief des Presidente an Eterna: „[...] tan deficiente, tan excesiva de palabras y tan sensiblera [...] pues es notorio que se trata de correspondencia privada no destinada al público lector pues faltan todos los datos para entenderla y adivinar su desenlace“ (M: 180). Neben dem eindeutig ironischen Seitenhieb gegen die von Macedonio abgelehnte sentimentale Innerlichkeit der Romantiker und die wissenschaftlich fundierte Abbildungswut des Realismus, finden wir in solchen Aussagen vor allem eine Umkehrung des Verhältnisses von Autor und Figuren. Denn es gilt

¹⁶ Es lassen sich noch weitere Indizien für eine dramatische Konzeption von Macedonios Roman finden. So erwischt der Autor Dulce-Persona und Quizagenio dabei, wie sie sich während ihrer ‚Arbeitszeit‘ in einem Aparte ‚privat‘ unterhalten (vgl. M: 187). Auch die häufig zu Beginn der Kapitel einsetzenden Dialoge zwischen Dulce-Persona und Quizagenio ähneln mehr dem Aufbau eines Dramas, ebenso wie das z.T. eingesetzte Vokabular, etwa in dem Prologtitel „Un personaje, antes de estrenarse“ (M: 65).

¹⁷ Quizagenio formuliert diese Abhängigkeit sehr direkt: „Dulce-Persona [...], has de tener paciencia con la debilidad que me conoces por aparecer no como personaje sino bajo fórmulas de autor“ (M: 189).

zu beachten, dass hier und im gesamten Roman nicht der Erzähler spricht¹⁸, dessen Funktion es ja besonders im Realismus ist, die Authentizität der Texte und Worte der Figuren als ihre eigenen zu bekräftigen, also einen falschen Realitätseffekt zu schaffen, den Macedonio gerade kritisiert, sondern ausgewiesenermaßen der Autor¹⁹, der sich damit als Schöpfer der im Roman gebündelten Texte negiert und sich folglich seiner eigentlichen Funktion beraubt. Indem er den Text des Presidente als einen ihm fremden markiert, widerspricht er seiner Funktion als Autor und gesteht den vermeintlich von ihm geschaffenen Figuren eine Autonomie zu, über die sonst nur reale Personen verfügen. Paradoxerweise werden seine fiktionale Figuren, die als solche explizit bezeichnet und behandelt werden, durch ihren hohen Grad an Autonomie in ihrem Handeln und Denken wiederum auf die Ebene von Personen aus Fleisch und Blut gehoben; was allerdings bei dieser Operation an ihnen verloren geht, ist eben jener trügerische Realitätseffekt, denn sie werden trotz ihrer Eigenständigkeit als fiktional markiert (vgl. Fernández, 1996: 45, 55).²⁰ Der Autor lehnt darum explizit die Bezeichnung seiner Figuren als *actores* ab, da sie anders als Schauspieler keine realen Personen seien; sie stünden mit ihrer fiktionalen Beschaffenheit vielmehr zwischen den durch Schauspieler dargestellte Rollen, die bloß Abbild des Lebens sind, und den realen Personen: „Que mis personajes no se parezcan ni a las personas ni a los ‘actores’, que les baste el encanto de ser ‘personajes’“ (M: 127). Wenn wir dennoch an einem solchen dramatischen Vokabular fest-

¹⁸ Interessanterweise wird gerade diese Ausparung der dem Autor und den Romanfiguren zwischengeschalteten Erzählerinstanz als einem der traditionellen Romanelemente im Roman überhaupt nicht thematisiert. Der Roman als Ort direkter Intervention von Autor, Leser und Romanfiguren scheint Macedonio ein besonders wichtiges Anliegen zu sein und so lässt sich der Verzicht auf einen explizit auftretenden Erzähler nur so erklären, dass dieser durch seine vermittelnde Position, aber auch durch die in ihm verkörperte Illusionierung des Lesers für Macedonios anti-realistische Ästhetik nicht tragbar ist. Dennoch erstaunt es, das unter all den Romanelementen, die alle zwar dem Namen nach erhalten bleiben, dann aber in einer grotesken Verzerrung, Übersetzung oder Hyper-Bewusstheit ihre eigentliche Funktion negieren, gerade das Element des Erzählers fehlt. Zwar stimmt es, dass die fikionalisierte Form des Autors – also eben jene Bezugnahmen auf die Person des Autors innerhalb des Textes – die Funktion des Erzählers übernimmt, da sie wie dieser nicht nur auf die Ereignisse und Figuren des Romans, sondern auch auf sich selbst, ihre Lebenswelt und ihre erzählerische Meta-Ebene referiert und sich damit nicht anders verhält als viele Erzähler aus der traditionellen Romanliteratur. Dafür spricht z.B. auch diese Aussage des Autors: „Dulce-Persona no recuerda que yo existo como narrador“ (M: 252). Doch dabei darf die explizite, vielfache Hervorhebung des Sprechenden als Autor – „[a] mí, el autor, me duele [...]“ (M: 262) – nicht einfach übergangen werden. Denn im Gegensatz zum Erzähler, der ja im Grunde nur eine weitere Figur des Romans ist, die sich in Abgrenzung zu den anderen Figuren allerdings auf einer reflektierenden Meta-Ebene ansiedelt, ist der Autor Schöpfer des Textes und bleibt in der Regel unsichtbar. Seine Inkorporation in den literarischen Text verdient darum besondere Beachtung. Zu der Identität von Autor und Erzähler, bzw. der Abwesenheit einer separaten Erzählerinstanz vgl. Fernández, 1996: 57 ff.; Borinsky, 1987: 150 ff., 166 f.

¹⁹ Bevor er seine Kritik an den Briefen des Presidente äußert manifestiert er sich explizit als Person des Autor: „El autor. He aquí una carta [...]“ (M: 180).

²⁰ In seiner „Teoría del Arte“ markiert Macedonio explizit den Unterschied zwischen dem realistischen Anspruch die Figuren möglichst glaubwürdig und real erscheinen zu lassen und seinen Figuren, die sich trotz ihrer offenen Fiktionalität wie reale Personen verhalten: „La Novela [...] usa de los personajes operados o funcionados, no para hacer creer en ellos (realismo pueril), sino para hacer ‘personaje’ al Lector [...], por procedimientos que tratan de hacer desempeñarse como ‘personas’ a ‘personajes’“ (TA: 248). Das darin ebenfalls enthaltene Ziel einer Fiktionalisierung des Lesers wird im zweiten Teil untersucht.

halten, dann immer in dem Bewusstsein, dass sowohl die Figuren-Darsteller (der Teil der Romanfiguren, der über Freizeit verfügt) und die durch sie dargestellten Figuren-Rollen (der Teil, der bloß auf Anweisung des fiktionalisierten Autors handelt) gleichermaßen fiktional sind und das gleiche Schicksal teilen, wie im nächsten Abschnitt zu zeigen sein wird.

2.2.2. Metadiskurs und Selbst-Theoretisierung: *Museo* als Bewusstseinskunst

Im ersten Kapitel haben wir gesehen, inwieweit Autonomie die Unabhängigkeit von externen Faktoren bedeutet und mit einer Geste der Abgrenzung gegen alles Äußerliche verbunden ist: „Die Reinheit der Kunst von außerkünstlerischen Motivationen bedeutet also ihre Autonomie, ihre ‚autosuficiencia‘. Kunst hat nur eine Berechtigung in der radikalen Trennung von der realen Welt“ (Flammersfeld, 1976: 65). Voraussetzung dafür ist aber, dass der autonome Organismus, der sich unabhängig wissen will, auch über die nötige Geschlossenheit verfügt, das heißt völlig autark und selbstgenügsam ist. Denn nur ein Gebilde, das sich aus sich selbst heraus erschöpft, ist nicht auf eine Intervention von außen angewiesen. So wird die Autonomie auch erst durch das Erscheinen einer reinen, ergo selbstgenügsamen, selbstzweckhaften Kunst erreicht, die dann durch die Avantgarde in ein weiteres Stadium der Selbstreflexion und Selbstkritik geführt wird (vgl. Bürger, 1995: 28 f., 34 f.).

In diesem Stadium der Kunst befinden wir uns auch mit Macedonios Roman *Museo de la novela de la Eterna*, der sich als selbstbezüglicher, autoreflexiver Meta-Roman geriert. Die im ersten Teil festgestellte Ablehnung des Inhalts als etwas Nebensächlichem für die ästhetische Qualität des Kunstwerks und umgekehrt die Aufwertung der Form, der Technik als eigentlichem Wert und Aussage des Werks wird in *Museo* insofern produktiv umgesetzt, als nicht nur auf traditionelle Formen einer Handlung verzichtet, sondern die Form selbst zum Inhalt gemacht wird. So thematisiert der Roman vor allem eines: sich selbst und seine einzelnen Elemente, und das auf unterschiedliche Arten und auf den verschiedensten Ebenen (vgl. Borinsky, 1972: 39 f.; Fernández, 1996: 47; Orquera, 1994: 61 f.). Interessanterweise sind diese Romanelemente nicht, wie angesichts der radikalen Ablehnung aller traditioneller Romanformen zu erwarten wäre, völlig verschieden von denen beispielsweise des realistischen Romans, sondern im Grunde ganz genau die gleichen (vgl. Engelbert, 1981: 124 f.; Jitrik, 1973: 72): Autor, Leser, Romanfiguren, Prologe, Kapitel usw. Die von Macedonio angestrebte Erneuerung des Romans besteht also nicht darin ihn aus völlig neuen Elementen zu konstituieren, sondern darin, die bestehenden Elemente radikal umzuwälzen und bis zu

ihrer Unkenntlichkeit zu verändern (vgl. Engelbert, 1981: 128 f.; Jitrik, 1973: 48 f.) Ein grundlegender Bestandteil der Veränderung dieser Elemente ist ihr neues, autonomes Selbst-Bewusstsein, ihre kritische Selbst-Reflexion, ihr grundlegend metadiskursiver Charakter. *Museos* allumfassende Metadiskursivität macht dadurch auch den Verzicht auf eine Erzählerinstanz verständlich. Eine solche abgehobene, reflektierende, vermittelnde Instanz ist in Macedonios Bewusstseins-Roman schlichtweg überflüssig, denn auch Prologe und Figuren reflektieren ihre eigene, fiktionale Situation und darüber hinaus die des Romans als Ganzen. Eine solche privilegierte, nur einem der Romanelemente zustehende Meta-Ebene der Reflexion gibt es in *Museo* nicht, denn der ganze Roman spielt sich auf seiner eigenen Meta-Ebene ab (vgl. Orquera, 1994: 55). Auf dieser Meta-Ebene ist natürlich auch der Autor, der sich sonst gern hinter dem Erzähler versteckt, sichtbar und bringt sich explizit ein, kommentiert seine Person und seine schriftstellerische Tätigkeit: „Qué bonita desesperación tan completa que he ideado“ (M: 210). *Museo* inkorporiert also zeitgleich zu seiner Ausführung, zu der Praxis auch seine (Selbst)-Theoretisierung, seine Theorie und Ästhetik (vgl. Borinsky, 1987: 10, 157; Jakob, 1997: 81; Orquera, 1994: 53), die nicht nur schmückendes Beiwerk ist, sondern konstitutiv für diesen Meta-Roman und zugleich einer der Gründe für dessen Produktion: „Quedó este motivo máximo y uno menor que interesa más al público: ejecutar una teoría de Arte, particularmente de la Novela“ (M: 57). Bei jenem höchsten Beweggrund, auf den der Autor anspielt, handelt es sich um die Eterna, der er mit seinem Roman huldigen will (vgl. M: 57). Doch auch wenn die Romantheorie hier zum sekundären Nebenprodukt degradiert werden soll, das allenfalls für die Leserschaft von Interesse ist, nehmen die Reflexionen zur Kunst – im Speziellen zum Roman und in besonders starken Maße zu *diesem* Roman – weit mehr Raum ein, als die vom Presidente zu Recht monierte (vgl. M: 226, 255) spärliche Auseinandersetzung mit der Titel gebenden Figur der Eterna.

Sehr deutlich wird dieser autoreflexive, metadiskursive Charakter anhand der Prologe (vgl. Borinsky, 1987: 154 ff.; Fernández, 1996: 48; Flammersfeld, 1976: 168 f.), die der Ästhetik des Autors in besonderen Maße Ausdruck verleihen sollen und sich und ihren Platz im Roman dabei konstant selbst thematisieren. Poetologische Reflexionen und theoretische Exkurse über die Romankunst im Allgemeinen finden sich in *Museo* zwar überall eingestreut, auch in den Kapiteln, jedoch gerieren sich die Prologe, und vor allem ihr Annex ganz am Ende des Romans, vergleichsweise doktrinärer und postulathafter als der Rest des Textes (vgl. Engelbert, 1981: 189) und erscheinen damit als der privilegierte Ort ästhetischer Reflexion und theoretischer Instruktion (vgl. Borinsky, 1972: 31, 42; Flammersfeld, 1976: 152; Salvador, 1986: 104), als der sie auch der Autor verstanden wissen will: „Los [personajes,

Anmerkung S.F.] he adocinado en todo lo que la ‘persona de arte’ debe atender, les he hecho leer mis prólogos, estudiosos de Estética“ (M: 44). Die Selbstthematization der Vorworte geht dabei von der Feststellung der eigenen Existenz – „se trata de uno de los veintinueve prólogos de una novela imprologable“ (M: 50) – über die Ablehnung des ‚perfekten‘, traditionellen Prologs²¹ und die Formulierung einer neuen, revolutionierenden Form des Vorworts bis zu der eigenen Infragestellung, wie hier am Übergang zu den Kapiteln: „Éstos ¿fueron prólogos? Y ésta ¿será novela?“ (M: 135).

Auch der von Macedonio deklarierte neue Typ des Vorworts zeichnet sich durch seine reine Selbstbezüglichkeit aus und ist im Grunde einfach die Kondensierung und Radikalisierung von seiner Meta-Theorie des Romans: „[...] estoy en la pista del auto-prólogo, que calmaría definitivamente la aspiración de prólogos (se quejaron alguna vez) a autoexistentes [...] no subordinado su ser algo a que algo los siga“ (M: 111). Es kommt hierbei zu einer Personifizierung der Prologe, die als autarke, selbstständige und bewusst agierende Organismen erscheinen (vgl. Orquera, 1994: 61) und auf Grund dieser Selbst-Bewusstheit auch ihre Eigenständigkeit und Unabhängigkeit einfordern, um nicht mehr auf das ihnen Nachfolgende als Existenzberechtigung angewiesen zu sein, sondern reiner Selbstzweck und abgeschlossenes Universum werden zu können. Dies widerspricht natürlich der eigentlichen Konzeption des Vorworts, das, wie sein Name schon sagt, immer bloß eine Vorstufe zu etwas sein kann und damit in seiner traditionellen Ausformung in Frage gestellt wird: „¿Basta con ‘ir antes’ para ser prólogo?“ (M: 121). Macedonio behält offensichtlich ein traditionelles Formelement wie das Vorwort nur bei, um es dann in einer humoristischen Operation der Übersteigerung ad absurdum zu führen (vgl. Fernández, 1996: 57; Flammersfeld, 1976: 168): „[...] mis numerosos prólogos, especie de ‘Obras Completas del Prologar’“ (M: 125). In dieser ironischen Kritik an der Bedeutung eines abgeschlossenen Gesamtwerks werden seine Prologe wieder selbst zum Werk erklärt, zu einer eigenständigen literarischen Form, die keiner Ergänzung etwa durch einen Roman bedürfe. Dennoch finden sich im Anschluss an die Prologe noch 23 Kapitel, die in etwa den gleichen Raum einnehmen. Der Auto-Prolog, der völlig unabhängig vom Roman ist, scheint also noch nicht erreicht. Macedonio präsentiert uns stattdessen vielmehr einen Hybridroman – einen „Prólogo-Novela“ (M: 22) – in dem die Zugehörigkeit der Prologe zum Roman als einem seiner konstitutiven Bestandteile, als ein Baustein seiner Gesamtzusammensetzung aus Vorworten und Kapiteln explizit hervorgehoben wird. Mehr noch, die eigentlich zweitrangigen Nebentexte der Vorworte werden in

²¹ Der perfekte Prolog à la Cervantes, Dante, Gracián usw. ist für ihn Verkörperung des traditionellen und daher künstlerisch schlechten Vorworts: „[...] un prólogo perfecto, es decir, prototípico de lo malo“ (M: 123).

diesem Kompositum zum eigentlichen Inhalt, zum ‚Erzählstrang‘ erhoben. Es kommt gewissermaßen zu einer Umkehrung der Verhältnisse, denn in dieser Gewichtung werden die Vorworte zum eigentlichen, bedeutungstragenden Teil, der durch die Kapitel als schmückendem Beiwerk ergänzt wird; die traditionelle Gewichtung und Romanstruktur wird damit endgültig auf den Kopf gestellt (vgl. Fernández, 1996: 57). Eine solche Konzeption lässt die im Roman markierte und thematisierte Unterteilung in Prologe und Kapitel, nach der bloß letztere die *novela* ausmachen, grundsätzlich fragwürdig erscheinen, denn allein die räumliche Gleichgewichtung beider Teile, aber auch massive strukturelle Ähnlichkeiten, wie eben die Metadiskursivität oder inhaltliche Interferenzen, wie etwa das Auftauchen der Romanfiguren in den Vorworten, machen es kaum haltbar bloß die Kapitel als den Roman *Museo de la novela de la Eterna* anzusehen.²²

Doch nicht nur die Prologe werden in Macedonios Roman zu eigenständigen, belebten Organismen, die sich selbst wahrnehmen und thematisieren, auch andere wichtige Elemente wie Autor und Romanfiguren unterziehen sich beständig einer Auto-Analyse. So verfügen letztere nicht nur über einen hohen Grad an Autonomie gegenüber dem Autor, sondern zeichnen sich vor allem durch die Bewusstheit über ihre fiktionale Situation als Romanfiguren aus (vgl. Engelbert, 1981: 176; Epple, 2000: 15; Fernández, 1996: 45, 55 f.). Immer wieder thematisieren sie ihre Abhängigkeit vom Text und die Flüchtigkeit ihres Daseins:

„[...] cuanto ha de acaecerme predeterminado por el causalismo novelístico [...]; todo lo que ignoro y ha de acontecerme; más allá de esta página nada sé de mí“ (M: 248).

„Quizagenio: [...] Yo siento la tristeza de la corta existencia que tendremos en la novela“ (M: 209).

Unabhängig von dem parallel zu ihrer Berufsausübung als Romanfiguren existierenden ‚Privatleben‘, das vom Willen des Autors unbehelligt zu bleiben scheint, und ihrem daraus resultierenden Spielraum Kritik zu üben und die vorgegebene Romanstruktur zu verändern: Die ihnen durch den Autor vorgegebene Rolle unterliegt dennoch dessen Entscheidungshoheit und endet sobald dieser aufhört sie zu schreiben; die Endlichkeit des Textes bedeutet ihren unausweichlichen Tod:

²² Ghiano verweist darauf, dass bei der Ausarbeitung von *Museo* einige Prologe einfach zu Kapiteln umgewandelt wurden. Vgl. Ghiano, 1972: 133. Auch Bustos Fernández kommt zu dem Schluss eines Romans, vgl. Fernández, 1996: 57 f. Ebenso Flammersfeld, die die komplexe Wechselbeziehung zwischen den beiden Teilen eingehender reflektiert und die Möglichkeit sieht, dass Macedonio eine solche formale Unterscheidung nur beibehält, um das darin tradierte Modell besser parodieren zu können. Vgl. Flammersfeld, 1976: 167 ff., 184 f. Estrade positioniert sich diesbezüglich ambivalent und behält mal eine Unterteilung in einen „espacio-museo“ und einen „espacio-novela“ (beide Zitate: Estrade, 2006: 125) oder eine zeitliche Trennung bei, sieht andererseits aber die Möglichkeit eines aus beiden Teilen bestehenden Werks. Vgl. ebd.: 124 f., 129 ff.

„[...] el compañerismo de vivir en una misma novela debe notarse: rivales por destino permanente, o sólo momentáneos, han de conducirse siempre como personas que tienen un lugar e instante de colectivo morir: el término de la obra“ (M: 114).

„Al entrar en prensas esta novela se ha cumplido la dispersión de las espaldas, la despedida sin mirarse, la muerte académica“ (M: 259).

Teil der Figurenrollen in *Museo* scheint aber offensichtlich auch zu sein, dass sie sich, anders als dies in der Regel der Fall ist, ihrer fatalen, rein fiktionalen Kondition bewusst sind und diese lamentieren, aber auch kommentieren können.²³

Was all diese metatheoretischen Reflexionen gemein haben und was eigentliches Ziel der Macedonianischen Bewusstseinskunst zu sein scheint, ist die Offenlegung des fiktionalen Charakters des literarischen Werks durch die Sichtbarmachung seines Produktionsprozesses (vgl. Flammersfeld, 1976: 160; Orquera, 1994: 55, 59; Pagni, 1991: 205). Ob nun der Autor den Text als seine Schöpfung hervorhebt, die Prologe ihren Vorwort-Charakter thematisieren oder die Figuren sich ihres Tods mit Ende des Romans bewusst sind, all dies macht einfach nur eines deutlich: Wir lesen mit *Museo* nichts weiter als ein Stück Fiktion und wohnen nicht etwa einem Ausschnitt des Lebens bei. Wie beim Brechtschen epischen Theater werden immer wieder die literarischen Requisiten ins Scheinwerferlicht gehoben und dem Leser sichtbar gemacht (vgl. Cortina, 1999: 39 ff.; Goloboff, 1985: 170; Salvador, 1986: 117). Wenn im Roman auf den klar vorgegebenen Ablauf der Geschehnisse angespielt wird, der allerdings des Öfteren durch die frei agierenden Berufs-Romanfiguren durcheinander gebracht wird²⁴ oder diesen der ihnen aufgetragene Dialog nicht passt und sie ihn daraufhin selbständig verändern²⁵, so zeigt das zum einen ihren hohen Grad an Autonomie, den wir im ersten Teil festgestellt hatten, aber vor allem auch, dass wir es mit einem literarischen *Konstrukt* zu tun haben. Was sichtbar gemacht werden soll, ist vor allem der konstruierte und darum fiktionale Charakter des Textes; es geht Macedonio eben gerade nicht um den vielfach beschworenen Realitätseffekt, sondern um dessen genaues Gegenteil, das Piglia analog als „efecto ficcional“ (Piglia, 2001: 34) bezeichnet. Gesucht wird damit eine Kunst, die vor den Augen des Betrachters entsteht und deren sichtbarer Entstehungsprozess Teil des Kunstwerks ist (vgl. Cortina, 1999: 33 f., 43; Salvador, 1986: 85): „Arte de trabajo a la vista, es decir para lector

²³ Diese Grundbewusstheit der Figuren erschwert andererseits eine klare Grenzziehung zwischen den beiden bereits angesprochen Ebenen, auf denen sie agieren können, und so ist nicht immer ganz klar, ob sie in ihrer Rolle sprechen, die sich nach der Textvorgabe durch den Autor ihrer Kondition bewusst ist, oder als noch bewusstere Darsteller dieser Figuren-Rolle.

²⁴ „Dulce-Persona: Escucha, Quizagenio: lo que me tocaría quizá decir, en una novela tan ordenada, en capítulo de más adelante que aún no ha comenzado, te lo diré ya“ (M: 208). Und später der Autor dazu: „[...] que se desahogue diciendo aquí lo que estaba dispuesto para el capítulo duodécimo“ (M: 208).

²⁵ „No me gusta la conversación; casi te invitaría a que iniciáramos este diálogo como de nuevo. [...] Ahora sería el momento del diálogo en que podías decirme de nuevo [...] En este momento cambiaría el diálogo y te rogaría que repitiéramos aquel que tuvimos durante dos horas en la cocina el día que llegaste“ (M: 162 ff.).

consciente, y hecho con recursos ostensibles“ (TA: 242). Die Metadiskursivität hat automatisch auch die Offenlegung der Fiktionalität zu Folge und macht aus der Kunst eine *Bewusstseinskunst*²⁶, wie sie Macedonio propagiert: „Belarte Conciencial [...]. Arte *consciente*, sabido, no ‘inspirado’; sin la Vida; de trabajo *a la vista*; tan consciente que puede hacerse *de encargo* [...]. Al lector: lectura de ver hacer“ (P: 98, Hervorh. im Orig.). Auch in *Museo* formuliert er diese Prämissen, z.B. im Bezug auf die Zusammenstellung des Figureninventars, mit derselben Deutlichkeit: „[...] el ensayo previo de los personajes muestra un respeto al público lector por primera vez cumplido por un autor: no habrá más dramas y novelas sino con previa maniobra de personajes a vista del lector“ (M: 79). Bereits die Bezeichnung seiner Kunstform als ‚Arbeit‘ und das Abheben auf eine Bewusstheit in der Produktion und – wie wir noch sehen werden – ebenso in der Rezeption, machen deutlich, dass wir es hier mit einer dem romantischen Inspirationsideal entgegen gesetzten Romankunst zu tun haben, die gerade in dem bewussten Umgang mit ihren Mitteln und einer durchdachten technischen Umsetzung vorher festgelegter ästhetischer Prämissen besteht (vgl. Engelbert, 1981: 131 f.; Flammersfeld, 1976: 65): „[...] si algún libro costó trabajo fue éste, y yo creo que todo el arte es labor y muy ardua“ (M: 14).

Neben der bisher untersuchten Methoden der Desillusionierung durch konstante Autoanalyse wird noch eine weitere Strategie postuliert, die dem Realitätseffekt entgegenwirken soll. Es handelt sich dabei um das Gegenstück zur aristotelischen Wahrscheinlichkeitsprämisse, die in ihr Gegenteil verkehrt und zur Maxime des Unwahrscheinlichen, Inkongruenten bis hin zum Unmöglichen gemacht wird (vgl. Fernández, 1996: 46; Jitrik, 1973: 57 f.; Flammersfeld, 1976: 171 f.): „Además de la técnica hay la serie de artilugios de inverosimilitud y desmentido de realidad del relato“ (M: 42 f.). Denn während die Anwendung des Kriteriums der Wahrscheinlichkeit in der Literatur dem Versuch gleichkommt außerliterarische, wissenschaftliche Kriterien, die wir für die Klassifizierung und Ordnung der Welt anwenden, auf den immanent fiktionalen Raum zu übertragen, sind jene Eigenschaften des Unwahrscheinlichen, Undenkbaren dem Fiktionalen, Nicht-Realen, aber auch dem Onirischen, dem sich Macedonio mit seiner Literatur anzunähern versucht²⁷, intrinsisch eigen. Der Raum der Fiktion ist ja nunmehr gerade der des in der Realität nicht

²⁶ Wir benutzen diesen Begriff als Übersetzung für Macedonios Terminus der *Belarte Conciencial*. Macedonio verwendet diesen Begriff z.B. in dem sehr theorielastigen Gedicht „Poema de trabajos de estudio de las estéticas de la siesta“ und resumiert dort die Eigenschaften seiner Romandoktrin, vgl. P: 98.

²⁷ Macedonio selbst weist auf den erwünschten onirischen Charakter seines Romans hin: „Desearía que esta novela tuviera algo de un ensueño“ (M: 66). Ebenso an dieser Stelle, wo Roman und Schöpfer zu Traum und Träumendem stilisiert werden: „[...] yo, la Novela, soy un total de ensueño, un ensueño entero, y un día el que me soñó me olvidará; cesaré entonces para siempre, y ceso cada vez que [...] él no me sueña“ (M: 55).

Vorkommenden, des Unlogischen oder, wie Macedonio es nennt, der Lüge, und er bezieht gerade aus dieser seinen ihm eigenen Wert, seine Würde: „[...] la continuidad de mentira es la dignidad del Arte de la novela“ (M: 209). Es handelt sich bei seiner Kunst eben nicht um das Abbilden des Vorhandenen, Möglichen, Wahrscheinlichen, sondern um eine *Erfindungskunst*, die ihre Kraft gerade aus dem Erdachten, Erlogenen, Welt-Fremden bezieht (vgl. Fernández, 1996: 46) und deren Natur gerade das ‚Nicht-Sein‘ – „un no-ser: el del personaje, el de la fantasía, el de lo imaginado“ (M: 266) –, die lügenhafte Falschheit (vgl. Renzi nach Piglia, 1996: 520), die Nicht-Existenz von Ereignissen und Personen gegenüber deren Existenz in der realen Welt ist: „Los ‘personajes’ sacados a maniobras: ensáyase la firmeza de su afición al artístico no-ser“ (M: 139). Während aber die in der Tradition der Wissenschaft stehende realistische Kunst gerade versucht diese spezifische Beschaffenheit der Fiktion als Abwesenheit von Realität zu vertuschen, scheint die Aufgabe von Macedonios Kunst zu sein, gerade diese Abwesenheiten als solche erkennbar zu machen (vgl. Piglia, 2001: 34). Gesteigert wird diese rein fiktionale Qualität noch in dem Kriterium der Unmöglichkeit, denn dieses widerspricht nicht nur den an die Wirklichkeit angelegten Maßstäben von Wahrscheinlichkeit, Stringenz und Kongruenz, sondern übersteigt in seiner künstlerischen, freien Umsetzung noch das in der Realität Udenkbare:

„Novela en que la Imposibilidad, de situaciones y caracteres, que es el criterio para clasificar algo como artístico sin complicación de Historia, ni Fisiología, se ha cuidado tanto, que nadie, ningún conocedor cotidiano de imposibles, ninguno a quien le sean familiares, podrá desmentir la constante fantasía de nuestro relato alegando que hechos o personajes los tienen vistos enfrente o a la vuelta“ (M: 19).

Indem der Roman das Unmögliche, Absurde, Paradoxe zeigt, gibt er sich unweigerlich als fiktional zu erkennen (vgl. Flammersfeld, 1976: 171 f.), da jene Eigenschaften unserer Wahrnehmung der Welt widersprechen und in der von uns wissenschaftlich konstruierten Wirklichkeit, die sich über das Mögliche definiert, keinen Platz finden: „Mas todo lo imposible sucede en la mía [la novela, Anmerkung S.F.]; para lo posible hay la vida y para ésta e igual a ella ¿para qué, el realismo?“ (M: 122). Es ist also nur konsequent, dass Macedonio den literarischen Realismus als überflüssig beurteilt, da er die bereits in der Realität vorherrschende Kategorie des Möglichen nun auch noch in den Bereich der Fiktion zu tragen versucht. In seiner Kunst betont Macedonio gerade die Spannung zwischen der *Möglichkeit* Kunst, also Fiktion, und damit wiederum das inhaltlich *Unmögliche* zu schaffen: „[...] el Arte es posible pero todo asunto para serlo de Arte ha de ser imposible –; mi novela ha sido posible y contiene sólo imposibles“ (M: 122). Der Inhalt seines Romans und dessen formale Gestaltung zeichnen sich daher anders als die realistischen Vorläufer gerade durch ihre *Inkohärenz*, *Inkongruenz* und ihren *Fragmentarismus* aus und folgen allenfalls einer

Logik des Widerspruchs²⁸ und der Verwirrung (vgl. Ghiano, 1972: 141; Masiello, 1986: 206 f.; Orquera, 1994: 58 f.): „Éste será un libro de eminente frangollo“ (M: 14). Seine „incoherencias de relato“ und seine „metódica de inconclusiones e incompatibilidades“ (beide Zitate: M: 14) sind Teil seiner Strategie der Bewusstmachung und Offenlegung des fiktionalen, produzierten Charakters des Romans, die dem Verhindern des halluzinatorischen Realitätseffekts dient: „Novela de lectura de irritación: [...] novela empero que hará fracasar el reflejo de evasión a su lectura“ (M: 14). Der Roman soll immer als solcher zu erkennen bleiben und nicht nur – wie es einer Bewusstseinskunst gebührt – bewusst produziert, sondern auch bewusst rezipiert werden.

2.2.3. Kritisches Selbst-Bewusstsein und parodistische Selbst-Bestätigung

Wie im vorangegangenen Abschnitt gezeigt, besteht ein großer Teil der Metadiskursivität in *Museo* in der bloßen Selbstthematisierung der Romanelemente, die ihre eigene Existenz innerhalb der Fiktion feststellen oder ihre Beschaffenheit reflektieren und damit einen Grad an Selbst-Bewusstsein zeigen, der erst mit der modernen Literatur denkbar wird. Doch es bleibt nicht bei dieser Autodeklaration und Autoreflexion, denn das Selbst-Bewusstsein des Macedonianischen Romans ist nicht ein rein feststellendes, sondern vielmehr ein kritisches, das auch die Selbstkritik und die Selbstinfragestellung des Romans zur Folge hat. Wie bereits erwähnt, ist dieses Stadium der Selbstkritik Anzeichen für die Vollendung des Autonomieprozesses und kann erst eintreten, wenn das jeweilige Feld zu einer vollkommenen Selbstbezüglichkeit gelangt ist (vgl. Bürger, 1995: 34): „[...] l'accès du roman à la réflexivité qui, on le sait, est une des manifestations majeures de l'autonomie d'un champ“ (Bourdieu, 1992: 148). Erst wenn sich die Kunst von allen äußeren Implikationen frei gemacht hat und ganz auf sich selbst zurückgeworfen ist, kann sie auch die nötige Distanz entwickeln, um ihre eigene Geschichte und ihren eigenen gegenwärtigen Zustand zu reflektieren: „Erst wenn die Kunst in das Stadium der Selbstkritik eintritt, ist das ‚objektive Verständnis‘ vergangener Epochen der Entwicklung der Kunst möglich“ (Bürger, 1995: 28).

Die im ersten Teil demonstrierte Ablehnung des Vergangenen über dessen Negation ist damit zugleich sichtbarer Ausdruck der in der Autonomie gewonnenen Freiheit und Distanz, die eine solche Kritik erst möglich macht. Ein beliebtes Mittel zur kritischen Betrachtung ist neben der direkten Negation des Vergangenen auch die subtilere Form der Parodie oder

²⁸ Macedonios Sohn Adolfo de Obieta schildert uns die Persönlichkeit und das Denken seines Vaters als ihrem Wesen nach widersprüchlich, vgl. Obieta, 1996: XXIV.

Ironie, die von einer ebensolchen enthüllenden, reflexiven Distanz zur Tradition zeugt (vgl. Flammersfeld, 1976: 91 f., 182; Masiello, 1986: 202) und das Negierte dadurch demontiert, dass sie seine Eigenschaften der Lächerlichkeit preisgibt. Die Parodie abgelehnter literarischer Formen ist im Grunde die humoristische Variante eines ebenso negierenden Metadiskurses, wie dem des direkten Angriffs auf die Tradition, und diesem kritisch zerlegenden, grotesk übersteigernden Blicks Macedonios entzieht sich kaum ein Bereich der umfassenden literarischen Tradition.²⁹ So finden sich in *Museo* allenthalben kurze parodistische Passagen, die auf die Kritik bestimmter literarischer Formen, Vorstellungen oder tradierter Narrationsmechanismen abzielen, sei es die kryptische Gelehrtensprache der Philosophie³⁰, die barocke Schwülstigkeit³¹, das romantische Literatenbild und die Vorstellung künstlerischer Inspiration³² oder die wundersame Zusammenführung von Ereignissen im Roman: „¿Cómo ocurrió? ¡Por milagro de novela!“ (M: 203).

Doch das kritische Bewusstsein von *Museo* geht, wie gesagt, über die Kritik an Vergangenen hinaus und bezieht sich selbst in die parodistische, ironische, aber auch ernsthafte Demontage mit ein. So finden wir im Roman nicht selten Kommentare, die angesichts seiner Beschaffenheit offensichtlich ironisch gemeint sein müssen, etwa wenn ihr überaus strukturierter Charakter hervorgehoben wird oder das Mittel der Metadiskursivität als anti-künstlerisch geschmäht wird:

„[...] pero sería una confesión grosera, gratuita y antiartística, como la de manifestar en la novela misma que ella es una novela“ (M: 115).

„En una novela tan ordenada el lector debe conocer a los personajes“ (M: 86).

²⁹ Flammersfeld sieht in Macedonios Texten die parodistische Demontierung verschiedener literarischer Formen, die alle dadurch unwirksam gemacht würden, dass sie sich in ihrer Metareflexion erschöpften; ihre ständige Selbstbefragung wird so zur Selbst-Infragestellung. Vgl. Flammersfeld, 1976: 74, 84-89. Auch Epple sieht in *Vigilia* und *Papeles* die Ablehnung der jeweiligen Gattung, in der geschrieben wird, vgl. Epple, 2000: 13.

³⁰ So etwa hier: „[...] veréis rozar dos problemas cual el del Automatismo Integral, del arrollamiento de la Conciencia por el Automatismo Longevístico, único imperativo de la vida y cuya finalidad es suplantar el pluralismo vital fatigoso y anárquico por un único Cosmos-Persona, el mono-ser libertado por fin de sujeción a la pérvida relación de Externalidad [...]“ (M: 190). Auch wenn der Inhalt dieser Reflexion ernster zu nehmen ist, als es auf den ersten Blick erscheinen mag, ist die schlagwortartige Aneinanderreihung nominaler Neologismen und erudierter Fremdwörter mit Sicherheit als Seitenhieb auf die Gelehrtensprache intellektueller Wissenschaften wie der Philosophie zu verstehen. Zu dem Aspekt der Parodie auf den wissenschaftlich-philosophischen Diskurs vgl. Flammersfeld, 1976: 44.

