

DE GRUYTER

Gesine Müller

WIE WIRD WELTLITERATUR GEMACHT?

Globale Zirkulationen
 Lateinamerikanischer Literaturen

LATIN AMERICAN LITERATURES IN THE WORLD
LITERATURAS LATINOAMERICANAS EN EL MUNDO

DE
G

Gesine Müller

Wie wird Weltliteratur gemacht?

**Latin American Literatures
in the World
Literaturas Latinoamericanas
en el Mundo**

Edited by / Editado por
Gesine Müller

Volume 6 / Volumen 6

Gesine Müller

Wie wird Weltliteratur gemacht?



Globale Zirkulationen lateinamerikanischer Literaturen

DE GRUYTER

This project has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation programme – Grant Agreement Number 646714.



European Research Council

Established by the European Commission

ISBN 978-3-11-069216-7

e-ISBN (PDF) 978-3-11-069217-4

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-069255-6

ISSN 2513-0757

e-ISSN 2513-0765



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-No-Derivatives 4.0 License. For details go to <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2020934083

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2020 Gesine Müller, published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

The book is published with open access at www.degruyter.com.

Typesetting: jürgen ullrich typosatz, Nördlingen

Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Dank

Die vorliegende Studie ist im Rahmen meines vom European Research Council geförderten Consolidator Grant Projekts „Reading Global – Constructions of World Literature and Latin America“ entstanden. Ich danke ganz herzlich allen Wissenschaftlichen Mitarbeiter/innen des Projekts, ganz besonders dem Projektkoordinator Benjamin Loy, der seit den Anfängen entscheidend beteiligt war, sowie Jorge Locane, Silja Helber, Judith Illerhaus und Yehua Chen. Unzählige inspirierende Debatten haben die Arbeit an diesem Band enorm bereichert. Großer Dank gilt auch Katharina Einert und Vicente Bernaschina Schürmann. Für ein sehr wertvolles Lektorat des Buches und wichtige Diskussionen danke ich ganz besonders Leonie Meyer-Krentler und Marion Schotsch.

Inhaltsverzeichnis

Dank — V

I. Einleitung — 1

- I.1. Zur Konstruktion von Weltliteratur — 1
- I.2. Die Debatte um Weltliteratur: Perspektiven eines materialbasierten Zugangs — 8
- I.3. Lateinamerika: Paradigma globaler Zirkulationsprozesse — 16
- I.4. Buchmarkt und Weltliteratur: Aktanten in einem transnationalen literarischen Feld — 20

II. Weltliteratur aus Hispanoamerika — 24

- II.1. Kristallisationspunkte im chronologischen Überblick — 25
- II.2. Rezeptionsmuster: Varianten weltliterarischer Anschlussfähigkeit — 35

III. Weltliterarische Konzepte in der Verlagspraxis — 51

- III.1. Von ‚Weltliteratur‘ zu ‚Literaturen der Welt‘ — 51
 - III.1.1. Im Spannungsfeld verlegerischer Konzepte: karibische Literaturen als Beispiel — 54
- III.2. Fallbeispiel: Lateinamerikanische Literaturen im Suhrkamp Verlag — 58
 - III.2.1. Materialbasis: Das Siegfried Unseld Archiv im Deutschen Literaturarchiv Marbach — 59
 - III.2.2. Auswahl internationaler Literaturen bei Suhrkamp: Vorgeschichte mit Samuel Beckett — 60
 - III.2.3. Das Lateinamerika-Programm I: die Phase des Erfolgs 1969–2000. Zwischen Universalismus und Exotismus — 64
 - III.2.4. Der Suhrkamp Verlag als linksgerichtete Theorieschmiede – das Beispiel Darcy Ribeiro — 66
 - III.2.5. Octavio Paz – ‚Modell‘ eines lateinamerikanischen Weltliteraten? — 67
 - III.2.6. Isabel Allende – ein „Glücksfall für die Literatur“ — 73
 - III.2.7. Exkurs: Nordamerikanische Literaturen bei Suhrkamp – das Beispiel William Faulkner — 78
 - III.2.8. Elena Poniatowska – verzögertes Interesse bei Suhrkamp — 79
 - III.2.9. Das Lateinamerika-Programm II: Die Phase nach dem Erfolg 2000–2017. Nach dem Exotismus — 82

- III.2.10. Samanta Schweblin – jüngste verlagspolitische Tendenzen — **84**
- III.2.11. Weltliterarische Konzepte in der Verlagswelt: aktuelle Perspektiven — **86**
- IV. Zirkulationsprozesse lateinamerikanischer Literaturen — 88**
- IV.1. Gabriel García Márquez: Weltweite Zirkulation und Süd-Süd-Dynamiken — **88**
- IV.1.1. Die USA als zentraler Rezeptionsfilter und -lenker — **89**
- IV.1.2. Rezeption in Indien — **92**
- IV.1.3. Rezeption in China — **96**
- IV.1.4. Neukartierung der Weltliteratur? — **98**
- IV.2. Octavio Paz' Weg zum Weltautor: Netzwerkbildung und internationale Rezeption — **100**
- IV.2.1. Zur Übersetzungsstatistik — **101**
- IV.2.2. Schriftsteller – Diplomat – Gelehrter — **104**
- IV.2.3. Erste Rezeptionsstufe: Frankreich — **106**
- IV.2.4. Zweite Rezeptionsstufe: USA — **107**
- IV.2.5. Beispiele globaler Rezeption: Asien — **109**
- IV.2.6. Die intellektuelle Figur Octavio Paz im globalen Kontext und die ‚Zeitenwende‘ 1989/90 — **115**
- IV.3. Julio Cortázar's weltliterarischer Erfolg: Zwischen Übersetzungsarbeit und Politik — **117**
- IV.3.1. Julio Cortázar – Rezeptionslinien — **119**
- IV.3.2. Vorstufe des argentinischen Erfolgs: Mexiko — **121**
- IV.3.3. Erste Rezeptionsstufe: Argentinien — **122**
- IV.3.4. Zweite Rezeptionsstufe: Frankreich — **123**
- IV.3.5. Dritte Rezeptionsstufe: USA — **128**
- IV.3.6. Weitere Rezeptionskontexte in Europa — **134**
- IV.3.7. Politisches Engagement und weltliterarische Rezeption — **138**
- V. Epilog: (K)eine Zusammenfassung. Das Material und seine Widerständigkeit — 142**
- VI. Bibliographie — 146**
- Primärliteratur — **146**
- Sekundärliteratur — **147**
- Archivmaterialien — **160**
- Internetquellen — **160**

I. Einleitung

I.1. Zur Konstruktion von Weltliteratur

Am 6. März 1983 wartet Gabriel García Márquez auf dem Rollfeld des Palam Airport von Neu-Delhi geduldig in der Maschine, die ihn gemeinsam mit Fidel Castro aus Kuba zu einer Gipfelkonferenz der Bewegung der Blockfreien Staaten nach Indien gebracht hat. Dem Protokoll gemäß soll zunächst der kubanische Revolutionsführer den Flieger verlassen – als plötzlich Indira Gandhi selbst die Treppe zum Flugzeug erklimmt, an Castro vorbeimarschiert und ausruft: „Wo steckt García Márquez?“ Von da an seien er und Gandhi „unzertrennlich“ gewesen, erzählte García Márquez später: „Am dritten Tag hatte ich das Gefühl, sie sei in Aracataca geboren worden“ (Martyris 2014), seinem kolumbianischen Heimatdorf, das in seinem Roman *Hundert Jahre Einsamkeit* als „Macondo“ Eingang in die Weltgeschichte fand.

Was als kleine Anekdote daherkommt, ist Teil einer Sphäre, die die ‚Konstruktionsprozesse von Weltliteratur‘ betrifft, Kräfte, die gewissermaßen hinter global zirkulierenden Werken stehen und überhaupt erst dazu beitragen, dass ein Roman seinen engeren Wirkungskreis verlässt und zu einem Teil der Weltliteratur wird. Wie vertraut und geradezu alltäglich dabei nicht nur Indira Gandhi oder auch Salman Rushdie García Márquez’ Erzählwelten vorkommen mögen, sondern auch Millionen anderer Inder/innen, das gerät in der westlichen Welt, wo García Márquez unter großem Einfluss exotistischer Lesarten als südlicher Vorzeigeautor kanonisiert wird, leicht in Vergessenheit.

Auch der Begriff der Weltliteratur ist zunächst einmal in seinem Konstruktcharakter zu erfassen und nicht mehr als vermeintlich objektiver Kanon von Werken besonderer ästhetischer Qualität zu verstehen, der seine Gemachtheit zwangsläufig verschleiern muss. Es geht darum, den Blick zu lenken auf die Dynamiken und ganz konkreten Produktionsbedingungen global zirkulierender Literatur, ohne dabei Machtverhältnisse unhinterfragt zu reproduzieren. Diese Fragestellung diente nicht zuletzt den *Kölner Gesprächen zur Weltliteratur*¹ als rote

¹ Bei den *Kölner Gesprächen zur Weltliteratur* handelt es sich um eine Gesprächsreihe, die im Rahmen des vom European Research Council geförderten Consolidator Grant-Projektes „Reading Global – Constructions of World Literature and Latin America“ seit November 2015 jeweils im Herbst an der Universität zu Köln stattfindet. Die Veranstaltung, auf die hier Bezug genommen wird, umfasste u. a. eine Podiumsdiskussion mit Florian Borchmeyer, Andreas Breitenstein, Jo Lendle, Sandra Richter, Andreas Rötzer, Uljana Wolf unter Moderation von Benjamin Loy am 18. November 2018 (vgl. <http://readingglobal.phil-fak.uni-koeln.de/26126.html#c164261>).

Linie, einer Veranstaltungsreihe mit Akteur/innen aus dem internationalen Literaturbetrieb, die die Entstehung dieses Bandes in den vergangenen Jahren begleitet hat. Je nachdem, wer nach Weltliteratur frage, so die Lyrikerin Uljana Wolf in einem dieser Gespräche, bekomme als Frage zurück: „Welche Welt? Aus welcher Sicht? Auf Basis welcher Übersetzungen, die aufgrund welcher ästhetischen Normen verfasst werden?“ Nicht nur in der theoretischen Debatte um Weltliteratur, die die Kulturwissenschaften der letzten zwanzig Jahre geprägt hat wie kaum eine andere, auch in den Gesprächen mit Autor/innen, Verleger/innen, Literaturkritiker/innen und Mitarbeiter/innen aus den relevanten Literaturarchiven, die ich in den Jahren meiner Recherche zu diesem Band geführt habe, wurde immer wieder deutlich: Eine allzu schnell und allein aufgrund theoretischer Zugänge zugrunde gelegte Definition des Begriffs ‚Weltliteratur‘ ist gerade mit Blick auf den Aspekt der Prozesshaftigkeit ihrer Entstehung wenig sinnvoll. Vielmehr wird die Auseinandersetzung immer dann produktiv, wenn die drängendsten Fragen in den Blick kommen, die sich aus der Debatte heute ergeben – allen voran die so simpel klingende wie noch immer schwer zu beantwortende Frage: Wie wird denn Weltliteratur nun eigentlich *gemacht*?

Diese Studie zielt darauf ab, jenseits allgemeiner, rein theoretischer Entwürfe auf einer konkreten, materiellen Basis aufzuzeigen, wie eigentlich globale Selektions- und Verbreitungsprozesse von Literatur tatsächlich funktionieren. Wie lassen sich theoretische Positionen anhand nachweisbarer Selektions- und Zirkulationsprozesse überprüfen? Lässt sich dabei eine Kartographie entwerfen, die nicht allein auf die Institutionen der Kanonisierung einer im Westen geprägten Weltliteratur zurückgeht? Der Literaturkritiker Andreas Breitenstein stellte im Podiumsgespräch im Herbst 2018, ähnlich wie einige Jahre zuvor schon der Autor Navid Kermani, die Frage: Wie grenzt man eine marktgängige, in ihrer Ästhetik gewissermaßen globalisierte Literatur – in Analogie zum Reisen von Breitenstein eine „Pauschalreiseliteratur“ genannt – von ästhetisch innovativen Entwürfen der Weltliteratur ab? Und wie können wir das Verhältnis von Nation und Welt, das für viele Verlage nach wie vor so konstituierend ist, in der derzeitigen Phase beschleunigter Globalisierung überhaupt noch fassen? Jo Lendle, Verleger des Hanser Verlages, sagte: „Wenn ich mir ansehe, was wir bei Hanser in den letzten Jahren gemacht haben und in den nächsten Jahren machen werden, sind das fast ausschließlich Autoren, die irgendwo in einem Dazwischen sind.“ Er nannte den 1975 in Michigan geborenen, in Nigeria und den USA aufgewachsenen Teju Cole und die Newcomerin Aura Xilonen, Jahrgang 1995 (*Campeón gabacho*, 2015; dt. *Gringo Champ*, Hanser 2019), „die aus Mexiko in die USA gekommen ist und in einer Sprache zwischen Mexikanisch und Englisch schreibt, also eine eigene Kunstsprache erfindet.“²

² Alle Zitate stammen aus dem Mitschnitt der *Kölner Gespräche zur Weltliteratur* vom November 2018 (vgl. https://www.youtube.com/watch?v=8_4SoJ-PiH4).

Ein genuines Problem von Weltliteraturforschung ist sicherlich die Masse an Texten und die Heterogenität weltliterarischer Räume. Wir müssen uns fragen: Was können wir wirklich über globale Konstruktionen von Literatur sagen, wenn wir diese ohne eine klare Beschränkung auf einen spezifischen historischen und geographischen Kontext denken? Diese Forschungsarbeit stellt daher den Bezug her zu einem klar erfassbaren kulturellen Raum innerhalb einer historisch genau definierten Zeit, der als Paradigma weltliterarischer Prozesse schlechthin dienen kann: Lateinamerika zwischen 1959 und heute. Innerhalb dieses literarisch und kulturell relativ homogenen Raumes sollen ein klar erfassbares Korpus von Autor/innen und Texten sowie der Zugang zu umfassenden Archivmaterialien die Möglichkeit bieten, genauere Erkenntnisse über die Faktoren weltliterarischer Zirkulationsprozesse zu gewinnen. Durch die starke Ausrichtung dieses Bandes am Material sind, was die Auswahl der Autor/innen betrifft, Spannungen zwischen Fragen programmatischer Positionierung und Materiallage nicht zu vermeiden, wie aus den einzelnen Kapiteln ersichtlich wird. Der Beginn mit dem Jahr 1959 hängt damit zusammen, dass der so genannte *Boom* der lateinamerikanischen Literaturen häufig zu diesem Zeitpunkt angesetzt wird. Die Kubanische Revolution von 1959 kann als Auftakt des *Boom* angesehen werden, da sie für Intellektuelle aus Lateinamerika und weltweit politisch verbindenden Charakter hatte. Gleichzeitig beginnt in dieser Zeit eine marktwirtschaftlich bedeutsame Phase, die mit der Lockerung der Zensur des Franco-Regimes und anschließender Öffnung einsetzt. Nachdem Autor/innen in Spanien zuvor nur wenig freie Ausdrucksmöglichkeiten hatten, war durch die genannten Entwicklungen nun der Boden für besonders günstige Rezeptionsmöglichkeiten lateinamerikanischer Literaturen bereitet.

Das ‚Dazwischen‘, das Jo Lendle beschreibt, ist gerade in den lateinamerikanischen Literaturen seit Generationen vorgeprägt und betrifft heute alle Bereiche der Literaturproduktion weltweit in hohem Maße. Um für diese Studie operationalisierbare Begrifflichkeiten zugrunde legen zu können und auch eben diese nicht mehr eindeutig zu verortenden Literaturen des ‚Dazwischen‘ einzubeziehen, wird das Spannungsfeld zwischen dem Konzept ‚Weltliteratur‘ und dem der ‚Literaturen der Welt‘ entwickelt. Dabei schlägt dieser Band den Bogen zwischen überblicksartiger Verortung des Feldes Weltliteratur und Lateinamerika und Analysen zu konkreten Selektions- und Zirkulationsprozessen ausgewählter Werke beziehungsweise Autor/innen.

Ein Schwerpunkt liegt auf der materialbasierten Arbeit zu verlegerischen Selektionsprozessen lateinamerikanischer Literaturen. Fokussiert die bestehende Theoriebildung zur Weltliteratur nahezu ausschließlich literarische, literaturgeschichtliche und philosophische Texte zur Formulierung ihrer Hypothesen zum Forschungsgegenstand, so rücken hier insbesondere die Dimensionen literarischer Zirkulationsprozesse in den Blick, die Aufschluss über die konkreten

Faktoren für Selektion und Rezeption geben können. Hierzu zählen insbesondere Korrespondenzen zwischen Autor/innen, Verleger/innen und Übersetzer/innen, interne Berichte und Lektoratsgutachten, Protokolle der Lektoratsversammlungen, Reiseberichte sowie die Akten der Werbung und der Lizenzabteilung. Dieses Material ist von großem Wert hinsichtlich der Fragen: In welcher Weise kann gerade auch ein nicht explizit formuliertes Weltliteraturkonzept die konkrete verlegerische Arbeit prägen? Welche Kriterien entstehen dabei für die Auswahl fremdsprachiger Literaturen? Das Beispiel des Suhrkamp Verlages, das hier für eine Forschung am Material dient, wurde insbesondere aufgrund seiner Repräsentativität und der guten Materiallage ausgewählt, die so gar nicht selbstverständlich ist, schaut man auf vergleichbare Verlagsarchive in anderen Ländern.

Ein weiterer Schwerpunkt dieses Bandes ist umfassenderen Perspektivnahmen gewidmet und führt hin zu verschiedenen ‚Modellen‘ der Zirkulation lateinamerikanischer Literaturen weltweit. Fragt man nach globalen Zirkulationsformen von Literatur, dann muss der Blick über die klassischen Zentrum-Peripherie-Beziehungen so weit wie möglich hinausreichen. Lateinamerika kann auch in diesem Sinne als exemplarisches Forschungsobjekt betrachtet werden: Der großen Bedeutung, die dezentrierten globalen Austauschbewegungen eingeräumt wird, stehen äußerst übersichtliche konkrete Forschungsergebnisse gegenüber. Anhand der Autoren Gabriel García Márquez, Octavio Paz und Julio Cortázar werden im vorliegenden Band nun beispielhaft Strukturen der Zirkulation herausgearbeitet. Der Fokus richtet sich dabei, soweit möglich, auch auf bislang so gut wie gar nicht erforschte literarische Zirkulationsprozesse innerhalb des Globalen Südens.³

Um zu verdeutlichen, in welcher Weise sich dieser Band damit nun in die gegenwärtige Weltliteraturdebatte einschreibt, lohnt sich ein erster Blick auf den aktuellen Stand und die damit einhergehende Grundproblematik der Debatte.

3 Lateinamerikanische Literaturen in Indien und China sind noch nicht umfassend erforscht. Der Bereich gewann zunehmend an Aufmerksamkeit, wie etwa die Arbeiten von Maurya (2014, 2015) oder auch der Forschungsschwerpunkt zu literarisch-kulturellen Süd-Süd-Beziehungen mit dem Schwerpunkt Indien-Lateinamerika am Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin unter Leitung von Susanne Klengel beweisen (siehe https://www.lai.fu-berlin.de/disziplinen/literaturen_und_kulturen_lateinamerikas/forschung/Fokus_LA_Indien/index.html). Was den ostasiatischen Raum betrifft, ist die Forschungsdecke wesentlich dünner. Für den thematisch hochinteressanten Bereich China lässt sich beispielsweise sagen, dass aktuell literarische Austauschbeziehungen Lateinamerika/China in der Forschung kaum eine Rolle spielen, was die Arbeit über chinesische Verlagsstrukturen sehr erschwert. Eine Ausnahme bildet die Arbeit von Yehua Chen im Rahmen des erwähnten ERC Projekts, vgl. insbesondere ihre Dissertationsschrift *Tan lejos, tan cerca: La traducción y circulación de literatura latinoamericana en China* (im Druck), sowie Chen (2018).

Schließlich gehört die in den letzten circa zwanzig Jahren mit neuer Intensität geführte Diskussion um den Begriff der Weltliteratur zu den kulturwissenschaftlichen Kontroversen, die besonders eng mit Fragen globaler Vernetzungen in einer polyzentrischen Welt verbunden sind. Trotz persistierender hegemonialer Implikationen haben sich die meisten führenden Positionen zur Weltliteraturfrage in die zeitdiagnostischen Diskurse zu den Funktionsweisen und Krisensymptomen des aktuellen Globalisierungsschubs einzuschreiben versucht, die die institutionelle, wirtschaftliche und kulturelle Hegemonie des Globalen Nordens gegenüber dem Süden umfassend zur Disposition stellen. An diese Problematik schließen nun die jüngsten Debattenbeiträge die Frage an, inwiefern der Weltliteraturbegriff zu sehr mit politischen und ökonomischen Globalisierungsdynamiken Hand in Hand ging und daher notwendigerweise in eine Sackgasse führen muss, eine Frage, die nicht zu stellen ist, ohne die materielle Seite der Produktion von Weltliteratur stärker als bisher einzubeziehen. Wenn wir uns fragen, bis zu welchem Punkt aktuelle Weltliteraturkonzepte noch produktiv sind und in welchem Sinne sie neu entwickelt oder beiseite gelassen werden müssen, um weltweite literarische Phänomene und Prozesse jenseits von Globalisierungsdynamiken zu beleuchten, müssen wir genaue Kenntnis darüber haben, wie Selektions-, Zirkulations- und Kanonisierungsprozesse konkret ablaufen, und prüfen, wie eine solche Materialkenntnis theoretische Positionen ausdifferenzieren kann. Während unserer Kölner Tagung „World Literature, Cosmopolitanism, Globality: Beyond, Against, Post, Otherwise“ im Januar 2018⁴ drehte sich die Diskussion nicht zuletzt immer wieder um die Frage, wie die Verortung kritischer Diskurse etwa in den USA zu Texten und ihrem Kontext mitreflektiert werden kann.

Wie also können wir eine Debatte gewährleisten, die globalisierungsaffine Lokalisierungen kritischer Diskurse benennt, überwindet und gleichzeitig die literaturbetriebliche Praxis in ihrer Prozesshaftigkeit angemessen einbezieht?⁵ Die aktuelle Theoriebildung zur Weltliteratur problematisiert zwar zurecht, dass der Referenzrahmen Welt in den unterschiedlichen konzeptionellen Varianten zu positiv besetzt ist,⁶ doch laufen die programmatischen Arbeiten dabei Gefahr,

4 Organisiert von Mariano Siskind und Gesine Müller, 24./25. Januar 2018.

5 Vgl. zu dieser Frage auch meinen Beitrag in dem aus der Tagung hervorgegangenen Band (Müller 2019b).

6 Mariano Siskind geht sogar so weit, „the end of the world“ (Siskind 2019 *passim*) zu proklamieren, im Sinne der „very stable notion of world as globe produced by hegemonic discourses of cosmopolitanism and financial and consumerist globalization“ (206 f.). Insbesondere betrachtet er optimistische bis utopistische Weltentwürfe als gescheitert und fragt nach dem adäquaten Umgang mit dem ungeheuren Verlust, den „the symbolic closure of the horizon of universal justice and emancipation“ (211) bedeutet.

eine andere Dimension von ‚Welt‘ aus den Augen zu verlieren, nämlich ihre konkreten Erscheinungsformen, und insbesondere das widerständige Potential ihrer Materialität. Kurz, es werden zu wenige Anstrengungen unternommen, eine kritische materielle Weltliteraturbetrachtung zu betreiben.

Aus meiner Sicht muss vor diesem Hintergrund auch die Frage, inwiefern wir über Konzepte verfügen, die über einen affirmativen, von globalen Ökonomien geprägten Weltbegriff hinausgehen, noch intensiver und am Material geprüft werden. Wie erfolgreich sind Bestrebungen, einpolige oder nationalliterarische Perspektiven aufzulösen? Man denke an die Diskussionen um non-nationale oder transnationale Begriffe wie „parastate“, „translingualism“, „diaspora“, „majimboism“, „postcolonial deterritorialization“, „circum-Atlantic“, „îles refuges“ oder den „Global South“ (Apter 2008: 582). Die Unzulänglichkeiten alternativer Modelle zur Substituierung des Nationalliteraturkonzepts sind vielfach problematisiert worden.⁷ Dies betrifft Konzepte der mit Goethe assoziierten Weltliteraturen insofern, als sie auf kultureller Zirkulation, Buchmärkten und der literarischen Übersetzung basieren und daher neoimperialistische Kartographien reproduzieren. Gebunden an die nach kapitalistischen Strukturen organisierten Institutionen des Westens funktioniert natürlich auch der materielle Zugang zu Weltliteratur nicht unhinterfragt. Diese Problematik wird dann besonders prägend, wenn ausschließlich von etablierten Kanones ausgegangen wird, sodass aus meiner Sicht ein besonderes Augenmerk auch auf jene Prozesse der (Welt-)Literaturproduktion gelegt werden muss, die abseits marktkonformer Pfade ablaufen beziehungsweise eine geringere Zirkulation bestimmter Texte bedingen.

Zentral für den Fortgang der Weltliteraturdebatte im Wissenschaftsbereich sind darüber hinaus neuere literatursoziologische Ansätze (Brouillette 2014, 2016; Helgesson/Vermeulen 2016), wie sie etwa auch von Ignacio Sánchez Prado (2018a, 2018c) aufgegriffen werden, insofern sie Konzepte von Welt kritisch hinterfragen und auf die ökonomischen Dynamiken eines globalen Marktes beziehen.

Dabei darf eine stärker am konkreten Material und an den Produktionsbedingungen orientierte Forschung nicht allein auf die bekannten Erkenntnisse darüber zurückführen, wo die Denominationszentren liegen, wie in den vergangenen Jahren geschehen. Dies ist als Antwort zu wenig. Was also kann eine auf die

⁷ Vgl. neben Apter (2008) auch Venkat Mani, der zurecht die Frage aufgeworfen hat, ob Weltliteratur als Emanzipation von nationaler Literatur betrachtet werden muss. Bekanntlich verneint er diese Frage nach der binären Perzeption von Literatur als permanent oder ephemer, als homogenisierend oder heterogenisierend, als komparativ oder assimilativ, universal oder partikular, original oder übersetzt (2017: 33).

Prozesse von Selektion und Zirkulation fokussierte Literaturbetrachtung darüber hinaus leisten? Die Frage, wie Weltliteratur *gemacht* wird, zielt ja schon an sich auf die De-konstruktion einer jeden positiven Weltsetzung. Berücksichtigt man die von Brouillette betonten globalen Asymmetrien in der Produktion von Weltliteratur und nimmt nicht allein Übersetzungsindex und Verkaufszahlen als Maßstab, hat man zudem die Chance, den durch die Dominanz des westlichen Buchmarktes zementierten Weltliteraturkanon auf bislang wenig berücksichtigte Literaturen hin zu erweitern und vor allem auch neu zu perspektivieren.⁸

Gerade die Lateinamerikanistik kann und muss ein Zusammendenken kritischer Konzepte von Welt mit materiell basierten Studien gewährleisten, sind doch insbesondere die lateinamerikanischen Literaturen im westlichen Literaturbetrieb Vorreiter und Stellvertreter für andere, (ehemals) als peripher wahrgenommene Literaturen. Der Schriftsteller Ilija Trojanow berichtete 2017, bei einer Recherche zu den kanonischen Listen großer westlicher Medien wie *BBC* und *The Guardian* sei ihm aufgefallen, dass fast immer Gabriel García Márquez als einzige/r Autor/in aus dem Globalen Süden aufgeführt werde (Trojanow 2017). Der Subkontinent repräsentiert in besonderer Weise die Problematiken und Chancen einer globalen Perspektive auf kulturelle und insbesondere literarische Zirkulationsprozesse. Wie bei keiner anderen Weltregion hat sich die Konstruktion Lateinamerikas als geographischem, kulturellem und politischen Raum vor dem Hintergrund externer Projektions- und Denominationsprozesse westlicher Provenienz vollzogen. Lateinamerika besitzt – im Unterschied etwa zu den deutlich heterogeneren Kulturräumen Osteuropas, Asiens und Afrikas – eine sprachliche, historische und kulturelle Homogenität, welche eine Untersuchung von Konstruktionsprozessen von Weltliteratur jenseits individueller Autor/innen oder Werke erst ermöglicht. Zudem lässt sich der Zeitraum einer intensivierten globalen Rezeption inklusive ihrer verschiedenen Etappen ab 1959 relativ genau bestimmen, was ebenfalls zu einer im Weltvergleich einzigartigen Operationalisierbarkeit des Analysegegenstandes beiträgt (vgl. auch Loy 2017).

⁸ Dabei sind auch neue Perspektiven auf kanonisierte Autor/innen von Bedeutung, vgl. die hoch innovative Studie *Roberto Bolaños wilde Bibliothek. Eine Ästhetik und Politik der Lektüre* von Benjamin Loy (2019), in der Loy seine Analyse von Bolaños intertextuellem „Spiegelkabinett der Texte“ mit Dynamiken des immensen globalen Erfolgs von Bolaños Werk im Zuge von Mythisierungsprozessen der Person des Autors in Verbindung bringt. Er konstatiert eine „übertriebene Rückbindung seiner Geschichten an Biographeme“ (Loy 2019: 8) durch die Literaturkritik und befasst sich mit der Frage, welchen Einfluss der Tod eines Autors/einer Autorin und die damit entstehenden Projektionsflächen auf die Rezeptionsgeschichte haben können.

1.2. Die Debatte um Weltliteratur: Perspektiven eines materialbasierten Zugangs

Der Verweis auf Goethe und sein längst zum Topos gewordenes Zitat, die Deutschen mögen sich bei fremden Nationen umschaun, da nun die „Epoche der Weltliteratur“ angebrochen sei (Eckermann 1999 [1827]: 225), gehört fest zum Inventar der meisten Beiträge zur jüngsten Weltliteraturdebatte.⁹ Auf aktuelle Aspekte des Goethe'schen Weltliteraturbegriffs hat Robert Stockhammer sehr überzeugend hingewiesen: Die „sich immer vermehrende[] Schnelligkeit des Verkehrs“ (Goethe 1999 [1830]: 866) beruhe laut Goethe nicht nur auf technischen Voraussetzungen wie „Eisenbahnen, Schnellposten, Dampfschiffe[n] und alle[n] möglichen Fazilitäten der Kommunikation“ (Goethe 1993 [1825]: 277), sondern eben auch, hinsichtlich der Zirkulation von Texten, auf Übersetzungen: „Denn was man auch von der Unzulänglichkeit des Übersetzens sagen mag, so ist und bleibt es doch eines der wichtigsten und würdigsten Geschäfte in dem allgemeinen Weltverkehr“ (Goethe 1999 [1828]: 434; zit. nach Stockhammer 2009: 258f.). Wenn Goethe bereits in einer solch frühen Phase beschleunigter Globalisierung seine Vorstellungen von Weltliteratur aus den zeitgenössischen Verkehrsbedingungen ableitet (vgl. Stockhammer/Arndt/Naguschewski 2007: 8), nimmt es nicht wunder, dass gerade in unserer aktuellen Globalisierungsphase Debatten über Status und Aufgaben der Literaturwissenschaft auch die Diskussion über Konzepte der Weltliteratur neu belebt haben (Stockhammer 2009: 259), eine Diskussion, die bereits seit den Anfängen des Weltliteraturbegriffs intensiv geführt wurde. Spätestens seit Erich Auerbachs Aufsatz „Philologie der Weltliteratur“ von 1952 ist das Goethe'sche Konzept indes zunehmend in die Kritik geraten, dies vor allem mit Blick auf seine eurozentrische Dimension und die Möglichkeit eines national-literarischen Rückbezugs (Ette 2003: 22f.; Grotz 2008: 225). Die kolonialen Kulturbeziehungen und die daraus erwachsenen Asymmetrien der Aneignungsprozesse waren für Goethe noch kein Thema. Auch noch im Zuge der Kritik am Weltliteraturbegriff Goethe'scher Prägung waren die Überlegungen dazu lange von statischen und eurozentrischen Konzepten dominiert. Kritisiert wurde zwar zunehmend, dass der Begriff für ein elitäres Verständnis von Höhenkammliteratur stehe, die den nationalen Rahmen durchaus überschreite. Zugleich war Weltliteratur aber nur aus eben diesem Rahmen heraus denkbar, während die aktuelle Debatte über diesen Punkt hinauskommt.

⁹ Siehe zu diesen grundsätzlichen Überlegungen auch meine bisherigen Publikationen zur Weltliteraturfrage.

Wenn nun um eine der derzeitigen Globalisierungsphase angemessene Theoriebildung zu neuen Kartierungsformen des weltliterarischen Raumes gerungen wird, so geht es um den Anspruch, aus einer globalen Perspektive die Trennung zwischen Zentrum und Peripherie in literarischen Produktionen aufzuheben, mithin schon die Genese der Kulturproduktion in transnationalen Konstellationen zu denken. Die Frage, welche Implikationen des Konzepts Weltliteratur dabei aus früheren Phasen tradiert werden können oder aber modifiziert werden müssen, wird dabei mit zunehmender Intensität diskutiert. Kurz nach der Jahrtausendwende unternahmen Franco Moretti aus Stanford und David Damrosch aus Harvard umfangreiche Studien zum Weltliteraturbegriff (vgl. Damrosch 2003; Moretti 2000).¹⁰ Moretti ging in seinem Aufsatz „Conjectures on World Literature“ von der These aus, dass Weltliteratur im Rahmen komparatistischer Literaturforschung immer ein beschränktes Unternehmen war, erst heute bilde sie ein weltumspannendes System. Auf epistemologischer Ebene wird jedoch auch bei ihm grundsätzlich in Dichotomien gedacht – Zentrum und Peripherie, Ausgangs- und Zielkultur. Wissens- und Kulturtransfer erfolgt immer in einer Richtung, Werke und Autor/innen sind offensichtlich klar einer von beiden Kulturen zuzuordnen, Räume stehen sich gegenüber.

David Damrosch arbeitet in seinem einschlägigen Band *What Is World Literature?* (2003) die immense Bedeutung von Rezeptions- und Translationsprozessen heraus. Er unternimmt den Versuch, die bereits eingespielte Praxis, Weltliteratur an die Existenz von Übersetzungen zu koppeln, theoretisch zu rechtfertigen: „World literature is writing that gains in translation“ (Damrosch 2003: 288, zit. nach Stockhammer 2009: 259). Seine Arbeiten bieten bis heute die wohl wichtigste Grundlage, um den Goethe'schen Weltliteraturbegriff für globalisierungsaffirmative Diskurse zu öffnen. Eine materialbasierte Forschung, die um die Arbeit an konkret nachweisbaren Prozessen aktueller Literaturproduktion und -rezeption bemüht ist, muss allerdings mit einer seiner Annahmen kollidieren: mit der Tatsache, dass Weltliteratur für Damrosch immer in einer irgendwie gearteten Nationalliteratur beginnt, immer einen irgendwie gearteten Kern, eine Essenz hat, was problematisch erscheint, wenn man die Genese von Literatur in der heutigen Phase beschleunigter Globalisierung einbeziehen möchte. Impliziert man auch „Literaturen ohne festen Wohnsitz“ (vgl. Ette 2005), deren Charakteristikum es ist, die Polarität von Nation auf der einen und Welt auf der anderen Seite aufzulösen, so stellt man fest, dass diese Literaturen in Damroschs Modell nicht vorgesehen sind.

¹⁰ Für wichtige Recherchen und Überlegungen im Zusammenhang mit dieser Fragestellung danke ich Benjamin Loy.

Welche Ansätze haben wir nun, um die Idee eines auch in dieser Hinsicht universalen oder zumindest grenzüberschreitenden Analysemodells von Weltliteratur aus literaturtheoretischer Perspektive zu realisieren? Chettiari Rajendran (2013) nähert sich dazugehörigen methodischen Fragen, indem er konzeptionelle westliche Erkenntnisfiguren der Literaturwissenschaften mit klassischen indischen Rezeptionstraditionen zusammenbringt: Wie sinnvoll sind die Dichotomien *fiction/non fiction*, *real/marvel*, *beauty/ugliness* vor diesem Hintergrund, auch auf heutige Literaturproduktion bezogen? Und wie können sie modifiziert werden? Joachim Küpper, der mit seinem Sammelband *Approaches to World Literature* (2013) wichtige Stimmen zusammengebracht hat, hinterfragt insbesondere den ethnographischen Zugang zu der Weltliteraturdebatte der letzten Jahrzehnte: Besteht überhaupt eine irgendwie geartete Verbindung zwischen ethnischer und kultureller Zugehörigkeit?

Den Fokus auf die dynamischen und heterogenen Komponenten von kultureller Identität einerseits und des globalen Buchmarktes andererseits legt Rebecca Walkowitz (2006), wenn sie Migrationsliteratur als Weltliteratur untersucht. Wie Moretti, Damrosch und auch Pascale Casanova (1999) interessiert sich Walkowitz für Zirkulation und Rezeption, aber darüber hinaus fragt sie, wie Autor/innen, Übersetzer/innen oder Herausgeber/innen das literarische Feld mitgestalten (Walkowitz 2006: 535), eine Frage, der auch William Marling (2016) in seiner Studie über *Gatekeeper*¹¹ nachgeht. Walkowitz' zentraler Begriff ist die *comparison literature*, eine neue Form der Weltliteratur, für die Vergleiche im globalen Maßstab thematisch und formell im Vordergrund stehen: „It is no longer simply a matter of determining, once and for all, the literary culture to which a work belongs. Comparison literature [...] implies the intersection of three major methodologies: book history, theories of globalization, and translation studies“ (Walkowitz 2009: 580f.).

Bei der Betrachtung des höchst produktiven und heterogenen Feldes der Weltliteraturforschung fällt auf, dass beinahe alle relevanten Beiträge im Rahmen einer neuen Theoriebildung ihre jeweiligen Ansätze um zwei Grundproblematiken

11 Der Begriff des *Gatekeepers* bezeichnet in den Sozialwissenschaften allgemein gesprochen einen (meist personellen) Faktor, der nachweisbaren Einfluss auf einen Entscheidungsprozess nimmt. Marling (2016) arbeitet für die Literaturwissenschaften heraus, welchen Einfluss bestimmte Akteure wie Verleger/innen, Berater/innen, Übersetzer/innen etc. auf den weltliterarischen Erfolg bestimmter Autor/innen genommen haben, allerdings bezieht er sich in seiner Studie stark auf den US-amerikanischen Kontext. Nichtsdestoweniger sind seine Ausführungen zu García Márquez' *Gatekeepern* – vgl. Kapitel IV.1 dieser Arbeit – genau wie das Konzept an sich auch aus lateinamerikanistischer Perspektive sehr wertvoll.

globaler literarischer Phänomene herum konstruiert haben: Einerseits wird Weltliteratur nicht mehr als statischer Kanon einer Reihe herausgehobener und verbindlicher Werke betrachtet, sondern als komplexer und dynamischer Prozess im Sinne historisch variierender, weltweiter Rezeptionsvorgänge. So fasst etwa Pascale Casanova in *La République mondiale des Lettres* (1999) das Konzept Weltliteratur mit Blick auf Pierre Bourdieu als ein autonomes globales literarisches Feld auf, innerhalb dessen literarisches Kapital nicht etwa durch bestimmte ästhetische Verfahren oder ideologische Verfasstheiten bestimmter Texte generiert wird, sondern vielmehr durch die netzwerkartige Interaktion konkreter historischer, materieller und ökonomischer Faktoren sowie diskursiver Praktiken (vgl. Casanova 2004: 17–21). Ähnlich argumentieren Damrosch, der Weltliteratur primär als „a mode of circulation and reading“ (2003: 5) sieht, und der ebenfalls bereits erwähnte Franco Moretti (2000, 2003). Gleichzeitig eint die genannten Studien das Wissen um die unauflösliche Problematik der Materialfülle und der damit verbundenen Operationalisierbarkeit ihres Analysegegenstandes, mit welcher sich letztlich jede unter dem Label ‚Weltliteratur‘ laufende Untersuchung konfrontiert sieht: „[W]e are talking of hundreds of languages and literatures here. Reading ‚more‘ seems hardly to be the solution“ (Moretti 2000: 55).

Die Antworten, welche die Theoriebildung auf diese beiden Kardinalprobleme der Auseinandersetzung mit Weltliteratur zu geben versucht hat, müssen dabei insofern kritisch betrachtet werden, als sie ihr selbst formuliertes Wissen um die Bedeutung von Zirkulationsprozessen innerhalb globaler literarischer Felder und das Problem der Materialmengen auf der konkreten Analyseebene nicht umsetzen. Weder Damroschs Versuch einer Beleuchtung dieser Prozesse anhand neun exemplarischer Beispiele in *What is World Literature?* noch Morettis Konzept eines *Distant Reading* (2013), welches die Beschränktheit des Materialzugangs durch die Verlagerung der Untersuchungsperspektive auf die Ebene der Literaturgeschichten unternimmt, geben letztlich Aufschluss über die Frage, wie globale Selektions- und Zirkulationsprozesse von Literatur jenseits einzelner Werke und Autor/innen (Damrosch) beziehungsweise formaler Merkmale einzelner Genres (Moretti) tatsächlich funktionieren.

Sehr zentral ist in diesem Kontext selbstverständlich auch die Frage nach Kanones als Macht- und Exklusionsphänomene. Wenn sich nach Casanova die Literarizität von Werken fassen lässt als die Summe der konkreten materiellen Praktiken, die innerhalb literarischer Felder auf sie wirken, so stellen Kanones zweifellos eine der sichtbarsten und einflussreichsten Ausprägungen dieser Praktiken dar. Die Frage nach der Zugehörigkeit eines Werkes zu einem bestimmten Kanon und der Rolle dieser stets eine bestimmte Form von Verbindlichkeit beanspruchenden Textselektionen haben daher innerhalb der Weltliteraturdebatte zurecht eine entscheidende Position eingenommen. Dabei wurde die Auffassung

eines statischen Kanonbegriffs vielfach zugunsten dynamischerer Entwürfe aufgegeben, wie etwa bei Damrosch, welcher ein dreistufiges System bestehend aus „a hypercanon, a counter-canon, and a shadow canon“ (2009: 511) vorschlägt. Gleichwohl geht die Annahme eines komplexen und mit einer gewissen internen Mobilität ausgestatteten Kanonbegriffs mit der gleichen Problematik einher, die bereits mit Blick auf die allgemeine Untersuchung von Zirkulationsprozessen im Kontext der aktuellen Weltliteraturdebatte genannt wurde: Die Feststellung der (paradoxalen) Existenz eines vom Kanon getrennten und durch nicht-kanonisierte Autor/innen gebildeten „Schatten-“ oder „Gegenkanons“ verbindet sich nicht mit der Frage nach den Funktionsweisen dieser Kanonisierungsprozesse, d. h. einer Analyse jener Instanzen und Strategien, die innerhalb dieses immer auch fundamental von materiellen und wirtschaftlichen Interessen gelenkten Prozesses von Bedeutung sind. Auf der Basis einer kritischen Perspektivierung der aktuellen Theoriebildung sollen in diesem Band also auch die impliziten Selektionsmechanismen untersucht werden, die hinsichtlich globaler Rezeptions- und Zirkulationsprozesse von Literatur bislang kaum berücksichtigt wurden. Dazu wird weniger von abgeschlossener Kanonisierung oder Nicht-Kanonisierung ausgegangen, als vielmehr das Augenmerk auf Produktion und Selektion von Literatur gelegt.

Für Emily Apter (2008) zeichnet sich Weltliteratur dadurch aus, dass sie die Welt im Zeichen hegemonialer Kulturen und Ökonomien homogenisiere und ihre kulturelle Diversität unterdrücke. Ein essentielles Merkmal so verstandener Weltliteratur ist die Übersetzbarkeit, die sich in erster Linie über Marktbedingungen definiere und als rein wirtschaftliche Größe somit Teil eines globalen Kapitalismus sei. Das literarische Weltsystem stellt sich bei Apter als Universum dar, in dem nationale Galaxien miteinander konkurrieren, um die universelle Form einer globalen Literatur zu bestimmen (2008: 593).

Zentral im Zusammenhang einer Literaturbetrachtung, die auf konkrete Prozesse von Weltliteraturwerdung fokussiert und in der Lage ist, überholte Zentrums-Peripherie-Logiken nicht weiter zu zementieren, sind – wie bereits kurz angerissen – neuere literatursoziologische Ansätze, etwa von Sarah Brouillette, Stefan Helgesson oder Ignacio Sánchez Prado, insofern sie auch die asymmetrischen Machtverhältnisse des globalen Buchmarktes in den Blick nehmen. Brouillette zufolge ist das Wesentliche dabei nicht die Tatsache, dass Weltliteratur ein konsumierbares, durch die Marktnachfrage geprägtes Produkt ist, sondern dass das gesamte System der literarischen Produktion fundamental durch kapitalistische soziale Beziehungen bestimmt wird. Diese Beziehungen erlauben lediglich einigen wenigen Individuen, im Prozess der Produktion und der Zirkulation von Literatur mitzuwirken (Brouillette 2016: 93). Daher sei Weltliteratur keineswegs ein Moment reibungsloser globaler Zirkulation, sondern durch ein

internationales gesellschaftliches Gefälle geprägt, dessentwegen der Zugang zu Literatur und zum Literaturbetrieb beschränkt sei.

Viele der aus den europäischen und US-amerikanischen intellektuellen Zentren heraus formulierten Beiträge der Debatte haben in der Tat versäumt, die Denominationsmacht westlicher Verlage und Akademien im Spannungsfeld der Weltliteratur ausreichend zu reflektieren. Im Zuge einer Revision dessen wurde die mitunter harsche Kritik an Pascale Casanovas Postulat von Paris als Meridian der Weltliteratur der Moderne (vgl. Sánchez Prado 2006) inzwischen selbst zum Topos. Deutlich wird in der Diskussion, die der Komplexität von Casanovas Ansatz nicht immer gerecht wird, wie überfällig es ist, den Grad an Fort- beziehungsweise Rückschrittlichkeit vermeintlich peripherer Literaturen nicht mehr von tradierten ‚Zentren‘ auf der Weltkarte aus zu messen.¹²

Auch eine stärker am konkreten Material orientierte Forschung muss daher immer über die bekannte Erkenntnis hinauskommen, dass die Denominationszentren nach wie vor in den USA und Europa liegen, beziehungsweise in einer zweiten Phase auf die postkolonialen Zentren der einstigen Kolonialmächte verlagert werden. Bedeutsam sind hier Zirkulationsprozesse innerhalb eines Globalen Südens, die in diesem Band, soweit möglich, programmatisch in den Blick genommen werden. Der stark diskutierte Begriff des Globalen Südens hat in den letzten Jahren, durch die Arbeit von Theoretiker/innen wie Boaventura de Sousa Santos (2009) und anderen,¹³ stark an Bedeutung gewonnen. Er wird im vorliegenden Band als geopolitisches und epistemologisches Konstrukt zur Bezeichnung von Weltregionen verwendet, die zum Großteil eine koloniale Vergangenheit haben und sich jenseits der ‚alten‘ etablierten Zentren westlichen Denkens befinden. Sie können letztlich überall auf dem Globus liegen: „The ‚Global South‘ is not an existing entity to be described by different disciplines, but an entity that has been invented in the struggle and conflicts between imperial global domination and emancipatory and decolonial forces that do not acquiesce with global designs“ (Levander/Mignolo 2011: 3; vgl. auch Müller/Locane/Loy 2018: 3).

Einleitend wurde bereits die aktuell und auch für die theoretische Debatte um Weltliteratur so prägende Frage angesprochen, welches Konzept von ‚Welt‘ denn eigentlich gemeint sei. Pheng Cheah geht in seinem Buch *What Is a World? On Postcolonial Literature as World Literature* (2016) auf diese Frage näher ein. In

¹² Vgl. dazu auch den Band von Diana Roig-Sanz und Reine Meylaerts (2018), der die Arbeit von kulturellen Mittlern wie etwa literarischen Übersetzern in scheinbar ‚peripheren‘ Positionen in den Blick nimmt.

¹³ Zu nennen wären hier im Zusammenhang mit weltliterarischen Belangen etwa die beiden von Ignacio López-Calvo herausgegebenen Bände (2007, 2012) oder das von Caroline Levander und Walter Mignolo verantwortete Sonderheft von *The Global South* (2011).

Anlehnung an Hegel, Marx, Heidegger, Arendt und Derrida geht es ihm darum, eine Konzeptualisierung von Welt in zeitlichen Begriffen zu unternehmen, die eine normative Basis für eine Veränderung der kapitalistisch globalisierten Welt stiftet. Dies soll auch zu einem radikalen Neudenken von *world literature* führen: Bestehende Theorien zur Weltliteratur leiden nach seiner Ansicht daran, dass sie Welt als Analogie des globalisierten Weltmarkts denken, beziehungsweise daran, dass sie die Möglichkeiten der Literatur als weltgestaltendem Faktor zu gering schätzen. Was Cheah nun entwirft, ist eine Literatur als weltenschaffende Kraft, als Beobachterin in Prozessen des *Weltens* (*worlding*) und als aktive Teilnehmerin an diesen Prozessen. Ähnlich programmatisch argumentieren auch die Herausgeber des n+1 Magazins, wenn sie kritisieren, Weltliteratur habe sich mittlerweile zu einer leeren Hülse gewandelt, sie sei zu leicht verwertbar, zu „mundgerecht“ und zu trivial und diene lediglich der gelegentlichen Selbstbestätigung einer „globalen Elite“. Weltliteratur solle sich nicht am Geschmack der Leser orientieren, sondern diesen Geschmack selbst aktiv prägen und so authentisch bleiben; der Unterschied liege in der Wahrnehmung der Literatur als „Produkt“ oder als „Projekt“ (The Editors 2013, vgl. auch Brouillette 2016: 95–97). Für die Frage, wie Weltliteratur *gemacht* wird, ist in dieser Studie zwar zunächst die so entscheidende wie oftmals schwer zu eruierende deskriptive Ebene zentral, allerdings lassen sich Überlegungen zum *Projekt*charakter von Weltliteratur nicht ganz ausschließen, ist doch allein die Auswahl bestimmter Autor/innen und Werke davon nicht zu trennen. Während Pheng Cheah in seiner vielbeachteten Arbeit nun also von einem programmatischen Prozess des *worlding* aus denkt, gehen Mariano Siskinds Überlegungen zur Weltliteratur von der fundamentalen Prämisse aus, dass es keine Welt gibt („the world doesn’t exist“; Siskind 2017: 47) im Sinne vorgängiger symbolischer und materieller Strukturen, auf denen Zirkulationsprozesse oder transkulturelle ästhetische Imaginarien aufbauen: „The World [...] cannot be assumed to be a structure that predates the critical or aesthetic interventions that have to posit it in contingent and idiosyncratic ways“ (Siskind 2017: 48). Vielmehr entwirft er eine intern differenzierte und unausgeglichene Totalität, die nicht mit sich selbst identisch ist (Siskind 2017: 49). Folgerichtig ist für Siskind auch die Welt der Weltliteratur nicht in erster Linie geprägt durch gelingende Kommunikation und harmonische Austauschprozesse („connections, dialogues, collaborations, influence and borrowings“; ebd.), sondern durch Brüche und Konflikte („unsolvable tensions, unevenness, antagonisms and exclusions“; ebd.).

Zurecht wird dabei der theoretische Referenzrahmen Welt problematisiert, genauer gesagt die Tendenz in der Debatte, Weltliteratur als reibungsloses, allumfassendes Kreislaufsystem zu imaginieren, doch kann diesem Problem nicht allein im Rahmen eines philosophischen Materialismus und auch nicht mit rein programmatischen Postulaten begegnet werden. Entscheidend ist vielmehr die

Rückkopplung an die realen, materiellen Vorgänge im literarischen Feld. Die Bedeutung der materiellen Praktiken für die Konstituierung von Weltliteratur betont auch Ignacio Sánchez Prado innerhalb der von ihm diagnostizierten Spannung zwischen Ideal (Idealisierung des Kosmopolitismus) und Praxis (literatursoziologische Ansätze) in der aktuellen Weltliteraturdebatte (vgl. Sánchez Prado 2006, 2018c). Sein Ansatz, der speziell Lateinamerika in den Blick nimmt, verbindet die Analyse der konkreten Kulturproduktion mit einem kritischen Blick auf globale kulturelle Zirkulationsprozesse. Er stellt fest, dass die Literatur, als ästhetisches und epistemologisches Objekt, getragen von den Ungleichheiten der wirtschaftlichen und symbolischen Arbeit der Kultur auf globalem Niveau, eine kulturelle Form ist, die „deutlich weniger global ist als die Globalisierung selbst“ (Sánchez Prado 2018a: 63f.).¹⁴ Er warnt vor einer übermäßig optimistischen Wahrnehmung der Art, in der die lateinamerikanische Literatur die lang eingespielte Praxis der internationalen Teilung intellektueller Arbeit überwindet, eine Wahrnehmung, die allzu oft die symbolischen, materiellen und institutionellen Reibungen der Globalisierung vernachlässigt (Sánchez Prado 2018a: 64).

Wie entgeht nun also ein methodischer Ansatz, der dezidiert ökonomische Faktoren der Weltliteraturproduktion einbeziehen möchte, der Gefahr, Literatur als stromlinienförmiges Produkt zu missverstehen, das sich störungsfrei durch globale Rezeptionsröhren bewegt? Wie bereits erwähnt, hat die Frage nach dem ‚Machen von Weltliteratur‘ schon von Anfang an damit zu tun, dass eine positive Welt-Setzung an sich problematisch ist. Andererseits kann der Schwerpunkt auf Literaturen des Globalen Südens, sowohl auf der inhaltlichen Ebene als auch auf der Ebene von gelingenden oder auch scheiternden Süd-Süd-Verbindungen in der literarischen Produktion und Rezeption, die grundlegenden Inkonsistenzen der „overlapped, palimpsestic worlds, that constitute the material and symbolic grounds of world literature“ (Siskind 2017: 49) sichtbar machen.

Eine materiell ausgerichtete Weltliteraturforschung muss also die Selektionsmechanismen und konkreten Entstehungsbedingungen globaler Zirkulations- und Rezeptionsprozesse von Literatur erfassen und zugleich einer Vorstellung von Welt Rechnung tragen, die nicht nur von ökonomischen und kulturhegemonialen Asymmetrien innerhalb einer globalen Marktordnung geprägt ist, sondern sich zunehmend auf wesentlich fundamentalere Weise als ungleich(zeitig), widersprüchlich und in sich konfliktuell erweist. In der Verbindung dieser beiden

¹⁴ Sánchez Prado bezieht sich hier auf Boaventura de Sousa Santos' „Epistemologie des Südens“. Diese basiere auf einem „cosmopolitismo subalterno [que] defiende que el entendimiento del mundo en gran medida excede al entendimiento occidental del mundo y por lo tanto nuestro conocimiento de la globalización es mucho menos global que la globalización en sí misma“ (Santos 2009: 180f.).

Dimensionen von ‚Welt‘ liegt viel kritisches Potential, den Weltliteraturbegriff aus starren Zusammenhängen zu lösen und ihn auf seine internen Brüche und Inkohärenzen hin zu öffnen. Dabei geht es auch jenseits der Globalisierungseuphorie darum, durch die besondere Berücksichtigung randständiger literarischer Praktiken den Kanon der Weltliteratur neu zu perspektivieren – ein Ansinnen, für das sich die Literaturen des lateinamerikanischen Subkontinents in mehrfacher Hinsicht als Studienobjekt anbieten.

I.3. Lateinamerika: Paradigma globaler Zirkulationsprozesse

Lateinamerika im Allgemeinen und seine Literaturen zwischen 1959 und heute im Speziellen sind aus verschiedenen Gründen als ein geradezu paradigmatisches Beispiel zur Untersuchung globaler Zirkulationsprozesse von kulturellen Imaginarien und literarischen Repräsentationen zu verstehen. Wenn es hier mit der Fokussierung auf lateinamerikanische Literaturen insbesondere auch um die Konkretheit des Analysegegenstandes geht, so muss diese aus einem Blickwinkel der Operationalisierbarkeit zunächst positiv erscheinende Dimension gleichwohl problematisiert werden, um nicht die impliziten Exklusionsmechanismen zu perpetuieren, deren kritische Hinterfragung eines der Ziele dieses Buches ist: Die Konstruktion Lateinamerikas als geographischer, kultureller und politischer Raum hat sich seit der von Europa ausgehenden Eroberung des Kontinents vor dem Hintergrund externer Projektions- und Denominationsprozesse vollzogen, während globale ökonomische Dimensionen in diese Prozesse maßgeblich hineinspielten. Die „Erfindung Amerikas“ (O’Gorman 1958) durch den ‚Westen‘ hat auch Walter Mignolo herausgestellt und gezeigt, inwiefern Amerika „was an *invention* forged in the process of European colonial history and the consolidation and expansion of the Western world view and institutions“ (Mignolo 2005: 2). Die Literaturen der Region sind seit jeher geprägt von einer Spannung zwischen solchen Tendenzen externer Projektionen westlicher Provenienz und der von Lateinamerika aus formulierten Suche nach einer kontinentalen politischen und kulturellen ‚Identität‘. Exemplarisch formuliert bereits Jorge Luis Borges diesen Widerspruch, der auf das Zentrum der Weltliteraturproblematik verweist, wenn er in seinem Essay „El escritor argentino y la tradición“ schreibt: „Quiero señalar otra contradicción: los nacionalistas simulan aceptar las capacidades de la mente argentina y, sin embargo, quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo“ (1955: 6). Wenn diese Studie also eine Konkretheit des Untersuchungsgegenstandes im Sinne einer Homogenität der lateinamerikanischen Literaturen postuliert, so geschieht dies immer im kritischen

Bewusstsein jener externen Perspektive auf Lateinamerika. Bis in die Gegenwart hinein sind mit westlichen Perspektivnahmen häufig auch Reduktionen der kulturellen und literarischen Diversität des Subkontinents verbunden.

Wenn es darum geht, die Funktionsweisen globaler Konstruktions- und Zirkulationsprozesse von Literatur zu erfassen, haben die Literaturen Lateinamerikas zwischen 1959 und heute einen paradigmatischen Status inne.¹⁵ Im Kontext der Weltliteraturforschung liefern sie ein einzigartiges und sehr klar eingrenzbbares Korpus, das sich mit dem so genannten *Boom* generiert, im Sinne einer „emergence of an aesthetically coherent body of writing in Latin America [...] of a genuine literary unity on a continental scale“ (Casanova 2004: 234). Für die vorliegende Studie ist darüber hinaus auch die besondere Zugänglichkeit bearbeitbaren Materials im Falle der lateinamerikanischen Literaturen von Bedeutung: Wenn dieser Band Materialität als innovative Dimension innerhalb der gegenwärtigen Weltliteraturdebatte hervorhebt, dann geschieht dies auch mit Blick auf die besondere Archivsituation hinsichtlich der Rezeption lateinamerikanischer Literaturen zwischen 1959 und heute. Im Unterschied zu den USA, wo die Zirkulation lateinamerikanischer Literaturen bereits eingehender dokumentiert wurde (wenn auch nicht im Kontext der Weltliteraturdebatte), liegen in Europa bisher allenfalls erste Annäherungen an die Frage vor, welche konkreten Faktoren innerhalb der Verlage (z. B. Gallimard in Frankreich, Seix Barral in Spanien, Einaudi in Italien, Suhrkamp in Deutschland, Meulenhoff in den Niederlanden) für die Selektion und Vermarktung in den jeweiligen Ländern ausschlaggebend waren (vgl. für Italien: Carini 2012; für die Niederlande: Steenmeijer 1989; für Spanien: Pohl 2003; für Deutschland: Römer/Schmidt-Welle 2007, für Frankreich: Molloy 1972).¹⁶ In diesen Arbeiten spielen materielle Belege für Verlagspolitiken selten eine explizite Rolle,¹⁷ obwohl sie in Form von Autorenkorrespondenzen, Lektoraten, Dokumenten aus Werbung und Buchhaltung usw. in den jeweiligen Verlagsarchiven lagern und Aufschluss über die Motivationen dieser Selektionsprozesse geben könnten. Einige Archive, wie der Lateinamerika-Nachlass im Siegfried Unseld Archiv (SUA), seit 2010 zugänglich im Deutschen Literaturarchiv in Marbach (DLA), sind erst in den letzten Jahren erschlossen worden. Die hier lagernden Materialien können in ihrer Bedeutung kaum überschätzt werden: Die Rezeptionsgeschichte lateinamerikanischer Literaturen in Deutschland im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert ist nicht verstehbar ohne das internationale Literaturprogramm des Suhrkamp

15 Für wichtige Hinweise in diesem Kontext danke ich Benjamin Loy.

16 Beachtenswert ist in diesem Kontext auch das am CSIC (Madrid) angesiedelte und von Pura Fernández geleitete Forschungsprojekt „Redes Transatlánticas: Prácticas editoriales de la Re(d) pública Iberoamericana“.

17 Ausnahmen wären beispielsweise die Arbeiten von Pohl und Carini.

Verlages und die Arbeit des 2002 verstorbenen Verlegers Siegfried Unseld. Die besondere, zentrale Stellung einiger weniger Verlage in der Auswahl und Verbreitung der Literaturen eines ganzen Kontinents und die Möglichkeit der Analyse dieser Auswahlmechanismen anhand der vorliegenden Dokumente stellen im Fall der lateinamerikanischen Literaturen ein einzigartiges und bisher kaum genutztes Potential dar. Was den lateinamerikanistischen Bereich angeht, liegen bereits erste Arbeiten zu dem hier besonders in den Blick genommenen Material aus dem Siegfried Unseld Archiv vor (vgl. z.B. Einert 2018; Pompeu 2018). Erstmals in Deutschland wird damit sehr umfassendes Material zugänglich, das den Zeitpunkt vor der literarischen Übersetzung und der Veröffentlichung lateinamerikanischer Autor/innen in Deutschland dokumentiert. Selektionsprozesse etwa können auf eine so konkrete Weise untersucht werden, wie es im deutschen Verlagswesen bezüglich lateinamerikanischer Literaturen bisher nicht annähernd möglich war.

Die Prämisse der ungewöhnlichen Korpuskohärenz international rezipierter Literatur aus Lateinamerika fußt unter anderem auch auf den Erkenntnissen Mads Rosendahl Thomsens. In seiner Studie *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures* (2008) fasst er den als *Boom* bekannten Erfolg der lateinamerikanischen Literaturen zwischen 1960 und 1980 als ein „temporal sub-centre“ der Weltliteratur auf, d.h. als Teil jener „literatures whose contributions to world literature can be confined to a relatively short period of time or to a limited number of authors“ (2008: 35). Rosendahls These, wonach innerhalb der Globalgeschichte der Literaturen sogenannte „shifting focal points“ (ebd.) existieren, ist mit Blick auf die lateinamerikanischen Literaturen insofern plausibel, als nach dem gemeinhin auf den Beginn beziehungsweise die Mitte der 1980er Jahre datierten Ende des *Boom* eine klare Abnahme des Interesses an Lateinamerika und seiner kulturell-literarischen Produktion konstatiert werden kann. Für diese Entwicklung scheinen im Wesentlichen drei Faktoren verantwortlich zu sein: (1) Vollzog sich der Aufschwung des Interesses an den lateinamerikanischen Literaturen in Europa und den USA nachweislich vor dem Hintergrund der politischen Entwicklungen des Subkontinents in den 1960er und 1970er Jahren mit den entsprechenden revolutionären Bewegungen, so erfuhr diese utopische Folie westlicher Projektionen mit den ab 1967 sich bereits in verschiedenen Ländern Lateinamerikas etablierenden Militärdiktaturen und ihren neoliberalen Politiken eine Abschwächung, ehe ab 1989 der mehrheitlich sich vollziehende Prozess der Redemokratisierung sowie die veränderte globale Situation nach dem Ende des Kalten Krieges Lateinamerika endgültig aus dem Fokus der weltweiten Aufmerksamkeit rücken ließen. Mit dieser politischen Normalisierung Lateinamerikas und dem abgeschwächten globalen Interesse ging (2) eine Umorientierung der Verlagspolitiken in Richtung ‚neuer‘ kultureller Räume wie China, Indien oder Osteuropa einher. Gleichzeitig aber kam es auch innerhalb der

lateinamerikanischen Literaturen selbst zu weitreichenden Umbrüchen: (3) Jenseits der die Erfolgsmuster des *Boom* fortschreibenden Autoren und vor allem Autorinnen des sogenannten *Post-Boom* etablierte sich im Laufe der 1990er und 2000er Jahre eine Reihe neuer Stimmen, die bewusst mit der (vorgeblichen) Korpuskohärenz brach und die Existenz einer lateinamerikanischen Identität (und deren Verhandlung in der Literatur) leugnete.¹⁸

Neben den Verlagen spielten auch andere Institutionen sowie sich wandelnde institutionelle Strukturen für Prozesse der Zirkulation lateinamerikanischer Literaturen auf globaler Ebene eine entscheidende Rolle. Über massive Übersetzungsförderungen des Literature Program of the Centre for Inter-American Relations (CIAR) wurde im Kontext des *Boom* eine bis dahin nie erreichte Anzahl an lateinamerikanischen Romanen gezielt für den US-amerikanischen Markt selektiert, übersetzt und beworben. Das CIAR verwandelte sich damit in ein zentrales Steuerungselement literarischer Zirkulation „deciding what should be imported from Latin America and how it should be read“ (Mudrovic 2002: 139). In Spanien wiederum spielte in die starke Rezeption lateinamerikanischer Literaturen das Ende des Franco-Regimes hinein und die ‚Lücke‘, die durch die Zensur auf dem spanischen Buchmarkt entstanden war. Der mexikanische Autor Jorge Volpi spricht im Zuge der Wirtschaftskrisen des Subkontinents Ende der 1970er Jahre und dem gleichzeitigen Erstarken der spanischen Verlage nach dem Ende des Frankismus von einem „verlegerischen Neokolonialismus“ (Volpi Escalante 2009: 157), als phasenweise nahezu die komplette lateinamerikanische Verlagslandschaft von spanischen und weltweit operierenden Großverlagen aufgekauft worden war. Nach der Jahrtausendwende zeichnen sich wiederum vermehrt neue Verschiebungen verlegerischer Zentren ab, nachdem sich vor allem in Buenos Aires und in Mexiko, aber auch in anderen Ländern Lateinamerikas unabhängige Kleinverlage etablieren konnten, in denen heute zahlreiche renommierte Autor/innen veröffentlichen. Nicht zuletzt haben sich die klassischen Rezeptionskanäle von Literatur durch das faktische Verschwinden des Feuilletons und den Aufstieg von Blogs und anderen Elementen innerhalb der neuen Medien radikal verändert.

¹⁸ Vgl. dazu ausführlich den Essay von Volpi Escalante (2009).

1.4. Buchmarkt und Weltliteratur: Aktanten in einem transnationalen literarischen Feld

Der weltliterarische Buchmarkt und die Buchindustrie wurden in der Vergangenheit aus unterschiedlichsten Disziplinen zu fassen gesucht, doch allein die statistische und systematische Datenlage zur Erhebung dieses diffizilen Verhältnisses zwischen Kunst, Wirtschaftsinteressen und ökonomischem Vertriebssystem ist noch nicht ausreichend.¹⁹ Zur Illustration und Evaluation dieser komplexen Verflechtungsstrukturen, der Zirkulations- und Austauschprozesse im internationalen Verlagswesen sowie der Kanonisierungsprozesse von Weltliteratur wurde insbesondere mit Pierre Bourdieus Feldtheorie gearbeitet, deren interdisziplinärer Charakter dafür heuristisch sehr wertvoll erscheint.²⁰

Um die heutige institutionelle Etablierung von Weltliteratur begreifen zu können, müssen multiple Institutionen und Akteure berücksichtigt werden, die unter ganz bestimmten geopolitischen und kulturellen Voraussetzungen agieren. Der ökonomische Raum einer globalen Öffentlichkeit, in dem Weltliteratur vertrieben wird, kann aus handlungstheoretischer Sicht als ein sich ständig reproduzierendes relational-dynamisches Raum-Gewebe aufgefasst werden, dessen Strukturen, Teilräume und Dimensionen sich durch diverse Handlungsprozesse stetig verändern (Vogel 2011: 40). Im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie von Bruno Latour können bekanntlich auch Dinge beziehungsweise Institutionen als handelnde Akteure aufgefasst werden, die zusammen mit menschlichen Akteuren in netzwerkartigen Handlungszusammenhängen agieren und so mit diesen zu Aktanten verschmelzen. Anna Boschetti (2012) zählt zu den Aktanten des Buchmarktes sämtliche Literaturagent/innen und -institutionen, jede Art von Veröffentlichungs-, Rezension- und Literaturkritikorganen, die Herausgeber/innen, die Übersetzer/innen sowie das Schul- und Universitätssystem, das durch seine Programmausrichtung und seine Lehrpläne ebenso stark zur Kanonisierung beiträgt. Wichtig ist dabei die dynamische Interaktion dieser Netzwerke: Es lassen sich diverse Strategien von Allianzen, Konkurrenzen und Kooperationen beobachten, allerlei Formen von institutionalisiertem, formellem oder informellem Austausch, genauso wie Formen des offenen oder abgegrenzten Zusammenschlusses.

Im Sinne von Bourdieu gilt es, den Zustand des literarischen Feldes zum Zeitpunkt seiner Produktion zu betrachten; dies ist gleichbedeutend mit einer

¹⁹ Zu den Mechanismen des Buchmarktes vgl. ausführlicher Müller (2019c).

²⁰ Vgl. etwa die exzellente Studie von James English (2008) zur Zirkulation von kulturellem Kapital auf dem Wege von Kulturpreisen und -auszeichnungen. Die Bedeutung von Bourdieus Theorien speziell für Lateinamerika hat unlängst der von Ignacio Sánchez Prado herausgegebene Sammelband *Pierre Bourdieu in Hispanic Literature and Culture* (2018b) intensiv beleuchtet.

Denkbewegung, die den Prämissen von Produktion und Distribution von Literatur im literarischen Feld, den Prozessen ihrer Legitimierung, ihrer Verbreitung, ihrer Rezeption sowie der Entstehung und Zuweisung eines spezifischen Wertes nachgeht. Doch ebenso wichtig wie die Interessen und Bedürfnisse der Aktanten auf dieser Ebene des literarischen Mikrokosmos ist der geopolitische *social space*, in den dieser Mikrokosmos eingebettet ist, insofern Machtformationen wie Politik, Ökonomie oder Religion nicht unerheblichen Einfluss auf das literarische Feld ausüben. Dies betrifft auch sämtliche Änderungen in der Funktionsweise des kulturellen Raumes, der das Feld umspannt: „printed works, arts, audiovisual media, more or less disciplinized forms of knowledge, education“ (Boschetti 2012: 18). Und es sind diese durch Machtbeziehungen strukturierten Sektoren, die in ständiger Interaktion miteinander stehen und somit, wie durch einen Prisma-Effekt, externe Determinierungen in die eigene, spezifische Logik des Feldes übersetzen.

In der Nachfolge Pierre Bourdieus sieht sich etwa Gisèle Sapiro, die dessen Ansätze mit Blick auf die Herausforderungen der Globalisierung für das literarische Feld weiterschreibt (vgl. etwa Sapiro/Pacouret/Picaud 2015). Sie beschäftigt sich aus soziologischer Perspektive insbesondere auch mit der Produktion und Zirkulation von Weltliteratur in einem transnationalen literarischen Feld, genauer gesagt mit den politischen, ökonomischen, kulturellen, sozialen Faktoren, welche die Zirkulation von Weltliteratur unabhängig von ihrem intrinsischen Wert anstoßen beziehungsweise behindern (Sapiro 2016: 81). Innerhalb der Mechanismen der Buchindustrie macht Sapiro auf Hindernisse aufmerksam, die der internationalen Verbreitung von Literatur im Wege stehen, etwa fehlende Distributionsnetzwerke, teure Urheberrechte oder das Profitkriterium. Ihr zufolge ist Literaturübersetzung immer auch politisch bedeutsam, da sie mit den Machtbeziehungen zwischen Staaten korrespondiert: „For a nation-state, exporting its literature in translation is a sign of its symbolic recognition on the international scene“ (Sapiro 2016: 84). Die Auswirkungen der Globalisierung auf die Verbreitung von übersetzter Literatur sieht sie zweischneidig:

Though the dynamics of globalization stimulated the local book industry in many countries and fostered cultural exchange through translation (the number of translations in the world increased by 50 % between 1980 and 2000 according to the Index Translationum), the concentration process has had a negative impact on cultural diversity. (Sapiro 2016: 87)

Diese Entwicklung hängt damit zusammen, dass Verleger aus Sicherheitserwägungen heraus dazu neigen, die Rechte für Bücher zu kaufen, die schon von anderen Verlegern erworben wurden. Das hat zur Folge, dass nur bestimmte Bücher zirkulieren, und so der literarische Massenmarkt gleichförmiger und monokultureller wird.

Doch es gibt auch gegenläufige Tendenzen im verlegerischen Handeln, die nicht finanziell oder ideologisch motiviert sind. Dass etwa die Zahl an

Übersetzungen aus einzelnen peripheren Sprachen zunimmt, lässt sich laut Sapiro auch mit der Annahme erklären, dass Literatur über die Kultur und Sitten eines Landes informieren kann (Sapiro 2016: 90). Bei solchen verlegerischen Selektionskriterien spielen vor allem symbolische Aspekte eine Rolle, etwa das Prestige und die Anerkennung im literarischen Feld:

The publisher plays a major role by transferring its symbolic capital – encapsulated in its brand name (like a fashion designer’s signature) – to the single work and to the author. The credit of the publisher is thus bequeathed to the authors he chooses to publish after a selection process.

There is, of course, a circularity in the dynamics of symbolic capital: a publisher partly accumulates symbolic capital by publishing authors that get attention through critical reception and prizes. (Sapiro 2017: 82)

Für Sapiro ist die internationale Kulturpolitik der UNESCO, insbesondere auf dem Wege von Förderprogrammen und Literaturpreisen, ausschlaggebend für die allmähliche Inklusion asiatischer und lateinamerikanischer Autor/innen in den 1960ern und 70ern sowie postkolonialer und weiblicher Autor/innen ab den 1990ern in den Kanon. Dennoch bedeute die Peripherialität von Literatursprache und kulturellem Feld nach wie vor eine geringere weltliterarische Anerkennung (Sapiro 2016: 91f.).

Selektions- und Kanonisierungsprozesse innerhalb eines globalen Literaturmarktes lassen sich anhand konkreter Beispiele etwas greifbarer machen, auch wenn an dieser Stelle nicht ausführlich darauf eingegangen werden kann. Nicht erst in der aktuellen Globalisierungsphase lassen sich marktstrategische Entscheidungen beobachten, die Selektions- und Kanonisierungsprozesse beeinflussen. Bereits um die Wende zum 20. Jahrhundert haben Verleger/innen etablierte politische wie ökonomische Machtnetzwerke als Katalysatoren genutzt. Besonders Paris als literarisches Zentrum des 19. Jahrhunderts – wie Beckett später prominent bemerken sollte: „what is not well known in Paris [...] is not well known“ (zit. nach Casanova 2004: 127f.) – hatte vielgestaltigen Einfluss auf das Schreiben sämtlicher, in dieser Perspektive als peripher wahrgenommener Regionen weltweit. Ein Beispiel aus dem lateinamerikanischen Kontext, das Jaime Hanneken (2010) zur Illustration anbringt: Von 1911 bis 1914 publizierte Rubén Darío das Magazin *Mundial*. Es war Daríos Ansinnen, die Potentiale von Paris zu nutzen und ein Magazin in spanischer Sprache zu publizieren, dessen Inhalte jedoch in Paris produziert und auch von diesem Zentrum aus vertrieben werden sollten. Auch bestand Darío auf den Terminus *magazine* gegenüber *revista*, um die Nähe zu modernen anglophonen wie frankophonen Publikationsverfahren und -bräuchen herzustellen. Hanneken, im Gegensatz etwa zu Franco Moretti, der sich in seinen Analysen vielmehr auf die Gattung des Romans bezieht, sieht Zeitschriften und

eben Magazine als aussagekräftige Zeugnisse einer Etablierung von Modernismen in der sogenannten Peripherie.

Dario verfolgte mit seiner verlegerischen Strategie ein doppeltes Ziel: Er wollte *Mundial* zu einem Sprachrohr lateinamerikanischer Kultur in Paris machen und gleichzeitig (in einer gegenläufigen Richtung oder Denkbewegung) lateinamerikanische Kultur von der Metropole aus verbreiten. Damit erreichte er nicht nur Leser/innen in Frankreich, sondern erzeugte auch eine große Lesebegeisterung in Lateinamerika: Dort empfand man die Inhalte des Magazins umso spannender, als es von dem – zumindest von den intellektuellen Eliten nach wie vor idealisierten – europäischen Zentrum aus vertrieben wurde. Die Rezeption von *Mundial* gab der Leserschaft eine Art von Exklusivitätsgefühl, von Statuserhöhung, eine Form von Privilegiert-Sein in der Peripherie.

Vergleicht man diese Dynamiken um die Wende zum 20. Jahrhundert mit der darauffolgenden Jahrhundertwende, ergeben sich selbstverständlich nicht nur verlagsstrategische Parallelen. Im 20./21. Jahrhundert rücken verstärkt auch Strukturen in den Blick, die davon zeugen, wie sich vermeintliche Peripherien von den großen Zentren der Buchproduktion loszulösen versuchen; man denke nur an die Bestrebungen in dem an herausragenden Autor/innen sehr reichen Argentinien nach der Wirtschaftskrise von 1998–2002, unabhängiger vom spanischen Buchmarkt zu werden. In den 1990er Jahren war Argentinien Buchmarkt ganz von den Importen großer spanischer Verlage bestimmt. Seit nach der Wirtschaftskrise die 1:1-Parität zum Dollar aufgegeben wurde, gestaltete sich die Verlagslandschaft um, eine Vielzahl kleiner und unabhängiger argentinischer Verlage entstand.

Sehr interessant ist in dieser Hinsicht auch der indische Buchmarkt, der mit dem Aufstieg Indiens zur Wirtschaftsmacht seit den 1980er Jahren und einem internationalen Boom englischsprachiger indischer Literatur in den 1990er Jahren vielfältigen Veränderungen unterworfen war und ist. Mittlerweile werden von global agierenden Verlagen vermehrt auch Autor/innen aus indischen Regionalsprachen übersetzt und vormals als nicht genuin indisch verworfene Themen finden mehr Akzeptanz. Das wichtigste Gegenmittel gegen die einst drohende Monokultisierung der indischen Literaturlandschaft durch die Dominanz des Englischen aber liefert laut *Börsenblatt des Deutschen Buchhandels* aus dem Jahr 2006 das Internet: Gerade in den regionalen Sprachen florieren Online-Magazine und Blogs, und während der wirtschaftliche Aufschwung soziale Unterschiede verschärft, werden durch das Internet Unterschiede etwa zwischen Stadt und Land oder zwischen gesellschaftlichen Schichten nivelliert (Kramatschek 2006: 11). Das indische Beispiel illustriert eine allgemeine Veränderung im Vergleich zur letzten Jahrhundertwende, denn der Blick auf die übermächtigen Zentren einer Weltliteraturproduktion in der westlichen Welt, insbesondere in Europa und den USA, ist insgesamt kritischer geworden.

II. Weltliteratur aus Hispanoamerika

Um besser zu verstehen, wie lateinamerikanische Literaturen zwischen 1959 und heute als Weltliteratur verhandelt und zirkuliert wurden, lohnt sich ein Blick in den literaturhistorischen Kontext des spanischsprachigen Amerika.¹ Wie bildeten sich dort literarische Strukturen heraus und wie entstanden Poetiken, die vermehrt im Kontext von Weltliteratur rezipiert wurden? Wie verliefen solche Rezeptionsprozesse, insbesondere zwischen Lateinamerika und Europa? Die hispanoamerikanischen Literaturen sind seit der Zeit ihrer Entstehung bekanntlich in einem Spannungsfeld zwischen Emanzipation von und Anpassung an Europa wahrgenommen worden, wobei der Anpassungsdruck an Modeströmungen aus Europa bis zum *Modernismo* Ende des 19. Jahrhunderts als sehr viel stärker gilt als der emanzipatorische Akt. Seit dieser Phase entsteht eine Literatur, die verstärkt als unabhängig und genuin lateinamerikanisch rezipiert wurde. Schließlich wurde eine Reihe von Autor/innen um Gabriel García Márquez und Mario Vargas Llosa während des so genannten *Boom* in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weltbekannt, und es gelang erstmals in der Geschichte der lateinamerikanischen Literaturen, überwältigende Erfolge am internationalen Buchmarkt zu erzielen. Welche Faktoren waren dafür verantwortlich, dass diese Werke eine weltliterarische Durchsetzungskraft erhielten, und in welchen literaturhistorischen Kontexten kann eine solche Rezeption lateinamerikanischer Literaturen als Weltliteratur verortet werden?

Eine kritische Perspektive im ersten Teil des Kapitels auf das so grundlegende wie – in manchen Fällen – problematische Rezeptionsmuster von Emanzipation und Anpassung an entscheidenden Kristallisationspunkten in der Geschichte der lateinamerikanischen Literaturen ermöglicht es, diese im Kontext der Weltliteraturdebatte neu zu bewerten. Im zweiten Teil des Kapitels sollen drei Beispiele herausgegriffen werden, die zeigen, inwiefern die Anschlussfähigkeit an bestimmte Diskurse oder Traditionen weltliterarische Rezeption bedingen kann, und die auch ein kritisches Verständnis dafür entstehen lassen, dass und warum andere denkbare Beispiele für Weltliteratur nicht als solche rezipiert worden sind.

Eng verwoben mit diesen Überlegungen ist die Tatsache, dass die Entscheidungen über die Zugehörigkeit zu einem Kanon von den Anfängen lateinamerikanischer Literaturen in der Kolonialzeit und zum Teil bis in die Gegenwart hinein in den verlegerischen Zentren Europas getroffen wurden, wobei seit Mitte des 20. Jahrhunderts auch die USA mit bedeutenden Verlagsstrukturen hinzukamen. Es muss natürlich immer mitreflektiert werden, wie sich solche

¹ Vgl. dazu auch Müller (2019a).

Denominationszentren über die Jahrhunderte entwickelt haben: Wann und wo entstanden Strukturen, die eine Rezeption literarischer Werke aus Lateinamerika als Weltliteratur überhaupt hervorgebracht oder doch entscheidend mitbestimmt haben?

II.1. Kristallisationspunkte im chronologischen Überblick

Kolonialzeit

Mit Blick auf die neuspanische Autorin Sor Juana Inés de la Cruz (um 1648/51–1695) hat Vittoria Borsò (2015) eine sehr grundlegende Revision der klassischen Rezeption vorgenommen. Auch wenn sich ein explizites Konzept von Weltliteratur erst seit Goethe entwickelt hat, entspricht Sor Juana Inés de la Cruz im 17. Jahrhundert den wichtigsten Kriterien für Weltliteratur bereits nahezu idealtypisch, so Borsòs These, die sie anhand von fünf Gesichtspunkten auffächert: Erstens verbinde Sor Juana das Partikulare mit dem Universalen. In ihrem Werk werden insbesondere griechisch-lateinische Traditionen und spanische beziehungsweise europäische philosophische Ansätze zu den lokalen Kulturen in Lateinamerika in Beziehung gesetzt, vor allem zu der des Nahuatl. Zweitens zeigt Borsò, in welchem Maße Sor Juanas Werk als Wissensspeicher fungierte, indem die Autorin zeitgenössisches Wissen aus den verschiedensten Gebieten, unter anderem aus der Medizin, in ihr Denken und Arbeiten einfließen ließ. Drittens geht es ihr um einen politischen Anspruch, um den politischen Einsatz für Diversität, der in Sor Juanas klerikalem Umfeld höchst kritisch wahrgenommen wurde und bereits aufklärerischen Charakter hat. In ihrem Willen zur politischen Intervention steht Sor Juana am Beginn einer Reihe von Autor/innen aus Lateinamerika, die zu einem weltliterarischen Kanon gezählt werden können. Als viertes Kriterium für eine Zuordnung Sor Juanas zur Weltliteratur greift Borsò ein anthropologisches Moment auf und kommentiert die Art, wie Sor Juana zwischen Literatur und Leben verhandele. Es geht ihr um eine Reorganisation des Wissens, insbesondere bezüglich der sinnlichen Wahrnehmung des Menschen: Sor Juana habe den europäischen Sensualismus des 18. Jahrhunderts vorweggenommen. Fünftens habe sie neue Epistemologien hinsichtlich Philosophie und Theologie geprägt, was nach Borsò zu den wichtigsten Charakteristika weltliterarischer Werke gehört.

Borsò entwickelt ihre Thesen anhand verschiedener Texte und Textsorten bei Sor Juana, insbesondere aber an dem Text „El divino Narciso“ (1685), einem *auto sacramental*, das auf dem Intertext von Ovid zum Narciso-Thema basiert, den Calderón de la Barca wiederum in seiner Komödie *Eco y Narciso* weiterentwickelt hat. Bedeutsam ist dabei eine vielschichtige Übersetzungs- und Transformationsleistung Sor Juanas, mit der sie die theologischen Allegorismen des Genres in den

neuspanischen Kontext überführt und dem allegorischen Diskurs eine neuartige materielle, territoriale und körperliche Konkretisierung einschreibt. Im Akt der Übersetzung von Symbolen und in der Inszenierung einer Diversität der Kulturen öffnet sich ein transformatorischer Raum, ein hybrider kultureller Raum des spanischen Territoriums in Lateinamerika, der in seiner Wirkungsmacht nicht zu unterschätzen ist. Neben Sor Juana sind hier auch der Peruaner Juan de Espinosa Medrano (um 1629–1688) sowie der Neuspanier Carlos de Sigüenza y Góngora (1645–1700) zu nennen. Mittels einer Hybridität, die verschiedene Wahrnehmungsweisen von Wirklichkeit und verschiedene Wissensmodi einbezieht, wird vom Textraum ausgehend die Autorität der kolonialen Ordnung infrage gestellt.

Ein Verständnis des kolonialen Barock in seiner transformatorischen Leistung ist entscheidend, um die Ursprünge eines Konzeptes von Weltliteratur in Lateinamerika auszumachen. In seinem Text „La curiosidad barroca“ (publiziert 1957 in *La expresión americana*) wendet sich José Lezama Lima in diesem Zusammenhang gegen das Bild der Assimilation und vertritt eine Auffassung, die nicht die hegemoniale Relation in den Blick nimmt, sondern eine freie Adaption und einen Austausch von Modellen. Er weist auch auf Beispiele aus dem Kontext klerikaler lateinamerikanischer Kunstpraxis hin, denen er eine größere künstlerische Freiheit und einen stärkeren Widerstand gegen die restriktive Welt der Gegenreformation attestiert, als sie in Spanien zur gleichen Zeit zu finden waren (Lezama Lima 1977 [1957]). Eine angemessene Wertschätzung und Einordnung der damit verbundenen künstlerischen Leistung erfolgt erst seit wenigen Jahrzehnten und steht teilweise noch aus.

Modernismo

Die Herausbildung einer eigenen, spezifisch lateinamerikanischen literarischen Tradition wird in der Literaturgeschichtsschreibung üblicherweise erst mit Vertretern des *Modernismo* assoziiert – oftmals etwas undifferenziert als These einer ersten emphatischen literarischen Unabhängigkeit Lateinamerikas von Europa. Am Beispiel des uruguayischen Essayisten und Autors José Enrique Rodó (1871–1917) lässt sich zeigen, wie auf avancierte inhaltliche wie formale Weise das europäische geistesgeschichtliche Kulturgut vielmehr kreativ anverwandelt (Ette 1994: 309) und weiterverarbeitet wird.

Die Parallelen zu einer Sor Juana Inés de la Cruz hinsichtlich dieser künstlerischen Anverwandlungsprozesse sind deutlich vorhanden, wenngleich der Kontext und die literarischen Mittel natürlich gänzlich andere sind. Rodó wurde – anders als Sor Juana – als Weltliterat rezipiert, da er die so wichtige, neuartige Symbiose von Orientierung an abendländischem Kulturgut und autonomen Elementen leistet. Deutlich wird hier an einem frühen Beispiel, was für die Denomination lateinamerikanischer Autor/innen als Weltliteraten durch die

verschiedenen Rezeptionsphasen hindurch entscheidend bleiben sollte: Die Anschlussfähigkeit an klassische Elemente der europäischen Tradition muss gewährleistet sein, um als Weltliteratur verhandelbar zu sein. Eine ähnliche Dynamik spielt auch bei anderen *modernistas* eine wichtige Rolle: Bei José Martí (1853–1895) wäre hier beispielsweise der Gedichtband *Versos libres* zu nennen, erstmals und noch unvollständig postum 1913 publiziert, der eine gänzlich neue, reimlose Verssprache einführt, während er gleichzeitig eine Vielzahl literarischer Stile verarbeitet, an eine barocke Rhetorik und insbesondere auch an romantische Themen und Modelle anknüpft. Eine neue, eigene und als lateinamerikanisch rezipierte Schreibweise wird bei Rubén Darío (1867–1916) mit dem berühmt gewordenen, 1888 erschienenen Gedichtband *Azul* publik und ist insofern in Europa anschlussfähig, als sie stark von der zeitgenössischen französischen Literatur beeinflusst ist. Neben einer Rezeption im Anschluss an französische Einflüsse (insbesondere Darío) und solchen aus der anglophonen Literatur (sehr deutlich bei Martí), lässt sich am Beispiel Rodó beziehungsweise des *Modernismo* noch eine weitere Entwicklung zeigen, die für die Rezeption modernistischer Autor/innen im Weltliteraturkontext entscheidend ist:

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich in Westeuropa eine relative Autonomie des literarischen Feldes, woraus sich entscheidende Folgen für die Etablierung von Denominationsprozessen von Literatur ergaben. Pierre Bourdieu hat bekanntlich herausgearbeitet, dass die Dreyfus-Affäre weit über Frankreich hinaus wirksam war und entscheidende Veränderungen mit sich brachte: So kommt der positive Begriff des Intellektuellen in Europa erst mit jener Dreyfus-Affäre auf, in der Emile Zola durch seine klare öffentliche und publizistische Stellungnahme zugunsten des zu Unrecht beschuldigten jüdischen Offiziers – so Bourdieu (1992: 186 f.) – den autonomen Anspruch des literarisch-kulturellen Feldes zementierte. Das symbolische Kapital, das Wissenschaftler/innen oder Schriftsteller/innen innerhalb ihres eng begrenzten Teilfeldes erworben hatten, setzten diese nun bewusst ein, um zu Themen allgemein öffentlichen Interesses Stellung zu nehmen.

In Lateinamerika kann von einer ökonomischen Infrastruktur des literarischen Feldes zu jenem Zeitpunkt noch keine Rede sein. Allerdings lässt sich im *Modernismo* ein verhaltenes Echo der westeuropäischen Entwicklungen einer Autonomisierung vernehmen. Bereits bei José Enrique Rodó kam der literarischen Praxis eine für Lateinamerika neue Bedeutung zu. Er beschäftigte sich mit Fragen nach den Koordinaten einer potentiellen autochthonen, lateinamerikanischen Kultur, Identität und Literatur sowie ihrem Verhältnis zur europäischen wie nordamerikanischen Geistes- und Kulturgeschichte. In Rodós meistrezipiertem Werk *Ariel*, erstmals erschienen im Jahr 1900, proklamiert der Protagonist Próspero – der Name stammt von der Hauptfigur aus Shakespeares *The Tempest* –, nah an

den Lehren der französischen Philosophen Jean-Marie Guyau und Ernest Renan, ein Bildungsideal, das genuin universalistisch zu sein habe; eben einen prämodernen, präkulturellen, ganzheitlichen Zustand, der vor der für die Modernisierung so typischen „funktionalen Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Teilsysteme“ (Lohmeier 2007: 9) noch möglich war. In seinem Amerikanismus löste sich Rodó nicht völlig von der europäischen Kultur.

Das Projekt einer geistigen Einheit Lateinamerikas als Vorstufe eines politischen Zusammenschlusses, wie Rodós Próspero es proklamiert, verfolgte auch Martí. Sehr aufschlussreich hinsichtlich einer sich langsam entwickelnden, auch strukturellen Unabhängigkeit des literarischen Feldes ist seine Positionierung im Zusammenhang publizistischen Informationsflusses: Während Martí's frühe Zeitschriftenprojekte den noch immer dominanten Informationsfluss von Ost nach West anzeigen, hat Ottmar Ette anhand von Martí's Schriften auch gezeigt, wie ein inneramerikanischer Informationsfluss in nord-südlicher Richtung etabliert wurde: „Seine [Martí's] Chroniken und Essays dokumentieren in hervorragender Weise einen erstmals selbstgesteuerten Wissenstransfer, der an den Bedürfnissen der lateinamerikanischen Länder orientiert ist“ (Ette 1994: 308).

Doch wie entwickelte sich so etwas wie ein relativ autonomes Feld in Lateinamerika nach dem *Modernismo* weiter? Rein soziologische Faktoren sprechen gegen eine relative Autonomie des literarischen Feldes in Lateinamerika Ende des 19. Jahrhunderts. Der noch weit verbreitete Analphabetismus reduzierte nicht nur rein faktisch betrachtet die Leserpotentiale, sondern erschwerte auch die Konstituierung einer intellektuellen Elite. Der mexikanische Kulturtheoretiker Carlos Monsiváis hat die schwierigen Rezeptionsbedingungen zu jenem Zeitpunkt in Lateinamerika beschrieben (2000: 115): unter anderem ein prekäres Bibliothekswesen, ein sehr kleines Netzwerk von allein in den Hauptstädten angesiedelten Buchläden und wenige, teils instabile Verlagshäuser. Einziges Beispiel für eine erfolgreiche Rezeption sei der 1844 erschienene Bestseller *María* von Jorge Isaacs.

Die häufig vertretene These, man könne bereits mit dem *Modernismo* in Lateinamerika von einer Strömung sprechen, die sich nicht nur inhaltlich, sondern auch von den literaturbetrieblichen Voraussetzungen her parallel zu Europa entwickelte, lässt sich nicht halten. Die von Bourdieu für Frankreich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts festgestellte Autonomie des literarischen Feldes, kann – trotz erster Ansätze hin zu einer Autonomisierung – nicht auf Lateinamerika übertragen werden. Die gesellschaftspolitischen Stellungnahmen blieben begrenzt, wohl in erster Linie deshalb, weil die Akteure institutionell noch fest in die Bereiche von Politik und Ökonomie eingebunden waren: So wie Rodó hatten fast alle Schriftsteller/innen bis in die 1960er Jahre Positionen im Regierungssystem inne. Solange sich in Lateinamerika Alphabetisierung und Demokratisierung noch auf eine kleine Minderheit beschränkten, war die Entwicklung einer eigenen

Infrastruktur der literarischen Produktion noch nicht möglich. Nicola Miller folgert aus den nicht mit den Strukturen in Europa vergleichbaren Bedingungen, dass zu diesem Zeitpunkt nicht einmal der Begriff des Intellektuellen auf Lateinamerika übertragbar ist: „In Spanish America, by contrast, adoption of the word was symptomatic of the fact that the conditions for professional intellectual life were only incipient; in other words, the resonance of the idea was dependent on a nascent modernity“ (1999: 4).²

Starke Einschränkungen hinsichtlich der Strukturierung und Autonomie eines literarischen Feldes betreffen auch noch die nächste literarische Generation, die lateinamerikanischen Avantgarden der 1920er Jahre. Sie verfassten fast ausschließlich Lyrik, die einer größeren Breitenwirkung vorenthalten war, da der Leserkreis exklusiv blieb. So experimentell und progressiv die Werke auch sein mochten – man denke etwa an die hoch produktiven Autoren Vicente Huidobro (1893–1948) und César Vallejo (1892–1938) –, sie waren nicht in der Lage, sich eine vollwertige Infrastruktur literarischer Produktion zu schaffen.

Jorge Luis Borges

Auf dem Weg hin zu einer strukturellen Veränderung und Loslösung des literarischen Feldes vom politischen in Lateinamerika spielt Jorge Luis Borges (1899–1986) eine besondere Rolle, war er doch der erste lateinamerikanische Autor, der mit einer entsprechenden internationalen Resonanz zum Kanon der Weltliteratur gezählt wurde, wenngleich er mehr unter Autor/innen, Verleger/innen und Kritiker/innen erfolgreich war, als dass er zu Lebzeiten große Verkaufserfolge erzielt hätte. Sein Œuvre nimmt in der lateinamerikanischen Literatur eine monolithische Position ein und es erweist sich als äußerst diffizil, Borges einer bestimmten literarischen Gruppe oder Strömung, einem bestimmten Genre oder einer epochalen Wende zuzuordnen. Sein Werk zeichnet sich durch eine außergewöhnliche Dichte an philosophischen, religiösen, künstlerischen Diskursen, Reflexionen und Kontexten aus sowie durch Texte, die zwischen literaturkritischen Essays, realistischer Prosa und Phantastik oszillieren. Diese universalistische Herangehensweise (Bell-Villada 1999: 295) ist es auch, die eine Zuordnung Borges' zu den Repräsentanten der *Boom*-Generation unmöglich macht, wollten deren wichtigste Vertreter doch eine genuin lateinamerikanische Literatur erschaffen, mit ganz eigenen inhärenten Funktionsmechanismen, Gattungen und Inhalten. Er kann auch kaum als rein modernistischer oder postmoderner Autor klassifiziert werden. Die Frage, weshalb Borges' literarisches Schaffen kanonisiert wurde und

² Vgl. dazu auch Müller (2004: 74–78). Eine lesenswerte Studie über die Entstehung der Figur des Intellektuellen im Kontext moderner Ideologien hat jüngst Gonzalo Navajas (2019) vorgelegt.

welche literarische Qualitäten seine Schriften besitzen, die diese zu weltliterarischem Rang erheben, ist sehr komplex und insbesondere in einer Studie von Alan Pauls (2004) hervorragend bearbeitet worden. Pauls betont die vielen Formen der Resonanz auf Borges' Werk sowie die Vielfältigkeit der charakteristischen literarischen Elemente bei Borges. Aspekte des Unverwechselbaren dieses Autors werden nicht nur in dessen literarischen Texten herausgearbeitet, sondern ebenso anhand von Interviews, Postkarten, Briefen, Radiobeiträgen und ähnlichen Dokumenten. Pauls sucht Borges auch in seiner Stimme, seiner Körperlichkeit und insbesondere auf einer Ebene, die er als zugleich intim und theatralisch, privat und öffentlich charakterisiert: „El Borges on stage“ (Pauls 2004: 8). Während Borges literarisch sicherlich eine Einzelstellung innehat, verweist diese Vorstellung eines „Borges on stage“ bereits auf die Inszenierung der *Boom*-Autoren in einem sich strukturell stark verändernden literarischen Feld.

Im Kontext der Weltliteraturfrage hoch interessant ist Borges' universalistisches, oft als weltliterarisch verhandeltes Konzept, das er in seinem bereits zitierten, 1955 veröffentlichten Essay „El escritor argentino y la tradición“ erläutert. Er greift darin zeitgenössische Positionen zu der Frage auf, wie eine argentinische oder auch lateinamerikanische Literatur auszusehen habe, und formuliert eine Poetologie jenseits nationalpoetischer Zuschreibungen. Borges kritisiert zunächst, dass die als argentinische Nationalliteratur gepriesene und proklamierte *literatura gauchesca* eigentlich keine Weiterführung der tatsächlichen argentinischen *poesía popular*, der Volksdichtung, sei. Die Imitation der volkstümlichen Sprache sowie die pseudo-mimetische Darstellung von imaginierten, argentinischen Stereotypen sei genau das Gegenteil der *poesía popular*. Diese reflektiere vielmehr größere (epistemologische, religiöse, philosophische) Weltzusammenhänge und bediene sich dabei einer allgemeingültigen Sprache sowie diverser topisch besetzter Bilder und Metaphoriken. Borges nennt hier Verse aus *La urna* von Enrique Banchs (1888–1968), in denen sich dieser des griechisch sowie germanisch aufgeladenen kulturgeschichtlichen Bildes der Nachtigall bedient, um eine „Poesie des Höheren“ zu erschaffen. So sei es ein Irrtum, dass sich die argentinische Dichtung ausschließlich in spezifisch argentinischen Charakteristiken manifestiere. Nicht nachvollziehbar ist für Borges die Idee, dass man einen Autor nationalspezifisch als französischen oder englischen Dichter bezeichne, da er in seinen Schriften immer auch über solche Zuschreibungen hinausgehende Themen behandle (Racine mit römischen beziehungsweise griechischen Sujets, Shakespeare mit dänischen). Positionen einer national-argentinischen Literatur lehnt er ab und zeigt, dass es sich dabei um relativ neue Auffassungen handelt, die sich literaturgeschichtlich nicht begründen lassen. Damit grenzt er sich auch ab von der an eugenische, darwinistische und rassistische Vererbungstheorien des 19. Jahrhunderts erinnernden nationalistischen Annahme, ein bestimmtes Schreiben ergebe sich aus der historischen

Abstammung: Wenn Argentinier also ähnlich wie Spanier schrieben, so Borges, sei dies weniger ein Zeugnis einer ererbten Fähigkeit als eher ein Beweis für die universale intellektuelle Vielseitigkeit der Argentinier.

Die gegenläufige These, dass die Argentinier durch den Status als noch junge und erst kürzlich gegründete Nation (1816) keine Vergangenheit hätten, sich somit in der kulturgeschichtlichen Situation der *Tabula rasa* befänden und sich folglich besonders von Europa emanzipieren und distanzieren müssten, ist für Borges aber genauso wenig haltbar. Denn die sich in Europa ereignenden Geschichtsläufe des 20. Jahrhunderts, ob der Zweite Weltkrieg oder der Spanische Bürgerkrieg, als Konflikte höherer politischer, ideologischer Positionen, betrafen die Argentinier emotional genauso – als Nachfahren der Europäer wie auch als Weltbürger. Borges plädiert für eine Emanzipierung von sämtlichen die Kunst und das Denken determinierenden Modellen und fordert einen souveränen Umgang mit der europäischen Vergangenheit und Kulturgeschichte (vgl. Borges 1955).

Letztlich ist es wohl auch die wiederholte Forderung nach einer universalistischen Ausrichtung der argentinischen, südamerikanischen und lateinamerikanischen Literatur, die Borges für eine Reihe (nicht nur) lateinamerikanischer Autor/innen zum zentralen Referenzpunkt macht: Autor/innen, die eine intellektuelle Fremdbestimmung und Einengung ablehnen und dabei oftmals – wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise – intertextuell arbeiten wie der Italiener Umberto Eco, der Chilene Roberto Bolaño³ oder die Mexikanerin Valeria Luiselli.

Der Boom

Nachdem mit Jorge Luis Borges der erste Weltliterat mit einer für diesen Kontext zukunftsweisenden Poetologie und einer breiten internationalen Wirkungsmacht benannt ist, gilt es, strukturelle Entwicklungen nachzuzeichnen, die den Weg für eine noch weitaus umfassendere Rezeption lateinamerikanischer Autor/innen ebneten. Zwischen den 1950er und den 1970er Jahren gibt es nach Nestor García Canclini (1989) in Lateinamerika entscheidende Entwicklungen, die auf einen strukturellen Wandel hinweisen: wirtschaftlicher Aufschwung, Städtewachstum, Erweiterung des Marktes der kulturellen Güter, Zunahme des Schul- und Universitätsbesuchs, Rückgang des Analphabetismus auf 10–15 %. In Argentinien, Mexiko und Brasilien kommt es um 1940 zu einem Aufschwung der Buchindustrie. Der peruanische Autor Mario Vargas Llosa registriert Mitte der 1960er Jahre, dass endlich in Lateinamerika ein günstigeres Klima für die Literatur entstehe. Buchclubs und Lesezirkel begannen sich auszuweiten und die Bourgeoisie

³ Vgl. zu Roberto Bolaños intertextuellem Werk und seiner Rezeption weltweit die Studie von Benjamin Loy (2019).

habe entdeckt, dass Bücher wichtig und Schriftsteller mehr seien als harmlose Narren, dass sie eine Aufgabe zu erfüllen hätten (Vargas Llosa 1971 [1967]: 19). Martha Zapata Galindo zeigt am Beispiel von *México en la Cultura* der Zeitung *Novedades*, die dann von *Siempre* mit der Beilage *La Cultura en México* abgelöst wurde, wie in den 1950er Jahren die wichtigsten intellektuellen Gruppen in Mexiko in Verbindung mit Zeitschriften, Zeitungsbeilagen oder universitären Einrichtungen entstanden, in denen sie hohes Ansehen und kulturelle Macht akkumulierten. Zu diesem Zeitpunkt begannen Schriftsteller/innen und Intellektuelle auf Distanz zum offiziellen Nationalismus des mexikanischen Staates zu gehen. Eine wichtige Station auf dem Weg zu einem breiteren Zugang zu weltweit relevanten Denominationszentren, die über aus Lateinamerika kommende Weltliteratur entscheiden, bildet auch gerade in Mexiko die Gründung oder Expansion einiger Verlage wie Era, FCE, Joaquín Mortiz und UNAM, die sich gegenüber jüngeren Autor/innen als sehr offen erwiesen (Zapata Galindo 2003: 103–105, s. Müller 2004: 78f.).

Dieser strukturelle Wandel in ganz Lateinamerika bereitete den Boden dafür, dass lateinamerikanische Autor/innen erstmalig in einer kontinentalen Breitenwirkung international wahrgenommen wurden. Dass eine Zugehörigkeit zum weltliterarischen Kanon und feldsoziologische Faktoren untrennbar miteinander verbunden sind, zeigt sich geradezu modellhaft bei den Romanautor/innen der 1960er Jahre, die häufig zum sogenannten *Boom* der lateinamerikanischen Literatur gezählt werden. Erstes sozioökonomisches Indiz für die erlangte – wenn auch immer nur relative – Autonomie war die institutionelle Unabhängigkeit etwa eines Gabriel García Márquez (und anderer Autor/innen seiner Generation) vom Regierungssystem, die in diesem Ausmaß erstmalig in Lateinamerika zutage tritt. Entscheidender jedoch war die ethische Unabhängigkeit, die jene Autor/innen mit ihrer Berufung auf das Volk gegenüber der politischen Klasse geltend machten und derentwegen sie sich zu Trägern von Universalwerten emporschwangen. Sie beanspruchten, die Bedürfnisse eines *pueblo* zu artikulieren, das sie sowohl durch kapitalistische Klasseninteressen wirtschaftlich unterdrückt als auch durch europäische Vorherrschaft kulturell gegängelt sahen. Ihren Stiftungsakt als Intellektuelle vollzogen sie, indem sie unter Berufung auf genuine Normen des literarischen Feldes in das politische Feld eingriffen. Die Unabhängigkeit gegenüber den staatlich-gesellschaftlichen Machtinstanzen und die damit einhergehende, implizite Eigenständigkeit des literarischen Feldes war eine entscheidende Voraussetzung, um Zugang zu den verlegerischen Zentren in Europa und den USA zu bekommen (Müller 2004: 79, 275).

Der *Boom* der lateinamerikanischen Literatur der 1960er Jahre mit den schnell zu Bestsellern avancierten Romanen von Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar und anderen hängt neben den soziologischen auch mit anderen – für weltliterarische Kanonisierungsprozesse sehr

relevanten – Faktoren zusammen. Julio Cortázar brachte den kleinsten gemeinsamen Nenner der *Boom*-Romane so auf den Punkt: „Qué más es el boom, si no la más extraordinaria toma de conciencia del pueblo latinoamericano de su propia identidad?“ (zit. nach Rama 1982: 244). Aus innerliterarischer Perspektive stehen ganz klar Identitätsfragen im Zentrum der literarischen Produktion der *Boom*-Generation. Der Schwerpunkt liegt hier wohlgerne auf dem Prozess der Bewusstwerdung, der Identitätssuche, sei es nun im Rückgriff auf präkolumbianische Mythen, zyklische Zeitstrukturen oder experimentelle Erzählverfahren.

Eine entscheidende Rolle spielten dabei die politischen und sozialen Befreiungsbewegungen, die auf dem Subkontinent immer drängender wurden. Die Kubanische Revolution etwa kann als Auftakt angesehen werden; und das, obwohl der Name *Boom* sicherlich die rein wirtschaftlichen Erfolge meint, die vor allem dem Haus Seix Barral in Barcelona zu verdanken sind, das die lateinamerikanischen Autoren auf den Markt brachte. Der Glaube an die Kubanische Revolution verband alle *Boom*-Autoren: Sie wollten dem durch Analphabetismus und Armut zum Schweigen verdamnten Volk eine Stimme verleihen, durchaus in Anlehnung an Sartres Konzept vom engagierten Intellektuellen. So war es zumindest bis 1971 – als Herberto Padilla wegen eines kritischen Gedichtbandes vom Castro-Regime verhaftet wurde und bald danach in einem Schauprozess sein öffentliches Schuldbekenntnis ablegte. Bei vielen marxistischen oder marxistisch inspirierten Intellektuellen Lateinamerikas ließ das die Kuba-Utopie ins Wanken geraten. Mit ihrem Protestbrief an Castro und einer Unterschriftenaktion in *Le Monde* distanzieren sie sich von dem kommunistischen Regime.