³¹ „Sintamos, amada, el vacío del mundo, de la presentación geométrica y física de las Cosas, del Universo, y la plenitud, la certeza única de la Pasión, el Ser esencial, sin pluralidad“ (M: 95). Auch hier ist es nicht der metaphysische Inhalt der Aussage, der lächerlich gemacht werden soll, sondern die Form der Darlegung, also die typisch barocke Apostrophe an die Geliebte, der die Nichtigkeit der Welt aufgezeigt werden soll.

³² „Entre tantos recursos [...] uno singular ideó y ejecutó la Eterna: hacer transcurrir por calles de Buenos Aires, de un extremo a otro, a un mensajero con una lámpara encendida, para que la llevara a un artista que en ese momento carecía de luz y estaba sentado a su escritorio lleno de inspiración“ (M: 203 f.).

Gerade der letzte selbstironische Kommentar macht die Doppelbödigkeit dieses humoristischen Spiels deutlich, denn dieser Satz, der den Metadiskurs und die Offenlegung von Fiktionalität ablehnt, spricht doch im gleichen Moment *über* die Kunst des Romanschreibens. Er bekräftigt also durch den ironischen Akt der Enunziation, das, was er im Enunziat vermeintlich ablehnt, und generiert zudem einen humoristischen Effekt. Auch die Parodie fungiert also, wie schon die direkte Negation, als ein implizites Mittel der eigenen Theorie, den eigenen Vorstellungen von Literatur und im Speziellen des Romans, Ausdruck zu verleihen.³³ Den gleichen Effekt, finden wir in der Kritik des Autors an dem Romanentwurf des Presidente, der in einer ironischen Doppelung zur Parodie des eigenen Romans und für dessen spezifische Eigenschaften kritisiert wird:

„No se crea que en alguno de sus planos de conciencia el Presidente no se da tiempo para trabajar en su novela más de lo que aparente distraerse con las anteriores anotaciones. Si alguien supiera espiar [...] su conciencia, o quizá ya sus papeles, encontraría más frases caídas no se sabe de dónde, ideas a labrar, nombres, situaciones, palabras cargadas“ (M: 224).

Der fikionalisierte Autor hebt in diesem sarkastischen Kommentar gerade den fragmentierten, unorganisierten Charakter der Überlegungen des Presidente negativ hervor und versucht die assoziative, abschweifende, nicht auf ein vorab festgelegtes Ganzes ausgerichtete Arbeitsweise lächerlich erscheinen zu lassen. Der Leser erkennt diesen Kommentar in einem ersten Schritt daher berechtigterweise als Metakritik – denn der Roman, den er gerade liest, ist genau auf die gleiche, hier kritisierte Weise strukturiert – und entlarvt ihn in dadurch einem zweiten Schritt als ironisch, wodurch sowohl der Roman des Autors als auch die pseudo-parodistische entwertete Vorlage des Presidente wieder aufgewertet und zum eigentlichen Modell erhoben werden.

Neben diesem Musterbeispiel eines Metatextes, der sich sehr deutlich auf den hier zu Grunde liegenden Text beziehen lässt, da er die gleiche Form – die des Romans – annimmt, finden wir aber noch unzählige weitere Metatexte, die unterschiedlichen Gattungen angehören und verschieden Funktionen erfüllen können. Die meisten dieser Texte, wie etwa Briefe oder Liebesgedichte an die Eterna (z.B. das gesamte 15. Kapitel, vgl. M: 234-246), stammen vom Presidente. Daneben geriert sich vor allem Quizagenio in seiner Romanfiguren-Rolle zugleich als Autor unterschiedlicher Texte, darunter einige Kurzgeschichten – z.B. „Suicidia“ (M: 186) – aber auch Romane, wie etwa dieser sehr titelreiche Romanentwurf zeigt: „‘Transparencia de Tercero en amistad de un amor’, o ‘Tercero Transparencial’, o ‘Novela de la Tercero-

³³ Masiello weist darauf hin, dass auch die Parodie bzw. Ironie eine Form der Selbstdarstellung sein kann. Vgl. Masiello, 1986: 195. Ebenso Flammersfeld, die in der Negation eine „Methode der Selbstfindung“ (Flammersfeld, 1976: 8) sieht.

transparencia de amor”“ (M: 252). Offensichtlich handelt es sich auch hier um ein selbstironisches Augenzwinkern von Macedonio, der seine eigenen „zu barockem Ausmaß aufgeblähten Titel“ (Flammersfeld, 1976: 83) in Quizagenios Metatexten parodiert, denn auch sein Roman, dessen Titel ohnehin schon bizarr anmutet, musste erst einige Titelvarianten durchlaufen, um endgültig bei dem Ergebnis *Museo de la novela de la Eterna* anzukommen.³⁴ Doch wieder wird hier die Selbstironie zum theoretischen Postulat, denn auch die als rein humoristische Spielerei erscheinenden Titelexzesse folgen einer theoretischen Fundierung, die an anderer Stelle explizit thematisiert wird und im Grunde Ausdruck einer eigenen, neuen Vermarktungslogik ist, die die spezifischen Eigenheiten des ‚flüchtigen Lesers‘ berücksichtigt: „[...] me hizo sospechar la frágil textura del Lector, mas no es tanta su fugacidad que, al menos, los Títulos y Tapas dejen de alcanzarlo. De tal reflexión nació mi innovación: los títulos-textos“ (M: 84). Bei allem Humor ist hier eine ernsthafte Kritik an bestimmten Leseverhalten, aber andersherum auch an sensationsverheißenden Vermarktungsstrategien der großen Buchstaben enthalten, die durch Exzess und Überspitzung zu einer ganz eigenen, ironischen Qualität des Absurden gemacht werden. Wenn also die selbstkritischen Kommentare meist noch ironisch zu verstehen und damit wieder einer positiven Beurteilung des eigenen Textes gleichkommen, so zeigt sich in ihnen zumindest ein hoher Grad an Selbst-Bewusstheit und die Umsicht mögliche Einwände erkennen zu können. Doch nicht immer ist die Kritik in die Parodie verlegt oder ironisch gebrochen und so finden sich einige Stellen in *Museo*, an denen an der gelungenen Umsetzung des Romans gezweifelt und dieser grundsätzlich in Frage gestellt oder sogar negiert wird. Ein Beispiel für eine solche, zumindest partielle Infragestellung finden wir an dieser Stelle, an der der Autor das Kapitel, das die „conquista de Buenos Aires para la Belleza“ (M: 198) beschreibt, als unzulänglich und sich selbst als im Verfall begriffen abtut: „Por lo demás, a mi incrédulo y listo lector lo satisfaré confesando que el capítulo es simplemente la obra de un autor en agotamiento, que no da más“ (M: 207, Fußnote 2). Inwieweit Macedonios Roman insgesamt tatsächlich als gescheitert zu betrachten ist, soll nicht hier erörtert werden, sondern im zweiten Teil der Untersuchung.

Insgesamt machen die vorangegangenen Überlegungen deutlich, dass die Inkorporation der Selbst-Reflexion in den Roman hinein, also der Theorie in die Praxis, nicht nur die positive Hervorhebung des Neuen, Eigenen erlaubt, sondern auch gerade die Markierung des Norm-

³⁴ Allein innerhalb des Romans finden wir folgende Titelvorschläge, die vorher zur Debatte standen: „El hombre que será Presidente y no lo fue“ (M: 50), „Buenos Aires histerizado entre el bando hilarante y el enterneciente, salvado por el compadrito divino, es decir, que unía la pasión al humorismo“ (M: 51), „Novela de la Eterna, y de la Niña de dolor, la Dulce-Persona, de-un-amor que no fue sabido“ (M: 51).

abweichenden, die kritische Relativierung eigener Unzulänglichkeiten und die Antizipation der eigenen Rezeption (vgl. Borinsky, 1987: 176 f.; Jakob, 1997: 71 f.) – wie wir gerade am Beispiel der *conquista* gesehen haben. Diese erscheinen durch die Bewusstheit, mit der sie wahrgenommen und daher auch thematisiert werden können, entschuldbarer oder nehmen zumindest den Kritikern des Textes den Wind aus den Segeln. Zu einer angestrebten Autonomie gehört, wie schon eingangs betont, eben auch die Inkorporation der Kritik in den geschlossenen Organismus, denn nur so kann dieser seine Unabhängigkeit gegenüber externen Instanzen und deren kritischer Betrachtung bewahren (vgl. Monder, 2007: 103). Während Bourdieu in der Literaturtheorie bzw. –geschichte einen *Teil* eben dieses autonomen Felds sieht, der dieses trotz seiner korrigierenden Funktion bekräftigt und erhält (vgl. Bourdieu, 2003: 124 f.), scheint Macedonio darum bemüht, das *gesamte* literarische Feld in einem einzigen Werk zu vereinen³⁵: die gesamte Tradition in ihrer Verneinung, die neue, wahre Ästhetik in ihrer praktischen Umsetzung und Theoretisierung und zudem die literartheoretische, überaus kritische Beurteilung dieses Neuen durch Parodie, Selbstkritik und Selbstzweifel. Doch wir werden im zweiten Teil der Untersuchung auch sehen, inwieweit die Geschlossenheit und allumfassende Selbstbezüglichkeit der Autonomie – die bei Macedonio insofern pathologische Züge annimmt, als sie das Externe, Außerliterarische, das ihren Autonomiestatus bedrohen könnte, einfach selbst umsetzt und so auf ihre fiktionale Ebene hebt – durch die ihr zuwider strebenden Aspekte der Offenheit bedroht und korrumpiert werden. Ein Aspekt dieser Macedonianischen Romanpathologie ist, dass neben der Kritik am eigenen Roman auch dessen Theorie in ihn selbst verlegt wird und so dem nicht-fiktionalen Raum poetologischer Reflexion oder philosophischer Ästhetik entzogen wird.

2.3. Absolute Autonomie: Vereinnahmung der Außenwelt durch die Fiktion

2.3.1. Sein oder Nicht-Sein: die Relativität von Realität und Fiktion

Wir haben bereits gesehen, dass sich *Museo* über sein Nicht-Sein, seine Nicht-Existenz definiert, im Sinne einer Abwesenheit konkreter Elemente aus der außerliterarischen Realität sowie deren Abbildung, aber auch im Sinne seiner der Realität entgegengesetzten fiktionalen, onirischen, virtuellen Beschaffenheit, auf die Macedonio immer wieder pocht und deren Konstanz und Offenlegung Fundament seiner Romanästhetik sind. Die Gegenüberstellung der

³⁵ Flammersfeld beschreibt *Museo* als einen autonomen Roman insofern er auch alle Faktoren seiner Produktion – also Autor, Text und Leser – sowie seine eigene Reflexion, Kritik und sogar Negation integriere, vgl. Flammersfeld, 1976: 152, 179, 183.

Begriffe von Realität und Fiktion zieht sich durch den gesamten Roman und diese werden auf verschiedenen Ebenen und Arten gegeneinander ausgespielt (vgl. Piglia, 2001: 33 f.). Es kommt dabei häufig zu der Vermischung der beiden Wirklichkeitsebenen (vgl. Engelbert, 1981: 203 f.; Estrade, 2006: 124-128, 135 ff.; Salvador, 1986: 104) – also zu der Entstehung von Metalepsen –, sei es durch ihre Gleichstellung, die Inkorporation des Realen in das Fiktionale oder andersherum das Übergreifen der Fiktion auf die Realität.

Macedonio ist zwar einerseits darum bemüht diese beiden Erfahrungsbereiche strikt voneinander zu trennen³⁶ und ja nichts Außerliterarisches, Reales in seinen fiktionalen Ort vordringen zu lassen, doch dabei handelt es sich vor allem um eine ästhetisch begründete Entscheidung, denn seine Erfindungskunst sucht die freie Gestaltung und will sich außerliterarischen Kriterien und Maßstäben wie denen der Wahrscheinlichkeit, Kongruenz usw. nicht unterordnen und zudem den halluzinatorischen Realitätseffekt verhindern, der die Fiktion der Realität anzugleichen versucht. Dies zeigt sich allein in seiner Wahl für die Form als privilegiertem Bedeutungsträger gegenüber dem Inhalt, denn während ja gerade der Inhalt eine möglichst wahrscheinlich- und wirklichkeitsgetreue Darstellung fordert, um real wirken zu können, macht die Form an und für sich das spezifisch Literarische und damit Fiktionale aus, das nach seinen eigenen Regeln funktioniert und unbegrenzte Möglichkeiten eröffnet.³⁷

Dennoch kommt es auch in seiner Bewusstseinskunst immer wieder zu Interferenzen zwischen den Realitätsebene und so manches Mal verschwimmen die Grenzen zwischen Sein und Nicht-Sein, Träumen und Wachen³⁸; doch im Unterschied zu dem strikt abgelehnten Vorgehen der *alucinación* werden bei ihm diese Grenzgänge explizit thematisiert. Es sollen also gerade die Besonderheiten des jeweiligen Bereichs herausgestellt werden – des Lebens und dessen Gegenpart der Fiktion –, aber auch die Schwierigkeiten diese immer klar zu trennen, ebenso wie die Relativität solcher Kategorien für die Wahrnehmung des Menschen, also ihre Bedeutung auf einer erkenntnistheoretisch-metaphysischen Ebene. So bleibt zum

³⁶ Auch Borinsky bemerkt diese klare Trennung der Fiktionsebenen bei Macedonio und sieht seine Ablehnung des Realismus in dessen Missachtung einer solchen klaren Trennung begründet, vgl. Borinsky, 1972: 33, 38. Ebenso Orquera, 1994: 55. Ein Beispiel für Macedonios strikte ontologische Trennung von Realität und Fiktion sehen wir z.B., wenn er den Traumcharakter des Fiktionalen nicht nur postuliert, sondern durch die Verwendung von Anführungszeichen, wie wir sie bereits im Umgang mit dem Ort der *estancia* oder den Romanfiguren gesehen hatten, auch zu markieren versucht: „Uso comillas para los ensueños y en todo lo que escriba específicamente sobre ellos las usaré [...]. Todo el Arte podría llevarlas y todo lo que yo escribiré“ (M: 66).

³⁷ Ein greifbares Beispiel dieser Freiheit ist die Möglichkeit der Literatur Neologismen zu bilden, ein Stilmittel, das daher massiv von Macedonio gebraucht wird. Um nur einige Beispiele zu nennen: „Posprenotados“ (M:133), „imprologable“ (M: 50), „quizagenializan“ (M:169), „fantasismo“ (M: 95), „todoconocibilidad“ (M: 218) usw.

³⁸ Das Cartesianische Problem der Unterscheidung von Träumen und Wachen wird in *Museo*, wie schon in *Vigilia*, explizit thematisiert: „[...] no sabemos que hemos dormido [...] y no sabríamos nunca que hemos dormido si otras personas [...] no nos lo dijeran [...]. Y si ellos no lo saben de sí mismos ¿cómo les creemos?“ (M: 88). Beide Zustände werden zudem als rein abstrakte Konzepte markiert: „En el despertar subsiguiente o estado que por idea o concepto llamamos despertar“ (M: 66).

Beispiel der Status der Hauptfigur Eterna mysteriös (vgl. Fernández, 1996: 56), zeigt sich diese doch zum Einen als Romanfigur, wird uns dann aber vom Autor als reale Person vorgestellt, zu deren Ehren er diesen Text verfasst:

„[...] el conocimiento inesperado de cierta persona de tan altas influencias de espíritu [...] que a veces no sé si sólo la he soñado. Para serle grato o seguir soñándola inicié el manuscrito“ (M: 57).

„A ti, existas o no, dedico esta obra; eres, por lo menos, lo real de mi espíritu, la Belleza eterna“ (M: 26).

In beiden Zitaten kommt die Unsicherheit über die Zugehörigkeit der Eterna zu einem der beiden Bereiche zum Ausdruck. Das letzte Zitat macht vor allem die Relativität und weit gefasste Anwendbarkeit des Begriffs des Realen deutlich, denn die Eterna wird unabhängig von dem objektiven Status ihrer Existenz als das Reale seines Bewusstseins bezeichnet.

Wir kommen hier auf eine erkenntnistheoretische Ebene der Reflexion, wie Macedonio sie bereits in *Vigilia* umfassend betreibt. In dieser metaphysisch-philosophischen Doktrin, die eine eigene Linie des Idealismus verfehlet, werden Realität und Fiktion, Träumen und Wachen als gleichwertig postuliert, da sie gleich intensiv empfunden und beide als wirklich wahrgenommen würden. Die gleiche Argumentationslinie finden wir auch in *Museo*³⁹:

„Todo cuando [sic!] es y hay es un sentir y es lo que cada uno de nosotros ha sido siempre y continuadamente. ¿De dónde puede un sentir, una sensibilidad, tomar noción alguna de lo que pueda ser un no-sentir, un tiempo sin sucesos, pues sólo hay, sólo existe lo que es suceso, nuestro estado en nuestra sensibilidad? Nuestra eternidad, un infinito soñar igual al presente es certísimo“ (M: 29).

Die auf poetologischer Ebene mühsam aufgebaute Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion und die daraus gefolgerten ästhetischen Maximen einer rein fiktionalen Literatur werden durch solch einen erkenntnistheoretischen Ansatz, wie ihn der Metaphysiker verkörpert, zunichte gemacht, da darin jede Unterscheidbarkeit der beiden Ebenen negiert wird und beide zu einer untrennbaren Einheit, zu einer allumfassenden Realität des Seins geraten, die ihre Legitimität aus der Wahrnehmung bezieht und in der alles möglich ist⁴⁰: „Todo en la creación es posible, nada hay que no pueda ser soñado, que no pueda acaecer. El ser no conoce un no [...]: la todoposibilidad del acontecer, la libertad de la Realidad“ (M: 226 f.). Die Unterscheidung nach Realität und Fiktion ebenso wie die analoge Zuordnung des Möglichen respektive Unmöglichen zu jeweils einem der Bereiche ist also rein virtuell und hängt mit jenen wissenschaftlich-logischen Kategorien zusammen, die in der außerliterarischen Realität einen dogmatischen Wahrheitsanspruch genießen und dieser Seinsform künstliche Grenzen setzen. Das Sein der Fiktion, des Erträumten, Virtuellen dagegen ist

³⁹ Siehe dazu insbesondere das als „Prólogo metafísico“ betitelte Vorwort, vgl. M: 68-72.

⁴⁰ Zu dieser neo-idealistischen Haltung Macedonios vergleiche *Vigilia*, z.B. V: 243-248, 255-267.

endlos und allumfassend und umschließt die Wirklichkeit in ihrer Gesamtheit, wie auch diese beiden Zitate nahe legen:

„Eterna es mayor que el más alto ensueño, y por perfecta real, pues que lo soñado en totalidad, en todo su detalle y que como idea cubre todo lo deseado, es real, ya que confrontada con *lo real* no hallaríamos estado nuevo“ (M: 232, Hervorh. im Orig.).

„No hay más que un no-ser: el del personaje, el de la fantasía, el de lo imaginado. El imaginador no conocerá nunca el no ser“ (M: 266).

Es wird deutlich, dass seine *Romanästhetik* eine Unterteilung in Realität und Fiktion aufrechterhält, die seinem metaphysischen Fundament grundlegend zuwiderläuft. Allerdings basiert diese Ästhetik auf der Prämisse der Bewusstheit und spart darum auch diesen Widerspruch – also die einer solchen Zweiteilung der Wirklichkeit zu Grunde liegende Virtualität – nicht aus. Wir finden diese metaphysisch fundierte Relativität bzw. Austauschbarkeit der Begriffe von Realität und Fiktion z.B. umgesetzt, wenn der Autor sich in metaleptischer Manier in ein von ihm erdachtes Geschöpf, nämlich Dulce-Persona, verliebt und dieses darum, durch das ihm entgegengebrachte Gefühl der Liebe, das sich in keiner Form von dem unterscheidet, das man realen Personen gegenüber empfindet, plötzlich als real ansieht: „Aunque no me conviene como artista [...] diré que Dulce-Persona existe; no lo diría si no fuera que mientras escribía la nota efectivamente me sobresalté de un principio de amor por ella“ (M: 209). Doch auch hier wird diese Vermischung der Ebenen wieder gebrochen, indem sie thematisiert und damit bewusst gemacht wird. Interessant ist dabei die Umkehrung der Perspektiven, denn wie den Romanfiguren, die, wie wir sehen werden, vergeblich versuchen ihrer fiktionalen Kondition zu entfliehen und Zugang zur Realität zu bekommen, ist dem Autor der Weg in die Fiktionalität und damit in ein ebenbürtiges Zusammensein mit der Geliebten verwehrt. Wie sie, die sich nach dem Leben sehnen, stößt er an die Grenzen der Wirklichkeitsebenen, die er nicht zu überschreiten vermag: „Lo confieso, siento poco a poco mi enamorarme; y si crece, si me enamoro [...], entonces sí que sabré lo que es dolor y humillación de impotencia, hallar lo para mí imposible en lo originado por mí“ (M: 208).

Im Folgenden wird diese komplexe Interaktion von Realität und Fiktion weiter untersucht, wobei auch der Aspekt der Autonomie nicht aus den Augen verloren werden soll. Dazu sollen zum Einen die Romanfiguren und ihr Versuch Leben zu erhalten, zum Anderen der Autor – dem wir vor allem in seiner fiktionalisierten Form begegnen und der, wie der Quijote, mit der Gefahr der Identifikation mit seinem Roman zu kämpfen hat – und zuletzt die Bedeutung örtlicher und zeitlicher Referenzen einer genaueren Betrachtung unterzogen werden.

2.3.2. Die Romanfiguren als Personen-Fiktionen und ihr Weg zurück ins Leben

Wie wir gesehen haben, wird das Reale in *Museo* teilweise zu einem relativen Begriff, der von dem Gefühlsempfinden und der Wahrnehmung geleitet wird und so auch bloß vorübergehend Gültigkeit besitzen kann. Darüber hinaus kommt es aber zu einer wahrhaftigen Interaktion der Wirklichkeitsebenen, die weit reichende Folgen für die Seinskondition der Wesen auf beide Seiten hat und hier von der Eterna angedeutet wird: „Pero no sabré nunca lo que soy; si quizá me ha acontecido que alguna vez fui real y un artista extraño en diseños con avidez, tesón atormentado, me tornó en sueño en páginas que su mano cubría de palabras“ (M: 248). Eterna spielt hier wie schon der Autor auf ihre etwaige Existenz als reale Person an, die dann durch ihre fiktionale Umsetzung in diesem Roman jäh beendet wurde. Auch an anderer Stelle finden wir eine solche Vorstellung, nach der die Romanfiguren immer zur Hälfte aus realen Personen bestehen, und dies natürlich nicht als deren Kopie, so wie es die realistische Literatur praktiziert, sondern wortwörtlich verstanden:

„Todo *personaje* medio-existe, pues nunca fue presentado uno del cual la mitad o más no tomó el autor de personas de ‘vida’. Por eso hay en todo personaje una incomodidad sutil y agitación en el ‘ser’ de personaje, como andan por el mundo algunos humanos que un novelista usó parcialmente para personaje y que sienten una incomodidad en el ‘ser’ de vida. Algo de ellos está en novela, fantaseado en páginas escritas, y en verdad no puede decidirse dónde están más“ (M: 44, Hervorh. im Orig.).

In dieser Metalepse kommt es trotz der Warnung Außerliterarisches in die Fiktion zu holen zu einer klaren Vermischung der Ebenen, um nicht zu sagen zu einem gewaltsamen Einbruch der Fiktion in die Realität, denn es handelt sich bei dieser Interferenz zwischen Figuren und Personen keinesfalls um das bloße *Abbilden* gewisser realer Eigenschaften einer Person, sondern letzterer wird tatsächlich ein Teil ihres Seins entnommen und in die Romanfigur verlagert. Wie so oft spitzt Macedonio auch hier die realistischen Forderungen zu, indem er sie wörtlich nimmt, denn während ein realistischer Autor lediglich real *erscheinende*, mimetische Figuren anstrebt, lässt Macedonio sie sogleich real *werden*, zumindest ihrem Ursprung nach, und führt so die Forderung eines Realitätseffekts ad absurdum. Der Autor möchte uns keinesfalls seine fiktionalen Charaktere als Personen erscheinen lassen, sondern aus realen Personen Fiktion schaffen, die Verhältnisse von Kunst und Leben also grundsätzlich umkehren.⁴¹

Die Beschaffenheit der Romanfiguren besteht also darin weder Kopie noch Person aus dem Leben zu sein, sondern deren *Fiktionalisierung*, wobei gewisse Eigenschaften – Körperlich-

⁴¹ Auch Piglia sieht in Macedonios Literatur eine Umkehrung in der Annäherung an die Wirklichkeit: „[...] para él no se trata de buscar la realidad en la novela, sino de buscar la novela en la realidad“ (Piglia, 2001: 34).

keit usw. (vgl. Engelbert, 1981: 137, 168)⁴² – im Leben zurückbleiben und dafür andere, spezifisch fiktionale hinzukommen, die dann im Zusammenspiel eine völlig neue Form der Existenz schaffen. Die Fiktion greift hier auf das Leben über, um nichts zu sagen: sie greift in das Leben ein, nimmt sich, was sie aus diesem braucht und transformiert es zu dem ihr Eigenen. Diese spezifisch fiktionale Beschaffenheit der Romanfiguren beschreibt der Autor in Abgrenzung zu der der real existierenden Menschen als ein *soñar ser*, also als eine erträumte Existenz im Gegensatz zu einer wirklichen:

„Todos los personajes están contraídos al *soñar ser* que es su propiedad, inasequible a los vivientes, único material genuino de Arte. Ser personaje es soñar ser real. Y lo mágico de ellos [...] no es el sueño del autor [...] sino el sueño de ser, en que ávidamente se ponen“ (M: 44, Hervorh. im Orig.).

Dieses *soñar ser* meint also nicht, dass sich die Romanfigur real glaubt, sondern eine ganz eigene, intrinsisch künstlerische Qualität, die wiederum den real Existierenden verwehrt bleibt. Macedonios Romanfiguren unterscheiden sich darin wieder einmal von den realistischen, die er aus seiner Definition ausschließt, da sie versuchen real zu erscheinen und sich für Kopien des Lebens halten: „Sólo el arte realista que no es belarte, el arte de Ana Karenina, Madame Bovary, Quijote, Mignon, carece de ‘personajes’, es decir, éstos no sueñan ser, porque creen ser copias“ (M: 44). Den realistischen Figurentypen, die sich rein mimetisches Abbild der Wirklichkeit glauben, wird eben jene Eigenständigkeit, die die Figuren von Macedonio kennzeichnet, abgesprochen, da sie das ihnen intrinsisch Eigene, nämlich das Fiktionale, Erträumte gar nicht wahrnehmen und wertschätzen (vgl. Cortina, 1999: 50). Grundmerkmal dieser fiktionalen Kondition ist die Unmöglichkeit zu empfinden, zu spüren: „Este dolor que sentimos es de personaje: son lágrimas que no ruedan“ (M: 208). Dieses Schicksal ‚organischer‘ Leblosigkeit teilen die Romanfiguren sowohl in ihrer Ausprägung als Figuren-Rollen als auch als Figuren-Darsteller, egal wie lebhaft sie außerhalb der *estancia*, auf ihren ‚privaten‘ Ausflügen nach Buenos Aires wirken mögen:

„Vedlos vivir este instante de simpatía y placer al fin de cada día, pues además de sus tareas [...] tienen el dolorcito cotidiano de hallarse lejos de la estancia, forzados a privarse de ella largas horas; ¡vedles esta alegría, esta inocencia, y pensar que nada sienten, que no tienen vida!“ (M: 153 f.).

Die ‚Falschheit‘ des fiktionalen Gefühls, das nur ein gespieltes, wie im Theater aufgesagtes, abgelesenes ist, kann zwar von Vorteil sein, denn es erspart den realen Schmerz unerwidelter Liebe, Trauer usw., allerdings lässt es auch keine positiven Gefühle zu: „Para el Presidente el

⁴² Bei Quizagenio ist anders als bei den anderen Figuren noch so etwas wie eine Physiognomie zu erkennen: „Quizagenio verdaderamente tenía ciertos rasgos de fisonomía, los ojos..., la nariz...“ (M: 158). Allerdings macht die Tatsache, dass solche bei realen Personen selbstverständliche Attribute wie Nase oder Ohren an einer Romanfigur Aufsehen erregen, deutlich, wie anders diese fiktionalen Wesen beschaffen sein müssen.

tener sólo el ‘ser de personaje’, ahora que es desventurado, es una maravilla de suerte; para nosotros, felices con tu amor, ahora es la vida la que debiera dársenos“ (M: 162).

Die Bewusstheit der Figuren über ihr fiktionales Daseins und die damit verbundene Gefühllosigkeit sowie ihre teilweise reale Herkunft lässt sie das Sein, das Leben ersehnen, ganz so, wie es der Autor voraussagt und ihnen durchaus zugesteht:

„Me parece que todavía son felices en la novela, y ha de ser más tarde que empiecen a pedir vida; pero la pedirán“ (M:132).

„Yo consiento que ellos quieran vivir, que intenten y codicien la vida, pero no que parezcan vivir, en el sentido de que los sucesos parezcan reales“ (M: 44 f.).

Was hier zur Debatte steht, ist also nicht die Weiterführung des Romans und damit das Umgehen des unumstößlichen Endes der Romanfiguren, die nur mit dem Roman weiter existieren, sondern ihre Verwandlung in Personen aus dem Leben; nicht ihre „resurrección novelística, es decir la de seguir siendo personajes“, sondern ihr „nacimiento novelístico que es el hacerse persona el personaje“ (beide Zitate: M: 261).

In *Museo* sind es besonders Quizagenio und Dulce-Persona, die den Versuch zu Leben zu geraten in Angriff nehmen und in ihren Gesprächen immer wieder ihre Sehnsucht nach der Möglichkeit zu fühlen, zu empfinden, zu atmen ausdrücken: „¿Has visto el Respirar de los que viven? ¡Qué misterio! ¿Qué ansia será que nosotros nunca sentiremos, *respirar*? ¡Qué dignidad, qué comunión con el cosmos!“ (M: 208, Hervorh. im Orig.). Ihre Hoffnung bleibt unerfüllt, bis sie schließlich auf ein ‚magisches‘ Verfahren stoßen, um zu Leben zu gelangen: „[...] he hallado [...] un método mágico para que tú y yo tengamos vida, seamos personas“ (M: 186). Die erste Variante dieser magischen Methode⁴³ ist eine rein literarische – „la teoría de: la novela leída por personajes de otra novela“ (M: 212) –, die sich aus dem Spiel mit den Fiktionsebenen speist und die Romanfiguren durch Einfügen von Metatexten auf die Ebene des Lesers zu heben versucht, da diese nur im Moment der Lektüre ihre Fiktionalität ausblenden könnten: „[...] en el momento en que un personaje aparece en una página de novela contando otra novela, él y todos los personajes que aparecen escuchándolo asumen realidad, y sólo se les siente personajes a los de la novela narrada: quiéralo o no el lector“ (M: 187). Hier wird bereits angedeutet, dass bei diesem Verfahren auch der Leser des Gesamttextes, also der der diegetischen Ebene, ins Spiel kommt, und wir werden im zweiten Teil sehen, welche gravierende Folgen dieses Verschieben der Fiktionsebenen für ihn hat. An dieser Stelle lässt sich zunächst festhalten, dass durch einen Spiegeleffekt der Lektüre in der Lektüre die Figuren von ihrem fiktionalen Sein zu dem Sein eines Lesers, der das von ihm Gelesene als

⁴³ Die zweite Variante, bei der die Figuren gerade das Gegenteil – also den Wunsch fiktional zu sein – ausrufen müssen, ist hier nicht weiter relevant. Vgl. zu dieser zweiten Methode M: 187 f.

fiktional wahrnimmt, aufsteigen können. Der Begriff des Fiktionalen wird dabei, wie sein Korrelat des Realen, als relativ markiert (vgl. Estrade, 2006: 126), da er perspektivabhängig ist und bei gleicher Perspektive – hier der des Lesers – auf verschiedene Ebenen gleichermaßen angewandt werden kann, einmal auf die diegetische Ebene der uns bekannten Romanfiguren, und einmal auf die Metaebene der von ihnen gelesenen Texte. Angesichts dieses geradezu gnoseologischen Werts der Lektüre erstaunt es nicht, dass sich die Figuren in *Museo* neben ihrer bereits festgestellten regen Betätigung als Autoren auch vielerorts als Leser gerieren. So etwa hier, wo auf die Lektüre von *Madame Bovary* durch Presidente und Eterna referiert wird, von denen letztere augenscheinlich den eben beschriebenen Effekt zu spüren bekommt, denn die an der fremden Romanfigur wahrgenommene Fiktionalität führt dazu, dass sie sich lebendig fühlt, ihre Fiktionalität vergisst, ja diese ihre Kondition sogar ersehnt:

„[...] hace unos meses no más leíamos a la Bovary [...], nos mirábamos al hacérsenos intolerable la lectura de un triste destino, pero siempre con esa envidia o emulación infantil por el ser de personaje de novela. Y ahora somos nosotros atropellados por la vida, que es furia enigmática, y ahora quizá la vida le hace a él, y a mí, pobrecillos, ansiar ser sólo personajes leídos, nada sentir [...]. Enloqueceremos soportando esto y ansiáramos escapar de la Vida a un capítulo de Relato. ¡Quién me mostrará que él nunca existió, que sólo lo leí, que yo misma no soy sino una sombra, una silueta en páginas!“ (M: 155 f.).

Museo suggeriert offensichtlich die Möglichkeit aus der Selbstbezüglichkeit von Literatur heraus einen Weg ins Leben zu finden, denn allein die Verschachtelung literarischer Metaebenen der Lektüre nach dem Prinzip der chinesischen Schachtel kann eine Realitätssteigerung der Romanfiguren zur Folge haben und diese von ihrem Fiktionalitätsstatus befreien. Die Fiktion erscheint nicht als Abbild des Lebens, sondern *wird* zu Leben oder weitet sich expansiv auf dieses aus (vgl. Estrade, 2006: 126 f., 137). Doch die Fiktion kann das Leben andersherum auch in den literarischen Raum einschließen, wie das vormalige Fiktionalisieren und Umlagern realer Personen in die Fiktion gezeigt hat und wie wir im Folgenden am Beispiel des Autors sehen werden.

2.3.3. Der Autor als Romanfigur und die Annullierung der biographischen Person

Der Autor nimmt insofern eine Sonderposition im Spannungsfeld von Realität und Fiktion ein, als er als Mittler zwischen beiden Ebenen agiert und die Fiktion überhaupt erst hervorbringt. In *Museo* ist aber – wie so viele traditionelle Selbstverständlichkeiten – auch die privilegierte Positionierung des Autors nicht immer eindeutig gegeben (vgl. Borinsky, 1987: 157 f.), denn wir hatten gesehen, dass die Romanfiguren den Text aktiv gestalten und verändern können, also ihrerseits zu Schöpfern werden. Doch nicht nur die Figuren überschreiten

den ihnen zugeordneten Kompetenzbereich, auch der Autor dringt in fremde Gefilde vor und produziert sich nicht nur als Erzähler, sondern nimmt z.T. selbst die Form einer Romanfigur an und zieht so in das fiktionale Geschehen ein (vgl. Fernández, 1996: 58 f.; Orquera, 1994: 55 f.; Salvador, 1986: 107 f.). Es stellt sich damit zum Einen grundsätzlich die Frage nach der Identität und Stellung jener Autorenstimme, die äußerst ambivalent und vielschichtig ist. So geriert der Autor sich einerseits als der große Unbekannte, erscheint andererseits aber als direkte Intervention des real existierenden Autors Macedonio Fernández. Durch Anspielungen auf seinen eher geringen Bekanntheitsgrad⁴⁴, seine eigene Infragestellung und, wie wir noch sehen werden, seine Fiktionalisierung, stilisiert sich der Autor immer wieder zu einer abwesenden, unbekanntem Anti-Instanz. Selbst die bei ihm angestellten Romanfiguren scheinen kaum etwas über ihn zu wissen:

„–Quizagenio: ¡Pobre autor!...

–Dulce-Persona: Yo nada sé de él pero lo siento vagamente como un alma sin rumbo [...].

–Yo nada oí ni malo ni bueno“ (M: 187).

Andererseits kommt es durch klare biographische Referenzen auf Macedonios Person – wie etwa auf sein Alter (vgl. M: 17) – oder auf sein Werk⁴⁵ zu einer Vermischung der immanent textuellen und der texttranszendenten Ebene der außerliterarischen Realität. Wir finden hier eine erste Form der Fiktionalisierung vor, bei der der ‚biographische‘ Autor Macedonio über die Signatur seines Romans hinaus explizit in diesem thematisiert und in ihn hineingetragen wird: „[...] inscribe la enunciación en un nombre propio ficcionalizado, devenido personaje que piensa-escibe“ (Camblong, 2007: 165 f.). Die ansonsten in der Literatur zu vermeidende Identifikation von Erzähler und Autor, also die unmittelbare Zuordnung der durch den Text ausgedrückten Haltungen, Meinungen etc. zu der biographischen Person des Autors, wird von Macedonio geradezu suggeriert, indem er sich selbst, in fiktionalisierter Form, in den Text einbringt und so die Trennung zwischen seiner körperlichen Person und seinem fiktionalen alter Ego erschwert (vgl. Fernández, 1996: 58 f.): „Se fusionan, naturalmente, de un modo ya tiránico, esa persona civil plena de originalidad y su ‘persona de autor’“ (Goloboff, 1985: 169). Zudem stimmen nicht nur die oben erwähnten Referenzen auf seine außerliterarische Existenz mit den Fakten überein, auch viele der von ihm im Text vertretenen metaphysischen Thesen oder ästhetischen Doktrinen werden in gleicher oder ähnlicher Form auch in nicht-fiktionalen Texten vertreten (vgl. Fernández, 1996: 57 f.).

⁴⁴ „Yo, el más nombrado y mejor identificado de los desconocidos“ (M: 50), „el autor [...] que aquí se inaugura, no es tan conocido“ (M: 82).

⁴⁵ Etwa in der Gegenüberstellung von *Museo* und *Adriana* oder in dieser Aufzählung: „[...] todo lo que yo escribí, mis tres libros hasta hoy, *Vigilia*, *Recienvenido* y *La Eterna*“ (M: 66, Hervorh. im Orig.).

Es ist daher schwer auszumachen, wer in diesem Text genau zu uns spricht, und trotz der uns suggerierten direkten Intervention der biographischen Person Macedonio Fernández in den fiktionalen Bereich des Romans sollten wir vorsichtig damit sein, den in *Museo* so oft erwähnten Autor mit dieser gleichzusetzen (vgl. Borinsky, 1987: 151). Denn der Autor entpuppt sich als weitaus komplexer und wird nicht nur durch die metadiskursive Selbstthematization, also die Reflexion auf einer metadiegetischen Ebene, in den Roman geholt, sondern dringt auch in den diegetischen Raum der Figuren vor, der selbst zu einer Metaebene, zu einer konstanten Autoanalyse wird. So agiert er nicht nur von einer von den Figuren abgehobenen, privilegierten Position aus, sondern *interagiert* die meiste Zeit mit ihnen auf Augenhöhe und tritt mit ihnen in einen direkten Dialog (vgl. ebd., 1972: 42; Fernández, 1996: 59; Estrade, 2006: 127 f.): „Eterna: no eres perfecta – tiene que decirle aquí su novelista, que es también un amigo“ (M: 156). Doch nicht nur das, die Episode um die *conquista de Buenos Aires* zeigt, dass er auch mit ihnen gemeinsam aktiv wird und handelt, denn die Ereignisse werden uns von dem Autor als autodiegetischem Ich-Erzähler präsentiert, der uns seine persönlichen Erinnerungen an jene Zeit schildert: „Todavía recuerdo [...]“ (M: 204). Der Autor wird damit selbst zu einer Romanfigur, zu einem inhaltlichen Bestandteil seines Roman-Dramas, dessen Produzent und Dramaturg er ja eigentlich ist (vgl. Goloboff, 1996: XXI; Salvador, 1986: 110), und gerät zu fiktionaler Beschaffenheit, er wird zum „novelesco autor de esta novela“ (M: 61). Sein Auftreten als eine unter vielen Figuren-Rollen zeigt allein die dramatische Gestaltung vieler seiner Interventionen: „–El autor, apurado y cortante en su discurso: [...]“ (M: 189).

Die dramatische Dialogform des Romans führt uns eindrücklich dessen Vielstimmigkeit und Vielschichtigkeit vor Augen. Denn wir finden den Autor nicht nur in seiner Figuren-Form auf der diegetischen Ebene des Romans, sondern auch auf der metadiegetischen Erzähler-Ebene und auf der Ebene indirekter, dramaturgischer Intervention, wie etwa durch die in Klammern geäußerten Regieanweisungen. Er agiert somit auf allen Fiktionsebenen und kann sich paradoxerweise sogar selbst Anweisungen und Instruktionen geben oder über sich aus der Erzählerposition wie über einen Dritten sprechen (vgl. Fernández, 1996: 59), sich selbst von außen beurteilen. Es ist an dieser Stelle daher schwer zu sagen, ob man von drei Instanzen ausgehen muss, die erschwerenderweise alle den gleichen Namen tragen und dieselbe Funktion verkörpern oder ob man von einer grundlegenden Mobilität der Autoreninstanz ausgeht, die beliebig zwischen den verschiedensten Wirklichkeitsebenen hin und her springen kann. Die Übereinstimmung der auf den verschiedenen Ebenen geäußerten Überzeugungen und Doktrinen sowie deren grundsätzlich propagierte, im ersten Abschnitt analysierte Durch-

lässigkeit und Gleichwertigkeit legen eher die letztere Annahme nahe. Zudem zeichnet sich auch der Autor, wie wir bereits gesehen haben, durch seine Bewusstheit und metadiskursive Selbstanalyse aus und so beurteilt er in einer Fußnote von der Erzählerposition aus seine eigene Fiktionalisierung zu einer der Romanfiguren, die wiederum die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verwischt: „El autor parece asustarse y creer tener el ser de personaje [...], y a veces ha conocido el sudor y suspensión de ser él nada más que personaje. ¿Tiene más realidad que ellos? ¿Qué es tener realidad?“ (M: 188, Fußnote 2).

Doch trotz seiner Bewusstheit führt die Auffächerung seines Seins auf alle nur denkbaren Wirklichkeitsebenen sowie die Selbstständigkeit von Roman und Figuren dazu, dass selbst der große Dramaturg z.T. den Überblick verliert, wer denn nun eigentlich gerade spricht: „Rectificaré (como autor o como Quizagenio) que no admito suicidio bajo monoconciencia del dolor en un instante demencial“ (M: 197). Die Unsicherheit über seine eigenen Seins-Qualitäten geht sogar noch weiter und steigert sich bis hin zu einer pathologischen Identifikation mit der von ihm erschaffenen Romanfigur des Presidente (vgl. Fernández, 1996: 59): „[...] el autor – que a veces es y a veces no es el Presidente“ (M: 129). Auch in der ersten Person äußert er diese Zweifel und Schwierigkeiten, sich vom Presidente abzugrenzen:

„En cuanto a mí, no soy el Presidente; estoy por saber quién soy ahora. [...] Y aun pavor sentí ha poco [...]; por eso tuve que decir fuertemente ‘No soy el Presidente’ [...]; por un instante temblé, ansié, creí ser personaje sin vida de mi novela, creando al Presidente, creándolo tan parecido a mí“ (M: 215).

Das Problem bei seiner Beziehung zum Presidente benennt er selbst, denn er, der Schöpfer, hat seine Schöpfung zu sehr nach seinem eigenen Vorbild geschaffen und meint nun seinem Spiegelbild, seinem fiktionalen alter Ego auf der Ebene der Romanfiguren zu begegnen.⁴⁶

Macedonios Werk erinnert häufig an ein Spiegelkabinett, in dem literarische Funktionen, Metadiskurse und Metatexte immer wieder und auf immer neuen Ebenen erscheinen, bis sowohl ihre Herkunft als auch ihre aktuelle Position auf den labyrinthisch verschachtelten Romanebenen nicht mehr auszumachen sind. Im Falle des Autors führt dieses Spiel mit Spiegeln und chinesischen Schachteln zu seiner Fiktionalisierung und damit Irrealisierung auf gleich mehreren Ebenen. So haben wir es zum Einen mit dem fiktionalisierten Abbild des realen Autors Macedonio Fernández zu tun, der nicht nur Schöpfer des Romans, sondern auch

⁴⁶ Es gibt in der Tat einige Parallelen zwischen dem Presidente und seinem Autor: Beide schreiben an einem Roman und ihre Textproduktionen ähneln sich stark in ihrer ästhetisch-metaphysischen Fundierung bis hin zum Figureninventar, das sich z.T. sogar überschneidet (vgl. M: 222 ff.). Zudem ist der Presidente Besitzer und Leiter der *estancia* namens „la Novela“, also auf diegetischer und symbolischer Ebene das, was der Autor für den Gesamtroman ist: sein Eigentümer und Verwalter, kurz sein Autor. Die Parallelisierung der beiden ‚Autoren‘ wird sogar explizit vollzogen: „Finalizando, el presidente autor termina también en dos descontentos [...]. Y asimismo el autor [...]“ (M: 79). Der Presidente tritt hier nicht einfach mit seinem Namen auf, sondern dieser wird zu einem Unterscheidungsattribut, um ihn vom eigentlichen Autor abzugrenzen.

Teil seines Inhalts wird; daneben finden wir den Autor auf der metadiegetischen Ebene, die sonst der Erzähler einnimmt und von der aus er das Geschehen, aber vor allem den Roman und sich selbst thematisiert; und zuletzt auf diegetischer Ebene in Form einer Romanfigur, die mit den anderen Romanfiguren interagiert und kommuniziert und wie diese den Kommentaren und Lenkungen der Autoren-Erzähler-Instanz unterliegt.⁴⁷

Während in der traditionellen Romanliteratur das Einfügen realer Elemente, wie etwa Verweise auf die Person des Autors durch einen Erzähler o.Ä. der Steigerung der Authentizität des Textes dienen und zu einem Realitätseffekt führen soll, wird diese Funktion bei Macedonio in ihre Gegenteil verkehrt (vgl. Fernández, 1996: 44) und lässt vielmehr das durch ihn Referierte, Reale unreal erscheinen. So verleiht der Einzug des Autors in den fiktionalen Raum des Romans letzterem keineswegs einen realeren, mimetischeren Anstrich, sondern führt umgekehrt zu der Irrealisierung des realen Elements des Autors (vgl. ebd.: 58 f.). Dieser lässt mit Eintritt in den Roman seine ‚realen‘ Qualitäten zurück und wird selbst zu einem fiktionalen Wesen, dessen Sein vielfältig und auf unterschiedliche Ebenen aufgefächert wird. Seine Interaktion mit den Romanfiguren bis hin zu seiner Gleichstellung mit diesen auf der diegetischen Handlungsebene, wie etwa in Dialogen oder der Episode der *conquista*, lässt keinen anderen Schluss zu, denn während beim Autor selbst noch so etwas wie Spuren von realem Dasein gesehen werden können, z.B. in Form der anfangs genannten Referenzen auf beweisbare, außerliterarische Fakten bezüglich seiner Person, werden die Romanfiguren immer wieder als fiktional betont und nehmen sich auch selbst als virtuelle Traumgestalten wahr. Indem er sich auf ihre betont fiktionale Ebene begibt, muss er selbst fiktional werden und durch seine Selbstthematization teilt er zwangsläufig ihr Schicksal als reale Person gewaltsam in die Fiktion übertragen zu werden. Nichts anderes widerfährt der Autoren-Figur in ihrem eigenen Roman, denn sie muss einen Teil ihres Seins der Fiktion opfern, um in dieser auftreten zu können. Die umgekehrte Folge aus dieser Fiktionalisierung des Autors muss seine Abwesenheit in der Realität sein, die er zu Gunsten eines Seins in der Fiktion hinter sich lässt. Letztlich fügt sich damit auch seine eigene Irrealisierung in seine Ästhetik der Negation ein, denn indem er sich uns auf diversen fiktionalen Ebenen präsentiert, annulliert er seine eigentliche Autorenfunktion und damit die *Person* des Autors: „Nos enfrentamos así con un cierto tipo de construcción carnavalesca [...] una escena sin representación, donde el autor, al incluirse en el sistema mismo que construye, desaparece

⁴⁷ Auch Jakob vertritt eine Aufspaltung der Autoreninstanz auf drei Ebenen, allerdings sieht er dessen dritte Funktion auf einer abstrakteren Ebene der Interaktion mit Text und Leser angesiedelt. Vgl. Jakob, 1997: 87 f. Demgegenüber geht Bustos Fernández – wie alle, die neben der eigentlichen Funktion des Autors dessen intradiegetische Fiktionalisierung bemerken – lediglich von einer Verdoppelung aus, vgl. Fernández, 1996: 59.

como tal“ (Goloboff, 1985: 174). Selbst die vermeintlich außerhalb der Fiktion stattfindende dramaturgische Intervention des Autoren-Schöpfers in seine Schöpfung wird bei Macedonio zur Fiktion, denn auch diese Tätigkeit wird innerhalb der Fiktion thematisiert und sichtbar gemacht, der biographische Autor Macedonio damit zu einer Fiktionalisierung seiner selbst. Die angestrebte Autonomie *Museos* fordert ihren Tribut auf vielen Ebenen und nimmt nicht nur externe literarische Funktionen wie die Literaturkritik in sich auf, sondern zieht auch ihren Autor mit in die Fiktion, lässt ihn selbst Fiktion und damit künstlerisch werden: „La condición de existencia de esta opera absurdista es la desaparición del autor y su ingreso fantasmagórico en la ficción“ (Epple, 2000: 15). Auch die Machtlosigkeit des Autors gegenüber der Autonomie seiner Figuren und des Romans als solchem fügen sich in dieses Bild ein und lassen *Museo* mehr und mehr als Werk ohne Autor erscheinen, als ein „nada parlante“ (Borinsky, 1987: 166), als autonomes, sich selbst erschaffendes Universum, das selbst seinen Schöpfer vereinnahmt hat (vgl. ebd.: 166 f.). Während also die reale Person des Autors in den Hintergrund gedrängt und in ihrer eigentlichen Funktion demontiert wird, erscheint ihr fiktionales Pendant umso präsenter, ja geradezu allgegenwärtig und wird zum eigentlichen Protagonisten des Romans.⁴⁸

2.3.4. Der Roman als fiktionale Enklave und die Irrealisierung der Außenwelt

Die Abschottung des literarischen Bereichs gegenüber der realen Außenwelt spielt bei Macedonio, wie schon zu Beginn dargestellt, eine große Rolle und ist implizite wie explizite Grundlage seiner Ästhetik des Romans. Der Roman schafft sich demnach seine eigene Realität, nämlich die der Fiktion, und organisiert diese nach internen Regeln und Gesetzmäßigkeiten. Paradoxerweise stoßen wir zunächst aber auf die Übernahme geographischer Verortungen und räumlicher Vorstellungswelten, die der Realität zu entstammen scheinen und von dieser auf die Fiktion übertragen werden. Dies geschieht z.B. bei der ‚Verräumlichung‘ des Romans zu einem konkreten geographischen Ort, genauer gesagt zu einer *estancia*, also einem Gebäude an einem determinierten Ort, das über spezifische äußerliche

⁴⁸ Auch Borinsky bemerkt eine solche Absage an die persönliche Existenz des Autors einerseits und dessen massiver Portätierung innerhalb der Fiktion andererseits. Sie spricht darum von „un arte autobiográfico paradójico“. Vgl. Borinsky, 1987: 170, Fußnote 33. Bustos Fernández meint außerdem, dass Macedonios selbst seine Romane als solche Autobiographien des Autors verstanden wissen will, wenn auch natürlich nicht in einem anekdotischen Sinne, sondern in dem von uns suggerierten, vgl. Fernández, 1996: 29. Ghiano formuliert genau diese allgegenwärtige Kondition des Autors im Bezug auf *Papeles*, vgl. Ghiano, 1972: 134. In *Museo* verhält es sich diesbezüglich ziemlich ähnlich. Denn allein der metadiskursive Charakter des Romans hat uns gezeigt, dass hier keinesfalls eine ‚Geschichte‘ erzählt wird, sondern die Literatur selbst zur Debatte steht und deren Bestandteile, allen voran die Instanz des Autors, eigentliches Thema sind.

Eigenschaften verfügt: „[...] la silla reclinada al muro posterior del edificio de la estancia ‘La Novela’ [...]. Parece quieta la blanca casa antigua, modesta de la estancia“ (M: 139). Diese *estancia* mit dem Namen „La Novela“ ist Wohnraum und Versammlungsort der Romanfiguren in ihrer Freizeit, wird aber auch zum Ausgangspunkt des virtuellen Raums ihres Romanprojekts der *novela* (vgl. Estrade, 2006: 124); der Eintritt in diese Räumlichkeit bedeutet daher gleichzeitig den Beginn ihres beruflichen Engagements: „Cuando cada uno llegó a la estancia sintióse conmovido por doble impresión y se dijo: ‘Entro a ‘La Novela’ y a la novela’“ (M: 150). Interessant ist die Lage dieses alten Herrenhauses, das nur unweit vom Hauptbahnhof der argentinischen Hauptstadt Buenos Aires gelegen ist: „La estancia hallábase a veinte cuadras de la estación, sobre la ribera del Plata; luego quedaban los minutos de tren a Constitución. Era la ‘estancia’ un campo de unas cien hectáreas, en litigio eterno, al cual tenía derecho prominente el Presidente“ (M: 149).

Die fiktionale Enklave der *estancia* wird also durchaus präzise in der außerliterarischen Realität der argentinischen Landkarte verortet und auch selbst detailliert beschrieben. Doch nicht nur räumlich wird ihre Lage konkretisiert, wir finden ebenfalls Referenzen auf den Zeitpunkt bestimmter Ereignisse, wie etwa die Datierung eines Briefes des Presidente an die Eterna – „Buenos Aires, julio de 1923“ (M: 176) – oder eines der typischen Tage in der *estancia* – „un jueves de agosto de 1927“ (M: 152). Was in einem konventionellen Roman als Versuch gewertet werden müsste, das Romangeschehen durch die Einbettung in reale lokale und historische Gegebenheiten⁴⁹ zu authentifizieren und real erscheinen zu lassen, folgt bei Macedonio, wie schon bei der Fiktionalisierung des Autors beobachtet, einer entgegen gesetzten Logik der Irrealisierung der Außenwelt (vgl. Flammersfeld, 1976: 173 f.; Salvador, 1986: 116), denn der Ort der *estancia* wird explizit als fiktionaler, onirischer Raum gekennzeichnet, der grundlegend anders beschaffen ist als die nur wenige Minuten entfernt liegende Realität in ihrer Verkörperung durch Buenos Aires:

„Todos los habitantes sentían lo soñado de encontrarse allí reunidos [...], asociaban el sentimiento de los grandes soñadores [...], viviendo lo que habían soñado [...], aceptado como sueño permanente intrasladable a lo real, sin virtualidad, como elegido sólo para sueño. Por eso cuando andan por calles de Buenos Aires se sienten reales y ansían volver a latir en la novela; van a la ciudad como a la Realidad, vuelven a la estancia como al ensueño; cada partida es una salida de personajes a la Realidad“ (M: 150).

Während sich das Zusammensein in der *estancia* – die trotz ihrer Nähe zum bonaerensischen Hauptbahnhof als Zeit und Raum entrückte Enklave erscheint und Züge eines utopischen Rückzugsortes annimmt – vor allem über ihren Traumcharakter auszeichnet, sind die wenigen

⁴⁹ Bustos Fernández übersieht diese Passagen konkreter Bezüge auf die historische, reale Außenwelt, wenn sie von der totalen Dekontextualisierung der Macedonianischen Romanfiguren spricht, die in nichts eingebettet seien, was an die uns bekannte Realität erinnere. Vgl. Fernández, 1996: 42.

Ausflüge der Figuren in die Hauptstadt dem Erleben von Realität gleichgesetzt. Der als eigengesetzlicher Traumort auftretende Roman grenzt sich von der Realität aber nicht nur durch seine bewusste, metadiskursive Selbstbezüglichkeit ab, sondern wird zu einem absoluten, völlig von der Außenwelt unabhängigen Ort (vgl. Epple, 2000: 15, Flammersfeld, 1976: 174), indem er sogar über eine eigene Zeitlichkeit und eigene klimatische Verhältnisse verfügt: „Tampoco se ignore que además del tiempo de la novela, hay el buen o mal tiempo que era proveído por los cambios de humor de Simple“ (M: 169). Der Roman wird zu einem abgeschlossenen, materiellen Organismus, der neben seiner eigenen Räumlichkeit in Form der *estancia* seine eigene Zeitkategorie schafft: „En todo el tiempo de esta novela, único tiempo de existencia artística“ (M: 104). Immer wieder wird auf diese ‚künstlerische Zeit‘ verwiesen, wie etwa in diesem Übergangsfragment zwischen Prologen und Kapiteln, das auf den nun beginnenden Roman und damit den Einstieg in eine neue Zeitdimension verweist: „Despierta, comienza el tiempo de la novela. Muévase“ (M: 137). Die historische Zeit chronologischer, außerliterarischer Fakten wird mit Beginn des Romans von der literarischen Zeit abgelöst, die auf zwei Ebenen verabsolutiert wird: auf der diegetischen Ebene des Zusammenlebens der Figuren in der *estancia* sowie auf der Metaebene des Romans als Ganzem, dessen Zeitlichkeit auf die Gegenwärtigkeit seiner Lektüre reduziert wird: „No hay más momento de arte que el de plena lectura de presente“ (M: 255).

Dieser dem Roman immanenten Realität wird die außerhalb des Romans existierende gegenübergestellt, durch Referenzen auf die Metropole Buenos Aires (vgl. M: 20, 46, 121), auf die großen argentinischen Zeitungen (vgl. M: 75, 84, 90), historische Persönlichkeiten wie José de San Martín (vgl. M: 206) oder konkrete Ereignisse aus dem historischen Kontext zu Macedonios Zeit: „La catástrofe financiera de 1921, los tambaleos de Stinnes, la competencia colosal de la Standard Oil con la Dutchshell, los desafortados marcos papel“ (M: 82). Es wird also durchaus auf Außerliterarisches, nachweisbar Reales referiert, das dem fiktionalen Traumort der *estancia* kontrastiv entgegengestellt wird. Wieder soll das Verhältnis von Realität und Fiktion innerhalb der Fiktion abgebildet werden. Allerdings verliert durch diese Doppelung und literarische Aneignung auch die vermeintliche Realität ihren außerliterarischen Wirklichkeitsanspruch und wird zu einer bloßen, fiktionalen *Abbildung* der Welt, wie Macedonio uns so oft in seinen Reflexionen und besonders in seinen Tiraden gegen die mimetische, halluzinatorische Kunst des Realismus deutlich zu machen versucht.

Dementsprechend sind solche scheinbar realistischen Anleihen meist auf vielen Ebenen gebrochen und verkehren grundsätzlich das realistische Dogma in sein Gegenteil, anstatt es zu bestätigen, da sie eben gerade nicht der Authentifizierung des Geschehens dienen, sondern

vielmehr der Irrealisierung der Wirklichkeit. Schon allein die räumliche Einbettung der Fiktion in die Realität – die so per Nahverkehrszug zu erreichen ist – widerspricht ihrem virtuellen, rein geistigen Charakter per definitionem und macht deutlich, dass wir es hier mit dem literarischen Verfahren der Metalepse zu tun haben, bei dem unterschiedliche Wirklichkeitsebenen gleichgeschaltet oder vermengt werden, wodurch es zu der Aufweichung ihrer vermeintlich klaren Grenzen kommt (vgl. Estrade, 2006: 124-128). Wir finden im gesamten Roman unzählige dieser Verschiebungen oder Verschachtelungen der Fiktionsebenen; so stellt z.B. die bereits erwähnte *conquista de Buenos Aires* solch einen Übergriff einer der Wirklichkeitsebenen in die andere dar. In diesem Fall zieht die Fiktion – also die Romanfiguren einschließlich der fiktionalisierten Figurenform des Autors – in die außerhalb der *estancia* gelegene Realität Buenos Aires´ ein (vgl. ebd.: 126). Ziel dieses Unterfangens ist, wie sein Name schon andeutet, ein mystisch abstraktes, und ebenso gestaltet sich der ‚Handlungsverlauf‘ dieser Episode. Doch nicht nur die Einbettung dieser vom Presidente initiierten „Acción“ (M: 198) in eine reale Umgebung, auch die Beteiligung des Autors führen zu einer Vermengung von Realität und Fiktion. Denn nicht nur, dass der Autor in fiktionalisierter Form selbst in die *estancia* vordringt und zur Romanfigur wird, er zieht dann wiederum gemeinsam mit seinen fiktionalen Mitbewohnern in seinen eigentlichen Lebensbereich, die Realität, ein. Doch auch diese vermeintliche ‚Realität‘ ist reiner Auswuchs der Phantasie oder – mit den Worten Bustos Fernández´ – einfach ein weiterer Grad der Fiktionalisierung (vgl. Fernández, 1996: 59), und daher trotz realer Referenzpunkte alles andere als der außerliterarischen Lebenswelt vergleichbar, wie die Erinnerungen des Autors an die Zeit der *conquista* zeigen: „Todavía recuerdo los cuentos apopléticos [...]; llamadas telefónicas electrizadas; imanes poderosos distribuidos subrepticamente, que atraían invenciblemente todo lo metálico que llevan encima hombres y mujeres; y los sobres-cartas, es decir cartas escritas en los sobres“ (M: 204). Doch die Vermischung der beiden Wirklichkeitsebenen wird nicht nur wie hier implizit – indem das als real Dargestellte vielmehr surreal oder absurd erscheint – sondern auch explizit vollzogen, z.B. indem bei der Eroberung Buenos Aires´ durch die magischen Fähigkeiten der Eterna aktiv in die argentinische Geschichte eingegriffen wird: „A varios hechos del pasado ocurrido se les fulminó de inexistencia valiéndose del hechizo de la Eterna que desata pasados y ata nuevos pasados sustituyentes. [...] Entre esos hechos están: el fusilamiento de Dorrego; el martirio de Camila O´Gorman; el destino de Irma Avegno“ (M: 205).

Wie schon die Person des Autors dient auch die historische Realität nicht der Authentifizierung des Geschehens als real und glaubwürdig, sondern die Fiktion vereinnahmt anders-

herum diese vermeintlich feststehenden Fakten, integriert sie in den fiktionalen Raum und verändert sie beliebig. Diese wirklichkeitsübergreifenden Qualitäten seines Romans benennt Macedonio schon sehr früh und malt dabei das Bild eines durch die Freiheit der Imagination immer weiter wachsenden Romans: „Obra de imaginación que no cabe de sucesos – con peligro de estallar la encuadernación“ (M: 18). In dieser nicht zu bändigenden Erzählwut liegt auch eine Ursache für die hohe Zahl an Prologen, die gewissermaßen der ‚Vorgarten‘ des Romans sind und dessen ungerichtetes Übergreifen auf die ihn umgebende Realität eingrenzen: „[...] mi novela que prometió contarle todo [...] haciéndolo a veces en ella, a veces fuera de ella, a cuyo efecto le he arreglado estas afueras amplias de mis prólogos“ (M: 33). Im Umkehrschluss suggeriert das folgende Zitat, dass die Inhaltsfülle des Romans in der Realität zu einer Ereignisarmut führe und diese ihre Ereignisse fortan aus der Fiktion beziehen müsse: „Tal colección de sucesos se encerrará dentro de ella [la novela, Anmerkung S.F.] que no dejará casi nada para el suceder en las calles, domicilios y plazas, y los diarios faltos de acontecimientos tendrán que conformarse [sic!] con citarla: ‘en la novela de la Eterna ayer a media tarde se produjo el siguiente coloquio’“ (M: 46). Die Umkehrung, das Verschwimmen von Realität und Fiktion, das ein typisches Mittel des Macedonianischen Antirealismus ist (vgl. Salvador, 1986: 57; Piglia, 2001: 34) wird hier absolut, denn die *Fiktion* wird zum Realität schaffenden Medium erklärt, das Ereignisse geriert, die dann durch die Tagespresse wiedergegeben werden. Nicht die Realität gestaltet die Fiktion, indem sie ihr eine Vorlage zur Abbildung liefert, sondern die Fiktion gestaltet die Realität. Wir finden hier einen Vorgeschmack auf das, was Macedonio als „la novela salida a la calle“ (M: 19) bezeichnet und die er wie folgt beschreibt:

„El público miraría nuestros ‘jirones de arte’, escenas de novela ejecutándose en las calles, entreverándose a ‘Jirones de vida’, en veredas, puertas, domicilios, bares, y creería ver ‘vida’; el público soñaría al par que la novela pero al revés: para ésta su vigilia es su fantasía; su ensueño la ejecución externa de sus escenas“ (M: 19).

Zwar setzt er mit *Museo* nicht diese totale, übergangslose Übertragung der Fiktion in die Realität um, doch er beginnt bereits mit deren Fiktionalisierung auf der textuellen Ebene (vgl. Lindstrom, 1977: 83). Der auf die Straße getragene Roman ist gewissermaßen das Gegenstück zu *Museo* (vgl. Borinsky, 1972: 44), denn während dort das Reale in die Fiktion geholt und dieser angeglichen wird, trägt jener die Fiktion in das Leben und lässt sie parallel zu diesem stattfinden. Was beide eint, ist das stufenlose Nebeneinander dieser scheinbar so konträren Wirklichkeitsbereiche, die in beiden Fällen zu einer untrennbaren Einheit geraten. Das Einzige, was sich je nach Herangehensweise ändert, ist die Perspektive auf den Roman vom Standpunkt der Fiktion aus. Denn für diese ist, in Analogie zu der in die Realität eingeführten

Unterscheidung nach Träumen und Wachen, ihre literarische Realisierung ihr eigentlicher Wach- und Bewusstseinszustand, während ihre Verlagerung in die Realität einem Träumen gleichkäme. Die Perspektivierbarkeit der Begriffe von Träumen und Wachen je nachdem, ob vom Standpunkt der Realität oder der Fiktion aus argumentiert wird, macht deutlich, dass diese beiden Begriffe bei Macedonio äußerst relativ zu verstehen sind und es im Grunde nur eine einzige Wirklichkeit geben kann, die unter den verschiedenen Perspektiven einfach jeweils anders erscheint. Letztlich scheint sich damit auch seine kategorische ästhetische Trennung der Bereiche von Realität (das Wahrscheinliche) und Fiktion (das Unwahrscheinliche) seiner metaphysischen Annahme einer einzigen, grenzenlosen Wirklichkeit unterzuordnen und unterstreicht diese noch, indem die mühsam aufgebaute Unterscheidung der beiden Bereiche durch ihr beständiges Vermischen, Gleichsetzen und Umkehren korrumpiert und als rein virtuell markiert wird. Klar ist jedoch auch, dass diese *eine* Wirklichkeit für Macedonio nicht die der vermeintlichen Realität mit ihren starren begrenzenden Wahrscheinlichkeitsprämissen ist, sondern die der Fiktion, des Nicht-Sein und der Allmöglichkeit, die, wie in diesem Abschnitt der Arbeit gezeigt, jenen ersten, rational geordneten Teil des Seins inkorporiert, vereinnahmt und von seinem Dogma der Wahrscheinlichkeit befreit, anstatt ihn wie der Realismus einfach nur abzumalen und dadurch zu bestätigen. Dieser Strategie der Fiktionalisierung, die im Grunde einem absolut gewordenen Autonomieanspruch des Fiktionalen Ausdruck verleiht, stehen unzählige Aspekte der Öffnung entgegen, allen voran der beständig gesuchte Dialog mit dem Leser. Mit diesen Faktoren der Transzendenz und Offenheit werden wir uns im folgenden, zweiten Hauptteil beschäftigen, um abschließend die Vereinbarkeit dieser konträren Bewegungen in Macedonios *Museo* bewerten zu können.

3. Zweiter Hauptteil: Aspekte der Offenheit

3.1. Offenheit in Rezeption und Konstruktion

3.1.1. *Museo* als Intertext: zwischen Dialogizität und Gemeinschaftsarbeit

Wie in der Einleitung bereits angedeutet, kann die polysemische Offenheit von Kunst als deren Grundkondition bezeichnet werden, und spätestens seit der Rezeptionsästhetik hat nicht nur der Aspekt der Produktion, sondern in gleichem Maße der der Rezeption Gewicht bei der Analyse von Werken, aber auch bei der Neuordnung von Kategorien wie etwa dem des Werks. Die Pluralität möglicher Lesarten lässt dabei kein Werk aus und sei es noch so geschlossen in seiner Konstruktion und seiner Ausrichtung an den Maßgaben der Zeit (vgl. Eco, 1965: 54, 79; Genette, 1994: 185, 285). Denn mit dem Lauf der Zeit ändert sich unweigerlich auch die Leserschaft; der geschichtliche Kontext und die ästhetisch-kulturelle Wahrnehmung unterliegen beständigem Wandel und damit auch die Weise, auf die ein Werk ‚gelesen‘ wird (vgl. Genette, 1994: 259, 281-285). Vor allem seit der Moderne versuchen Künstler, Autoren auf diesen ‚Anderen‘ – den Adressaten und Rezipienten, der seinerseits in der Lektüre Bedeutung schafft und das vermeintlich geschlossene Werk neu ordnet (vgl. Eco, 1965: 30 f.) – zu reagieren und ihm Rechnung zu tragen. Der Fall Macedonio ist da keinesfalls eine Ausnahme, sondern vielmehr die radikale Bestätigung aller Versuche den Leser aktiv einzubinden und zu einem gleichwertigen Mitgestalter werden zu lassen (Borinsky, 1972: 42 ff.; Lindstrom, 1977: 81 ff.; Salvador, 1986: 22 f.). Der grundsätzlich dialogische Charakter der Kunst wird bei ihm, wie schon die Eigenschaften der Eigengesetzlichkeit, ins Extreme getrieben und in typisch metadiskursiver Manier zum eigentlichen Thema und Ziel des Romans gemacht (vgl. Fernández, 1996: 47; Jakob, 1997: 71 f., 79, 86 f.). So wird der Leser nicht nur permanent direkt angesprochen, gerügt, gelobt und zur Mitarbeit aufgefordert, sondern auch ansonsten vielfach thematisiert, etwa durch die Romanfiguren, die ihn um seine körperliche Lebendigkeit beneiden oder durch den Autor, der die Leser nach Typen klassifiziert.

Wie bereits der Autor wird auch der Leser Teil der Fiktion und zu einem „novelesco lector“ (M: 61), der in seiner fiktionalisierten Form als eine der Romanfiguren in den fiktionalen Raum eintritt (vgl. Cortina, 1999: 46; Jakob, 1997: 75 f.); die Fiktionalisierung der Außenwelt macht also auch vor dem Leser nicht halt. Es kommt dabei nicht nur zu einer direkten Intervention mit dem Autor, der ja wie der Leser eigentlich ein extra-diegetisches Element ist, sondern vielfach auch zu einem regen Austausch auf der diegetischen Ebene der Romanfiguren (vgl. Fernández, 1996: 61), die mit dem Leser diskutieren oder sich direkt an

diesen wenden: „Eterna se vuelve a ti, lector, y te dice: / – Te hablo, lector“ (M: 247). Doch trotz solcher Interaktion auf diegetischer Ebene macht der Roman immer wieder deutlich, dass der Leser darüber hinaus noch auf einer weiteren, von den Figuren abgehobenen Ebene agiert, die er nur mit dem Autor oder anderen Lesern teilt, also mit Wesen, die neben ihrer möglichen Fiktionalisierung auch in der außerliterarischen Wirklichkeit existieren. Doch auch diese Ebene ist, wie bereits am Fall des Autors beobachtet, nicht strikt von der Traumwelt der Figuren getrennt, sondern interferiert vielmehr mit dieser in gewohnt metaleptischer Manier. So bemerken die Figuren die Anwesenheit des Lesers, auch wenn dieser nicht in direkten Kontakt mit ihnen tritt, und allein seine Präsenz im Akt des Lesens stellt einen Eingriff in ihre Lebenswelt dar: „Y tampoco mire el lector, ésta y cada vez que me desvisto. Lea, pero por encima del hombro“ (M: 160). Die Anwesenheit des Lesers kann andererseits durch seine Vitalität, die den Figuren ja gerade fehlt, auch Kraft und einen Vorgeschmack auf das Leben geben: „Dulce-Persona: Lector, necesito tu aliento sobre esta página de desaliento“ (M: 175). Diese Beispiele zeigen, dass Realität und Fiktion auch auf der Ebene des Lesers in einander greifen und trotz jeweils anderer herrschender Voraussetzungen (Lebendigkeit vs. Gefühllosigkeit) Einfluss aufeinander nehmen.

Die Leserinstanz unterliegt offensichtlich einer Dreiteilung (vgl. Jakob, 1997: 88), wie wir sie bereits beim Autor festgestellt hatten, und auch bei ihm ist eine der Existenzebenen die der realen biographischen Person. Während diese beim Autor allerdings noch klar auszumachen war – allein die Signatur verrät uns, dass es sich dabei um den 1874 geborenen Macedonio Fernández handelt – ist diese Ebene der Existenz beim Leser unvorhersehbar, da weder die Anzahl der Leser noch der Zeitpunkt der Lektüre festgelegt und begrenzt werden können. Wir kommen damit zu der pluralen Offenheit der Rezeption, die sich über viele Menschenleben und Dekaden vollziehen kann und konstanter, nicht kalkulierbarer Veränderung unterliegt, das Werk also grundlegend über sich hinauswachsen lässt. Diese Ambiguität des Lesers – d.h. sein Auftreten in fiktionalisierter und daher dominierbarer Form einerseits und andererseits seine reale vielfältige Existenz in der Außenwelt – wird auch im Text bewusst und explizit thematisiert: „Quizagenio: ¿De veras, lector, eres quien lee, o ahora eres leído por el autor, puesto que te dirige la palabra, habla a la representación que de ti tiene y te sabe como se sabe a un personaje?“ (M: 183).