Boom-Erfolge und Exklusionsmechanismen

Sowohl dem Identitäts- als auch dem Lateinamerikabegriff, die den *Boom*-Erfolge zugrunde liegen, sind Exklusionsmechanismen inhärent, die kritisch hinterfragt und teilweise noch beforscht werden müssen. Zentral sind Gender- und Genrefragen, etwa die Frage, warum sich selbst im erweiterten Kreis der dem *Boom* zugerechneten Autoren keine Frau befindet oder warum er sich allein auf die Erzählliteratur auswirkte. Grundsätzlich ist nicht zu rechtfertigen, dass die brasilianische Literatur in dieser weltweiten und massiven Zirkulation lateinamerikanischer Literaturen eine derart marginale Rolle spielt.⁴ Wie ist es darüber hinaus zu bewerten, dass alle Vertreter des *Boom* nicht nur männlich und

⁴ Vgl. zu den Aspekten von Marginalisierung brasilianischer Autor/innen bzw. von Frauen die Studien von Leonie Meyer-Krentler zu Clarice Lispector: *Clarice Lispectors doppelte Isolation* (in Vorbereitung) zu Übersetzungs- und Rezeptionsdynamiken im Kontext der aktuellen Debatte um Weltliteratur sowie in der Reihe „Leben in Bildern“ des deutschen Kunstverlags der Band *Clarice Lispector* (2019).

spanischsprachig waren, sondern zugleich Angehörige der weißen Mittel- und Oberschichten des Subkontinents? Welche Gründe gab es für die Tatsache, dass herausragende Autoren wie Juan Carlos Onetti, Guillermo Cabrera Infante, Antonio Di Benedetto oder Salvador Elizondo als Zeitgenossen der *Boom*-Autoren nicht Teil des globalen Erfolgs waren, wie er dem Netzwerk um García Márquez, Fuentes oder Vargas Llosa zuteilwurde? Die Analyse dieser implizit sich vollziehenden Exklusionsmechanismen berührt den fundamentalen Aspekt der Übersetzung als *conditio sine qua non* von Weltliteratur (vgl. Venuti 2012). Wenn für David Damrosch bekanntlich ein Hauptkriterium von Weltliteratur „writing that gains in translation“ (2003: 288) lautet, dann stellt sich bezüglich besagter Ausschließungsverfahren nicht zuletzt die Frage, welche Rolle das komplexe Feld der Übersetzung innerhalb globaler Zirkulationsprozesse von Literatur einnimmt. Emily Apter hat darauf hingewiesen, dass dabei gerade Texte problematisch sind, welche durch Elemente der Unübersetzbarkeit eine geringere Anschlussfähigkeit an verlegerische Publikationsstrategien aufzuweisen scheinen (Apter 2013). Allerdings hat das Interesse an theoretischen Fragen der Unübersetzbarkeit eine Zeitlang den Blick verstellt für konkrete *politics of translation*, etwa was die Übersetzungsförderung angeht oder die Rolle einzelner Übersetzer.⁵

Nach dem Boom

Für das Spätwerk der zu Stars avancierten Schriftsteller aus Lateinamerika kann man bereits ab den 1970er Jahren, spätestens aber ab 1989 einen Abschied von den großen identitätsstiftenden Entwürfen konstatieren. Dies lässt sich auf die Formel bringen: vom *pueblo* zum *público*, also eine Verlagerung vom (lateinamerikanischen) Volk, für das gesprochen werden sollte, hin zum Publikum, in erster Linie zu einem europäischen und nordamerikanischen Publikum, an dessen Geschmack und Erwartungshaltung man sich immer mehr orientierte. Dafür steht der Rückzug in die betonte Lesbarkeit, narrative Entwürfe, die sich nicht nur in den Erzählstrategien, sondern auch in der Wahl des Stoffs eher an europäischen oder nordamerikanischen Mustern orientieren und schließlich auch die literarische Inszenierung des eigenen Frühwerks, vordergründig sicherlich eine Distanznahme, doch zugleich ein ständiges Spielen mit (und Erinnern an) die eigenen Erfolge.

Dezidierter noch als ihre literarischen Väter erklärten jüngere Autor/innen den Themen der 1960er Jahre ab Beginn der 1990er eine Absage. So parodierten die Gruppen Crack mit Jorge Volpi oder auch McOndo mit Alberto Fuguet in ihren Manifesten das spezifisch Lateinamerikanische und wandten sich häufig in ihren

⁵ Eine Ausnahme bildet hier etwa der Band von Roig-Sanz/Meylaerts (2018).

Werken ostentativ ab von lateinamerikanischen Themen. Ob das mit einem Rückgang der Erfolge in der spanischen und lateinamerikanischen Verlagsindustrie zusammenhängt, sei dahingestellt (vgl. dazu auch Müller 2004, 257–261).

Nach dem *Boom*, mit seinen großen Verkaufserfolgen in Europa und den USA, ist vor allem einem lateinamerikanischen Autor des 20. Jahrhunderts von Seiten der Literaturkritik, der international agierenden Verlage und auch der Literaturwissenschaft noch einmal der Rang von Weltliteratur zugesprochen worden: dem Chilenen Roberto Bolaño (1953–2003), der in seiner Wirkungsmacht eine ähnlich monolithische Einzelstellung einnimmt wie Borges für seine Zeit. Nach einer Jugend in Mexiko lebte Bolaño ab 1977 in Spanien. Unter Schriftsteller/innen und Kritiker/innen erfuhr er nach seinem Tod 2003 und insbesondere nach dem großen Erfolg seines posthum erschienenen Romans *2666* in den USA eine einzigartige Rezeption, während er am Markt zunächst keinen übermäßigen Erfolg erzielte. In seiner Poetologie gibt sich Bolaño wie Borges eher wenig lateinamerikanisch. Ihm ist ein mehr universalistisches, literarischen Bezügen und Einflüssen aus verschiedensten Zeiten und Traditionen nachgehendes Literaturverständnis zu eigen, das auf Borges' Erzählungen genauso verweist wie auf Baudelaire oder Mallarmé. Seine Themen sind dabei sehr stark in der politischen und sozialen Gegenwart Lateinamerikas verankert, insbesondere, was Erfahrungen von Exil und Gewalt angeht. Ein Verständnis dafür zu wecken, dass diese Themen nicht allein lateinamerikanisch sind, obwohl sie in ihren lateinamerikanischen Kontexten erzählt werden, etwa dem Kontext der unzähligen Frauenmorde im mexikanischen Grenzgebiet zu den USA in den 1990er Jahren (*2666*, 2004), ist eine der herausragenden Leistungen des literarischen Werkes von Roberto Bolaño.

II.2. Rezeptionsmuster: Varianten weltliterarischer Anschlussfähigkeit

Mit den folgenden Überlegungen sollen drei Varianten der Rezeption vorgestellt werden, die zeigen, wie über die Anschlussfähigkeit literarischer Werke an etablierte Diskurse und Traditionen sowie programmatische (Selbst-)Positionierungen von Autor/innen weltliterarische Durchsetzungskraft entstehen kann: Erstens Elena Poniatowska, deren Werk sich durch eine besondere Anschlussfähigkeit an linksgerichtete politische Diskurse in den 1970er und 1980er Jahren auszeichnet, während hier gleichzeitig die Frage nach Exklusionsphänomenen hineinspielt.⁶

⁶ Zu Exklusionsprozessen und mexikanischen Autorinnen vgl. das Kapitel „The Idea of the Mexican Woman Writer“, in: Sánchez Prado (2018c: 139–182).

Zweitens Jorge Volpi, der in seiner programmatischen Abkehr von einer Erwartungshaltung an spezifisch lateinamerikanisches Schreiben zu einem weltweiten Erfolg gelangte und eine hohe Anschlussfähigkeit an Klassiker der westlichen (Wissenschafts-)Geschichte aufweist. Drittens Juan Gabriel Vásquez als Beispiel für eine spezifische Anschlussfähigkeit an in Europa etablierte Traditionen und die Tendenz, sich als Autor/in von spezifisch lateinamerikanischen Identitäten zu lösen und das eigene Werk explizit weltliterarisch zu positionieren.

Elena Poniatowska

Das Werk der mexikanischen Autorin Elena Poniatowska (*Paris 1932) ist im Kontext des *Boom* vergleichsweise wenig zirkuliert worden. Immer wieder ist darauf verwiesen worden, wie exklusiv die Erfolgsautoren des *Boom* männlich, weiß und Angehörige der oberen Mittelschichten waren. Pierre Bourdieu schreibt über soziale, männliche Dominanz befördernde Praktiken: „[...] quelle que soit leur position dans l'espace social, les femmes ont en commun d'être *séparées des hommes par un coefficient symbolique négatif* qui [...] affecte négativement tout ce qu'elles sont et ce qu'elles font, et qui est en principe d'un ensemble systématique de différences homologues“ (Bourdieu 1998: 100 [Hervorh. im Orig.], s. auch Sánchez Prado 2018c : 140f.). Dies ist sicher auch zutreffend für das literarische Feld Lateinamerikas in den 1970er und 1980er Jahren, eine Phase, die für die Rezeption Poniatowskas entscheidend war. Gleichzeitig muss auch der Blick darauf gelenkt werden, dass Poniatowska vor diesem Hintergrund in manchen Kontexten geradezu zur weiblichen Vorzeigeautorin wurde, die gleichzeitig anschlussfähig war an Positionen linker politischer Diskurse in Europa. Poniatowska schrieb dezidiert politisch motiviert am Kanon der *novela testimonial* mit. Ihr Werk bewegt sich zwischen kritischem Journalismus und einer sehr spezifischen literarischen Schreibweise, die Interviews, Fakten und Tatsachenberichte mit fiktionalen Komponenten vermengt. Häufig geht es darum, marginalisierten gesellschaftlichen Gruppen eine Stimme zu verleihen. Die Verbreitung ihrer Werke wurde vom Interesse US-amerikanischer (überwiegend weiblicher) Literaturwissenschaftler/innen in den 1970er und 1980er Jahren entscheidend begünstigt (Schuessler 2007: 243). Insbesondere die beiden Titel *Hasta no verte, Jesús mío* (1969) und *La noche de Tlatelolco* (1971) erfuhren eine intensive und äußerst positive Rezeption. *La noche de Tlatelolco*, eine auf Interviews beruhende, collagenhafte Chronik der blutigen Ereignisse vom 2. Oktober 1968, erschien in englischer Übersetzung erstmals 1975 bei Viking Press in New York (*Massacre in Mexico*; Übersetzung von Helen R. Lane) und wird zu den Klassikern der lateinamerikanischen *testimonio*-Literatur gezählt. Cynthia Steele etwa bezeichnet in ihrer Studie *Politics, Gender, and the Mexican Novel, 1968–1988: Beyond the Pyramid* von 1992 Poniatowska – neben Carlos Monsiváis – als „responsible for converting

the testimonial novel and the social and political chronicle into the quintessential narrative genre of the seventies and eighties“ (Steele 1992: 11, zit. nach Schuessler 2007: 247). Weiter betont Steele Poniatowskas Engagement für die

powerless, marginalized, and oppositional members of society who lack access to self-representation in print and the media: the handicapped, AIDS victims, earthquake victims, women artists and writers of the past, political performers, political prisoners, tradeunion organizers, opposition leaders, servants, garment workers, Indian women. (Steele 1992: 11f., zit. nach Schuessler 2007: 247)

Hier zeigt sich einer der beiden bedeutenden Stränge in der internationalen akademischen Rezeption Poniatowskas, der die linksgerichtete gesellschaftskritische Ausrichtung ihrer Schriften und die literarische Dokumentation marginalisierter Lebenswirklichkeiten in den Fokus nimmt und der auch in jüngeren Publikationen prominent vertreten ist:

Las crónicas de Elena Poniatowska son antídotos literarios y efectivos a las acciones del sistema político. Frente al olvido oficial y temporal, la memoria y la huella histórica; frente a la falsedad y tergiversación de los hechos, la autenticidad y la fidelidad; frente a la superficialidad, lo necesario y auténtico; frente al escueto registro de hechos, el tratamiento creativo y poético. (Poot Herrera 2017: 21)

Daneben sind im Laufe der Jahre zahlreiche akademische Arbeiten entstanden, die Poniatowskas Werk durch die Linse des Paradigmas vom ‚weiblichen Schreiben‘ analysieren, häufig im Kontext weiterer mexikanischer (oder auch lateinamerikanischer) Autorinnen wie Elena Garro oder Rosario Castellanos. Allgemein lässt sich sagen, dass die Wertschätzung ihres Werkes von Seiten der Literaturwissenschaft und Literaturkritik ausgeprägt ist; Poniatowska wird oft im gleichen Atemzug mit Octavio Paz, Carlos Fuentes oder Gabriel García Márquez genannt. Sowohl das journalistische als auch das literarische Werk der Autorin sind seit Beginn der 1970er Jahre Gegenstand einer konstant wachsenden Zahl akademischer Veröffentlichungen: Bis 2007 entstanden allein in den USA 24 Dissertationen zu ihren Werken. Zum Vergleich: Zu Carlos Fuentes wurden im gleichen Zeitraum 70, zu Octavio Paz 53 und zu Rosario Castellanos 33 Dissertationen verfasst. Außerdem war Poniatowska Gastprofessorin an verschiedenen US-Universitäten und erhielt eine kaum noch zu überblickende Zahl an Ehrendoktorwürden (Schuessler 2007: 254). Poniatowskas literarischer Ruhm wurde von einer ganzen Reihe literarischer Auszeichnungen weiter gefestigt und in die Öffentlichkeit getragen,⁷ die

⁷ Unter anderem wurde sie 1978 als erste Frau mit dem mexikanischen Premio Nacional de Periodismo geehrt, 2002 mit dem Premio Nacional de Ciencias y Artes und 2004 mit dem

2013 in der Verleihung des Premio Cervantes gipfelte, des renommiertesten Preises für spanischsprachige Literatur – eine Ehre, die vor ihr nur drei Frauen zuteil geworden war (vgl. Benmiloud/Lara-Alengrin 2014: 18). Seit 2008 gibt es sogar einen Elena-Poniatowska-Literaturpreis für spanischsprachige Literatur, der jährlich anlässlich der Buchmesse in Mexiko-Stadt verliehen wird.

Dass ihre Strahlkraft weit über die Grenzen Mexikos, der USA und der spanischsprachigen Welt hinausreicht, zeigt etwa der chinesische Preis für den besten ausländischen Roman, den sie im Jahr 2002 für *La piel del cielo* gewann.⁸ Poniatowska gehört in China zu den bekanntesten mexikanischen Autor/innen, wie folgendes Zitat über Guillermo Pulido Gonzalez, Leiter des Instituts für Mexikostudien an der Beijing Foreign Studies University, zeigt: „When Guillermo Pulido Gonzalez first worked in China from 2008 to 2010, he was amazed that the Chinese people he encountered had been exposed to such Mexican writers as Carlos Fuentes, Elena Poniatowska and Octavio Paz through Chinese translations“ (Zhou 2015). Dies mag nicht allzu sehr überraschen, da linksgerichtete Literatur mit *testimonio*-Charakter in China zu diesem Zeitpunkt durchaus eine besonders dankbare und intensive Rezeption erfuhr.⁹

Betrachtet man nun die internationale Zirkulation von Poniatowskas Büchern genauer, so stellt man fest, dass sie über die Jahrzehnte hinweg kontinuierlich in viele verschiedene Sprachen übersetzt wurden, neben dem Englischen etwa ins Polnische, Französische, Dänische, Niederländische, Deutsche, Russische, Japanische, Italienische (vgl. Schuessler 2007: 258) oder eben auch Chinesische. Auffallend ist dabei, dass in den einzelnen Ländern jeweils verschiedene Werke für die Übersetzung ausgesucht wurden. Der Roman *Dos veces única* etwa, 2016 bei

ehrwürdigen Journalismus-Preis Maria Moors Cabot der Columbia-Universität. Die Auszeichnung mit dem Premio Alfaguara (2001 für *La piel del cielo*) erhöhte Poniatowskas Bekanntheitsgrad in der gesamten spanischsprachigen Welt (Schuessler 2007: 243). Ihr wurden auch renommierte internationale Literaturpreise verliehen, wie der Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos (2007 für *El tren pasa primero*), der Premio Biblioteca Breve (2011 für *Leonora*) und natürlich der Premio Cervantes (2013). 2006 erhielt sie als erste Mexikanerin den Preis für das Lebenswerk der *International Women's Media Foundation* in Anerkennung ihres Modellcharakters für zahlreiche junge Journalistinnen und ihrer Verdienste durch ihre wöchentliche Literaturwerkstatt, in der einige der vielversprechendsten weiblichen Literatortalente Mexikos ausgebildet werden (vgl. Geddis 2007; Schuessler 2007: 256). Den Premio Villaurrutia, der Poniatowska für *La noche de Tlatelolco* zugesprochen wurde, lehnte sie ab, da sie sich fragte: „¿quién iba a premiar los muertos?“ (Benmiloud/Lara-Alengrin 2014: 17).

⁸ Vgl. <http://www.china.org.cn/english/culture/51680.htm>.

⁹ Vgl. hierzu die Dissertationsschrift von Yehua Chen (im Druck) zu Übersetzung und Zirkulation lateinamerikanischer Literaturen in China, in der sie u. a. die politischen Dimensionen der Rezeption dieser Literaturen im 20. und 21. Jahrhundert während verschiedener Phasen der Entwicklung des chinesischen Verlagssektors in den Blick nimmt.

Seix Barral erschienen, wurde noch im selben Jahr in Polen publiziert, aber sonst in keine weitere Sprache übersetzt. Die einzige chinesische Übersetzung wiederum ist ein Werk, das darüber hinaus nur ins Englische übersetzt wurde (und zwar erst ein Jahr nach dem Erscheinen der chinesischen Ausgabe): *La piel del cielo*, ausgezeichnet mit dem Premio Alfaguara 2001. Offenbar gab es kein verlegerisches Rezeptionsmuster, das eine stärkere internationale Durchsetzungskraft hätte entfalten und Poniatowska zu einer breiteren Rezeption und auch hinsichtlich der Verkaufszahlen zu einem Erfolg hätte verhelfen können.

In einem Interview darauf angesprochen, warum etwa ihr Werk *Hasta no verte, Jesús mío*, das nur zwei Jahre nach Gabriel García Márquez' *Cien años de soledad* erschienen war, nicht annähernd die gleiche internationale Resonanz erfuhr, führt Poniatowska als Grund zum einen die Tatsache an, dass sie als weibliche Autorin im literarischen Feld einen weitaus schwereren Stand gehabt habe als ihre männlichen Kollegen, zum anderen die ans Journalistische grenzende Form der Testimonialliteratur (Pino-Ojeda 1998: 145). Sicherlich spielen hier Fragen des literarischen Genres hinein; die Melange von reportageartigen und literarischen Elementen und der collagenhafte Stil Poniatowskas passten offenbar nicht recht in die Marketing-Kategorien der internationalen Verlage. Eine offene Frage bleibt etwa, warum *La noche de Tlatelolco* (1971), das stets zu den wichtigsten Werken der Autorin gezählt wird und ihren Ruhm mitbegründet hat, lange Zeit außer ins Englische (1975) offenbar in keine weitere Sprache übersetzt wurde. Besonders augenfällig ist diese Lücke auf dem deutschen Buchmarkt – ihren verlagspolitischen Hintergründen wird in Kap. III.2.8 intensiver nachgegangen.

Mit Blick auf jüngere internationale Rezeptionstendenzen lassen sich in den letzten Jahren zaghafte neue Entwicklungen feststellen. Poniatowskas erster Roman etwa, *Lilus Kikus*, 1954 in Mexiko erstpubliziert, begann erst ein halbes Jahrhundert nach seinem Erscheinen international zu zirkulieren: 2005 wurde er ins Französische und Englische und 2009 ins Italienische übersetzt. Die späte Verbreitung des Romans führt der US-amerikanische Verleger Poniatowskas auf drei Gründe zurück: Zum einen wurde der Roman zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung 1954 als Kinderbuch gelabelt. Zum anderen war die Autorin eine unbekannte Frau. Und schließlich fanden die feministischen Züge des Romans zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung keinen Anklang bei der Leserschaft, während genau dies im 21. Jahrhundert gewürdigt wird.¹⁰ In Polen ist aktuell eine intensive verlegerische Beschäftigung mit Poniatowskas Schriften festzustellen, was mit der Würdigung mit dem Premio Cervantes 2013 sowie mit ihrer polnischen

¹⁰ Nachzulesen auf der Internetseite der University of New Mexico Press: <https://unmpress.com/books/lilus-kikus-and-other-stories-elena-poniatowska/9780826335821>.

Abstammung zusammenhängen kann: Zwei der drei polnischen Übersetzungen wurden 2016 und 2017 publiziert. Im April 2017 würdigte Marcin Żurek Poniatowska mit einem ausführlichen Artikel zu ihrem Leben und Werk, in dem er auch ankündigte, aktuell sei eine Übersetzung von *Juan Soriano, niño de mil años* aus seiner Feder in Arbeit (Żurek 2017). Das so wichtige *La noche de Tlatelolco* ist seit 2014 dank des kleinen Toulouser Kollektiv-Verlags CMDE auch in französischer Sprache zugänglich, unter dem Titel *La Nuit de Tlatelolco. Histoire orale d'un massacre d'État*. All dies vermittelt den Eindruck, als werde Poniatowskas Werk nun langsam eine breitere internationale Rezeption zuteil.

Jorge Volpi

Jorge Volpi (*1968 in Mexiko-Stadt) ist bekanntlich der Kopf der sich Mitte der 1990er Jahre mit einem eigenen Manifest etablierenden literarischen Strömung El Crack. Zentrales Anliegen literarischer Gruppen wie Crack oder auch McOndo ist eine Absage an die Diskurse des Magischen Realismus. Das heißt, die Erwartung eines spezifisch lateinamerikanischen Schreibens für Autor/innen, die ursprünglich aus Lateinamerika kommen, hat sich – zumindest in lateinamerikanistischen Kreisen – spätestens seit diesem Zeitpunkt endgültig überlebt. Diese paradigmatische Positionierung, die sich in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre teilweise in Manifesten niederschlug, etablierte sich wenig später zum Kanonwissen lateinamerikanischer Literaturgeschichten. Für die Frage danach, wie Weltliteratur überhaupt *gemacht* wird, ist daher relevant, welche neuen, weltliterarisch rezipierbaren Muster dieser Paradigmenwechsel hervorbringt. Entlang welcher Brüche und Verwerfungen verläuft die literarische Neuorientierung in Lateinamerika selbst und welche Rezeptionsfilter werden dadurch international gefördert?

Jorge Volpis internationaler Durchbruch gelang mit dem Roman *En busca de Klingsor*, der 1999 erschien und, grob gesprochen, vom Atombombenprojekt des NS-Regimes handelt. Volpi hatte zuvor in Mexiko bereits fünf Romane veröffentlicht: *A pesar del oscuro silencio* (1993) über den mexikanischen Dichter Jorge Cuesta, *Días de ira* (1994), den politischen Roman *La paz de los sepulcros* (1995), sowie *El temperamento melancólico* (1996) und *Sanar tu piel amarga* (1997). *En busca de Klingsor* war aber der erste, der außerhalb Mexikos erschien: In Spanien von Seix Barral publiziert, veränderte dieser Roman, wie bei so vielen lateinamerikanischen Autor/innen, Volpis Karriere als Schriftsteller. Er wurde in 34 Sprachen übersetzt und in mehr als vierzig Ländern verkauft.¹¹

¹¹ *En busca de Klingsor* zirkulierte zunächst in Europa und den Vereinigten Staaten, bevor der Roman auch auf dem hispanoamerikanischen Markt rezipiert wurde (López de Abiada/Leuenberger 2004: 358). 1999, im Jahr der Veröffentlichung in Spanien, waren die Übersetzungsrechte schon an Verlage in den USA (Scribners), dem Vereinigten Königreich (Fourth State),

Carlos Fuentes beschrieb *En busca de Klingsor* als „moral fable of our time“ (zit. nach Regalado López 2013: 101) und Guillermo Cabrera Infante sprach von einer „novela alemana escrita en español“ (zit. nach López de Abiada/Leuenberger 2004: 359), was in den zeitgeschichtlichen Bezügen zu Deutschland, aber auch in den impliziten Verbindungen zu Thomas Manns *Doktor Faustus* begründet sein dürfte. Für das Genre, das nur schwer festzulegen ist, findet Cabrera Infante die Bezeichnung „ciencia-fusión“ (zit. nach ebd.), da das Werk Wissenschaft mit Geschichte, Politik und Literatur vermengt. Die Gattungsmischung, die weit über einen klassischen Roman hinausreicht, ist immer wieder Thema, so wird Volpi Werk als „una suerte de compendio razonado“ oder „una especie de divulgativa enciclopedia de la ciencia moderna“ (Solano 1999: 13, zit. nach Hunziker 2005: 57) bezeichnet. Der Roman sei

una de las novelas más complejas y arrebatadoras de los últimos tiempos escritas en castellano: un relato documentadísimo que es, a su vez, ficción y testimonio, novela de suspense o espionaje, crónica histórica y científica, retablo de fascinantes y contradictorios personajes, historia de amores y obsesiones fatales y, finalmente, una novela de ideas. (Dés 1999: 28, zit. nach Hunziker 2005: 58)

In einem Interview mit Volpi aus dem Jahr 2000 ordnet Mihály Dés, der Herausgeber von *Lateral*, den Welterfolg von *En busca des Klingsor* folgendermaßen ein: „la recepción de la novela y las múltiples contrataciones extranjeras son muestras de un reconocimiento que no se ha visto desde las novelas del boom“ (Dés 2000: 28f., zit. nach Hunziker 2005: 59).

Wie bereits erwähnt, sind weder die Charaktere von *En busca de Klingsor* noch die Szenarien lateinamerikanischer Natur – entsprechend dem Credo von Crack –, was eine Debatte zwischen den Vertreter/innen des Lokalismus einerseits und denen des Kosmopolitismus andererseits entfachte. Es wurden Stimmen laut, die den Roman als Verrat der mexikanischen Tradition empfanden, so wird zum Beispiel der Literaturkritiker und -wissenschaftler José Felipe Coria in einem Artikel in *El País* vom 19. April 2000 zitiert mit den Worten:

Deutschland (Klett-Cotta), Frankreich (Plon), Italien (Mondadori) sowie in den Niederlanden, Brasilien, Portugal und Israel verkauft worden – Rechte im Gesamtwert von einer halben Million US-Dollar (Ángel Villena 1999). Nur anderthalb Jahre nach seinem Erscheinen kursierte in Spanien bereits die fünfte und in Mexiko sogar die siebte Neuauflage (Hunziker 2005: 59). Im Jahr 2004 gab Volpi selbst an, die spanischsprachige Ausgabe habe sich bereits 70.000 Mal verkauft (E-Mail vom 5. August 2004, zit. nach ebd.).

Ya no notamos que sea un novelista mexicano que le está hablando al público mexicano, muchos de los temas son como una nostalgia del ser europeo. Su forma de concebir la novela no es como una experiencia personal, sino como una opción sin pasado. Les importa más la técnica literaria que llegar a impactar o tratar de encontrar una voz personal. Lo grave es la impersonalidad con que se puede llegar a escribir. Su obra pudo haber sido creada en Europa, Suramérica o cualquier parte. (Ortega Ávila 2000)

Der Vorwurf, der im Raum steht, bezieht sich auf die kosmopolitische Ausrichtung eines mexikanischen Autors. Er trifft die Crack-Autor/innen im Allgemeinen, aber im Speziellen auch den Roman, mit dem Volpi der internationale Durchbruch gelang:

the *crack* novels are a heteroclitite combination of unequal stories (some of them are disastrous) whose starting flag is a false cosmopolitanism, a literature written by Latin-Americans who had decided to abandon, as if it was too radical, the old national subjects and introduce themselves as contemporary. (Domínguez Michael 2004: 48, zit. nach Alvarado Ruiz 2017: 41)

Andere Lesarten hingegen sehen Volpi vielmehr in der Tradition von Jorge Luis Borges' Kurzgeschichten wie „Deutsches Requiem“ oder Romanen wie José Emilio Pachecos *Morirás lejos* und Roberto Bolaños *La Literatura Nazi en América*.¹² Zudem begreift Volpi Literatur als Ausgangspunkt für Kritik, lehnt absolute Dogmen ab und auch der konstruktive Dialog mit Kritiker/innen und Literaturwissenschaftler/innen aus Spanien, Lateinamerika und den Vereinigten Staaten entpuppt sich als gewinnbringend für seine Werke, die stets stereotypische Annahmen über das Dasein als lateinamerikanischer Autor infrage stellen (vgl. etwa Regalado López 2013: 101–104).

Ganz deutlich zeigen sich im lateinamerikanischen Kontext divergierende Lektüremuster, die die neue literarische Ausrichtung von Volpis Welterfolg im Speziellen und der Crack-Literatur im Allgemeinen mal als falschen Kosmopolitismus kritisieren und mal als zeitgemäße Transterritorialität feiern und die in ihrer Widersprüchlichkeit den Brüchen und Reibungen entsprechen, mit denen ein Paradigmenwechsel stets einhergeht. Die Rezeption dieser ‚neuen‘ lateinamerikanischen Literatur durch die Literaturkritik außerhalb Lateinamerikas bewegt sich im Wesentlichen zwischen den beiden Polen des Zuspruchs zu einer erzählerisch innovativen Fusion von wissenschaftlichen und literarischen Diskursen und der Kritik an einem zu konstruierten, zu behelenden Charakter von Volpis Prosa –

¹² Zur Verkäuflichkeit bzw. Konjunktur verschiedener Romane aus Lateinamerika, die sich mit dem Nationalsozialismus befassen, vgl. vor allem das erste Kapitel in Hoyos (2015: 33–64).

nichts anderes letztlich als eine Kritik an der erzählerischen Umsetzung beim Zusammenführen verschiedener Genres und Diskurse.

Der Erfolg beim Lesepublikum war dennoch beachtlich, ganz besonders in Deutschland, wo durch die Thematik, aber auch durch die Anlehnung an traditionsreiche literarische Stoffe wie den Parzival-Mythos oder das Faust-Thema eine besondere Anschlussfähigkeit eine Rolle spielt. In der Beilage der *Welt am Sonntag* zur Buchmesse in Frankfurt am 07. Oktober 2001 wird Volpis Roman an zweiter Stelle auf der Liste der meistverkauften Bücher geführt (López de Abiada/Leuenberger 2004: 365).

Mit *En busca de Klingsor* hat Volpi einen Roman vorgelegt, der offenbar ein spezifisches weltliterarisches Rezeptionsmuster entscheidend mitgeprägt hat. Inwiefern sich dieses als dauerhaftes Weltliteratur-Paradigma durchzusetzen vermag, bleibt abzuwarten. Mit seinen folgenden Romanen¹³ konnte Volpi selbst nicht mehr an den Erfolg von *Klingsor* anknüpfen. Die Kriterien allerdings, dass lateinamerikanische Autor/innen sich als ‚westlich‘ geltender Themen mit innovativen erzählerischen Mitteln annehmen, dass auf verschiedenen Ebenen eines Romans wissenschaftliche Diskurse integriert werden und vor allem auch der Aspekt der Gattungsmischung lassen sich bei einer ganzen Reihe lateinamerikanischer Romane ausmachen, die in den vergangenen Jahren weltweit zirkulierten.

Juan Gabriel Vásquez

Um den Blick dafür zu schärfen, wie die Entstehungsbedingungen lateinamerikanischer Literaturen mit Fragen der Weltliteraturwerdung in der aktuellen Phase beschleunigter Globalisierung ineinandergreifen können, soll nun anhand eines dritten Beispiels – dem von Juan Gabriel Vásquez – eine weitere Dimension der Anschlussfähigkeit an etablierte literarische Traditionen gezeigt werden.¹⁴ Dabei ist nicht zuletzt die Frage bedeutsam, in welcher Weise heute explizit weltliterarische Konzepte das Schaffen selbst, die unmittelbare Arbeit von Autor/innen beeinflussen können.

¹³ In Paris schrieb Volpi *El fin de la locura* (2003), einen Roman über das Verhältnis zwischen Intellektuellen und Macht zu Zeiten der Pariser Studentenproteste im Mai 1968. *No será la Tierra* (2006), ein Roman über den Zerfall des Sowjetsystems 1989, bildet gemeinsam mit *En busca de Klingsor* und *El fin de la locura* Volpis Trilogie des 20. Jahrhunderts, die drei historische Großereignisse behandelt: den Zweiten Weltkrieg, die 1968er-Bewegung in Paris und den Zerfall des Sowjetsystems (Regalado López 2013: 97–103). Seit 2006 folgten noch acht weitere Romane in wechselnden Verlagen, deren letzter, *Una novela criminal* über den Fall Florence Cassez, 2018 mit dem Premio Alfaguara ausgezeichnet wurde (AFP 2018).

¹⁴ Die folgenden Überlegungen zu Juan Gabriel Vásquez beruhen auf meinem Artikel „Juan Gabriel Vásquez: ¿representante de una nueva literatura mundial?“ (Müller 2017c).

Mitte der 1990er Jahre ging der kolumbianische Schriftsteller Juan Gabriel Vásquez für mehrere Jahre nach Europa: zuerst nach Paris, dann in die belgische Abgeschiedenheit der Ardennen und später nach Barcelona; mittlerweile lebt er wieder in Bogotá (Vervaeke 2013: 279). Diese im weitesten Sinne dem Nomadendasein verschriebene Lebensperiode war für seine künstlerische Entwicklung prägend und hat – wie man aus mehreren Interviews und Schriften weiß – ganz eigenen Einfluss auf sein Werk genommen, das seit der Übersetzung von *Los informantes* (2004) ins Englische und Französische im Jahr 2008 international rezipiert wird.

So kommt es nicht von ungefähr, dass Vásquez während seiner Jahre in Europa zwei der Weltzentren des literarischen Schaffens sowie des literarischen Betriebs ansteuerte: Paris und Barcelona, die in gewisser Weise ihren Topos als literarische Hauptstädte für lateinamerikanische Autor/innen über die letzten zwei Jahrhunderte hinweg behaupten konnten. Paris bleibt für Vásquez der „ombligo del mundo literario“ (De Maeseneer/Vervaeke 2010), so der kolumbianische Autor in einem Interview. Genauso jedoch, und dies betont Vásquez ebenfalls, sei es ein Ort, an dem diverse, und nicht nur französischsprachige Werke des Weltliteraturkanons entstanden sind.

Juan Gabriel Vásquez hat also seine Heimat verlassen und ist nach Paris gegangen, nicht (nur) um den Großen der Weltliteratur zu folgen und ihren Wegen nachzuspüren, sondern auch um zu prüfen, inwiefern ein – in seinem Falle freiwilliger – Ortswechsel sein Schreiben, seine Weltsicht, seine literarische Technik, seine Sujets und Inhalte, seine Lektüren und letztlich sein Verständnis der kolumbianischen und auch lateinamerikanischen Heimat zu beeinflussen und zu ändern vermag.¹⁵ Der Ortswechsel fungiert bei Vásquez als experimentelle Form eines Paradigmenwechsels, der in seiner weltliterarischen Tragweite auf drei Ebenen virulent ist: Auf poetologischer Ebene zeigt er sich in Denkansätzen für eine universale ‚Literatur ohne festen Wohnsitz‘, auf Textebene sind es die zahlreichen impliziten wie expliziten intertextuellen Verweise, die in diese Richtung deuten, und auf der ästhetischen Ebene schließlich offenbart sich der weltliterarisch intendierte Konnex zu Gabriel García Márquez – als Kolumbianer und Lateinamerikaner. Von Vásquez selbst existieren interessante Statements zur Ästhetik García Márquez‘, die er in dem kurzen Essay „Malentendidos alrededor de García Márquez“ (2005) formuliert und sich damit selbst in die weltliterarische Reflexion eingeschaltet hat.

¹⁵ Wichtige Recherchen im Zusammenhang mit Juan Gabriel Vásquez verdanke ich Sylvester Bubel.

In einem Interview mit Rita De Maeseneer und Jasper Vervaeke aus dem Jahr 2010 gibt Juan Gabriel Vásquez zu Protokoll, dass das Abfassen großer Literatur im Ausland als *expatriado* wohl zur Identität des lateinamerikanischen Autors und Intellektuellen gehöre und keinesfalls etwas genuin Neues der zeitgenössischen Literatur darstelle:

Desde luego es algo que no hemos inventado ni yo ni mi generación, ni tampoco los del boom, que eran todos novelistas expatriados: Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa y Fuentes escribieron sus grandes novelas fuera de sus países. Parece estar en la raíz de una cierta metafísica del escritor latinoamericano. (De Maeseneer/Vervaeke 2010)

Wenn Vásquez von einer Metaphysik des Schreibens außerhalb des ‚Mutterlandes‘ spricht und dadurch gar ein vereinendes Muster zu erkennen vermag unter den unbezweifelbaren Weltliteraten Lateinamerikas Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa und Fuentes, vertritt er eine These, die besagt, dass so etwas wie Literatur, die Chancen haben könnte, in den Kanon der Weltliteratur aufgenommen zu werden, erst durch Distanzierung, durch einen Akt der Selbstbefreiung aus der Gewohnheit, dem Bekannten und Vertrauten erzielt werden kann. Dazu gehört auch, die angestammten, anerlernten, liebgewonnenen, aber auch begrenzenden Denkmuster und Haltungen hinter sich zu lassen: „Establecer una distancia con el lugar de donde viene, con el hogar“ (De Maeseneer/Vervaeke 2010) – dies war also der Impetus für seine eigene Auswanderung. Paris, „lugar de acogida de varias literaturas“ (ebd.), habe ihm, nicht zuletzt durch die Tradition und auch Dichte des literarischen Betriebes, auch technische und damit poetologische Fragen beantwortet und avancierte so zu einem Teil seiner eigenen „mitología personal“ (ebd.), den er mit so vielen internationalen und lateinamerikanischen Autor/innen teilt: „Mi idea era que estando fuera de mi país la escritura se haría realidad con menos resistencias y mayores elementos de juicio, y aprovechando una mayor contaminación“ (ebd.), so lässt sich Vásquez weiter in dem Interview zitieren, und er möchte sein Leben außerhalb der Heimat keineswegs als eine Form der Diaspora bezeichnet wissen, da in diesem Terminus immer „cierta pretensión de superioridad moral“ (Vásquez 2009: 179) mitschwinge. Auch der Begriff des Exils erscheint Vásquez nicht adäquat, sei er doch konnotiert mit einem „prestigio curioso“ sowie einem durch die politischen und kriegerischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts immer mitschwingenden „color político“ (ebd.).

Für sich selbst, der jederzeit problemlos und restriktionsfrei in sein Herkunftsland hätte zurückkehren können, hat Vásquez den Begriff des *inquilino* gewählt,¹⁶

¹⁶ Der Begriff des *inquilino* verdankt sich Vásquez' Beschäftigung mit V.S. Naipaul, der von einem Kritiker so genannt wurde (vgl. Vásquez 2009: 179).

um seine eigene Situation in Analogie zur Tierwelt zu beschreiben: „inquinino es cualquier animal que vive en la madriguera o el nido de un animal de otra especie“ (Vásquez 2009: 179). Besonders das Gefühl, als *inquinino* unterwegs, auf der Durchreise zu sein („estar de paso“), gefällt ihm – und ihm scheint dieser Lebenswandel, genauer gesagt der Impetus, freiwillig in die Fremde zu streben, eine Parallele mit dem Leseakt zu haben:

Desde 1996 me he ido de tres países distintos, y cada vez me parece más probable que las razones que uno tiene para vivir en lugares ajenos se acaben pareciendo a las que tiene para leer ficción de la buena: ampliar nuestra noción, insoportablemente confinada y estrecha y miope y provinciana, de la experiencia humana, de lo que es y no es la experiencia humana. Sólo hay otro motivo para leer buena ficción, y es ampliar nuestra noción de lo que es la buena ficción. Y eso se puede hacer – por lo menos en teoría – sin ir a meterse entre animales de otra especie. (Vásquez 2009: 180)

Vásquez sieht sich durch seine Haltung jedoch mit einem gängigen Vorurteil unter Literat/innen konfrontiert (personifiziert und formuliert durch Philip Roth), eben der Frage, wie ein ‚entwurzelter‘ Autor *sein* Thema finden kann, wenn er nicht im eigenen Land lebt; und es ist Vásquez’ Anliegen, dieser „tradición Faulkneriana que considera que la única manera de ser universal es ser rabiosamente local“ entgegenzutreten und die Frage zu stellen: „Qué implica, para un novelista y para su obra, estar en el extranjero mientras esa obra se construye, qué implica el desarraigo?“ (Vásquez 2009: 180). Eine Antwort auf diese Frage ist für Vásquez die Hybridisierung, die ein solches literarisches Schaffen im Ausland erfährt: „Escribir fuera, igual que leer en otras lenguas, es someterse voluntariamente a la hibridación, a la impureza“ (Vásquez 2009: 184). Und es sind seiner Ansicht nach gerade die Autoren des *Boom*, die es geschafft hätten, die spanische Sprache ein Stück weit zu zerstören, sie neu zu entwickeln sowie typisierte Sujets ad acta zu legen, was ein großes Erbe darstelle:

Esto, entre otras cosas, nos dejaron como legado los novelistas del boom latinoamericano: el derecho a romper la lengua española, a repudiar las prosas castizas y a abrazar los barbarismos. *Rayuela*, *Terra Nostra*, *Tres tristes tigres* son lugares donde la lengua española de un Ciro Alegría, en Latinoamérica, o de un Azorín en España, sirve apenas dar constancia. (Vásquez 2009: 184)

Es ist also eine neue Sprache, die der *Boom* mitgeschaffen hat, eine Sprache, „del carácter itinerante, desarraigado, multilingüe y contaminado“, deren sich der *escritor inquinino* auch zu bedienen habe, um nicht wie ein „notario“ zu klingen (Vásquez 2009: 184, 186).

Wie sieht nun die Themenwahl des *escritor inquinino* aus? Dieser möchte, so Vásquez, das Unbekannte erforschen, er möchte, und hier bezieht er sich wie

schon beim Begriff des *inquilino* wieder auf Naipaul, „revivir el asombro del lector ante un mundo que es, por derecho propio, asombroso“ (Vásquez 2009: 186) – und eine der wichtigsten Tugenden bei dieser Exploration des Verschütteten beziehungsweise Wiederbelebung des Staunens ist die topisch besetzte Suche (*el buscar*). Die Parallele zu Jorge Volpi, dessen Roman *En busca de Klingsor* die Suche bereits im Titel trägt – wenn auch unter anderen Vorzeichen –, drängt sich an dieser Stelle auf und wäre sicher einer näheren Untersuchung würdig. Vásquez selbst wehrt sich vehement gegen Forschung und Kritik, die wiederholt ein solch „inquisitives Erforschen“ („la condición exploradora o inquisidora de la novela“; Vásquez 2009: 187) eines geographischen Raumes oder einer bestimmten Epoche im Roman für ein Schreiben in Kolumbien nach dem gigantischen Werk von Gabriel García Márquez negiert hat. Niemals sei die Suche nach und Entdeckung von Geschichte(n) und Sujets eines Raumes ‚aufgebraucht‘ oder abgeschlossen.

Doch erst sein persönlicher Werdegang, seine Reise durch Europa sowie seine breite Lektüre und Beschäftigung mit Weltliteraten wie Joseph Conrad und V.S. Naipaul haben Vásquez dahin geführt, in *Los informantes* (2004) über seine Heimat Kolumbien zu schreiben; gerade wegen der „condición de zona oscura“ (Vásquez 2009: 187), die das Land für ihn darstellt, ist es zum wichtigen, wenn nicht zum zentralen Sujet seiner Romane geworden: „hoy, en cambio, la falta de certezas me parece la mejor razón para emprender el complejo aparato preguntón que es una novela“ (Vásquez 2009: 188). Insbesondere die Anspielungen auf weltliterarische Sujets in *Los informantes* fügen sich dabei nahtlos in die Konzeption eines solchen Kolumbien-Romans ein. In *Los informantes* wird erzählt, dass der Protagonist Gabriel Santoro der Ältere, ein Rhetorikprofessor in Bogotá, während seiner Adoleszenz ein Verbrechen begangen hat: Fälschlich und mutwillig denunziert er während des Zweiten Weltkrieges den deutschstämmigen Konrad Deresser, Vater seines besten Freundes Enrique, wodurch dieser auf die sogenannte ‚schwarze Liste‘ der USA kommt, interniert wird, sein geschäftliches wie privates Leben zerstört sieht und sich dann in der Konsequenz durch einen „coctel de aguardiente y pólvora“ (Vásquez 2004: 119) selbst tötet. Enrique verschwindet nach dem Tod seines Vaters. Aus Rache lässt er seinem ehemaligen Freund Gabriel Santoro auflauern: Bei einem Machetenangriff durch Unbekannte verliert dieser mehrere Finger. Auch um sich seine erfolgreiche Karriere nicht zu verbauen, versucht Gabriel jahrzehntelang, seine Tat zu vertuschen, bis sein gleichnamiger Sohn sie schließlich aufdeckt und dann, nach dem Unfalltod des Vaters Anfang der 1990er Jahre, ein Buch mit dem Namen *Los informantes* schreibt.

Dem Roman stellt Vásquez prominent zwei Zitate von Demosthenes voran und in der Chronologie des Lesens stößt man zunächst auf diese beiden Motti im Paratext, die wichtige Essenzen des Inhaltes präfigurieren. Das erste lautet:

„Nunca te purificarás tú de las acciones por ti mismo allí realizadas; no hablarás tanto como para eso“; anschließend sind drei Fragen zu lesen: „¿Quién quiere hablar? ¿Quién quiere hacer acusaciones respecto de los acontecimientos pasados? ¿Quién quiere garantizar el porvenir?“ (Vásquez 2004: 9). Beide Zitate stammen aus der so bekannten Kranzrede (*Sobre la corona*) von Demosthenes, zu dem im Roman immer wieder Bezüge hergestellt werden. Dass Vásquez gerade den wohl wichtigsten Redner der Antike als Anwalt beziehungsweise Symbol für die Allgegenwärtigkeit der nationalsozialistischen Schrecken in der kolumbianischen Peripherie voranstellt, verdeutlicht den von ihm in seiner Poetik postulierten Grundsatz, dass seine „experiencia extraterritorial“ (Vásquez 2009: 188) sowie seine universelle Beschäftigung mit Literatur den kolumbianischen Komplex im Roman bereichert hat.

In dem erwähnten Essay „Malentendidos alrededor de García Márquez“ aus dem Jahr 2005 äußert sich Juan Gabriel Vásquez zu García Márquez als Referenzpunkt für sein Schreiben:

¿Cómo se escribe bajo la sombra de *Cien años de soledad*? La pregunta me parece un falso problema, casi una vacuidad retórica, y lo he dicho más de una vez en más de una entrevista. Pero hoy intentaré dar a mis reparos un empaque menos indignado y más racional, menos informal y más articulado. (Vásquez 2005: 42)

Dieser Konnex ist wohl weniger einer kolumbianischen Verbundenheit der beiden Autoren geschuldet, als vielmehr der weltliterarischen Unhinterfragbarkeit des Nobelpreisträgers, der hier stellvertretend für die lateinamerikanische *Boom*-Generation stehen mag. Die weltweite Durchsetzungskraft von García Márquez' emblematischem Roman *Cien años de soledad* hängt eng mit zwei tragenden Säulen zusammen, die fundamental für den Erfolg des *Boom* waren: innerliterarisch die erfolgreiche Inszenierung des Projekts einer spezifisch lateinamerikanischen Identitätssuche, gepaart mit einer formalen Dimension, die es erlaubt, den Roman als Epos zu lesen; außerliterarisch eine erstmalige Unabhängigkeit des lateinamerikanischen Autors vom Regierungssystem, gepaart mit einer linksgerichteten Parteinahme im Sartre'schen Sinne, d. h. als Sprachrohr für das unterdrückte Volk. Konkret bedeutet dies, dass sich innertextuell einerseits ein Ringen um Identität zeigt, bevorzugt im Rekurs auf mythische Elemente wie einem zyklischen Zeitverständnis oder speziellen Motiven, wie dem der Maske. Diese Elemente wollen eine kollektive Identität begründen, die das Autochthone, Präkolumbische betont und sich dadurch von der europäischen Hegemonie befreit. Dieser emanzipative Versuch wird durch die formale Inszenierung der inhaltlichen Aspekte noch potenziert, und zwar insofern, als die genannten Motive in *novelas totales* und utopische Entwürfe integriert sind. Die Verbindung von formaler Totalität und identitätsstiftendem Moment erlaubt es, *Cien años de soledad*

als Epos zu lesen. Die weltliterarische Überzeugungskraft dieses Romans (wie auch anderer *Boom*-Romane) liegt also im *Projekt*, d. h. in einer spezifisch lateinamerikanischen Identität, die über den Rückgriff auf eine kulturelle Essenz (Ursprung) gesucht wird.

Zudem wird bei García Márquez, wie im ersten Teil dieses Kapitels dargestellt wurde, stellvertretend für die gesamte lateinamerikanische Literatur Ende der 1960er Jahre eine Entwicklung abgeschlossen, die in Westeuropa bereits zur Jahrhundertwende ihren Höhepunkt erreicht hat mit dem, was Pierre Bourdieu die Autonomie des literarischen Feldes nennt. Die Folgeentwicklung jüngerer Generationen lateinamerikanischer Autor/innen – und in diesem Fall von Juan Gabriel Vásquez – hängt in nicht unwesentlichem Maße mit jener erreichten Autonomie der *Boom*-Generation zu diesem Zeitpunkt (Ende der 1960er Jahre) zusammen.

Vor dieser historischen Folie lässt sich die weltliterarische Bedeutung des Vásquez'schen Werkes neu verorten und zudem mit ihm eine neue Entwicklung lateinamerikanischer Literaturen im Rahmen weltliterarischer Selektionsprozesse ausmachen. Die Suche nach einer spezifisch lateinamerikanischen Identität scheint nicht mehr der dominante Rezeptionsfilter zu sein. Vásquez' Romane zeigen sich weniger utopieversessen, weniger ideologisch entschieden, weniger hochkulturell. Dafür kommen das Spielerische, das Parodistische, die Mischung von Hoch- und Alltagskultur, das Geschichtliche stärker zum Ausdruck. Im Gegensatz zum gesellschaftskritischen, utopischen Potential von einst ist die politische Dimension bei ihm weniger tendenziös.

Während in lateinamerikanischen Literaturen mit dem Prädikat Weltliteratur in den 1960er Jahren eine lateinamerikanische Kultur, die sich (diachron) aus ihren Wurzeln nährt, als kohärent von innen gezeigt wurde und eine unmittelbare Gegenüberstellung mit dem gleichzeitigen kulturell Anderen, v. a. Europa und Nordamerika, ausblieb, so thematisiert Vásquez Identität heute als individuelle Entwicklung, die sich erst in der (synchronen) Konfrontation mit dem Anderen abzeichnet. Von all seinen Romanen vermittelt *El ruido de las cosas al caer* am intensivsten ein alternatives Identitätsmodell zu dem eines García Márquez oder der *Boom*-Romane überhaupt. Die Erinnerung an eine spezifische Periode in der kolumbianischen Geschichte – die 1980er und vor allem 1990er Jahre als *post-violencia*-Phase – ermöglicht eine kollektive Leseerfahrung, die ihre Originalität einer Überlappung zweier Phänomene verdankt. Dies ist zunächst eine für außerkolumbianische Leser durchaus exotistische Inszenierung des Lebens mit dem Phänomen des *narcotráfico*, die innerhalb der kolumbianischen Leserschaft als identitätsstiftendes Band wirkt. Dieses Band eines zunächst nationalen Rezeptionsrahmens wird aber durch Ironie und Anekdotenhaftigkeit gesprengt und damit anschlussfähig an international etablierte weltliterarische Lektüremuster.

Das Wachrufen einer kollektiven Erinnerung an eine präkolumbische Vergangenheit in *Cien años de soledad* wird ersetzt durch einen recht aktuellen Erinnerungsdiskurs, den der 1980er und 1990er Jahre:

La gente de mi generación hace estas cosas: nos preguntamos cómo eran nuestras vidas al momento de aquellos sucesos, casi todos ocurridos durante los años ochenta, que las definieron o las desviaron sin que pudiéramos siquiera darnos cuenta de lo que nos estaba sucediendo. (Vásquez 2011: 227)

[...] Maya volvió a recordar, volvió a dedicarse al fatigoso oficio de la memoria. (Vásquez 2011: 244)

Damit wird ein alter durch einen neuen Exotismus abgelöst, der durch innertextuelle Dimensionen eine weltliterarische Durchsetzungskraft erlangt.

III. Weltliterarische Konzepte in der Verlagspraxis

III.1. Von ‚Weltliteratur‘ zu ‚Literaturen der Welt‘

Nachdem die Problematik weltliterarischer Forschungsperspektiven bis hin zu weltliterarischen Konzepten des Schreibens selbst im Kontext der Besonderheiten einer lateinamerikanischen Literaturgeschichte ausführlich dargestellt worden sind, soll im Folgenden nun die Arbeit an konkreten Beispielen aus der Verlagspraxis im Vordergrund stehen.¹ Als Ausgangspunkt hilft ein Blick auf die sich derzeit verändernden Kanonisierungsprozesse karibischer Literaturen durch weltweit agierende Verlage ein konzeptionelles Spannungsfeld aufzuzeigen, das sich als grundlegend für die Arbeit am Material darstellt. Im Weiteren dient dann – aufgrund der besonderen Materiallage – das Lateinamerika-Programm des deutschen Suhrkamp Verlags als Rahmen für konkrete Analysen.

Für diesen praxisorientierten Zugang soll nun an eine Begriffsdimension angeknüpft werden, die unter den Terminus ‚Literaturen der Welt‘ gefasst werden kann (vgl. Ette 2004).² Wenngleich ähnliche Bestrebungen auch unter Beibehaltung des Weltliteraturbegriffs unternommen wurden (vgl. etwa die Arbeiten in Küpper 2013), ist das Konzept der ‚Literaturen der Welt‘ vor allem als programmatische Modifizierung zu verstehen: Der Begriff knüpft an ‚klassische‘ Vorstellungen von Weltliteratur zwar an, doch wird dem alten Begriff eine völlig neue Bedeutung abgewonnen, eine Bedeutung, die unverkennbar jenseits nicht nur des Nationalstaats, sondern jenseits der Nationalliteratur liegt, auch wenn diese weiterhin über äußerst wichtige Instanzen der Produktion, Reproduktion, Distribution und Rezeption verfügt. Die ‚Literaturen der Welt‘ haben an Sesshaftigkeit verloren und in zunehmendem Maße nomadisierende, in Bewegung befindliche Denk-, Schreib- und Wahrnehmungsmuster in sich aufgenommen (Ette 2004: 179). Folgende Charakteristika gelten vergleichbar verbindlich für

1 Die Bedeutung materieller Produktions- und Distributionsprozesse als *sine qua non* der Weltliteratur betont auch Jorge J. Locane in seiner Studie zur Weltliteratur im lateinamerikanischen Kontext: „Así, la literatura mundial, donde, por contraste con las literaturas locales, la cadena de mediaciones y agregado de valor se dilata de modo exponencial, sería el resultado de un complejo sistema de articulaciones y sumatorias [...]. Sin las mediaciones necesarias para acondicionar el artefacto literario y ofrecerlo a esa recepción distante no hay literatura mundial“ (Locane 2019: 216).

2 Dem Spannungsfeld von ‚Weltliteratur‘ und ‚Literaturen der Welt‘ gehe ich auch mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen in Müller (2014a, 2015a, 2015b, 2017a, 2017d und 2018c) nach.

beide Konzepte, ‚Weltliteratur‘ sowie ‚Literaturen der Welt‘, werden aber je nach Perspektivierung oft diametral entgegengesetzt fokussiert:

- 1) Mehrsprachigkeit: Während für ‚Weltliteratur‘ der Übersetzungsindex ausschlaggebend ist, ist ein häufiges Charakteristikum für ‚Literaturen der Welt‘, dass Mehrsprachigkeit *in* den Romanen inszeniert wird.
- 2) Bewegung: Die Inszenierung von Bewegung funktioniert beim Konzept ‚Weltliteratur‘ immer rückgebunden an eine europäische Perspektive, während ‚Literaturen der Welt‘ für eine Auflösung von Zentrum und Peripherie stehen.
- 3) Global/Lokal: Die Hinwendung zum Regionalen hat für Befürworter von ‚Weltliteratur‘ meist die Intention, einen Mikrokosmos darzustellen, der stellvertretend für einen Makrokosmos steht, während die konkrete Inszenierung von Regionalität in ‚Literaturen der Welt‘ oft das Partikulare betont.
- 4) Nicht-Sesshaftigkeit: Der Ort des Schreibens ist indirekt, aber nicht zwingend Voraussetzung für die Zuordnung zu einem der beiden Konzepte. Nicht-sesshafte Autor/innen haben privilegierte Voraussetzungen, in den Kanon von ‚Literaturen der Welt‘ aufgenommen zu werden.
- 5) Deutungshoheit Europa/USA: Beide Konzepte wollen universal verbindliche Literaturen kanonisieren, wobei für ‚Weltliteratur‘ ein europäischer Deutungsanspruch behauptet wird. Von Vertretern von ‚Literaturen der Welt‘ wird dieser zwar für obsolet erklärt, aber dennoch – angesichts realer Institutionalisierungsprozesse – in der westlichen beziehungsweise nördlichen Hemisphäre ausgeübt.

Im Umfeld verschiedener Institutionen des Literatur- und Kulturbetriebs, die um eine Perspektiverweiterung bemüht waren, ist der Begriff ‚Literaturen der Welt‘ etwa seit dem Jahr 2000 aufgekommen: So verfolgt das Haus der Kulturen der Welt in Berlin mit der Pluralbildung einen programmatischen Anspruch von Kultur- und Literaturvermittlung jenseits westlicher Hegemonie, wie auch das Internationale Literaturfestival Berlin, das seit 2001 eine eigene Programmsparte „Literaturen der Welt“ führt. Das Goethe-Institut würdigt mit dem Begriff die besonderen Leistungen der Gesellschaft zur Förderung der Literatur aus Afrika, Asien und Lateinamerika in der Übersetzungsförderung seit den 1970er Jahren und zielt damit auf die Inklusion marginalisierter literarischer Werke und Traditionen in den deutschsprachigen Buchmarkt.

Im universitären Bereich wird der Begriff ab 2002 erstmals diskursiviert, als in Düsseldorf eine Tagung mit dem Titel „Weltpolitik – Weltbewußtsein – Literaturen der Welt“ stattfindet, gemeinsam organisiert von Vittoria Borsò und Ottmar Ette. Die Wissenschaften prägen dabei unterschiedliche Begriffe: Während Ottmar Ette (2004, 2013) von ‚Literaturen der Welt‘ spricht und damit eine radikale Abkehr von den in der Weltliteraturdebatte vielfach impliziten Eurozentrismen

propagiert, verwendet etwa Elke Sturm-Trigonakis (2007) in einem ähnlichen Sinne den Begriff ‚Neue Weltliteratur‘. Die Literaturkritikerin Sigrid Löffler, mit klarem Kanonisierungsbestreben auf der Höhe einer globalisierten, von transnationalen Lebensläufen geprägten Zeit, verwendet diese Begriffsbildung für ihre Publikation *Die neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler* (2014) und macht einem größeren, nichtwissenschaftlichen Publikum herausragende Erzähler/innen von Weltrang bekannt: Es sei – so ist auf der Verlagsseite von C.H. Beck zu lesen – eine „völlig neue, nichtwestliche Literatur entstanden, die zumeist von Migranten und Sprachwechslern aus ehemaligen Kolonien und Krisenregionen geschrieben wird. Nomadische Autoren erzählen farbig und prall, reflektiert und in den unterschiedlichsten Tönen Geschichten über gemischte Herkünfte und hybride Identitäten, transnationale Wanderungen und schwierige Integrationen.“³ Mag es sich bei der Zuschreibung „farbig und prall“ um eine in Kontexten wie dem indischen oder dem lateinamerikanischen sehr wohlbekannte Exotisierung von Literaturen handeln, so zeigt sich doch hier: Die Wichtigkeit eines Perspektivwechsels in der Weltliteraturdebatte ist auch im Literaturbetrieb präsent.

Drei Dimensionen dieses Paradigmenwechsels scheinen von besonderer Bedeutung:

- a) Die Abkehr von eurozentrischer Begrifflichkeit und eurozentrischem Kanon,
- b) der Fokus auf konkrete Entstehungsbedingungen für Kanonisierung in der derzeitigen Globalisierungsphase und unter Berücksichtigung konkreter Übersetzungsprozesse beziehungsweise Verlagspolitiken und
- c) eine inhaltlich, das heißt Themen und Autorenbiographien betreffend neu gelagerte Strömung in den Literaturen unserer Zeit auf inter- und transnationaler Ebene.

Der Terminus ‚Literaturen der Welt‘ mag diese Dimensionen besonders gut einfangen, da er sowohl eine – wenn auch längst nicht abgeschlossene – wissenschaftliche Begriffsfindung anzeigt als auch eine gängige Praxis im Literaturbetrieb aufgreift. In Literaturkritik und Verlagswesen werden ‚Weltliteratur‘ und ‚Literaturen der Welt‘ schließlich meist in verschiedenen, deutlich voneinander abgrenzbaren Kontexten verwendet: Impliziert ‚Weltliteratur‘ noch immer die unumstößliche Bedeutsamkeit eines Werkes und fördert so den Absatz eines Titels oder unterstreicht die Bedeutung einer Besprechung zu einem Autor/einer Autorin, so meint ‚Literaturen der Welt‘ in der Verlagssprache häufig mehr eine zeitgemäße, neu ausgerichtete Literatur aus weniger bekannten, aber gerade deswegen interessanten Weltgegenden von bedeutendem, aber noch nicht ganz ins

³ <https://www.chbeck.de/loeffler-neue-weltliteratur/product/12403092>.

Bewusstsein der Leser gerücktem Rang. Mitgedacht wird dabei eine größere Materialfülle, größere Unübersichtlichkeit, ein Nebeneinander vieler Werke und Traditionen und eine größere Offenheit gegenüber unabgeschlossenen oder kritikwürdigen Selektionsprozessen.

III.1.1. Im Spannungsfeld verlegerischer Konzepte: karibische Literaturen als Beispiel

Anschließend an erste konzeptionelle Überlegungen zu den Begriffen ‚Weltliteratur‘ und ‚Literaturen der Welt‘ lohnt sich ein vertiefender Blick auf die Literaturen der Karibik und hier insbesondere auch auf die Literaturproduktion der französischen Antillen und ihre internationale Rezeption.⁴ Denn karibische Literaturen stehen wie kaum eine andere literarische Tradition für das Zusammenspiel von Deterritorialisierung und topographischer Konkretisierung, für transkulturelle Translations- und Transformationsprozesse von Epistemen und Ästhetiken und für literarische Modellierungen transterritorialer Vernetzungen.⁵ Sie tragen damit den formulierten Kriterien für ‚Literaturen der Welt‘ in überdurchschnittlicher Weise Rechnung. Gleichzeitig sind karibische Literaturen in der Vergangenheit nur sehr unzureichend als ‚Weltliteratur‘ in Betracht gezogen worden. In diesem Spannungsfeld lässt sich auf der praktischen Ebene verlegerischer Selektion eine neu zu konstatierende Wechselwirkung beider Konzepte feststellen: Wenn sie für zwei Möglichkeiten von Paradigmenbildung in Literaturtheorie und Kulturbetrieb stehen und ihre Kriterien oftmals eine große Schnittmenge in der Auswahl literarischer Primärtexte haben, dann zeigt sich eben diese Schnittmenge in besonderer Weise in der internationalen Vermarktung und Rezeption karibischer Literaturen. Genauer gesagt: Die westlich dominierte Verlagsindustrie legt bei der Auswahl internationaler Literaturen aus Regionen, die einst als peripher bezeichnet wurden, in einer ersten Stufe den Selektionsfilter ‚Literaturen der Welt‘ an. Literarische Texte, die dieses Nadelöhr erfolgreich passiert haben, werden in einem zweiten Schritt zu ‚Weltliteratur‘.

Beispiele aus der englischsprachigen Karibik illustrieren das Phänomen einer großen Schnittmenge beider Konzepte: Bereits tradierte ‚Weltliteratur‘ aus der anglophonen Karibik zeigt die Relevanz der für das Konzept der ‚Literaturen der

⁴ Vgl. dazu auch Müller (2017a, 2017d).

⁵ Darauf hat u. a. auch Birgit Neumann in unserem gemeinsamen Beitrag zu Vittoria Borsòs Band „Weltliteratur“ hingewiesen, der in der Reihe Grundbegriffe der Literaturwissenschaft im Walter de Gruyter Verlag erscheinen wird.

Welt‘ neu formulierten Kriterien der Nicht-Sesshaftigkeit, der Inszenierung von Bewegung in Ablösung von Zentrum-Peripherie-Logiken und einer Betonung des Partikularen, oftmals auch des Archipelischen. Offenbar sind gerade solche Texte aus der englischsprachigen Karibik als ‚Weltliteratur‘ kanonisiert worden, die dem genannten Perspektivwechsel hin zu ‚Literaturen der Welt‘ entsprechen können. Man denke nur an Derek Walcotts postkoloniales Epos *Omeros* aus dem Jahre 1990 (dt. 1995), ein „in vielerlei Hinsicht [...] paradigmatisches weltliterarisches Werk – und dies weniger wegen seiner Übersetzung in andere Sprachen als vielmehr wegen seiner literarisch vollzogenen Transfer- und Transformationsgeschichten, die es zu einem vielschichtigen Experimentierraum für ein geteiltes, aber lokal situiertes Weltbewusstsein machen“ (Müller/Neumann im Druck).

Im Kontext von Weltliteraturlogiken und Kanonisierungsprozessen spielt es eine entscheidende Rolle, wenn Texte nicht erst in die nach wie vor wichtigste Sprache für globale Zirkulationsprozesse, ins Englische, übersetzt werden müssen, weshalb die englischsprachige Karibik hier eine Sonderstellung einnimmt. Erwähnenswerte Texte, die erfolgreich weltliterarisch kanonisiert wurden, sind neben Walcotts *Omeros* beispielsweise Edward Kamau Brathwaites *The Arrivants* (1967–1973), Jean Rhys’ *Wide Sargasso Sea* (1966), V.S. Naipauls *The Enigma of Arrival* (1987) und Dionne Brands *In Another Place, Not Here* (1996). Während Literaturen aus der englischsprachigen Karibik also durchaus als ‚Weltliteratur‘ rezipiert worden sind und gleichzeitig richtungsweisend für Konzepte von ‚Literaturen der Welt‘ sein können, ist eine weltliterarische Kanonisierung im Falle der spanisch- und insbesondere der französischsprachigen Karibik gar nicht oder nur in Ausnahmefällen erfolgt, von denen ich drei schlaglichtartig vorstellen möchte:

1. Unstrittig zum Kanon der Weltliteratur gehört für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts der auf Guadeloupe geborene und aufgewachsene Saint-John Perse mit seinen Dichtungen (*Eloges* 1911; *Anabase* 1924; *Exil* 1942; *Vents* 1946; *Amers* 1957), die sich gerade nicht an der karibischen Lebenswirklichkeit orientieren, sondern an der modernen französischen Lyrik in der Tradition Arthur Rimbauds. 1960 erhielt Saint-John Perse den Nobelpreis für Literatur.
2. In die in den 1930er Jahren erstarkende, ursprünglich frankophon geprägte *Négritude*-Bewegung mit ihrem neuen ‚schwarzen‘ Selbstbewusstsein finden auch Autor/innen der hispanophonen Karibik Eingang. Von besonderer – durchaus weltliterarischer – Bedeutung ist hier der kubanische Autor Alejo Carpentier. Seine Werke sind einer eigenen Variante des *real maravilloso* zuzuordnen. Der Begriff des Magischen Realismus, für den lateinamerikanische Autor/innen später weltberühmt wurden, geht auf eine Formulierung im Vorwort seines Romans *El reino de este mundo* (1949) zurück. Selektionsfilter für eine besonders günstige Aufnahme der literarischen Qualität von Carpentiers Werk sind seine Anschlussfähigkeit an den französischen Surrealismus und

eine spezifische Art der Realitätsdarstellung, die mythisch-magische Praktiken als real inszeniert und beim europäischen Publikum als exotistisch anklang.

3. Kubanische Literaturen insgesamt hatten seit der Kubanischen Revolution von 1959 bis in die späten 1970er Jahre hinein eine Modellfunktion, die durchaus auf einer weltliterarischen Ebene rezipiert und in der europäischen und US-amerikanischen Rezeptionslandschaft von führenden Verlagen mit intellektualistischem Anspruch affirmiert wurde. Dies hängt mit dem *Boom* lateinamerikanischer Literaturen der 1960er Jahre zusammen, wie in Kapitel II.1 ausgeführt. Als knappes Beispiel zu Kuba sei Guillermo Cabrera Infante genannt, der seine literarische Durchsetzungskraft über eine politische (wenn auch anti-kubanische) Dimension sowie über die Anschlussfähigkeit an experimentelle Schreibverfahren entfaltet, die insbesondere im französischen *Nouveau Roman* vorgeprägt waren.

Während die erwähnten Autoren vor allem im Rahmen einer recht spezialisierten Leserschicht und in ihrer Anschlussfähigkeit an europäische, insbesondere französische Traditionen auf eine gewisse Rezeption verweisen können, hat sich bekanntlich spätestens seit Beginn der 1990er Jahre weltweit eine Gruppe frankophoner Schriftsteller/innen durchgesetzt, die neben der literarischen Produktion auf ein philosophisch motiviertes und aus dem karibischen Erfahrungskontext gespeistes essayistisches Oeuvre verweisen kann. Das Anliegen der Autor/innen um Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant aus Martinique kann als eine Variante der konzeptionellen Implikation von Mehrsprachigkeit *in* literarischen Texten gelesen werden, wie sie zu Beginn dieses Kapitels als Merkmal von Literaturen der Welt benannt wurde: Mit ihrer Aufwertung oraler kreolischer Traditionen knüpfen sie den Akt der Auflehnung gegen die kulturelle Assimilation, der ein wesentliches Element der literarischen Debatte der Antillen darstellt, nicht an den Inhalt, sondern an die ästhetische Ebene. Der Erfolg dieser literarischen Sprache hat dabei möglicherweise Konsequenzen für das Standardfranzösisch, denn über den Weg der großen Literaturpreise – spätestens seit der Verleihung des Prix Goncourt an Patrick Chamoiseau für seinen Roman *Texaco* (1992) – gehen Texte in kreolisch-oral durchgesetztem Französisch vermehrt in einen sich neu konturierenden literarischen Kanon ein, der in seiner traditionellen Form Grundlage für das Schriftfranzösisch ist. Das Jahr 1992, als der prestigeträchtige Prix Goncourt nach etwas mehr als siebzig Jahren erstmals wieder an einen Autor von den Antillen ging, war sicherlich ein Schlüsseljahr. 1921 hatte zuletzt René Maran mit dem Roman *Batouala* gewonnen, ein Ereignis, das in die Geschichte einging als das erste Mal, dass ein als ‚schwarz‘ deklarierter Autor einen renommierten französischen Literaturpreis bekam. Nach einer der Literaturproduktion auf den

Antillen nicht angemessen langen Pause erhielt den Preis 1992 also Patrick Chamoiseau für *Texaco*, einen Roman, der paradigmatisch für das Konzept von Literaturen der Welt stehen kann: Der Text spielt zunächst am Rand von Martiniques Hauptstadt Fort-de-France, wo auf dem ehemaligen Gelände der Mineralölkompagnie Texaco eine *banlieue* aus improvisierten Wohnungen gewachsen ist, ein illegales Viertel, das von Bulldozern abgerissen werden soll. Der Roman lebt von den Stimmen einer Vielzahl von Figuren, die die koloniale Geschichte Martiniques lebendig werden lassen und so das Verflochtensein von afrikanischen, europäischen und asiatischen Einflüssen in Martinique abbilden. Ein Prix Goncourt ging danach nicht mehr an eine/n karibische/n Autor/in, wohl aber der Prix Médicis, mit dem 2009 der in Montreal verlegte Dany Laferrière für *L'enigme du retour* ausgezeichnet wurde, was für die karibische Literaturproduktion und ihre internationale Wahrnehmung wiederum als Schlüsselmoment gelten kann. Von einem exterioren Blick geprägt, erzählt der Text eine Familiengeschichte zwischen Haiti und Kanada, in welcher der Protagonist, ein haitianischer Schriftsteller im Exil, anlässlich der Beerdigung seines Vaters nach Haiti zurückkehrt.

Solche Auszeichnungen sind noch heute Ausnahmeerscheinungen. Es lässt sich aber beobachten, dass der Verlag Gallimard, der zunächst Édouard Glissant, Raphaël Confiant und Patrick Chamoiseau publiziert hat, zunehmend Autor/innen aus der frankophonen Karibik vertritt, nachdem lange auch dort unter den antillanischen etwa kubanische Autor/innen wie der vorhin als Schlaglicht genannte Alejo Carpentier vorherrschten. Als Initialzündung könnte hier das 2007 bei Gallimard publizierte und vielzitierte Manifest *Pour une littérature-monde* gelten, an dem zahlreiche namhafte Autor/innen wie Maryse Condé, Édouard Glissant, Fabienne Kanor und Dany Laferrière beteiligt waren und das sich dezidiert gegen die Zentrum-Peripherie-Logik des Frankophonie-Konzeptes wendet. Entscheidend ist außerdem, dass diese Gallimard-Autor/innen der frankophonen Karibik sehr stark die Kriterien von ‚Literaturen der Welt‘ vertreten.

Während also karibische Literaturen privilegiert als ‚Literaturen der Welt‘ gelten können, zeichnet sich zugleich angesichts dieser kurzen Bestandsaufnahme bei Gallimard, möglicherweise auch weit darüber hinaus, ein sich zunehmend etablierendes Zusammenspiel zwischen dem weltliterarischen Kriterium des Übersetzungsindex und ‚Literaturen der Welt‘ auf der Ebene verlegerischer Kanonisierungen ab: Was für Literaturen der anglophonen Karibik schon länger gilt, kann man zur Zeit⁶ auch auf dem französischen Buchmarkt beobachten, nämlich dass das Kriterium ‚Literaturen der Welt‘ bei der Auswahl karibischer Autor/innen für die Verlagsindustrie immer wichtiger wird. Literarische Texte, die

⁶ Zeitpunkt dieser Feststellung März 2017.

das Nadelöhr dieses ersten Selektionsfilters erfolgreich passiert haben, durchlaufen dann in einem zweiten Schritt die Instanzen, die für eine internationale Kanonisierung nach wie vor insbesondere in der westlichen Welt, in unserem Fall in Frankreich, liegen.⁷

Das Beispiel karibischer Literaturen lässt einen Einblick in Veränderungsprozesse zu, die in der Verlagspraxis im Hinblick auf konzeptionelle Spannungsfelder im Rahmen der Debatte um Weltliteratur zu beobachten sind. Um der Frage, wie Weltliteratur eigentlich gemacht wird, auf der Ebene konkreten Materials weiter nachgehen zu können, soll nun das Fallbeispiel eines Verlages in den Blick genommen werden: Wie kommt es überhaupt zu konzeptionellen Ausrichtungen eines Verlagsprogramms in der Weltliteraturfrage? Inwiefern ist verlegerische Programmatik eruierbar? Inwiefern lassen sich vor allem latente Selektionsmechanismen herausdestillieren?

III.2. Fallbeispiel: Lateinamerikanische Literaturen im Suhrkamp Verlag

Der Suhrkamp Verlag war in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die entscheidende Instanz für die Verbreitung lateinamerikanischer Literaturen in Deutschland. Als einer der zentralen, global agierenden Verlage in Europa wurde er hier auch wegen der besonderen Materiallage als Fallbeispiel gewählt: In ungewöhnlicher Weise wurden bei Suhrkamp über Jahrzehnte hinweg sehr detailliert Verlagsmaterialien archiviert, aus denen die folgenden Ausführungen schöpfen. Anhand dieses Materials lässt sich zeigen, dass dem Verlagsprogramm des Suhrkamp Verlages ein unausgesprochenes Weltliteraturkonzept zugrunde liegt, das die Kriterien bei der Auswahl fremdsprachiger Literaturen prägt.

Wie also hängt die Geschichte der Rezeption lateinamerikanischer Literaturen in Deutschland, in der der Suhrkamp Verlag bis heute mit seinen knapp vierhundert Titeln die Protagonistenrolle innerhalb der Verlagslandschaft einnimmt, mit einer bestimmten Auffassung von Weltliteratur zusammen? Der 2002 verstorbene Verlagschef Siegfried Unseld, der die Geschichte des Verlags über vierzig Jahre geprägt hatte, verschrieb die Auswahlmechanismen seines internationalen Literaturprogramms der Idee des Gründungsvaters des einstigen Insel Verlags

⁷ Dieser Befund einer gesteigerten internationalen Zirkulation von Literaturen der Welt aufgrund konkreter Verlagspolitiken ist eine Beobachtung, deren systematische Untersuchung noch aussteht.

Anton Kippenberg: Weltliteratur als eine *Bibliotheca Mundi*, die auf universalen Qualitätskategorien beruhen sollte, war die Devise. Inwiefern sich zu diesem Auswahlkriterium der gerade rezeptionstheoretisch schwer fassbaren Idee des Universalen auch die Idee des Exotischen gesellte, mögen die folgenden Überlegungen zeigen. Zunächst ist entscheidend, dass die Aushandlung des Konzepts Weltliteratur vor einem theoretischen Hintergrund der Betrachtung von Transferprozessen (siehe Werner/Zimmermann 2002) unter maßgeblicher Berücksichtigung nicht-edierter Verlag-Autoren-Korrespondenzen nachgezeichnet und analysiert wird.

III.2.1. Materialbasis: Das Siegfried Unseld Archiv im Deutschen Literaturarchiv Marbach

Im Dezember 2009 ging der gesamte Nachlass des Suhrkamp Verlags, der in den Worten George Steiners so etwas wie eine internationale *Suhrkamp Culture* als weltliterarisches Gütesiegel prägte, an das Deutsche Literaturarchiv in Marbach (DLA) und vergrößerte dabei das Marbacher Gesamtarchiv um ein Viertel (vgl. Bürger 2010: 20). Für 2010 war der Wechsel des Verlagshauses von Frankfurt am Main nach Berlin geplant, und dieser Umzug war der äußere Anlass für den Verkauf der Dokumente aus dem Frankfurter ‚Tresor‘ – dem Raum im Keller des Verlagshauses in Frankfurt, in dem Geschäftsunterlagen und Autorenpost lagerten (Cammann 2010). Von mehr als 2100 Umzugskisten aus dem Verlag war die Rede; zusammen mit den Unterlagen aus der Villa des Verlegers Siegfried Unseld umfasst der Nachlass mehr als 20.000 Aktenordner und über 25.000 Bücher der Verlage Suhrkamp und Insel, die nach Marbach transportiert wurden. Dieser Bestand „spiegelt Unselds Ziele, Strategien und seinen enormen Einfluss noch deutlicher wider als seine Aufsätze, Bücher und Reden“ (Bürger 2010: 16).

Der Siegfried Unseld-Nachlass gilt als wertvollster Ankauf in der Geschichte des Deutschen Literaturarchivs in Marbach, dessen Herzstück bislang die Sammlung des Cotta Verlages gewesen war, der publizistischen Heimat von Goethe und Schiller. Seitdem nun wird das Siegfried Unseld Archiv (SUA) in Marbach nach und nach der Forschung zugänglich gemacht. Ulrich Raulff, der damalige Leiter des Deutschen Literaturarchivs, sprach der Presse gegenüber von einem Glücksfall, der einem nur einmal in hundert Jahren widerfahre. Aufgrund einer „hohen Ablagemoral“ (Raulff, zit. nach Cammann 2010) im Verlag findet man neben der Korrespondenz mit Suhrkamp-Autor/innen wie Samuel Beckett, Jürgen Habermas oder Julio Cortázar auch interne Berichte und Lektoratsgutachten, Protokolle der Lektoratsversammlungen, aufschlussreiche Reiseberichte u. a. Unselds selbst, sowie Akten der Werbung und der Lizenzabteilung (vgl. Bürger 2010: 17).

Gerade auch aus lateinamerikanistischer Sicht handelt es sich um ungewöhnlich wertvolles Material, weil der Suhrkamp Verlag in der internationalen Verlagswelt hinsichtlich lateinamerikanischer Literatur eine so entscheidende Rolle gespielt hat. Erstmals in Deutschland ist damit sehr umfassendes Material zugänglich, anhand dessen ein Zeitpunkt vor der literarischen Übersetzung und der Veröffentlichung lateinamerikanischer Autor/innen in Deutschland in den Blick genommen werden kann. Selektionsprozesse etwa lassen sich auf eine so konkrete Weise untersuchen, wie es im deutschen Verlagswesen bezüglich lateinamerikanischer Literaturen bisher nicht annähernd möglich war. Jan Bürger beschreibt das Archiv und seinen besonderen Wert in seinem Kommentar zur Übernahme des Unseld-Nachlasses durch das Marbacher Literaturarchiv wie folgt:

Die Aufzeichnungen über seine [Unselds] erste Begegnung mit Octavio Paz führen exemplarisch vor, wie sorgfältig er bei seiner täglichen Arbeit nicht nur an die von dem verehrten Dichter favorisierte Gegenwart dachte, sondern auch an die Nachwelt. Alle Briefe der Verlagsleitung wurden aufgehoben und systematisch von Unselds Mitarbeiterinnen (allen voran die legendäre Burgel Zeeh) abgelegt, ebenso wie die Notizen und Protokolle. Jede Reise wurde in Berichten dokumentiert [...]. Dies alles hat dazu geführt, dass das Archiv mit ungewöhnlich wenigen Lücken überliefert ist. (Bürger 2010: 17)

Natürlich ist die Materialdecke zu den einzelnen Autor/innen auch in diesem, im Verlag über Jahrzehnte so sorgfältig vorbereiteten und zusammengestellten Archiv unterschiedlich dick. Für diese Studie wurde die Materiallage im Detail berücksichtigt, das heißt es wurden lateinamerikanische Autor/innen ausgewählt, zu denen für die Weltliteraturfrage aufschlussreiches Material tatsächlich vorliegt beziehungsweise zugänglich ist. Soweit die institutionellen Voraussetzungen der Materialbasis: Doch wie hängen internationale Selektionsmechanismen des Verlags mit einer möglichen Idee von Weltliteratur zusammen?

III.2.2. Auswahl internationaler Literaturen bei Suhrkamp: Vorgeschichte mit Samuel Beckett

In der ersten Phase einer internationalen Programmbildung, das heißt zwischen Anfang der 1950er und Mitte der 1960er Jahre, fällt der Blick im Rahmen einer weltliterarischen Erfolgsgeschichte von Suhrkamp auf Samuel Beckett, dessen Werk wie kein anderes dem von George Steiner 1973 geprägten Begriff der Exterritorialität als konstitutivem Element einer *Suhrkamp Culture* entspricht. Dies zeigt sich beispielhaft in einer bekannten Passage aus Becketts *Molloy* (1951), bei der von der Kritik häufig auf eine „zweifache Stimmführung“ aufmerksam gemacht

wurde, die nie eindeutig auf einen Sprecher zurückgeführt werden könne und über die sich das schreibende Ich selbst nicht im Klaren ist (Weber 2010: 101, 110): „J’avais oublié qui j’étais (il y avait de quoi) et parlé de moi comme j’aurais parlé d’un autre, s’il m’avait fallu absolument parler d’un autre. Oui, cela m’arrive et cela m’arrivera encore d’oublier qui je suis et d’évoluer devant moi à la manière d’un étranger“ (Beckett 1982: 55).

Im Fall Beckett lässt sich exemplarisch beobachten, wie sehr der Publikationserfolg von bestimmten Konstellationen im verlegerischen Feld abhing. Man denke nur an Becketts Niederlagen vor dem Ersten Weltkrieg bei dem Versuch, sein Werk zu publizieren, und an seinen Erfolg danach, als er endlich auf verlegerisches Interesse für das Experimentelle seiner Literatur stieß, und auf Verleger wie John Calder in London, Barney Rosset (Grove Press) in New York oder eben auf Peter Suhrkamp und Siegfried Unseld bei Suhrkamp in Frankfurt.⁸ Diese Verlagshäuser, allesamt in den 1950er Jahren etabliert, wollten eine neue Ästhetik fördern und waren Becketts Literatur gegenüber aufgeschlossen, während sich die bereits länger etablierten Verlage weiterhin sträubten (vgl. Nixon 2011: 4f.).

1953, während eines Paris-Aufenthalts, besuchte Peter Suhrkamp die erste Aufführung von *Warten auf Godot* (Hartel 2011: 131). Im selben Jahr vereinbarte er mit Jérôme Lindon von Éditions de Minuit, dem französischen Verleger Becketts, dass Suhrkamp die Rechte an der deutschen Übersetzung des Stückes erhalten sollte. Theodor W. Adorno äußerte sich 1959 positiv über Suhrkamps Einsatz und Weitsicht ob des Erfolgs avantgardistischer Kunst: Suhrkamp gelinge es, das Unverkäufliche zu verkaufen, denjenigen Erfolg zu verschaffen, die nicht danach strebten, und dem Publikum die ‚schwer Verwertbaren‘ nahe zu bringen (Hartel 2011: 132). Tatsächlich stießen Becketts Werke im Nachkriegsdeutschland intellektuelle Debatten in der gesamten Gesellschaft an (Huber 1991: 31).

Eckart Voigts-Virchow beschreibt Beckett als transeuropäischen Autor, weil er die Grenzen nationaler Literaturen transzendiere (2009: 97). Die Beckett-Forschung hat darauf hingewiesen, dass Unseld diese transkulturelle Dimension von Becketts Werk bereits erkannt habe, bevor sie in anderen Ländern beziehungsweise in wissenschaftlichen Kontexten beachtet worden sei (Sievers 2005: 241). Für Unseld bietet sich die Radikalisierung von Exterritorialität als

⁸ Die Archivmaterialien im Siegfried Unseld Archiv lassen auch interessante Rückschlüsse auf Vermarktungsstrategien anderer international agierender Verleger zu. So hatte zum Beispiel Becketts US-amerikanischer Verleger Prentice (Chatto & Windus) Beckett in den für den Autor noch sehr prekären 1930er Jahren geraten, nicht wie Joyce zu schreiben beziehungsweise sich von Joyces Einfluss zu lösen. Gleichzeitig wurde Beckett vom gleichen Verlag als Joyce-Schüler ‚verkauft‘, um seine Anschlussfähigkeit an die moderne Weltliteratur zu gewährleisten (vgl. Nixon 2011: 3).

Anderssprachigkeit auf einer literarischen Ebene über eine exophone Materialisierung an, indem er die Besonderheit des Literarischen gegenüber allen anderen Diskursen zum Ausgangspunkt seiner verlegerischen Tätigkeit macht. Unseld schreibt an Beckett am 1. Juni 1962:

Autant que je sache, vous êtes le seul écrivain important qui ait écrit en deux langues. Ce fait me paraît digne d'être respecté et souligné dans une édition de vos œuvres dramatiques. J'aimerais donc publier une édition en trois langues. [...] Que pensez-vous de ce projet? Du projet d'une édition de vos œuvres dramatiques ainsi que du projet 'triglotte'? Je ne vois pas encore si la troisième solution sera réalisable, mais avant toute autre recherche j'aimerais savoir votre avis? (Brief von S. Unseld an S. Beckett vom 01.06.1962, SUA)⁹

In der Tat war Suhrkamp in dieser Phase der einzige Verlag, der die Zweisprachigkeit von Beckett bewusst abbildete: 1963/64 erschien das von Unseld vorgeschlagene, dreisprachige Werk in zwei Bänden als *Dramatische Dichtungen*, wodurch Beckett sich außerordentlich wertgeschätzt fühlte (vgl. Hartel 2011: 133f.). Unseld setzte sich stark für Beckett ein, wenngleich dieser sehr schwer zu vermarkten war, da er weder Interviews gab noch vor Publikum las (Sievers 2005: 226). Er bemühte sich ehrgeizig um seinen Autor und dessen internationale Rezeption: Nachdem er sich die Version des Theaterstücks *Glückliche Tage* (*Happy Days*) hatte zukommen lassen, die der Fischer Verlag bei der Deutschen Grammophon Gesellschaft produzieren lassen wollte, informierte er Beckett darüber, dass die Texte gekürzt waren. Beckett reagierte, indem er dem Suhrkamp Verlag die Rechte an dem Stück übertrug sowie die Rechte an allen weiteren Theaterstücken des Jahres 1962 (vgl. Hartel 2011: 135). 1969 wurde Beckett der Literaturnobelpreis zugesprochen. Das erste von Suhrkamp 1971 produzierte Taschenbuch war Becketts zentrales Stück *Warten auf Godot*, das ebenfalls als dreisprachige Ausgabe erschien. Die 15.000 Exemplare waren innerhalb eines Jahres vergriffen (ebd.). Unseld ermutigte Beckett auch, sein Stück *Nicht ich* (*Not I*) zu verfilmen und dabei selbst Regie zu führen.

Der Umgang mit Becketts Werk zeugt beispielhaft von der herausragenden Bedeutung Unselds für einige seiner fremdsprachigen Autor/innen. Unseld war sich seiner Stellung als *gatekeeper* im Sinne von Marling (2016) und seinem Anteil am internationalen Erfolg seiner Autor/innen im Allgemeinen und Becketts im

⁹ Für die freundliche Genehmigung, die Zitate aus den Beständen des Siegfried Unseld Archivs abzdrukken, danke ich den Urhebern bzw. deren Erben und dem Deutschen Literaturarchiv Marbach sehr herzlich.

Speziellen sehr bewusst, wie der folgende Auszug aus einem weiteren Brief des Verlegers an den Autor nach der Nobelpreisverleihung 1969 zeigt: „Lieber Sam, ich habe Ihnen nach der Nachricht nicht geschrieben, um die Lawine von mir aus nicht zu vergrößern. Sie wissen, daß ich mich über diese Nachricht sehr freue und Sie wissen auch, daß ich Einiges zu der ganzen Sache beigetragen habe“ (Brief von S. Unseld an S. Beckett, 06.11.1969, SUA). Beckett wiederum bestätigt diese bedeutsame Rolle seines deutschen Verlegers ganz explizit in seiner Antwort (Brief von S. Beckett an S. Unseld, 06.11.1969, SUA). Der herzliche Ton der Korrespondenz zeugt dabei von der freundschaftlichen Verbundenheit von Autor und Verleger. Es war das besondere Engagement Unselds, das auch für eine Reihe lateinamerikanischer Autor/innen sehr wertvoll werden sollte. Nicht umsonst schrieb Octavio Paz in einem Brief vom 31. Juli 1980, bezugnehmend auf seine erste Deutschlandreise im Juni desselben Jahres: „Aber unsere große Entdeckung in Frankfurt war Siegfried Unseld“ (zit. nach Bürger 2010: 13). Die Publikationsgeschichte von Beckett bei Suhrkamp weist ein Bündel von Merkmalen auf, die auch für die Betrachtung der verlegerischen Selektion lateinamerikanischer Literaturen im Verlag von Bedeutung sind. Wie im Fall von Octavio Paz, um den es im Kapitel III.2.5 gehen wird, unterhielt Unseld mit Beckett eine sehr persönliche, ja: emotionale Beziehung und einen intensiven intellektuellen Austausch – wenngleich es anders als bei Paz in Becketts Fall ungleich schwieriger war, ihn mit anderen Suhrkamp-Autor/innen zusammenzubringen (Rathjen 2013: 109).

Zusammenfassend lässt sich feststellen: Auch wenn die Erfolge eines Samuel Beckett oder auch einer Autorin wie Marguerite Duras früher einsetzten, hat weder die französische noch irgendeine andere internationale Literatur bei Suhrkamp solch eine durchschlagende Rezeptionsgeschichte geschrieben wie die lateinamerikanische. Der Erwartungshorizont der Exterritorialität verabschiedet sich vom sprachphilosophischen Intellektualitätsdruck eines Samuel Beckett und wird abgelöst von einem konkreten Ort namens Macondo. Woran mag das liegen?

III.2.3. Das Lateinamerika-Programm I: die Phase des Erfolgs 1969–2000. Zwischen Universalismus und Exotismus

Das Lateinamerika-Programm¹⁰ des Suhrkamp Verlags hatte sich im Zuge des internationalen *Booms* lateinamerikanischer Literatur (vgl. Kap. II.1) ab Ende der 1960er Jahre konstant entwickelt. Seit der ersten Vallejo-Ausgabe im Jahre 1963 wurde es beständig ausgeweitet – Höhepunkte sind 17 herausgebrachte Titel allein im Jahr 1976, als Lateinamerika Schwerpunktthema der Frankfurter Buchmesse war, sowie mehrere Millionen verkaufter Exemplare von Isabel Allendes *Geisterhaus* in den 1980er Jahren.¹¹ Wie wird diese Literatur nun in Deutschland rezipiert?¹² Wirft man einen kursorischen Blick auf Kritiken, die in der Folge der Publikationen von *Hundert Jahre Einsamkeit* (1967) von Gabriel García Márquez oder *Das grüne Haus* (1965) von Mario Vargas Llosa erschienen, so zeigt sich schnell, dass die implizite Messlatte der Begriff der Weltliteratur ist. Vittoria Borsò hat pointiert den Zusammenhang zwischen Auswahlkriterium Weltliteratur und verlegerischer Rezeption herausgearbeitet. Was sie für den bei Kiepenheuer & Witsch herausgebrachten Roman *Hundert Jahre Einsamkeit* konstatiert, lässt sich auch auf Suhrkamp-Autor/innen wie Vargas Llosa übertragen: Zusammengefasst betonte die Literaturkritik, für die Zugehörigkeit zum weltliterarischen Kanon spreche die Assimilation europäischer und internationaler Traditionen und zugleich die Integration oraler Erzählstoffe aus den präkolumbischen Kulturen. Die Autor/innen hätten die europäischen und westlichen Traditionen mit den üppigen Farben der tropischen Welt angereichert. Das Paradigma Identität, im konkreten Fall die Suche nach einer spezifisch lateinamerikanischen Identität, war ein entscheidendes Kriterium, die Romane weltliterarisch vertretbar zu machen (Borsò 2004: 236).

Als ein weiteres Merkmal, das die Romane, und insbesondere *La casa verde*, in den Rang von Weltliteratur erhob, kann nach Borsò die Tatsache gelten, dass sich im mythischen Amazonasort am Río Marañón (vergleichbar mit dem

10 Offiziell heißt die Programmsparte bei Suhrkamp „Literatur aus Lateinamerika, Spanien und Portugal“, umfasst also auch Werke von der Iberischen Halbinsel. Der Schwerpunkt liegt aber klar bei den lateinamerikanischen Literaturen, so bezieht sich etwa auch der Text auf der Homepage des Suhrkamp Verlags, der diese Sparte vorstellt, nur auf den Subkontinent (https://www.suhrkamp.de/themen/literatur_aus_lateinamerika_spanien_und_portugal_192.html). Da der Fokus dieser Studie ebenfalls auf der lateinamerikanischen Literatur liegt, spreche ich von ‚Lateinamerika-Programm‘.

11 Bis 2002 waren es bereits über drei Millionen (vgl. Heine 2002: 120).

12 U. a. auch dieser Phase von Suhrkamps Lateinamerika-Programm widme ich mich ebenfalls in Müller (2014a, 2015a, 2015b).

Macondo von García Márquez) nicht nur die Geschichte Lateinamerikas, sondern auch die Geschichte der Welt ereigne. Letztere sei durch die reichen Anspielungen auf den Text der Genesis und auf archetypische Ursprungsmythen repräsentiert (ebd.). Man kann also zusammenfassend festhalten, dass die Rezeption in Literaturkritik und Literaturwissenschaft vor allem die Anschlussfähigkeit an die moderne Weltliteratur betont hat, wobei die Kombination möglichst exotistischer Alteritätsdarstellungen mit europäisch etablierten postmodernen Schreibverfahren hervorgehoben wurde.

Wie sehen im Vergleich dazu die Stellungnahmen der Verlagsindustrie aus? Hier liefern die Archivbestände des Suhrkamp Verlags, allen voran die Korrespondenzen Siegfried Unselds mit den Autor/innen, aber auch mit seinen engsten Lateinamerika-Berater/innen Michi Strausfeld und Wolfgang Eitel, anschauliches Material. Auch Begegnungen mit tonangebenden Lateinamerikanisten wie Klaus Meyer-Minnemann, Dieter Janik und Karsten Garscha finden ihren Widerhall. Im Mai 1979 schreibt Unseld in sein Notizbuch: „Octavio Paz hinterließ mir einen großen Eindruck. Eine Persönlichkeit, in der sich Poesie und Gelehrsamkeit, Weisheit und Wissenschaft vereinen. Ich habe Paz und auch Carpentier zu einem Besuch nach Deutschland eingeladen“ (Reisebericht Unseld, Paris, 20.–22.05.1979, SUA). Eines war klar: Wer zu dem illustren Kreis nicht-deutscher Suhrkamp-Autor/innen gehörte, musste als ‚weltliterarisch verhandelbar‘ gelten. Die Gleichsetzung von Verlagsprogramm und Weltliteratur scheint unhinterfragbar. Dass diese Funktion von Octavio Paz besonders gut erfüllt wurde, mag auch mit dessen affirmativem Verständnis einer genuin europäischen Moderne zusammenhängen.

Als Maßstab für Unselds Auswahl wurden besonders gern die deutschen Klassiker herangezogen. So notierte Unseld nach einem Treffen mit Alejo Carpentier in Paris: „[Carpentier] sprach von seinem Werk und von der Welt gleichermaßen souverän. Ein Thomas Mann Lateinamerikas“ (Reisebericht Unseld, Paris, 20.–22.05.1979, SUA). Dass das Gütesiegel ‚Thomas Mann‘ für Unseld als Kriterium gilt, bestätigt im Gegenzug der kubanische Autor über seine Begeisterung für germanische Literaturen. So heißt es weiter in dem Reisebericht Unselds: „Das gab nun Carpentier die Veranlassung, ausführlich über die isländischen Sagen, über die keltischen Sagen, über die deutschen Heldensagen zu sprechen und völlig verblüfft war ich dann, als er Wolfram von Eschenbachs ‚Parzival‘ als wichtiges Dokument hervorhob“ (Reisebericht Unseld, Paris, 20.–22.05.1979, SUA). Ist es an dieser Stelle ein Klassiker der deutschen Moderne wie Thomas Mann, der als Vergleichsgröße dient, so zieht Unseld an anderer Stelle Verbindungen zu zeitgenössischen linksgerichteten Kulturtheoretikern wie Herbert Marcuse:

Octavio Paz [...]. [M]an hat den Eindruck, in ihm seien Erfahrungen langer Zeiten von sozialen und literarischen Revolutionen zusammengefließen. Für mich ist er in unserer Zeit, wo der Fortschrittsglaube und der Glaube an den historischen Prozeß zu verdämmern scheint, eine wichtige Persönlichkeit. [...] Er variiert für sich das, was Marcuse in den Römerberggesprächen zum Thema „Lebenslust“ ausgeführt hatte. (Reisebericht Unseld, Paris, 20.–22.05.1979, SUA)

III.2.4. Der Suhrkamp Verlag als linksgerichtete Theorieschmiede – das Beispiel Darcy Ribeiro

Für die deutsche Rezeption lateinamerikanischer *Boom*-Autoren spielt, wie auch für die weltweite Rezeption, eine politische Komponente eine wesentliche Rolle. Für diese steht das Lateinamerika-Programm des Suhrkamp Verlags nicht nur beispielhaft, sondern sie wurde vom Verlag entscheidend mitgeprägt, gilt doch der Suhrkamp Verlag als die Theorieschmiede der nichtdogmatischen Linken in Deutschland von den 1960er bis in die 1980er Jahre.¹³ Das gesellschaftspolitische Engagement des Verlages im Allgemeinen und auch Unselds im Besonderen, und die Rolle, die dabei die Rezeption der *Boom*-Literatur einnimmt, steht in direktem Zusammenhang mit dem politischen Interesse an Lateinamerika: Der Subkontinent wird in den 1960er und 1970er Jahren gewissermaßen zu einem gesellschaftspolitischen Labor, zu einem Hoffnungsträger der westeuropäischen, aber besonders der deutschen Linken, und dient dann später mit den Militärdiktaturen zur Legitimation der Kapitalismuskritik (im Sinne der Dependenztheorie). Das literarische Interesse an Lateinamerika wäre folglich als Kehrseite des politischen Interesses und des politischen Engagements für eine sozial gerechtere Welt zu lesen, sowie als fiktionale Unterstützung der theoretischen Kapitalismuskritik.

Hier scheint eine entscheidende Dimension deutscher Lateinamerika-Rezeption durch, die sich im Fall eines brasilianischen Suhrkamp-Autors zuspitzt, der zwar kein klassischer Bestseller ist und auch nicht zum *Boom* gehört, der aber gerade deshalb symptomatisch ist für die dominanten Rezeptionsmuster im Hinblick auf lateinamerikanische Literaturen: Darcy Ribeiro. In seinen Reisebericht zu Paris vom 20. bis 22. Mai 1979 schreibt Unseld: „Wie steht es mit dem Komplex Darcy Ribeiro? Geht das im wissenschaftlichen Bereich weiter? Ich bitte Herrn Herborth um Nachricht. Darcy Ribeiro hat einige Tage vorher eine blendende Rede zur Entgegennahme seines Ehrendoktors an der Sorbonne gehalten“ (SUA).

Unselds implizite Bewertungskategorien literarischer Qualität speisen sich also auch aus einer solchen akademischen Würdigung durch eine der ältesten und

¹³ Vgl. dazu auch, unter etwas anderer Perspektive, Müller (2014c, 2017b).

reputationsträchtigen Universitäten in *Old Europe*. Der brasilianische Soziologe, Kulturwissenschaftler und Schriftsteller veröffentlichte 1985 *Amerika und die Zivilisation* bei Suhrkamp, den zweiten Band einer Serie kulturanthropologischer Studien, in denen Darcy Ribeiro die Entstehungsgeschichte und die Entwicklungsperspektiven der amerikanischen Völker auf der Folie seiner spezifischen Zivilisationstheorie untersucht. Er gehört in der deutschen Rezeption zu jener Generation lateinamerikanischer Intellektueller, die, so die Kritik, die Modernität dieses Subkontinents im Rückgriff auf die Wurzeln – die indigenen, afrikanischen und europäischen Ursprünge – begründet haben. Speziell die Romane Ribeiros wie *Maira* oder *Mulo* wurden in den Rang von Weltliteratur erhoben aufgrund der bereits verhandelten exotistischen und universalistischen Auswahlkriterien, zu denen sich bei Ribeiro noch eine weitere, ebenso entscheidende Dimension gesellte: die politische.

III.2.5. Octavio Paz – ‚Modell‘ eines lateinamerikanischen Weltliteraten?

Um weiter herauszuarbeiten, welche Maßstäbe der Verleger Unseld hinsichtlich weltliterarischer Relevanz und Verhandelbarkeit lateinamerikanischer Autor/innen anlegte, lohnt es sich, im Folgenden einmal genauer auf das Beispiel Octavio Paz einzugehen.¹⁴ Am 30. April 1998, zehn Tage nach dem Tod von Octavio Paz am 20. April, schreibt Siegfried Unseld in seinem Kondolenzbrief an dessen Ehefrau Marie-José folgende Zeilen, die die zwei großen Dimensionen der Beziehung Paz/Unseld markant zu beschreiben vermögen:

For all of us Octavio is the [sic] great author. We are proud to have taken care of his work. And you can be sure that we will continue to work for him and his work, to have his books in print and to publish new ones, so that his ideas can continue to irradiate and illuminate the German public. (Brief von S. Unseld an M.-J. Paz, Frankfurt am Main, 30.04.1998, SUA)

In Doppelstimme spricht hier zum einen Unseld als findiger, erfolgreicher Geschäftsmann, der in weiser Voraussicht und mit merkantilem Fingerspitzengefühl Paz verlagsstrategisch Jahre zuvor in sein Lateinamerika-Programm aufgenommen hatte und der durch die Vergabe u. a. des Premio Cervantes (1981) sowie des Nobelpreises (1990) an Paz für sein Vertrauen in den mexikanischen Autor rückwirkend bestätigt und entlohnt wurde. Zum anderen lässt sich jedoch ebenso

¹⁴ Die folgenden Überlegungen zu Siegfried Unselds Rezeption von Octavio Paz finden sich in ähnlicher Form wieder in einem Artikel, den ich zusammen mit Sylvester Bubel verfasst habe (siehe Müller/Bubel 2016).

Unselde Bild von – oder stärker gesagt: Projektion auf – den Literaten Paz ablesen, als der lateinamerikanische Aufklärer des 20. Jahrhunderts, dessen Ideen, ob ihrer (damaligen) Progressivität, ihrer Weitsicht, ihres Erziehungscharakters und, nicht zuletzt, ob ihres weltliterarischen Niveaus nicht versiegen dürfen. Das Paz-Bild der 1980er Jahre wird anschaulich in einem Wort des ehemaligen Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker, der 1984 die Laudatio auf den Gewinner des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels hielt: „Octavio Paz ist auf seinem Weg zur prägenden Stimme lateinamerikanischer Kultur geworden, zu ihrem Gewissen“ (zit. nach *Suhrkamp Verlagsgeschichte* 1990: 122).

Unselde programmatisches Verständnis eines verlegungswürdigen und potentiell erfolgreichen Suhrkamp-Autors im Lateinamerika-Programm ist besonders vor der Folie klassisch-etablierter – und besonders deutschsprachiger – Autorenpoetiken des Suhrkamp Verlages sowie vor dem bundesrepublikanischen Bildungsbürgertums-Milieu der 1970er und 80er Jahre zu verstehen, wie sich bei genauerer Betrachtung der poetologischen, existentialistisch-religiösen und sozial-politischen Vorstellungen und Überzeugungen von Octavio Paz zeigt, die ihn für Unselde und das Suhrkamp'sche Lateinamerika-Programm interessant und relevant machten. Es handelt sich dabei um werkpoetologische Parameter, die sich als Passepartout in die von Unselde und Suhrkamp vorgegebenen weltliterarischen Leitlinien des Lateinamerika-Programms für den deutschsprachigen Markt eingliedern und funktionalisieren lassen konnten. Diesen Suhrkamp'schen Weltliteraturkriterien entsprach das Werk von Octavio Paz nach Unselde auf modellhafte Weise.

In dem Bericht seines (wahrscheinlich ersten) Treffens mit Paz, zwischen dem 20. und 22. Mai 1979 in Paris, sah sich Unselde von dem Auftreten und Kenntnisreichtum des mexikanischen Autors tief beeindruckt. Er notierte: „Eine imponierende Erscheinung, Poet und Wissenschaftler, Weiser und Wissender“ (Reisebericht Unselde, Paris, 20.–22.05.1979, SUA). Woher kommt nun diese Einschätzung Unselde hinsichtlich des Literaten sowie Intellektuellen Paz? Es drängt sich die Frage auf, ob und inwiefern Paz' Oeuvre diese (projektionistische) Sichtweise erlaubt, oder ob Unselde die Suhrkamp'schen Verlagskategorien der Person Paz und dessen Schaffen aus pragmatischen – eben verlagspolitischen – Gründen regelrecht überstülpt.

Mit welchen inhaltlichen wie formalen Aspekten und Mitteln vermag nun also Paz, der „Weise und Wissende“, seinen Status als lateinamerikanischer Polyhistor und Aufklärer in der Wahrnehmung Unselde zu zementieren? Um diesen Konnex besser zu verstehen, bedarf es einer kurzen und fragmentarischen Begriffsbeschreibung des Unselde'schen Verständnisses eines ‚Aufklärers‘ beziehungsweise ‚Wissenden‘ von Weltrang; dieses lässt sich besonders implizit an den Vergleichskategorien festmachen, mit denen Unselde Paz für sein eigenes Kunstverständnis fassbar zu machen versuchte. So sieht Unselde die Trias Cortázar – Paz – Carpentier als die „Großen lateinamerikanischer Literatur. Alle

drei beeindruckend, weil sie nicht nur das Eigene, den eigenen Kontinent, sondern auch die anderen in sich reflektieren“ (Reisebericht Unseld, Paris, 20.–22.05.1979, SUA). Unseld kategorisiert Paz also als einen ‚universalistischen‘ Autor, der sich jenseits der eigenen nationalen und ethnischen Be- und Eingrenzungen mit den – vermeintlich – höheren, existentiellen Fragen des Daseins in seinem Werk auseinandersetzen vermag. Ein „Weltenreisender“¹⁵, der gedanklich zwischen den Referenzpunkten Lateinamerika und Europa oszilliert.

Hinter dieser intellektuellen Adelung von Paz zum Grandseigneur der lateinamerikanischen Literatur – neben Julio Cortázar und Alejo Carpentier, dem „Thomas Mann Lateinamerikas“ (Reisebericht Unseld, Paris, 20.–22.05.1979, SUA) – ließe sich aber auch ein verlagspolitischer Kniff vermuten: Mit Kuba, Mexiko und Argentinien konnte Unseld so für das deutsche Nachkriegsbürgertum die politisch interessantesten Regionen Lateinamerikas mit einem Gesicht versehen und in seinem Programm greifbar machen.

Neben verlagspolitischen Erwägungen und dem angesprochenen Aufklärungs-Schema umfasst die Unseld'sche Rezeption von Paz' Poetik indes noch einen dritten, entscheidenden Aspekt: Der Verleger ist zutiefst angetan von einem Vortrag von Paz in Frankfurt am Main im Sommer 1980 und extrahiert aus den ästhetischen und poetologischen Erwägungen des Mexikaners die für ihn zentrale Aussage: „Ja, es ist wahr: ‚America Latina es una cultura‘ – ‚Lateinamerika ist eine Kultur““ (Brief von S. Unseld an O. Paz, 04.07.1980, SUA). Trotz der so hohen Diversität hinsichtlich Politik, Kultur, Ethnie, Sprache und letztendlich der Literatur, möchte Unseld Lateinamerika als ein homogenes Ganzes verstanden wissen, dessen politischer Individuationsprozess von der zeitgenössischen Literatur nicht nur reflektierend begleitet, sondern aktiv angeleitet und vorangetrieben wird. Und so wird lateinamerikanische Literatur von Suhrkamp oftmals mit der Vokabel ‚existentialistisch‘ beworben und Lateinamerika als eine Art ‚unbefleckter‘ emotionaler (Kontinental-)Raum in der Konstitutionsphase. Es verwundert also nicht, dass das Lateinamerika-Programm des Suhrkamp Verlags im Jahr 1979 unter dem Titel *17 Autoren schreiben am Roman des lateinamerikanischen Kontinents* publiziert wurde und Unseld darin griffig kommentiert:

Von allen außerdeutschen zeitgenössischen Literaturen scheint mir die lateinamerikanische sicherlich für das nächste Jahrzehnt die wichtigste zu sein. Es ist eine besondere Art existentieller Literatur, wie sie in anderen Ländern, aus welchen Gründen auch immer, nur noch in einzelnen Fällen geschrieben werden kann. Diese Literatur macht Mut zu einer neuen Erziehung zu Gefühlen und ihre so realen Gestalten scheuen sich nicht, Werte des Lebens zu benennen und in ihrem Rang zu bestimmen. (SUA)

15 So Michi Strausfeld in einem verlagsinternen Entwurf, der mit „es-NF-Lateinamerika“ überschrieben ist und vermutlich aus dem Jahr 1980 stammt (Quelle: SUA).