Sein favorisierter Lesertyp unter all den möglichen Rezipienten ist der aktive Leser, der zum Co-Autor und Komplizen wird und den Cortázar später auch als *lector cómplice* bezeichnet (vgl. Epple, 2000: 11, 15; Lindstrom, 1977: 81 f.; Masiello, 1986: 208). An eben jenen Leser wendet er sich in seinen vielen Apostrophen und Appellen, immer bemüht um

Rückmeldung, wie dieses Beispiel zeigt: „¿Qué contestarías a esto, lector?“ (M: 231). Doch die Beziehung von Autor und Leser geht weit über diese einseitige Aktivität hinaus und nachdem die Aufmerksamkeit des Lesers gewonnen ist, wird von diesem auch eine aktive Mitwirkung verlangt (vgl. Cortina, 1999: 42; Echavarren, 1982: 38; Orquera, 1994: 57 f.), etwa wenn es darum geht die *novela buena* und die *novela mala* auseinanderzuhalten und zu entwirren: „[...] es cuestión de que el lector colabore y las desconfunda“ (M: 11). Der Leser bekommt also eine bedeutungsaktive Rolle zugewiesen und wird zum Komplizen und Mitstreiter anstatt, wie vormals, zum passiven Adressaten. Der Leser, der vom Autor als „no menos listo que el autor“ (M: 261) und somit gleichwertig beschrieben wird, ist beständiger Dreh- und Angelpunkt in *Museo* und fungiert durch seine Dauerpräsenz als implizites Korrektiv, unter dessen Mithilfe der Text entsteht und seine Einzigartigkeit erlangt: „Me hago amigo del Lector que hace escribir mejor y me confiesa que encontró al autor que hace más reputación a sus lectores“ (M: 113). Diese Zuwendung zum Leser hat also nicht nur „die insistente, wiederholte, variierte Präsenz des Lesers“ (Jakob, 1997: 72) zur Folge, sondern macht auch eine der vielen Neuheiten des vermeintlich ersten guten Romans aus (vgl. Borinsky, 1972: 45; Fernández, 1996: 37) und lässt Macedonios Text vielerorts eher zu einer „*Biografía del lector*“ (M: 30, Hervorh. im Orig.) werden als zu dem Roman der Eterna (vgl. Jakob, 1997: 93). Macedonio bietet dem Leser in dem auf die Kapitel folgenden Anhang „sedación de una herida que se tiene en cuenta“ sogar explizit ein Forum, damit dieser umfassend Stellung zu dem ihm lieb gewordenen Roman beziehen kann; er gesteht dem Akt der Rezeption also *sichtbar* Raum zu, indem er ihn in den Text integriert (vgl. Orquera, 1994: 61): „Aquí es el espacio en que los lectores se agitan por resurrección de personas y continuación de sucesos, cuando la novela los ha enamorado“ (M: 261).

Doch nicht alle Leser scheinen diese neue Linie zu begrüßen, die radikal mit der halluzinatorischen, passiven Wohlfühlkultur des Realismus bricht, und so nutzt der fikionalisierte Leser nicht selten den Dialog mit dem Autor, um Kritik an diesem zu üben und seinem Unmut über die an ihn gestellten Forderungen Ausdruck zu verleihen: „¡Basta de argumentos de personajes y más argumento para la novela! Desde hace varios capítulos está inmóvil. ¡Es cómodo hacer una novela en que el lector tenga que pensarlo todo!“ (M: 254). Angesichts solcher Kritik verweist der Autor allerdings bloß auf seine bereits vielfach ausgeführte Ästhetik der wahren Kunst hin, v.a. auf seine instruierenden Prologe, die dem Leser Anleitung zum Umgang mit seinem Roman sein sollten: „[...] te pido, lector, que no me vulgarices, pues los autores están muy expuestos a ello y hay que sostenerlos hacia el verdadero arte. ¿No leíste mis prólogos?“ (M: 254 f.). Unverständnis gegenüber seiner Kunst wird mit einem Un-

verständnis gegenüber der einzig wahren Kunst gleichgesetzt und Leser, die deren Forderungen nicht nachkommen wollen oder können, zu unerwünschten Eindringlingen, die brüsk abgewiesen und nicht weiter berücksichtigt werden, wie etwa der „lector de desenlaces“ (M: 78), also der realistische Leser (vgl. Borinsky, 1972: 43, 45; Engelbert, 1981: 163, 213; Lindstrom, 1977: 86). Doch auch der Leser ist sich seiner Macht durchaus bewusst, denn kein Werk kann ohne Rezipienten existieren (vgl. Genette, 1994: 185 f., 274, 286 ff.) und so benutzt er sein mögliches Nicht-Lesen als Druckmittel: „¿Hay algún otro capítulo de ganas de vivir? Si es así no leo más; no hay otro espectáculo tan incómodo“ (M: 210). Diese meist humoristisch-spielerischen Auseinandersetzungen und Diskussionen zwischen den Roman-elementen werfen trotz ihres spielerischen Charakters grundlegende Fragen im Bezug auf den traditionellen Kreislauf aus Autor-Werk-Leser auf (vgl. Engelbert, 1981: 146; Epple, 2000: 14; Jitrik, 1973: 59, 83) und lassen den Leser vom passiven Bedeutungsrezeptor zu einem aktiven Element der Bedeutungsherstellung werden (vgl. Cortina, 1999: 38; Fernández, 1996: 58 f.), das den Text in seiner Lektüre nicht einfach konsumiert, sondern sich kritisch reflektierend zu eigen macht.

Der dialogische Charakter des Romans beschränkt sich allerdings nicht nur auf die Radikalisierung der durch die Unvorhersehbarkeit der Rezeption entstehenden, grundlegenden Offenheit von Kunst, indem diese thematisiert, in fiktionalisierten Dialogen abgebildet und immer wieder explizit eingefordert wird, sondern ist auf verschiedene ‚Adressaten‘ ausgerichtet und äußerst umfassend (vgl. Jakob, 1997: 86-89, 93): „La multiplicidad comunicativa se extiende a las relaciones entre los personajes, las de los personajes con el autor, las de los personajes y el autor con el lector, las de la novela con la vida, y las de la novela con la teoría de la novela, y con la poesía“ (Ghiano, 1972: 144). *Museo* kommuniziert sowohl auf indirekte, implizite als auch auf direkte, metadiskursive Weise mit der Kunst im Allgemeinen, mit anderen Werken der Literaturgeschichte, aber auch mit dem eigenen Werk und der Gattung des Romans; der Text gerät so zum Intertext und wird transzendent (vgl. Genette, 1994: 245 ff.). Wir hatten in diesem Sinne bereits die Parodie als eine indirekte, kritisch demontierende Form der intertextuellen Bezugnahme herausgestellt. Doch es finden sich auch zahlreiche direkte Verweise auf Künstler jeder Couleur und Epoche, die oft nur erwähnt werden.⁵⁰ Sowohl diese erste Form parodistischer Bezugnahme als auch Referenzen auf die Gesamtliteratur bis hin zu deren teilweiser Abbildung innerhalb der Fiktion werden von Genette in seiner Auflistung transzendenter Faktoren benannt und als „hypertextuelles“ oder

⁵⁰ Die Palette reicht dabei von Lombroso (vgl. M: 163, 165) und vielen anderen bis zu seinem Zeitgenossen Xul Solar (vgl. M: 49). Allerdings fällt auf, dass einige Namen besonders häufig auftauchen, allen voran Cervantes und sein Quijote (vgl. M: 73, 97, 107, 116, 123, 128, 132, 145, 184).

„hyperopéales“ (beide Zitate: Genette, 1994: 250) bezeichnet (vgl. ebd.: 250 ff.). Diese letzte Form werkübergreifender Transzendenz, also die der Integration und Abbildung anderer Werke im eigenen Werk, bezieht sich laut Genette aber nicht nur auf fremde, schon vorhandene Werke, sondern schließt sowohl das eigene Werk als auch rein potentielle, mögliche Werkformen mit ein (vgl. ebd.: 251 f.). Unter diese Kategorie fallen all die in *Museo* referierten oder ausgeführten literarischen Metatexte – Gedichte, Romane, Kurzgeschichten, Briefe usw. Neben solchen fiktiven Metatexten – wir hatten bereits einige Beispiele gesehen, bei denen sich Quizagenio und der Presidente als Autoren versuchen – kommt es aber auch zu direkten Referenzen auf andere Werke Macedonios (vgl. M: 66) oder deren metaleptischer Verschachtelung mit dem Roman der Eterna.

Eine solche intertextuelle Metalepse, die allerdings mit den rein immanenten Fiktions-ebenen *Museos* spielt, finden wir, wenn der Autor von seinen eigenen Romanfiguren zitiert wird: „Como dijo una vez el autor de esta novela: / Ni grato ni quejoso / Voy respirando el aire de la Vida“ (M: 208). Dieses der Literatur eigene Spiel mit Referenzen und Zitaten wird bei Macedonio, wie viele der spezifischen Eigenschaften von Kunst, nicht einfach nur praktiziert, sondern innerhalb der diegetischen Ebene erneut abgebildet, thematisiert und so sichtbar und bewusst gemacht. Bei ihm geschieht dies meist in einer augenzwinkernden humoristischen Manier, die jener der Literatur anhaftenden Ernsthaftigkeit zugleich die Schwere nimmt, ohne damit die eigenen äußert ernst genommen ästhetischen Prämissen von Desillusionierung und Bewusstheit sowie deren metaphysisches Fundament zu verletzen (vgl. Flammersfeld, 1976: 182; Jakob, 1997: 74; Lindstrom, 1977: 86). So auch hier, wo der Autor sogleich korrigierend in das diegetische Geschehen eingreift: „El autor, corrigiendo: ¡con mayúsculas también ‘Aire’! Pues sí, señor, que mis personajes [...] me están citando, me hacen célebre“ (M: 208).

Doch die intertextuellen Bezüge überschreiten den rein immanenten Raum von *Museo* und insbesondere Macedonios Roman *Adriana* wird immer wieder evoziert und dialektisch, als Gegenstück und Reibungsfläche, impliziert. Er wird darüber hinaus aber auch durch seine Lektüre seitens der Romanfiguren Teil des diegetischen Raums von *Museo*, wie hier durch Quizagenio: „Pero ahora quiero leer un capítulo de la novela que leí anoche. Se llama *Adriana Buenos Aires*. [...] Te leeré algunas escenas. ‘Apasionada joven dormida [...]‘“ (M: 212). Der bis dahin unveröffentlichte Roman wird also bereits in *Museo* angedeutet und noch vor seiner Publikation zitiert, eine Methode, die Teil von Macedonios ganz eigener Vermarktungslogik (vgl. Epple, 2000: 14; Flammersfeld, 1976: 154; Garth, 2001: 356) ist. Es kommt

darüber hinaus zu einem Dialog zwischen den Figuren der beiden Romane und so parlieren Quizagenio und Dulce-Persona munter mit den Protagonisten aus *Adriana*:

„–Adriana Buenos Aires: ¿Por favor van a dejar en paz nuestra vida privada?

–Dulce-Persona: Un instante, querida Adriana [...].

–Quizagenio: Guardaremos vuestro secreto, Adriana y Eduardo de Alto. Y os ofrecemos el nuestro: Dulce-Persona y yo somos dos personajes de la ‘Novela de la Eterna’, dos buenísimos amigos“ (M: 216).

Die Romanfiguren sind also offensichtlich keinesfalls an ‚ihren‘ Roman gebunden, sondern können auf Grund ihrer autonomen Eigenständigkeit innerhalb der virtuellen Welt literarischer Fiktion beliebig hin und her wandern. Der fiktionale Raum wird zu einem durchlässigen, mobilen Universum und die Arbeiter-Figuren zu ebenso mobilen Versatzstücken, die je nach momentanem Arbeitsplatz andere Rollen spielen und damit andere Namen tragen: „[...] aun hay los personajes variables de figuración y otros actuando con nombres diferentes“ (M: 88). Dies geschieht auch bei den uns bekannten Figuren aus *Museo*, von denen einige nicht nur in dem vom Presidente geplanten Roman in gleicher Form oder mit gleichem Namen wieder auftauchen (vgl. M: 222 ff.), sondern auch außerhalb des Macedonianischen Literaturuniversums Erfahrungen gesammelt haben: „Pero si tenemos aquí a la Eterna que se llamó Leonora en Poe; y a la que se llamó Rebecca en *Ivanhoe*, y también nuestra Eterna figuró en Lady Rowena“ (M: 65, Hervorh. im Orig.). Eine solche Literatur- und Figurenkonzeption fordert zwangsläufig einen erhöhten Grad an Offenheit, damit eine solche Form der ‚Transmigration‘ möglich wird: „Pero fijese que su novela no sea con ‘cierre hermético’ sino con salida a otra, porque soy personaje de trasmigración“ (M: 65).

Diese Offenheit überragt dabei offensichtlich die uns bekannten Formen intertextueller Transzendenz und mündet in einer Ästhetik des Plagiats, in der dem Dogma der Originalität und der Autorenrechte eine klare Absage erteilt wird (Pagni, 1991: 204, 210; Prieto, 2002: 31 ff.).⁵¹ Klarster Ausdruck dieser Ästhetik ist der bereits beobachtete Umgang mit den eigenen Texten – der Autor ‚bestiehlt‘ sich gewissermaßen selbst (vgl. Prieto, 2002: 32), wenn er über sein Textmaterial über die Werkgrenzen hinaus verfügt – sowie die Mobilität der transmigrierenden Figuren, die an anderer Stelle auch als ‚geliehen‘ bezeichnet werden. Die Romanfiguren werden damit zu allgemein verfügbaren Bausteinen, die beliebig und ohne Rücksicht

⁵¹ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch Genettes Text „L’utopie littéraire“. Dort beschreibt dieser eine ebensolche Ästhetik und die im Folgenden dargestellten Vorstellungen von Literatur als einem universalen, ewigen Wechselspiel von Lesen und Schreiben, bei dem das Konzept des Autors zu Gunsten einer kreativen Gemeinschaft aufgelöst wird. Allerdings formuliert er seine Theorie ausschließlich im Bezug auf Borges, ohne Macedonio im Geringsten zu erwähnen, obwohl dieser offensichtlich massiv für Borges‘ Haltungen und Literaturvorstellungen verantwortlich war und Borges selbst bei Macedonios Grabrede von einer Imitation ‚bis hin zum Plagiat‘ (vgl. Borges nach Engelbert, 1981: v) sprach. Es lässt sich daher annehmen, dass Genette mit Borges‘ Ziehvater und Mentor schlichtweg nicht vertraut war (vgl. Borinsky, 1972: 46).

auf das Prinzip des Copyright ausgeliehen, benutzt und umgewandelt werden können: „[...] yo cuelgo un personaje prestado y lo retomo a la salida para devolverlo [...]. Todo futuro autor agradezca el método“ (M: 60). Angesichts der beständigen Veränderung, der die (Zeit)-Arbeiter-Figuren unterliegen, erstaunt es nicht, dass sie auch einmal den Überblick verlieren können, wie Quizagenio hier im Gespräch mit Petrona: „[...] lo que le expresé en una circunstancia semejante, en otra novela, a una joven muy parecida a usted en encantos, aunque no tales“ (M: 170). Das Leben einer Romanfigur erscheint so als Aneinanderreihung ihrer Beteiligung an unterschiedlichen Romanen oder Texten, aus denen sie ihre Erfahrungen bezieht.

Die Literaturauffassung, die Macedonio hier vertritt und die Borges später aufgreift, sieht die Kunst als das ewige Neuschreiben von schon Vorhandenem und dessen Variation oder Kopie als Akt der Neuschöpfung und Textproduktion (vgl. Jitrik, 1973: 65 ff.; Prieto, 2002: 29 ff., 34) – Kopie wohlgemerkt nicht im realistischen Sinne der Mimesis von Leben, sondern des tatsächlichen Plagiats, wie in Pierre Menards Quijote verkörpert: „La imitación, la cita, el plagio, la transcripción – la técnica de Pierre Menard; la idea de que toda escritura es producto de lecturas previas“ (Pagni, 1991: 201). So lässt sich auch seine Absage an einen Inhalt – der völlig beliebig sein, in Auftrag gegeben oder einfach kopiert werden kann – als Ausdruck einer Auffassung werten, in der Literatur als ein beständiger, unendlicher Dialog mit dem immer gleichen, vielfach variierten, nie genuin eigenen Motivinventar gesehen wird: “Todo se ha escrito, todo se ha dicho, todo se ha hecho, oyó Dios que le decían y aún no había creado el mundo, todavía no había nada. [...] Es indudable que la cosas no comienzan; o no comienzan cuando se las inventa. O el mundo fue inventado antiguo” (M: 13). Dass bei diesem Prozedere Autorenrechte und Originalitätsansprüche verletzt werden, ist für Macedonio nicht weiter relevant, denn für ihn ist weder das Konzept eines einzigen, klar abgrenzbaren Autor tragbar noch das eines zu einer Einheit abgeschlossenen Werks (vgl. Engelbert, 1981: 104, 119 f.), womit sich auch die Frage nach der Originalität erübrigt (vgl. Pagni, 1991: 206; Prieto, 2002: 33 f.), die für ihn lediglich Ausdruck lächerlicher Selbstüberschätzung ist: „Los novelistas que han comprendido con lucidez que en nada los desmerece adoptar la práctica literaria que yo propuse del uso de personajes prestados, escapan a la ridiculez de la infatuación de auto-genializarse“ (M: 105). Dieser über Jahrhunderte gepflegten Tradition einer klaren Zuweisung jeweils eines Autors zu einem Werk, der mit seiner Signatur den Text als sein Eigentum beanspruchen kann, stellt Macedonio eine Konzeption entgegen, bei der Literatur zum frei verfügbaren Allgemeingut wird, das in der Lektüre absorbiert wird, und so unweigerlich in jeden neuen Akt des Schreibens einfließt, diesen kondi-

tioniert und zu einem Neuschreiben des Gelesenen werden lässt (vgl. Pagni, 1991: 203 f., 208 ff.). Die Lektüre ist also nicht nur ein aktives Konzept im Sinne einer Teilhabe an der Bedeutungsherstellung des konkreten, gelesenen Textes, sondern zugleich Voraussetzung und Ausgangspunkt jeder weiteren literarischen Produktivität, die auf das Reservoir des bisher Gelesenen zurückgreift und aus jedem Autor zwangsläufig auch einen Leser macht (vgl. Libertella, 1993: 92, 100 f.; Pagni, 1991: 204). Die Positionen von Leser und Autor erscheinen so austauschbar (vgl. Echavarren, 1982: 38) und als flexible „Fluchtpunkt[e]“ (Jakob, 1997: 87), werden andererseits aber auch zur gegenseitigen Existenzbedingung. *Lectura* und *escritura* sind auf diese Art untrennbar miteinander verbunden und geraten zu einer schöpferischen Einheit (vgl. Flammersfeld, 1976: 179.; Libertella, 1993: 101), bei der es keinen *einen* Autor mehr geben kann, sondern vielmehr ein Konglomerat beteiligter Akteure, die zu einer „autoría en condominio“ (Prieto, 2002: 31) führen und Literatur als „labor colectiva“ (Borinsky, 1972: 42) erscheinen lassen (vgl. ebd., 1987: 116, 166 f.): „Desaparece el autor único. El escribir se torna una ocupación sin identidades, realizada en una dimensión diferente, en un gigantesco espacio formado por los libros que el escritor lee al ofrecer su propia obra“ (ebd.: 118). Ein solcher ‚ästhetischer Kommunismus‘, wie Prieto ihn nennt, macht nicht nur den dialogischen Charakter von Literatur als zeit- und werkübergreifendem Intertext deutlich, an dem Autoren und Leser gleichermaßen beteiligt sind, sondern demontiert eben jene Besitzanspruch erhebenden Konzepte der Originalität und des Copyright, ohne die es auch kein ‚Plagiat‘ im eigentlichen Sinne geben kann (vgl. Prieto, 2002: 32 ff.).

Auch diese Auffächerung des Autors in ein universales, beständig wachsendes, veränderliches Kollektiv aus „lectoescritor[es]“ (Libertella, 1993: 216) ist letztlich eine Strategie zur Auflösung des Autorenspektrums, dem ein „anonimato creador“ (Goloboff, 1985: 175) entgegengestellt wird, das jede Form der Rückführung auf einen ‚Ursprung‘ unmöglich macht: „En tal sentido, su estética se concreta, anulada la identidad de autor que tanto despreciaba, en un continuo literario que obedece a su sueño de un discurso literario neutro y puro, sin identidades personales“ (Borinsky, 1972: 48). Der Autor wird damit gerade in seiner *Abwesenheit* gezeigt, die eine ebensolche Abwesenheit von Autoren- oder Urheberrechten zur Folge haben muss (vgl. Goloboff, 1985: 174); die Begrenztheit *eines* Schöpfer-Subjekts wird durch die Öffnung auf all die potentiellen Autoren-Leser unendlich entgrenzt.

3.1.2. Offenheit durch Un-Ordnung: *Museo* als *literatura salteada*

Wir haben im vorangegangenen Abschnitt gesehen, inwieweit Literatur immer auch Dialog und Offenheit bedeutet, sei es durch die Öffnung zu einem Adressaten und Rezipienten, der das Gelesene durch seine Lektüre neu ordnet, verändert und zu Bedeutung kommen lässt oder durch die vielfältigen Facetten von Intertextualität, die über den konkreten Text hinaus Werke, Stilrichtungen, Gattungen oder das Phänomen Kunst im Allgemeinen evozieren können. Doch die Transzendenz eines Werkes kann neben dieser praktisch unvermeidlichen Dialogizität auch in der inhärenten Konstruktion des Werks angelegt, vorgesehen und dadurch gesteigert werden (vgl. Eco, 1965: 79). Kunstwerke mit einer solchen Form der Offenheit, die verstärkt in der modernen Literatur auftreten und von Eco als „obras abiertas“ (ebd.) bezeichnet werden, lassen dem Rezipienten viel Freiheit im Bezug auf die Organisation des Kunstwerks zu einer Sinneinheit, indem sie sich nicht als eine bereits abgeschlossene Einheit gerieren, die einer klar vorgegeben Bedeutung Ausdruck verleihen soll, sondern als ein dynamisches, plurales Feld verschiedener angelegter Möglichkeiten, die dann erst vom Rezipienten in eine definitive Ordnung gebracht werden:

„Obra abierta como proposición de un ‘campo’ de posibilidades interpretativas, como configuración de estímulos dotados de una sustancial indeterminación, de tal modo que el gozador sea inducido a una serie de ‘lecturas’ siempre variables; estructuras, por último, como ‘constelación’ de elementos que se prestan a varias relaciones recíprocas“ (Eco, 1965: 131).

Auch diese Form inhärenter Transzendenz, die bereits in der Produktion angelegt ist, finden wir in Macedonios *Museo*, das sich über seinen fragmentarischen, unvollendeten, prozesshaften Charakter (vgl. Cortina, 1999: 43 f.; Epple, 2000: 14; Salvador, 1986: 22, 114) definiert. Der fragmentarische Charakter reicht dabei vom Kleinsten bis ins Größte, von unvollendeten Sätzen⁵² bis zu der Gesamtheit des Romans, der zum ewigen Projekt wird. Zunächst interessiert uns aber die intendierte Offenheit auf der strukturellen Ebene des konkreten *Textes*. Wir stoßen dabei sehr schnell auf das Konzept einer „literatura salteada“ (M: 30), also der willkürlichen Anordnung der Textteile, die dem Prinzip der Permutation folgend beliebig vertauscht oder gar ganz ausgelassen werden können (vgl. Engelbert, 1981: 120, 123; Jitrik, 1973: 76 f.). Analog zu dieser Art inkongruenter Literatur wird auch der in der Lektüre frei umherspringende, selbstständige Leser zu seinem Lieblings- und Modellleser (vgl. Jakob, 1997: 85 f.; Lindstrom, 1977: 86; Orquera, 1994: 57): „[...] los lectores salteados son, lo mismo, lectores completos“ (M: 30). Dieser Lesertyp ist durch seine Eigenständigkeit und aktive Lesehaltung das genaue Gegenteil des so verhassten „lector de desenlaces“, der

⁵² „Y pasé horrores de martirio moral cuando...Pero no [...]“ (M: 253). Weitere Beispiele auf Seite 15, 74, 187.

gebannt, aber passiv einer klar vorgegebenen Handlungslinie mit Spannungsbogen und reinigender Auflösung am Ende folgen möchte (vgl. Jakob, 1997: 82) und damit zugleich „lector seguido“ (M: 131) ist: „El lector [...] que busca leyendo la solución final, busca lo que el arte no debe dar [...]: sólo el que no busca una solución es el lector artista“ (M: 80). Diese geradlinige, unkritisch folgsame Art des Lesens stellt für ihn ein Sakrileg an der Freiheit der Kunst dar, die ganz individuell und immer anders rezipiert werden muss: „Ha caído usted en el vicio de la lectura seguida. Mi novela no es novelón. Lo irreprochable, lo impecable no es su género; no hay receta para su naturaleza de obra de arte“ (M: 214). Genau genommen und humoristisch überspitzt macht er aber durch seinen fragmentarischen, willkürlich von einem Gedanken zum nächsten hüpfenden Roman gerade seinen Lieblingsleser zu einem *lector seguido* wider Willen:

„No te pido, lector salteado – inconfeso de leer del todo y que no dejarás de leer toda mi novela, con lo que la numeración de páginas vana para ti habrá sido desatada en vano por ti, [...] lo que, desconcertante, le ocurrió al salteado con un libro tan zanjeado que no hubo recurso sino leerlo seguido para mantener desunida la lectura, pues la obra salteaba antes –, disculpa por presentarte un libro inseguido que como tal es una interrupción para ti que te interrumpe solo“ (M: 30).

Macedonio wendet hier sehr geschickt einen Trick an, denn durch sein ungeordnetes Mosaik an Textfragmenten entledigt er sich elegant des geradlinigen Lesers, der ohne es zu merken einer fragmentarischen Lektüre verfällt (vgl. Jakob, 1997: 86): „Al contrario, el lector seguido tendrá la sensación de una nueva manera de saltar: la de seguir al autor que salta“ (M: 130). Die Unvollständigkeit seines Romans macht sich den natürlichen Drang des traditionell konditionierten Lesers nach Vollständigkeit (vgl. Eco, 1965: 115 ff., 169 ff.) – „la profunda exigencia de intriga que hay en cada uno de nosotros“ (ebd.: 184) – zu Nutze und bringt ihn so über das normale Maß seiner rezeptiven Mitwirkung zu Aktivität und Mitarbeit (vgl. Lindstrom, 1977: 83-86; Orquera, 1994: 58). Gleichzeitig bleibt ihm aber auch der springende Leser erhalten, denn es gibt in *Museo* ja gerade nicht die *eine* vorgegebene Form, auf die der Leser durch sein doppeltes Springen zufällig doch noch stoßen könnte. Im Gegenteil, die Reihenfolge, in der Prologe und Kapitel gelesen werden, ist weitestgehend irrelevant für das ‚Textverständnis‘, da ja gerade kein geradliniger Handlungsverlauf wiedergegeben wird, sondern die einzelnen Textfragmente vielmehr gleichwertige, beliebig kombinierbare Episoden geistiger Reflexionen, Abschweifungen und Metadiskurse sind (vgl. Engelbert, 1981: 120, 123, 200; Jitrik, 1973: 76 f.; Orquera, 1994: 60).

Die von Macedonio angewendete Strategie scheint offensichtlich das Ziel zu verfolgen neben den wenigen ohnehin schon springenden und damit avancierten Lesern, denen er sein Werk widmet – „[t]e dedico mi novela, Lector Salteado“ (M: 130) –, auch die passiven, noch

nicht in die Kunst der Inkongruenz eingeweihten ganz subtil und unmerklich aus der Reserve zu locken und für seine fragmentarische Ästhetik gewinnen zu können (vgl. Estrade, 2006: 132 f.; Lindstrom, 1977: 82 f.), die er gegen Ende des Romans als „confusionismo“ (M: 266) beschreibt: „Es con igual confusión que tendrá sus impresiones de esta Novela el lector“ (M: 58). Privilegiertes Mittel dieser Verwirrungskunst ist das Schaffen von Inkongruenzen⁵³: ein Vorgehen, das entgegengesetzt zur Aristotelischen Wahrscheinlichkeitsdoktrin handelt und bereits in Abschnitt 2.2.2. als geeignete Strategie demonstriert wurde, um das spezifisch Eigengesetzliche der Kunst – das Unwahrscheinliche und Absurde – herauszustellen: „[...] empleo todo recurso, y entre ello las incongruencias, para desafiar con lo artístico o verosímil“ (M: 73). Sein „libro inseguido“ (M: 30) ist also nicht nur unvollständig und fragmentarisch, sondern vielerorts auch widersprüchlich und ambig. Der Maxime der Eigenständigkeit folgend liegt diese Inkongruenz bei ihm in der *Form* begründet, nicht etwa im Inhalt – z.B. durch das Einfügen verrückter Romanfiguren – denn dieser würde auf dieselbe wahrheitsgetreue Art dargestellt werden und wäre so weiterhin Ausdruck eines realistischen Weltbilds, das sich an dem Kriterium außerfiktionaler Wahrheit orientiert: „Yo no doy personajes locos, doy lectura loca y precisamente con el fin de convencer por arte, no por verdad“ (M: 73). Der Effekt des Ver-rückten, Abweichenden entsteht also nicht durch das realistische Abbilden von Geisteskranken, sondern durch den Effekt der Unordnung und der Anomalie der Form auf den Leser (vgl. Borinsky, 1972: 37; ebd., 1987: 139), durch die in ihm entstehende *lectura loca*, in der sich gleichsam Maceonios „predilección por la fragmentariedad de la lectura y de la forma“ (Estrade, 2006: 134) zeigt.

Ziel dieser Strategie ist einerseits das Sichtbarmachen des dezidiert Künstlerischen, Nicht-Realen, Fiktionalen durch die systematische Unterwanderung jeglicher Logik oder Kohärenz:

„El desafío que persigo a la Verosimilitud [...] culmina en el uso de las incongruencias, hasta olvidar la identidad de los personajes, su continuidad, la ordenación temporal, efectos antes de las causas, etcétera, por lo que invito al lector a no detenerse a desenredar absurdos, coonestar contradicciones, sino que siga el cauce de arrastre emocional que la lectura vaya promoviendo minúsculamente en él“ (M: 41).

Darüber hinaus steht andererseits auch hier wieder der Leser im Vordergrund, der durch das Zerschlagen jedes möglichen, bekannten Referenz- und Ordnungssystems das Widersprüchliche und Unwahrscheinliche hinzunehmen lernen und zu einer rein emotionalen Rezeptionsweise gebracht werden soll. Die hier intendierte emotionale Wirkung des Unlogischen dient der Verwirrung des Lesers (vgl. Borinsky, 1987: 80 f.; Jakob, 1997: 73 f.), die sich in sein metaphysisches Programm der Seins-Veränderung einfügt:

⁵³ Die Illustration dieses Prinzips finden wir hier *in situ*, denn gleich nach der Absage an die Kongruenz folgt: „Debo proclamar [...] que nada hay más delicioso, enloquecedor, que una obra íntegramente congrua“ (M: 107).

„Este confusionismo deliberado es probablemente de una fecundidad concienzial liberadora; labor de genuina artísticidad; artificiosidad fecunda para la conciencia en su efecto de fragilizar la noción y certeza de ser, de la que procede la universal intimidación de la igualmente absurda y vacua noción verbal del no-ser“ (M: 266).

Die Inkongruenz soll im Bereich der ernstesten Prosa das leisten, was ansonsten sein konzeptueller Humor⁵⁴ tut: den Leser für einen kurzen Augenblick an das Absurde glauben lassen und ihn so in seiner Seins-Sicherheit erschüttern (vgl. Borinsky, 1972: 32; ebd., 1987: 83, 104 f.; Salvador, 1986: 12 f.): „Con otras palabras: creencia en la racionalidad o realidad de lo absurdo (Humorística) o provocación [...] de un instante de creerse el propio lector irreal, inexistente“ (TA: 249). Denn das momenthafte Glauben des Widersprüchlichen, Unlogischen hebt für einen Augenblick die Gesetze der Logik und der Sterblichkeit außer Kraft und zeigt dem Leser die Welt der Fiktion, des Nicht-Sein und damit der Unsterblichkeit (vgl. Borinsky, 1987: 86 f., 103 f.): „Que el Absurdo o milagro de irracionalidad, creído por un momento, libere al espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de racionalidad“ (TH: 302).

Paradoxerweise ist hier ein und dasselbe Mittel – das der Inkongruenz – zugleich Ausdruck der Eigenständigkeit und damit Autonomie der Kunst als auch Zeichen für die (Bedeutungs)-Offenheit des Fragmentarischen (vgl. Epple, 2000: 11; Flammersfeld, 1976: 94 f.) sowie Ausgangspunkt einer metaphysischen Transzendenz; und so soll der Leser darin nicht nur emotional die Beengtheit des rational ausgerichteten Lebens erfahren, sondern auch aktiv eingebunden werden, indem er die im Text entstehenden Lücken zu füllen und eine irgendwie geratene Einheit in jenem Sammelsurium unverbundener Textteile herzustellen versucht. Für Macedonio bedeutet dies keinesfalls – wie vom fikionalisierten Leser moniert –, dass der Autor Arbeit und Verantwortung einfach aus Bequemlichkeit an den Leser abgibt, ihm geht es vielmehr darum, dessen geistige Fähigkeiten zu aktivieren und seiner Eigenständigkeit Tribut und Wertschätzung zu zollen, anstatt ihn wie der realistisch-halluzinatorische Roman klein und unselbstständig zu halten:

„Por último, [...] reconócame que esta novela por la multitud de sus inconclusiones es la que ha creído más en tu fantasía, en tu capacidad y necesidad de completar y sustituir finales. [...] La novela completa, que es la más fácil, la única usada en el pasado, aquella toda del autor, nos tuvo a todos como infantes de darles de comer en la boca“ (M: 262).

Der Leser wird so zur obersten Autorität und letzten Entscheidungsinstanz erklärt (vgl. Fernández, 1996: 49), die sich von der Übermacht des Autors emanzipiert hat und in Eigenregie die losen Teile des Romans zu einem für ihn sinnhaften Ganzen zusammensetzt (vgl.

⁵⁴ Vgl. dazu auch „Para una teoría de la Humorística.“ Camblong sieht im konzeptuellen Humor kein spezifisch humoristisches Vorgehen, sondern ein Prinzip, das sich in all seinen Texten findet. Vgl. Camblong, 2007: 153.

Jakob, 1997: 86 f.; Lindstrom, 1977: 85). Die im ersten Abschnitt festgestellte, jeder Literatur innewohnende Offenheit und unabdingbare Mitarbeit des Lesers durch seine Rezeption und die darin enthaltene Ordnung, Bewertung und Interpretation des Gelesenen wird durch den fragmentarischen, inkongruenten, unzusammenhängenden Charakter des Textes potenziert, womit auch die Anforderungen an den Leser und damit die ästhetische Qualität des daraus resultierenden Werks gesteigert werden (vgl. Eco, 1965: 171). Durch die Aufsplitterung einer einheitlich ausgerichteten Gesamtbedeutung in eine Vielzahl angelegter Kombinations- und daher Sinnmöglichkeiten muss der Leser zum aktiven Zentrum werden; seine sinnstiftende Tätigkeit wächst mit der Unbestimmtheit und polysemischen Ambiguität des Romans.

Die Unordnung und Unvollständigkeit ist aber nicht nur bereits im fertigen Konstrukt angelegt: sie wird selbst zum Konstruktionsprinzip, nach dem der Text entsteht, denn dieser wird zum Einen von Macedonio aus vielen, losen Elementen und Fragmenten stückweise zusammengesetzt und darüber hinaus immer wieder überarbeitet, umgestellt usw. (vgl. Camblong/Obieta, 2001: 9 ff.; Ghiano, 1972: 133). So wird *Museo*, wie fast alle der Macedonianischen Texte, nicht zu Lebzeiten beendet oder vielmehr für abgeschlossen erklärt, sondern erst in nachträglicher Zusammenstellung durch seinen Sohn Adolfo de Obieta posthum veröffentlicht (vgl. Engelbert, 1981: 2; Epple, 2000: 14 f.), der dabei lediglich auf kryptische Notizen und die Erinnerung an ihre Gespräche zurückgreifen konnte (vgl. Jakob, 1997: 69; Camblong/Obieta, 2001: 10). Welche Anordnung und Gestaltung Macedonio selbst für die letzte Fassung und Überarbeitung abschließend gewählt hätte, bleibt uns daher für immer verschlossen (vgl. Flammersfeld, 1976: 168). Doch im Grunde ist das Schicksal seines Romans das einzig passende: Er, der dezidiert eine willkürliche Leseweise und damit Anordnung des Textes propagiert, wird nicht von seinem Autor in eine abschließende Form gebracht, sondern von einem – wenn auch eingeweihten, instruierten – *Leser* des Textes (vgl. Epple, 2000: 15). Nicht nur die von Adolfo endgültig gewählte, von Macedonio vorab gelenkte Form der Darstellung bestätigt die darin inhaltlich geforderten ästhetischen Prämissen einer *literatura salteada*, schon die Entstehungsgeschichte des Romans als beständig variiertem work-in-progress wird zum Abbild des Macedonianischen Programms (vgl. Salvador, 1986: 84 f.). Gleichsam mahnt uns die Unabgeschlossenheit und Werkgeschichte von *Museo* zu einem vorsichtigen Umgang mit allzu dogmatischen Aussagen im Bezug auf die Ordnung und Struktur von Macedonios Roman.

Doch kehren wir zu den Konstruktionsprinzipien der *literatura salteada* zurück. Eine wichtige Rolle bei einer solchen Form der Textkonstitution spielt der Zufall, der für jene willkürlich erscheinende Anordnung der Textteile verantwortlich scheint. Allerdings handelt

es sich, wie sowohl Peter Bürger als auch Umberto Eco hervorheben, in der neuen Kunst – ebenso wie in Macedonios Fall – meist keineswegs um puren Zufall wie etwa beim Action-Painting (vgl. Bürger, 1995: 91), sondern vielmehr um eine kalkulierte, intendierte, oder mit den Worten Ecos, um eine ‚gewollte‘ Zufälligkeit (vgl. ebd.; Eco, 1965: 178 f.). Laut Eco stellt sich dieses Gefühl der Zufälligkeit schon allein dadurch ein, dass das Erwartbare, traditionell Vorgesehene ausbleibt, also die fest konditionierte Lesererwartung enttäuscht wird (vgl. Eco, 1965: 179). Genau dieses Ziel verfolgt Macedonio konstant in seiner chaotisch anmutenden Mischung aus Metareflexionen, Metadialogen und humoristischen Abschweifungen, die jede erwartbare Handlungsverstrickung, Steigerung oder gar Auflösung – kurz jede erkennbare Struktur – von vorneherein verhindern und jede traditionell an einen Roman gerichtete Erwartung bitter enttäuschen (vgl. Engelbert, 1981: 146, 193 f., 206; Epple, 2000: 11; Jakob, 1997: 73, 83).⁵⁵

Was sich dem traditionell konditionierten Leser in *Museo* bietet, kann ihm also nur als willkürlicher, zufällig zusammen gewürfelter Nonsens erscheinen, der ihn nicht nur, wie vom Autor intendiert, verwirrt, sondern schlichtweg überfordert (vgl. Jakob, 1997: 69). Allerdings ist auch die Willkürlichkeit der Textfragmente relativ und Folge der Perspektive einer fest konditionierten Lesererwartung, die mit jedem der Textteile von neuem enttäuscht wird. Die Fragmente sind aber aus der Perspektive Macedonios oder des instruierten Lesers keineswegs unmotiviert und der Bruch mit einer bestehenden Ordnung bedeutet keineswegs Chaos und Anarchie, sondern vielmehr eine neue, für die meisten noch nicht erkennbare Ordnung (vgl. ebd.: 80). Die tradierten Indikatoren für Abgeschlossenheit und Unabgeschlossenheit werden so relativ, denn was vormals eindeutig als unvollständig galt, kann unter einer neuen, häretischen Perspektive zum Ausdruck einer anders gearteten Form von Ordnung werden (vgl. Genette, 1994: 241 f.): „[...] cualquier ruptura de la organización banal presupone un nuevo tipo de organización, que es desorden respecto de la organización precedente, pero es orden respecto de parámetros asumidos en el interior del nuevo discurso“ (Eco, 1965: 106). Zwar ist jedes Fragment verhältnismäßig eigenständig und in sich geschlossen (vgl. Echavarren, 1982: 38; Epple, 2000: 16; Orquera, 1994: 61), dennoch ist aber keines im Gesamtkontext rein beliebig, denn alle fügen sich auf ihre Weise in Macedonios Ästhetik und Programmatik ein, die in ihrer Komplexität und Vielschichtigkeit bereits in der von ihm gewählten, fragmentarischen Form der Darstellung zum Ausdruck kommt (vgl. Engelbert, 1981: 63; Orquera,

⁵⁵ Auch dieses Vorgehen ähnelt dem des konzeptuellen Humors, der sein Ziel dadurch erreicht, dass an die Stelle der erwarteten, logischen Auflösung eines Gedankengangs ein Paradox tritt: „[...] se crea en la conciencia del oyente o lector la expectativa de un dato fuerte [...], y se prorrumpa un absurdo [...] No es, pues, el caso del absurdo por sí mismo sino por la preparación a esperar otra cosa, un hecho o concepto lógico“ (TH: 298).

1994: 59; Salvador, 1986: 59 f.). Der krude, unabgeschlossene, scheinbar zufällige Charakter seines Werkes wird damit zum direkten Abbild seiner Ästhetik – die ja gerade in der Absage an feste, abgeschlossene Einheiten und dem Verständnis von Kunst als unmittelbarer Wiedergabe von Realität oder einer Ganzheit besteht –, die Unordnung seiner Form zum Bruch mit der negierten, vorangegangenen Ästhetik und der darin ausgedrückten Welt-Ordnung (vgl. Borinsky, 1987: 152 f.; Engelbert, 1981: 104 f., 188; Orquera, 1994: 59 f.). So wie sich in seiner metaphysischen Fundierung die Grenzen zwischen den Bewusstseinszuständen auflösen und das Sein als ein einziger, allumfassender Zustand deklariert wird, in dem alles möglich ist, werden auch die starren Text- und Gattungsgrenzen aufgebrochen und für nichtig erklärt (vgl. Engelbert, 1981: 4; Flammersfeld, 1976: 73 f.; Salvador, 1986: 51 f., 58 f.). Gehalt und Gestalt, Denken und Schreiben geraten somit zu einer Einheit (vgl. Obieta, 1996: XXV), und wo die ästhetische Theorie sich widersprüchlich oder ambivalent zeigt, können diese Widersprüche durch den metaphysischen Überbau aufgelöst, sinnhaft gemacht und zu einer Einheit gebracht werden (vgl. Borinsky, 1987: 78 f; Engelbert, 1981: 4; Salvador, 1986: 114, 120), denn dieser zielt ja gerade auf das Schaffen von Paradoxa und Absurditäten ab, die den Leser aus seiner eng gefassten Seins-Vorstellung befreien sollen. Auch wenn durch die vielfache Variation und Wiederholung immer gleicher oder ähnlicher Postulate, Motive und Argumentationslinien das Fehlen einzelner Textfragmente kaum auffallen würde, so ist dennoch keines von ihnen beliebig. Sein Text wird zwar zu einem äußerst dynamischen Gebilde, bei dem je nach Verschieben, Umstellen und Herausnehmen einzelner Teile eine neue Ordnung und damit auch eine variierte, unvorhersehbare Bedeutung entsteht (vgl. Jitrik, 1973: 76 f.). Keinesfalls kann durch diese Unvorhersehbarkeit aber die Gesamtheit der Fragmente als unmotiviert und nichtssagend abgetan werden. Trotz Veränderungen in der Ordnung des Romans oder etwaiger Auslassungen: Die dialektische Spaltung in Negation und die Ablehnung der Tradition einerseits und Konstruktion und die Suche nach Erneuerung andererseits, der selbst befragende, reflexiv In-Frage-stellende Charakter seines Textes und die vielen anderen bereits herausgestellten Merkmale von *Museo* zeigen sich uns letztlich immer – egal, in welcher Reihenfolge wir seine Textfragmente lesen.

Dennoch scheint eine minimale, strukturelle Vor-Ordnung durch den Autor angelegt zu sein (vgl. Orquera, 1994: 58), auch wenn diese nicht absolut und unabdingbar Voraussetzung ist, um die Maximen seiner Ästhetik nachvollziehen zu können. Ein solches Mindestmaß an Organisation – sei es die Unterscheidung in Prologe und Kapitel oder der abstrakte, dialektisch-ästhetische oder metaphysische Überbau, in den der Leser die einzelnen Text- und Bedeutungsteile einordnen kann – erscheint dabei als Grundvoraussetzung, um die Sinn-

erstellung nicht vollends in den Leser zu verlagern, sondern diese vielmehr gezielt zu lenken und einen Autorenwillen erkennbar zu machen (vgl. Eco, 1965: 51 f.). Nur wenn der Autor so etwas wie Konstruktionsprinzipien in seinem Werk anlegt – die unzähligen Organisationsmöglichkeiten also nicht völlig ungerichtet, sondern einer gewissen Dialektik unterliegend präsentiert – kann das durch den Leser abschließend geordnete Produkt noch als sein eigenes erscheinen:

„El autor ofrece al gozador, en suma, una obra *por acabar*: no sabe exactamente en qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a término será no obstante siempre *su obra*, no otra, [...] aunque esté organizada por otro en un modo que él no podía completamente prever: puesto que él, en sustancia, había propuesto posibilidades ya racionalmente organizadas, orientadas y dotadas de exigencias orgánicas de desarrollo“ (ebd.: 51, Hervorh. im Orig.).

Er liefert gewissermaßen das Material für das Kunstwerk, ohne die Folgen aus dem Zusammenwirken der einzelnen Bauteile und ihre abschließende Ordnung genau absehen zu können (vgl. Bürger, 1995: 91). Doch auch wenn Macedonio dem Leser alles andere als ein abgeschlossenes Werk und eine vorgegebene Lesart liefert, so gibt er dem Leser dennoch gewisse Anhaltspunkte und zeichnet ihm mögliche Wege vor, die bereits durch ihn angelegt wurden in der Hoffnung, dass der Leser aus eigener Kraft zu ähnlichen Schlüssen gelangen möge (vgl. Borinsky, 1972: 44; Fernández, 1996: 46): „Yo no podré dar al ansioso, al joven [...], nada concreto, [...] pero puedo encaminarlo a pensamientos tan posibilantes, tan insinuantes de la todoposibilidad, la eternidad“ (M: 92). Die Einheit eines solchen „nicht-organischen Werk[es]“ (Bürger, 1995: 107) gegenüber dem organischen, auf eine klar erkennbare Ganzheit abzielenden Werk liegt darum auch nicht im Syntagma, sondern im Paradigma, in dem zu Grunde liegenden Konstruktionsprinzip (vgl. ebd.).

Zudem ist laut Eco eine solche Ausrichtung der im pluralen, fragmentarischen Werk angelegten Ordnungsmöglichkeiten unabdingbare Kondition, damit dieses überhaupt als Werk wahrgenommen werden kann (vgl. Eco, 1965: 154), denn dessen totale Unordnung würde durch das darin enthaltene Übermaß potentieller Information schlicht und ergreifend seine Rezeption und damit jede künstlerische Kommunikation unmöglich machen (vgl. ebd.: 111 f., 159); die vielfältig und produktiv nutzbare Bedeutungsambiguität verkehrt sich in ein nicht mehr verwertbares Rauschen, sobald sie maximal ausgereizt und völlig undifferenziert gezeigt wird (vgl. ebd.: 148 ff.): „También aquí la posibilidad de una comunicación tanto más rica cuanto más abierta reside en el delicado equilibrio de un mínimo de orden permisible con un máximo de desorden. Este equilibrio marca el umbral entre lo indistinto de todas las posibilidades y el campo de posibilidad“ (ebd.: 150). Auf der hier betrachteten Ebene der konkreten Organisation des Textmaterials erscheint *Museo* also trotz seiner stark transzen-

denen Ausrichtung durch den fragmentarischen, beweglichen, zu ordnenden Charakter seines Textes dennoch als *Werk*, als sichtbare Intention eines Produzenten und irgendwie geratene Sinneinheit – wenn auch nur in Form einer Konstellation beweglicher, verschiebbarer Bedeutungseinheiten, die unabhängig von ihrer Position und Kombination in ein vorab vom Autor festgelegtes Feld der Möglichkeiten⁵⁶ eingebettet werden. Man könnte mit Genette aber auch gerade diese transzendente Bedeutungsmobilität und funktionale Ausrichtung am Leser als Indiz für *Museos* Werkhaftigkeit sehen, denn für ihn besteht das Werk über dessen ‚materielle‘ Ontologie hinaus unweigerlich auch aus seiner rezeptiven Umformung und *Funktionalität*, also die Art und Weise, wie es mit seiner Umgebung und der Welt (inter-)agiert (vgl. Genette, 1994: 185 f., 274 f., 286 ff.).

3.2. Offenheit durch Abwesenheit und ewige Zukünftigkeit

3.2.1. *Museo* als gescheiterter Roman? Ankündigung, Aufschiebung und Revision

Wir haben im vorangegangenen Kapitel gesehen, inwieweit die Beteiligung des Lesers in der Rezeption des Werks als auch die Konstruktionsprinzipien von Fragmentarismus und Inkongruenz dazu führen, dass der Roman über den konkreten Text hinauswächst, transzendent wird und sich sowohl im Bezug auf den Adressaten als auch auf seine mögliche Bedeutung – die parallel zur Ambiguität des Textes steigt – öffnet. Zu den bisher genannten Faktoren von Offenheit kommt aber noch eine weitere transzendente Ausrichtung in Macedonios Text: die der ewigen Überarbeitung und Aufschiebung und damit der konstanten Zukünftigkeit.

Eine wichtige Rolle für diese endlose Bewegung in Richtung Zukunft spielt Macedonios bereits erwähnte Arbeitsweise, die in Anlehnung an Ana Camblong als *pensar-escribiendo* bezeichnet werden kann und aus *Museo* ein work-in-progress macht. Wie schon das Mittel der Inkongruenz trägt auch dieser Macedonianische Konstruktionsfaktor zum Einen zur Geschlossenheit des Kunstwerks bei – indem er, wie bereits dargelegt, Denken und Schreiben zu einer zeitgleich stattfindenden Einheit und zum Entstehungsmotor fiktionaler Realität werden lässt (vgl. Kapitel 2.2.1.) –, macht dieses aber andererseits gleichermaßen zur einer offenen Konstruktion. Im Falle des schreibenden Denkens liegt diese Offenheit in der nie abschließbaren Bewegung der Revision (vgl. Borinsky, 1987: 167 ff.; Engelbert, 1981: 48 f.;

⁵⁶ Dieser von Eco verwendete Begriff sollte nicht mit Bourdieus Terminus eines Raumes der Möglichkeiten aus Kapitel 2.1.2. verwechselt werden. Während sich Ersterer auf die potentiellen Ordnungskombinationen innerhalb eines *Werks* bezieht, zielt Letzterer auf die Gestaltungsmöglichkeiten innerhalb eines *Feldes* ab.

Orquera, 1994: 62), denn so wie das Denken nicht zum Stillstand kommen zu können scheint, wird auch das im Schreiben Gedachte nicht endgültig und muss wiederum im Schreiben überdacht und revidiert werden: „[...] el sueño de una escritura *móvil* con fines constantemente desplazados y reemplazados“ (Borinsky, 1987: 9, Hervorh. im Orig.). Der Text wird so zu einer fließenden Bewegung ewiger Vervollständigung und Korrektur: „Corregir, corregir es el otro gran Poder; así esta novela empezada a los treinta años, continuada a los cincuenta y a los setenta y tres [...]“ (M: 23). *Museo* wird dadurch zur Lebensaufgabe, zum Lebens-Werk, das im wahrsten Wortsinne ein ganzes Leben andauert und auch erst mit diesem erzwungenermaßen und vorzeitig endet (vgl. Engelbert, 1981: ii, 2; Piglia, 1996: 518 f.; Salvador, 1986: 25⁵⁷). Nicht ein vorher festgelegter Bauplan setzt dem Roman Anfang und Ende, sondern die vitale Tätigkeit des Denkens, mit deren Aufhören zwangsläufig auch die Textproduktion angehalten wird. Sichtbarer Ausdruck seiner Manie zur Revision ist der im Laufe der Zeit vielfach variierte Titel, der bereits das Ziel der Unendlichkeit in sich trägt (vgl. Salvador, 1986: 114).

Besonders mit dem Enden und daher mit dem Ende tut er sich schwer und so führt die beständige Überarbeitung und Erweiterung dazu, dass selbst nach dem Wort ‚FIN‘ noch nicht Schluss ist – der einmal gesetzte Schlussstrich bleibt nicht endgültig, sondern wird sogleich wieder relativiert (vgl. Borinsky, 1987: 164 f.; Engelbert, 1981: 215; Estrade, 2006: 131): „Ningún autor tuvo la visión de la tortura del lector después de la palabra FIN. [...] Por primera vez lo hago yo, que sé que en obras que enamoran el lector quiso siempre dos páginas más que desacaten la palabra FIN“ (M: 262). Und auch innerhalb des Ende des Romans verzögernden Reflexionen, also auf der internen Ebene der einzelnen Fragmente und Absätze, findet sich spiegelgleich dieselbe Bewegung des Aufschiebens und Hinauszögerns in Form ausufernder Abschweifungen von dem gerade besprochenen Thema (vgl. Engelbert, 1981: 52), wie Camblong bemerkt: „Aclaremos que esto ocurre, no sólo con el punto final, sino también entre párrafos, donde inserta extensiones [...], siempre hay una expansión del texto“ (Camblong/Obieta, 2001: 11). Macedonios Roman wird durch diese prozesshafte Weiterentwicklung zu einem Projekt, das vor den Augen der Leser entsteht, das erst im Entstehen begriffen und nicht etwa vorab konstruiert ist (vgl. Engelbert, 1981: 105; Jitrik, 1973: 58 ff.; Salvador, 1986: 22, 83). Dementsprechend weiß nicht einmal der Autor selbst, wohin das Ganze führen soll: „[...] aún no tengo ni comprensión verdadera de la teoría de la novela, ni estética ni plan de la mía“ (M: 31). Doch wie alle Macedonianischen Werke und wie es sich

⁵⁷ Salvador bemerkt zudem, dass *Museo* noch über Macedonios Tod hinaus wächst, da es in immer neuen Editionen von seinem Sohn weiter überarbeitet, erweitert und so im Fluss gehalten wird, vgl. ebd.

für einen selbst-bewussten, reflexiven, korrektiven Roman gehört, macht dieser den dynamischen Prozesscharakter seiner Produktion zu seinem eigentlichen Thema, reflektiert und kommentiert ihn in seinem schreibenden Denkfluss und zögert so seine endgültige Materialisierung und Beendigung immer weiter hinaus (vgl. Borinsky, 1987: 165 f.; Orquera, 1994: 54 f.; Salvador, 1986: 104, 113): „Las obras se repliegan sobre sí y critican su naturaleza. No hay concreción de un texto definido. La escritura avanza con grandes dificultades y la autointerrogación resulta en una estructura ambigua y cambiante“ (Borinsky, 1987: 154). Das was an materialisiertem Ausdruck von ihm schriftlich fixiert wird, muss deshalb immer den Beigeschmack des Unvollständigen, Unfertigen, Unzulänglichen haben: „En suma: queda indescripto el Final de la novela medioescrita del mejor de los semi-novelistas“ (M: 80).

Die Unzulänglichkeit seines Romans lässt sich dabei auf zwei Ebenen feststellen: Zum Einen auf einer abstrakt-idealen und zum Anderen auf einer konkreten, materiellen. Auf der ersten Ebene, die die qualitative Erneuerung der Gattung anstrebt, wird der Roman zunächst massiv beworben und schon Jahrzehnte vor seiner posthumen Veröffentlichung auf verschiedenen Wegen angekündigt: „[...] con toda la propaganda que me hice gracias a los amigos de los diarios instándolos a que anunciaran repetidamente mi proyectada gran novela genuina [...], comienzo de la Literatura Buena [...]. Así vino aquel período de prometer mi novela“ (M: 126). Doch der erste gute Roman bleibt vorerst ein bloß angekündigter, denn die tatsächliche Umsetzung von *Museo* wird als gescheitert gebrandmarkt, da sie seiner ästhetischer Doktrin noch nicht ausreichend gerecht würde:

„[...] mi libro está muy lejos de la fórmula de la belarte de personajes por la palabra“ (M: 265).

„Yo no encontré una ejecución hábil de mi propia teoría artística. Mi novela es fallida“ (M: 24).

„No creo haber hecho una novela fiel a la plena doctrina poseída“ (M: 58).

Der immer wieder angekündigte, versprochene, in Aussicht gestellte ideale Roman wird hier offensichtlich noch nicht umgesetzt und bleibt damit vorerst aus, der Zeitpunkt seines Erscheinens ungewiss (vgl. Fernández, 1996: 66; Flammersfeld, 1976: 181 f.): „Lo único sensible es que siendo muy buena la nueva novelística, no se sabe todavía cuándo la habrá“ (M: 126). Die Suche nach Erneuerung in *Museo* wird für gescheitert erklärt, das gewünschte Produkt des ersten guten Romans so immer wieder und immer weiter in die Zukunft verschoben, den ganzen Roman über und noch über dessen Ende hinaus: „[...] la búsqueda de esas formas nuevas, la frustración por imposibilidad de hallarlas dadas las dimensiones de la búsqueda, la remisión al futuro de tales formas“ (Jitrik, 1973: 42).

Doch selbst auf der konkreten materiellen Ebene als einfacher, nicht idealer Roman hat Macedonios Text Schwierigkeiten sich zu konstituieren – also nicht nur, wie bereits gesehen,

einen Abschluss zu finden, sondern überhaupt einzusetzen, zu beginnen – und wird analog zur *primera novela buena* immer weiter hinausgezögert und aufgeschoben (vgl. Engelbert, 1981: 121, 162; Orquera, 1994: 54). Ein erstes retardierendes, den ‚Roman‘ von seinem Beginn zurückhaltendes Element stellen die nicht enden wollenden Prologe dar (vgl. Borinsky, 1987: 154; Engelbert, 1981: 162; Flammersfeld, 1976: 83), die neben der Vermarktungsstrategie der Ankündigung die zweite Methode darstellen, um den Roman von seiner Existenz abzuhalten: „[...] y para la novela toda un preexistir anterior a su ser en dos formas muy diferentes: en diez años de prometerse reiteradas veces su futura publicación y en sesenta prólogos todos pensados para ella“ (M: 126). Und selbst der letzte Prolog vor Einsetzen der Kapitel⁵⁸ sieht den Roman seinem Titel nach noch in sehr weiter Ferne: „Prólogo que entre prólogos se empina para ver dónde, allá lejos, empieza la novela“ (M: 132). Auch nach Einsetzen der Kapitel scheint der anvisierte Roman noch immer nicht erreicht und nicht einmal die beteiligten Romanfiguren scheinen zu wissen, wann ihr Projekt der *novela* endlich beginnen soll: „¿Cuánto tiempo tenemos para empezar la obra que se propone con todos nosotros?“ (M: 158). Wie der ideale Roman, wird auch ein abgeschlossener, der Gattung des Romans klar zuzuordnender Text nie erreicht: der immer wieder versprochene Roman stellt sich in keiner erkennbaren Form ein; es kommt weder zu einem Handlungsaufbau oder auch nur einer festen Organisation und selbst ein klarer Anfang und ein klares Ende bleiben aus (vgl. Engelbert, 1981: 103, 121, 206; Jakob, 1997: 69, 80; Lindstrom, 1977: 85).

Eine psychologisierende Erklärung für dieses Phänomen des Verzögerns liefert uns der Autor selbst, der dieses auf seine Angst vor dem Beginnen, vor der Umsetzung der eigenen, ehrgeizigen Ziele und der daraus resultierenden Messbarkeit ihres Gelingens zurückführt: „Me siento intimidado: es por primera vez que mientras me entretenía fácilmente en hacer prólogos, me doy cuenta de que estoy comprometido a una novela [...]; y la composición de prólogos me ha estado ocultando el arduo compromiso a que precedían éstos“ (M: 114). Diese Angst ist die vor dem Sichtbaren, Endgültigen und die Unsicherheit über das Gelingen des einmal begonnenen Vorhabens: „Y frío también para el autor ante lo comenzado, lo irreparable y más incierto que hubo para él“ (M: 132). Adäquate Mittel die Schmach eines solchen möglichen Versagens von vorneherein zu verhindern ist das eingangs beschriebene Vorgehen der Korrektur und des Neu-Schreibens, das die Spuren jeden Scheiterns verwischt: „[...] el verdadero suicidio, que es el vivir después de fracasar. Corregir es casi todo el Éxito, es lo que hace geniales“ (M: 23). Auch all die bisher beobachteten Formen von Ambiguität,

⁵⁸ Zwischen diesem Prolog und dem ersten Kapitel stehen drei Textfragmente, die eine Art ‚Zwischenspiel‘ darstellen, da sie weder der einen noch der anderen Seite zugeordnet werden können, wie schon der Titel des ersten Fragments suggeriert: „1º nota de posprólogo; y 2º observaciones de ante-libro“ (M: 133).

Unvollständigkeit oder Widersprüchlichkeit fügen sich in Macedonios „Strategie der Nicht-Petrifikation“ (Jakob, 1997: 70), die das Gerinnen des Textes zu einer abgeschlossenen, bewertbaren Form verhindern soll (vgl. Engelbert, 1981: 49, 105; Salvador, 1986: 112 ff.):

„Alles ist in *Museo* im Fluß, soll im Fluß bleiben; das Definitive meidend und einem radikalen Perspektivismus folgend, entspricht der dezentrierte Duktus des Romans der legendären literarischen Figur eines Autors, dem der Akt des Denkens selbst stets wichtiger war als jede Form des materialisierten Ausdrucks“ (Jakob, 1997: 70, Hervorh. im Orig.).

Die Revision wird so zum Selbstzweck und kann – wie hier von Camblong – analog zur Angst vor dem Beginnen als Flucht vor dem Ende identifiziert werden: „Una vez puesto el punto final, después que se pasa a máquina el manuscrito, Macedonio, casi siempre, a partir del punto final agrega algo. Una especie de *horror vacui* o de continuación infinita“ (Camblong/Obieta, 2001: 11, Hervorh. im Orig.). Neben dieser Erklärung, die die Ursache in der Psyche des Autors sucht, kann man von einem wahrscheinlich gewichtigeren, ästhetischen Beweggrund für die hier beschriebene Dynamik ausgehen. Die Absage an die Konzepte von Anfang und Ende impliziert nämlich gleichwohl die Diskreditierung des organischen, abgeschlossenen Werks sowie des dazugehörigen Lesertyps und stellt diesen einen pluralen, fragmentarisch zerfasernden, unvorhersehbar wachsenden Text entgegen (vgl. Jakob, 1997: 69), der wie von der instruierten, implizierten Lesermasse gefordert nie enden möge: „Demás lectores: [...] *Obra de arte en que se espera el fin ni es arte ni hay emoción. [...] Que esta novela no termine*“ (M: 255). Daher auch der Drang und die Notwendigkeit die Textproduktion auf alle nur erdenklichen Arten andauern zu lassen: „En esa discontinuidad, en ese fragmentario narrar hay siempre una oculta pretensión de mantener el movimiento, de ahí las dilaciones del relato, los diálogos con el lector, las repetidas pausas, los innumerables prólogos y comienzos interrumpidos“ (Salvador, 1986: 113). Selbst wenn der Text irgendwann doch ein ‚materielles‘ Ende erreicht, so findet er keinen *Abschluss*, wird nicht hermetisch abgeschlossen (vgl. Cortina, 1999: 52; Jitrik, 1973: 68), sondern bietet dem Leser genug Ansatzpunkte zu seiner freien Umordnung, Revision oder interpretativen Erweiterung (vgl. Jakob, 1997: 80): „It is inevitable that the reader ‘leave the author’s hand’ [...] following a trajectory which leads out of the book. The ending of *Museo*, quite logically, does not close off but opens out the narration“ (Engelbert, 1981: 213, Hervorh. im Orig.).

Museo wird durch seine Nicht-Beendbarkeit, sei es durch die zyklische Bewegung des Verzögerns und Verlängerns, bei der sowohl Anfang als auch Ende des Romans immer wieder aufgeschoben werden, als auch durch den Impuls zur Überschreibung und Korrektur des Bestehenden, zu einer ewigen Version seiner selbst, zu dem was Genette als ‚Vortext‘, als „avant-texte“ (Genette, 1994: 221) und weitere Form der Transzendenz bezeichnet. Diese

Vortexte gehen dem eigentlichen Text voran; es sind gewissermaßen Skizzen, vorab erstellte Baupläne zur Konstruktion des eigentlichen Werks, die häufig mehrfacher Variation und Überarbeitung bedürfen, um beim eigentlich vorgesehen Konstrukt anzulangen (vgl. Genette, 1994: 218 ff.). Werden diese ‚Versionen‘ allerdings nicht mehr zu Lebzeiten in eine endgültige Form gebracht und durch den Autor als abgeschlossen deklariert, ergeben sich nachträglich verschiedene Möglichkeiten diese zu unterschiedlichen Editionen und damit Werkausprägungen zu ordnen; unter der Mitte des 20. Jahrhunderts aufkommenden, formalistisch-strukturalistischen Perspektive, die in einer Umordnung der Kategorie der Geschlossenheit mündet, wie sie Eco mit seinem Werk *Opera aperta* verfolgt, werden schließlich auch diese unabgeschlossenen, fragmentarischen ‚Vortexte‘ zu eigenständigen Werken erklärt (vgl. ebd.: 221-224). Diesen zuletzt skizzierten Fall finden wir auch in *Museo* vor, und dies in intendierter, radikalierter Form, denn anders als die Künstler, die auf ein organisches, abgeschlossenes Kunstwerk hinarbeiten, will Macedonio nicht eine solche vorab konstruierte Ganzheit erschaffen, sondern den Text vielmehr in seinem Vorstadium belassen, ihn zum ewigen Vortext machen, der nie endgültig wird, und immer darauf bedacht ist keine abgeschlossene Form anzunehmen. Die Korrektur wird so zum Selbstzweck, das Nicht-Sein – also die Existenz in Abwesenheit und in der Ankündigung – zum eigentlich Zielzustand, der sich in das Bild von Macedonios Anti-Ästhetik und dem abwesenden Autorensujet fügt und als eine Form gesehen werden kann das Nichts, das Schweigen zu materialisieren (vgl. Flammersfeld, 1976: 83 f.): „Das nicht geschriebene Werk und sein Autor [...] sind ein Versuch zur Literarisierung des Schweigens – äußerste Grenze des Experiments mit der Literarizität“ (ebd.: 84). Die konstante Umlagerung des Romans in die Zukunft durch sein beharrliches Aufschieben, Versprechen und Ankündigen stellt dabei eine sehr wirksame Methode dar, um das Werk von seiner Konstitution abzuhalten; sie macht den Roman zu einem immer zukünftigen, erst kommenden (vgl. Piglia, 2001: 35; Salvador, 1986: 22, 112); zu einer „novela futura“ (Jitrik, 1973: 57): „Esta novela que fue y será futurista hasta que se escriba, como lo es su autor, que hasta hoy no ha escrito página alguna futura [...] – y por eso se le ha declarado el novelista que tiene más porvenir, todo por hacer“ (M: 47). Die Ankündigung wird so nicht nur zum Inhalt des Romans, der fortwährend dem Leser das noch Kommende beschreibt⁵⁹ und in Abgrenzung zum Bestehenden reflektiert, sondern selbst zu einer Form der Existenz, zu einem spezifischen Seinszustand mit seinen ganz eigenen Qualitäten:

⁵⁹ Auch hieran nimmt der Presidente in seiner Kritik am Autor Anstoß: „El Presidente se aleja discutiendo con el Autor sobre su mal gusto de hablar tanto de sus proyectos y tan poco de la Eterna“ (M: 226).

„Heme aquí extrañamente actual la anunciada Novela que tuvo acertadamente el instinto de asegurarse un estado de no-existencia efectiva – no ha salido del no ser porque lo prometido toma silueta entre el ser y el no ser, y en la perspectiva ajena, como en el alma del prometiente, se le preparan lugares de existencia y se le reservan energía, curiosidad, atención; aun el prometerlo le dio tanta existencia que se le ha reservado premio en ambos jurados – y de mantenerse en esta no-existencia media docena de años para hacer aparición como si su ser no hubiera conocido la nada, [...] doblando su virtud de realidad“ (M: 54).

Dieses Zitat reflektiert zwar einerseits die dem bloß angekündigten Roman intrinsischen Eigenschaften, suggeriert aber andererseits, dass dieser nach einem Jahre andauernden, rein virtuellen Existenzzustand doch in das Sein der Publikation eingetreten ist. Eine rein materielle Erklärung hierfür liegt in der Tatsache, dass der erste Teil von *Museo*, also die Prologe, bereits vor der posthumen, nachträglich geordneten Gesamtveröffentlichung, 1941 leicht verändert unter dem Titel *Una novela que comienza* veröffentlicht wurden (vgl. Salvador, 1986: 21, 103). Doch auch in eben diesem Teil der Vorworte finden sich zu der Beschaffenheit des Romans recht widersprüchliche Aussagen: „Aseguramos que pocas veces una novela sólo prometida, aun las que por concluir han sido más ensalzadas, es tan concluida como la nuestra, escrita del todo antes del fin y no dejando a la vista ningún seguir“ (M: 53). Neben der offensichtlichen Ironie dieser Aussage – Macedonio erteilt ja gerade dem geschlossenen, organischen Werk eine klare Absage und sein Text ist aufgrund verschiedener Faktoren und auf unterschiedlichen Ebenen offen – macht sie vor allem die Eigenschaft des versprochenen, angekündigten Romans als *Konzept* deutlich. Denn wie wir bereits gesehen haben, lässt auch die materielle, schriftliche Thematisierung des Romans diesen nicht weniger zukünftig und unerreicht erscheinen, egal, ob in seiner idealen Form oder auch nur seiner werktechnisch geforderten Abgeschlossenheit, sowohl durch seine immer neue Evozierung in der Zukunft als auch durch seine Überarbeitung und Erweiterung. Andererseits stellt sich damit die Frage, was wir hier vor uns haben: wirklich nur einen ‚Vortext‘ im Gente’schen, vorbereitenden Sinne, also den ‚Vorraum‘ zum eigentlichen, noch zu schreibenden Roman (vgl. Estrade, 2006: 129)? Oder doch schon den angekündigten Roman, als den ihn Macedonio nicht nur durch die immer wieder verwendete Bezeichnung als *novela*, sondern wie hier auch explizit verstanden wissen will: „[...] yo doy la novela que prometí; aún no se había inventado la promesa de no escribir, me faltó ingenio. ¡Qué drama en lo íntimo de la persona para quien el escribir constituía un incumplimiento!“ (M: 121).

Die vielfach verwirrenden, widersprüchlichen Aussagen Macedonios zu seinem Roman, der einerseits für gescheitert erklärt, aufgeschoben und als zukünftig angekündigt wird, andererseits aber durch seine Dauer- und Metathematisierung eine seltsame Präsenz erreicht, macht die Beurteilung seines Existenzgrades sehr schwierig. Doch vielleicht liegt gerade in dieser Paradoxie die Lösung: Der hier erwähnte, versprochene Roman *ist* genau jener in

Abwesenheit und utopischer Zukünftigkeits, der durch seine ewige Perfektionierbarkeit nie erreicht werden und bloß in der Form seines Scheiterns, als Versuch und Suche existieren kann (vgl. Borinsky, 1987: 167, 184; Goloboff, 1985: 175; Piglia, 1996: 518 f.): „Die Suche, das Projekt, hat für MF einen ästhetischen Eigenwert. Sie, und nicht die Vollkommenheit, ist das Feld des artistischen Verstandesgebrauchs“ (Flammersfeld, 1976: 182). Er trägt damit dasselbe Schicksal wie die Form der literarischen Utopie, die einmal losgelöst aus starrer räumlicher und zeitlicher Begrenzung und Unveränderlichkeit einer „Verzeitlichung“ (Koselleck, 1982: 1) unterliegt, die gleichsam ihre ständige Revision und Neuordnung in der Zukunft bedeutet; das Prinzip der Vollkommenheit wird durch das der Vervollkommnung ersetzt (vgl. ebd.: 5; Voßkamp, 1990: 276 ff.). Macedonio ist sich dieses rein hypothetischen, utopischen Charakters seines Ideals eines völlig autonomen Romans durchaus bewusst (vgl. Flammersfeld, 1976: 67, 181) und verkehrt so gerade diese Unerreichbarkeit zur Maxime: „Expresa la casi imposibilidad de formular tal orden, pero al mismo tiempo trata de encontrarlo“ (Borinsky, 1972: 47). *Museo* wird damit zu einem ewigen Projekt, einer fortwährenden Annäherung und bezieht seine paradoxe Vollständigkeit im Sinne einer *Vollwertigkeit* gerade aus der Unmöglichkeit anzukommen, ein Ziel zu erreichen, einen gelungene Umsetzung zu finden (vgl. Libertella, 1993: 24): „[...] este vasto proyecto, final y paradójicamente irrealizable“ (Goloboff, 1996: XXI). Das oben genannte, noch nicht erfundene Versprechen eines Nicht-Schreibens verkehrt sich bei ihm zu einem Zeit und Raum füllenden Schreiben über das Nichts: über die Absenz eines Romans und eines Autors, die selbst zur seltsamen Materialität des bloß Versprochenen wird: „Schließlich wird nicht nur das nicht eingehaltene Versprechen eines Werkes zum Werk erhoben, sondern das ausdrücklich nicht geschriebene Werk“ (Flammersfeld, 1976: 84). Dieser ‚Vortext‘ des zukünftigen Romans wird so zu einem paradoxen, selbstzweckhaften Vorraum zu sich selbst, der – in einer zyklischen Pendelbewegung zwischen Ankündigung und der erklärten, thematisierten Unmöglichkeit seiner Vervollständigung (vgl. Borinsky, 1972: 47) – immer wieder bloß auf sich selbst zurückfällt: „La lección que se extrae es que frente a una novela que no puede existir aparece un texto que está existiendo y que aparece, en la culminación de su forma, solo como elaborándose, como haciéndose“ (Jitrik, 1973: 62).