Eine solche „existentielle“ Literatur Lateinamerikas, die die „Werte des Lebens zu benennen“ und gar eine neue *éducation sentimentale* anzufachen vermag, folgt in Unselds Verständnis jedoch bekannten Koordinaten: Über das Gedicht „Piedra de Sol“¹⁶, von dessen – wie er es ausdrückt – „Hunger nach Sein“ (Reisebericht Unseld, Paris, 20.–22.05.1979, SUA) er explizit beeindruckt war, schreibt Unseld, dass ihn besonders die Art und Weise, wie das Gedicht endet, faszinierte, das „Symbol des Flusses, ‚als der, der sich windet, verdrängt, zurückweicht, einen Umweg wandelt und immer ankommt‘, das weiche Wasser in Bewegung“ (ebd.). Es scheint kein Zufall zu sein, dass Unseld gerade solche in Literatur- und Philosophiegeschichte topisch besetzten Metaphern, Bilder und Tropen wie das heraklitische *Panta rhei* in Paz' Werk wertzuschätzen wusste. Bedenkt man die Ausrichtung des Lateinamerika-Programms und ihre Strategie der ‚lateinamerikanischen Erweckung‘, bedarf es solcher universalistisch auslegbarer und geschichtsschwangerer Metaphoriken, die es vermögen, Lateinamerika dem nahezu unwissenden deutschsprachigen Publikum griffig näherzubringen.

Obendrein qualifizierten sie den mexikanischen – und damit für die damalige Zeit im deutschsprachigen Raum noch exotisch anmutenden – Autor Paz, in die Gruppe historisch bedeutender Suhrkamp-Autor/innen eingemeindet zu werden. Unselds Bestreben war es, in seiner heute historisch gewordenen Bibliothek der Klassiker der Moderne „keine Ausgrabungen abseitiger Gelegenheitsarbeiten [zu publizieren], vielmehr trotz divergierendster Themen eine Geschlossenheit im Ziel [anzustreben], die die Behauptung rechtfertigt: Hier wird Literatur zur Flucht in das Leben“ (Unseld 1989). Diese Flucht in das Leben scheint in Unselds Verständnis etwas spezifisch Modernistisches zu sein, geprägt von Friedrich Nietzsches emphatischem ‚Ja zum Leben‘ und Bergsons *élan vital* oder auch der engagierten Literatur von der Weimarer Republik (mit Hesse und Brecht) bis zu ihren existentialistischen Ausprägungen (mit Sartre und Camus); und je mehr Überschneidungspunkte mit diesen Größen sich in den Ästhetiken der Lateinamerikaner/innen finden lassen, desto wertvoller erscheint Unseld ihr Werk.

Dass für Unseld Literatur mit gesellschaftlichem Engagement und sozialpolitischem Handeln untrennbar zusammenhängt, zeigt nicht nur die programmatische Ausrichtung der Bibliothek Suhrkamp nach dem Zweiten Weltkrieg, sondern auch seine zuhöchst positive Bewertung gesellschaftlich engagierter Literat/innen, die eben nicht im Elfenbeinturm des *l'art pour l'art* verweilen (wie etwa Darcy Ribeiro). Paz' Ästhetik grenzt sich von solchen künstlerischen Eskapismen

16 Bei dem Gedicht handelt es sich um eines von Octavio Paz' Hauptwerken, das Unseld nachweislich gelesen hat. Veröffentlicht wurde es auf Deutsch bei Suhrkamp 1977 in dem Band *Octavio Paz. Gedichte* und 1979 in *Suche nach einer Mitte. Die großen Gedichte*.

(wie wir sie aus dem Symbolismus kennen) ab, ohne sich freilich zum literarischen Sprachrohr politischer und gesellschaftlicher Positionen funktionalisieren zu lassen. Politisch engagierte Literatur vermag sich allzu häufig nicht von den teleologischen Denkmustern bürgerlicher Rationalität zu lösen, sodass es gerade als Aufgabe des Dichters angesehen werden kann, durch Poesie einen geschützten Raum zu schaffen, in dem supratemporale, vom Zeitgeist unbeeinflusste Ideen und Episteme überleben können – befreit von jeglicher Vereinnahmung durch bürgerliche Denkkategorien. So schreibt Paz etwa in *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*:

El racionalismo burgués es, por decirlo así, constitucionalmente adverso a la poesía. De ahí que a poesía, desde los orígenes de la era moderna – o sea: desde las postrimerías del siglo XVIII – se haya manifestado como rebelión. La poesía no es género moderno; su naturaleza profunda es hostil o indiferente a los dogmas de la modernidad: el progreso y la sobrevaloración del futuro [...]. La poesía, cualquiera que sea el contenido manifiesto del poema, es siempre una transgresión de la racionalidad y la moralidad de la sociedad burguesa. Nuestra sociedad cree en la historia – periódico, radio, televisión: el ahora – y la poesía es, por naturaleza, extemporánea. (Paz 1985 [1982]: 16)

Paz verwehrt sich hier gegen Politisierung, Vereinnahmung und Einflussnahme bürgerlicher Wertkategorien auf literarische Produktion und weist der Poesie und dem Poeten eine einzigartige rebellische Kraft zu, die eine genuin *andere* Epistemologie zu produzieren vermag: nämlich ein überzeitliches Lebenswissen, das Moralität generiert, jenseits von Positivismus, Rationalismus und Empirismus. Durch diese eigene Art der literarischen Politisierung wird der Dichter seiner Verantwortung gegenüber der Gesellschaft gerecht, die Paz in „La letra y el cetro“ betont: „Pero no podemos renegar de la política; sería peor que escupir contra el cielo: escupir contra nosotros mismos“ (Paz 2002 [1972]: 754f.).

Jene schöpferische, rebellische Kraft, die Paz in dem Medium der Literatur und vor allem der Poesie sieht, ist es auch, die Unseld am Werk des Mexikaners so schätzt. Poesie als eigenständige epistemologische Kategorie zu etablieren, dieser Versuch findet sich bei vielen modernistischen Dichter/innen im Umkreis des Suhrkamp Verlages, so bei dem von Unseld so hochgeschätzten Hugo von Hofmannsthal, dessen Essay *Der Dichter und diese Zeit* aus dem Jahr 1906¹⁷ frappierende Ähnlichkeiten zu den Gedanken Paz' aufweist.

17 Es handelt sich um einen Vortrag, den Hugo von Hofmannsthal Ende 1906 mehrfach hielt. Erstmals abgedruckt wurde „Der Dichter und diese Zeit“ im März 1907 in der *Neuen Rundschau* in Berlin.

Keinen Gedanken der sich an ihn [den Dichter] drängt, darf er von sich scheuchen, als sei er aus einer anderen Ordnung der Dinge. Denn in seine Ordnung der Dinge muß jedes Ding hineinpassen. In ihm muß und will alles zusammenkommen. Er ist es, der in sich die Elemente der Zeit verknüpft. In ihm oder nirgends ist Gegenwart. [...] Wie der innerste Sinn aller Menschen Zeit und Raum und die Welt der Dinge um sie her schafft, so schafft er aus Vergangenheit und Gegenwart, aus Tier und Mensch und Traum und Ding, aus Groß und Klein, aus Erhabenem und Nichtigem, die Welt der Bezüge. (Hofmannsthal 1979 [1906]: 67f.)

Hofmannsthal stellte für Unseld gewiss eines der wichtigsten europäischen Tertia Comparationis dar, um Paz' Oeuvre evaluieren zu können. So zeugt ein Brief Unselds an Paz vom 4. Juli 1980, in dem Unseld einen einwöchigen Aufenthalt des Schriftstellers und dessen Ehefrau Marie-José in Deutschland Revue passieren lässt, von dem Drang des Verlegers, Paz in die Tradition etablierter Suhrkamp-Autor/innen und deutschsprachiger Geistesgrößen zu stellen. Während der Reise durch Westdeutschland (Bonn, Frankfurt, Heidelberg) ist nicht nur ein Besuch „im Goethe-Haus selbstverständlich“, nein, man lässt sich auch in der Goethe-Bibliothek „Hofmannsthal-Schätze“ zeigen, denn Hofmannsthal, so Unseld, „war ja einer der wenigen deutschen Dichter, die des Spanischen mächtig waren“ (Brief von S. Unseld an O. Paz, 04.07.1980, SUA). Vor der Hofmannsthal'schen Vergleichsfolie gewinnt folgendes Zitat Unselds aus dem bereits zitierten Reisebericht von 1979 an Bedeutung:

Für mich ist er [O. Paz] in unserer Zeit, wo der Fortschrittsglaube und Glaube an den historischen Prozess zu verdämmern scheint, eine wichtige Persönlichkeit. Seine Erfahrung aus einem halben Jahrhundert der Umstürze: niemand weiß, wie die Zukunft aussieht, wir müssen wachsam sein und aufpassen, skeptisch sein, aber wir sollten doch auch hoffen. Und für ihn ist das Wichtigste: der höchste Wert ist nicht die Zukunft, sondern die Gegenwart. „Die Zukunft ist nicht die Zeit der Liebe: was der Mensch in Wahrheit will, das will er jetzt. Derjenige, der das Haus der künftigen Glückseligkeit konstruiert, errichtet das Gefängnis der Gegenwart.“ Und das Urteil über den Fortschritt lautet: „Er hat die Geschichte mit den Wundern und Monstren der Technik bevölkert, aber er hat das Leben der Menschen entvölkert, er hat uns mehr Dinge gegeben, nicht mehr Sein.“ (Reisebericht Unseld, Paris, 20.–22.05.1979, SUA)

Auch hier kritisiert Unseld den bürgerlichen Fortschrittsglauben und das dichotome Verhältnis zwischen – mit Erich Fromm gesprochen – „Sein und Haben“ bürgerlicher Wertkategorien. Paz drückt diese Ambivalenz in einem 1996 erschienenen Interviewband folgendermaßen aus:

hay una oposición radical entre los valores de la sociedad moderna y la poesía. La cultura de la sociedad capitalista está basada fundamentalmente en la moral de la utilidad. Y la poesía siempre es un gasto, un desperdicio. Hay incompatibilidad entre la moral burguesa – que es la moral del ahorro – y la moral poética, que es la moral del dar, del despilfarro. (Peralta 2014 [1996]: 40)

Hier kann man Anklänge an den radikalen Sartre'schen Existentialismus der 1950er Jahre erkennen und noch einmal den Versuch Unselds, Paz in sein Kaleidoskop einflussreicher (europäischer) Denker/innen und Autor/innen einzugruppieren.

Auffallend ist Unselds Bemühen um Legitimation: Er möchte die lateinamerikanische Literatur so ernst genommen wissen, dass sie berechnete Aufnahme in den Kanon der Weltliteratur finden kann: „Ich muß hinzufügen, daß die lateinamerikanische Literatur ein Neuankommeling ist. Sie ist die jüngste aller westlichen Literaturen. [...] Lateinamerika ist ein Ferner Westen“ (Reisebericht Unseld, Paris, 20.–22.05.1979, SUA). Mit dem Etikett ‚Ferner Westen‘ werden die etablierte Kategorie eines affirmativen Orientalismus – ebenfalls ein weltliterarisches Indiz – in eine transatlantische Sphäre verlagert und damit gewachsene Wertmaßstäbe für die literarische Inszenierung des Anderen als des Exotischen übernommen. Die Verbindung von Anschlussfähigkeit an die deutsche Bildungstradition (in Form hochkanonischer Autor/innen) mit linksgerichteter Theoriebildung schuf einen dem Verlag dienlichen Rezeptionsfilter, der pragmatisch zentrale Themenfelder der *Suhrkamp Culture* verband: Religiosität, Ethik, Existentialismus. Paz formuliert in einer Vorlesung, die er am 4. Dezember 1976 an der Yale University hielt:

Nuestra literatura está hecha de las relaciones – choques, influencias, diálogos, polémicas. Monólogos entre unas cuantas personalidades y unas cuantas tendencias literarias y estilos que han cristalizado en una obra. Esas obras han traspasado las fronteras nacionales y las ideológicas. La unidad de la desunida Hispanoamérica está en su literatura. (Paz 2011 [1976])

III.2.6. Isabel Allende – ein „Glücksfall für die Literatur“

Isabel Allende passte zunächst nicht in ein solches Konzept einer zwar auch von Zusammenstößen geprägten, aber doch eine wichtige Einheit schaffenden lateinamerikanischen Literatur. In Lateinamerika hatte sie als Autorin wenig Rückhalt, viele Kritiker/innen meinten, sie bediene lediglich einen westlichen Literaturgeschmack. Allerdings hat ihr Werk das Programm des Suhrkamp Verlages sehr geprägt – wenn auch aus gänzlich anderen Gründen als das eines Octavio Paz. Über die Veröffentlichung von Isabel Allendes Erstling *Das Geisterhaus* (1984) schrieb Siegfried Unseld in der *Suhrkamp Verlagsgeschichte 1950–1990*:

Am 12. März erscheint Isabel Allendes Roman *Das Geisterhaus*, aus dem Spanischen übersetzt von Anneliese Botond. Es ist das erste Buch dieser Autorin, der Nichte des chilenischen Präsidenten Allende, die nach dem Putsch vom 11. September 1973 Chile verließ und nun mit

ihrer Familie als Journalistin in Venezuela lebt. [...] Nirgendwo war der Erfolg so groß wie in Deutschland [...]. Das Buch ist viele Monate lang die Nummer 1 der Bestsellerliste des „Spiegel“. Dieser „Glücksfall für die Literatur“ ist in Deutschland (Stand Juni 1990) mit zwei Millionen Exemplaren verbreitet. (1990: 163f.)¹⁸

Isabel Allende (*Lima 1942) ist heute eine der meistgelesenen Autor/innen weltweit und wohl auch die kommerziell erfolgreichste literarische Stimme der spanischsprachigen Welt.¹⁹ Nach eigenen Angaben hat sie 23 Bücher veröffentlicht, die in 42 Sprachen übersetzt wurden und von denen insgesamt 74 Millionen Exemplare verkauft wurden.²⁰ Die rein quantitative Verbreitung ihres Werkes sei im lateinamerikanischen Kontext nur noch vergleichbar etwa mit jener eines Paulo Coelho, bemerkt Ilan Stavans 2001 im *Times Literary Supplement* (zit. nach Heine 2002: 116). Im Verlauf ihrer Karriere erhielt sie zahlreiche Ehrendoktorwürden und internationale Literaturpreise; mittlerweile sind es über sechzig Preise aus über 15 Ländern.²¹ Zwei ihrer Romane wurden verfilmt. Zum einen *La casa de los espíritus* als *The House of the Spirits* (1993) mit Meryl Streep, Jeremy Irons und Glenn Close unter der Regie von Bille August und zum anderen *De amor y sombras* als *Of Love and Shadow* (1994) mit Antonio Banderas und Jennifer Connelly unter der Regie von Betty Kaplan (Strausfeld 2012: 71).

Innerhalb dieser globalen Erfolgsgeschichte nimmt die Rezeption in Deutschland – wie Siegfried Unseld es in dem Eingangszitat andeutet – nochmals eine Sonderstellung ein, kommerziell ist Allende sicherlich ein singulärer verlegerischer „Glücksfall“. Die Absatzzahlen der im Suhrkamp Verlag erschienenen deutschen Übersetzungen, insbesondere von *Das Geisterhaus*, können nur als phänomenal bezeichnet werden und haben Allendes fulminante internationale Karriere nicht unerheblich befeuert. In einem Interview aus dem Jahr 2002 führt Jorge Heine nach Sprachen differenzierte Verkaufszahlen für ihre ersten neun Werke

18 Es ist sehr schwierig, belastbare Daten zu den Verkaufszahlen von Büchern zu bekommen, da Verlage als wirtschaftliche Unternehmen keine Rechenschaftspflicht gegenüber der Öffentlichkeit haben. Teilweise divergieren die Angaben erheblich.

19 Die *Latin American Herald Tribune* bezeichnet Allende in einem Artikel aus dem Oktober 2009 als „the world’s most widely read Spanish-language author“ („Isabel Allende“ 2009).

20 Stand März 2019. Die Angaben stammen von der Internetseite der Isabel Allende Foundation, einer Stiftung der Autorin, die sich weltweit für die Rechte von Frauen und Mädchen einsetzt (https://s3-us-west-1.amazonaws.com/isabelallende.com/assets/bio/Bio_Isabel-en.pdf?kaodas541ks). Suhrkamp spricht von „mehr als 57 Millionen Exemplare[n]“ (https://www.suhrkamp.de/isabel-allende_939.html) und stützt sich dabei offenbar auf die zum Zeitpunkt der Recherche mehr als sechs Jahre alten Zahlen von Strausfeld (2012: 71).

21 Auch diese Zahlen stammen von der Internetseite der Isabel Allende Foundation (https://s3-us-west-1.amazonaws.com/isabelallende.com/assets/bio/Bio_Isabel-en.pdf?kaodas541ks).

auf.²² Daraus lässt sich ablesen, dass von den rund 32,5 Millionen weltweit zirkulierenden Exemplaren dieser Romane und Erzählungen knapp acht Millionen, also fast ein Viertel, deutsche Übersetzungen sind und also von Suhrkamp verlegt wurden. Diese Zahlen sind auch insofern beeindruckend, als sie deutlich machen, dass von diesen neun Titeln mehr deutsche Ausgaben verkauft wurden als in jeder anderen Sprache, auch mehr als auf Spanisch – in Spanien und Lateinamerika zusammen (knapp 6,6 Mio.). Besonders auffällig ist dies bei Allendes Debütroman *La casa de los espíritus*, der allein bis 2002 in Deutschland über drei Millionen Mal über den Ladentisch ging (bei weltweit 10,8 Millionen verkaufter Exemplare) (Heine 2002: 120).²³

Wie war es dazu gekommen? Das Manuskript von *La casa de los espíritus* wurde zunächst von einigen lateinamerikanischen Verlagshäusern abgelehnt, weshalb die Autorin es der spanischen Agentin Carmen Balcells schickte, die – wie allgemein bekannt ist – unter anderem auch Gabriel García Márquez vertrat. Der Roman wurde schließlich 1982 vom spanischen Plaza & Janés Verlag publiziert und gewann im selben Jahr den Premio Mazatlán (Brown 1994: 37). Bei der Buchvorstellung in Barcelona wurde Michi Strausfeld, die zum damaligen Zeitpunkt als unabhängiger Literatur-Scout für den Suhrkamp Verlag tätig war, auf die chilenische Schriftstellerin aufmerksam. Strausfeld schrieb eine Empfehlung an den Verlag, der daraufhin die deutschen Rechte erwarb und den Roman von Anneliese Botond ins Deutsche übersetzen ließ. 1984 wurde er unter dem Titel *Das Geisterhaus* publiziert (ebd.). Botond gewann für ihre Übersetzung den Johann-Heinrich-Voß-Preis, der von der Akademie für Sprache und Dichtung für „hervorragende Leistungen auf dem Gebiet der Übersetzung“ verliehen wird. *Das Geisterhaus* schoss 1985 auf Platz 1 der deutschen Bestsellerliste und blieb

22 Heine (2002: 120) nennt Zahlen für folgende Länder beziehungsweise Sprachräume: Deutschland (es ist anzunehmen, dass der gesamte deutsche Sprachraum, also inklusive Österreich und Schweiz, gemeint ist), Brasilien, Dänemark, Spanien/Lateinamerika, Finnland, Frankreich/Kanada, Griechenland, Niederlande, Island, Israel, Italien, Japan, Norwegen, Portugal, Schweden, Türkei, USA/Großbritannien.

23 Dass sich *Das Geisterhaus* (in der deutschen Übersetzung) drei Millionen Mal verkauft hat, führt 2007 auch Sperschneider an (2007: 108). Bereits 1987 sprach Gottfried Honnefelder, damals Geschäftsführer bei Suhrkamp, gegenüber der *Zeit* von 500.000 verkauften Exemplaren (Greiner 1987). Unseld gibt dann drei Jahre später, wie bereits zitiert, die Zahl von zwei Millionen an (*Suhrkamp Verlagsgeschichte* 1990: 163f.). Was die weltweite Zirkulation des Romans betrifft, so ist auf der Seite des Suhrkamp Verlags die unglaubliche Zahl von 51 Millionen verkaufter Exemplare zu lesen (https://www.suhrkamp.de/isabel-allende/das-geisterhaus_942.html). Es ist anzunehmen, dass hier ein Fehler vorliegt und Suhrkamp eine alte Zahl für die Gesamtverkäufe aller Bücher Allendes, die so immer noch auf der deutschen Wikipedia-Seite der Autorin steht (https://de.wikipedia.org/wiki/Isabel_Allende), fälschlich allein dem Romanerstling zuordnet.

während des gesamten Jahres unter den ersten zehn (Gerling 2007: 74). Zunächst wurde Allende im Programm des Suhrkamp Verlags unter der Kategorie ‚junge Autorin‘ vermarktet (Strausfeld 2007: 165). Es gelang ihr, auch die in kurzen Abständen folgenden nächsten drei Romane beziehungsweise Erzählbände in der deutschen Bestsellerliste zu platzieren: *Von Liebe und Schatten* (1986; Original: *De amor y de sombra*, 1984), *Eva Luna* (1988; Original: *Eva Luna*, 1987), *Geschichten der Eva Luna* (1990; Original: *Cuentos de Eva Luna*, 1989) (Brown 1994: 60). Und auch wenn die imposanten Verkaufszahlen von *Das Geisterhaus* bei weitem nicht wieder erreicht wurden, so finden sich die Romane von Isabel Allende bis heute zuverlässig unter den Top Ten der *Spiegel*-Bestsellerliste.²⁴ Ihr enormer kommerzieller Erfolg hatte zur Folge, dass sich der zeitliche Abstand zwischen der Veröffentlichung ihrer Werke im Original und dem Erscheinen der deutschen Übersetzung²⁵ mehr und mehr verringerte, bis hin zu einer beinahe zeitgleichen Publikation, während die Zeitspanne bei weniger erfolgreichen Autor/innen wesentlich größer ist und mehrere Jahre umfassen kann (Sperschneider 2007: 108).

Welche Rezeptionsmuster sind in Bezug auf die Literatur von Isabel Allende in diesem Kontext von Bedeutung? Die lateinamerikanische Literaturkritik hat der Autorin vorgeworfen, sie bediene nur einen westlichen Literaturgeschmack, sie habe sich von Lateinamerika abgewandt und sei im Herzen US-Amerikanerin geworden, ihr sei jedes Mittel zur Vermarktung ihrer Bücher recht – speziell ihre Selbstinszenierung als politische Exilantin wird ihr übelgenommen.²⁶ Vor diesem Hintergrund wird erst verständlich, dass der Autorin – trotz ihres großen internationalen literarischen Renommées – erst im Jahr 2010 in ihrem Heimatland Chile eine offizielle Anerkennung zuteil wurde in Form des Nationalpreises für Literatur (Strausfeld 2012: 71). Im anglophonen Raum, wo ihre Bücher ebenfalls Verkaufsschlager sind, fallen die Reaktionen auf das Phänomen Allende zwiespältig aus. Teilweise werden ihre Romane als wenig überzeugende Nachahmung der großen Klassiker des Magischen Realismus abgelehnt, so schreibt etwa 2001 Ilan Stavans im *Times Literary Supplement*, Allende sei die erste Frau gewesen, die im Kontext des lateinamerikanischen *Boom*²⁷ ernst genommen worden sei, aber zugleich

24 Vgl. zuletzt *Ein unvergänglicher Sommer*, im Sommer 2018 auf Rang 4.

25 Übersetzte noch Anneliese Botond Allendes Debütroman, so übernahm Dagmar Ploetz die Übertragung von *De amor y de sombra* ins Deutsche, die jedoch, anders als ihre Vorgängerin, für ihre Übersetzung stark kritisiert wurde (vgl. Brown 1994: 39). Der dritte Roman, *Eva Luna*, wurde dann von Lieselotte Kolanoske übersetzt, die 15 Jahre lang Allendes deutsche Stimme blieb, bis 2003 Svenja Becker diese Rolle übernahm.

26 Vgl. Heine (2002: 116), der eine Auswahl kritischer Stimmen zitiert.

27 So die Literaturkritik; aus literaturwissenschaftlicher Perspektive zählt Isabel Allende nicht zum *Boom* der lateinamerikanischen Literatur.

habe sie auch das Ende dieses literarischen Experimentes eingeläutet und es durch die reine Unterhaltung ersetzt. Allende habe die Umwandlung von Literatur in ein für den breiten Geschmack ausgelegtes Konsumgut auf die Spitze getrieben (zit. nach Heine 2002: 116). Doch es gibt auch andere Stimmen: Philip Swanson etwa konstatiert mit Blick auf die Kritiken zu *La casa de los espíritus* eine vorherrschende Erwartungshaltung, die sich vor allem auf Politik und Komplexität konzentrierte. Dabei gehe es stets um eine „radikal linke Politik, die durch radikal subversive Erzählformen ausgedrückt wird“ (Swanson 2003: 57). Dahingegen sieht Swanson die große Stärke des Romans gerade darin, dass er mit der Tendenz lateinamerikanischer Literaturen hin zum Komplexen und Unbekannten bricht und den sogenannten Magischen Realismus in eine kommunikativere Form bringt (ebd.).

Das deutschsprachige Feuilleton nimmt *Das Geisterhaus* und die nachfolgenden Romane insgesamt wohlwollender auf, wobei immer wieder auch Kritik an als seicht oder kommerziell wahrgenommenen Seiten von Allendes Werk formuliert wird. Achtzehn Jahre nach dem Erscheinen von *Das Geisterhaus* porträtiert Martin Ebel in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* rückblickend das literarische Schaffen Allendes als eine „kommode[] und softe[] Variante lateinamerikanischer Moderne: Isabel Allende gab den weiblichen García Márquez, ohne erzählerisches Risiko, ohne Kraft, Atem und Furor des Nobelpreisträgers, ohne seine Härten und Ansprüche. Was sie bot, war sozusagen literarischer Kuschelsex“ (Ebel 2002: 40). Über *Geschichten der Eva Luna* heißt es an anderer Stelle: „Allzu verführerisch erschien der exotisch parfümierte Zauber einer Erzählkunst, die den nordischen Trübsinn auf so unterhaltsame Weise vertrieb“ (Brown 1994: 123). *Eva Luna* wird unter anderem als „exotisches Märchen“ (Brown 1994: 121) bezeichnet, welches „mit dicken Tupfen aus Schweiß, Sperma, Blut“ das „südamerikanische Ambiente koloriert“ (Brown 1994: 126). Hier zeigt sich in aller Deutlichkeit ein zentraler Rezeptionsrahmen, in dem der Fokus auf einen überbordenden, sinnlich grundierten Exotismus gerichtet wird, der offenbar für die Publikumsgunst eine massive Rolle spielte. In diese Richtung weist auch die Vermarktungsstrategie des Suhrkamp Verlags, der *Das Geisterhaus* zum einen als einen „der erfolgreichsten Romane der Weltliteratur“ anpreist und zum anderen mit Hilfe von Exotismus und sinnlichen Versprechen bewirbt: „In einer von Geistern bewohnten Welt, voller Geheimnisse und dunkler Ahnungen lässt Isabel Allende Figuren aus Fleisch und Blut auftreten, die von ihren Überzeugungen und Leidenschaften getrieben sind.“²⁸ Die Rolle, die Isabel Allendes Romanen im Lateinamerika-Programm des

28 https://www.suhrkamp.de/isabel-allende/das-geisterhaus_942.html.

Suhrkamp Verlags zugewiesen wurde, bringt Martin Ebel in seiner Rezension von *Portrait in Sepia* auf den Punkt:

In der eindrucksvollen Riege internationaler Autoren des Suhrkamp Verlags ist Isabel Allende nicht gerade ein Schmuckstück – in der Jahresbilanz aber durchaus. Es gibt Kollegen, bei denen es sich umgekehrt verhält, und beides soll und darf ja in einer verlegerischen Mischkalkulation auch so sein. (Ebel 2002: 40)

III.2.7. Exkurs: Nordamerikanische Literaturen bei Suhrkamp – das Beispiel William Faulkner

Ein Blick auf William Faulkner lohnt sich hier allein schon deshalb, weil die Mehrheit der Autor/innen des lateinamerikanischen *Boom* von sich sagt, nicht ohne ihn schreiben zu können. Die US-amerikanischen Autor/innen, denen kein mit den lateinamerikanischen vergleichbarer Erfolg beschieden war, fanden ihren Platz vor allem in der Bibliothek Suhrkamp, die Werke der klassischen Moderne von William Faulkner, Sherwood Anderson, Gertrude Stein sowie Truman Capote vertrat. Der 2011 verstorbene, aus Martinique stammende Literat und Kulturtheoretiker Édouard Glissant widmete Faulkner mit *Faulkner, Mississippi* einen 300-seitigen literarischen Essay. Die starke Rezeption gerade durch lateinamerikanische Autor/innen ist nicht ohne Berücksichtigung der omnipräsenten hemisphärischen Dimension der Amerikas in Faulkners Werk zu verstehen. Auf die daraus erwachsenden kulturtheoretischen Implikationen hat Marcel Vejmelka sehr überzeugend hingewiesen: Das von Faulkner im Zuge zahlreicher Romane und Erzählungen um die Stadt Jefferson herum ausgestaltete, fiktive Yoknapatawpha County beinhaltet eine Vielzahl historischer Dimensionen, die es mit anderen Räumen des amerikanischen Kontinents verbinden.²⁹ Die „Grundlogiken der kolonialen und postkolonialen Konfiguration“ seiner Kultur, die in Yoknapatawpha sichtbar werden, setzten Faulkners Süden der USA in komplexe Wechselbeziehungen mit anderen Regionen des von der zugleich kolonialen wie kapitalistischen Maschinerie der Plantagenwirtschaft geprägten *Plantation America* (Vejmelka 2009: 157f.). Die von Faulkner zur Darstellung gebrachte historische Erfahrung der Plantagenwirtschaft – der weißen Landbesitzer und afrikanischen Sklaven, sowie des vom modernen Norden der USA eroberten *Deep South*, des Leidens einer Region, die gewaltsam in das moderne nationale Projekt der (nördlichen) USA eingegliedert und intern kolonisiert wurde, die zugleich

²⁹ Für die Ausführungen zu Faulkner orientiere ich mich direkt an dem wertvollen Beitrag von Marcel Vejmelka (2009: hier S. 157).

aber um ihre Schuldhaftigkeit als Sklavengesellschaft weiß – bildet eine relationale Logik, die es ermöglicht, Yoknapatawpha County aus seiner regionalen Spezifik heraus im Hinblick auf grundlegende Fragen der kulturellen Konfiguration und Identitäten der Amerikas zu analysieren (Vejmelka 2009: 158). Faulkners Werk situiert sich somit auf der Grenze innerhalb der Amerikas, die jeweils von Norden und Süden her angenommen, behauptet, angezweifelt oder problematisiert wird (ebd.).

Es liegt nahe, dass Édouard Glissant dieses Material dankbar weiter konstruiert: In seiner reiseliterarischen Skizze mit dem Titel *Faulkner, Mississippi* wird in Bezug auf Faulkners Anwesen in der Nähe von Oxford – von einem Süden in den anderen Süden – die von dem Anthropologen Gilberto Freyre 1933 im brasilianischen Nordosten untersuchte Konstellation von „Herrenhaus und Sklavenhütte“ sichtbar (Vejmelka 2009: 172f.). Vejmelka arbeitet heraus, inwiefern Glissant diese „räumliche Miniatur Brasiliens“ – seiner ökonomischen, sozialen und insbesondere ethnischen Entstehung – auf die Plantagen des US-amerikanischen Südens überträgt, in denen Leben und Werk Faulkners angesiedelt sind (2009: 163). Gerade im ‚zeitlichen Spagat‘ dieser hemisphärischen Amerika-Konstruktionen zwischen Faulkner und Glissant zeigt sich die Einheit der Amerikas in Schreib- und Leseakt zugleich. Diese kulturtheoretisch in der Lateinamerikanistik unterschätzte Dimension spiegelt sich auch in der deutschen Rezeption und hat damit wiederum Folgen für weltweite Kanonisierungsprozesse. Wie positioniert sich nun Suhrkamp ganz konkret?

Von Faulkner erschien wenig. Nur die drei Erzählungen *Als ich im Sterben lag* (1961), *Der Bär* (1953) und *Wilde Palmen* (1957) kamen bei Suhrkamp heraus; da sie jedoch erst nach der Nobelpreisvergabe erschienen, kann sich der Verlag keine Pionierarbeit auf die Fahnen schreiben. Glissant wurde bis heute nur in dem kleinen, stark programmatisch ausgerichteten Heidelberger Verlag Das Wunderhorn publiziert. Die Nicht-Publikation kann an dieser Stelle nur die Frage aufwerfen, wie im Rahmen einer verlagsgeschichtlichen Untersuchung – und aus kulturwissenschaftlicher Perspektive wäre dies hoch relevant – eine Geschichte der Exklusionen geschrieben werden könnte.

III.2.8. Elena Poniatowska – verzögertes Interesse bei Suhrkamp

Durch das weltliterarische Selektionsraster der internationalen Verlage und *gatekeeper* fallen auch, wie in Kap. II.2 bereits ausgeführt, Teile des Werkes der u. a. mit dem Cervantes-Preis ausgezeichneten mexikanischen Autorin Elena Poniatowska. Es drängt sich die Frage auf: Warum hat Suhrkamp, wo im Laufe der Jahre vier Werke der Autorin erschienen, nicht früher, nicht mehr und vor

allem nicht die diskursbestimmenden Werke der Autorin verlegt? Aus den Marbacher Unterlagen des Siegfried Unseld Archivs geht hervor, dass der Literaturagent Mauricio Schoijet, der in Mexiko für Poniatowskas Verlag Era tätig war, Suhrkamp bereits 1971 in einem an Hans Magnus Enzensberger gerichteten Brief mehrere von Era publizierte Werke empfahl, darunter an erster und wichtigster Stelle *La noche de Tlatelolco*, einen damals noch jungen Klassiker der Testimoni-alliteratur über die blutige Niederschlagung der Studentenproteste am 2. Oktober 1968 in Mexiko-Stadt, die er als „große journalistische Collage“ (Brief von M. Schoijet an H. M. Enzensberger, 30.11.1971, SUA) bezeichnet. Schoijet betont den ungewöhnlichen Verkaufserfolg dieser journalistisch-literarischen Chronik in Mexiko, den er mit 50.000 verkauften Exemplaren beziffert. Zugleich reflektiert er nicht nur die zu erwartenden Schwierigkeiten bei der Übersetzung ins Deutsche, die in den vielen lokalen Bezügen und dem stark mexikanisch gefärbten Spanisch liegen, sondern er empfiehlt auch eine qualifizierte und bereits erprobte Übersetzerin, die in Mexiko-Stadt ansässig sei und das Werk im Austausch mit der Autorin übersetzen könne. Darüber hinaus bietet der Agent an, den Text mit einem auf die deutsche Leserschaft zugeschnittenen Anmerkungsapparat zu versehen und hat sogar einen Autor für ein potentiell Nachwort zu der politischen Lage in Mexiko organisiert (Brief von M. Schoijet an H. M. Enzensberger, 30.11.1971, SUA).

Im Verlag entschied man sich gegen die Veröffentlichung. In jenen Jahren publizierte Suhrkamp in seinem Lateinamerika-Programm beinahe ausschließlich Essays zu den linken Bewegungen und politischen Umbrüchen in Lateinamerika, von *Peru 1965. Aufzeichnungen eines Guerilla-Aufstands* (Héctor Béjar Rivera, 1970) über *Venezuela. Die Gewalt als Voraussetzung der Freiheit* (Orlando Araujo, 1971) bis *Guatemala. Unterentwicklung und Gewalt* (Juan Maestre Alfonso, 1971). Auch Darcy Ribeiros erstes von Suhrkamp verlegtes Werk, *Der zivilisatorische Prozeß*, kam 1971 heraus. Inhaltlich passt die Dokumentation von Poniatowska also hervorragend zu Suhrkamps Selektionskriterien für Werke lateinamerikanischer Autor/innen. Auch das Collagenhafte von *La noche de Tlatelolco* wird kaum als problematisch oder uninteressant aufgefasst worden sein, verstand sich Suhrkamp ja durchaus als literarisch progressiver Verlag. Allerdings gab es unter den lateinamerikanischen Suhrkamp-Autor/innen zu jenem Zeitpunkt, Anfang der 1970er Jahre, keine einzige Frau. Dies änderte sich erst 1978 mit einer Publikation der Brasilianerin Rachel de Queiroz, drei Jahre später gefolgt von Clarice Lispector (1981, 1982 und 1983). Die erste hispanoamerikanische Autorin, die Suhrkamp in sein Lateinamerika-Programm aufnahm, war 1984 Isabel Allende.

Was Elena Poniatowska anbelangt, begann der Verlag erst zu Beginn der 1980er Jahre, sich für ihre Arbeit zu interessieren. Ende 1980/Anfang 1981 schrieb Michi Strausfeld, weiterhin entscheidend verantwortlich für das Lateinamerika-Programm bei Suhrkamp, Gutachten über zwei von Poniatowskas Werken: zum

einen über den auf Interviews basierenden Testimonialroman über das ungewöhnliche Leben einer einfachen Mexikanerin, *Hasta no verte, Jesús mío* aus dem Jahr 1969, zum anderen über einen damals gerade erschienenen Band mit fünf Reportagen, betitelt *Fuerte es el silencio*. Ihr Fazit über *Hasta no verte, Jesús mío*:

Eine sehr gut geschriebene Roman-Biographie, mit der die Autorin sich zugleich als eine der wenigen guten weiblichen Schriftstellerinnen Lateinamerikas profiliert hat. [...] Da diese „Lebensberichte“ offensichtlich gutes Echo in Deutschland finden, würde ich die Publikation des Buches empfehlen – es zählt zu den besten seiner Gattung. (Gutachten von M. Strausfeld, 18.12.1980, SUA)

An der literarischen Qualität lässt Strausfeld keinen Zweifel und beendet ihr Gutachten mit einem Superlativ: Als Journalistin gelte Poniatowska als „beste‘ Lateinamerikas“ (ebd.). Dennoch passte auch dieser Roman offenbar nicht gut genug zu den Rezeptionsmustern des Suhrkamp Verlags. Dieses zweite große Werk, dem Poniatowska ihre internationale Bekanntheit verdankt und das auch ins Englische, Französische und Italienische übersetzt wurde, erschien stattdessen 1982 in dem kleinen Lamuv Verlag unter dem Titel *Allem zum Trotz...: das Leben der Jesusa*. Publiziert wurde bei Suhrkamp erst 1987 schließlich *Stark ist das Schweigen. 4 Reportagen aus Mexiko*, die Übersetzung von vier der fünf Reportagen aus *Fuerte es el silencio* (Ediciones Era 1980). Michi Strausfeld hatte sich bereits Anfang 1981 in ihrem Gutachten geradezu begeistert gezeigt:

Jedes Thema ist mitreissend geschrieben; literarische Reportagen, die aus den vielen, sorgfältig recherchierten Einzelheiten Geschichten zusammensetzen, die die mexikanische Realität eindringlich und plastisch vor Augen führt. Die Autorin hat wirklich ihre Stimme jenen Menschen geliehen, die nicht selber reden können: und sie schreibt so, dass man das Thema nicht wieder vergisst. [...] Ich empfehle die Publikation dieser Reportagen ganz dringlich! (Gutachten von M. Strausfeld, 19.01.1981, SUA)

Zwei Jahre nach *Stark ist das Schweigen*, 1989, entschloss man sich bei Suhrkamp, aus dem bereits vorliegenden Œuvre ein weiteres Werk auf den deutschen Markt zu bringen. Es war aber nicht die Chronik des Tlatelolco-Massakers, die mit ihrem reportagehaften Stil perfekt an den Vorgänger angeschlossen hätte und zugleich ein für die linke Bewegung ikonisches Ereignis zum Thema hat; die Zeit der mit Lateinamerika verknüpften politischen Utopien hatte ihren Zenit längst überschritten. Die Wahl fiel auf *Lieber Diego* (Original: *Querido Diego, te abraza Quiela*, Ediciones Era 1978), einen Briefroman, der mit Diego Rivera ebenfalls eine mexikanische Ikone behandelt und ansonsten thematisch eher im Privaten und Emotionalen angesiedelt ist. Es folgten bei Suhrkamp *Tinissima. Der Lebensroman der Tina Modotti* (1996; Original: *Tinísima*, Ediciones Era 1992) und *Frau des Windes* (erschienen im Insel Verlag 2012; Original: *Leonora*, Seix Barral 2011). Bei der

Auswahl des Verlagsprogramms spielt die politische, sozial engagierte Autorin Poniatowska eine eher untergeordnete Rolle; es überwiegt, vor allem bei den letzten drei Publikationen, ein Rezeptionsschema, das exotistische Inszenierungen mit einer dezidiert weiblichen Perspektive verbindet. Weder der Reportagenband noch die Romane sind allerdings auf der Seite des Suhrkamp Verlags als lieferbar gelistet (Stand: April 2019).

III.2.9. Das Lateinamerika-Programm II: Die Phase nach dem Erfolg 2000–2017. Nach dem Exotismus

Wie entwickelten sich die lateinamerikanischen Literaturen nach dem *Boom*, bevor sie in Deutschland ankamen? Wie bereits skizziert (Kap. II.1), kam es vereinzelt bereits im Spätwerk der Erfolgsautoren, ganz deutlich dann bei der jungen Autor/innen-Generation ab Beginn der 1990er Jahre zu einer ostentativen Abwendung von spezifisch lateinamerikanischen Themen. Wie reagiert Suhrkamp? Während das Lateinamerika-Programm in den 1980er und 1990er Jahren noch florierte, stagniert es seit 2000 deutlich.³⁰ Zwischen den Jahren 2001 und 2017 lassen sich insgesamt ‚nur‘ 105 neue Titel verzeichnen. In den 17 Jahren vor der Jahrtausendwende, von 1984–2000, waren es noch 164 Publikationen. Wenn man das statistische Jahresmittel der beiden Zeiträume gegeneinanderstellt, so hat sich die Zahl der jährlichen Veröffentlichungen aus Lateinamerika von etwa zehn Titeln pro Jahr vor der Jahrtausendwende auf sechs Titel pro Jahr nach der Jahrtausendwende fast halbiert.

Mit Blick auf Suhrkamps Publikationsstrategien ist der – notwendigerweise marktwirtschaftlich orientierte – Klappentext eines 2013 erschienenen Romans aus Lateinamerika aufschlussreich. Der Roman des aus Kolumbien stammenden, 1965 geborenen Schriftstellers Sergio Álvarez mit dem Titel *35 Tote* wird folgendermaßen beworben:

Nach *Hundert Jahre Einsamkeit* – der große Kolumbien-Roman. Wer in diesem Land niemanden getötet hat, der hat keine Zukunft. Atemberaubend, erschütternd, fesselnd. Dem magischen Realismus von García Márquez' *Hundert Jahre Einsamkeit* setzt Sergio Álvarez mit *35 Tote* einen kraftvollen Roman entgegen.

Inwiefern sind nun die literarischen Tendenzen der jungen Generation mit dem einstigen Anspruch an das Gütesiegel ‚Weltliteratur‘ vereinbar? Was den Paradigmenwechsel in den Literatur- und Kulturwissenschaften von Weltliteratur zu

³⁰ U. a. auch dieser Phase von Suhrkamps Lateinamerika-Programm widme ich mich ebenfalls in Müller (2014a, 2015a, 2015b).

Literaturen der Welt betrifft (vgl. Kap. III.1), reagiert Suhrkamp getreu seines einstigen Anspruchs, mit aktuellen Tendenzen der intellektuellen Avantgarde im Dialog zu stehen und durch seine Autor/innenauswahl die Debatten maßgeblich zu bestimmen. So wirbt beispielsweise die Internetseite des Verlags für den ost-türkischen Suhrkamp-Autor Nedim Gürsel, der 2011/2012 die Samuel Fischer Gastprofessur für Literatur: Literaturen der Welt an der Freien Universität Berlin innehatte. Suhrkamp nimmt den Anspruch der Denomination dieser Professur affirmativ auf und unterstreicht die Absicht des Verlags, „eine kritische Reflexion über die Literaturen der Welt zu fördern“.³¹ Denn diese bezieht sich auf Texte, die sich selbst in weltweiten Beziehungen verorten und in denen kulturelle Positionsbestimmungen reflektiert beziehungsweise ausgestaltet werden.

Selbstverständlich gibt es angesichts der Voraussetzungen transnationaler Lebensläufe und einer privilegierten Situation von nicht-sesshaften Literaturen gerade auch in Lateinamerika literarische Texte, die diese Lesarten ermöglichen. So beispielsweise einer der jüngsten Romane des langjährigen Suhrkamp-Autors Mario Vargas Llosa, *El sueño del celta*, erschienen 2010 beim spanischen Prestige-Verlag Alfaguara. Darin finden transnationale Bewegungen zwischen drei Weltregionen – Irland, Kongo, brasilianischer Amazonas – statt. Doch Suhrkamp zeigte zunächst wenig Interesse: Als während der Frankfurter Buchmesse im Oktober 2010 die Vergabe des Nobelpreises für Literatur an Mario Vargas Llosa publik wurde (vgl. Meyer-Krentler 2010), feierte sich der Suhrkamp Verlag umgehend als deutschen Starverleger, während kurz darauf durchsickerte, dass der Verlag nur vier Wochen vorher bei Verhandlungen die deutsche Ausgabe des *Sueño del celta* abgelehnt hatte. Dafür hatte Rowohlt die Rechte bereits erworben. Die Entscheidung gegen den neusten Roman wurde im Kontext der Nobelpreisvergabe zu einem Verlagsskandal, der sich über einige Monate hinzog, bis Rowohlt wieder auf die Rechte verzichtete und der Roman bei Suhrkamp unter dem Titel *Der Traum des Kelten* erscheinen konnte. Dies wurde im Herbst 2011 mit einer Eröffnungsveranstaltung im Haus der Berliner Festspiele gefeiert. Die Eröffnungsrede der damaligen Verlagschefin Ulla Berkéwicz begrüßte den Roman als Rückkehr Vargas Llosas zu seinem ursprünglichen Erzählen, betonte die Andersartigkeit des spezifisch Peruanischen und die magische Erzählweise.

31 http://www.suhrkamp.de/news/samuel_fischer_gastprofessur_fuer_literatur_1702.html.

III.2.10. Samanta Schweblin – jüngste verlagspolitische Tendenzen

Samanta Schweblin steht im Lateinamerika-Programm des Suhrkamp Verlags für jüngste verlagspolitische Tendenzen, die dahingehen, für die aktuelle Literatur des Subkontinents zwar eine globale Relevanz im Sinne eines universalistischen Anspruchs geltend zu machen, jedoch ohne besonderen Bezug zu spezifisch lateinamerikanischen Diskursen. Schweblin, die Mario Vargas Llosa „eine der vielversprechendsten Stimmen der modernen spanischsprachigen Literatur“³² nannte, wurde 1978 in Buenos Aires geboren. Sie hat bislang drei Erzählbände und zwei Romane veröffentlicht, die in 25 Sprachen übersetzt wurden (Literaturport). Ihre Kurzgeschichtensammlungen *El núcleo del disturbio* (2002), *Pájaros en la boca* (2008) und *Siete casas vacías* (2015) erhielten den Fondo Nacional de las Artes-Preis (Argentinien), den Premio Casa de las Américas (Kuba), den Juan Rulfo-Preis (Frankreich) und den hochdotierten Premio de narrativa breve Ribera del Duero (Spanien). Zudem stand die englische Übersetzung ihres ersten, 2014 erschienenen Romans *Distancia de Rescate* (*Fever Dream*) 2017 auf der Shortlist für den Man Booker International Prize (England) und gewann 2018 den Shirley Jackson Award (USA).

Die Rezensionen der internationalen Presse sparen nicht mit Superlativen: *El País* bezeichnet sie als „Meisterin der kleinen Form“ und sieht sie in einer Liga mit Jorge Luis Borges, Julio Cortázar oder Juan Rulfo,³³ *La Nación* feiert *Distancia de rescate* als „einschneidendes literarisches Ereignis“³⁴ und bei *Clarín* heißt es schlicht, Schweblin sei „la narradora argentina más prestigiosa, premiada y traducida del momento“ (Fernández 2018). Der *Economist* schreibt über Schweblins Debütroman *Distancia de rescate*, er beinhalte ein kompaktes, aber explosives Paket zeitgenössischer privater und öffentlicher Alpträume („Samanta Schweblin“ 2017). In China, wo Schweblin zwei Monate im Rahmen des Shanghai Writers' Program lebte³⁵ und der in Shanghai ansässige Verlag 99reader 2013 ihren Band *Pájaros en la boca* übersetzen ließ, wird ihre Literatur ähnlich positiv aufgenommen wie in der westlichen Welt. Schweblins Bildsprache ist in vielen Besprechungen herausgehoben worden. So kommentiert Daniel Alarcón, sie würde wie eine Lyrikerin über Bilder kommunizieren – wohingegen die chinesische Romanautorin A Yi Schweblins Geschichten sogar mit chinesischen Gemälden

³² Zit. nach https://www.suhrkamp.de/autoren/samanta_schweblin_8074.html.

³³ Zit. nach https://www.suhrkamp.de/buecher/sieben_leere_haeuser-samanta_schweblin_42804.html.

³⁴ Vgl. https://www.suhrkamp.de/buecher/das_gift-samanta_schweblin_42503.html.

³⁵ Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Samanta_Schweblin.

vergleicht: Sie sieht die Parallele in der Art, wie beide Kunstformen einen Raum für die Vorstellung des Lesers eröffnen (Xi 2013).

Das deutschsprachige Publikum konnte Samanta Schweblin 2010 erstmals entdecken. Zum Gastauftritt Argentiniens auf der Frankfurter Buchmesse ließ der Suhrkamp Verlag Schweblins zweiten Erzählband, *Pájaros en la boca*, übersetzen, gefördert durch den argentinischen Übersetzungsfond PROSUR. Seither erschienen bei Suhrkamp: *Die Wahrheit über die Zukunft* (2010; Original: *Pájaros en la boca*, 2008, übers. von Angelica Ammar), *Das Gift* (2015; Original: *Distancia de Rescate*, 2014, übers. von Marianne Gareis) sowie *Sieben leere Häuser* (2018; Original: *Siete casas vacías*, 2015, übers. von Marianne Gareis). Betrachtet man die Buchpräsentationen und die internationalen Pressestimmen, die auf der Homepage des Suhrkamp Verlages die Veröffentlichungen von Schweblin bewerben, so fällt auf, dass die Kritiken sich in ihrer großen Mehrheit auf die spezifische Schreibweise Schweblins fokussieren. So streicht Suhrkamp etwa den „meisterhaft lakonischen“³⁶ Stil heraus und betont, Schweblin schaffe „einen eigenen, wundersamen Erzählkosmos“.³⁷ *Le Monde* wiederum lobt die Autorin für ihren „einzigartigen Blick auf die Dinge“.³⁸ Der bis vor kurzem bei lateinamerikanischen Autor/innen obligate Bezug zu deren Herkunft scheint bei Suhrkamp als Rezeptionsmuster nicht mehr an erster Stelle zu stehen, weder in Form einer literarischen Genealogie – wie etwa bei Vargas Llosa, dessen Roman *El sueño del celta* noch 2011 (fälschlicherweise) als Fortschreibung des Magischen Realismus gepriesen wurde – noch als Kampf und Abgrenzung gegen die Übeväter der *Boom*-Generation – wie etwa bei Crack, McOndo oder, um bei Suhrkamp zu bleiben, bei Sergio Álvarez, dessen literarische Relevanz sich im Klappentext von *35 Tote* aus dem Gegenentwurf zu García Márquez' *Cien años de soledad* ergab (vgl. Kap. III.2.9). Beinahe anachronistisch und merkwürdig zusammenhanglos, wie ein alter Reflex, wirkt es da, wenn in der Presse dann doch Schweblins „sprachliche Präzision“ gelobt wird, „wie man sie nur ganz selten bei lateinamerikanischen Autoren antrifft“³⁹ oder man die altbekannten Reizworte des Lateinamerika-Booms aufgereiht findet: „In Samanta Schweblins Argentinien wird das Magische politisch“ (Heidemann 2015).

36 https://www.suhrkamp.de/buecher/sieben_leere_haeuser-samanta_schweblin_42804.html.

37 https://www.suhrkamp.de/buecher/die_wahrheit_ueber_die_zukunft-samanta_schweblin_42142.html.

38 Zit. nach: https://www.suhrkamp.de/buecher/sieben_leere_haeuser-samanta_schweblin_42804.html.

39 Tobias Wenzel vom WDR, zit. nach: https://www.suhrkamp.de/buecher/sieben_leere_haeuser-samanta_schweblin_42804.html. Der ganze Artikel findet sich unter: <https://www1.wdr.de/kultur/buecher/sieben-leere-haeuser-104.html>.

Geht es um literarische oder ästhetische Verwandtschaften, so finden sich in Buchbesprechungen und Autorenportraits durchaus auch fundierte Bezüge zu einer argentinischen Literaturtradition, vor allem zu der Neophantastik eines Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar oder Jorge Luis Borges (vgl. z.B. Halter 2015; Müller, A. 2010). Dabei geht es natürlich auch um das Genre der Kurzgeschichte, das eine von Schwelblins bevorzugten Ausdrucksformen ist und das in Argentinien eine große Tradition hat. Die Autorin selbst mag diese Zuschreibung indes nur eingeschränkt gelten lassen. Zum einen benennt sie selbst als ihre literarischen Vorbilder eher nordamerikanische Erzähler/innen wie Flannery O'Connor, John Cheever, Raymond Carver oder J.D. Salinger (Schweblin 2010; Quiroga 2015) und zum anderen betont sie, wie wichtig es ihr sei, dass ihre Literatur in der Schwebe bleibe zwischen dem Realen und dem Irrealen: „Die argentinische Literaturkritik sieht mich in der Tradition von Jorge Luis Borges oder Julio Cortázar. Das ist natürlich eine Ehre, ich bewundere ihre Werke. Aber ich glaube nicht, dass meine Geschichten zur fantastischen Literatur zählen. Denn sie könnten ja alle genau so geschehen!“ (Klobusiczky 2012). Treffender sind da vielleicht die Hinweise auf Franz Kafka oder auch auf David Lynchs halluzinatorische Bildwelten (vgl. Person 2010; Halter 2015; Heidemann 2015). Dabei handelt es sich bei Schweblin keineswegs um regional spezifische Formen etwa des „Magischen“, sondern ganz im Gegenteil um Themen und Perspektiven, die zugleich radikal individuell und von universeller Geltung sind, wie die Autorin mit Bezug auf *Distancia de rescate* selbst in einem Interview formuliert: „es una novela escrita desde la primera, primerísima persona, de punta a punta. Pasa en la cabeza de una mujer, y todo es personal. Y cuando todo es personal, se vuelve universal“ (Benavides 2018).