Doch nicht nur in seiner Idealität wird Macedonios Text zu einer ambigen Chimäre, auch im Bezug auf seine Gattungszugehörigkeit und Werkhaftigkeit sehen wir uns mit demselben Paradox aus An- und Abwesenheit konfrontiert. Obwohl der Begriff des Romans nicht nur bereits im Titel, sondern auch im laufenden Text fortwährend von Macedonio auf eben diesen angewendet wird und dabei in seiner Gattungsbeschaffenheit eine radikale Erneuerung und

Aufwertung erfahren soll, wird genau diese ‚Romanhaftigkeit‘ analog zum idealen Roman immer wieder aufgeschoben, in Frage gestellt, für gescheitert erklärt. Wieder stellt sich uns dieselbe Frage: Wenn dies nicht der vielfach im Text benannte Roman ist, was genau lesen wir dann? So oft wie er die Beschaffenheit seines Textes als Roman bestätigt⁶⁰, so oft verwirft er sie auch. Die Qualifizierung ‚Roman‘ wird damit zu einer *Möglichkeit*, zu einer möglichen, einnehmbaren Perspektive auf *Museo*: „[...] admito que se la tome por novela, por fantasía de buen género, por novela suplente“ (M: 43). Allerdings erscheint die Romanhaftigkeit hier nur als *eine* Möglichkeit der Qualifizierung. Die zweite Lesart, die *Museo* zum Ausgangspunkt eines viel größeren Projekts nimmt und seine Offenheit ein weiteres Mal steigert, um es zum Buch aller Bücher zu machen, wird Thema des letzten Abschnitts dieser Arbeit sein.

3.2.2. Exkurs: *Museo* als Abwesenheit und Materialisierung des Nichts

Wie die vorangegangenen Überlegungen zeigen, wird Macedonios Roman durch sein ewiges Aufschieben in die Zukunft, durch sein selbstzweckhaftes Verweilen im Vorstadium zu einem Roman in Abwesenheit. Das Thema der Abwesenheit spielt allerdings auf vielen Ebenen und in unterschiedlicher Ausprägung eine Rolle, und so hatten wir beispielsweise bereits die vielfach negative Ausrichtung seiner Ästhetik gesehen, die sich in einem hohen Maße als eine abgrenzende, opponierende Negativ-Programmatik versteht, sowie den Versuch ein Werkzeuges, aber auch ein Autorensujet zu verhindern, zu unterdrücken, im Nicht-Sein zu belassen. Im Folgenden soll kurz die Rolle der Abwesenheit und ihre vielfältige Thematisierung und *Anwesenheit*, die konstitutiv für Macedonios immer zukünftigen Anti-Roman ist, beleuchtet werden.

Die Abwesenheit bezieht sich dabei nicht nur auf gewisse Elemente aus der realistischen Romanästhetik, sondern wird sogar zum eigentlichen Ziel und zur eigentlichen Bestimmung von *Museo* erklärt: „Anhelo que me animó en la construcción de mi novela fue crear un hogar, hacerla un hogar para la no-existencia“ (M: 27). Nun ist es das Normalste der Welt, dass ein Roman nicht alle Facetten, Inhalte etc. in sich vereinen kann. Die Besonderheit an *Museo* ist, dass darin gerade die *Abwesenheiten* zum Thema gemacht und Raum füllend erörtert werden. Was Macedonios Roman von anderen unterscheidet, ist also nicht die Ebene impliziter Ablehnung und unsichtbarer Abwesenheiten – eine Doppelung, die paradox erscheinen mag, im Kontext von Macedonios Arbeit aber wieder sinnhaft wird –, sondern „un

⁶⁰ Vergleiche etwa: „Creo llegar justo a tiempo, un día antes de que el género Novela comience a ser imposible [...]; mi novela ha sido posible“ (M: 122).

uso sabio de la Ausencia“ (M: 7): die explizite, massive und substanzielle Thematisierung des Nichts, des Ausgesparten, das erst durch die Reflexion über sein Nicht-Vorhandensein überhaupt sichtbar wird und eine Existenz bekommt (vgl. Borinsky, 1987: 102 f.)⁶¹, wenn auch in der negativen Form der Nicht-Existenz. Das Nichts wird in einer der vielen metaphysischen Reflexionen in *Museo* explizit als relativer Begriff thematisiert, der immer nur in Abgrenzung zu *etwas* verwendet werden kann und dieses *etwas* in seiner Abwesenheit damit sichtbar macht, darüber hinaus aber keine eigenen Qualitäten besitzt: „Tenemos, es cierto, la palabra *nada* que a algo alude: es una negación condicionada, o parcial de existencia condicionada: el no haber tal cosa o sentir en tal lugar o tiempo, es decir junto a tales determinaciones de otras cosas [...]. *Nada* carece de otro sentido“ (M: 70, Hervorh. im Orig.).

Besonderes Gewicht bei diesem ‚weisen Umgang mit der Abwesenheit‘ wird den Romanfiguren zuteil, zumindest einigen von ihnen, deren spezifische Aufgabe eben jenes Sichtbar-machen der Abwesenheit ist (vgl. Borinsky, 1972: 39, 42; Flammersfeld, 1976: 177). Allen voran steht die Figur Deunamor, der *No-Existente-Caballero*: „[...] déjese me tener una sola inexistencia en mi novela: El No-Existente-Caballero [...]; el único no-existente personaje, funciona por contraste como vitalizador de los demás“ (M: 21). Die relativierende Funktion der Abwesenheit zeigt sich in ihm besonders deutlich, denn die Visualisierung seiner Nicht-Existenz hebt im Gegenzug die Existenz der anderen Figuren hervor. In dieser vitalisierenden Funktion Deunamors ist aber nicht nur eine Reflexion über die relative Natur der Abwesenheit, sondern auch eine Verunglimpfung des illusionistischen Realitätseffekts, also der scheinbaren Lebhaftigkeit der Romanfiguren, enthalten (vgl. Goloboff, 1985: 169). Ähnlich abwesend geriert sich auch dieser Figurencharakter: „En esta novela el hombre que fingía vivir no es visto ni aludido, no figura“ (M: 73). Seine Funktion ist nicht so sehr die relativierende Deunamors, also die Hervorhebung des Existierenden durch das es umgebende Nicht-Existierende, sondern umgekehrt die Materialisierung dieses umgebenden Nichts, der Abwesenheit, die durch ihn Raum und Namen bekommt: „[...] acrecerle importancia condigna a un no-existente; decir por ejemplo que él ejecuta la Ausencia realizada por fin en arte, lograda en símbolos y aun ocupando lugar“ (M: 74). Konsequenterweise ist auch das gesamte Kapitel, in dem diese abwesende Figur präsentiert wird, eines in Abwesenheit, denn sein gesamter Text besteht in einer Fußnote zu dem in Klammern stehenden Untertitel:

„[...] lo impresionante de este personaje se muestra [...] en el simple detalle de que la primera hoja en que se trata de él es la única que presenta y ha requerido, no intencionalmente sino por un imperativo raro, un

⁶¹ González spricht treffenderweise von „la omisión por acto“ (González, 2007: 214), also der selbst zum Akt, zum Thema gewordenen Aussparung und Leerstelle; ein Vorgehen, das nicht nur für *Museo*, sondern v.a. auch für Macedonios Humor grundlegend ist, zu dessen Beschreibung González diese Wendung auch benutzt.

subtítulo en paréntesis y una larga nota al pie. Abundan en los relatos y poemas cosas mucho menos explicadas que, aquí, la influyente actuación de un personaje por ausencia, utilizando a una singularidad tipográfica como prueba de eficiencia y sustancialidad de un protagonista inexistente“ (M: 74).

Es handelt sich hier um eine *erklärte* ergo thematisierte Abwesenheit, um einen Text, dessen Funktion die Materialisierung der Abwesenheit ist, die ansonsten genauso existieren würde, allerdings in einer nicht sichtbaren Form, und Macedonios Ziel ist gerade eine sichtbare Form für das Abwesende zu finden⁶²: „Por eso, recomendarle la ausencia real – la de la página en blanco – sería equivocado. Macedonio quería crear una ausencia que fuera evidente“ (Borinsky, 1987: 102). Der von Macedonio angedeutete ‚seltsame Imperativ‘, der diese spezielle Form der Darstellung fordert, kann also nur der einer Visualisierung des Nichts sein. Und diese Visualisierung vollzieht sich, indem die Abwesenheit nicht wie sonst einfach übergangen oder mit etwas ganz anderem aufgefüllt und so unsichtbar gemacht wird, sondern vielmehr durch die Sprache freigelegt und umrahmt wird. Die Leere, die die Beschreibung einer nicht existierenden Romanfigur normalerweise hervorrufen würde, wird von Macedonio zu einem paradoxen Nichts voller Attribute, voller Eigenschaften gemacht, wie Borinsky es in Anlehnung an Ana María Berenecheas Text „Macedonio y su humorismo de la nada“ formuliert (vgl. ebd.: 116). Borinsky sieht die Abwesenheit bei Macedonio als ein dynamisches Konzept voller Bedeutung (vgl. ebd.: 110), als ein „nada esencial“ (ebd.: 100 f.) dem sie die aussagelose, reale Leere des weißen Blatts gegenüberstellt (vgl. ebd.: 118). Dieses leere, weiße Blatt wird von Macedonio kategorisch abgelehnt, da es keine bewusste Entscheidung und damit kein literarischer Ausdruck des Autors sei, sondern nachträglich vom Verleger eingefügt wurde:

„Repudio como fraguadas todas las páginas blancas que se publiquen aquí, como originales de mi firma; en redondo las desconozco auténticas, aunque parcialmente contuvieran algún ingenio o pensamiento, y aun a veces alguna de ellas fuera hija de mi pluma en correlación con ciertos momentos de ‘en blanco’ en mi mente, como quisiera algún editor hacerlo pensar“ (M: 133).

Er greift aber nicht nur die in dieser Praxis enthaltene Hybris des Verlegers über den Autorenschöpfer an, sondern in einem äußert avantgardistischen Impetus die sinnentleerte Konventionalität dieses Vorgehens, das sich in eine Vielzahl publizistischer Traditionen einreihet: „Posprenotados útiles ocuparán aquí cuatro o cinco páginas en reemplazo de las mismas que, en blanco, no dicen nada en el tomo común de la ‘asendereada-estructura-tradicional-del-encuadernamiento-de-lo-literario’ que han impuesto los Editores“ (M: 133).

⁶² Vgl. dazu Borinsky, v.a. das Kapitel „La materialización de la nada“ (S. 107-144), in dem sie verschiedene Strategien beschreibt, durch die Macedonio das Abwesende sichtbar zu machen versuche. Eine in *Papeles* häufig verwendete Strategie sei z.B. die Steigerung von Begriffen, die nicht steigerbar sind, vgl. Borinsky, 1987: 108.

Wie in dieser Aussage deutlich wird, begnügt er sich aber nicht mit der einfachen Ablehnung dieser Praxis, sondern stellt ihr eben jenes eigenschaftsreiche Schweigen voller Attribute entgegen, das oben schon angesprochen wurde. Statt leerer, nichtssagender Seiten, die das Abwesende nicht sichtbar machen und konkretisieren und zudem rein dekorative Zwecke einer Verlagskonvention erfüllen, finden wir bei ihm eine Hand voll Lückenfüller oder Platzhalter, die die ansonsten dort platzierten leeren Seiten ersetzen sollen. Auch hier dient das Ausfüllen der weißen Seiten wieder dem Zweck das Unsichtbare, Abwesende sichtbar zu machen, denn die Leere des weißen Blatts ist für ihn nicht einfach nur die Abwesenheit eines Textes, sondern der Raum all derjenigen Autoren, die sich bisher noch nicht schriftlich geäußert und damit gezeigt haben:

„Así, pues, querido lector, un desconocido tan notado que en él pueden tenerse todos los desconocidos del mundo por identificados como tales, os ha hablado en páginas que en autores encuadrados en la forma usual vienen en blanco y, en mí, por primera vez detienen al lector, os ha hablado ya:
De las personas que nada han escrito“ (M: 99).

Es sollen also auch diese abwesenden, nicht oder noch nicht existierenden Autoren materialisiert und sichtbar gemacht werden, um nicht in der aussagelosen weißen Leere des Blattes für immer ungenannt zu bleiben. Der Autor, der sich hier selbst zum Unbekannten, also in gewisser Weise zum Abwesenden stilisiert (vgl. Garth, 2001: 356, 361 f., 366; Ghiano, 1972: 139; Goloboff, 1985: 174 f.), erklärt sich zum Sprachrohr all der anderen Unbekannten, die sich noch nie in der Literatur Ausdruck verschafft haben und denen an den durch Sprache gefüllten Leerstellen seines Romans gedacht wird. Diese erfüllen damit die Funktion Platzhalter für all das Nicht-Gesagte zu sein, so wie der Autor zum Stellvertreter der Nicht-Autoren wird. Einen dieser Lückenfüller finden wir gleich im Anschluss an diese Überlegungen, denn die Seite vor Eintritt in den ‚Roman‘, also der Übergang zwischen Prologen und Kapiteln, wird nicht durch ein leeres Blatt markiert, sondern durch die Selbstbefragung des Textes über seine Beschaffenheit und das explizite Erschaffen eines Raumes, der dem Leser zur Reflexion dienen soll (vgl. Estrade, 2006: 129): „Esta página es para que en ella se ande el lector antes de leer en su muy digna indecisión y gravedad“ (M: 135). Die Funktion dieser Seite ist es auch hier wieder die durch den Übergang entstehende Leere zu visualisieren und zum Raum der Reflexion, also einem Raum voller Attribute zu machen.⁶³ Welche Seiten ansonsten zu diesen vier oder fünf Lückenfüllern gehören, lässt sich nur vermuten, da diese nicht als solche markiert werden. Nach dem realistischen Kriterium der Relevanz und Strin-

⁶³ Kurioserweise findet sich im Anschluss an diese Seite wie auch an wenigen anderen Stellen der Ausgabe des Corregidor-Verlags doch ein leeres Blatt. Allerdings sind solche leeren Seiten in der Ausgabe des Archivos-Verlags nicht zu finden und dürften damit editorischer Unaufmerksamkeit geschuldet sein.

genz des Textes, das bestimmte Teile als zwingend erforderlich, andere hingegen als überflüssig erscheinen lässt, könnte im Grunde Macedonios gesamtes Werk als ein vierteilig zusammengesetzter, fragmentierter ‚Lückenfüller‘, als eine einzige willkürliche Abschweifung abgetan werden. Genau genommen könnte es also jede Seite des Romans sein, der wie eingangs beschrieben das Erschaffen eines Ortes der Nicht-Existenz zum Ziel hat und sich vor allem den versteckten, abwesenden, stummen Dingen widmen will, wie dieser Titel eines seiner Prologe suggeriert: „Novela de las cosas clausuradas, de las mudeces, de los secretos, de las fragancias guardadas, de las palabras que no suenan, porque confían a un mohín o sonrisa de los labios que hablen y esa sonrisa tampoco se da“ (M: 103).

Das Schweigen nicht als bedeutungsleeren, nicht wahrgenommenen Raum stehen zu lassen, sondern stattdessen schillernd mit Attributen zu belegen und so ‚hörbar‘ zu machen, scheint dabei erklärtes Ziel von Macedonios Text zu sein:

„[...] así me parece que esta página casi iguala en genialidad a las 300 de Maeterlinck escritas en elogio del silencio; es un gusto leer cualquier número de páginas con tal que se dediquen a un suficiente encomio del precioso Silencio. Pocas virtudes pueden merecer más que ésta que la belarte de la Palabra, la Prosa, se aplique a recordarla y explicarla al público“ (M: 98).

Das Wittgensteinsche Motto, nach dem man von dem schweigen solle, worüber man nicht zu sprechen vermöge (vgl. Wittgenstein, 1963: 150), wird von Macedonio in ein paradoxes „Spreche gerade von dem Nicht-Sagbaren, dem Abwesenden, Nicht-Existierenden“ verkehrt. Der Autor wird darin zur Verkörperung der Nicht-Autoren und sein Roman zum Ausdruck des Nicht-Gesagten, Nicht-Bekanntes: „[...] mi novela que prometió contarle todo, aun lo no sabido“ (M: 33). Im Grunde ist jede Seite seines Buches der Versuch Abwesendes zu materialisieren und das Nicht-Sein in seiner buntesten Form auszumalen. Macedonio bringt seinen Roman damit konstant an den Rand der Nicht-Existenz bzw. versucht ihn, wie bereits dargestellt, gar nicht erst in das Sein eintreten zu lassen.

Abschließend lässt sich festhalten, dass sich die Bewegung der Negation und damit der Abwesenheit nicht nur im Bezug auf alles Vorherige finden lässt, sondern gerade auch im Bezug auf das Eigene, Neue, Gegenwärtige, also den dieser Arbeit zu Grunde liegenden Roman *Museo de la novela de la Eterna* und alles, was ein Roman so mit sich bringt: Autor, Figuren, Handlung usw. Seine Anti-Poetik, die sich gegen jede Form von Realismus wendet, erschöpft sich daher nicht in der ablehnenden Geste in Richtung der Vergangenheit und Tradition, sondern geht einen Schritt weiter und unterzieht auch das eigene Schaffen einem selbstreflektierenden Blick, der sich an vielen Stellen in die Selbstnegation verkehrt (vgl. Salvador, 1986: 109). So haben wir es dem Text zu Folge mit einem abwesenden Autor zu tun, der mit seinem Anti-Roman nichts oder vielmehr *das Nichts* erzählen will (vgl. Borinsky,

1972: 39, 42), der Nicht-Existenz Raum verschaffen möchte und sich dafür nicht vorhandener Romanfiguren bedient. Die von Flammersfeld gewählte Formulierung einer „Literarisierung des Schweigens“ (Flammersfeld, 1976: 84) scheint diesbezüglich den Nagel auf den Kopf zu treffen. Dass eine solche Literarisierung die Materialisierung des Nicht-Materialisierbaren bedeutet, wurde anhand von Macedonios Überlegungen zu der Leere des weißen Blatts und der Funktion seiner ätherischen Figuren-Konzeptionen deutlich.

Die Paradoxie aus Existenz und Abwesenheit zieht sich so durch den ganzen Roman und über all seine Ebenen, denn dieser muss erst zu materiellem Sein gelangen, um dann in einer Bewegung der Selbstnegation und Infragestellung das Nichts, die Leere erfahrbar zu machen: „Sirve como ejercicio para que en él se dé la experiencia de la ausencia. Para hacerlo debe negarse y cuestionarse“ (Borinsky, 1987: 167). Der Akt des Schreibens gerät damit gleichzeitig zu einem Akt des Überbrückens: der Leere, des Schweigens und der Abwesenheit des idealen Romans (vgl. Flammersfeld, 1976: 166), der allerdings bisher nur in seiner Ankündigung greifbar erscheint. Was bleibt, ist nur diese ins Nichts konstruierte Brücke, die auch nur ins Nichts führen kann und damit zum Emblem für all die dargestellten Unmöglichkeiten, Abwesenheiten und die alleinige Möglichkeit des Scheiterns wird. Die Negation bedeutet daher nicht nur Abgrenzung und damit den Rückzug auf sich selbst, der das Ziel autonomer, schützender Geschlossenheit hat, sondern eröffnet gerade durch ihre Radikalisierung in Form der Selbstverneinung Tür und Tor zu der weiten Welt des Nichts und der Ungewissheit. Die mit *Museo* gebaute Brücke des Scheiterns wird zum Abbild einer maximalen Offenheit, denn ihre äußerst fragile Existenz verweist doch immer nur auf das sie umgebende Meer der Leere. Ein solch literarisiertes Schweigen führt also nicht etwa zu einer Bedeutungsverengung, indem die Freiheit des Nichts starr auf eine Bedeutung begrenzt wird, sondern verkehrt sich vielmehr zum sichtbaren Ausgangspunkt der vom Text ausgehenden Unabgeschlossenheit und Bedeutungsunsicherheit (vgl. Orquera, 1994: 61). Während also die Bedeutungsvielfalt trotz der ‚Spezifizierung der Leerstellen‘ (vgl. ebd.) beibehalten wird, ermöglicht eine solch eigenschaftsreiche ‚didaktische‘ Leere (vgl. Borinsky, 102) gegenüber dem realen, absoluten Schweigen das *Sichtbarmachen* des Nichts und der Sinnambivalenz und wird so Teil von Macedonios Programms der Bewusstwerdung, das nicht nur wie im ersten Teil gezeigt eine ästhetische Veränderung anstrebt, sondern, wie wir im letzten Kapitel sehen werden, den Leser und die Gesellschaft in ihren Grundfesten erschüttern will.

3.3. Offenheit durch metaphysische Initiation und pädagogische Instruktion

3.3.1. *Museo* als Gebrauchsanleitung und Anstoß zum allumfassenden Roman

Der vorangegangene Abschnitt hat gezeigt, welche große Rolle die Abwesenheit und das Scheitern des Romans spielen, die aus *Museo* eine verneinte Möglichkeit machen. Sein Text wird zu einer immerwährenden Suche nach dem Unmöglichen und muss unabgeschlossen und offen bleiben. Doch damit ist das Potential der Öffnung keinesfalls erschöpft, denn die utopische Bewegung in Richtung Zukunft, der Versuch im Dauerfluss zu bleiben, wird noch über die Textgrenzen hinaus in den Leser verlagert. Und dies nicht nur durch die strukturell gesteigerte Interpretations- und Gestaltungsfreiheit des Rezipienten, sondern zudem in der Form einer expliziten Aufforderung an den Leser das einmal begonnene Projekt der ästhetischen Romanerneuerung fortzuführen und selbst zum Autor zu werden.

Nachdem er seinen Roman immer wieder verzögert und für unerreicht oder misslungen befunden hat, wendet er sich in seinem letzten Textfragment mit dem bezeichnenden Titel „Al que quiera escribir esta novela“ (M: 265) an seine Leser und ‚Ko-Autoren‘, die nun dazu aufgerufen werden genau diesen, gescheiterten Roman tatsächlich neu zu schreiben und sich damit selbst an der Umsetzung der *primera novela buena* zu versuchen:

„[...] será acaso el primer ‘libro abierto’ en la historia literaria, es decir que el autor, deseando que fuera mejor o siquiera bueno y convencido de que por su destrozada estructura es una temeraria torpeza con el lector, pero también de que es rico en sugerencias, deja autorizado a todo escritor futuro de impulso y circunstancias que favorezcan un intenso trabajo, para corregirlo y editarlo libremente, con o sin mención de mi obra y nombre. [...] Suprima, enmiende, cambie, pero, si acaso, que algo quede“ (M: 265).

In dieser Aufforderung werden viele der bereits gesehenen Prämissen und gesuchten Eigenschaften nicht nur kondensiert, sondern geradezu radikalisiert. So mündet die bereits von ihm festgestellte Unzulänglichkeit und gescheiterte Umsetzung seines Romans im Zusammenspiel mit der ebenfalls beobachteten Ausrichtung auf den Adressaten und Rezipienten in einer Maximierung der Offenheit seines Textes, die sich gleichwohl in seine Ästhetik des Plagiats fügt. Seine Vorstellung von Literatur als einem beständigem Neuschreiben des Vorangegangenen wird hier in seiner letzten Konsequenz angewendet: indem der Autor seinen vermeintlich eigenen Text ohne jegliche Ansprüche auf Originalität und alleinigen Besitz frei zur Verfügung stellt, ja geradezu darum bittet ‚plagiiert‘ zu werden. Seine Absage an ein individuelles Autorensujet mit ebenso individuellen Besitzansprüchen wird hier absolut. Sein Werk soll sich *bewusst* und explizit in den ewigen Kreislauf aus Lesen und (Neu-)Schreiben fügen, der utopische ideale Roman noch nicht aufgegeben, sondern über die Existenz des Autors hinaus aufgeschoben und so weiter als Hypothese und Möglichkeit in

Aussicht gestellt werden. Durch diese totale Öffnung sowohl in Richtung Zukunft als auch im Hinblick auf den Anderen, den rezipierenden Gestalter seines Textes wird *Museo* in der Offenheit belassen und zu einem „libro abierto“ (M: 265).

Auch wenn Macedonio Umberto Eco nicht bekannt gewesen sein dürfte, die Ähnlichkeit der Terminologie, aber auch viele Charakteristiken der Eco'schen *obra abierta*, die sich, wie bereits herausgestellt, auf *Museo* anwenden lassen, verdeutlichen, dass Macedonio lange vor Ecos Theoretisierung des modernen, fragmentarischen ‚offenen‘ Werks dieses nicht nur bereits praktiziert und umgesetzt (vgl. Salvador, 1986: 22 f.), sondern auch selbst theoretisch erfasst, systematisiert, bewusst macht (vgl. Cortina, 1999: 35 f.). Mehr noch, er verbindet beide Elemente – Theorie und Praxis – zu einer einzigartigen Einheit, bei der nicht auszu-machen ist, wo die Theorie endet und das Werk beginnt et vice versa (vgl. Fernández, 1996: 48; Jitrik, 1973: 40 f.; Salvador, 1986: 24 f., 29):

„Teoría y práctica se imbrican, dando lugar a un discurso híbrido, que es a la vez metadiscurso: no podría elegirse un solo término entre estos dos para clasificar la obra: ambos se intersectan, mediante constantes embragues y desembragues que autorizan a ver en esta novela tanto una ‘estética’ como una ‘novela’“ (Orquera, 1994: 60).

Wenn wir in Kapitel 3.2.1. gesehen haben, dass die Kategorisierbarkeit und Perspektivierung seines Textes zu einem Roman von ihm lediglich als *eine* mögliche Lesart, *eine* Variante zu dessen Rezeption beurteilt wird, so sehen wir uns hier mit der zweiten Herangehensweise konfrontiert: „Si fracasara como tal la que llamo novela, mi Estética salvará el caso [...]. Si falla la novela como novela puede ser que mi Estética haga de buena novela“ (M: 43). Wenn auch die Umsetzung des idealen Romans in *Museo* gescheitert sein mag, so bleibt doch dessen massive Thematisierung und Theoretisierung, die Ausgangspunkt für seine hypothetische, zukünftige Umsetzung wird (vgl. Borinsky, 1987: 162):

„De tal modo, muestra a la vez [...] dos niveles de escritura: el de la reflexión teórica y el de la ficción, y efectúa un verdadero cuestionamiento a su propia tarea de escritor, que pone a la vista en sus trasfondos aún inconexos, en su interminable crecimiento desde lo amorfo de la intencionalidad creadora, mientras avanza hacia una concreción nunca alcanzada totalmente“ (Salvador, 1986: 115).

Die Unzulänglichkeit der schriftstellerischen Praxis reduziert den Roman auf seinen theoretischen Wert einer Romanästhetik, die ebenfalls in ihm angelegt ist; der unvollständige Roman wird zu einer vollständigen Theorie des Romans: „Dejo así dados la teoría perfecta de la novela, una imperfecta pieza de ejecución de ella y un perfecto plan de su ejecución“ (M: 265). Im Grunde ist schon der gewählte Titel *Indiz* für diesen theoretisierenden Charakter, haben wir es doch nicht einfach mit dem Roman der Eterna zu tun, sondern mit dem *Museum* zum Roman der Eterna, mit einer „novela-museo“ (M: 43), also einem Ort der Ausstellung,

des Präsentierens und theoretischen Auswertens (vgl. Estrade, 2006: 124 f.; Jakob, 1997: 70 f.). Die Darstellung dieser Romantheorie hat aber wie schon die misslungene Umsetzung des Romans wenig mit den dazu gängigen Formen zu tun, sondern ist selbst Abbild ihrer inhaltlichen Maximen und dementsprechend fragmentarisch, offen und widersprüchlich. So finden wir die ästhetischen Postulate auch keinesfalls wohl sortiert in einem Block vor (vgl. Engelbert, 1981: 106), sondern über den gesamten Text und auf die verschiedenen narrativen Instanzen verteilt, etwas kondensierter in den Prologen, aber immer wieder auch in die Kapitel eingestreut (vgl. Jakob, 1997: 81; Jitrik, 1973: 52): „[...] la teoría junto a la novela, entrando y saliendo de ella, acompañándola“ (Jitrik, 1973: 40). Die Vollkommenheit seiner Doktrin besteht gerade nicht in ihrer organischen, vorab anvisierten Abgeschlossenheit, sondern in ihrer sukzessiven, in ihrer endgültigen Form nicht vorhersehbaren Entstehung aus dem Denken heraus (vgl. ebd.: 52 f.), die Gehalt und Gestalt zu einer Einheit verschmelzen lässt und gerade die sprunghafte unvollkommene Darstellung zur vollkommensten Macedonianischen Präsentationsform macht (vgl. Fernández, 1996: 37).

Die Komplexität und vielschichtige Perspektivierbarkeit von Macedonios Text übersteigt aber noch die einfache Dichotomie aus Theorie und Praxis – aus postulierender Ästhetik und deren praktischer Umsetzung – und wird um einen weiteren, instruktiven Aspekt erweitert, der gewissermaßen aus der Verbindung dieser beiden Pole entsteht und ihn zu einem Anstoß, einer Gebrauchsanleitung, einem „plan de su ejecución“ (M: 265) werden lässt (vgl. Borinsky, 1972: 31, 34; ebd., 1987: 162 f.): „His theories are, without exception, working hypotheses, live options to be acted upon“ (Engelbert, 1981: 4). Im Unterschied zu dem idealen, abstrakten Charakter seines ästhetischen Programms, das *Museo* durch seine vielen negativen wie positiven Postulate und Maximen gleichsam integrieren möchte, nimmt sich die Gebrauchsanleitung als vergleichsweise dynamischer, praktisch orientierter Ansatz aus. Nicht die Idealität steht dabei in ihrer virtuellen Form im Vordergrund, sondern die Möglichkeiten diese umzusetzen; nicht das Ziel gerät in den Fokus, sondern der Weg zu dessen Erreichung. Erst das Zusammenspiel eines beschriebenen, anvisierten Idealzustand und dem praktischen Versuch sich diesem anzunähern – der zwar für gescheitert befunden wird, aber dennoch „rico en sugerencias“ (M: 265) ist – machen den eigentlichen Wert des Textes aus.

Wieder drängt sich hier das Bild der Skizze, des Bauplans, des Genette'schen ‚Vortexes‘ auf, der das angestrebte Ideal zwar implizit enthält, selbst aber nur approximativ umsetzt. Während also die materielle Umsetzung von *Museo* in diesem Zustand von ‚Vorhaftigkeit‘ verbleiben muss und soll, wird der Text gerade durch seinen Wert als Bauplan zum Ausgangspunkt für die viel umfassendere, transzendente Existenz des bislang gescheiterten

Romans in seiner Leserschaft (vgl. Engelbert, 1981: 147 f.): „[...] un ejercicio de invención de lo fantástico que no existe completamente en la obra sino, sobre todo, en los lectores. La obra misma es provisoria y se plantea como tal [...], el libro que comenzó a escribir tiene una realización continua“ (Borinsky, 1972: 48). Die bereits auf textueller Ebene begonnene Gemeinschaftsarbeit mit dem Leser wird mit dem materiellen Ende des Textes ganz in dessen Hände gegeben, der ewige Dialog aus Lesen und Schreiben fortgesetzt, die bereits ko-partizipierenden Leser selbst zu Autoren und der Text zu einem konstanten Provisorium, das mit jedem Leser neu entsteht (vgl. ebd.: 45): „De aquí en adelante el autor sigue solo. Los últimos lectores se dan de baja al autor. Y, naturalmente, retíranse a *escribir*“ (M: 229, Fußnote 1, Hervorh. im Orig.). Dieser Dominoeffekt eines durch die Lektüre angestoßenen Schreibens, das seinerseits zu einer Verarbeitung des Gelesenen wird, lässt *Museo* wie den Kürbis aus Macedonios Kurz-geschichte „El zapallo que se hizo cosmos“⁶⁴ unendlich weiter wachsen, bis der Roman in seiner vielfachen Neuschreibung und Revision durch ein sich stetig vergrößerndes Konglomerat aus Autoren-Lesern das literarische Universum in seiner unendlichen Ganzheit umfasst, zu einem „Libro de los Libros“ (Libertella, 1993: 237) wird (vgl. Engelbert, 1981: 216 f.) und damit auf wundersame Weise selbst zu jener Vergangenheit und Zukunft synthetisierenden *novela malabuena*:

„Das hermeneutische Ideal, das *Museo* eingeschrieben ist, zielt letztlich auf eine grenzenlose Rezeption hin [...]. Diese radikale, absolute Offenheit ist als Angebot zugleich sein maßloser Anspruch an den Leser: der Anspruch, die Welt(literatur) durch *Museo* anders, neu zu interpretieren“ (Jakob, 1997: 93, Hervorh. im Orig.).

Macedonio verarbeitet aber nicht nur erklärtermaßen die Vergangenheit in seinem Werk, schreibt sie neu und integriert sie so, er macht seinen Text darüber hinaus zu einem kondensierenden Ausgangspunkt von dessen Gegenwart aus sich nicht nur in die Vergangenheit blicken lässt, sondern auch die gesamte Zukunft der nach Idealität strebenden Literatur in Romanform liegt (vgl. Piglia: 2001: 36).⁶⁵ *Museo* wird dadurch zum ‚Aleph‘ (vgl. Salvador, 1986: 116), zu einer das Universum abbildenden Glaskugel, die Borges – selbst Leser und Fortführer des Macedonianischen Werks (vgl. Borinsky, 1972: 43 f.; Fernández, 1996: 19; Jakob, 1997: 89) – in seiner gleichnamigen Erzählung beschreibt. Macedonio selbst ist dabei bloß Initiator bzw. Vermittler der Bewegung, ein winziger Baustein auf dem ewigen Weg des

⁶⁴ Zu finden in *Relato, cuentos, poemas y misceláneas*, S. 51-54.

⁶⁵ Bourdieu beschreibt in seiner Untersuchung das Werk Flauberts sehr ähnlich: als einen geographischen Punkt, der unter großer Spannung das gesamte literarische Feld kondensiert, vereint und so über ihm steht. Zum Einen, indem er die Vergangenheit durch ihre Negation integriert, und zum Anderen indem er dem Bisherigen etwas ganz Neues entgegensetzt. Vgl. Bourdieu, 1992: 145 ff. Auch Orquera sieht die darin implizierte, oben benannte Dreiteilung *Museos* in Vergangenheit/Gegenwart/Zukunft, die jeweils in der Tradition, der dieser entgegen gesetzten neuen Ästhetik und einer noch kommenden, idealen Leserschaft verkörpert ist. Vgl. Orquera, 1994: 63.

Scheiterns und der Revision des Bisherigen: „Si me equivoco, no seré el primero ni el último“ (M: 25). Der Schluss, der aus dieser Situation gezogen werden muss, ist, dass der so oft beschworene, perfekte Roman gerade jener im Prozess seiner Entstehung ist, ein work-in-progress, das zugleich Produktion und Produkt ist, das nie zu einem Ende kommt und seinen Wert gerade aus seiner Offenheit und Zukünftigkeit bezieht (vgl. Borinsky, 1987: 165 ff.; Jitrik, 1973: 59 f.): „[...] daß MNE eher als Entwurf denn als Realisation eines Romans gesehen werden soll, daß sein ‚Thema‘ die ‚aventure de l’écriture‘, die ‚Texthaftigkeit‘ ist“ (Flammersfeld, 1976: 167). So erklärt sich sein unbändiger Drang immer wieder das Ende und selbst den Anfang zu verzögern; dieser Drang wirkt sogar noch über die Textgrenzen hinaus und dazu führt, dass nach dem Autor der Leser dessen Mission weiterführen soll (vgl. Borinsky, 1987: 164 f.):

„En ella se cumpliría por fin la tan anhelada relación del autor con el hipotético lector [...], que al incorporarse a la ficción, como un personaje más, le permite prolongar su intento creador hacia un futuro abierto indefinidamente, que habrá de renovar ese quehacer sin término con cada nuevo receptor que se identifique con la obra y salvaguarde así su perennidad“ (Salvador, 1986: 118).

Museo erlaubt damit schon allein von seiner Konzeption her kein Ende, muss offen bleiben (vgl. Borinsky, 1987: 164 f.; Engelbert, 1981: 63; Piglia, 1996: 518 f.) und ist beileibe nicht der *eine* ideale abgeschlossene Roman, den es ohnehin nie geben kann, sondern vielmehr darauf hin angelegt Ausgangspunkt und Anstoß – etwa für die ihm nachfolgende Generation seiner Leser-Autoren à la Borges, Cortázar, Piglia etc. – zu sein (vgl. Borinsky, 1987: 181, 185; Fernández, 1996: 19; Salvador, 1986: 120): „La nueva narrativa hispanoamericana le ha dado la razón al lúcido vaticinio de Macedonio, que no alcanzó a completar su más afanoso proyecto literario [...]; incitación más que logro pleno“ (Ghiano, 1972: 146 f.).

Was nun der konkrete Text *Museo* leisten soll, bevor die Suche nach dem idealen Roman an seine Leserschaft weitergegeben wird, ist deren Instruktion und Vorbereitung auf das in Angriff zu nehmende Projekt (vgl. Engelbert, 1981: 189; Fernández, 1996: 142; Orquera, 1994: 57, 63): „Es el lector, como elemento de la novela, el foco principal de interés de Macedonio y, en definitiva, todos los procedimientos confluyen en su configuración última“ (Fernández, 1996: 47). Den theoretisch instruierenden Charakter seines Textes hatten wir in besonderem Maße in den Prologen festgestellt, die verstärkt der Bewusstseinsbildung des Lesers und der Herausbildung des noch zukünftigen idealen Lesers dienen sollen (vgl. Borinsky, 1987: 157, 163; Engelbert, 1981: 107, 189; Orquera, 1994: 57) und so erstaunt es auch nicht, dass das zu Beginn dieses Kapitels zitierte höchst instruierende, letzte Textfragment des Romans als „Prólogo final“ (M: 265) untertitelt ist. Die texttranszendente Offenheit seines Unternehmens offenbart sich hier in besonderem Maße, denn indem der

letzte Prolog nicht den Kapiteln und damit dem vermeintlichen ‚Roman‘ vorangeht, sondern den gesamten Text abschließt, muss der eigentliche Roman offensichtlich noch folgen. Die Bewegung des Abschließens bezieht sich also nur auf den Aspekt der Instruktion, der Vorbereitung, nicht aber auf den Roman, der unabgeschlossen bleiben muss und durch die nachträgliche Bewertung des gesamten Textraumes als Vorarbeit, als Vor-Ort umso zukünftiger erscheint, das Ende zugleich zur Öffnung werden lässt (vgl. Estrade, 2006: 128 f.).

Wenn der in *Museo* angekündigte Roman ein utopischer, anvisierter Idealzustand bleibt, so auch darum, da eine qualifizierte, ideale Leserschaft, die diesen rezipieren könnte, noch nicht existiert und so beide, idealer Roman als auch idealer Leser, erst in der Zukunft möglich erscheinen (vgl. Borinsky, 1972: 34, 43 f.; Flammersfeld, 1976: 56, 152; Orquera, 1994: 57 f., 63): „El lector ideal, que terminará o dará orden y comprensión superior a esta obra parece no existir aún en forma concreta [...]. Su inexistencia condiciona la novela“ (Borinsky, 1972: 43). Um einen fragmentierend rezipierenden, umherspringenden Modellleser auszubilden, bedarf es angesichts der Jahrzehnte andauernden Indoktrinierung durch die Kongruenzdogmen des Realismus erst einer Phase der Vorbereitung und Instruktion, der Reflexion und Bewusstwerdung, denn nur so wird der Rezipient geschult den angestrebten, völlig autarken, rein fiktionalen Roman bewusst zu rezipieren und in der Folge mit- und weiter zu konstruieren: „Der zukünftige Leser des zukünftigen Romans wird immer auch dessen Autor sein“ (Flammersfeld, 1976: 152).⁶⁶ Nur ein bewusster Leser ist in der Lage diese neue, aus dem Bruch mit dem Alten resultierende Offenheit, die für ihn zugleich einen erhöhten Grad an Freiheit bedeutet, ästhetisch zu genießen und zu handhaben (vgl. Eco, 1965: 82). *Museo* ist also auch in diesem Sinne eine ‚Brücke‘, versucht der Text doch die Zeit bis zur Ankunft des idealen Romans durch die Reflexion über dessen Beschaffenheit und die Möglichkeiten seiner Umsetzung zu überbrücken und den Leser aktiv auf seine ihm bevorstehende Aufgabe einzustellen und für das neue Ideal zu sensibilisieren, das ohnehin erst durch ihn umsetzbar wird (vgl. Borinsky, 1972: 34, 42 f., 45).

⁶⁶ Pagni meint, dass Macedonios Werk einer breiteren Öffentlichkeit erst über dessen Erben zugänglich wurde, dass ein Verständnis seiner Texte also erst nach der schriftstellerischen Tätigkeit von Borges, Cortázar usw. und die durch sie angestoßene Transformation der Lesegewohnheiten möglich war, vgl. Pagni, 1991: 207 f. Borinsky geht noch weiter und sieht durch die Fortsetzung seiner Arbeit durch seine Leser-Autoren jenen idealen Leser erreicht, der nun rückwirkend seinen Text zu demjenigen mache, den er selbst für nicht erreichbar hielt. Vgl. Borinsky, 1972: 44. Auch Genette beschreibt dieses Zusammenwirken von der Weiterentwicklung der Kunst und die dadurch bedingte Veränderung unserer Wahrnehmung und Rezeption von Werken, sowohl im Bezug auf vergangene als auch auf zukünftige. Er tut dies am Beispiel Borges´, für den sich jeder Autor seine Vorgänger erst rückwirkend *erschaffe*. Vgl. Genette, 1994: 284. Bourdieu führt eine solche Zeitverzögerung in der Rezeption auf die antiwirtschaftliche Funktionsweise des autonomen Kunstfeldes zurück: zum Zeitpunkt der Veröffentlichung ihrer Werke könnten die häretischen Künstler mit keiner Nachfrage rechnen, da nur die ‚Unverständigen‘ und ‚Gegner‘ als Publikum existierten, welche erst nach einer Zeit der Gewöhnung zur Rezeption eben dieser bereits existierenden Werke bereit seien, vgl. Bourdieu, 1992: 121 f.

Wir hatten aber auch gesehen, dass das Schicksal dieser Erneuerung wie bei der Utopie in der Iteration liegt – also in der Unmöglichkeit seines dauerhaften Erreichens – in dem immer neuen Drang nach Erneuerung und Perfektionierung. Wir sehen uns hier mit einem Impetus konfrontiert, der sich wie schon die Bewegungen aus Negation und Selbstreflexion in den Forderungskatalog der Avantgarde fügt, die nicht nur einfach mit dem Alten bricht, sondern wie Macedonio vor allem nach radikaler *Erneuerung*, nach dem immer Neuen, Revolutionierenden, Eigenen strebt (vgl. Fernández, 1996: 27; Masiello, 1986: 85 f.; Prieto, 2002: 21) und dieses überwiegend theoretisch – etwa in Manifesten – deklariert und ausführt (vgl. Flammersfeld, 1976: 44; Jakob, 1997: 81). Doch das Neue kann nie lange neu bleiben, sondern verkehrt sich selbst mit der Zeit zu einem starren Muster und muss so wieder gebrochen und revidiert werden; nicht der Versuch einer Erneuerung ist das Problem, sondern die Dauer, die dieses Neue zu etwas Bekannten, Vorhersehbaren werden lässt (vgl. Barthes, 1972: 16): „[...] les automatismes s'élaborent à l'endroit même où se trouvait d'abord une liberté, un réseau de formes durcies serre de plus en plus la fraîcheur première du discours, une écriture renaît à la place d'un langage indéfini“ (ebd.: 57). Destruktion und Konstruktion geben sich auf diese Weise immer wieder von Neuem die Hand; es kommt zu einem ewigen Pendeln zwischen dem Bruch mit dem Bestehenden und der Antizipation von etwas Neuem, Unbekanntem, das nach einiger Zeit den Platz von Ersterem einnimmt (vgl. ebd.: 31):

„Il y a donc dans toute écriture présente une double postulation: il y a le mouvement d'une rupture et celui d'un avènement, il y a le dessin même de toute situation révolutionnaire, dont l'ambiguïté fondamentale est qu'il faut bien que la Révolution puise dans ce qu'elle veut détruire l'image même de ce qu'elle veut posséder“ (ebd.: 64).

Die Erneuerung gerät damit zum Selbstzweck, wird iterativ und endlos. Andererseits ist Macedonio auch hier einigen seiner Avantgardekollegen voraus, denn er versucht gar nicht erst das Neue in seiner Kunst für erreicht, die Utopie einer dauerhaften Veränderung für umgesetzt zu erklären und als alleinigen Verdienst zu beanspruchen (vgl. Flammersfeld, 1976: 165 f.). Er verbleibt vielmehr in deren Theoretisierung und ewiger Ankündigung und macht so ihren rein hypothetischen Charakter deutlich, der mehr der eines Ansporns zu gemeinschaftlicher Veränderung ist als ein real zu erreichendes Ziel, der einer Suche nach dem Unmöglichen (vgl. Borinsky, 1987: 162; Prieto, 2002: 26 f.), die für Barthes zum Merkmal der gesamten modernen Literatur wird: „La modernité commence avec la recherche d'une Littérature impossible“ (Barthes, 1972: 31). Was hierbei als Wert zurückbleibt, ist nicht ein fertiges Produkt, sondern der Akt der Selbstbefragung und –theoretisierung (vgl. Flammersfeld, 1976: 44) um seiner selbst und einer potentiellen, späteren Umsetzung willen. In letzter Instanz erscheint *Museo* wieder bloß als Initiationspunkt, an dem das ewige Projekt

der Erneuerung und zugleich die Sensibilisierung und Bewusstwerdung des Lesers ihren Lauf nimmt. Immer wieder muss Macedonios Text abschließend als eine Art Leerlauf und Vorstadium qualifiziert werden, da das Ankommen, die Perfektion, das Stillstehen weder erreicht werden noch intendiert sind. Diese ewige ‚Vorhaftigkeit‘, die ‚Nicht-Konstitution‘ der modernen Literatur ist laut Barthes ihr Versuch der Unmöglichkeit andauernder, dauerhafter Erneuerung, dem Alt-Werden des Neuen zu entkommen:

„Aussi les plus grandes oeuvres de la modernité s’arrêtent-elles le plus longtemps possible, par une sorte de tenue miraculeuse, au seuil de la Littérature, dans cet état vestibulaire où l’épaisseur de la vie est donnée, étirée sans pourtant être encore détruite par le couronnement d’un ordre des signes“ (Barthes, 1972: 31 f.).

Als einzigen wirklichen Ausweg aus dem Dilemma der Notwendigkeit zur beständigen Erneuerung und Neuordnung sieht Barthes jedoch nur das Schweigen (vgl. ebd.: 54 f.). Auch Macedonio verfolgt diesen Weg des Schweigens, doch, wie wir gesehen haben, erneuert er selbst dieses Prinzip, indem er es dynamisch und sichtbar werden lässt und damit zu einer eigenständigen, bewussten Form der Unmöglichkeit und des Scheiterns macht.

Im Bezug auf die Gattung werden wir so erneut vor große Probleme gestellt und je weiter wir in die Gefilde des Textes, seine Bestrebungen und Selbsteinschätzungen vordringen, umso weniger erschließt sich uns sein eigentliches Wesen. Einerseits postulierende Roman-doktrin und instruierende Gebrauchsanleitung, andererseits gescheiterter Versuch eines Romans und gleichzeitig Anstoß zu einem transzendenten, allumfassenden, ewigen Gemeinschaftsprojekt, lässt *Museo* all die uns bekannten, klar begrenzten Begrifflichkeiten zu Chimären und sich selbst zu einem Zwitterwesen werden, das je nach der eingenommenen Perspektive in anderen Farben erscheint. Besonders im Bezug auf die Gattung des Romans werden wir mit der Frage konfrontiert, ob ein Romanprojekt, wie Macedonio es anstrebt, nicht zwangsläufig die Auflösung der Gattung bedeutet oder vielmehr deren viel besungene Erneuerung oder gar Absolutwerdung. Ein Roman, der auf textueller Ebene weder beginnt noch endet, der in seiner Idealität immer zukünftig bleiben muss, ewig erneuert wird und im Prozess seiner Entstehung verbleibt, der nicht nur *einen* Autor kennt, sondern vielmehr dem Kreislauf aus Lesen und Schreiben entspringt, hat wenig mit den tradierten Vorstellungen zur Gattung des Romans gemein und löst diesen in ein geistig dynamisches Abstraktum auf, das keiner Kategorisierung mehr Stand hält und nur noch in seiner Materialisierung als *Buch* greifbar erscheint (vgl. Borinsky, 1987: 182 f.).

„Macedonio trata de que [...] se haga patente *toda* la literatura, la complicada red de fenómenos que une a lector, autor, palabras. La unidad de su obra y el espacio que reconoce es el de residir en libros. Su fórmula última está dada por un cierto orden de páginas, su duración por el momento que transcurre entre

el abrirlo y cerrarlo. [...] El libro, su extensión y formato es su única seguridad, después de haber rechazado la tradición literaria que le precedió“ (Borinsky, 1987: 182, Hervorh. im Orig.).

Andererseits wird sein Text auf diese Art zu einem allumfassenden, absoluten Gebilde, das in alle Richtungen und ungehindert um sich greift, sich sowohl Vergangenheit und Zukunft einverleibt und literarisiert. Die Strategie der Fiktionalisierung und Irrealisierung von Realität, die auf der Textebene des Romans dazu dient Außerliterarisches literarisch werden zu lassen und die angestrebte Autonomie zu bewahren, wird hier ad absurdum geführt und zu einer absoluten Vereinnahmung des Seins durch die Fiktion erklärt (vgl. Salvador, 1986: 83, 118). Indem sich sein Text maximal öffnet, versucht er das Universum in seiner nie endenden Gesamtheit zu integrieren, zu fiktionalisieren, Literatur werden zu lassen. So wie besagter Kürbis zu einem solchen Ausmaß wächst, dass keine Außengrenzen mehr auszumachen sind, Innen gleich Außen ist, und er selbst zum Universum wird (vgl. Borinsky, 1987: 95; Engelbert, 1981: 55 f.; Salvador, 1986: 91), will *Museo*, wie von Monder formuliert, zu einer einzigen, unterscheidungslosen, allumfassenden Oberfläche (vgl. Monder, 2007: 103), zu der *einen* Realität werden, aus allen Menschen zugleich Leser und aus dem Leben Fiktion machen (vgl. Masiello, 1986: 207 f.). Die größtmögliche Offenheit wird damit zugleich zum Ort totaler Autonomie und selbstbezüglicher Geschlossenheit; die beiden so konträr erscheinenden Pole geraten in dieser Absolutheit doch noch zu einer Einheit und werden in ihrer Widersprüchlichkeit in dieses allumfassende Universal-Buch integriert, das nicht nur bis in die Ewigkeit alle Varianten seiner Ausführung abbildet, sondern auch alle Haltungen und Widersprüche zwangsläufig zulässt und nebeneinander stellt (vgl. Piglia, 1996: 519).

3.3.2. *Museo* im Dienst der Erziehung und Befreiung des Lesers

Die vorangegangenen Überlegungen haben gezeigt, dass der konkrete Text, aus dem sich *Museo* konstituiert, ein gescheiterter Versuch zur Umsetzung des idealen Romans und insgesamt bloß Theoretisierung und Ausgangspunkt der angestrebten Erneuerung der Roman-gattung ist, und zudem seine damit verbundene, geradezu didaktische Funktion einer bewusstseinsbildenden Gebrauchsanleitung deutlich gemacht. Der Leser gerät damit immer deutlicher in den Fokus von Macedonios utopischem Programm ästhetischer Erneuerung und nimmt darin eine Funktion als Lehrling und Mitstreiter ein.

Er wird darüber hinaus aber auch selbst zum Versuchsobjekt metaphysischer Experimente mit seiner Seinskondition und zum eigentlichen Ziel und Zweck des Textes erhoben, der seinerseits hinter all diesen am Leser ausgerichteten Bestrebungen zurücktritt und als bloßer

Vorwand, als reines Ablenkungsmanöver erscheint (vgl. Borinsky, 1972: 45; Engelbert, 1981: 147 f.): „Lo que me ocupa es el lector: eres mi asunto [...]; lo demás es pretexto para tenerte al alcance de mi procedimiento“ (M: 250). Ein Teil dieses hier angesprochenen ‚Vorgehens‘ ist uns bereits im Zusammenhang mit dem Mittel der Inkongruenz begegnet, das eben nicht nur eine ästhetische Funktion, sondern auch eine transzendente, metaphysische Zielsetzung verfolgt. Ein anderer wesentlicher Bestandteil dieser Seins-Veränderung liegt in der Beziehung zwischen Leser und Romanfiguren begründet und wurde bereits im Zusammenhang mit deren Lebensbestrebungen angedeutet, zu deren Umsetzung es der Lektüre innerhalb der Lektüre bedarf, die den Roman zu einer „Trama de doble novela“ (M: 265) werden lässt. Denn so wie die Romanfiguren durch die Lektüre fremder Texte ihre fiktionale Seins-kondition vergessen und sich selbst als Leser d.h. als reale Person empfinden, muss auch der tatsächliche Leser in dieser Kettenreaktion eine Transformation erfahren:

„[...] obtendría mediante una alquimia concienical una asunción de vida para el personaje-lector, con vigorización de la nada existencial del personaje-leído, que es mucho más personaje por ello [...]; y al propio tiempo repercute la asunción de existencia del personaje leyente en el lector real, que por contrafigura con el personaje se desdibuja de existencia él mismo“ (M: 265 f.).

Während also die Romanfiguren durch die Verschachtelung der Fiktionsebenen und das Einfügen eines Metatextes in ihrem Sein von der reinen Fiktionalität zu der vitalen Existenz des Lesers aufsteigen, wird dieser seiner Lebenskräfte beraubt und muss im Gegenzug das Nicht-Sein erleben, einen „choque de inexistencia“ (M: 43) erfahren und selbst zu einer Romanfigur werden: „[...] el choque de estar allí no leyendo sino siendo leído, siendo personaje“ (M: 43). Dieser Effekt der Fiktionalisierung und Seins-Verunsicherung des Lesers durch das Spiel mit den Realitätsebenen ist erklärtes Ziel des Autors (vgl. Engelbert, 1981: iii, 139 ff.; Fernández, 1996: 54; Jakob, 1997: 81) und macht durch seine Ausrichtung auf den Leser und die darin implizierte Umwertung der Funktion der Romanfiguren – die nicht mehr wie im Realismus der Herstellung eines Realitätseffekts dienen, sondern im Gegenteil die Irrealisierung des Lesers bewirken (vgl. Engelbert, 1981: 150; Estrade, 2006: 136; Salvador, 1986: 99 f.) – die Neuheit seines Romanprojektes aus:

„[...] pero quisiera se me reconociera ser el primero que ha tentado usar el prodigioso instrumento de conmoción concienical que es el personaje de novela en su verdadera eficiencia y virtud: la de conmoción *total* de la conciencia del lector“ (M: 24, Hervorh. im Orig.).

„Lo que yo quiero [...] es ganarlo a él de personaje, es decir, que por un instante crea él mismo no vivir. Ésta es la emoción que me debe agradecer y que nadie pensó procurarle“ (M: 41 f.).

Dementsprechend wird die Metadiskursivität zu einem inhärenten Bestandteil der neuen Romandoktrin (vgl. Estrade, 2006: 136 f.) – zu einer „uniforme constante exigencia de la

doctrina“ (M: 265) – und macht aus dem Roman eine „novela elevada a la segunda potencia“ (Estrade, 2006: 136): „En esta oportunidad insisto en que la verdadera ejecución de mi teoría novelística sólo podría cumplirse escribiendo la novela de varias personas que se juntan para leer otra“ (M: 265). Die die Literatur selbst abbildende, spiegelnde Funktion der Auto-reflexion in Form einer solchen Lektüre in der Lektüre ist offensichtlich nicht bloß ästhetisch erforderlich, sondern in ihrer Funktion als Verursacherin jener *conmoción* vor allem metaphysisch von Bedeutung, ist sie es doch, die die Strategie der Fiktionalisierung der Außenwelt sogar noch auf den Leser ausweitet und ihn zu einer Romanfigur des Autors werden lässt (vgl. Estrade, 2006: 135 ff.; Jakob, 1997: 76 ff.; Masiello, 1986: 209): „El autor: [...] Tú mismo, lector, aquí eres obra mía“ (M: 210). Allerdings ist es erforderlich, dass sich der Leser auf den Text einlässt und diesen aktiv verfolgt, denn nur so kann seine Seins- und Ich-Erschütterung funktionieren, die ihn überraschen und emotional treffen soll, und nicht etwa Folge einer direkten Aufforderung durch den Autor sein kann: „Autor: No debo decirle al lector: ‘Éntrese a mi novela’, sino indirectamente salvarlo de la vida. Yo busco que cada lector entre y se pierda a sí mismo en mi novela“ (M: 182). Die Erfolge dieser Strategie sind angesichts der bislang begrenzten qualifizierten Leserschaft eher sporadisch gesät:

„Es muy sutil, muy paciente, el trabajo de quitar el yo, de desacomodar interiores, identidades. Sólo he logrado en toda mi obra escrita ocho o diez momentos en que, creo, dos o tres renglones conmueven la estabilidad, unidad de alguien, a veces, creo, la mismidad del lector“ (M: 36 f.).

Wie schon die geographische Außenwelt – also z.B. Buenos Aires – und die Person des Autors, hält auch der Leser bei Gelingen dieses metaphysischen Verfahrens Einzug in den Raum des Romans, wie der Autor am Beispiel des ersten ‚gefallenen‘ Lesers demonstriert: „[...] era un estudiante de veintitrés años que volvía suavemente las hojas [...]. Leía fumando y a veces caía a mis páginas la ceniza calentada que me inquietaba: en cierto momento cayó él, tibio también, aliviado, en lánguido olvidar“ (M: 183). Der Autor demonstriert diese Wechselwirkung sogar noch innerhalb des Textverlaufes, denn die Lebens-Bestrebungen von Quizagenio und Dulce-Persona bleiben nicht folgenlos und das kurze Gefühl der Lebendigkeit, das sie erfahren, ist nur auf Kosten des Lesers möglich: „–¡Yo quiero la vida! [...] / –El lector: Quien la pierde soy yo. En este instante, siento que no existo. ¿Quién me llevó la vida?“ (M: 214). Erst als die beiden das Leben doch zurückweisen, um in ihrer fiktionalen Kondition zu verbleiben, kehrt auch der Leser aus dem Nicht-Sein und das Leben in ihn wieder zurück: „–Dulce-Persona y Quizagenio: Aléjate de nosotros, Vida, que somos muy felices. ¿O no? / –El lector: Vuelvo de mi mareo. La vida me recupera. ¿Dónde estuvo ese instante mi conciencia?“ (M: 216). Der Leser tritt also nicht nur als eines der Elemente des

Romans in virtualisierter Form mit den anderen konstitutiven Bestandteilen – den Romanfiguren und dem Autor – in einen regen Dialog und Meta-Diskurs, sondern erfährt der Macedonianischen Theorie zu Folge darüber hinaus eine wahrhaftige Veränderung seines Seins, die aus ihm tatsächlich ein lebloses, fiktionales Wesen macht: „Autor: Tú, lector, que podrías ahora entrarte en mis páginas, perdiste del ser y librarte de la realidad“ (M: 182).

Inkongruenz und logische Verwirrung, das gegeneinander Ausspielen von Begrifflichkeiten im konzeptuellen Humor und schlussendlich der Austausch der jeweiligen Existenzform zwischen Romanfiguren und Lesern durch die im ersten Teil untersuchte Lebhaftwerdung der Figuren einerseits und die Fiktionalisierung des Lesers andererseits: All diese literarischen Strategien verfolgen letztlich das gleiche metaphysische Ziel (vgl. Fernández, 1996: 32; Engelbert, 1981: 143, 160) der Befreiung des Lesers aus den Fängen der Ratio und der Seins-Begrenztheit, die im Reich des Lebens und damit der Sterblichkeit herrschen und den realistischen Denkkategorien der Wahrscheinlichkeit unterliegen (vgl. Borinsky, 1987: 30-33; Masiello, 1986: 209; Salvador, 1986: 116):

„Sepa el lector que esta impresión [...] que se quisiera inaugurar con mi novela en la psicología de la humanidad [...] es una bendición para toda conciencia, porque esta impresión oblitera y liberta del miedo nocional o intelectual que llamamos temor de no ser. Quien experimenta por un momento el estado de creencia de no existir y luego vuelve al estado de creencia de existir, comprenderá para siempre que todo el contenido de la verbalización o noción ‘no ser’ es la creencia de no ser“ (M: 42).

Wie bereits im ersten Hauptteil ausgeführt, werden Realität und Fiktion, Träumen und Wachen hier als ein einziger Zustand postuliert, die Nicht-Existenz des fiktionalen Erlebens zu einer weiteren Form des Seins erklärt, das allumfassend und grenzenlos ist und deshalb auch das Gefühl des Nicht-Seins umfasst. Um zu dieser Erkenntnis zu gelangen, ist es augenscheinlich nicht notwendig vollends fiktionalisierter Bestandteil des Romans zu werden und in dessen Seins-Zustand gefangen zu sein – „el que entra a la Novela no torna“ (M: 182) –; es reicht vielmehr die Nicht-Existenz nur kurz zu erfahren, um sich der grenzenlosen Weite des Seins bewusst zu werden: „Lector: Nada me interesa [...]; me basta este delicioso mareo que me entra en los ámbitos sutiles de la novela“ (M: 183).

All die bisher besehenen ästhetischen Postulate fügen sich letztlich in ein tiefer liegendes metaphysisches Programm (vgl. Borinsky, 1987: 78 f., 104; Engelbert, 1981: iii, 4; Salvador, 1986: 75, 120 f.), das erst durch sie unmittelbar erfahrbar gemacht wird und die „experiencia estética como experiencia ontológica“ (Obieta, 1996: XXVI) erscheinen lässt. So wie der Realismus nicht bloß als ästhetische Schule abgelehnt wird, sondern auf Grund der in ihm enthaltenen Weltansicht, ist auch Macedonios Romanästhetik der „inventiva“ (M: 18) durch ihre metaphysische Fundierung gleichermaßen ein ideologischer Gegenentwurf, der die Grenzen

zwischen Realität und Fiktion neu setzt bzw. gänzlich aufzulösen versucht (vgl. Fernández, 1996: 38 ff.; Jakob, 1997: 81 f.): „[...] una vez abandonada la metafísica de la representación, que demanda una conciencia limitada, ya no podemos reconocer un término a nuestra existencia“ (Monder, 2007: 98). Wenn dennoch an diesen Begrifflichkeiten festgehalten wird, so nur, um, wie im ersten Teil herausgestellt, beide als bloße Konzepte, als zwei Seiten und Erfahrungsbereiche eines einzigen, allumfassenden, schrankenlosen Seins zu markieren. Um diese Weltsicht nicht bloß theoretisch auszuführen, sondern sie den Leser aktiv und direkt erleben und in besagtem Schock am eigenen Leib spüren zu lassen, müssen seine metaphysischen Maximen neben ihrer abstrakten Theoretisierung auch in ästhetische Prinzipien verpackt werden; sein ideologisches Fundament findet auf der strukturellen, unmittelbar rezipierten Ebene der Form seine Entsprechung und kann seine Wirkung dort entfalten (vgl. Borinsky, 1987: 96 f.; Engelbert, 1981: 139; Flammersfeld, 1976: 90, 155):

„El Arte como otro método, pero del mismo nivel o dignidad que la tentativa religiosa o metafísica de experiencia liberadora, unitiva, de suspensión de las limitaciones extrínsecas pero sofocantes de tiempo, espacio, yo, materia autónoma, causalidad, legalidad, racionalidad, pares de opuestos, dualidad... [...] para participar en una experiencia de desyoificación si no de desindividuación o despersonalización, de recuperación de la visión pura, ayoica, asumiendo cada uno el ser, el único...“ (Obieta, 1996: XXVI).

So wie sich Macedonios Ideologie über seine Ästhetik kommuniziert und wirkt, soll sie auch als erstes das ästhetische Erfahren des Lesers verändern (vgl. Jakob, 1997: 91; Lindstrom, 1977: 87). Doch es bleibt nicht bei dieser ästhetischen Erneuerung, denn der Leser soll wie eingangs geschildert in seinem gesamten Sein erschüttert werden, dieses hinterfragen und völlig neu wahrnehmen (vgl. Borinsky, 1987: 105 f.). Dieser durch die Form erreichte „Schock“ (Bürger, 1995: 108)⁶⁷ soll also nicht nur auf den *Leser* übergreifen, sondern auch auf den dazugehörigen *Menschen* und diesen nicht bloß in seinem Verhältnis zur Literatur, sondern in seinem Erleben des Lebens läutern und damit zugleich das gesellschaftliche Miteinander reformieren (vgl. Eco, 1965: 17, 127): „Un nuevo modo de consumir arte que represente, pues, un nuevo modo de convivencia social y de disciplina intelectual“ (ebd.: 127, Fußnote 33). Die Ästhetik erscheint unter diesem Aspekt als bloßes Vehikel zu einer viel tiefer greifenden metaphysischen Arbeit am Rezipienten; die Erneuerung der Form gerät gleichsam zu einer Erneuerung des Weltbildes und hat nichts Geringeres zum Ziel als die Befreiung der gesamten Menschheit (vgl. Borinsky, 1987: 101 ff.; Flammersfeld, 1976: 56). Der ideale, noch zukünftige Roman steht damit automatisch für eine ideale, utopische Gesellschaft, in der das Sein in seiner ganzen Widersprüchlichkeit und Vielschichtigkeit An-

⁶⁷ Analog zu Barthes bemerkt auch Bürger die Einmaligkeit eines solchen Schocks durch die Neuheit der Form, da dieser bei seiner Wiederholung selbst zum Schema, vorhersehbar und damit wirkungslos wird. Vgl. ebd.

erkennung erlangt und Wachen und Träumen, Realität und Fiktion als unterschiedliche, aber dennoch gleichwertige Teile einer Einheit gesehen werden. Erst in einer solchen idealen Gesellschaft kann sich auch die zu einer solchen Ideologie dazugehörige Ästhetik voll entfalten und zu Perfektion gelangen (vgl. Barthes, 1972: 61, 64 f.; Bourdieu, 1992: 93 f., 97). Denn erst in einer idealen Gesellschaft kann es jenen idealen Leser geben, der Macedonios metaphysisches Weltverständnis teilt, für seine ästhetische Doktrin zugänglich ist und diese als sein Schüler und Erbe weiterführen und zu einer Umsetzung bringen kann. Solange das neue, angestrebte Ideal aber nicht umfassend Legitimität erreicht, muss der vordenkende, von Bourdieu als häretisch bezeichnete, Künstler zusammen mit seiner Kunst als gescheitert wahrgenommen werden und auf Unverständnis treffen (vgl. Bourdieu, 1992: 121 f.):

„Aussi longtemps que le nouveau principe de légitimité, qui permet de voir dans la malédiction présente un signe de l'élection future, n'est pas reconnu de tous, aussi longtemps donc qu'un nouveau régime esthétique ne s'est pas instauré dans le champ, et, au-delà, dans le champ du pouvoir lui-même [...], l'artiste hérétique est voué à une extraordinaire incertitude“ (ebd.: 97).

Museos Erziehung des Lesers auf *ästhetischer* Ebene strebt also eigentlich eine *metaphysische* Veränderung der Leserschaft an (vgl. Borinsky, 1987: 96, 103), die ihrerseits notwendige Voraussetzung für deren Bewusstseinswandel und damit eine ideale Umsetzung der noch unzulänglichen Ausführung seiner Ästhetik in der Zukunft ist (vgl. Jakob, 1997: 81 f., 91). Der ideale Leser ist deshalb gleichwohl ‚novelesk‘ (Ebene der Ästhetik) als auch ‚fantastisch‘ (Ebene der Metaphysik) – auf jeden Fall aber in das Romanprojekt integriert, entweder als fiktionalisierter, inhaltlicher Bestandteil oder als weiterschreibender Co-Autor: „Novela cuya existencia fue novelesca por tanto anuncia [sic!], promesa y desistimiento de ella, y será novelesco un lector que la entienda. Tal lector se hará célebre, con la calificación de lector fantástico. Será muy leído, por todos los públicos de lectores, este lector mío“ (M: 19).

Auch hier erscheint *Museo* wieder als Brücke, als Wegweiser in die Zukunft, in der er auf eine ideale Gesellschaft und damit eine ideale Leserschaft hofft, die erst eine Anwendung seines Modells und damit den idealen Roman ermöglichen (vgl. Flammersfeld, 1976: 165; Orquera, 1994: 57 f., 63). Die Beurteilung seines eigenen Textes als jenem idealen Roman kann daher überhaupt erst retrospektiv, durch eine noch kommende Nach-Welt geschehen, die die Prinzipien jener Idealität internalisiert hat; die Bestrebungen des Autors dürfen deshalb nicht auf die jetzigen, noch nicht ausreichend sensibilisierten Rezipienten gerichtet sein, sondern müssen bereits auf das Zukünftige abzielen: „Espero que mis numerosos prólogos, especie de ‘Obras Completas del Prologar’, y mi novela serán considerados tan buenos como si la Posteridad, que declara lo bueno, me los hubiera encargado“ (M: 125). Dass der uns vorliegende Text dabei trotz der hier formulierten Hoffnung keineswegs beansprucht bereits

diese angestrebte – und zudem utopische – Perfektion zu sein, macht der Autor an anderer Stelle immer wieder deutlich. Dennoch sieht er seinen Text nicht bloß als misslungene Umsetzung, sondern vielmehr als instruierende Vorbereitung, als überbrückende Maßnahme und Ausgangspunkt auf dem ewigen Weg hin zu dieser Perfektion, die er lediglich als *Möglichkeit* in Aussicht stellt (vgl. Borinsky, 1972: 34; Flammersfeld, 1976: 165 f.): „[...] hago más llegadora esa Perfección que vosotros esperáis, [...] mi obra os dejará esperando la Perfección, quizá más agudamente. Si más agudamente, mi libro sirvió. Soy el alguno que adivinó que sabéis lo que no es la Perfección“ (M: 25). Eine ähnliche Argumentation finden wir für die Existenz seines letzten schlechten Romans *Adriana Buenos Aires*, denn auch dieser dient im Grunde nur dem Zweck, den Leser im Lesen, in einer aktiv wartenden Haltung zu belassen und so die Rezeption des noch kommenden Romans indirekt vorzubereiten:

„[...] me propuse entretener el ánimo de la gente lectora, y que siguieran leyendo indulgentes la mala aliviados por la conciencia de que ya la buena venía, pues sé que es virtud de lectores decididos esperar leyendo; pero sin lectura pueden abdicar de lectores para siempre, o sea para mi novela también. [...] Esto es la justificación de mis promesas de la Novela Buena y también de la confección de la Novela Mala pero última: conservar al lector en espera y en ejercicio“ (M: 126).

All seine Bestrebungen, Projekte und Äußerungsformen scheinen so auf subtile, ominöse Weise auf den utopischen, allumfassenden Roman – der sein eigentliches Lebenswerk wird – und dessen kosmisch-metaphysischen Implikationen ausgerichtet (vgl. Flammersfeld, 1976: 149; Salvador, 1986: 26 f.). Nach der rein theoretischen, vorbereitenden Darlegung des ästhetisch-metaphysischen Programms in *Vigilia* (vgl. Borinsky, 1987: 89; Engelbert, 1981: iii, 50; Monder, 2007: 99) versucht er sich nun in *Museo* zudem auch praktisch an dessen Umsetzung (vgl. Engelbert, 1981: 1 f.; Salvador, 1986: 110) und augenscheinlich fügt sich selbst der letzte schlechte, in der Linie der abgelehnten Tradition stehende Roman noch in diese Suche nach Idealität und das pädagogische Programm der Leserziehung.

Daher greift er in *Museo* auch nicht auf das reale Schweigen des weißen Blattes zurück, sondern auf dessen Materialisierung und Literarisierung: auf die von Borinsky als ‚didaktisch‘ bezeichnete Abwesenheit, die explikativ, eigenschaftsreich und selbsterklärend ist und nur dadurch den Prozess der Romanerneuerung in Form einer *Suche* nach dem Roman anstoßen und den Leser auf seine Aufgabe und notwendige Veränderung vorbereiten kann (vgl. Borinsky, 1987: 101 ff.). Doch gerade dieser pädagogische Anspruch von Macedonios Literatur kann durchaus erstaunen und verwundern, lehnt er doch am Realismus, wie zu Anfang erwähnt, auch dessen indoktrinierende, instruktive Beschaffenheit und die darin enthaltene

Bevormundung der Leser ab.⁶⁸ Die Macedonianische Lesererziehung unterscheidet sich zwar offensichtlich maßgeblich von der meist moralisierenden, preskriptiven Haltung bestimmter literarischer Traditionen, denn der Leser soll ja gerade zu Eigenständigkeit und kritischer Aktivität angeregt werden und seinen eigenen Weg der Rezeption und anschließenden Umsetzung des Romans finden; die bisher vorherrschende Enge der Vorschrift wird bei ihm vielmehr zu einer vorgeschriebenen Offenheit und Freiheit.⁶⁹ Dennoch bleibt ein didaktisch-erzieherischer Impuls zurück (vgl. Fernández, 1996: 60; Flammersfeld, 1976: 56; Jakob, 1997: 83), der dem Leser gewisse Strukturen bzw. gerade die Abwesenheit der erwarteten Strukturen vorgibt – etwa durch die Form seines Textes als einer *literatura salteada* –, die ihn dazu zwingen entweder seine antrainierte Erwartungshaltung abzulegen (vgl. Bürger, 1995: 109) und sich aktiv auf den Text und dessen Prinzipien einzulassen (vgl. Borinsky, 1972: 45) oder den Text ganz zu verlassen, für Nonsense oder eine Unverschämtheit zu erklären. Einen Mittelweg kann es bei *Museo* nicht geben und, ohne es zu wollen, wird auch dieser Text – der dem einmal beteiligten, sich einlassenden Leser alle Freiheiten der Gestaltung lässt (vgl. Lindstrom, 1977: 84-88; Masiello, 1986: 209) – zu einem Dogma, einem Scheideweg, an dem sich die Spreu der Leserschaft von dem veränderungsunwilligen Leser des Realismus trennt.