III.2.11. Weltliterarische Konzepte in der Verlagswelt: aktuelle Perspektiven

Es lässt sich festhalten, dass die Literaturen der Amerikas bis heute bei Suhrkamp durch den dominanten Rezeptionsfilter ‚Weltliteratur‘ sortiert werden. Dabei spielt – zumindest auf latente Weise – die Goethe’schen Provenienz des Konzepts eine Rolle. Symptomatisch ist die Einteilung des Verlags in regional getrennte Sparten. Diesen europäisch definierten Kriterien der Weltliteratur entsprachen die großen lateinamerikanischen Erfolgsromane. Von dem Moment an aber, wo sich die Autor/innen über diese Kriterien hinwegsetzten, verloren sie an Anerkennung. Der Rückgang des Lateinamerika-Booms bei Suhrkamp ist eine Antwort auf das Nicht-Einhalten eurozentrisch definierter Weltliteraturregeln, denen neben Universalismus auch Exotismus inhärent ist: Gerade die lateinamerikanischen Literaturen gewannen Anerkennung durch die Inszenierung eines exotischen Identitätsdiskurses, der sich in Abgrenzung von einem europäischen

Selbstverständnis definierte. In dem Moment, in dem die Romane die Inszenierung des spezifisch Lateinamerikanischen nicht mehr ins Zentrum stellen, büßten sie ihre weltliterarische Attraktivität ein und sind innerhalb des Suhrkamp'schen Verlagsprogramms nicht mehr von der zentralen Bedeutung, die ihnen zuvor zuteilwurde.

Wenn sich in den letzten zwanzig Jahren in Literaturwissenschaft und Literaturbetrieb vermehrt das Konzept der ‚Literaturen der Welt‘ durchgesetzt hat, und auch einige Verlage und Kulturinstitutionen diesen Ausdruck aufgreifen, dann scheint Suhrkamp zwar auf den ersten Blick auf diesen Zug aufzuspringen, genauso unausgesprochen wie beim Konzept der ‚Weltliteratur‘, doch stellt sich bei näherem Hinsehen heraus, dass es sich dabei um mehr Schein als Sein handelt. Der Widerspruch zwischen plakativem Anspruch auf der Webseite einerseits und dem Fall Vargas Llosa im Jahre 2010 andererseits spricht für sich. Aufschlussreich für eine Beschäftigung mit der verlagspolitischen Programmatik sind gerade auch die Leerstellen im System, etwa die Nicht-Aufnahme William Faulkners und Édouard Glissants, oder auch bestimmter Werke Elena Poniatowskas, die es – rein zeitlich gesehen – erlauben, einen Bogen zu spannen vom Beginn der Suhrkamp-Ära seit den 1950er Jahren bis heute. Das Beispiel Samanta Schweblin indes zeigt, dass aktuell auch eine Ablösung gelingt von den lang tradierten Erwartungen an lateinamerikanische Literaturen und den ihnen vermeintlich inhärenten exotistisch-essentialistischen Elementen.

IV. Zirkulationsprozesse lateinamerikanischer Literaturen

IV.1. Gabriel García Márquez: Weltweite Zirkulation und Süd-Süd-Dynamiken

Um die Leitfrage der vorliegenden Studie „Wie wird Weltliteratur gemacht?“ weiter bearbeiten zu können, soll nun der Blick auf die globalen Zusammenhänge von Zirkulationsprozessen gerichtet werden, die eine weltweite Rezeption lateinamerikanischer Autor/innen bedingen.

Das Werk von Gabriel García Márquez hat auf seinem Weg zur Weltliteratur auf den ersten Blick die klassischen Knotenpunkte (lateinamerikanischer) literarischer Zirkulation der 1960er Jahre passiert.¹ Es gelangte über Barcelona, Paris, New York in die Zentren der einstigen Kolonialimperien wie Bombay oder Kapstadt, wo Englisch als privilegierte Sprache Kanonisierungsfunktion hat. Wenn es bei der Frage, wie Weltliteratur heute gemacht wird, auch um die globale Ausdifferenzierung gehen soll, mit der sich bekanntlich die Weltkarte neu gestaltet hat, lässt sich gerade anhand der Kanonisierungswege bei García Márquez fragen: Was bedeutet der oft proklamierte weltweite Abschied von der einstigen Zentrums-Peripherie-Logik für literarische Kanonisierungsprozesse? Inwiefern haben neue Zirkulationswege von Literatur im sogenannten Globalen Süden Auswirkungen auf weltliterarische Denominationsprozesse?

Nimmt man also auf einen zweiten Blick verstärkt auch Perspektiven ein, die auf epistemologischer Ebene einem *Global South*-Begriff Rechnung tragen, wie etwa in Richtung Asien oder der arabischen Welt, bietet sich auf der Ebene von Süd-Süd-Beziehungen ein wesentlich differenzierteres Bild. Bekanntlich kritisiert Aamir R. Mufti, dass in gegenwärtigen Konzepten von Weltliteratur das Problem des Orientalismus zu wenig berücksichtigt worden sei (Mufti 2010: 458; vgl. auch Mufti 2018), eine Frage, die – auch wenn sich Mufti vor allem auf das 18. und 19. Jahrhundert bezieht – im Kontext der weltweiten García Márquez-Rezeption ebenso von Bedeutung ist. Neben den Fakten und Zahlen des Buchmarktes geht es hier auf einer innerliterarischen Ebene auch darum, inwiefern der Bereich des Ästhetischen konkrete intertextuelle Bezugnahmen zwischen García Márquez und Autor/innen des Globalen Südens zeigt und inwiefern sich Rezeptions- und

¹ Den weltliterarischen Zirkulationsprozessen von Gabriel García Márquez' Werken widme ich mich auch in Müller (2018a, 2018b, 2018c).

Transformationsvorgänge hinsichtlich bestimmter literarischer Topoi, Gattungen oder Paradigmen herausdestillieren lassen.

Beispielhaft für das Werk des Kolumbianers steht hier der zentrale Roman *Cien años de soledad* und seine Rezeption in den USA, in Indien und China, mit Schlaglichtern auch auf die arabische Welt und Russland. Im Jahr 1967 erschien *Cien años de soledad* in Buenos Aires bei Editorial Sudamericana in einer unüblich hohen Erstauflage von 8000 Exemplaren, was dem Dreifachen des normalen Standards entsprach; im selben Jahr gingen sogar noch drei weitere Reprints mit jeweils 20.000 Exemplaren in Druck (vgl. Marling 2016: 25). Dadurch wurde auch das frühere Werk mehr wahrgenommen und in höheren Auflagen wiederverlegt (Cohn 2012: 1). Die Hauptimpulse zur internationalen Rezeption des *Boom* im Allgemeinen und García Márquez' im Speziellen kamen indes aus Spanien, dicht gefolgt von Frankreich; ein entscheidender Knotenpunkt war hier Barcelona,² wo der Autor auch zwischen 1968 und 1975 lebte (vgl. Shaw 2010).³

IV.1.1. Die USA als zentraler Rezeptionsfilter und -lenker

Da García Márquez überzeugter Kommunist war und zwischen 1959 und 1960 bei Fidel Castros Prensa Latina in Havanna, Bogotá und New York arbeitete, wurde ihm in den USA zunächst zumindest Misstrauen entgegengebracht. William Kennedy (2006: 61) erklärte in den *Conversations with Gabriel García Márquez* das Desinteresse der US-Amerikaner/innen an lateinamerikanischer Kultur und Literatur zum einen mit der in den 1960er Jahren weit verbreiteten Tendenz, sozialistisch-kommunistische Systeme von vornherein abzulehnen. Zum anderen erachtete der Großteil der US-Bevölkerung den lateinamerikanischen Kontinent in dieser Zeit aufgrund seiner politischen wie wirtschaftlichen Bedeutungslosigkeit als ‚wertlos‘. In diesem Kontext ist García Márquez' folgender Kommentar zur Integration Lateinamerikas auf der (intellektuellen) Landkarte aus dem Jahr 1967 zu verstehen:

² Diese erste – durchaus entscheidende – Stufe der internationalen Rezeption wurde über Jahrzehnte intensiv beforscht und hat sich zum Topos lateinamerikanischer Literatur der 1960er Jahre entwickelt, weshalb ich hier nicht näher darauf eingehe.

³ William Marling (2016) betont die Bedeutung von wichtigen Personen und bestimmten Lebensstationen für die literarische Weltkarriere des kolumbianischen Nobelpreisträgers. Er hat herausgearbeitet, welche *gatekeeper* García Márquez' Erfolge beeinflusst haben. Um nur einige Beispiele herauszugreifen: García Márquez' Freund Plinio Apuleyo Mendoza, die Schriftstellergruppe von Baranquilla, Carlos Fuentes als *Older Writer*, ein Interview mit Luis Harss, die Literaturagentin Carmen Balcells; aber auch Regierungen, Medienkonglomerate, sowie der Kult um den Übersetzer Gregory Rabassa.

We're writing the first great novel of Latin American man. Fuentes is showing one side of the new Mexican bourgeoisie; Vargas Llosa, social aspects of Peru; Cortázar likewise, and so on. What's interesting to me is that we're writing several novels, but the outcome, I hope, will be a total vision of Latin America ... It's the first attempt to integrate this world. (Castro 1967: vii)

Steht die Kubanische Revolution für den Versuch einer Selbstbefreiung Lateinamerikas von der Fremdbestimmung durch die USA auf politischer Ebene, so bedeutete der *Boom* die Erlangung kultureller Autonomie und damit das Ende des kulturellen Kolonialismus im literarisch-intellektuellen Feld – besonders gegenüber den USA.

Die desinteressierte bis kritische Haltung der US-amerikanischen Leserschaft änderte sich 1970 schlagartig mit dem Erscheinen der von Gregory Rabassa besorgten Übersetzung von *Cien años de soledad* unter dem Titel *One Hundred Years of Solitude*. Der Text wurde von den Verlegern der *New York Times Editors Book Review* sogleich zu den zwölf besten Romanen des Jahres gewählt. Die 1971 im Avon Verlag erschienene Paperback-Ausgabe begann dann auch unter genuin ‚literaturfernem‘ Publikum zu kursieren (Johnson 1996: 133). Die Lektüre des übersetzten *One Hundred Years of Solitude* war für die meisten Nordamerikaner/innen der Erstkontakt mit lateinamerikanischer Literatur und damit gleichzeitig eine Einführung in diese, was zu einer Wahrnehmung des Romans als Mikrokosmos der gesamten ‚exotischen‘ Welt Lateinamerikas führte. Durch den Erfolg des Romans wurde daraufhin viel mehr lateinamerikanische Literatur in den USA publiziert und es gab eine wesentlich breitere Rezeption in der Öffentlichkeit (Shaw 2010: 27). Ronald Christ – der auch zum ersten Mal den Terminus *magic realism* benutzte (Marling 2016: 37) – editierte 1971 eine spezielle Heftbeilage zur Zeitschrift *Review*, vor allem mit aus dem Spanischen ins Englische übersetzten Artikeln und Rezensionen, aber auch Buchbesprechungen von *Cien años de soledad* aus dem französisch- und deutschsprachigen Raum. García Márquez' Höhenflug in der anglophonen Welt wurde noch weiter beflügelt durch die erste auf Englisch verfasste wissenschaftliche Arbeit zu seinem Werk: 1977 publizierte George McMurray bei Frederick Ungar in einer Weltliteraten wie Saul Bellow oder Truman Capote gewidmeten Reihe mit *Gabriel García Márquez* die erste Monographie über einen Lateinamerikaner. McMurrays Buch wirkte als Türöffner für diverse englischsprachige Editionen von Essays und Interviews sowie weitere Monographien.⁴ In Großbritannien dagegen wartete man bis 1990, bis Michael Bell García Márquez als ersten Lateinamerikaner in seine Reihe der „Macmillan Modern

⁴ So z.B. die epochemachenden Werke von Bell-Villada (1990), Bloom (1989), Janes (1989), McNerney (1989).

Novelists“ aufnahm. Shaw nennt die Würdigung von García Márquez' Werk von Seiten der anglophonen Hispanistik die „consecration of Gabriel García Márquez as a world author“ (2010: 33).

Das erwähnte exotistische Verständnis von *Cien años de soledad*, wonach der Mikrokosmos Macondo das ‚fremde‘ Lateinamerika repräsentiert, ist aber nur eine Seite der Medaille der US-amerikanischen Rezeption. Auf der anderen Seite stand die Inszenierung archetypischer Universalismen und anthropologischer Konstanten. Diese multiple Anschließbarkeit machte es Rezipient/innen und besonders auch Literaturwissenschaftler/innen leicht, den Roman in ein Netz universalistischer Weltliteratur einzuflechten. Gerade die Intertextualitätsforschung hat zahllose Anlehnungen z.B. an die Bibel, Faulkner und Dostojewski (McGrady 1981, zit. nach Ortega Hernández 2007) ausgemacht. Solche abendländischen Interpretationslinien haben nicht wenig zu dem durchschlagenden Erfolg beigetragen, der *Cien años de soledad* in den Großstädten der westlichen beziehungsweise nordamerikanischen Hemisphäre beschieden war (Marling 2016: 38; vgl. auch Düsdieler 1997: 335).

Darüber hinaus wurde dem oft als „prämodern“ oder „märchenhaft“ charakterisierten Erzählstil García Márquez' maßgeblicher Einfluss auf das Schreiben nach der Moderne attestiert, indem er als Auslöser eines *narrative turn* gewirkt und die Wiederentdeckung des Erzählens angestoßen habe (Düsdieler 1997: 324). Bedeutsam ist hierbei die Abkehr vom fragmentierten Erzählen der Moderne und eine „Rückbesinnung auf eine bewusst anachronistische Mündlichkeit“ (ebd.), die sich in ihrer Märchenhaftigkeit gegen den *nouveau roman* und das Zeitregime der Moderne richte. Thomas Pynchon und Toni Morrison (besonders deutlich in ihrem Roman *Beloved* von 1987) etwa gelten in diesem Sinne als Weitererzähler/in der Márquez'schen Poetik.

Gerade das als Selbstverständlichkeit dargestellte antirationale und mythische Wirklichkeitsverständnis der Romanfiguren in *Cien años de soledad* machte Macondo zum Vorbild für die gesamte lateinamerikanische und auch weite Teile der US-amerikanischen Literatur. García Márquez' Kunst verbindet inhaltlich eigentlich disparate und paradoxe Strömungen, die als Anknüpfungspunkte für US-amerikanisches Schreiben nach 1970 fungierten, nämlich die Vermischung von Literatur und anthropologischem Wissen, von Fakten und Fiktion, von Trivialem und Außergewöhnlichem. Ein Beispiel für diese Realitätsdimension ist der Pfarrer in *Cien años de soledad*, der von nichts anderem spricht als der Ankunft des Antichristen, der in der fiktionalen Welt dann auch tatsächlich erscheint (vgl. Düsdieler 1997: 323, 324, 353). Inhaltlich bietet García Márquez' Roman damit literarisches Material, das von marginalisierten (ethnischen, religiösen etc.) Gruppen in möglichen Peripherien aufgegriffen und genutzt wird, um die von literarischen wie politischen Zentren gesetzten „Herrschafts-, Wissens- und

Geschichtsdiskurse“ (Düsdieker 1997: 336) zu unterminieren. Durch ihre eigene englischsprachige Kanonisierung von Gabriel García Márquez' Werk wurden die USA zum primären Rezeptionslenker für den anglophonen *Global South*, der nun in den Fokus rückt.

IV.1.2. Rezeption in Indien

Zunächst wurde *Cien años de soledad* in Indien in englischer Sprache rezipiert. Die ersten Übersetzungen in indische Regionalsprachen erfolgten nach dem immensen Popularitäts- und Reputationsschub des Nobelpreises von 1982, und zwar aus dem Englischen in Hindi, Bengalisch, Marathi, Malayalam und Tamil (Maurya 2015: 252).⁵ In einem journalistischen Text beschreibt Indradeep Bhattacharyya (2014) den erstaunlichen Anstieg der Verkaufszahlen von Gabriel García Márquez' Büchern nach dessen Tod 2014: Seine Werke lagen in allen großen Buchhandlungen in Kalkutta aus – wo auch jedes Jahr die größte Buchpublikumsmesse der Welt stattfindet – und waren alsbald ausverkauft.⁶ Er zieht zudem Parallelen zu den Entwicklungen auf dem indischen Buchmarkt nach der Nobelpreisverleihung von 1982.⁷ Die Rezeption García Márquez' in Indien scheint demzufolge von zwei plötzlichen Aufschwüngen gekennzeichnet, verbunden zum einen mit dem Nobelpreis und zum anderen mit dem Ableben des Autors. Laut Bhattacharyya beginnt die behutsame Geschichte seiner Rezeption jedoch schon zu Beginn der 1970er Jahre:

Way back in 1971, when Manabendra Bandyopadhyay introduced him in the comparative literature syllabus at Jadavpur University, nobody had heard of the author, but he noticed an instant liking among students for ‚One Hundred Years of Solitude‘. „The first sign was that students read the text themselves, which was definitely not the case with someone like Joyce,“ Bandyopadhyay said. (Bhattacharyya 2014)

⁵ Der vierbändige *Bibliographic Guide to Gabriel García Márquez* (hg. von Nelly Sfeir de González) führt zwischen den Jahren 1949 und 2002 u. a. die folgenden Übersetzungen auf: Malayalam: *Cien años de soledad* (tr. Kottayam, India: Di. Si. Buks, 1995), *El amor en los tiempos del cólera* (Vi ke Unnikrsnan, tr. Kottayam, India: Di. Si. Buks, 1997, 1998); Gujarati: *La Mala hora* (Nirañjana Taripathi, tr. Amadavada, India: Gurjara Grantharatna Karylaya, 1991).

⁶ Vgl. Bhattacharyya (2014): „Ranjit Adhikary, sales manager of Supernova Publishers, Penguin's exclusive distributor in eastern India, said: ‚The demand for Garcia Marquez's books has shot up exponentially. Every day we receive orders for at least 90–100 copies of each title. The two books most in demand – ‚One Hundred Years of Solitude‘ and ‚Love in the Time of Cholera‘ – are out of stock. They will be back in circulation next week.“

⁷ „College Street bookseller Suvojit Saha said, ‚Demand for Garcia Marquez's books had shot up in 1982. It has again peaked after his death. We are sending away customers as there is no supply. We had about 30 titles; we sold out last Saturday“ (Bhattacharyya 2014).

Ein Schlüssel zu Gabriel García Márquez' Erfolg in Indien liegt also auch in einer gewissen literarisch inszenierten Vertrautheit und der damit verbundenen ‚guten Lesbarkeit‘, die durch Mündlichkeitsverfahren und Märchenhaftigkeit jede/n Leser/in – egal welchen Bildungsgrades und kultureller Prägung – anspricht.

Magischer Realismus als Rezeptionsverstärker

El realismo magical [sic], ‚magic realism‘, at least as practiced by Garcia Marquez, is a development of Surrealism that expresses a genuinely ‚Third World‘ consciousness. It deals with what Naipaul has called ‚half-made‘ societies, in which the impossibly old struggles against the appallingly new, in which public corruptions and private anguishes are more garish and extreme than they ever get in the so-called ‚North‘, where centuries of wealth and power have formed thick layers over the surface of what's really going on. (Rushdie 1982)

Für die Gabriel García Márquez-Rezeption in der indischen Literatur, so macht dieses Zitat von Salman Rushdie aus dem Jahr 1982 deutlich, ist die globale Etablierung des Magischen Realismus auf der Basis gemeinsamer Erfahrungen eines *Global South* von entscheidender Bedeutung. Der Magische Realismus als ästhetische Form wurde zum Mantra der damals so genannten Dritten Welt, ohne Weiteres applizierbar auf andere marginalisierte und sozial segregierte Orte, Formen und Räume – auch die Rezeption des späteren Indien-Booms war davon beeinflusst. Wegweisend ist hier die Studie von Mariano Siskind (2012), der die weltweite Verbreitung des Magischen Realismus als postkoloniale Ausdrucksform untersucht und in diesem Kontext Gabriel García Márquez beziehungsweise der „globalization of *One Hundred Years of Solitude*“ eine zentrale Rolle zuweist,⁸ genauer gesagt dem materiellen und konkreten Prozess der globalen Zirkulation des Romans (2012: 867, Fn. 80). Denn „Macondo is the mediation between the idiosyncratic hyper-localism of the Colombian tropical forest and the general situation of the continent. Macondo is the village-signifier that names the difference of Latin America, and later, perhaps of the Third World at large“ (Siskind 2012: 854). Als besonderes innerliterarisches Merkmal der postkolonialen Variante des Magischen Realismus, an deren Ursprung *Hundert Jahre Einsamkeit* steht, beschreibt Siskind die Perspektivierung des Magischen mit Bezug auf eine spezifisch subalterne soziokulturelle Erfahrung des Kolonialismus und anderer Formen lokaler oder globaler Unterdrückung: „the narrative and interpretative horizon opened

⁸ Die weltweite Zahl von Autor/innen in postkolonialen Situationen, deren Werk maßgeblich von García Márquez' Roman *Hundert Jahre Einsamkeit* beeinflusst ist, ist groß. Neben den bereits erwähnten Salman Rushdie und Toni Morrison sind hier unter anderem zu nennen: Latife Tekin (*Dear Shameless Death*, 1983), Ben Okri (*The Famished Road*, 1991), Mia Couto (*Sleepwalking Land*, 1992) sowie Mo Yan, auf den ich noch näher eingehen werde (vgl. Siskind 2012: 857 f.).

up by García Márquez by rendering visible the relation between the universality of (colonial, postcolonial, capitalistic) modern history, and the particularity of local forms of oppression“ (2012: 855).

Die universalistische Dimension des Magischen Realismus im Kontext des *Global South* ist es also, die indische Leser/innen in den Texten des Kolumbianers so fasziniert, gepaart mit der spezifischen Verschränkung von Realität und Fiktion, wie der García Márquez-Übersetzer Buddhadeb Bhattacharjee ausführt: „Take ‚The Autumn of the Patriarch‘, for instance. The sweep of the novel startled me. At that time, Latin America had seven-eight military dictators who exercised ruthless power. It could be the story of any of them – their despotic rule as well as their helplessness“ (Bhattacharyya 2014).

Der Erfolg von García Márquez in Indien speist sich nicht zuletzt aus dem Erfolg von Salman Rushdies *Midnight's Children* (1981). Rushdie selbst bekennt in zahlreichen Rezensionen und Interviews seine Bewunderung für den lateinamerikanischen Kollegen, so streicht er beispielsweise rückblickend den enormen Eindruck hervor, den die Lektüre von *Cien años de soledad* bei ihm hinterließ, und das Gefühl der Vertrautheit, das sich bei ihm einstellte:

And of course when I did read it, I had the experience that many people had described of being forever lost in that great novel. Unforgettable. I think all of us can remember the day when we first read Gabriel García Márquez; it was a colossal event. One thing that struck me, [...] was the incredible similarity between the world he was describing and the world that I knew from South Asia, from India and Pakistan. It was a world in which religion and superstition dominated people's lives; also a world in which there was a powerful and complicated history of colonialism; also a world in which there were colossal differences between the very poor and the very rich, and not much in between; also a world bedeviled by dictators and corruption. And so to me, what was called „fantastic“ seemed completely naturalistic. (Rushdie 2007, zit. nach Siskind 2012: 860f.)

Auch in wissenschaftlicher Hinsicht ist zu beobachten, dass die Rezeption von Gabriel García Márquez in Indien nach Rushdies *Midnight's Children* und dem Nobelpreis an Fahrt aufnahm. So wurde 1984 in Hyderabad das erste „International Seminar on García Márquez and Latin America“ veranstaltet.⁹ Ab den 1990er Jahren öffnet sich dann ein weites Forschungsfeld über postkoloniale Fiktion und den Magischen Realismus, innerhalb dessen García Márquez neben Rushdie und

⁹ Eine Auswahl der Vorträge sind versammelt in Bhalla (1987). Analog zu den Entwicklungen nach dem Nobelpreis 1982 organisierte nach seinem Tod die „English and Foreign Languages University“ in Hyderabad ein weiteres Seminar über sein Werk mit dem Titel „Márquez and Literatures of India“, das am 25. März 2015 stattfand. Das Programm ist online einsehbar: <http://efluniversity.ac.in/images/Documents/schedule.pdf>.

anderen – speziell auch sein Einfluss auf die indische Literatur – eine herausragende Rolle einnimmt.¹⁰

Einflüsse Gabriel García Márquez' auf die indische Kultur

Zumindest was die international zirkulierende Literatur aus Indien betrifft, sind die Spuren von García Márquez' literarischer Ästhetik durchaus bemerkenswert. Die bereits angesprochenen Verbindungen zwischen den Werken von García Márquez und Salman Rushdie, vor allem hinsichtlich des Magischen Realismus, sind bekannt und wurden weltweit intensiv bearbeitet. So schreibt Deep Basu:

And not to forget Salman Rushdie, whose first epoch making novel ‚Midnight’s Children‘ and controversial novel ‚Satanic Verses‘ were heavily influenced by Marquez’s Magic Realism. Rushdie once told in an interview that there was „a whole group of writers“ including himself who, „broadly speaking, are thought of as a family“, namely a Magical Realism family (Basu o. D.).

In diese Gruppe lassen sich auch Amitav Ghosh (*The Circle of Reason*, 1986) oder Arundhati Roy (*The God of Small Things*, 1997) einordnen. Die Vergleiche zwischen dem Roman Roys und García Márquez sind ebenso üblich wie sie Teil der Kommerzialisierung ihres Werkes sind. Ghosh seinerseits nennt in einem Interview auf die Frage nach seinen literarischen Leitfiguren den Kolumbianer als wichtigste Inspirationsquelle für sein Werk (Aldama 2002: 87).

Doch auch jenseits der Literatur im engeren Sinne sind die Einflüsse García Márquez' auf die indische Kultur immens – sie eröffnen etwa auf der Kinoleinwand Möglichkeiten, aus einer oralen und magischen Tradition heraus kritisch auf Kolonialismus und Imperialismus und dessen Auswirkungen aufmerksam zu machen. Nochmals Deep Basu:

Lijo Jose Pelliserry’s film ‚Amen‘ has been described as the most successful experiment with magic realism in Malayalam cinema. He says that though India and Colombia exist in two different hemispheres, the sensibilities are almost the same. Indians also have uncountable legends and supernatural stories and lore’s borne out of fertile imagination, robust beliefs, large families and a culture of strong family and community bonds. (Basu o. D.)

10 Arbeiten über den Magischen Realismus in englischsprachigen postkolonialen Romanen haben in jüngerer Zeit auch Christopher Warnes (2009) und Taner Can (2015) vorgelegt. Beide laden zu einer Relektüre des Magischen Realismus ein, den sie als zentral für die postkoloniale Fiktion englischer Sprache erklären, etwa bei Salman Rushdie, Shashi Tharoor, Ben Okri und Sly Cheney-Coker. Speziell zur Frage der Beziehungen zwischen Lateinamerika und Indien wurde unlängst von Susanne Klengel und Alexandra Ortiz Wallner ein neues Paradigma entwickelt, das in der Bezeichnung *Sur/South* einen Alternativbegriff zum *Global South* eröffnet und die Frage neuer Orientalismen aufwirft (vgl. Klengel/Ortiz Wallner 2016).

Zusammengefasst kann festgehalten werden, dass die Rezeption von García Márquez in Indien durch mehrere Etappen gekennzeichnet ist: Den Boden bereitet hat sicherlich die langsame Ausbreitung des Magischen Realismus auf globaler Ebene, befördert durch den Nobelpreis an Miguel Asturias 1967, dem Veröffentlichungsjahr von *Cien años de soledad*. Es folgte mit der englischen Übersetzung des Romans 1970 ein schneller weltweiter Erfolg und Eingang in die Programme der vergleichenden Literaturwissenschaft in Indien bereits 1971. Ab den 1980er Jahren zeigten sich eine deutliche Wirkung und entscheidende Einflüsse von Gabriel García Márquez' Werk auf Rushdie und andere ‚postkoloniale‘ Autor/innen. Die Verleihung des Nobelpreises für Literatur 1982 wirkte auf diese Entwicklungen wie ein Katalysator und verstärkte das wissenschaftliche Interesse an García Márquez' Werk aus einer postkolonialen Perspektive, die mit dem Magischen Realismus verknüpft ist. Diese Tradition lebt weiter in zahlreichen Erzähler/innen Indiens, die auch international sichtbar sind (Ghosh, Roy u. a.). Mit García Márquez' Tod 2014 schließlich werden das Interesse für sein Werk und die Bezugnahmen indischer Autor/innen auf sein Werk erneut sehr intensiv.

IV.1.3. Rezeption in China

Nach Gisèle Sapiro ist in Ländern, in denen das ökonomische Feld dem politischen Feld untergeordnet ist und die Institutionen, die die kulturelle Produktion und die Organisation intellektueller Berufe bestimmen, vom Staat betrieben werden, wie in faschistischen oder kommunistischen Ländern, die Produktion und Zirkulation symbolischer Güter hoch politisiert (Sapiro 2016: 84). Dies könnte das Motto sein, welches die García Márquez-Rezeption in China maßgeblich charakterisiert.

Literarischer Aufschwung in den 1980ern: García Márquez als Gallionsfigur

Anfang der 1980er Jahre, in der Zeit nach der schmerzvollen Kulturrevolution, avancierte der frisch gekürte Nobelpreisträger García Márquez zur literarisch-kulturellen Gallionsfigur des ‚Neuen China‘. Die Hintergründe sind schnell skizziert: Die 1980er Jahre markieren in China eine literarisch ungewöhnlich erfolgreiche, produktive Phase, nachdem in den 1970er Jahren die wichtigsten Autor/innen der Weltliteratur des 20. Jahrhunderts in China übersetzt und zugänglich gemacht worden waren – Autor/innen wie Franz Kafka, James Joyce, William Faulkner, Ernest Hemingway, Kawabata Yasunari, Mario Vargas Llosa und eben auch Gabriel García Márquez, die bislang nicht in den Rahmen einer sozialistischen Vorzeigeliteratur gepasst hatten. García Márquez' Literatur gab insbesondere den Intellektuellen großen Halt. Ein chinesischer Kritiker bemerkte einmal: „Es como

si un compadre del mismo pueblo se hubiera convertido en millonario“, denn in China galt García Márquez immer noch als ‚Künstler der dritten Welt‘ (Ye 2015: 29).

Mit dem Nobelpreis begann auch die große Aufarbeitung seines Œuvres auf dem chinesischen Buchmarkt: 1982 erschien bei Translation Publishers of Shanghai (Yiwen Chubanshe) eine Anthologie der Werke von 1950 bis 1981, 1987 dann kamen gleich zwei Versionen von *El amor en los tiempos del cólera* und das berühmte poetologische Interview *El olor de la guayaba* mit Plinio Apuleyo Mendoza heraus (ebd.). Interessanterweise wurde 1983/84 zeitgleich von offizieller Seite eine gegen den Magischen Realismus gerichtete Kampagne wegen anti-sozialistischer ‚Verschmutzung des Geistes‘ geführt. China musste auf eine vollständige Übersetzung von *Cien años de soledad* daher bis zum Jahr 1994 warten. Die erste autorisierte Fassung kam sogar erst 2011 auf den Markt.¹¹ Zwar erschienen bereits 1984 zwei Ausgaben des Romans, wobei die eine auf der spanischen Originalversion basierte, während die andere aus dem Englischen übersetzt wurde (Ji 2015: 358). Allerdings waren beide drastisch gekürzt, da man dem Roman Obszönität und Darstellung von Aberglauben vorwarf (vgl. Ye 2015: 29).

In den 1980er Jahren formierte sich auch Chinas literarische Xungen-Bewegung, die sich den Wurzeln der chinesischen Zivilisation zuwandte und einen künstlerischen Stil anstrebte, der Tradition und Moderne harmonisch kombinieren sollte. Han Shaogong, einer der Hauptakteure jener Xungen-Bewegung, gab 1985 zu Protokoll: „La literatura tiene su raíz. La literatura tiene que estar profundamente arraigada en la tierra de la cultura tradicional del pueblo. Si no, el Árbol de la Literatura nunca florecerá“ (Han 1985: 2, zit. nach Ye 2015: 30). Anknüpfungspunkte fanden die chinesischen Literat/innen in García Márquez’ Poetik; es entbrannte ein regelrechtes „Fieber für die lateinamerikanische Kultur“ (Gálík 2000: 161). Dafür mussten zunächst ganz neue Übersetzungsstrategien entwickelt werden, da der Magische Realismus mit keiner in China etablierten literarischen Strömung vergleichbar ist (Ji 2015: 358).

Mo Yan und der Magische Realismus in China

Mo Yan (*1955) ist der international bekannteste Xungen-Autor und erhielt 2012 den Nobelpreis für Literatur. Sein 1986 erschienener Novellenzyklus 红高粱家族, *Hóng gāoliang jiāzú* (dt.: *Das rote Kornfeld*, 2007) orientiert sich sehr nah an García Márquez’ Erzählweise des Magischen Realismus. In seinem Roman 丰乳肥臀, *Fēng rǔ féi tún* [Große Brüste und breites Gesäß] von 1996 etwa befasst

¹¹ Alle vorherigen Ausgaben von *Cien años de soledad* in China waren ohne offizielle Genehmigung des Autors erschienen. Chen Mingjun, Chef des Verlagshauses Thinkingdom House, sicherte sich die Rechte schließlich für eine Million Dollar (vgl. Flood 2011).

er sich nicht nur mit den titelgebenden Obsessionen seines Protagonisten, sondern schreibt die wechselvolle Geschichte Chinas im 20. Jahrhundert neu. Mit scharfem Blick für das Sonderbare dekonstruiert er so die offizielle Historiographie des chinesischen Revolutionszeitalters (vgl. Siskind 2012: 857). Die Ereignisse spiegeln sich in Yans chinesischem Macondo-Pendant, dem provinziellen Universum seiner fiktionalisierten Geburtsstadt Gaomi in der Provinz Shandong. „Allí nació, allí crecí, mi raíz está allí“ (Ye 2015: 30), gesteht der Autor in einem Interview. So ist es kein Zufall, dass Mo Yan vom Nobelpreiskomitee für seinen „hallucinatory realism“ (Flood 2012), seinen halluzinatorischen Realismus gewürdigt wurde, der als Abwandlung der lateinamerikanischen Poetik des Magischen Realismus im 20. Jahrhundert gelten kann. García Márquez' Einfluss auf Yans Schreiben zeigt sich auch darin, dass in Yans Erzähltexten die Zentrums-Peripherie-Thematik immer mit einfließt.

Mo Yan kommentierte einmal, die Erfahrung von Hungersnöten während seiner Kindheit habe einen prägenden Lernprozess bedeutet, den er benennt als „pensar la vida con el estómago y conocer el mundo con los dientes“ (Ye 2015: 30). Solche Entbehrungserfahrungen finden sowohl in Yans Werk als auch bei García Márquez eine ähnliche literarische Ausgestaltung, die als Ausdruck einer spezifischen literarischen Ästhetik des Globalen Südens zu deuten ist. Dies zeigt sich beispielsweise in literarischen Inszenierungen zum Verzehr nichtessbarer Dinge. So verspeist der Protagonist in Yans Erzählung „Iron Child“ aus Mangel an Essbarem Stahlstäbe, während Rebeca, in *Cien años de soledad*, aus unerwidelter Liebe zur Geophagin wird, also Erde isst. Fan Ye deutet dieses Verhalten als überkulturelle Gegenhaltung und stummen Protest von Marginalisierten gegenüber ihren Unterdrückern (Ye 2015: 31f.).

Mo Yan gibt in einer seinen „Confessions“ zu Protokoll, welchen poetologischen und weltanschaulichen Einfluss García Márquez und Faulkner auf ihn hatten (Ye 2015: 37), wobei er García Márquez interessanterweise als westlichen Autor kategorisiert:

In the year 1985 I wrote five novellettes and more than ten short stories. There is no doubt that where their world view and artistic devices are concerned, they were strongly influenced by foreign literature. Among Western works the greatest impact came from García Márquez's *One Hundred Years of Solitude* und William Faulkner's *Sound and Fury*. (Gálik 2000: 161)

IV.1.4. Neukartierung der Weltliteratur?

Natürlich gibt es weitere Weltregionen, andere kulturelle Kontexte, an denen sich Aspekte der immensen globalen Wirkung von García Márquez' Literatur

herausarbeiten ließen, etwa Japan, Südafrika oder Russland, wo im Jahr 2012 zu Ehren seines 85. Geburtstags das García Márquez-Jahr ausgerufen und mit verschiedensten kulturellen Events begangen wurde – so fuhren u. a. sieben Metro-waggonen geschmückt mit dem überlebensgroßen Konterfei des Autors und Zitaten aus seinem Werk durch Moskau. Interessant ist auch die Rezeption in der arabischen Welt, wo *Cien años de soledad* ausgehend von der französischen Version 1979 ins Arabische übersetzt wurde. Wie in den beiden besprochenen Regionen des *Global South*, Indien und China, ist es auch hier eine Reihe gemeinsamer sozialer, ökonomischer und politischer Probleme in vielen arabischen und latein-amerikanischen Ländern, die ähnliche Lesemuster und -erwartungen begünstigt. Auf dieser Grundlage kommt es zu der gegenseitigen Befruchtung postkolonial gewendeter lokaler Literaturtraditionen und dem sich insbesondere in der Gestalt von *Cien años de soledad* global ausbreitenden Magischen Realismus, die die Wiedergabe der politischen und kulturellen Brüche und Zerrüttungen mit den Mitteln der Oralität und Märchenhaftigkeit ermöglicht. Als Schlaglicht auf die zeitgenössische Literatur der arabischen Welt mag in diesem Zusammenhang der ebenfalls 1979 erschienene Roman *Les 1001 années de la nostalgie* des Algeriers Rashid Boudjedra dienen,¹² der nicht nur im Titel *Cien años de soledad* wie auch *Tausend-undeine Nacht* anklängen lässt, sondern ebenso narrative Strukturen aus beiden Werken übernimmt (vgl. Jarrar 2008: 307; Rabia 1981: 96).

Ohne Zweifel: Gabriel García Márquez ist ein Weltliterat, der sowohl im Globalen Norden wie auch im Globalen Süden gleichermaßen begeisterten Anklang findet. In der Zusammenschau der verschiedenen Rezeptionsfilter lassen sich zwei innerliterarische Tendenzen herausdestillieren: Für eine erfolgreiche Rezeption in der westlichen Welt in den 1970er und 80er Jahren unabdingbar waren die Verflechtbarkeit in ein Netz universalistischer, im Westen kanonisierter Weltliteratur sowie Orientalismus; in den Ländern, die hier für einen Globalen Süden stehen, scheint auch eine spezifische gemeinsame, die postkoloniale Situation betreffende Erfahrung und Ästhetik von Bedeutung zu sein. Diese beiden Rezeptionsfilter manifestieren sich ebenfalls in der häufig erwähnten Erfolgserklärung, *Cien años de soledad* überzeuge weltweit auf Grund seiner einzigartigen Verbindung einer Anschlussfähigkeit an universale Dimensionen moderner Geschichte und der Partikularität lokaler Formen von Unterdrückung (Siskind 2012: 855).

Gerade aus der Kombination dieser Aspekte ergibt sich indes ein wichtiger Hinweis dafür, warum García Márquez bis heute prädestiniert dafür ist, als einzige/r Autor/in des Globalen Südens auf westlichen Rankings der Weltliteratur zu

¹² Erschienen bei Denoël (Paris). 1981 wurde der Roman auch auf Arabisch publiziert (unter dem Titel: *Alf wa'am min al-hanin*).

erscheinen (vgl. Trojanow 2017). Man kann die García Márquez-Rezeption als mittlerweile schon unumstößlichen Teil eines westlichen Kanons der Weltliteratur lesen, als die Rückversicherung, einen Raum für die Gedanken und Erinnerungen marginalisierter Stimmen geöffnet zu haben, ohne das Koordinatensystem etablierten westlichen Denkens verlassen zu müssen. In diesem Sinne ist etwa Mo Yans Aussage zu verstehen, der García Márquez kurzerhand unter die westlichen Autor/innen zählt.

Blickt man aus einer außerliterarischen Perspektive auf die Kanonisierungsgeschichte des Weltautors García Márquez, so gilt – trotz einer globalen Ausdifferenzierung –, dass im Sinne eines Stufenmodells Barcelona, Paris, New York passiert werden müssen, um von dort nach Bombay, Peking oder Casablanca zu gelangen. Die Denominationszentren des Westens/Nordens üben weiterhin eine enorme Macht aus. Dieser Befund wird auch dadurch bestätigt, dass eine Intensivierung der Rezeption García Márquez' weltweit nach zwei signifikanten Daten stattfand: nach dem Erhalt des Nobelpreises und nach seinem Tod.

Dennoch zeigt sich auch, dass eine Süd-Süd-Perspektive heuristisches Potential liefern kann, welches sich aus der Frage nach der möglichen Existenz dezidiert ‚südlicher‘ Ästhetiken und Repräsentationsformen speist. Dies scheint umso mehr von Bedeutung zu sein, wenn man den Blick auf die literarische Modellierung geteilter historischer Erfahrungen innerhalb des Globalen Südens legt, welche von der Kolonialgeschichte bis zur Einbindung in die ökonomischen, sozialen und kulturellen Transformationsprozesse der globalen Moderne reichen.¹³

IV.2. Octavio Paz' Weg zum Weltautor: Netzwerkbildung und internationale Rezeption

Wenn man sich fragt, welche Konfigurationen wiederum Octavio Paz zum Weltautor gemacht haben, so muss der Blick unbedingt auf seine Netzwerke und das außerliterarische Engagement gerichtet werden, durch das er nicht nur zum Weltliteraten, sondern auch zu einer intellektuellen Schlüsselfigur wurde. Das Werk von Octavio Paz ist in diesem Band bereits unter einem anderen Blickwinkel betrachtet worden: Aus Sicht des Verlegers Siegfried Unseld entsprach es in geradezu idealer Weise den europäisch definierten Kriterien, die man im Suhrkamp

¹³ In dieser Perspektive stellt sich die Frage, ob Gabriel García Márquez nicht auch ein Beispiel dafür sein könnte, wie kulturelle Produkte Anteil haben an der Schaffung und Wiedererschaffung von Narrativen des Globalen und deshalb eine transnationale Leserschaft erreichen. Vgl. dazu Héctor Hoyos' Lesart von Borges und Bolaño (Hoyos 2015: 4).

Verlag in den 1970er und 1980er Jahren an Weltliteratur anlegte. Eine vergleichbare Rezeptionslinie wurde auf internationaler Ebene sichtbar, als Paz 1990, im Alter von 76 Jahren, nach einer langen literarischen und intellektuellen Karriere, mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichnet wurde und diese Ehrung in der europäischen Medienberichterstattung „eine einstimmige positive Kritik erntete und damit das Bild des typischen ‚Anwärters‘ auf den Preis sichtbar machte“ (Bazié 1999: 83).¹⁴ Im Folgenden werden zunächst mittels eines Exkurses in die Übersetzungsstatistik einige Charakteristika von Octavio Paz' internationaler Kanonisierung verdeutlicht, um dann zu zeigen, wie sehr in seinem Fall das außerliterarische Engagement entscheidend für den Aufstieg zum Weltliteraten war. Es versteht sich dabei von selbst, dass außerliterarische Faktoren nur in der Kombination mit innerliterarischen funktionieren. Octavio Paz mag für solche Prozesse wie kaum ein anderer lateinamerikanischer Autor Pate stehen.

IV.2.1. Zur Übersetzungsstatistik

Paz' weltliterarischer Karriereweg lässt sich nicht wie bei García Márquez anhand eines oder einiger herausragender Werke nachzeichnen, weshalb in diesem Fall Übersichten zur Übersetzungsstatistik seines Gesamtwerkes erstellt wurden.¹⁵ Sein Aufstieg zum Weltliteraten scheint zunächst ein klassischer zu sein, insofern als er sich insbesondere anhand von Übersetzungen für den europäischen und US-amerikanischen Literaturmarkt festmachen lässt. Dies zeigt sich anhand der Sprachen, in die Paz früh und viel übersetzt wurde. Die folgenden Tabellen vermitteln einen kurzen Einblick in die Übersetzungsstatistik, um diesen Weg grob nachzuzeichnen. Die erste Tabelle zeigt die Anzahl übersetzter Monographien vor und nach der Nobelpreisvergabe an Paz im Jahr 1990 als Rangliste der Sprachen, in die Octavio Paz bereits vor 1990 am meisten übersetzt wurde.

¹⁴ Bazié untersucht französische, deutsche und britische Kommentare zur Literaturnobelpreisvergabe im Hinblick darauf, wie sehr Literaturkritiker/innen in ihren nationalen Kontexten bereits sehr bekannte Autor/innen als Literaturnobelpreisträger/innen befürworten – ein Kriterium, dass auf keinen anderen Nobelpreisträger des Untersuchungszeitraumes zwischen 1984 und 1994 so sehr zugetroffen habe wie auf Octavio Paz (Bazié 1999: 83).

¹⁵ Alle Recherchen zur Übersetzungsstatistik, denen neben dem Index Translationum der UNESCO (vgl. <http://www.unesco.org/xtrans/>) eine Vielzahl an Quellen zu den verschiedenen Sprachen zugrunde liegt, wurden 2016 bis 2017 vorgenommen. Für Recherchearbeiten zu diesem Datenmaterial danke ich Katharina Einert, Vicente Bernaschina Schürmann, Elena Sandmann und Maxi Hoops.

Tabelle 1: Übersetzungen vor und nach dem Nobelpreis

Sprache	Anzahl (bis 1990)	Anzahl (ab 1991)
Französisch	39	16
Englisch	35	16
Portugiesisch	18	11
Deutsch	17	12
Niederländisch	12	5
Schwedisch	9	3
Italienisch	8	13
Japanisch	7	15
Türkisch	6	9
Persisch/Farsi	4	10
Polnisch	3	7
Chinesisch	0	10

Paz wurde zunächst in Frankreich, in den USA/Großbritannien, in Brasilien/Portugal und in Deutschland verlegt, bevor er – von vereinzelt Texten abgesehen – in Sprachräume übersetzt wurde, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als weniger entscheidend gelten, was die Institutionen einer internationalen literarischen Kanonisierung angeht, wie das Japanische, Türkische, Polnische oder Chinesische. In der Gesamtübersicht der Übersetzungen (s. Tabelle 2) rücken dann diejenigen Sprachen nach vorn, in die vor der Nobelpreisvergabe vergleichsweise wenig und danach dann verstärkt übersetzt wurde, ein Effekt, der sich beispielsweise auf dem japanischen Buchmarkt beobachten lässt:

Tabelle 2: Gesamtzahl der Übersetzungen nach Sprachen

Sprache	Anzahl
Französisch	55
Englisch	51
Deutsch	29
Portugiesisch	29
Japanisch	22

Tabelle 2: (fortgesetzt).

Sprache	Anzahl
Italienisch	21
Niederländisch	17
Türkisch	15
Persisch/Farsi	14
Schwedisch	12
Chinesisch	10
Polnisch	10

In welchem Verhältnis stehen nun diese Beobachtungen zu der zeitlichen Abfolge der ersten Übersetzungen in die jeweiligen Sprachen? Vergleicht man das Erscheinungsjahr von Erstübersetzungen in verschiedenen Sprachräumen, dann fällt auf, dass Paz recht früh schon in sehr viele verschiedene Sprachen übersetzt wurde, beispielsweise bereits zu Beginn der 1960er Jahre ins Schwedische:

Tabelle 3: Zeitpunkt der Erstübersetzung in den verschiedenen Sprachen

Jahr	Sprache	Originaltitel
1957	Französisch	<i>¿Águila o sol?</i>
1960	Schwedisch	<i>La estación violenta</i>
1961	Englisch	<i>El laberinto de la soledad</i>
1961	Italienisch	<i>El laberinto de la soledad</i>
1963	Türkisch	<i>Piedra de sol</i>
1970	Deutsch	<i>El laberinto de la soledad</i>
1972	Portugiesisch	<i>Constelação</i>
1974	Niederländisch	<i>Piedra de sol / ¿Águila o sol?</i>
1977	Japanisch	<i>El mono gramático</i>
1981	Polnisch	<i>Poezje wybrane</i> [eigens für die Übersetzung zusammengestellter Gedichtband]

Hier lässt sich ablesen, dass in manchen Sprachräumen eine vergleichsweise späte Rezeption einsetzte, die sich innerhalb kurzer Zeit intensivierte, wie im Niederländischen und im Japanischen, während es in anderen Sprachräumen frühe Übersetzungsbemühungen gab, die aber nicht zu einer besonders hohen Zahl an Übersetzungen über die Jahre hinweg führten. Welche Bedeutung haben diese markanten Rezeptionstendenzen jenseits der reinen Statistik im Kontext des Werdegangs von Paz als Weltliterat?

IV.2.2. Schriftsteller – Diplomat – Gelehrter

Im Fall von Octavio Paz lässt sich modellhaft zeigen, wie es vor allem sein außerliterarisches Engagement war, welches ihm international zu literarischem Erfolg verhalf. Wichtige Stationen waren dafür zunächst seine Botschaftertätigkeit in Indien, Gastprofessuren (vorwiegend in den USA) und Zeitschriftengründungen.

Die internationale Rezeption von Paz beginnt mit dem Jahr 1936, als er kurz nach Ausbruch des spanischen Bürgerkriegs zur Unterstützung der Republikaner das Gedicht „No pasarán“ schreibt (Volpi 2008: 13). Dieses Gedicht verschaffte ihm weltweite Aufmerksamkeit und dank der Vermittlung Pablo Nerudas, der damals den Gedichtband *Raíz del hombre* (1937) gelesen hatte, wurde Paz zum „II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas“ 1937 in Valencia eingeladen (Volpi 2008: 15). Nach seiner Rückkehr aus Europa gründete Paz mit Rafael Solana, Efraín Huerta und Álvaro Quintero Álvarez die Zeitschrift *Taller* (1938–1941). Diese Zeitschrift bot ein Forum sowohl für die Lyrikproduktion aus der Generation Paz' als auch für die republikanischen Dichter/innen aus Spanien, die unter dem Präsidenten Lázaro Cárdenas (1934–1940) politisches Asyl in Mexiko erhalten hatten (Perales Contreras 2013: 41). Und so begann Octavio Paz sein literarisches und intellektuelles Netzwerk zwischen Lateinamerika und Europa aufzubauen. Unter den in der Zeitschrift publizierten spanischen Autor/innen waren Manuel Altolaguirre, Ramón Gaya, Juan Gil-Albert, Emilio Pradós, Antonio Sánchez Budo, Luis Cernuda, Federico García Lorca, José Bergamín und María Zambrano (Perales Contreras 2013: 42).

Dieses Netzwerk wuchs weiter, als Octavio Paz nach einem durch ein Guggenheim-Stipendium ermöglichten einjährigen Aufenthalt in den USA in den Auswärtigen Dienst Mexikos eintrat und 1945 nach Paris entsandt wurde. Während dieser Zeit lernte Paz Pablo Picasso kennen, die surrealistischen Dichter Louis Aragon und Paul Éluard, den Soziologen Raymond Aron und auch François Bondy, Herausgeber der liberalen Zeitschrift *Preuves*, in der später einige Texte von Paz erscheinen sollten (Perales Contreras 2013: 57). Auch in der Zeitschrift *Fontaine* veröffentlichte er während seiner Zeit in Paris einige Gedichte (Perales

Contreras 2013: 58). Diese Liste erweitern Fabienne Bradu und Philippe Ollé-Laprune um weitere Schriftsteller/innen und Intellektuelle, die Octavio Paz in jenen Jahren kennenlernte und die später zu Freund/innen, Verbreiter/innen und Übersetzer/innen seines Werkes wurden: Henri Michaux, Jules Supervielle, Georges Schéhadé, Jean Cassou, Raymond Queneau, Roger Caillois, Julien Gracq, Cornelius Castoriadis, Emil Cioran und seine ersten Übersetzer/innen ins Französische, Guy Lévis-Mano, Jean-Clarence Lambert, Carmen Figueroa und André Pieyre de Mandiargues (Bradou/Ollé-Laprune 2014: 156). In Paris lernte Paz aber auch andere lateinamerikanische Schriftsteller/innen kennen: Alejo Carpentier, Gabriela Mistral, José Bianco, Adolfo Bioy Casares, Blanca Varela, Luis Cardoza y Aragón, auch den Maler Fernando Szyszlo. Mit einigen von ihnen sollte er lange in Kontakt stehen und befreundet sein (Perales Contreras 2013: 59). Anlässlich des von der UNESCO herausgegebenen Projektes einer *Antología de la poesía mexicana* lernte Paz Samuel Beckett kennen, dem er half, die Anthologie in Französisch zu übersetzen; darüber hinaus erschien eine Ausgabe auf Englisch (Perales Contreras 2013: 60; Domínguez Michael 2014: 605).

Nach einigen Monaten in Indien, Japan und der Schweiz kehrte Octavio Paz im Herbst 1953 nach Mexiko zurück. Dank seiner Freundschaft zu José Bianco, die er in Frankreich geknüpft hatte, begann Paz zu dieser Zeit auch an der argentinischen Zeitschrift *Sur* mitzuarbeiten, einer der wichtigsten literarischen Zeitschriften Lateinamerikas (Perales Contreras 2013: 65). 1962 wurde er zum Botschafter Mexikos in Indien ernannt und gleichzeitig immer produktiver als Schriftsteller. Während dieser Jahre wirkte er außerdem an der Zeitschrift *Mundo Nuevo* mit, die in Frankreich veröffentlicht und von Emir Rodríguez Monegal geleitet wurde.

Als Reaktion auf das Massaker von Tlatelolco 1968 legte Paz sein Amt als Botschafter nieder. Er reiste nach Barcelona, danach nach Frankreich und anschließend in die USA. Dort war er zunächst in Pittsburgh, wo er eine Vorlesung über hispanoamerikanische Literatur gab. Danach hielt er in Austin, Texas am 30. Oktober 1969 die Hackett Memorial Lecture. Darin betonte Paz seine absolute Distanzierung von der mexikanischen Regierung und so auch seine Rolle als vom Staat unabhängiger Intellektueller. Drei Monate später unterrichtete er Literatur in Austin und nahm mit Robert Duncan und Robert Creeley am dortigen Poesiefestival teil. Kurz vor seiner Rückkehr nach Mexiko 1971 ging er nach England, wo er – auf Empfehlung seines Freundes George Steiner – die Cátedra Simon Bolívar de Literatura Hispanoamericana an der Cambridge University bekam (Perales Contreras 2013: 111). Zurück in Mexiko gründete Octavio Paz eine unabhängige Kulturzeitschrift: *Plural*. Die internationale Figur Octavio Paz und die Reichweite seiner Netzwerke wuchsen und festigten sich mit der Entwicklung dieser Zeitschrift.

IV.2.3. Erste Rezeptionsstufe: Frankreich

Was die französische Rezeption betrifft, so dominierten zwischen 1950 und 1960 Deutungen des Paz'schen Werkes, die ihn als Vertreter eines reformulierten Surrealismus interpretierten. Damit wurde speziell in Frankreich einer Lesart Rechnung getragen, die als Referenzpunkt das Eigene hat und von dort aus eine Öffnung für Neues zeigt.

Die ersten Gedichte und Essays von Paz zirkulierten auf Französisch bereits zwischen 1946 und 1956 (Bradú/Ollé-Laprune 2014: 156f.). Als erste Übersetzung eines vollständigen Gedichtbandes erschien 1957 in Frankreich *Aigle ou Soleil?* (Original: *¿Águila o sol?*). Es folgten in den nächsten 13 Jahren: „Soleil sans âge“ (*Le Surréalisme, même*, Nr. 5, 1959), *Le Labyrinthe de la Solitude* (1959), *L'Arc et la lyre* (1965), *Liberté sur parole* (1966), *Marcel Duchamp, ou le Château de la pureté* (Genf, 1967), *Deux transparents: Marcel Duchamp et Claude Lévi-Strauss* (1970) und *Versant Est, et autres poèmes, 1957–1968* (1970), sowie andere Essays und Gedichte in verschiedenen Zeitschriften (Bradú/Ollé-Laprune 2014: 157–160). Nach den ersten 13 Jahren hatte sich sein Werk in Frankreich nicht nur als Weiterentwicklung des Surrealismus, sondern auch als eine kritische Auseinandersetzung mit demselben erwiesen.