Dieses Paradox eines Bruchs mit dem Alten einerseits und gleichzeitig dessen, zumindest partieller, Erhaltung formuliert Eco anhand der Bestrebungen vieler moderner Literaturen zur Revolutionierung und Neuordnung der Sprache: „[...] el arte contemporáneo realiza su originalidad al proponer un nuevo sistema lingüístico que tiene en sí mismo las nuevas leyes. Así realiza continuamente un movimiento pendular entre el rechazo del sistema lingüístico tradicional y la conservación del mismo“ (Eco, 1965: 106). So wie Macedonios idealer Roman erscheint auch eine völlig neue literarische Sprache utopisch, denn ist das ihr zu Grunde liegende System ganz neu und unbekannt, so muss auch sie unverstanden bleiben, sobald die Erneuerung aber vermittelbar formuliert werden soll, greift der Künstler zwangsläufig auf das alte, tradierte Zeichensystem, auf die bestehende, von ihm negierte Ordnung zurück, in der er selbst herangezogen wurde und die er nicht ohne Weiteres abzulegen vermag (vgl. ebd.: 106, 182; Barthes, 1972: 63 f.). Die gleiche Problematik stellt sich bei Macedonios

⁶⁸ Flammersfeld erklärt sich die Verlagerung der Instruktion in die Prologe damit, dass der ‚Roman‘ auf keinen Fall dogmatisch-indoktrinierend wirken solle und die Theorie deshalb aus dem Bereich der Kapitel verbannt werden müsse. Vgl. Flammersfeld, 1976: 152. Problematisch an dieser Erklärung ist die, von uns abgelehnte, strikte Trennung in Prologe und einen darauf folgenden, aus Kapitel bestehenden Roman sowie die Tatsache, dass auch die Kapitel in höchstem Maße theoretisch sind. Piglia sieht Macedonios ‚didaktischen Prologe‘ ebenso wie seine alternativen Ankündigungsstrategien als Folge und Ausdruck des avantgardistischen Widerspruchs einerseits die Leserschaft erreichen zu wollen, sich andererseits aber vom Literaturmarkt und der traditionellen Vermarktung abzugrenzen. Vgl. Piglia, 1996: 518; ebd., 2001: 35.

⁶⁹ Engelbert beschreibt Macedonios Texte darum als ‚Erleuchtung‘, da sie gerade nicht indoktrinierend wirkten, sondern auf subtile Weise versuchten ein inneres Bewusstsein im Leser zu schaffen, vgl. Engelbert, 1981: 147.

Roman, der die Wahl zwischen absolutem Schweigen und sprachlicher Vermittlung, zwischen Nicht-Existenz und *sichtbarer* Nicht-Existenz hat. Macedonio entscheidet sich für das Sein, um der Seins-Befreiung des Lesers willen, muss dafür aber in Kauf nehmen nur instruierend und sprachlich-didaktisch wirksam werden zu können, also Neues im Alten zu zeigen und bloß anzudeuten: „En palabras llanas: un poeta crea un cierto sistema lingüístico que no es ya aquél de la lengua en que se expresa, pero no es tampoco el de una lengua inexistente: introduce módulos de desorden organizado en el intermo [sic!] de un sistema“ (Eco, 1965: 106). So erklärt sich auch, dass seine Erneuerung des Romans die tradierten Romanelemente nicht gänzlich verwirft und ihnen etwas ganz Neues, Unbekanntes, nicht Einzuordnendes entgegenstellt, sondern sie trotz ihrer Veränderung und Entgrenzung beibehält: „[...] the theoretical ‘novel’ of Belarte could not be realized without recourse to the traditional elements of fiction, without constant reference to the system of literature it proposed to confound“ (Engelbert, 1981: 124 f.). Was ihm bleibt, ist nur die Antizipation, die vage Andeutung und das Hinarbeiten auf den idealen Zustand – der wie oben ausgeführt, erst unter idealen Bedingungen umsetzbar erscheint – und die Hoffnung, dass die Bedingungen und Möglichkeiten von Textproduktion und –rezeption irgendwann in eins fallen werden (vgl. Orquera, 1994: 63). Diese Bedingungen werden wiederum selbst mit dem Zeitenlauf dynamisch und veränderlich und sind bei ihrem Erreichen schon wieder alt und Konvention geworden; die Mühle der Erneuerung dreht sich beständig weiter, die Sprache wird wie bereits dargestellt zur Utopie. Der Verdienst der modernen Literatur, oder in unserem konkreten Fall der Macedonio Fernández’, ist es, sich dieser Kondition bewusst zu sein und daraus eine neue, eigene Form, eine – wie Flammersfeld sie nennt – rein „potentielle Literatur“ (Flammersfeld, 1976: 83) zu machen: „La multiplication des écritures institue une Littérature nouvelle dans la mesure où celle-ci n’invente son langage que pour être un projet: la Littérature devient l’Utopie du langage“ (Barthes, 1972: 65). Eine radikale, aus dem Nichts kommende Veränderung der Sprache oder der Romanform erscheint unmöglich und wird durch den Anstoß zu einem sich ewig fortsetzenden Prozess sukzessiver Erneuerung und Überarbeitung ersetzt, bei dem nie die angestrebte, unbekannte Sprache, der anvisierte ideale Roman erreicht, sondern vielmehr eine Meta-Sprache, ein Meta-Roman und damit eine Bewusstwerdung zum eigentlich gesuchten Zustand werden (vgl. Borinsky, 1987: 101, 165-170; Flammersfeld, 1976: 91, 160). Genau diesen Meta-Roman liefert uns Macedonio mit seinem selbst-reflexiven *Museo*, das das bewusste, personifizierte, thematisierte Scheitern einer solchen totalen Erneuerung ist und darin zur einzigen möglichen, konkreten Existenzform des idealen Romans wird.

4. Synthese

Um die in dieser Arbeit gewonnenen Ergebnisse zu einer Synthese bringen zu können, sollten wir kurz besehen, zu welchen Einsichten wir bisher gekommen sind.

Im ersten Hauptteil, mit Fokus auf die Aspekte der Autonomie, konnten wir zum Einen die Bewegung der Abgrenzung und Negation feststellen: sowohl von allem Außerliterarischen (Prinzip der Wahrscheinlichkeit und Kongruenz, Absage an Inhalt und Handlung) als auch von dessen Abbildung in der ‚realistischen‘ Kunst, die für Macedonio eine grundsätzliche Haltung verkörpert, bei der sich die Kunst mimetisch-abbildend und rein instrumentell zum Leben verhält. In einem zweiten Schritt stellt Macedonio dieser abgelehnten Tradition seine eigene, neue Kunstform einer Erfindungs- und Bewusstseinskunst entgegen, die sich über das spezifisch Literarische, d.h. ihre Form und Ausführung, definiert und dieses gleichsam reflektierend und selbstkritisch offen zu legen versucht. Folge daraus ist zum Einen die inkongruente Form seines Textes, die gerade dem Unwahrscheinlichen, Fiktionalen, Erträumten Ausdruck verschaffen soll und zum Anderen dessen konstante Metadiskursivität und Selbstanalyse, die auch die Bereiche ästhetischer Theorie und der Literaturkritik in den Raum des Romans zu integrieren versucht. Diese Dichotomie aus Negation und Reflexion, Destruktion und Konstruktion zeigt sich bei Macedonio zudem in der theoretisch postulierten Unterscheidung nach einem letzten schlechten Roman, der der Vergangenheit entstammt und einem neuen, guten, der erst kommen wird. Diese Selbstbezüglichkeit und Abschottung des fiktionalen Raumes wird radikalisiert, indem der Autor selbst Einzug in das fiktionale Gebilde hält und seine Macht- und Schöpferposition nun mit den Figuren teilen muss oder z.T. ganz verliert, etwa wenn sich ihm der Textverlauf entzieht. Der totale Autonomieanspruch seines Romans führt zu einer ‚inkluisiven‘ Ausweitung des Fiktionalen auf die Realität, denn diese wird, sobald sie mit dem literarischen Raum in Berührung kommt, unrealisiert und durch die Fiktion vereinnahmt, die so ihre Eigenständigkeit und Geschlossenheit zu wahren versucht. Dies gilt nicht nur für die Person des Autors, sondern auch für die zu Romanfiguren gewordenen Personen aus dem Leben, die räumliche, historische Umgebung und zuletzt auch den Leser, der uns bereits in den zweiten Hauptteil und die Aspekte der Offenheit führt.

So ist der erste wesentliche Aspekt, durch den der Roman den rein immanenten Raum des Textes übersteigt, im implizierten Adressaten und Rezipienten angelegt, der durch seine von außen kommende Lektüre die autonome Textkonstruktion in unvorhersehbarer Weise umordnet, transformiert und ihr seine eigene Bedeutung zuweist. Diese jeder Kunst innewohnende Form der Offenheit potenziert Macedonio aber noch, indem er gerade die Dialogi-

zität seines Textes in den Fokus rückt, sowohl auf der Ebene des Rezipienten als auch auf der des intertextuellen Dialogs, der sich zu einer Transmigration der Romanfiguren zwischen den Werken der Weltliteratur und einer Ästhetik des Plagiats steigert, bei der die Literatur zu einer kollektiven, gemeinschaftlichen Aufgabe von Autoren und Lesern wird, zu einem ewigen Neuschreiben des immer Gleichen. Die Strukturen der Offenheit sind darüber hinaus aber bereits in *Museos* Konstruktion angelegt, in seinem fragmentarischen Charakter einer *literatura salteada*, die den Leser zu einer aktiven Mitarbeit zwingt und den Text zu einem beweglichen Mobilé werden lässt. Doch auch in seiner Gesamtheit wird das hier initiierte Projekt der Romanerneuerung zu einem offenen Unterfangen, denn sowohl die Modellform des idealen Romans als auch dessen einfache Gattungskonstitution werden immer wieder aufgeschoben, verzögert, für gescheitert und unmöglich erklärt und unterliegen ihrer beständigen Revision, sodass der ‚Roman‘ jeweils nur in seiner Abwesenheit und Selbstinfragestellung, als Suche und Versuch existieren zu können scheint. Auch hier wird wieder auf den Leser rekurriert, der das mit *Museo* begonnene Projekt weiterführen und zu einer Umsetzung bringen soll. Macedonios Text wird damit bloß zu einem Ausgangspunkt, der sowohl die utopischen ästhetischen Ziele als auch Wege zu deren Erreichung vorzeichnet, um dann in einem ewigen Dialog aus Lesen und Schreiben sukzessiv und endlos weitergeführt zu werden. Der Weg, den *Museo* initiiert, ist der hin zu Unendlichkeit und Absolutheit, hin zu dem einen allumfassenden Buch aller Bücher, das nicht nur Abbild des Universums, sondern das Universum selbst wird. Angesichts der aktiven und verantwortungsvollen Aufgabe, die in dieser ewigen Konstruktion dem Leser zukommt, spielt dessen Instruktion noch während der Lektüre eine große Rolle. Der Text wird dadurch zu einer didaktischen Einweisung und theoretischen Schulung des zukünftigen, idealen Lesers. Damit dieser die ästhetische Erneuerung fortführen kann, muss er zunächst aber das dahinter liegende metaphysische Fundament – das von einem einzigen, allumfassenden Sein ausgeht und die Trennung in die Bereiche von Realität und Fiktion, Träumen und Wachen als rein virtuell und künstlich ansieht – begreifen und am eigenen Leib erfahren. *Museos* inkongruente, rein literarische, ästhetische Prinzipien, ebenso wie die Möglichkeit seiner fiktionalen Romanwesen durch das Prinzip der Lektüre in der Lektüre auf der Realitätsskala zu dem Sein des Lesers aufzusteigen, führen bei diesem im Gegenzug dazu, dass er sich fiktional und als Romanfigur fühlt und machen ihm so die Nichtigkeit der abstrakt gezogenen Grenzen bewusst. Der Text wirkt also nicht nur intellektuell auf den Leser ein, sondern geradezu körperlich, und versucht nicht nur sein ästhetisches Erfahren, sondern sein gesamtes Sein, seine Beziehung zum Leben und zur Realität zu ver-

ändern: die ästhetische Veränderung der Lesegewohnheiten gerät zu einer metaphysischen Veränderung der Lebensgewohnheiten.

Dieses kurze Resümee macht bereits deutlich, dass sich die Prinzipien von autonomer Geschlossenheit und transzendenter Offenheit an einigen Stellen treffen, auch wenn sie eigentlich konträr und unvereinbar erscheinen: „Al mismo tiempo que efectúa el intento de depuración y descubrimiento de relaciones, Macedonio trata de elaborar una manera, una forma, que exprese por sí la apertura y la transparencia del texto“ (Borinsky, 1987: 152). So sind sowohl seine Arbeitsweise des *pensar-escribiendo* als auch das eingesetzte Mittel der Inkongruenz gleichwohl Ausdruck der Eigenständigkeit und Selbstgenügsamkeit der Kunst, wie auch ihrer Unabgeschlossenheit und transzendenten Ausrichtung am Rezipienten. Denn so wie das schreibende Denken die Sprache selbst zum Schöpfer werden lässt und den Geist des Autors zu einer Einheit mit dem literarischen Akt des Schreibens verschmelzen lässt, konditioniert es die immer währende Revision des Geschriebenen, das immer weiter in Richtung Zukunft wächst und keinen Abschluss finden kann. Und so wie die Inkongruenz als das Widersprüchliche, Unwahrscheinliche den Gesetzen und der (Un)-Logik des Fiktionalen Ausdruck verleiht, hat die Willkürlichkeit und der Fragmentarismus der Anordnung gleichsam den aktiven Einbezug des Lesers zur Folge, der das sich ihm bietende, unvollständige Durcheinander in eine Form zu bringen versucht. Die Text verweist also zum Einen beständig auf sich selbst zurück, wie schon die Bedeutung des Metadiskurses zeigt, und zum Anderen als offenes dialogisches work-in-progress beständig über sich hinaus (vgl. ebd.: 151 f.; 165 f.; Camblong, 2007: 162 f.; Jitrik, 1973: 67 f.). Versöhnt werden diese beiden in unterschiedliche Richtungen strebende Bewegungen und widerstreitenden Impulse durch die Absolutheit ihrer Ansprüche, die zu einer paradoxen Einheit führen. So hat der absolute Autonomieanspruch zur Folge, dass die Fiktion über den ihr eigenen Bereich des Erträumten, Irrealen, Unwahrscheinlichen hinaus auf die Realität übergreift, und auch den Bereich des Möglichen ihrer Form des Seins einzuverleiben versucht, indem Autor, Umgebung und Leser Teil des literarischen Raums und damit fiktional werden (vgl. Salvador, 1986: 82 f., 118)⁷⁰: „La maquinaria museico-novelística embiste la realidad, el texto excede el libro, el personaje desborda su papel en la novela y el lector que somos entra en la novela-museo“ (Estrade, 2006: 136). Einen anderen Weg, aber dieselbe Intention, verfolgt das unbändige Wachsen des Romans, der noch über seine materiell-zeitliche Begrenzung als Text hinaus seine fließende Dynamik erhält, indem er die Bewegung der Revision und des Neuschreibens auf den Leser überträgt.

⁷⁰ Jitrik und Engelbert sehen darin allerdings eine solipsistische Haltung und *Museo* als rein subjektiven Raum, der einzig dem (schöpferischen) Bewusstsein Ausdruck verleihe, vgl. Engelbert, 1981: 173; Jitrik, 1973: 84.

Auch das offene, gemeinschaftlich am Leser ausgerichtete Literaturkonzept, bei dem es kein Autorensujet und keine Originalitätsansprüche geben kann, hat in seiner maximalen Radikalität die Vereinnahmung des Universums durch das Medium des Buches zur Folge, lässt Lesen und Schreiben, Leben und Literatur in eins fallen und zu der einen ununterscheidbaren Realität werden (vgl. Fernández, 1996: 143; Salvador, 1986: 118). Es geraten also nicht bloß Geschlossenheit und Transzendenz zu einer Synthese, sondern auch ästhetische und metaphysische Anliegen.

In der Sekundärliteratur führt diese Aufspaltung des Romans auf zwei Ebenen zu sehr unterschiedlichen Bewertungen. So halten einige Macedonios metaphysisches Fundament lediglich für eine Parodie auf den philosophischen Diskurs (vgl. Flammersfeld, 1976: 9 f.; Monder, 2007: 81 ff.) oder heben allein die ästhetische Motiviertheit seines Programms der Erneuerung hervor (vgl. Jitrik, 1973: 84) bzw. sehen nur in diesem ästhetischen Bruch mit der Vergangenheit die Qualität und Modernität seines Werks begründet (vgl. Flammersfeld, 1976: 192; Orquera, 1994: 63). Andere – z.B. Borinsky, Engelbert oder Salvador – sehen, wie wir und wie im Verlauf der Arbeit gezeigt, darin zwei Teile eines Gesamtsystems, bei dem sich beide Seiten gegenseitig bedingen und keine ohne die andere auskommt.⁷¹ Nicht nur, dass Macedonio selbst immer wieder sowohl auf den ästhetischen als auch metaphysischen Fokus seines Romans verweist, er postuliert seinen Roman darüber hinaus explizit als Mischform beider Herangehensweisen: „Seré así el autor de una metafísica fantaseada y de una novela metafísica“ (M: 215). So erscheint die metaphysische Leserbefreiung einerseits als höhere, transzendente Zielsetzung und alleinige Daseinsberechtigung der Literatur, kann andererseits aber bloß über das Vehikel der Ästhetik und im Speziellen den Roman erreicht werden, wie das zweite Zitat zeigt, das sich auf die literarische Erfahrbarmachung des Nicht-Sein bezieht:

„[...] pienso que la Literatura no existe porque no se ha dedicado únicamente a este Efecto de desidentificación, el único que justificaría su existencia y que sólo esta belarte puede elaborar“ (M: 37).

„No me parece que otros hayan usado este método ni que sea aplicable a otro género que el de la novela“ (M: 42).

All die zwischenzeitlich geäußerten Bestrebungen und Ziele fügen sich letztlich in das darüber liegende metaphysische Programm und können durch es zu einer Einheit gebracht werden, ebenso wie die teilweise auftretenden Widersprüche. So hatten wir bereits gesehen, dass auch die ganz zu Beginn vorgenommene Trennung der Bereiche von Realität und Fiktion auf der Ebene der Ästhetik letztlich der metaphysischen Verwischung dieser Grenzen zuspield, denn erst durch die radikale Abgrenzung der Bereiche, kann ihre metaleptische

⁷¹ Flammersfeld teilt zwar die Ansicht einer Einheit und eines gemeinsamen Ziels der beiden Dimensionen, misst aber dennoch nur der ästhetischen einen Wert für die Modernität und Relevanz des Textes bei.

Vermischung den verwirrenden, seinsverunsichernden Effekt im Leser hervorrufen, der ihm dann die Absurdität und Virtualität eben jener Kategorien vor Augen führt.

Dennoch kann man ganz grundsätzlich einen Widerspruch zwischen dem transzendenten, auf das Leben und den Leser ausgerichteten Befreiungsanspruch und der Instrumentalisierung der reinen, autonomen Kunst zu diesen Zwecken sehen (vgl. Flammersfeld, 1976: 61): „En Macedonio Fernández existe la aparente contradicción de un escritor preocupado por lograr un arte puro, que medita sobre su posibilidad en largos textos cuya mayor preocupación es lograr un efecto extraartístico en el lector“ (Borinsky, 1987: 98) Man könnte angesichts dessen die Einschätzung Bürgers teilen, für den die Avantgarde im Gegensatz zu ihren ästhetizistischen Vorgängern des *l'art pour l'art* die durch diese endgültig erreichte Autonomie der Kunst aufheben und sie aus ihrem Elfenbeinturm zurück in das Leben ‚rückführen‘ will bzw. von ihrer Enklave der Kunst aus versucht eine neue, geeignetere Lebenspraxis zu begründen (vgl. Bürger, 1995: 28 f.; 66 f.). Allerdings stellt Bürger selbst den Widerspruch fest, dass die Kunst nur in ihrer Distanz zum Leben – die Folge aus ihrem historisch erlangten Autonomiestatus ist – auch ihren kritischen, bewusst-reflexiven Impuls bewahren kann, der zur notwendigen Voraussetzung für jede Veränderung der Lebenspraxis wird (vgl. ebd.: 72 f.). Bei Macedonio finden wir zwar auch die Bestrebung von der Kunst aus den Leser und die Gesellschaft zu verändern, um dadurch gleichzeitig die Voraussetzungen für die Möglichkeit und Rezipierbarkeit der eigenen, neuen Kunst zu schaffen, allerdings kann dabei nicht von einer „Rückführung“ (ebd.: 80) die Rede sein, ebenso wenig wie von einer Aufhebung der Autonomie. Voraussetzung für Macedonios Veränderung der Menschen ist gerade eine vollkommen eigenständige, autonome, kritische Kunst, durch die er erst jene Seins-Verwirrung und das Infragestellen der bestehenden Ordnung erreicht. Trotz der betonten Gleichwertigkeit der verschiedenen Seinsformen, versucht er sich dem Leben über die Seite der Fiktion, des Nicht-Sein zu nähern: Nicht das Leben hält Einzug in die Kunst, sondern diese wird absolut, greift auf die Gegenseite über und strebt nach einer Ästhetisierung der Welt, nach einem zum Buch gewordenen Universum, in dem wirklich *alles* möglich ist.

Ein unauflösbarer Widerspruch bleibt jedoch bestehen. Denn, wie wir gesehen haben, hält Macedonio trotz der parodistischen Demontierung, Zweckentfremdung und absurden Umwertung an den tradierten Elementen des Romans und an einer völlig kongruenten, verständlichen Sprache fest, in der er seine Kritik und seine umso inkongruentere Form der Darstellung umsetzt, die er damit in gewisser Weise entwertet (vgl. Borinsky, 1987: 169). Auch hier ist es der metaphysische Überbau, der dieses Paradoxon hervorbringt, denn da der ideale, bewusste Leser noch nicht existiert und so die rein emotionale Wirkung seines Textes noch nicht

ausreicht, um den Rezipienten nicht bloß zu befreien, sondern darüber hinaus zu einem Fortführer seiner utopischen Mission zu machen, muss der Autor mit Hilfe seines Textes instruktiv-didaktisch vermitteln und den Leser durch die Thematisierung und Theoretisierung der praktisch angewendeten Methoden zu Bewusstheit erziehen. Der vollkommene Anspruch nach Autonomie und Eigenständigkeit der ästhetisch-sprachlichen Umsetzung – der entweder eine völlig neue, unverständliche Sprache oder absolutes Schweigen bedeuten würde – wird der metaphysischen Dimension geopfert, stellt sich damit aber letztlich wiederum in seinen eigenen, ästhetischen Dienst der Fortführung des Romans. Das Paradox der ewigen Erneuerung kann zu keiner Auflösung kommen, denn wie die Utopie nicht stillstehen und zu einer andauernden Perfektion gelangen kann, kann auch eine vom Autor intendierte neue, häretische Form der Ästhetik nicht zu dessen Lebenszeit voll umgesetzt, sondern nur angedeutet, vorbereitet, eingestreut werden, um bei ihrem Erreichen durch eine zukünftige instruierte Leserschaft schon wieder alt und banal zu sein.

Die tatsächliche Erneuerung, die Macedonio schafft, liegt darum vor allem in der Bewusstheit, mit der er dieses nicht aufzulösende Paradox betreibt, und dem sich daraus eröffnenden kritischen Impuls. Darin liegt auch die Ausprägung seiner ästhetischen Erneuerung begründet, die Theorie und Praxis zu einer ganz neuen, eigenen ‚dritten‘ Form verbindet, die von der Sichtbar- und Bewusstmachung lebt. Diese Form macht aus dem Roman eine ‚literarische Gebrauchsanleitung‘, die all die dargestellten Bestrebungen, aber auch Widersprüche in sich vereint. Die Frage nach der Gattung bleibt damit aber ambig und vielschichtig und wirft bis zum Ende Fragen auf: „[...] ¿novela o estética de la novela? ¿obra o proyecto de obra?“ (Borinsky, 1972: 45). An dieser Stelle lässt sich festhalten, dass sich Macedonio mit seinem *Museo* auf paradoxe Weise zwischen dem Zerschlagen der Roman-gattung und deren Neuordnung platziert (vgl. ebd.: 47; Salvador, 1986: 25); die Zugehörigkeit seiner *Novela de la Eterna* zur Gattung des Romans hängt daher maßgeblich von der dem Text gegenüber eingenommenen Perspektive ab. Wird der Roman unter tradierten, eng gefassten Gattungsvorstellungen betrachtet, so muss er als Farce, ja maximal als gelungene Parodie erscheinen, die alle Referenzpunkte der Romanhaftigkeit in ihrer Gegenteil verkehrt oder ganz auflöst. In dieser Vorstellung muss die Radikalisierung des Romans zu einem Roman in Abwesenheit, in utopischer, angekündigter Ausführung zwangsläufig seine Auflösung zur Folge haben. Andererseits könnte *Museo* aber über sein Zerschlagen der tradierten Romanform hinaus – wie von Genette skizziert – als Ausdruck einer neuen, noch unbekannt, gewissermaßen unsichtbaren ‚Form‘ und Geschlossenheit gesehen werden, die gerade in ihrem Zerfasern, ihrer Nicht-Greifbarkeit und Verlagerung in den Leser besteht und

darum noch nicht als solche erkannt wird. Das hieße allerdings sich von vornherein auf Macedonios Spiel einzulassen und auch die von ihm betriebene Verquickung ästhetischer und metaphysischer Absolutheitsansprüche zu akzeptieren, denn der ‚Roman‘ transzendiert unter dieser Perspektive unweigerlich die ihm nach Macedonios Tod nachträglich gesetzten Textgrenzen und nimmt erst in der Weite des Seins seine absolute, nicht determinierbare, beständig weiter wachsende Form an. Die Frage, die sich stellt, ist, wie weit die ohnehin im 20. Jahrhundert weit voran geschrittene Auflösung der Gattungsformen gehen kann, ob Macedonios *antinovela* die Auflösung des Romans bedeutet oder – wie für Orquera – dessen Erweiterung (vgl. Orquera, 1994: 55) bzw. ätherische Absolutwerdung.

Abschließend und provisorisch kann *Museo* darum als ‚literarische‘ Utopie bezeichnet werden. Nicht im Sinne einer Gattungszugehörigkeit zu dieser spezifischen Tradition à la Morus, Campanella etc., sondern im wahrsten Wortsinne der beiden darin enthaltenen Komponenten, die kondensierend die wichtigsten Eigenschaften von Macedonios Roman auf den Punkt bringen. Er ist erstens Utopie, da das Romanideal durch seine ewige Erneuerung und Vervollkommnung unerreichbar erscheint, iterativ ist und in die Zukunft verlagert wird und zweitens dezidiert literarisch, sowohl in der Ausführung dieser utopischen Suche mit rein künstlerischen Mitteln als auch in deren Zielsetzung einer ästhetisch-metaphysisch fundierten Gemeinschaftsarbeit am ewigen, allumfassenden Roman.

5. Literaturverzeichnis

Primärwerke

Fernández, Macedonio (1996): *Museo de la novela de la Eterna*. Edición crítica, Ana María Camblong & Adolfo de Obieta (coord.), 2ª ed. Buenos Aires [u.a.]: ALLCA XX (Colección Archivos, 25).

Fernández, Macedonio (2007): *Museo de la novela de la Eterna: (Primera novela buena)*. Ordenación y notas de Adolfo de Obieta, 2ª ed. 1ª reimp. Buenos Aires: Corregidor (Obras Completas, 6).

Fernández, Macedonio (2007): *No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos metafísicos*. 1ª ed. 3ª reimp. Buenos Aires: Corregidor (Obras Completas, 8).

Fernández, Macedonio (1974): „Para una teoría de la humorística.“ In: Ders.: *Teorías*. Ordenación y notas de Adolfo de Obieta. Buenos Aires: Corregidor (Obras Completas, 3), S. 259-308.

Fernández, Macedonio (1974): „Para una teoría del arte.“ In: Ders.: *Teorías*. Ordenación y notas de Adolfo de Obieta. Buenos Aires: Corregidor (Obras Completas, 3), S. 231-251.

Fernández, Macedonio (2010): „Poema de trabajos de estudio de las estéticas de la siesta.“ In: Ders.: *Poemas*. Con prólogo de Adolfo de Obieta. Buenos Aires: Corregidor (Biblioteca de Poesía), S. 98-102.

Fernández, Macedonio (2010): *Relato, cuentos, poemas y misceláneas*. Ordenación y notas de Adolfo de Obieta, 1ª ed. 4ª reimp. Buenos Aires: Corregidor (Obras Completas, 7).

Siglen

M *Museo de la novela de la Eterna*.

P „Poema de trabajos de estudio de las estéticas de la siesta.“

TA „Para una teoría del arte.“

TH „Para una teoría de la humorística.“

V *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*.

Primärwerke anderer Autoren

Barthes, Roland (1972): *Le degré zéro de l'écriture suivi de nouveaux essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil (Collection Points: Essais, 35).

Bourdieu, Pierre (2003): *Absolute Pierre Bourdieu*. Herausgegeben und mit einem biographischen Essay von Joseph Jurt. Freiburg im Breisgau: Orange-Press (Absolute).

Bourdieu, Pierre (1992): *Les règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil (Collection Libre Examen: Politique).

Bürger, Peter (1995): *Theorie der Avantgarde*. Mit einem Nachwort zur 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition Suhrkamp, 727).

Eco, Umberto (1965): *Obra abierta: Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Traducción de Francisca Perujo. Barcelona: Seix Barral (Biblioteca Breve, 228).

Genette, Gérard (1994): *L'Oeuvre de l'art: Immanence et transcendance*. Paris: Éditions du Seuil (Collection Poétique).

Genette, Gérard (1966): „L'utopie littéraire.“ In: Ders.: *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil (Collection Tel Quel), S. 123-132.

Koselleck, Reinhart (1982): „Die Verzeitlichung der Utopie.“ In: Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.): *Utopieforschung: Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. Bd. 3. Stuttgart: Metzler, S. 1-14.

Voßkamp, Wilhelm (1990): „Utopie als Antwort auf Geschichte: Zur Typologie literarischer Utopien in der Neuzeit.“ In: Eggert, H., Profitlich, U. & Scherpe, K.-R. (Hrsg.): *Geschichte als Literatur: Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*. Stuttgart: Metzler, S. 273-283.

Wittgenstein, Ludwig (1963): *Tractatus logico-philosophicus*. The German text of Ludwig Wittgenstein's "Logisch-philosophische Abhandlung" with a new Translation by D. F. Pears and B. F. McGuinness and with the Introduction by Bertrand Russell. Second impression, with a few corrections. London: Routledge & Kegan Paul, New York: Humanities Press.

Sekundärtexte

Borinsky, Alicia (1987): *Macedonio Fernández y la teoría crítica: Una evaluación*. Buenos Aires: Corregidor.

Borinsky, Alicia (1972): „Macedonio: Su proyecto novelístico.“ In: *Hispanamérica: Revista de literatura* 1 (1), S. 31-48.

Bustos Fernández, María (1996): *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana*. Madrid: Pliegos (Colección Pliegos de Ensayo, 114). Zitiert als Fernández.

Camblong, Ana (2007): „Pensar-escribiendo a la criolla.“ In: Attala, Daniel (Hrsg.): *Impensador mucho: Ensayos sobre Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Corregidor, S. 147-177.

Camblong, Ana & Obieta, Adolfo de (2001): „Primera Conversación: Adolfo de Obieta & Ana Camblong.“ In: Bueno, Mónica (Hrsg.): *Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández: Primeras jornadas de homenaje*. Buenos Aires: Corregidor, S. 5-25.

Cortina, María Teresa (1999): „Macedonio Fernández: Tipología del lector y el personaje.“ In: *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 64 (251-252), S. 33-52.

Echavarren, Roberto (1982): „Autor/lector en las novelas de Macedonio Fernández.“ In: *Quimera: Revista de literatura* 17, S. 37-39.

Engelbert, Jo Anne (1981): *The Narrative Art of Macedonio Fernández*. Ann Arbor (Michigan), London: Xerox University Films (Faksimile der Dissertation von 1975).

Epple, Juan Armando (2000): „Novela fragmentada y micro-relato.“ In: *El Cuento en Red: Revista electrónica de teoría de la ficción breve* 1, S. 11-19. [Abrufbar unter: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>, letztes Abrufdatum: 06.10.2011].

Estrade, Christian (2006): „Museo de la novela de la Eterna: Una trama de doble novela.“ In: Premat, Julio (Hrsg.): *Figures d'auteur/Figuras de autor*. Saint Denis: Université de Paris 8 Vincennes (Cahiers de LI.RI.CO.: Littératures contemporaines du Río de la Plata, 1), S. 123-138.

Fernández Moreno, César (1964): „Macedonio Fernández.“ In: *Zona de la poesía americana* 1 (3), S. 12. Zitiert als Moreno.

Flammersfeld, Waltraut (1976): *Macedonio Fernández (1874-1952): Reflexion und Negation als Bestimmungen der Modernität*. Frankfurt am Main, Bern: Lang (Hispanistische Studien, 4).

Garth, Todd S. (2001): „Confused Oratory: Borges, Macedonio and the Creation of the Mythological Author.“ In: *MLN: Modern Language Notes* 116 (2), S. 350-370.

Ghiano, Juan Carlos (1972): „Macedonio Fernández y la novela.“ In: *Revista de Occidente* 38 (113-114), S. 129-147.

Goloboff, Gerardo Mario (1985): „El uso sabio de la ausencia en la aventura intelectual de Macedonio Fernández.“ In: *Revista Iberoamericana: Órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* 51 (130-131), S. 167-175.

Goloboff, Gerardo Mario (1996): „Liminar: Macedonio Fernández, el autor anónimo.“ In: Fernández, Macedonio: *Museo de la novela de la Eterna*. Edición crítica, Ana María Camblong & Adolfo de Obieto (coord.), 2ª ed. Buenos Aires [u.a.]: ALLCA XX (Colección Archivos, 25), S. XIX-XXI.

González, Darío (2007): „Aspectos de la ‘humorística’ de Macedonio Fernández.“ In: Attala, Daniel (Hrsg.): *Impensador mucho: Ensayos sobre Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Corregidor, S. 199-217.

Jakob, Michael (1997): „‘Biografía del lector’: Narrative Theorie und Praxis des Leserbewußtseins in *Museo de la novela de la Eterna*.“ In: *Compar(a)ison: An International Journal of Comparative Literature* 1, S. 69-93.

Jitrik, Noé (1973): *La novela futura de Macedonio Fernández: Con un “retrato discontinuo”, una antología y una bibliografía*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela (Nuevos Planteamientos, 11).

Libertella, Héctor (1993): *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana.

Lindstrom, Naomi (1977): „Macedonio Fernández: Strategies against Readerly Sloth.“ In: *Latin American Literary Review* 6 (11), S. 81-88.

Masiello, Francine (1986): *Lenguaje e ideología: Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette (Hachette Universidad: Lengua-Lingüística-Comunicación).

Monder, Samuel (2007): „Macedonio Fernández y el lenguaje de la filosofía.“ In: Attala, Daniel (Hrsg.): *Impensador mucho: Ensayos sobre Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Corregidor, S. 81-103.

Obieta, Adolfo de (1972): „Inéditos de Macedonio. Con Advertencia de Adolfo de Obieta.“ In: *Hispanamérica: Revista de literatura* 1 (1), S. 49-58.

Obieta, Adolfo de (1996): „Macedonio Fernández.“ In: Fernández, Macedonio: *Museo de la novela de la Eterna*. Edición crítica, Ana María Camblong & Adolfo de Obieto (coord.), 2ª ed. Buenos Aires [u.a.]: ALLCA XX (Colección Archivos, 25), S. XXIII-XXVI.

Orquera, Fabiola (1994): „Procedimientos constructivos en el *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández.“ In: *Revista Chilena de Literatura* 45, S. 53-64.

Pagni, Andrea (1991): „Macedonio Fernández o la escritura del lector.“ In: Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hrsg.): *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext: Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989/La Vanguardia Europea en el Contexto Latinoamericano: Actas del Coloquio Internacional de Berlín 1989*. Frankfurt am Main: Vervuert (Bibliotheca Ibero-Americana, 37), S. 201-212.

Piglia, Ricardo (1996): „Notas sobre Macedonio en un diario.“ In: Fernández, Macedonio: *Museo de la novela de la Eterna*. Edición crítica, Ana María Camblong & Adolfo de Obieto (coord.), 2ª ed. Buenos Aires [u.a.]: ALLCA XX (Colección Archivos, 25), S. 516-520.

Piglia, Ricardo (2001): „Segunda Conversación: Ricardo Piglia & Colectivo 12.“ In: Bueno, Mónica (Hrsg.): *Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández: Primeras jornadas de homenaje*. Buenos Aires: Corregidor, S. 27-37.

Prieto, Julio (2002): „La inquietante extrañeza de la autoría: Borges, Macedonio Fernández y el ‘espectro’ de las vanguardias.“ In: *Latin American Literary Review* 30 (59), S. 20-42.

Salvador, Néida (1986): *Macedonio Fernández: Precursor de la antinovela*. Buenos Aires: Plus Ultra (Perfiles Contemporáneos, 3).