Eine wichtige Referenz ist Claude Estebans Vorwort zu *Versant Est*, „De la poésie comme insurrection“. Darin stellt dieser dar, wie sich die Poesie und die Poetik Paz' zwischen 1960 und 1970 in Frankreich etabliert haben (Bradú/Ollé-Laprune 2014: 87–101) und weist auf zwei wichtige Änderungen in der Rezeption hin: Eine Distanzierung vom Surrealismus und eine Lektüre der Gedichte hinsichtlich der metapoetischen und kritischen Ideen, wie sie im Prosawerk dargestellt sind. So konstatiert Esteban zwar für das lyrische Werk Ähnlichkeiten mit dem Surrealismus, erklärt aber auch, ab welchen Punkt sich Paz von André Breton und dessen Gruppe distanzierte (Bradú/Ollé-Laprune 2014: 89). Diese Distanz, dieser „desacuerdo“ mit dem Surrealismus wird mit theoretischen, metapoetischen und poetologischen Überlegungen aus *El arco y la lira* belegt. Interessanterweise trat ab diesem Moment in der französischen Rezeption Octavio Paz mit seinem essayistischen und kritischen Werk mehr in den Vordergrund als mit seiner Lyrik.

Eine Parallele dazu zeichnet sich in Schweden ab: Dort war 1960 – nach dem ersten französischsprachigen Gedichtband – die weltweit zweite Übersetzung eines Paz-Werkes in eine andere Sprache erschienen. Übersetzer des Bandes *Den våldsamma årstiden* (Original: *La estación violenta*) war der Dichter und Reiseschriftsteller Artur Lundkvist, der später in der internationalen Literaturszene auch deshalb bekannt wurde, weil er als einflussreiches Mitglied der Schwedischen Akademie galt; er gehörte dem Komitee für die Vergabe des

Literaturnobelpreises von 1969 bis 1986 an. Ausgehend von dieser Lyrikübersetzung, mit der der an spanischsprachigen Literaturen besonders interessierte Lundkvist Paz zu einem sehr frühen Zeitpunkt dem schwedischen Publikum vorstellte, lässt sich zunächst eine vergleichbare Entwicklung feststellen wie in Frankreich: In Schweden ist ein frühes Interesse an Paz' Lyrik beziehungsweise seiner Variation des Surrealismus vorhanden, das indes zu einem ähnlichen Zeitpunkt wie in Frankreich nachlässt und einer Orientierung hin zu seinem essayistischen Werk weicht – wenngleich insgesamt sehr viel weniger Paz-Übersetzungen erschienen als in Frankreich. Die beiden Dichter Artur Lundkvist und Lasse Söderberg, die Gedichte und Essays zwischen 1960 und 1980 übersetzten, unterstreichen die besondere Entwicklung, die der Surrealismus in Paz' dichterischem Werk vollzieht. Lasse Söderberg erläutert, seine Motivation, Paz zu übersetzen, sei vor allem eine poetische gewesen, die nach eigenen Lektüren in Frankreich und nach einer persönlichen Begegnung mit ihm entstand (Zetterlund 2016: 176).

IV.2.4. Zweite Rezeptionsstufe: USA

Octavio Paz hat die Bedeutung seiner zahlreichen Aufenthalte in den USA für seinen Werdegang sowie für sein positives Verhältnis zu dem nördlichen Nachbarn immer wieder bekundet. Während seiner Jahre in Cambridge und Harvard wurde er von Julio Scherer, Direktor der Zeitung *Excélsior*, auch dazu eingeladen, die Kulturzeitschrift *Plural* zu gründen, für die er seine internationalen Kontakte einsetzte:

Su cuerpo de colaboradores nacionales y extranjeros era, de entrada, excepcional, porque recogía la amplia red de contactos que Paz había tejido a través de dos décadas. Avecindado por largos períodos en Harvard, Paz enviaba a las oficinas de *Plural* en México las colaboraciones de los amigos que reencontraba o hacía. En esa época publicaron los americanos Bellow, Howe, Bell, Galbraith, Chomsky, Sontag; los europeos Grass, Eco, Lévi-Strauss, Jakobson, Michaux, Cioran, Barthes, Aron; los españoles Gimferrer y Goytisolo; los europeos del Este Milosz, Kolakowski, Brodsky; los latinoamericanos Borges, Bianco, Vargas Llosa, Cortázar. (Krauze 2014: 175)

Jaime Perales Contreras schildert in seinem Buch über *Octavio Paz y su círculo intelectual* (2013) diese Phase und diese Netzwerke auf detaillierte Weise. Seine Beschreibung vermittelt sehr gut die Tragweite, die die Arbeit an *Plural* für Paz hatte, weil sie ihn in den USA nicht nur mit sehr einflussreichen Persönlichkeiten auf den verschiedensten Wissensgebieten in Kontakt brachte, sondern auch mit den wissenschaftlichen Debatten und zentralen Innovationsleistungen seiner Zeit.

Während in Mexiko und Lateinamerika *Plural* für eine breite Anerkennung von Octavio Paz als Dichter und Intellektueller sorgte, festigte er damit auch seine Position in den USA. Unter den Essaybänden, die in den 1970er Jahren auf Englisch erschienen, sind besonders *The Bow and the Lyre* (Austin: Austin UP, 1973, mehrere Auflagen 1975, 1983, 1991), *Alternating Current* (NY: Viking, 1973, zweite Auflage 1974; weitere Ausgaben in anderen Verlagen: London: Wildwood, 1974; NY: Seaver Books, 1983; NY: Arcade Publishing, 1990) und *Children of the Mire* (1974, zweite Auflage 1975) hervorzuheben. In diesen Schriften entwickeln sich die politischen, poetischen und kulturellen Ideen von Octavio Paz über die Moderne, ein Thema, das zentral für die Rezeption seines Werkes in den USA, aber auch in Europa sein sollte. Aus verschiedenen Aufsätzen von Paz zitiert beispielsweise Jürgen Habermas in seinem Essay „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“ (1981). Bei einer ganzen Reihe von Autor/innen fungieren Paz' Ideen als eine Diagnose der Situation der Moderne in der Welt, vor allem im Bezug zur Entwicklung der abendländischen Moderne außerhalb Europas.¹⁶

1976 war die Zeitschrift *Plural* eingestellt worden, und Paz gründete eine neue Zeitschrift: *Vuelta*. Im Unterschied zu *Plural* wurde *Vuelta* nicht von einer Zeitung finanziert, sondern durch private Werbung und Unterstützer/innen. In dieser Zeitschrift, die noch viel mehr von Octavio Paz gestaltet wurde als *Plural*, konnte er seine eigene Position in besonderer Weise entwickeln. Diese Jahre, in denen Paz wieder in Mexiko lebte, zeigen auch, wie unterschiedlich Octavio Paz' intellektuelle und politische Position interpretiert wurde. Dies hat auch mit einem Veränderungsprozess bei ihm zu tun, der nicht immer leicht zu überblicken ist. „In gewissem Sinn durchlief Paz einen Neruda entgegengesetzten Prozess, ähnlich wie George Orwell“, schreibt Santiago Roncagliolo (2011). „Die Erfahrung des Spanischen Bürgerkriegs entwurzelte ihn und konfrontierte ihn mit der moralischen Zwiespältigkeit aller politischen Fraktionen“ (ebd.). Enrique Krauze erzählt, dass er Octavio Paz 1976 kennengelernt habe. Dieser Octavio Paz, schreibt er, sei kein Revolutionär mehr gewesen – zumindest nicht der Dichter, der die spanischen Republikaner in den 1930er und die mexikanischen Studierenden in den 1960er Jahren unterstützt hatte. Oder doch?

Mejor dicho, sí lo era, pero de otro modo: su pasión crítica [...] se volvía contra sí misma, no para negar la aspiración humana a la fraternidad, la justicia, la igualdad y la libertad sino para depurarla de la mentira en que la habían convertido las ideologías dogmáticas y los regímenes totalitarios.

¹⁶ Für eine relativ aktuelle Interpretation des Werkes von Octavio Paz in diese Richtung aus den USA, vgl. Greiner (2001), vor allem Kapitel 4: „A Critique of Modernity“ (77–108).

Esa búsqueda de la verdad objetiva implicaba una revaloración del liberalismo democrático. Asumirlo en América Latina no era una decisión sencilla: no tenía el aura gloriosa del marxismo ni prometía a utopía. Proponía una convivencia tolerante y lúcida entre las personas, una ciudadanía activa y alerta, el presagio no de una sociedad ideal sino de una vida civilizada. (Krauze 2014: 10)

Seine Ideen sorgten in Mexiko für Ablehnung unter den Linken und den Studierenden – aber für große Zustimmung von liberalen Intellektuellen aus Lateinamerika, Europa und den USA (Krauze 2014: 219). In den USA wurden Paz' literarische, kulturelle und politische Ideen sowohl von liberalen als auch von konservativen Intellektuellen positiv aufgenommen.

Ohne weiter auf Details der Rezeption und der Auszeichnungen in den USA einzugehen, lässt sich insgesamt feststellen, dass die Rezeption und Vermittlung der Werke von Octavio Paz in den USA in den 1970er und 1980er Jahren fundamental für seine Entwicklung zum Weltautor waren. Die Übersetzung seiner Gedichte ins Englische ist dabei beeinflusst durch das Interesse von befreundeten Dichter/innen (u. a. Charles Tomlinson, Eliot Weinberger oder Paul Blackburn). Paz' Aufenthalte an verschiedenen Universitäten in den USA, vor allem seine Gastprofessuren in Harvard, verliehen ihm akademische Autorität, die die Rezeption seiner Essays – erschienen in Verlagen wie Cornell UP, Austin UP, Viking, Grove oder Harvard UP – international beeinflusst hat.

IV.2.5. Beispiele globaler Rezeption: Asien

Ausgehend von der Untersuchung dazu, wie sehr Octavio Paz' literarischer Erfolg als Weltautor in Europa, Lateinamerika und den USA von seinem außerliterarischen Engagement und seiner Netzwerkarbeit befördert wurde, sollen hier noch zwei weitere Stationen in den Blick genommen werden, die wie Frankreich und die USA auf seinem biographischen Weg lagen und eine besondere Rolle für seinen Werdegang gespielt haben: Indien und Japan. Wie ist Paz in diesen Ländern jeweils rezipiert worden?

Indien: Unidirektionale Rezeption

Octavio Paz hat lange in Indien gelebt: zunächst von Januar bis Juni 1952 (als er nach Tokio berufen wurde), dann noch einmal als Botschafter Mexikos in Neu-Delhi ab September 1962 bis zum Oktober des Jahres 1968. Einen Tag nach dem Massaker von Tlatelolco an friedlich demonstrierenden Studierenden am 2. Oktober 1968 legte er sein Amt nieder und verließ Indien, ein Land, das ihn zweifellos sehr geprägt hat und bekanntlich in seinem literarischen Schaffen eine große Rolle spielt.

1965 erschien in Indien die erste Ausgabe von *Viento entero* (Neu-Delhi: The Caxton Press), eine Ausgabe des Gedichtes, die bis heute sehr geschätzt wird und die Paz zusammen mit dem Verleger Om Parkash vorbereitete. Sie zirkulierte in der geringen Auflage von 197 Exemplaren 1965 insbesondere unter Paz' Freunden in Mexiko, den USA und in Asien (vgl. Vargas 2014). Diese Publikation und die Art ihrer Verbreitung verweist bereits darauf, dass es bestimmte Kreise waren, die Paz rezipierten, während er in Indien nie von einem breiten Publikum gelesen wurde. Für die eigentlich naheliegende Vermutung, Paz' Werk könne im Laufe der Jahre in Indien auf starken Widerhall gestoßen sein, finden sich jedenfalls keinerlei Hinweise. Vermuten könnte man solche Anhaltspunkte in der wissenschaftlichen Zeitschrift *Hispanic Horizon*, herausgegeben vom Centre of Spanish Studies der Jawaharlal Nehru University in Neu-Delhi. Die erste Nummer wurde 1985 veröffentlicht. In den neun Ausgaben der Zeitschrift zwischen 1985 und 1991 finden sich neben einem Vortrag von Octavio Paz mit dem Titel „India and Latin America: A Dialogue of Cultures“ (Nr. 3, 1986), gehalten als die 18. Jawaharlal Nehru Memorial Lecture am 13. November 1985, nur zwei Dokumente über ihn: Ein Aufsatz von R. S. Sharma über „The Indian Poems of Octavio Paz“ (Nr. 5, 1987–1988) sowie eine kurze Notiz „The Many-splendoured Genius of Octavio Paz“ (Nr. 9, 1991), geschrieben von Susnighda Dey anlässlich der Verleihung des Nobelpreises für Literatur an Octavio Paz.

Sharmas Aufsatz kommentiert eine Reihe von Gedichten aus *Ladera Este* und argumentiert, dass Indien für Paz' Dichtung nicht nur eine Inspiration gewesen sei, sondern eine regelrechte Wiedergeburt¹⁷ und der Anfang einer Periode poetischer Reife. Susnighda Dey seinerseits betont die Wichtigkeit von Octavio Paz für die spanischsprachigen Literaturen. Er unterstreicht die Vielfältigkeit seiner Werke, lässt aber auch Paz' schwieriges Verhältnis zur Linken in Lateinamerika nicht unkommentiert. Diese Bemerkungen zeigen einen der möglichen Gründe, warum Octavio Paz nicht interessant für die Intellektuellen und Schriftsteller/innen Indiens war. Obwohl er beispielsweise in Deutschland trotz des beschriebenen Wandels seiner politischen Haltung und zusammen mit anderen lateinamerikanischen Autor/innen lange im Anschluss an linksgerichtete Theoriebildung rezipiert wurde, waren in der postkolonialen Konstellation Indiens offenbar eher Autor/innen anschlussfähig, die, anders als Paz, eine als gemeinsam wahrgenommene Ästhetik und Erfahrung vertraten. Einen Hinweis in diese Richtung gibt der Blick darauf, wer unter den spanischsprachigen Gegenwartsautor/innen in Indien in dieser Phase deutlich stärker als Paz rezipiert wurde: Pablo Neruda,

17 Das Bild der eigenen Wiedergeburt in Indien hatte Paz selbst in Bezug auf seine Begegnung und Heirat mit Marie José Tramini in Indien verwendet (vgl. Lambert 2014: 25).

Gabriel García Márquez, Camilo José Cela, Federico García Lorca, César Vallejo, Juan Ramón Jiménez – auf diese Namen stößt man wiederholt, wenn man indische Publikationen zu lateinamerikanischen beziehungsweise hispanophonen Literaturen aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts durchgeht. Und auch ein späterer Beitrag in *Hispanic Horizon*, von Edmundo Font, seinerseits ebenfalls mexikanischer Botschafter, mit dem Titel „Octavio Paz in India“ (Nr. 19, 2000), betont wieder, wie wichtig Indien für Octavio Paz war, ohne darüber hinaus mögliche Einflüsse von Octavio Paz in Indien zu kommentieren.

Zugänglich sind des Weiteren sechs Nummern (1993–1995) einer anderen Zeitschrift aus Indien mit dem Titel *Hispanística: Indian journal of Spanish and Latin American Studies*, die sich in diesen Jahren gar nicht mit Paz befasst hat. In dem Sammelband *Tierras lejanas, voces cercanas: estudios sobre el acercamiento indo-ibero-americano* (1995) findet sich zwar ein Aufsatz über Octavio Paz und Indien, aber kein Hinweis auf Rezeptionswege von Paz' Werk in Indien. In den meisten Publikationen zum Thema – etwa auch in dem Band *Octavio Paz et l'Orient* (Lambert 2014) – wird mehr der Einfluss indischer Erfahrungen auf Paz, der Einfluss orientalischer Denkweisen, Ästhetiken und Religionen auf sein Schaffen, beleuchtet.

Rezeptionslinien in Japan

Ganz anders ist die Situation in Japan, wo Paz 1952 für knappe fünf Monate (5. Juni–29. Oktober) lebte, also eine denkbar kurze Zeit. Seit 1942 hatte Mexiko die diplomatischen Beziehungen zu Japan abgebrochen, Paz wurde 1952 als Geschäftsträger nach Tokio entsandt, um die Botschaft wiederaufzubauen. Es handelte sich um seine erste verantwortungsvolle Position im diplomatischen Dienst. Dies geht auch aus der Korrespondenz von Paz aus diesen Monaten hervor, die vor einigen Jahren veröffentlicht wurde (vgl. Asiain 2014a: 57). Aurelio Asiain schreibt wohl über die japanische Erfahrung von Octavio Paz und seine Verbindung zur japanischen Literatur nicht zuletzt auch deshalb so kenntnisreich, weil er selbst fünf Jahre lang Mitarbeiter der mexikanischen Botschaft in Tokio war (vgl. Asiain 2014a: 60). Er hat darauf hingewiesen, dass der kurze Aufenthalt von Paz und seine Position dort nicht geeignet waren, um einen wirklichen Kontakt zur japanischen Kultur und zu den Menschen dort aufzubauen, zumal Octavio Paz kein Japanisch sprach.¹⁸ Asiain hat aber herausgearbeitet, in welcher Weise Paz vor diesem Aufenthalt und insbesondere auch danach immer wieder Verknüpfungen zu japanischen Autor/innen und Themen gesucht hat: „Mi pasión

¹⁸ Vgl. dazu auch Paz' Korrespondenz mit Alfonso Reyes (zit. nach Lambert 2014: 20).

por la poesía china y japonesa es anterior a mi primer viaje a Oriente. Comenzó a fines de 1945, en Nueva York,“ schreibt Paz anlässlich des Todes von José Juan Tablada, dessen Bibliothek ihn erstmals zu einer Beschäftigung mit diesen Literaturen bewogen habe (zit. nach Asiain 2014b: 14). Damit ist auch schon die erste von drei entscheidenden Phasen benannt, die die Auseinandersetzung von Octavio Paz mit Japan prägten: Die (erneute) Lektüre von Tabladas Werk – dem Paz zuschrieb, das Haiku in die spanischsprachige Literatur eingeführt zu haben – im Jahr 1945 (vgl. Lambert 2014: 18, Fn. 3). Zweitens ist die Lektüre der Studien von Daisetz Teitaro Suzuki über den Zen-Buddhismus um 1950 in Paris zu nennen und als dritte Etappe sein Aufenthalt in Japan 1952 und seine Lektüren/Relektüren chinesischer und japanischer Poesie in englischer Übersetzung (Giraud 2014: 335f.).

Auf seinem langen und erfolgreichen Weg als Übersetzer ist das einzige Buch, das Paz jemals komplett übersetzt hat, der Band *Sendas de Oku* des Japaners Matsuo Bashō (Asiain 2014b: 12; vgl. auch Lambert 2014: 489). Zentrale Gedichte in den Bänden *Viento entero*, *Blanco* und *El mono gramático* sind von japanischen literarischen Traditionen beeinflusst, auch viele kürzere Gedichte aus *Piedras sueltas* oder die Haikus aus *Árbol adentro*. Wenngleich Japan in Bezug auf Paz' Biographie und auch auf seine asiatischen Einflüsse oft mehr oder weniger in einem Atemzug mit Indien genannt wird, war Japan politisch und kulturell natürlich ganz anders geprägt als der indische Subkontinent. Paz selbst berichtet zu Beginn seines Aufenthaltes von einer sehr stark am US-amerikanischen Lebensstil orientierten Jugend in Japan und auch von einer Art Erstaunen über den Umgang der japanischen Bevölkerung mit ihm als mexikanischem Diplomaten und insbesondere mit US-amerikanischen Einflüssen:

Contra lo que esperaba, no he percibido rencor contra los norteamericanos. Esta impresión puede ser superficial, pues los incidentes del primero de mayo parecen demostrar lo contrario. Pero no creo equivocarme al afirmar que he encontrado un estado de espíritu muy distinto al de Europa, especialmente al de Francia: ni amargura, ni resentimiento. No se percibe odio al extranjero [...]. Tampoco nada que recuerde la atroz miseria de la India – ni la reserva y desconfianza, casi siempre enmascaradas de autosuficiencia, de la burocracia hindú. La juventud, por lo que he visto en las calles, se encuentra muy „americanizada“. En ningún país es tan visible la influencia de las maneras y costumbres de nuestros vecinos. (Zit. nach Asiain 2014a: 61f.)

Sieht man von diesen politisch-kulturellen Konstellationen und Vorbedingungen ab, die Indien natürlich stark von Japan unterscheiden, so stellt sich die Frage: Wie ist nun Paz' Werk in Japan konkret rezipiert worden? Gibt es Hinweise darauf, dass er für das japanische Publikum, auch in seiner Rolle als liberaler, nicht mehr einer linken Bewegung zuzuordnender Autor einen anderen Stellenwert zugewiesen bekam als etwa in Indien?

Ganz offenbar ist Paz unabhängig von konkreten Netzwerken vor Ort in Japan sehr viel intensiver rezipiert worden als in Indien. Bereits in der Übersetzungsstatistik wurde deutlich, dass Japan in einer Gesamtschau aller Übersetzungen vor und nach dem Nobelpreis auf einem bemerkenswerten fünften Platz unter allen Sprachen der Welt liegt. Aufschluss über Zusammenhänge dessen gibt die bereits zitierte Arbeit von Aurelio Asiain, der in seinem Band *Octavio Paz en Japón* vier japanische Paz-Übersetzer zu Wort kommen lässt und kommentiert, er habe, als er diese im Jahr 2002 zu einer Veranstaltung der mexikanischen Botschaft eingeladen habe, unter mehr als zwanzig japanischen Paz-Übersetzer/innen auswählen müssen. Dass es so viele Übersetzer/innen gebe, sei einerseits gut, weil es das enorme Interesse an Paz' Werk in Japan veranschauliche, dann aber auch wieder negativ zu bewerten, weil es davon zeuge, auf wie viele Verlage und Übersetzer/innen dieses Werk in Japan verteilt sei. Kein Verlag habe sich kontinuierlich dem Gesamtwerk gewidmet (Asiain 2014b: 324).

Im Herbst 1952 war Paz nach seinem kurzen Aufenthalt insbesondere wegen einer Krankheit seiner Frau, die in Europa weiterbehandelt werden sollte, aus Japan abgereist. Als er das zweite Mal nach Japan kam, war viel Zeit – auch seiner Auseinandersetzung mit japanischer Literatur – vergangen: 1984 hielt Paz Vorträge an den Universitäten Keio und Sofía, zwei der drei renommiertesten Privatuniversitäten des Landes. Das Auditorium der Universität Sofía in Tokio sei überfüllt gewesen, erinnert sich Keiko Imai, eine Wissenschaftlerin, die 1984 Paz' Vortrag hören wollte: „Algunos vinieron de muy lejos, de Hokkaido y de Okinawa. La conferencia se inició a las seis de la tarde, pero desde las seis de la mañana había público esperando. Paz es un autor muy querido por los japoneses. Aún no le daban el premio Nobel“ (zitiert nach Asiain 2014b: 323).

Anhand der Beiträge der vier Übersetzer lassen sich einige Details der Übersetzungsgeschichte in Japan erschließen: Hidetaro Yoshida, ein Universitätsprofessor, arbeitete bereits Mitte der 1970er Jahre an einer japanischen Ausgabe von *El laberinto de la soledad*; der Text erschien dann 1979 bei Shin sekaisha in Tokio. Mitte der 1970er Jahre war Paz in Japan also noch ein unbekannter Autor, als Norio Shimizu vom Verlag Shinchosha beauftragt wurde, sehr schnell eine Übersetzung von *El mono gramático* anzufertigen¹⁹ – der Text lag bisher nur auf Französisch vor, man ahnte wohl, dass er in Japan auf ein gewisses Interesse stoßen könnte. Der Übersetzer erhielt die spanischsprachige Originalversion erst, als er schon mitten bei der Arbeit war, und stellte dabei fest, wie viel beim Transfer vom

¹⁹ Die Erinnerung von Norio Shimizu, *El laberinto de la soledad* habe auf Japanisch bereits vorgelegen, als er selbst mit der Übersetzungsarbeit begonnen habe, ließ sich durch Recherchen nicht bestätigen (vgl. Asiain 2014b: 325).

Spanischen ins Französische verlorengegangen war. Shimizu beschreibt seine eigene Auseinandersetzung mit der französischen Übersetzung, auch mit Verweisen auf hinduistische Mythologie und Buddhismus, und gibt Hinweise darauf, welche Herausforderungen die kulturelle Übersetzung mit sich brachte, die hier vonnöten war (Asiain 2014b 325f.), bis der Text 1977 publiziert werden konnte.

Fumihiko Takemura, der Anfang der 1990er Jahre *Los hijos del limo* ins Japanische übersetzte, berichtet ebenfalls von einer sehr aufreibenden und herausfordernden Übersetzungsarbeit, die ihn drei Jahre gekostet habe, bis er das Manuskript habe einreichen können; eine Zeit, die ihn als Übersetzer aber auch sehr bereichert habe. Aus seinen Worten wird deutlich, wie sehr die Poetologie, die Paz entwirft, von einem Übersetzer verinnerlicht werden musste, um diese Arbeit leisten zu können. Fumihiko Takemura kommentiert: „Me sorprendió, ante todo, la amplitud de la visión de Octavio Paz“ (Asiain 2014b: 326). Er betont, wie breit gefächerte Wissensbereiche Paz vereint, und auch, dass es dem Autor gelingt, unterschiedliche kulturelle und historische Blickwinkel auf zentrale Konzepte seiner Essayistik in Verbindung zu bringen (ebd.). Weiterhin erläutert Takemura:

Al traducirlo, me impresionó particularmente una característica de su estilo: la colocación paralela de los sustantivos (construcción sustantiva de oraciones), recurso llamado en japonés *meishi-koobun o teigen-dome*. [...] Esta peculiaridad de la redacción de Paz produce oraciones esbeltas, sin grasa. Acerca la prosa al verso, con lógica clara. (Asiain 2014b: 327)

Paz' Anschlussfähigkeit an die japanische Tradition auf verschiedenen Ebenen – inhaltlichen wie stilistischen – spielt hier eine genauso wesentliche Rolle wie die Integration verschiedenster Traditionen und Perspektiven in seiner Poetologie.

Aufschlussreich sind daran anschließend auch die Schilderungen des ‚aktuellsten‘ Paz-Übersetzers in der Expertenrunde, des 1948 geborenen Fumiaki Noya, ehemaliger Professor der Universitäten Rikkyo, Waseda und der (staatlichen) Universität Tokio, der zum Zeitpunkt des Gesprächs gerade eine Übersetzung von *Águila o sol* abgeschlossen hatte. Noya war in Japan zu diesem Zeitpunkt als Experte für lateinamerikanische Literaturen sehr bekannt und hatte neben Paz auch Borges, Neruda, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Puig und Bolaño übersetzt. Er begründet sein Interesse an Paz, die besondere Kraft, die es ihm vermittele, Paz zu übersetzen, nicht in erster Linie mit dessen Literatur, sondern mit einem Charakterzug von Paz selbst, der dessen Leben und Literatur geprägt habe: „Lo que me anima es, más precisamente, su valentía. Tanto en su vida como en su escritura Paz ha sido muy valiente. Es una valentía que está en su lenguaje, pero también en episodios de su vida“ (Asiain 2014b: 332). Er erzählt eine Episode aus der Zeit, als Paz *Águila o sol* in Paris verfasste: Als er Jean Paul Sartre kennengelernt habe, dem viele Intellektuelle so unkritisch verfallen gewesen seien, habe Paz als in Paris völlig unbekannter Autor es gewagt, Sartre vorzuwerfen, dieser

schreibe über Angelegenheiten Spaniens und der spanischsprachigen Literatur, ohne Ahnung davon zu haben (vgl. Asiain 2014b: 333). Fumiaki Noya führt seine Perspektive auf Paz folgendermaßen aus: „Fue atacado y denostado por muchos. Aun así, su postura fue siempre coherente. Lo que me ha impresionado es eso y, gracias a la presencia de Paz, siento que puedo estar tranquilo aunque esté yo solo. Eso es lo que yo siento al dedicarme a la traducción“ (ebd.). Er ergänzt: Zum Ende von Konferenzen über Paz würde üblicherweise gesagt, wie herausragend dessen Literatur sei („muchas veces se termina afirmando que Paz era excelente“; ebd.), aber er müsse sagen, auch Paz habe seine Grenzen, seine Fehler, über die man gar nicht hinwegtäuschen solle. Er gibt gewissermaßen den Vorwurf zurück, den einst Paz Sartre gemacht hatte: „A propósito de la literatura japonesa, Paz no tuvo muchos conocimientos pero hizo la traducción de algunas obras“ (ebd.).

Von einem der einfluss- und kenntnisreichsten Übersetzer von Paz' Werk in Japan werden also nicht die inhaltlichen Verbindungen von Paz' Schreiben zu japanischen literarischen Traditionen hervorgehoben, wie es in wissenschaftlichen Kontexten oftmals der Fall war (vgl. z. B. Giraud 2014). Er streicht vielmehr die Bedeutung der persönlichen Haltung hervor, die Paz im Kontext seines Schaffens und seiner Karriere errungen habe und die in sein Werk eingeflossen sei, eine Art individueller intellektueller Weitsicht, die Paz auch in Abgrenzung zu anderen Autor/innen für ihn ausmache. Auch hier ist wieder das Außerliterarische entscheidend, um Paz' Bedeutung für den japanischen Kontext herauszustellen.

IV.2.6. Die intellektuelle Figur Octavio Paz im globalen Kontext und die ‚Zeitenwende‘ 1989/90

Wenn man abschließend einmal die vielen Preise und Auszeichnungen in den Blick nimmt, die Paz' Weg als Weltliterat geprägt haben, lässt sich die Bedeutung der intellektuellen Figur Octavio Paz, auf die der japanische Übersetzer Fumiaki Noya Bezug genommen hat, noch einmal unter anderer, umfassenderer Perspektive betrachten. Vor 1968 wurde Paz in Mexiko für *El arco y la lira* ausgezeichnet (1956, Premio Xavier Villaurrutia) und in Belgien für seine Dichtung (1963, Grand Prix des Biennales Internationales de Poésie, Maison Internationale de Poésie). Nach 1968 vervielfachen sich die internationalen Auszeichnungen. Ohne die zehn Ehrendoktorwürden zu zählen, die ihm zwischen 1973 und 1995 verliehen wurden, steigt die Zahl der Auszeichnungen und Preise auf 16 (der Literaturnobelpreis inbegriffen). Von diesen 16, die vorgeblich mit der Literatur in Verbindung stehen, gründen sich nur zwei im Wesentlichen auf seiner Dichtung (1972 Premio del Festival de Poesía de Flandes und 1985 Premio Oslo de Poesía). Die übrigen 13 würdigen sein gesamtes Werkes und vor allem die Rolle, die Octavio Paz als

Intellektueller in der Gesellschaft spielt. Unter diesen sind hervorzuheben: der Jerusalem Preis für die Freiheit des Individuums in der Gesellschaft (1977), der Premio Miguel de Cervantes (1981), der Neustadt Prize for Literature (1982), der Friedenspreis des Deutschen Buchhandels (1984), der Prix Alexis de Tocqueville (1989) und natürlich der Nobelpreis für Literatur (1990). Betrachtet man – soweit verfügbar – die Begründungen für diese Preisverleihungen und Auszeichnungen sowie die Preisreden von Paz, kann man eine intellektuelle ‚Figur‘ Paz rekonstruieren, die Paz selbst entwirft und die, wie anhand der verschiedenen Stationen seines Werdegangs immer wieder deutlich wurde, zu einer zentralen Grundlage der weltweiten Rezeption und Interpretation seines Werkes ab Ende der 1970er Jahre wurde. In seinen Reden verteidigt Octavio Paz die Poesie in der modernen Welt aus verschiedenen Perspektiven, und er betont immer wieder, wie wesentlich sie als Praxis für die Realisierung von Freiheit, Frieden und Demokratie sei. Seine Äußerungen anlässlich der verschiedenen Auszeichnungen lassen sich auch in Beziehung setzen zu den jeweiligen weltpolitischen Zusammenhängen, etwa zu den internationalen Spannungen während des Kalten Krieges und der extremen Polarisierung, die in verschiedenen Ländern in den 1960er und 1970er Jahren stattfand.

In seiner Reflexion über die Vergabe des Literaturnobelpreises an verschiedene lateinamerikanische Autor/innen schreibt Santiago Roncagliolo über Octavio Paz: „Seit Asturias war er der erste [lateinamerikanische, G.M.] Preisträger, der kein überzeugter Revolutionär, sondern ganz im Gegenteil Vertreter eines liberalen Denkens war“ (2011). Roncagliolo greift noch einmal den Einfluss des Schweden Artur Lundkvist auf, der Paz so früh übersetzt hatte und später Mitglied des Vergabekomitees für den Literaturnobelpreis wurde. Ihm zufolge war Artur Lundkvists Sympathie für lateinamerikanische Literaturen auch einer politisch links gerichteten Haltung geschuldet – der Anspruch an eine Kombinierbarkeit von Ästhetik und linksgerichteter Theoriebildung, über den lateinamerikanische Autor/innen in den 1960er/70er/80er Jahren zu einer internationalen Durchsetzungskraft gelangten, ist bereits thematisiert worden. Roncagliolo nennt Lundkvist einen „Freund von Neruda mit kommunistischen Sympathien“ (ebd.). Der Schwede starb nach einer Phase sehr schwerer gesundheitlicher Beeinträchtigung im Dezember 1991, den Nobelpreis für Paz im Herbst 1990 hat er nicht mehr als aktives Mitglied der Schwedischen Akademie erlebt. Roncagliolo begreift den Tod von Lundkvist zu diesem Zeitpunkt „als Metapher für eine Zeitenwende“ (ebd.), nach der das vielbeschworene revolutionäre Lateinamerika, dem Lundkvist sich so gewidmet hatte und dem laut Roncagliolo die vorherigen lateinamerikanischen Literaturnobelpreisträger/innen angehört hatten, so nicht mehr weiterbestand. Dass Paz den Literaturnobelpreis in einer politisch so zentralen Phase verliehen bekam, als die Sowjetunion im Jahr 1990

im Zerfall begriffen war, sei „wie ein Vorzeichen der neuen Weltordnung“ (ebd.) gewesen. Paz' Wahl habe sich, so Roncagliolo, als prophetisch erwiesen, denn nach dem Fall der Berliner Mauer haben sich, bis auf Kuba, die liberalen Demokratien in Lateinamerika stabilisiert, die Diktatorenfiguren, wie sie García Márquez oder Asturias beschrieben hatten, seien von der Landkarte verschwunden. In dieses Bild passen die Kommentare der Literaturkritik aus Frankreich, Deutschland und der englischen Presse zur Nobelpreisvergabe an Paz, die Isaac Bazié zusammengetragen hat: Zentrale Stichworte sind hier ein „ästhetischer Kosmopolitismus“ (1999: 85) und Paz' „weltbürgerliches Profil“ (1999: 93), die von der Presse einheitlich gelobt worden sind – Stichworte, die einen ungewöhnlich breiten Konsens über die positive Aufnahme der Nobelpreis-Entscheidung in der westlichen Presse auf den kleinsten gemeinsamen Nenner bringen. Eine ähnliche Rezeptionslinie lässt sich auch in Japan festmachen, wohingegen sie in Indien nicht anschlussfähig war. Paz hatte sich, so könnte man zusammenfassend sagen, über die Verbindung seines literarischen Schaffens mit seinem großen außerliterarischen Engagement einen Ruf als liberaler weltbürgerlicher Intellektueller erworben, der in der Lage wäre, die großen politischen Veränderungen der Jahre nach 1989/90 mit ihren globalen Auswirkungen zu kommentieren und zu begleiten.

IV.3. Julio Cortázar's weltliterarischer Erfolg: Zwischen Übersetzungsarbeit und Politik

Unter der Leitfrage der vorliegenden Studie „Wie wird Weltliteratur gemacht?“ soll abschließend das Werk eines weiteren Autors in den Blick genommen werden, zu dem ausreichend Material vorliegt, um auf die globalen Zusammenhänge von Zirkulationsprozessen eingehen zu können, und der wiederum einen eigenen Weg beschritten hat: Julio Cortázar.²⁰ Hier lassen sich von den Erkenntnissen zu Paz und García Márquez wiederum deutlich abgrenzbare Faktoren herausarbeiten, die eine weltweite Rezeption lateinamerikanischer Autor/innen bedingt haben.

Wenngleich Julio Cortázar zu den Autoren des *Boom* zählt und sein Roman *Rayuela* (1963) zu den heute weltweit bekanntesten Texten desselben, war seine internationale Rezeptionsgeschichte zunächst nicht von dem einen großen Verkaufserfolg geprägt, wie es bei García Márquez mit *Cien años de soledad* der Fall war. Fernando Estévez, Verleger bei Alfaguara, zählt Cortázar zu den Longsellern, die nicht so große Verkaufszahlen in einer kurzen Zeitspanne aufweisen, jedoch

²⁰ Für wichtige Informationen in diesem Zusammenhang danke ich Vicente Bernaschina Schürmann und Katharina Einert.

eine permanente Leserschaft haben (Guerriero 2001).²¹ Peter Standish begründet Cortázers Bedeutung mit drei Faktoren: Erstens der Qualität seines literarischen Outputs, insbesondere seiner Kurzgeschichten und seines Romans *Rayuela*; zweitens der Vielfalt dieses Outputs, das sich häufig nicht leicht traditionellen literarischen Genres zuordnen lässt, und drittens der Tatsache, dass er relativ spät noch politisch involviert wurde und eine bekannte und kontroverse Persönlichkeit war (Standish 2001: xi). Wie haben nun diese verschiedenen Faktoren in die Zirkulations- und Rezeptionsgeschichte seines Werkes hineingespielt?

Rayuela, der Text, der zweifellos – wenn auch nicht allein – im Zentrum des Welterfolgs von Cortázers Literatur zu sehen ist, wurde in über dreißig Sprachen übersetzt – und dies, obwohl die komplexe Struktur des Textes und auch Cortázers Sprachschöpfungen (u. a. *el gliglico*) die Übersetzung erheblich erschweren. An den Erscheinungsdaten der Übersetzungen lassen sich die Rezeptionsstufen Argentinien → Paris → USA → weitere Länder weltweit ablesen. Die Tatsache, dass Cortázar direkt aus Paris geschrieben hat, wenn seine Werke auch zunächst in Buenos Aires verlegt wurden, markiert bereits einen wichtigen Hintergrund dafür, dass Paris in der Rezeption und Diffusion seiner Werke eine wichtigere Rolle einnimmt als Barcelona. Eine genauere Analyse der Zusammenhänge, in denen die internationale Zirkulationsgeschichte seines Werkes zu sehen ist, soll im Folgenden insbesondere mit Blick auf seine Briefe erfolgen. Da Cortázar selbst an mehreren der *Rayuela*-Übersetzungen in andere Sprachen mitgearbeitet und rege Korrespondenzen gepflegt hat, ist dieses Material in seinem Fall außerordentlich wertvoll – und gibt gleichzeitig vor, auf welchen vergleichsweise frühen, europäischen und US-amerikanischen Rezeptionsstufen der Akzent dieses Kapitels liegen muss. Die globale Dimension der Rezeption zu eruieren, etwa unter Einbezug von Süd-Süd-Achsen, wäre aufgrund des vorliegenden Materials zu Cortázar nicht oder nur sehr unzureichend möglich.

Sieht man Cortázers Briefwechsel seit Beginn der 1950er Jahre durch, genauer: seit Veröffentlichung von *Bestiario* (1951), lässt sich recht detailliert verfolgen, wie er sein Werk durch intensiv gepflegte Kontakte und Freundschaften auch im Ausland bekannt zu machen versuchte. Zunächst sind insbesondere Kontakte in Frankreich (wo Cortázar seit 1951 lebte), Mexiko, Argentinien, den USA und Deutschland erwähnenswert, Anfang der 1960er Jahre wird auch Italien erwähnt, später kommen dann vermehrt Übersetzungen in Sprachen hinzu, die Cortázar nicht selbst beherrschte.

²¹ Die Gesamtverkaufszahl aller bei Alfaguara erschienenen Werke Cortázers belief sich im Jahr 2001 auf 200.000 Exemplare, so Estévez (Guerriero 2001).

Aus den frühen Briefen der 1950er Jahre lässt sich entnehmen, wie Cortázar seine Übersetzerbeziehungen aufbaute: Zunächst lernte er in Montevideo ein französisch-uruguayisches Ehepaar kennen: Marta Llovet und Jean Barnabé. Aus dieser Freundschaft entstanden die ersten Versuche, seine Erzählungen ins Französische zu übersetzen und zu veröffentlichen. Nach dem Misserfolg von Barnabés französischen Übersetzungen fand Cortázar eine neue Übersetzerin: Laure Guille-Bataillon. Mit Blick auf die USA nutzte Cortázar den Kontakt zu dem Lyriker und Übersetzer Paul Blackburn, der bald auch als literarischer Agent fungierte, um seine Erzählungen in den USA zu verbreiten. Hinter dem deutschen Erfolg stand die Übersetzerin Edith Aron, die Cortázar persönlich kannte und die sein Werk erstmals in Deutschland bekannt machte. Um *Rayuela* auch in anderen Sprachen als dem Spanischen zugänglich zu machen, arbeitete Cortázar in den 1960er Jahren nicht nur intensiv mit der französischen Übersetzerin Laure Guille-Bataillon zusammen, sondern auch mit Gregory Rabassa, der den Roman ins amerikanische Englisch übertrug, gefolgt von Arbeiten an der italienischen Übersetzung – ein extrem aufwändiges Unterfangen, das Cortázar zeitweise vollkommen in Anspruch nahm. Einmal entschuldigte er sich bei Rabassa für eine Verzögerung, er habe sich zuerst einigen Arbeiten an der französischen Übersetzung widmen müssen. Er schreibt: „después tuve que descansar, porque este libro mío ya empieza a darme asco a fuerza de abrirlo y cerrarlo todo el tiempo para responder a todos los problemas que me plantean estas revisiones“ (Cortázar 2012c: 119). Der Welterfolg, den *Rayuela* international im Laufe der Jahre feierte, ist nicht zuletzt auf Cortázars intensive Bemühungen um angemessene Übersetzungen zurückzuführen.

IV.3.1. Julio Cortázar – Rezeptionslinien

Zwischen 1959 und 1960 gelang Cortázar ein erster Durchbruch mit der fast simultanen Veröffentlichung von *Las armas secretas* und *Los premios* in Argentinien bei Sudamericana. In Argentinien verkauften sich beide Bücher sehr gut. *Los premios* wurde schnell ins Französische übersetzt und es folgten auch bald Nachfragen aus England und den USA. Um die Publikation eines Erzählbandes musste Cortázar sowohl in Frankreich als auch in den USA jahrelang kämpfen.

Rayuela erschien am 28. Juni 1963 in Buenos Aires, ebenfalls bei Sudamericana. Was die Bedeutung dieses Werkes betrifft, so äußert sich Michi Strausfeld: „*Rayuela* hat eine ganze Generation von Lesern und Autoren verändert. Es hat den größten Einfluss ausgeübt, den man sich von einem Buch nur vorstellen kann, weil es die Lesegewohnheiten eines Kontinents plus Spanien verändert hat“ (zit. in Karnofsky 2014: 14). Nach Rowan van Meurs gilt der Roman als

Vorreiter des europäischen Postmodernismus, der mit dem Realismus und dessen Vorstellungen abschließt. Die Verwendung der Phantasiesprache *el gliglico* stehe für den Widerstand gegen eine Sprache, die lediglich Produkt von Konventionen sei. Die anachronistische Ordnung und die phantastischen Elemente, u.a. in *Rayuela*, unterstreichen den innovativen Charakter und die hohe Experimentierfreudigkeit der Werke Cortázar (van Meurs 2014: 14f.). Michael Rössner betont die Entwicklung Cortázar hin zu *Rayuela*:

In dem 1963 erschienenen Roman laufen die Tendenzen aller früheren Werke des Autors zusammen: der phantastischen Kurzerzählung, die durch ihre „berichtigende Unordnung“ den Leser zu einem Infragestellen der Scheinordnung seiner Lebenswelt anregen will, ebenso wie der längeren Erzähltexte auf der Suche nach einem „Zentrum“ oder „das Andere“ genannten Paradies. (Rössner 2009: 216)

Über die Anschlussfähigkeit des Romans an europäische Kulturtraditionen schreibt er: „Der völlig desillusionierte Argentinier Oliveira kennt und zitiert Hofmannsthals ‚Brief des Lord Chandos‘ ebenso wie Musils *Törleß* und den *Mann ohne Eigenschaften*; er steht in einer von Europa übernommenen Kulturtradition, in der die Krisenphänomene des beginnenden 20. Jh.s fortwirken“ (ebd.). Rössner sieht Parallelen zum Surrealismus und bezeichnet *Rayuela* als „ein Experiment, das den ganzen Menschen angeht, das lateinamerikanische Identitätssuche mit europäischem Unbehagen an der Kultur verbindet“ (2009: 217). Sehr zentral für die Rezeption des Romans freilich ist Cortázar Idee, dass ein Text mit jedem Leser/jeder Leserin neu produziert werde und nur durch das aktive Lesen existiere – die Dekonstruktion formaler Romankonventionen.

Van Meurs schreibt in einer Studie zu *Julio Cortázar en los Países Bajos* weiterhin, dessen Werke seien der europäischen Leserschaft sehr zugänglich, da diese sich mit den Figuren, die aus Großstädten wie Buenos Aires oder Paris stammten, gut identifizieren könne und Cortázar aufgrund der Tatsache, dass er lange in Argentinien wie in Europa gelebt habe, in der Lage sei, beide Welten in einem universalen Werk zu kombinieren (van Meurs 2014: 15). Daran schließen sich Fragen an: In welcher Weise ist *Rayuela* vor diesem Hintergrund in den für eine internationale Zirkulation so wichtigen USA aufgenommen worden? Gibt es grundsätzliche Unterschiede zu der frühen Rezeption in Europa? Von Interesse ist selbstverständlich auch die Frage nach weiteren ‚spezifischen‘ Rezeptionskontexten mit eigenen Rezeptionslinien.

Politische Positionierung und Rezeption korrespondieren zum Beispiel in Nicaragua: *Rayuela* wurde dort sehr intensiv rezipiert, besonders unter den Sandinisten. Als *Rayuela* auf den Markt kam, war Sergio Ramírez, der spätere sandinistische Revolutionär und Vizepräsident Nicaraguas, ein 21-jähriger Student:

Für meine Generation war *Rayuela* eine Bibel, was das Verhalten anbelangt. *Rayuela* war kein politischer Roman, aber ein Roman, der vorschlug, eine Ladung Dynamit an die bürgerliche Welt zu legen, an die Welt, wie sie damals war, an die althergebrachten Werte. Und aus dieser Perspektive war es ein sehr lehrreiches Buch. Es stand für Nonkonformismus. Es ging darum, wie wir Sandinisten es ja auch gemacht haben, die alten Formen aufzubrechen. Sich anders zu verhalten. Ich glaube, in diesem Sinne war *Rayuela*, von den literarischen Werten abgesehen, eine generationenspezifische Lektüre der Rebellion, ein Buch von anarchistischen Vorschlägen, würde ich sagen. Denn *Rayuela* schlägt nur eine De-Konstruktion der Welt vor, nicht deren Neuaufbau. (Karnofsky 2014: 13)

Es ist zu vermuten, dass es dieses nonkonformistische Element ist, das auch in anderen Ländern des Globalen Südens stark wahrgenommen wurde. In China beispielsweise erschien der Roman erstmals 1996.²² Um die Zirkulationsgeschichte von Cortázers Literatur und bestimmte, damit verbundene Rezeptionslinien nachvollziehen zu können, spielen zunächst einige spanischsprachige Originalausgaben in Lateinamerika eine wesentliche Rolle.

IV.3.2. Vorstufe des argentinischen Erfolgs: Mexiko

Trotz des durchschlagenden Erfolges in den 1960er Jahren, insbesondere 1963 mit *Rayuela*, war Cortázar in Argentinien keineswegs von Anfang an so erfolgreich. In seinen Briefen berichtet er Mitte der 1950er Jahre von einer großen Begeisterung für seine Literatur in Mexiko, sowie von seinen Bemühungen, auch in Argentinien stärker publiziert zu werden. In einem Brief vom 27. Mai 1956 schreibt Cortázar an Eduardo Jonquières, den argentinischen Maler, dass die Mexikaner offenbar so begeistert von ihm seien, dass sie Interesse an seinem (letztlich erst posthum veröffentlichten) Roman *El examen* hätten:

La otra noticia es que en México se han entusiasmado con aquella novela que conoces (*El examen*) y parece que me la van a pedir para editarla. Aunque ya vieja, lo mismo me gusta que se publique; será una visión a posteriori del infierno peronista. Sólo que la gente no creerá que fue escrita antes, pero supongo que algún amigo escribirá una especie de prólogo-certificado, jurando solemnemente que leyó los originales en 1950. (Cortázar 2012b: 93)

In eine ähnliche Richtung gehen andere Kommentare und Fragen, die Cortázar an Jonquières am 10. Oktober 1956 richtet. Am Ende dieses Briefes schreibt Cortázar,

²² Vgl. den Beitrag „Una Rayuela china“ (erschienen in *La Nación* im Mai 1996). Die Datenlage für Länder wie China oder Russland ist nicht ausreichend, um weitergehende Aussagen zu treffen, daher wird das Thema hier nicht weiter ausgeführt.

er habe gehört, dass Goyanarte in Argentinien eine gute Zeitschrift im Buchformat veröffentliche.²³ Er würde gern eine sehr lange Erzählung (vermutlich „El perseguidor“, da er in den vorherigen Briefen immer wieder davon erzählt) dorthin schicken, und nicht nach Mexiko: „Tengo un cuento *muy largo* (60 páginas!!) que me parece muy bueno. Me gustaría publicarlo en la Argentina y no en México, donde me lo piden“ (Cortázar 2012b: 109). 1956, so kann man aus diesen Schilderungen schließen, war Cortázar in Mexiko schon ein begehrter Autor, während er in Argentinien noch weitgehend unbekannt war. Letztlich veröffentlichte er „El perseguidor“ 1957 in der *Revista Mexicana de Literatura* (Nr. 9/10).

Am 9. Mai 1957 schreibt Cortázar an Eduardo Hugo Castagnino und berichtet, seine Erzählungen seien in Mexiko sehr gut aufgenommen worden. Er erwähnt dabei auch zwei Argentinierinnen, die damals in Mexiko sehr wichtige Fürsprecherinnen waren:

Me alegró saber que mi libro te había gustado. En México ha caído más que bien. A un punto tal que acaba de salir un libro de dos argentinas que viven y enseñan allá (Emma Speratti y Ana Barrenechea), dedicado a la literatura fantástica en la Argentina. En sendos capítulos, se ocupan de Lugones, Quiroga, Macedonio, Borges y el que te escribe. El horror no es pequeño, y me ha dejado turulado. (Cortázar 2012b: 130)

IV.3.3. Erste Rezeptionsstufe: Argentinien

Mit der beinahe gleichzeitigen Veröffentlichung von *Las armas secretas* und *Los premios* in Argentinien 1959/1960 wurde Cortázar erstmals einem breiteren Publikum bekannt, das dann 1963 dem Erscheinen von *Rayuela* eine enorme Resonanz entgegenbrachte. Cortázar kommentiert, welche große Bedeutung es für ihn habe, dass mit *Rayuela* ein argentinischer Roman dort so erfolgreich sei. Seit zwanzig Jahren habe es in Argentinien, laut einer Zeitschriftenumfrage unter Buchhändlern, keinen einheimischen Bestseller mehr gegeben: „Por ahí salga un libro nuestro y por unas semanas lo deje atrás a un Huxley o a un Moravia“, schreibt Cortázar am 11. August 1963 an seinen Verleger Paco Porrúa bei Sudamericana (2012b: 425f.). Am 13. September 1963 geht es weiter: Cortázar berichtet, dass er ständig Briefe von Jugendlichen aus Argentinien erhält: „que están como muertos a palos después de haberlo leído [el libro: *Rayuela*] y me escriben su desconcierto, su gratitud (mezclada con odio y amor y resentimiento)“ (2012b: 430). Ähnliches schildert er Ana María Barrenechea am 21. Oktober 1963:

²³ Es handelt sich um *Ficción (libro-revista trimestral)*, herausgegeben von Juan Goyanarte und zum ersten Mal im April/Mai 1956 in Buenos Aires veröffentlicht.

Mira, desde que mi libro apareció en Buenos Aires, he recibido y recibo muchas cartas, sobre todo de gente joven y desconocida, donde me dicen cosas que bastarían para sentirme justificado como escritor. [...] Me prueban que *Rayuela* tiene las calidades de emético que quise darle, y que es como un feroz sacudón por las solapas, un grito de alerta, una llamada al desorden necesario. (2012b: 433)

Cortázers erste Ehefrau, Aurora Bernárdez, hat sich zu dieser Wende hin zu einem jüngeren Lesepublikum bei *Rayuela* geäußert:

Cortázar ist ein großartiger Geschichten-Erzähler. Und dann kam *Rayuela*. Das Problem war, dass ein Autor, der Geschichten geschrieben hat, aus Sicht der Leser seiner Generation auch dabei hätte bleiben sollen. Aber es gab auch andere Leser, die jungen Leser jener Zeit. Bei denen war die Reaktion einmütig. Bei den Zwanzigjährigen. Dabei hat Julio *Rayuela* für die Vierzigjährigen geschrieben, aber nein, es waren die Zwanzigjährigen, die ihn annahmen. Und bis heute lesen ihn die Zwanzigjährigen. (Zit. nach Karnofsky 2014: 13)

Cortázar selbst berichtete Paco Porrúa über einige Polemiken, die *Rayuela* in Argentinien provozierte. Am 29. Oktober 1963 schreibt er an ihn:

Lo más divertido es el despelote imponente que se armó en *El Escarabajo de Oro* [Literarische Zeitschrift herausgegeben von Abelardo Castillo, G.M.]. Antes de irme a Viena recibí carta de Arnoldo Liberman elogiando el libro y tratándome de bestia, animal, etc., el vocabulario a la moda para disimular la emoción. Después llegó una carta de Abelardo Castillo, más moderada pero igualmente entusiasta. Y ahora a la vuelta me encuentro con una reseña de la señora Liliana Heker que me sacude contra las cuerdas, y una carta de Liberman donde me anuncia que ha renunciado a la co-dirección de la revista en señal de la discrepancia con esa nota. O sea, como ves, la agresión espiritual que pretendía la novela empieza a manifestarse en algunos sectores. (2012b: 438f.)

Im Zusammenhang mit einer Anfrage aus den USA schreibt er an seinen US-amerikanischen Agenten und Übersetzer Paul Blackburn, *Rayuela* „is what you would call a scream in Argentina, a best-seller and a matter of scandal, literary rows and never-ending polemics“ (2012b: 447).

IV.3.4. Zweite Rezeptionsstufe: Frankreich

Cortázers Bemühungen um Übersetzungen ins Französische begannen in den 1950er Jahren, nachdem er 1951 nach Paris gezogen war. Am 10. Oktober 1956 teilt er Eduardo Jonquières mit, dass er Übersetzungen seiner Erzählungen ins Französische von Jean Barnabé bekommen habe – in Zusammenarbeit mit ihm bemühte sich Cortázar, den Erzählband *Bestiario* auch in Frankreich zu publizieren. Cortázar plante, diese Übersetzungen einem Lektor des Verlages Plon zur

Publikation vorzuschlagen (Cortázar 2012b: 108). Es stellte sich allerdings heraus, dass sein Kontakt nicht mehr bei Plon arbeitete.

Vier Tage später, am 14. Oktober 1956, schrieb er direkt an Jean Barnabé, um ihn in Kenntnis zu setzen. Nach Auskunft von Roger Caillois (Gallimard), dem er sie persönlich gebracht habe, hätten die Erzählungen keine Chance auf dem französischen Buchmarkt:

Me dijo [Caillois] que desde el punto de vista editorial él cree que no hay nada que hacer, porque los editores franceses cuando oyen hablar de cuentos sacan el revolver. Los lectores de aquí sólo gustan de las novelas. Pero agregé que, por el momento, iba a leer las traducciones, escoger uno o dos cuentos, y hacerlos publicar „en revistas“. (Cortázar 2012b: 110)

Er habe die Erzählungen zu Éditions du Rocher in Monaco geschickt, dort arbeite eine Frau, die wohl sehr an Texten aus der Río de la Plata-Gegend interessiert sei (ebd.). Am 8. Mai 1957 dann, in einem neuerlichen Briefe an Jean Barnabé, berichtet Cortázar über das Scheitern ihres Planes, *Bestiario* auf Französisch zu veröffentlichen:

Creo haberle dicho en mi carta anterior [...] que le llevé *Bestiaire* a Caillois. Me lo devolvió diciéndome que las traducciones le parecían „demasiado apegadas al original“ (sic). Cuando le pedí que me aclarara lo que quería decir, sostuvo que usted había sido „demasiado fiel“ en algunas cosas, alejándose del francés para mantenerse más cerca del giro español, del ritmo de la frase, etc. [...]; evidentemente la gente como Caillois considera que el autor no interesa gran cosa: lo único que cuenta es salvar a toda costa el GRRRAANNN estilo francés, la manera francesa de decir las cosas... aun a riesgo de cualquier traición. (2012b: 125)

Ein paar Zeilen später erklärt Cortázar, das größte Problem seien nicht diese Anpassungen der Übersetzungen, sondern dass es sich um einen Erzählband eines in Frankreich unbekanntem Autors handle (ebd.). Eine Woche später bereits informierte Caillois Cortázar, dass er „La noche boca arriba“ ausgewählt habe, um die Erzählung in einer Anthologie zu veröffentlichen. Der Text wurde aber für diese Anthologie von jemand anderem, nämlich von René L. F. Durand, übersetzt (Cortázar 2012b: 126). In einem Brief an Jean Barnabé am 7. August 1957 bedankt sich Cortázar bei diesem für eine Vollmacht, die Übersetzungen prüfen und modifizieren zu lassen.

De todos modos acepto contra mi voluntad su opinión y los plenos poderes que me da usted, tan generosamente: las traducciones ya están en manos de Mlle. Laure Guille, traductora profesional y excelente persona, quien ha prometido leerlas y cotejarlas con el original. Como le gustan mis cuentos [...] pienso que podrá darnos un buen punto de vista *à la française*. (2012b: 136)

Nach der Doppelveröffentlichung von *Las armas secretas* und *Los premios* in Argentinien 1959/60 gelang es Cortázar, beide Bände auch in Frankreich zu publizieren. Neun Jahre lang hatte er versucht, Erzählungen bei Gallimard unterzubringen, bis *Les armes secrètes* 1963 in der Übersetzung von Laure Guille-Bataillon bei Gallimard erschien. Am 20. April 1963 bedankt sich Cortázar bei seiner Übersetzerin, mit der er eng zusammengearbeitet hatte, für die Nachricht, dass das Buch erschienen sei, und bittet um zwei Exemplare. Eins davon, so geht aus dem Brief hervor, wollte er Jean Barnabé nach Uruguay schicken. Ihm hatte Cortázar den Band gewidmet: Barnabé hatte sich als Erster um Cortázar-Übersetzungen ins Französische bemüht. *Les gagnants* feierte in Frankreich geradezu unerwartete Erfolge. Vor dem genannten Hintergrund der Bemühungen um die Erzählungen ist der Erfolg von *Les gagnants* in Frankreich sicherlich auch kritisch zu sehen – zumindest ist es bemerkenswert, dass ein Text, der keineswegs zu den stärksten des Autors gezählt werden kann, zunächst auf eine positivere Resonanz stieß als einige der besten Erzählungen Cortázars (z. B. „El perseguidor“, die inzwischen im Erzählband *Les armes secrètes* erschienen war). Auch sein später als Jahrhundertroman gefeierter Text *Rayuela*, der massiv mit Erzählkonventionen brach, war zunächst in seinem französischen Verlag nicht leicht unterzubringen.

In einem Brief an Francisco Porrúa vom 14. August 1961 kommentiert Cortázar zunächst den Erfolg, den *Los premios* in Frankreich zu haben schien, während es in Lateinamerika auch kritische Stimmen gab, wie zum Beispiel Ángel Rama:

Aquí los franceses siguen hablando [im Bezug zu *Les gagnants*; G.M.] de Huxley, simplemente porque se lo mencionaba en la solapa, lo cual prueba que la ‚crítica‘ no varía mucho de una latitud a otra. Han sido de una generosidad casi tropical conmigo; menos mal que entre tantos elogios me llegó la nota de Rama en *Marcha*, donde me sacude severamente contra las sogas. El mozo quiere decir algo que a mí me gustaría comprender mejor, pero no he podido darme bien cuenta por qué el libro no le gusta. [...] Si voy a Montevideo le pagaré un café en el Tupinambá, y a lo mejor aprendo cosas útiles. Hablando de Montevideo, tuve una de las mejores recompensas de mi vida: una carta de Onetti en la que me dice que „El perseguidor“ lo tuvo quince días a mal traer. Para mí es como si me lo hubiera dicho Musil o Malcom Lowry, esa clase de planetas. (Cortázar 2012b: 248)

Bemerkenswert in diesen Jahren war die Verbreitung der *Historias de cronopios y de famas*. Obwohl diese Prosastücke – Cortázar hat hier eine ganz eigene Gattung geschaffen – als Buch erst 1962 in Argentinien erschienen, zirkulierten sie über Zeitschriftenpublikationen²⁴ bereits mit großem Erfolg in Frankreich und in den USA. Zu seinem bisherigen Profil als Autor phantastischer Literatur kam jetzt eine

²⁴ Beispielsweise Olympia Press, mit einer Zeitschrift, die monatlich in Paris, London und New York erschien und eine Auflage von 60.000 Exemplaren hatte (vgl. Cortázar 2012b: 251).

humoristische, teils dadaistische Seite, die ihm viele literarische Verehrer einbringen sollte. Michi Strausfeld schreibt über den Zusammenhang dieser Texte mit der Wahrnehmung des Autors in der Öffentlichkeit:

Während eines Konzerts in Paris kam ihm die Idee zu den „Cronopien“, jenen „nassgrünen Dingerchen“: Borstig sind sie, unordentlich und lässig, verträumt und intuitiv, poetische Nonkonformisten, vertrauensvolle Optimisten, humorvolle Lebenskünstler, beste Freunde, die philosophische Nonsense-Dialoge führen können. Viele sehen in ihnen das vitale Alter Ego des Autors. Cronopien benutzen nie liniertes Papier, um zu schreiben, drücken die Zahnpastatube auch nicht von unten nach oben. Für alle Fans wurden die Cronopien zum Inbegriff Cortázars, seiner Sicht der Welt.

Er selbst ist das grösste Cronopium. Immer sah er wie ein schlaksiger Jugendlicher aus, trotz seiner Grösse (fast zwei Meter), und er schien nie zu altern. Seine blauen Augen standen weit auseinander, registrierten alles, während er bescheiden zuhörte und sein enzyklopädisches Wissen sorgfältig verbarg. Auffallend sein gutturales „r“, ein Erbe Brüssels, wie er sagte. (Strausfeld 2014)

Die *Historias de cronopios y de famas* erschienen als Monographie im Jahr 1962 in Argentinien, wenige Monate vor *Rayuela*, an dem Julio Cortázar vier Jahre intensiv gearbeitet hatte. In einem Brief vom 29. Oktober 1963 schildert er Paco Porrúa seine Vermutungen darüber, warum es mit der Publikation von *Rayuela* bei Gallimard nicht so einfach war, wie man vielleicht vermuten könnte angesichts der Vorgeschichte in Frankreich und auch der dringenden Anfragen etwa aus den USA, die Rechte an *Rayuela* zu kaufen:

Y ahora paso a algo muy privado, pero que es necesario que sepas porque sobrepasa todo lo inconcebible en materia de asco. Sabés que Gallimard tiene a estudio a *Rayuela*. Sabés que el libro, en original a máquina, fue entregado a Roger Caillois hace un año. No sabés (pero ahora sí) que Caillois no lo leyó, por la sencilla razón de que Caillois es incapaz de leer castellano apenas escapa al rigor sintáctico de una prosa como la de Borges. Pues bien, la señora Monique Lange, encargada de las ediciones latinoamericanas, y fervorosa hasta el delirio de *Les armes secrètes*, acaba de decirle a una íntima amiga mía, que probablemente Gallimard no editará *Rayuela* porque Caillois la ha vetado. (Cortázar 2012b: 441)

Im Folgenden spekuliert Cortázar über die Hintergründe und Zusammenhänge für eine solche Entscheidung, und bringt literarische, vor allem aber politische Aspekte ins Spiel:

¿Ves funcionar la máquina? El primer engranaje actúa en B. A. of course, y se llama como vos quieras, grupo de *Sur*, gentes bien pensantes, guardianes-de-la-literatura-correcta-y-sin-puteadas; se llama, sobre todo, DELENDAS. COMUNISMUS. Tu amable anécdota de hace unos meses sobre V.O. [Victoria Ocampo] engrana minuciosamente con esta escuela. Decir Caillois es decir V.O. Desde aquí el obedece a cualquier directiva; le habrán mandado la nota de Ghiano, con el agregado de que soy un peligroso comunista de afiladas y

sangrientas uñas. Y la voz de Caillois es omnipotente en Gallimard, y su veto funde el libro for ever and ever. (Cortázar 2012b: 441)

Hier klingt die herausragende Rolle an, die einzelne Verleger als *gatekeeper* im Sinne von Marling hatten, sowie die Entscheidungsgewalt, mit der diese darüber bestimmten, welche Literatur international zirkulierte und damit die Chance hatte, in den Kanon der Weltliteratur einzugehen. Das Gerücht, Roger Caillois habe die Veröffentlichung von *Rayuela* bei Gallimard verhindert, dementierte Cortázar indes bereits drei Wochen später. Nichtsdestoweniger sind Cortázar's zwischenzeitliche Überlegungen dazu sehr aussagekräftig im Hinblick auf Rezeptionsweisen des Romans in Verbindung mit Vorbehalten gegenüber Cortázar's politischer (Neu-)Positionierung, die insbesondere auch von seiner ersten Kubareise im selben Jahr beeinflusst war. Am 20. November 1963 relativiert Cortázar das Geschriebene in einem neuerlichen Brief an Paco Porrúa:

después de una entrevista casual con Caillois en un asillo de la Unesco, creo que los chimentos eran exagerados. [...] Parece que Caillois dijo solamente que *Rayuela* no podía ir en „La croix du Sud“, porque era demasiado cosmopolita como espíritu, pero que había que publicarlo en la colección „Du monde entier“. Como ves, eso cambia completamente la cosa. Pero eso no para ahí: hace dos días me telefoneó Caillois para que fuese a verlo lo antes posible, y como si quisiera demostrarme su innegable buena voluntad, me dijo que Claude Gallimard vacilaba en tomar el libro, a la vez que tampoco quería perderme. ¿Razones? Cuatro notas de lectura, en las que había reparos de diversa índole, basadas en el sistema típico de presuponer lo que debe ser una novela, y escandalizarse después por las „rarezas“ del libro. (Cortázar 2012b: 456)

Über die Verhandlungen zwischen Sudamericana und Gallimard schreibt Cortázar am 05. Januar 1964 an Paco Porrúa:

Creo que Sudamericana debe indicarle a Gallimard: a) que la traducción va a plantear serios problemas; b) que el autor vive en París y estaría dispuesto a supervisar los problemas que eso plantee; c) que el autor cree que, a fin de que no pasen dos o tres años, convendría que el libro fuese traducido por *dos* personas, una de las cuales se haría cargo de la parte „novelística“, y la otra de la „morelliana“ y textos conexos. Creo que Sudamericana debe pedirle redondamente a Gallimard que se conecte conmigo para ajustar esos aspectos; de lo contrario, le darán el libro a cualquier señor que lo entenderá mal, y tardará cuatro años en entregar una mala traducción, con lo cual saldremos perdiendo todos. (2012b: 471)

Im Dezember 1965 berichtet Cortázar Porrúa, dass er mit Laure Guille an der französischen Übersetzung arbeite, die bald fertig werde (2012c: 209), und am 6. April 1967 schreibt er ihm über die beginnende Rezeption in Frankreich: „En cuanto a *Marelle*, quiero que sepas que después de dos reseñas idiotas, acaba de salir algo bastante bueno en *Le Monde*“ (2012c: 400). Heute zählt der Roman, auch wenn er

international keine vergleichbaren Verkaufserfolge erzielte, mit García Márquez' *Cien años de soledad* zusammen zu den bekanntesten Romanen lateinamerikanischer Autor/innen im 20. Jahrhundert. Der Text war beim französischen Lesepublikum der späten 1960er Jahre geradezu eingeschlagen und avancierte von Paris aus zum Kultbuch einer ganzen Generation von Intellektuellen.

IV.3.5. Dritte Rezeptionsstufe: USA

Die Übersetzungsgeschichte in den USA ist ähnlich wie die französische geprägt von Cortázar's großem Engagement, was seine Beziehungen zu Verleger/innen und Übersetzer/innen angeht. José Luis de Diego schreibt in seiner Arbeit zu Autor-Verleger-Beziehungen im Hinblick auf Cortázar:

Come se ve, Cortázar defendió, una y otra vez, los contactos que fue creando con editores y traductores y a menudo esa *doble agencia* de los negocios trajo conflictos con Sudamericana. Pero, más allá de esos conflictos, es evidente que Cortázar elegía bien: Pantheon Books, Gallimard, Einaudi, Suhrkamp. (2015: 177)

1959/60 hatte Cortázar zuerst an seine französische Übersetzerin, dann an seinen damaligen US-amerikanischen Übersetzer Paul Blackburn, der auch als sein Agent fungierte, geschrieben, er habe die jeweilige Arbeitsbeziehung ausgenommen, als seine argentinischen Verleger ihm angeboten hätten, seine Interessen auf dem internationalen Buchmarkt zu vertreten. An Blackburn schreibt er zu Beginn des Jahres 1960:

By the way, mi editor en la Argentina se ofreció para convertirse en mi agente literario en el mundo entero. Acepté, con la excepción de los Estados Unidos, y les di tu nombre para que sepan que eres mi agente allá. (Te paso un dato, I mean I'll give you a hint: mis editores me dijeron que Knopf andaba buscando autores argentinos que valieran la pena. ¿No crees que *Las armas secretas* les interesarían?). (2012b: 213)

Auch im US-amerikanischen Kontext war es nicht leicht, einen Band mit Kurzgeschichten unterzubringen, auch wenn Cortázar *Las armas secretas* – zu Recht – dringender ins Englische bringen wollte als etwa *Los premios*. Ungeachtet dessen war auch hier *Los premios*, zunächst 1960 bei Sudamericana veröffentlicht und bereits 1961 in französischer Übersetzung erschienen, das erste Werk, das als Ganzes ins Englische übersetzt wurde. Im März 1965 erschien in den USA *The Winners* in der Übersetzung von Elaine Kerrigan. Der Roman erhielt einige Kritiken, positive wie negative, und wurde offenbar insbesondere über seine Anschlussfähigkeit an Motive der europäischen und US-amerikanischen Tradition rezipiert. *Los Premios* schreibt sich in eine Tradition phantastischer Literatur (in der Folge von

Jorge Luis Borges) ein, zudem greift Cortázar mythische Traditionen der Weltliteratur auf. Über das auch in der Gegenwartsliteratur so bekannte Motiv der Schifffahrt ließ sich *Los premios* beispielsweise auch mit *Outward Bound* von Sutton Vane (auf das in *Los premios* explizit angespielt wird [Cortázar 1965: 116]) und *Ship of Fools* von Katherine Anne Porter vergleichen – zwei den US-amerikanischen Leser/innen bekannte und präsente Werke (Chapman 1985: 20–22).

Trotz der Übersetzungen ins Französische (u. a. *Les gagnants* 1961) war Cortázar von den US-Kritiker/innen weitgehend unbeachtet geblieben, sodass diese nicht berücksichtigten, dass er neben *Los premios* auch ein Theaterstück (*Los reyes*, 1949), sowie drei Kurzgeschichtensammlungen, *Bestiario* (1951), *Las armas secretas* (1959) und *Historia de cronopios y de famas* (1962) veröffentlicht hatte und mit *Rayuela* (1963) ein zweiter Roman im Druck war. Diese relative Ignoranz aus den USA brachte ihm allerdings den Vorteil ein, mit der gleichen Neugierde behandelt zu werden wie Debütatoren (Chapman 1985: 19).

Außerdem profitierte Cortázar davon, mit *Los premios* ein in den USA des Winters und Frühlings 1965 sozial hoch relevantes Werk geschrieben zu haben. Angesichts der Bürgerrechtsmärsche und -boykotte, der Studentenaufstände, des aufkommenden Vietnamkonflikts und des Attentats auf John F. Kennedy begegneten viele US-Bürger/innen ihrer Regierung mit Skepsis und befürchteten, von dieser manipuliert oder gar dreist angelogen zu werden – was in *Los premios* thematisiert und widergespiegelt wird (Chapman 1985: 20).

Auf dem US-Buchmarkt, der gesättigt war von europäischen Büchern und Filmen, war ein argentinischer Autor eine willkommene Abwechslung, die die Neugierde auf Cortázar's Werk steigerte. Dabei war sein Weg durch frühere Übersetzungen argentinischer Werke schon etwas geebnet: *Black Valley*, *Stone Desert* (beide 1928) und *Peach Blossom* (1929) von Hugo Wast, *Nacha Regules* (1922) und *Holy Wednesday* (1934) von Manuel Gálvez, sowie *Fiesta in November* (1942) und *The Bay of Silence* (1944) von Eduardo Mallea. Von besonderer Bedeutung war allerdings, dass Jorge Luis Borges in der editorischen Chronologie direkter Vorgänger Cortázar's war. *Fictions* und *Labyrinths* erschienen nur zwei Jahre, *Dreamtigers* sogar lediglich ein Jahr vor *The Winners* (Chapman 1985: 22).

Auch die Qualität der Übersetzung spielte eine wichtige Rolle für die Rezeption des Werkes. Arnold Chapman kritisiert zwar wenige idiomatische Ausdrücke, ist allerdings überzeugt, dass nach einer erneuten Revision *The Winners* „eine der besten Übersetzungen hispanoamerikanischer Fiktion sein könnte“ (1985: 36).

The Winners erhielt eine breitgefächerte Rückmeldung, wobei die erste Vorabrezension am 15. Januar 1965 im Magazin *Kirkus Service* dem Werk „die Spannung und anhaltende Grübeleien eines erstklassigen philosophischen Gruselromans“ zuspricht. Die *New York Times* lieferte sowohl die positivste (William Goyen) als auch die negativste Rezension (Orville Prescott). Die übrigen

Besprechungen bewegten sich zwischen diesen beiden Extremen (Chapman 1985: 23–26). Trotz der Diversität der Rezensionen habe jede einzelne dazu beigetragen, dass Cortázar verdienstvollerweise zu einem weltweit etablierten und anerkannten Autor wurde, resümiert Chapman (1985: 36).

Über Anfragen aus den USA zu den Rechten an *Rayuela* schreibt Cortázar Paul Blackburn bereits in einem Brief vom 11. November 1963: „A Mrs. Cornelia Schaeffer, from Atheneum, has been chasing me all around Europe. The poor soul thought I was the master of my fate and even the pilot of my soul concerning copyright in USA [...]. She seems to be awfully interested in *Rayuela*“ (2012b: 447). Er erinnert Blackburn daran, dass Pantheon Books Vorrang beim Erwerb der Rechte habe. Die Briefe geben auch Einblicke in die Zusammenarbeit mit Gregory Rabassa, der den Roman für Pantheon Books übersetzte, wo er 1966 erstmals auf Englisch erschien. Mit *Hopscotch* gewann Rabassa bekanntlich den U. S. National Book Award for Translation.²⁵ Gregory Rabassa übersetzte später zudem *Libro de Manuel (A Manual for Manuel, 1978)*, sowie *62 Modelo para Armar (62: A Model Kit, 1972)*.

Den Übersetzungsprozess zu *Hopscotch* kommentierend schreibt Cortázar am 15. März 1965 an Rabassa, er sei nach wie vor sehr zufrieden mit dessen Arbeit, „me sigue pareciendo espléndido“, „tan inteligente y tan sensible“ (2012c: 48). Er räumt ein: „A veces temo parecerte tonto o pedante, pero creo que en conjunto mis observaciones pueden ayudarte“ (ebd.). Es folgt ein Beispiel: „En este caso, y dado que el capítulo 36 es fundamental para mí, he insistido que examines unas cuantas cosas. Creo que has conseguido perfectamente el tono, pero como hay pasajes difíciles, era natural que en algunos casos te equivocaras; creo que todo tiene fácil remedio“ (2012c: 48f.). Mit den letzten Korrekturen, die er schließlich an Rabassa zurückschickt (18. Juli 1976), reflektiert Cortázar erneut den Arbeitsprozess und bedankt sich:

En cada carta que te he ido escribiendo cuando te devolvía las páginas, te he dicho cuánto apreciaba y agradecía tu trabajo. Ahora que está terminado [...] necesito repetirte lo mucho que ha significado para mí encontrar a un traductor – que además se ha vuelto un gran amigo – en el que yo podía tener una total confianza. (2012c: 138)

Nachdem diese so sorgfältige wie aufwändige Übersetzungs- und Korrekturarbeit abgeschlossen und der Roman publiziert war, bekam Cortázar vom Verlag eine Reihe englischsprachiger Kritiken zugeschickt, „algunas muy buenas e inteligentes, las otras esperablemente idiotas. Pero como siempre en los USA, ni siquiera los más inteligentes intuyen la búsqueda metafísica del libro; lo ven y lo elogian

25 <https://www.nationalbook.org/books/julio-cortazars-hopscotch/>.

y lo exaltan como novela, nada más. En fin, y es mucho“ (Cortázar 2012c: 280). Gegenüber Rabassa kommentiert er am 30. Juli 1966 schlechte Besprechungen von *Hopscotch* und macht eine zentrale Beobachtung zur Rezeption durch die US-amerikanische Kritik:

[L]as muchísimas críticas de *Hopscotch* coinciden todas en una cosa: en que el reviewer se equivocó y creyó, como el de *Time Magazine*, que había que leer dos veces el libro. O sea que mi teoría sobre los lectores-hembra, ¿te acuerdas?, es más verdadera de lo que parece. Si un señor crítico se equivoca de entrada en esa forma, ¿qué se puede esperar del common reader? (2012c: 316)

Es drängt sich hier allerdings auch der Verdacht auf, dass sich einige Literaturkritiker/innen in der Folge mindestens genauso an den bereits erschienenen Rezensionen orientierten wie an der eigenen Lektüre des Romans – es wäre sicher aufschlussreich, zu prüfen, ob sich dieser Verdacht bei genauem Abgleich der verschiedenen Kritiken erhärten ließe. Cortázar fährt fort:

Me da risa la frecuencia de esas equivocaciones; por lo menos 15 críticas parten de esa base falsa, y naturalmente el libro les pareció insoportable. A mí también me lo parecería si tuviese que leerlos dos veces seguidas, aunque fuera en un orden diferente... Lamento que *Hopscotch* no haya tenido mejor acogida, y puedes creer que soy muy sincero si te digo que lo lamento por los Blackburn mucho más que por mí [...]. Pero hay algo en ese libro que no coincide con la *weltanschauung* de los intelectuales americanos; les molesta su metafísica, y toman por exhibicionismo mis experiencias técnicas que son más serias de lo que suponen. (ebd.)

Tatsächlich ist es sehr aussagekräftig, dass der Roman ausgerechnet in den USA auf diese – fundamentale – Weise missverstanden beziehungsweise in seinem formal innovativen Charakter nicht wertgeschätzt wurde. Aus Cortázar's Perspektive war da noch mehr an der ‚Weltanschauung‘ der US-amerikanischen Kritiker/innen, die *Hopscotch* besprachen, das nicht zu seiner Literatur passte: Er enttäuschte bestimmte Erwartungen der US-amerikanischen Literaturkritik an einen lateinamerikanischen Autor. Cortázar schreibt dazu weiter:

A los críticos americanos les molesta que un argentino o un mexicano tenga espíritu universal, europeo, en vez de escribir sobre ranchitos, capitulín, tequila o gauchos tristes; hay varios que lo dan a entender claramente. O sea que un argentino no tiene derecho a ser cosmopolita. ¿Pero qué hubieran dado Hemingway, Scott Fitzgerald, Gertrude Stein, tantos otros americanos, sin la gran experiencia europea? No se les ha ocurrido pensarlo cuando me acusan de ser un playboy de la literatura afrancesada. En fin, que se vayan al carajo, no es para ellos que yo escribo. (2012c: 316)

Cortázar fühlte sich in den USA lange nicht anerkannt, sondern missverstanden als eben dieser „playboy de la literatura afrancesada“. Ähnliches wird in einem Brief an Eduardo Jonquières am 3. August 1966 zum Thema:

Por cierto en estos meses he leído cantidad de buenos estudios sobre *Rayuela*; en los USA no han entendido casi nunca la intención del libro, y me acusan de „europeizante“. Subconscientemente, los yanquis quisieran que un argentino o un chileno sólo hicieran novelas con gauchos y mate y sweet señoritas. Apenas abrimos el diafragma, nos censuran. [...] Está muy bien, pero no veo por qué los dómimes neoyorkinos tienen que exigirnos localismo para encontrar bien lo que hacemos. (2012c: 320f.)

Bemerkenswert sind nun die Reaktionen auf die an das britische Englisch angepasste Ausgabe, die 1967 in London publiziert wurde. Am 6. März 1967 berichtet Cortázar Paul Blackburn, dass in derselben Woche diese britische Ausgabe von *Hopscotch* erschienen sei: „I had two reviews, one from *The Sunday Observer*, quite lousy (the fellow didn't read the book) and one from *The Sunday Times*, which I liked a lot“ (2012c: 382). An anderer Stelle heißt es: „Pero leo las reseñas: la de Raphael es digna aunque no le guste el libro [...]. La del *Observer* es una cochina“ (2012c: 384).

Insgesamt kommt Cortázar zu folgendem Schluss (an Sara und Paul Blackburn, 11. Mai 1967): „¿Te dije que la crítica inglesa de *Hopscotch* ha sido más brillante que la norteamericana? Hubo menos equivocaciones, y en general los críticos percibieron mejor algunas de las intenciones de la novela“ (2012c: 424). Sicher wäre eine kritische Prüfung der Rezensionen und der diesbezüglichen Einschätzungen Cortázars auch mit dem gegebenen zeitlichen Abstand hilfreich, um diese Zusammenhänge im Einzelnen prüfen zu können. Cortázars Wahrnehmung in den *Cartas* unterstreicht ungeachtet dessen aber einmal mehr, dass seine Literatur gerade in Europa anschlussfähig war, während es in den für die internationale Zirkulation seines Werkes so wichtigen USA zunächst deutliche Schwierigkeiten gab, was die Rezeption und Vermittlung durch die Literaturkritik betraf. Gegenüber Paul Blackburn fasst Cortázar – auch dies sehr aufschlussreich für das Verständnis einiger Zusammenhänge in diesen Jahren – resümierend die Arbeitsanforderungen zusammen, denen er sich in der nunmehr vergangenen Phase der intensiven Arbeit mit dem *Rayuela*-Text in verschiedenen Übersetzungen ausgesetzt sah:

Cuatro años me llevó escribir *Rayuela*; luego empezó un año de control y revisión de la versión americana; apenas terminada, me cayó encima la tarea de cuidar la versión francesa, que acaba de salir en París. Y cuando sólo creía recibir de cuando en cuando alguna reseña o comentario, se me aparece el comienzo de la versión italiana, que representará otro año de consultas, carta va y carta viene, la prego di spiegarme come si dice „turro de mierda“ in italiano, etc. Menos mal que aquí se me acaban los idiomas conocidos. (2012c: 384)

Es ist sehr deutlich geworden, dass sich Cortázar der Zusammenarbeit mit den Übersetzer/innen in allen Sprachen, die er ausreichend beherrschte, intensiv widmete und zudem sämtliche Kritiken studierte, die zu seinen Publikationen, auch zu den Übersetzungen, erschienen. José Luis de Diego hat diesbezüglich etwas Entscheidendes hervorgehoben: Er schreibt, dass sich Cortázar in seinem Verhalten hinsichtlich des Buchmarktes auf die beiden Aspekte Übersetzungen und Kritiken fokussierte, während er sich seinen Verlegern ansonsten immer wieder entzog, wenn es um die Bewerbung seiner Bücher ging, um Interviews, Lesereisen usw. Auch habe er ein negatives Bild verschiedener Verleger gehegt, aus dem sein positiv gewachsenes, vertrauendes Verhältnis zu Porrúa bei Sudamericana – gerade zwischen 1959 und 1968 – heraussteche. De Diego schreibt: „Se puede afirmar que la relación con Porrúa inauguró el período exitoso de Cortázar, a partir de la publicación, en 1959, de *Las armas secretas*. No obstante, su labor como editor, en relación con la obra de Cortázar, comenzó en 1960, con la publicación de *Los premios*“ (2015: 171). Die Jahre zwischen 1959 und 1968 bezeichnet de Diego als „el período Porrúa“ (2015: 175), mit der Beziehung zu Porrúa beginne die Phase des Erfolgs, allerdings: „Si extendemos un poco la mirada [...] advertimos que el escritor de éxito parece ponerse obstinadamente de espaldas al mercado“ (ebd.). De Diego begründet dies zum einen mit Belegen dazu, dass Cortázar die Teilnahme an Literaturwettbewerben verweigerte (bei Emecé und Kraft habe er beispielsweise nicht einreichen wollen). Zum anderen schreibt er, Cortázar habe häufig Interviews und Werbeveranstaltungen abgelehnt. Einmal habe Porrúa ihm vorgeschlagen, der Wochenzeitung *Primera Plana* ein Interview zu geben, weil diese seine Bücher so großzügig bewerbe. Am Ende habe er, ausnahmsweise, eingewilligt, um sich dann aber wieder zu weigern, in der Jury eines Literaturpreises zu sitzen, den die Zeitung vergab – er wollte, so de Diegos Schilderung, diese Art des Gebens und Nehmens nicht (vgl. ebd.). De Diego kommt zu dem Schluss:

Esta actitud parece contradecir la generalización que algunos críticos, como Ángel Rama y David Viñas, han realizado con respecto a la exposición de los autores del boom a las reglas del mercado, fenómeno que es visible en autores como Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes, pero no en Cortázar, al menos en lo que hemos llamado el „período Porrúa“. Pero sí, por un lado, rechazaba lo que solemos llamar mecanismos de consagración, hay dos aspectos relacionados con el mercado que movilizaron constantemente su atención. (2015: 176)

Gemeint sind auch hier die genannten Aspekte Übersetzungsarbeit und Rezeption von Kritiken durch Cortázar.

IV.3.6. Weitere Rezeptionskontexte in Europa

Italien

Während Cortázar in Frankreich und den USA zunächst Schwierigkeiten hatte, Kurzgeschichtenbände zu publizieren, wurden in Italien gerade die Erzählungen des international schon bekannten Autors rezipiert und gefördert. Auch hier sind wieder einzelne Briefe aufschlussreich: So schreibt Cortázar am 19. Mai 1962 an Porrúa, er habe *Rayuela* und die neue Ausgabe von *Final del juego* (mit neun neuen Erzählungen) fertig. Er beklagt sich, dass er noch keine Exemplare der *Cronopios* bekommen habe. Dazu kommentiert er, dass Einaudi das Buch haben möchte: „No he recibido los cronopios [...]. Quisiera tanto ver cómo quedó el librito. ¿Sabés que Einaudi lo reclama furiosamente? Mándame también un ejemplar para que yo se lo haga llegar desde aquí“ (2012b: 275).

Der erste Cortázar-Band in Italien war *Le armi segrete*, 1963 bei Rizzoli erschienen. Zugang zu Einaudi hatte Cortázar wenig später über Italo Calvino. Nach de Diegos Schilderung (2015: 178) kam es zu einer besonderen Übereinkunft: Im Gegenzug zu Einaudis Cortázar-Publikationen erschienen bei Minotauro, dem Verlag, den Porrúa 1955 gegründet hatte, drei Bände von Italo Calvino: *Las cósmicas*, *Tiempo Cero* und *Las ciudades invisibles*.

Am 13. Februar 1964 schreibt Cortázar an Paco Porrúa, dass er gerade einen Teil des italienischen Manuskripts von *Los premios* bekommen habe und die Übersetzung sehr gelungen finde (2012b: 491). Im Herbst desselben Jahres, am 26. Oktober 1964, bittet Cortázar Porrúa um sein schriftliches Einverständnis für Einaudi, dass all seine Erzählungen in einem Band auf Italienisch erscheinen können. In diesem Brief verweist Cortázar auch auf die Mittlerrolle von Italo Calvino:

Hace ya tiempo que Einaudi (por vía de Italo Calvino, que se ha vuelto un entusiasta de mis cuentos) está hablando de hacer un volumen único con todos mis cuentos publicados. Parece que hace un mes se decidieron, y le confiaron el montaje de la edición a una muchacha que ya tradujo *Los premios* (que deberá esperar turno en Einaudi porque, cosa rara en un editor, prefieren lanzar primero los cuentos. (2012b: 589)

Il gioco del mondo (Rayuela) – auch hier hatte ja Cortázar mit der Übersetzerin Flaviarosa Nicoletti Rossini zusammengearbeitet – erschien 1969.

Deutschland

Cortázar hatte schon früh Kontakte nach Deutschland, auch wenn er selbst kein Deutsch sprach. Unter anderem erwähnt er diese, als er Ende der 1950er Jahre um die Publikation von Erzählungen in Argentinien bemüht ist. Am Ende eines Briefes an Eduardo Jonquières vom 15. Januar 1958 wendet sich Cortázar an María Rocchi (Jonquières Frau) und schreibt über seine Versuche, *El exámen* und

verschiedene Erzählungen in Argentinien zu veröffentlichen. Dabei erwähnt er kurz, dass „La noche boca arriba“ in einer Zeitschrift aus Berlin veröffentlicht und anscheinend auch in einer Radiosendung gelesen worden sei:

Los de *Sur* no me aceptaron *El examen*, pues Victoria [Ocampo] me escribió a París diciéndome que la cuota para 1958 estaba cubierta e incluso superada. Todavía no sé si Sudamericana aceptará los cuatro cuentos que le dejé; yo sigo con mi novela [*Los Premios*], de la que algo le digo a Eduardo, y acabo de recibir una preciosa revista alemana, editada en Berlín, donde figura la traducción de uno de mis cuentos, „La noche boca arriba“. Parece que fue leído por radio y los dejó a los „boches“ mirando p'al techo. Como diría un nacionalista criollo, ya es tiempo que sepan esos gringos quiénes somos los argentinos... (2012b: 147)

In einem Brief vom 15. Februar 1958 schreibt Cortázar Jean Barnabé, dass seine *Historias de cronopios y de famas* ebenfalls im Radio gelesen wurden:

Mis *Historias de cronopios y de famas* – que creo que ustedes no conocen – fueron leídas ayer en alemán por la radio de Sarrebrück. Me pregunto cómo habrá reaccionado el público... Parece que tengo éxito en Alemania. Una lujosa revista de Berlín ha publicado „La noche boca arriba“, y me hablan de una posible edición, en Zürich. Sería divertido. (2012b: 149)

Hinter diesem deutschen Erfolg steht die Übersetzerin Edith Aron, laut Katharina Einert eine der Schlüsselfiguren in der frühen Vermittlung des Autors in Deutschland.²⁶ In einem Brief vom 27. März 1959, in dem Cortázar Paul Blackburn die Erlaubnis erteilt, seine *Historias de cronopios y de famas* in *New Directions in Poetry and Prose*, Nr. 17 (1961) unterzubringen, erwähnt er auch Edith Aron, mit der er, wie aus den Korrespondenzen hervorgeht, Anfang der 1950er Jahre eine Affäre hatte und der er dann freundschaftlich verbunden blieb: „Antes de salir de París la vi a Edith, que está muy bien. Me va a hacer publicar los cuentos en la Insel-Verlag. ¡Qué raro verse traducido al alemán! Pero mis cosas gustan en Alemania, debe ser por una bisabuela de Hamburgo que llevo en la sangre“ (Cortázar 2012b: 183).

Als erster deutscher Verlag publizierte Luchterhand Erzählungen und den Roman *Los premios* (*Die Gewinner*) in der Übersetzung von Edith Aron. Ab dem 2. September 1964, so lässt es sich aus den Briefen entnehmen, wurden Probleme zwischen Cortázars deutschem Verlag, dem Luchterhand Verlag, und Edith Aron thematisiert (Cortázar 2012b: 573f.). Im Wesentlichen drehte sich die Auseinandersetzung um die Unzufriedenheit des Verlags mit Edith Arons Übersetzung von

²⁶ Vgl. dazu ausführlich Katharina Einerts Dissertation *Die Übersetzung eines Kontinents*, insbesondere das Kapitel zu Julio Cortázar und seinen Übersetzungen in der BRD (Einert 2018: 159–216).

Los premios sowie mit ihrer unzuverlässigen Arbeitsweise (Einert 2018: 178–184). Bei Suhrkamp, wo man sich in den 1970er Jahren für Cortázar zu interessieren begann, wurde eine Zusammenarbeit mit Edith Aron nicht mehr in Erwägung gezogen (Einert 2018: 190).

Auch in Deutschland hatte Cortázar keinen ‚schnellen Erfolg‘, vielmehr entwickelten sich einige seiner Bände mit den Jahren zu Longsellern. *Rayuela* war in Frankreich zum Kultbuch der intellektuellen Avantgarde avanciert, was natürlich in Deutschland nicht unbemerkt blieb. Trotzdem dauerte es 18 Jahre, bis die Originalausgabe von 1963 in der Übersetzung erscheinen konnte. 1980 sollte der Roman nach Jahren des Wartens auf die Übersetzung von Fritz Rudolf Fries endlich erscheinen. Unseld hatte das Manuskript bereits zum Druck freigeben, als ihn der Verriss einer zeitgleich erschienenen Borges-Übersetzung von Curt Meyer-Clason – einem der wenigen anderen renommierten Übersetzer lateinamerikanischer Literatur in Deutschland – so alarmierte, dass er seinem Lektor für lateinamerikanische Literatur, Wolfgang Eitel, die Fahnen mit der Fries-Übersetzung noch einmal zur Überprüfung gab. Nach einer dreiwöchigen Klausur Eitels und einer Beratung zwischen Unseld, Eitel, Michi Strausfeld (der Lateinamerika-Agentin des Verlags) und Elisabeth Borchers, einer sehr erfahrenen Lektorin, wurde die Carpentier-Übersetzerin Anneliese Botond mit einer neuerlichen Überprüfung der *Rayuela*-Druckfahnen beauftragt. Dieser Prozess ist im Siegfried Unseld Archiv im Deutschen Literaturarchiv in Marbach dokumentiert, er gehört sicher zu den aufwändigsten Übersetzungsprozessen der gesamten Verlagsgeschichte (vgl. Einert 2018: 199–205). Unseld schreibt im August 1980 an Cortázar:

Inzwischen habe ich mit Frau Botond gesprochen, ihr Resultat ist für uns ziemlich niederschmetternd. Das Niveau und der Ton der Übertragung von Fries seien nicht schlecht, aber die Übersetzung sei unterschiedlich, mal glänzend, mal holprig (sie vermutet, was vor ihr schon zwei andere Personen vermutet haben, dass vielleicht ein Vor-Übersetzer oder ein zweiter Übersetzer Fritz Rudolf Fries zur Seite gestanden haben). Aber selbst, wenn man diese Unterschiedlichkeiten hinnähme, unmöglich sei die Übersetzung wegen der Fehler, die korrigiert werden müssten. (Brief von S. Unseld an J. Cortázar vom 27.08.1980, SUA)

Unseld beauftragte Anneliese Botond daraufhin, die ganze Übersetzung noch einmal zu revidieren. Die deutsche Fassung entstand nun, anders als die französische, englische oder italienische, ohne Cortázars Mitarbeit, und erforderte mehrmalige Überarbeitungen, bis sie endlich erscheinen konnte. Cortázars Übersetzungsgeschichte insgesamt in Deutschland unterstreicht die Komplexität dieser Aufgabe, wenngleich hier sicher mehrere ungünstige Umstände dazu beitrugen, dass es so lange dauerte, bis *Rayuela* dem deutschsprachigen Lesepublikum vorlag.

Niederlande

Bezüglich der Rezeption lateinamerikanischer Literaturen in den Niederlanden insgesamt hat Rowan van Meurs herausgestellt, dass bis 1967 die spanische Literatur beliebter war als die hispanoamerikanische, wobei besonders García Márquez' *Cien años de soledad* (im Original 1967 erstmals erschienen) dazu beitrug, dass sich dieser Trend umkehrte (van Meurs 2014: 28f.). *De Mierenmoordeenaar* (*Historias de cronopios y de famas*) war die erste niederländische Übersetzung eines der Werke Cortázars und erschien ebenfalls 1967. Ab diesem Zeitpunkt wurde dann zunehmend lateinamerikanische Literatur übersetzt, verlegt und rezensiert (van Meurs 2014: 19f.). Zwischen 1946 und 1985 stand Cortázar mit 16 Übersetzungen an dritter Stelle der beliebtesten lateinamerikanischen Autor/innen in den Niederlanden, so van Meurs (2014: 29), davor rangierten nur Neruda (17 Übersetzungen) und García Márquez (18 Übersetzungen).

Der Publikation lateinamerikanischer Werke widmete sich insbesondere der Verlag Meulenhoff, dem damit eine herausgehobene Bedeutung zukommt. Cortázar wurde zum Stammautor des Verlages, nachdem von den ersten drei Übersetzungen mehr als eine Auflage nachgefragt wurde (van Meurs 2014: 35f.). Ab 1972 firmierte Barber van de Pol als Hauptübersetzerin seiner Werke (van Meurs 2014: 36), 1975 erhielt sie für ihre *Rayuela*-Übertragung den Martinus Nijhoff Prijs. Von den 41 in den Niederlanden erschienenen Rezensionen zu Cortázars Büchern, die van Meurs verzeichnet, sind 13 „exclusivamente positivo“ ausgefallen, weitere 13 „principalmente positivo“ und 3 „principalmente negativo“, während 12 Rezensionen kein klares Urteil enthielten und keines das jeweilige Werk als „exclusivamente negativo“ einstufte (2014: 46). Damit gehören die Niederlande zu den Sprachräumen in Europa, in denen Cortázar über viele Jahre hinweg publiziert und gelesen wurde, und dies sehr deutlich auch im Kontext eines allgemein wachsenden Interesses an lateinamerikanischer Literatur.

Spanien

An dieser Stelle drängt sich – spätestens – die Frage auf, warum Cortázar eigentlich nicht über Barcelona kanonisiert wurde. Schließlich war dies die erste Rezeptionsstufe für so viele andere lateinamerikanische Autor/innen zu dieser Zeit. Der erste Titel, der in Spanien von Cortázar erschien, war 1968 *Ceremonias*, in dem Erzählungen aus *Final del juego* und *Las armas secretas* zusammengestellt sind. Weitere Publikationen folgten in den 1970er Jahren. Warum so spät?, fragt José Luis de Diego (2015: 179) und berichtet, dass sich natürlich auch Cortázar mit dieser Frage auseinandersetzte beziehungsweise bei Porrúa wiederholt nachfragte, was mit Spanien sei. Carlos Barral hatte Interesse, Cortázar zu publizieren, und versuchte, direkt mit dem Autor zu verhandeln, während dieser darauf drängte, die Angelegenheit im Einvernehmen mit Sudamericana, seinem argentinischen

Verlag, zu regeln. Dort bevorzugte man wohl die Option, Cortázar über Edhasa, die spanische Niederlassung, zu publizieren oder einen Handel zu erreichen und im Gegenzug für eine autorisierte Veröffentlichung von Cortázar bei Seix Barral die Rechte zu erhalten, den bei Seix Barral unter Vertrag stehenden Vargas Llosa in Argentinien zu publizieren. Im Dezember 1966 schreibt Cortázar an Porrúa bei Sudamericana:

Don Carlos [Barral] se mantuvo impenetrablemente silencioso desde lo que te conté. Por mí se puede ir al carajo, esta historia con España ya me tiene harto, pero lo malo es que continuamente me llegan pedidos desde allá, y finalmente es una lástima que por la intervención del Old Man o lo que sea, haya un impasse en algo que hace ya mucho, pero mucho, que tendría que estar hecho. Que me editen en Bratislava y no en Barcelona me parece demencial [...]. (zitiert nach de Diego 2015: 180)

De Diego zitiert aus Barrals Tagebüchern, um zu belegen, dass dieser Cortázar zwar in seinem Programm haben wollte (er habe sich zwischen 1964 und 1967 darum bemüht), seine Literatur persönlich aber nicht schätzte:

Tras una cena fría y rápida he vuelto a la mesa, he leído de nuevo (siempre ese novelón de Cortázar) y hecho sin mucha convicción una lectura de correcciones de Metropolitano. Durante el día, como anoche, he garabateado algunas cuartillas, sin divertirme demasiado. Tanto ese pelma de Cortázar (no debía haber traído ese libro) como el perro, cuyas necesidades no he acabado de ubicar en mi proyecto, en mi perezosa distribución del tiempo, me han impedido esfuerzos de concentración notables. (Barral 1993: 119, zit. nach de Diego 2015: 180f.)

IV.3.7. Politisches Engagement und weltliterarische Rezeption

Dieses Kapitel sollte nicht schließen ohne die Frage wieder aufzugreifen, welche Rolle Cortázars politisches Engagement für die Rezeption seines Werkes in einem weltliterarischen Kontext gespielt hat – wenngleich die Kontroversen um Cortázars politisches Engagement hier sicher nicht erschöpfend behandelt werden können. Politische Zusammenhänge haben, wie Standish (2001) schreibt, Cortázars Sichtbarkeit deutlich erhöht, andererseits allerdings auch massiv die Rezeption eingeschränkt: Gerade im Kontext seiner Positionierung hinsichtlich der Revolutionen in Nicaragua und auf Kuba war Cortázar für viele Intellektuelle nicht vertretbar und wurde massiv angegriffen. Etwas von dem Abstand, den man in Teilen des Literaturbetriebes zu einem ‚Kommunisten‘ wie ihm hielt, wurde in seinem Verhältnis zu dem französischen Verleger Roger Caillois bereits deutlich. Mario Benedetti schreibt rückblickend zu diesem Thema:

Si hubiera cedido a las presiones y se hubiera sumado al coro de detractores de Cuba y Nicaragua, dos revoluciones que conocía de cerca y que siempre defendió, las fichas biográficas pergeñadas con motivo de su muerte habrían incluido seguramente toda una nómina de premios internacionales de primer rango. Pero Cortázar se va sin premios, al menos en el área hispánica (los franceses galardonaron el *Libro de Manuel*). (2014: 272)

Es ist bemerkenswert und sicher nicht der literarischen Qualität der verschiedenen Texte geschuldet, dass Cortázar für *Libro de Manuel* ausgezeichnet wurde, aber Zeit seines Lebens nicht für andere Texte (einziger anderer Literaturpreis war der Premio Konex de Honor in der Kategorie *Letras* in Cortázars Todesjahr 1984).

Bezüglich seines politischen Engagements ist Cortázars Leben in zwei Teile zu teilen (vgl. Standish 1997). Die ersten vierzig Jahre, die er in Argentinien verbracht hat, war er nach eigenen Aussagen „betont indifferent gegenüber der politischen Situation“. Zwar fühle er sich „antiperonistisch, sei aber nie politischen Gruppen beigetreten, die zu einer Art politischer antiperonistischer Aktivität hätten führen können.“ Zu dieser Zeit lag sein Fokus auf der Ästhetik der Literatur und er war bereit „menschliche Werte in seinen Erzählungen zu Gunsten formaler Perfektion zu opfern“. Trotzdem sind auch in *Bestiario* (1951) und *Final del juego* (1956) Kurzgeschichten mit politischen Allegorien zu finden. So spielt „Casa tomada“ auf die Dekadenz einer versteiften bürgerlichen Ordnung an und „Las Ménades“ enthält eine Warnung vor den Gefahren der völkischen Gutgläubigkeit, des politischen Fanatismus und der Tatenlosigkeit derjenigen, die einen gewissen Abstand von den sozialen Geschehnissen zu halten verstehen (Standish 1997: 465f.).

Cortázars Einstellung änderte sich mit dem Umzug in sein freiwilliges Exil in Paris Anfang der 1950er Jahre. Die Kubanische Revolution sowie eine Kette weiterer Ereignisse, wie der Vietnamkrieg und Wirtschaftskrisen, ließen ihn politisch aktiv werden. Er schreibt seiner ersten Kubareise im Jahr 1963 „etwas Kathartisches“ zu und 1964 erschien mit *Reunión* eine seiner realistischsten Geschichten, die aus Sicht Che Guevaras geschrieben ist und hinter deren Protagonisten Luis und Pablo sich Fidel und Raúl Castro verstecken. Vermehrt äußerte Cortázar sich zu politischen Themen, war Teil des Russell-Tribunals über die Menschenrechte, erklärte seine Opposition gegenüber den Militärdiktaturen in Argentinien und Chile und unterstützte die Sandinisten in Nicaragua (Standish 1997: 466).

Zugleich veröffentlichte er weiterhin Erzählungen ohne jeglichen politikkritischen Unterton und fand sich Ende der 1970er Jahre wieder in Debatten über die Rolle und Verantwortung lateinamerikanischer Intellektueller, u. a. mit Mario Vargas Llosa. Hierin vertrat Cortázar die Meinung, man dürfe die Literatur nicht einem bestimmten Zweck unterwerfen, der Autor müsse immer die Freiheit haben, über das zu schreiben, was ihm in den Sinn kommt („la dictadura intelectual

no le resultaba menos intolerable que la política“; Standish 1997: 470). Infolgedessen wurde er von der militanten Linken stark kritisiert (Standish 1997: 467–469).

Libro de Manuel erschien 1973 und war Cortázers vierter und am stärksten kontrovers diskutierter Roman, der sowohl politisch rechts- als auch linksgesinn- te Menschen verärgerte. Während Rechte ihm den Verrat seiner bourgeoisen Wurzeln vorwarfen, hielten Linke ihm seinen Intellektualismus vor und forderten, er solle umgangssprachlicher schreiben. Außerhalb Lateinamerikas wurde der Roman positiver, aber dennoch mäßig aufgenommen. In Frankreich erhielt er, wie bereits erwähnt, allerdings einen wichtigen Preis: „Der Prix Médicis 1974 für *Libro de Manuel* und Cortázers Entscheidung, das Preisgeld für die Widerstandsbewegung in Chile zu spenden, erhöhten seine bereits beachtliche Sichtbarkeit“ (Standish 2001: 132). In einer Debatte in der argentinischen Zeitschrift *La Opinión* 1974 behauptet Osvaldo Tcherkaski, ein Reporter von France Presse, die Spende des Preisgeldes von Cortázar an die chilenische Widerstandsbewegung sei ein Beleg für ein modisches Interesse Frankreichs an den lateinamerikanischen Guerilla- bewegungen und Revolutionen. Auch Cortázers Freundschaft zu Chiles gestürz- tem Präsidenten Salvador Allende wurde wahrgenommen (Standish 2001: xvi, 12, 132–136). Die Debatte wird später in einer Sonderausgabe von *La Opinión* intensiv von diversen lateinamerikanischen Autor/innen fortgeführt. Ein politisches Inter- esse könnte durchaus hinter dem Preis gesteckt haben, auch angesichts der vor- herigen, überwiegend durchwachsenen Rezeption des Werkes.

In Argentinien selbst hatte Cortázar viele Kritiker, die ihm das Recht auf einen argentinischen Literaturpreis absprechen wollten mit der Begründung, eine sol- che Auszeichnung stünde jemandem, der sein Vaterland verlassen hat, nicht zu. Die Kurzgeschichtensammlung *Alguien que anda por ahí* (1977) wurde von der Perón-Regierung zensiert und nicht komplett veröffentlicht, da die Erzählung „Segunda Vez“ auf die Verschwundenen in Argentinien anspielt. Stattdessen er- schien der komplette Band – wieder einmal – in Mexiko (Standish 1997: 467f.).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Politische sicherlich viel Auf- merksamkeit auf sich zog, teilweise eine Rezeption beförderte (wie die von *Libro de Manuel* in Frankreich nach der Preisvergabe), in noch viel weitreichenderem Maße allerdings einer angemessenen Würdigung – etwa was international wahr- genommene Literaturpreise angeht – offenbar im Weg stand. Dabei gab es natür- lich auch andere Autor/innen, die ebenfalls die revolutionären Bewegungen in Lateinamerika befürworteten oder die Diktaturen des *Cono Sur* ablehnten und gleichzeitig mit wichtigen Literaturpreisen ausgezeichnet wurden. Benedetti be- stätigt in einer Einschätzung nach Cortázers Tod einige Dynamiken, mit denen sich Cortázar in seinen Briefen bereits auseinandergesetzt hatte:

Es cierto que otros autores latinoamericanos, políticamente afines a Cortázar, han sido favorecidos con importantes recompensas, pero a él no se le perdonaban varias cosas: por lo pronto que, habiéndose iniciado como escritor en un marco literario (concretamente, el de la revista *Sur*, de Buenos Aires), francamente conservador y hasta reaccionario, asumiera luego tan definidas posiciones de izquierda, y también que, siendo un escritor de temas fantásticos (la magia, la fantasía, los sueños sirven hoy frecuentemente para escabullirse de la comprometedora realidad), se vinculara tan estrechamente a muy concretas reivindicaciones del mundo real, a tantas angustias de la América pobre. (Benedetti 2014: 272)

Der argentinische Autor Ricardo Piglia nimmt Bezug auf einen weiteren wichtigen Punkt, nämlich die Auffassung, Cortázar sei als Geschichtenerzähler besser als als Romancier – eine Meinung, die sich offenbar posthum unter vielen Cortázar-Leser/innern durchgesetzt hat. Bereits Aurora Bernárdez, daran sei an dieser Stelle noch einmal erinnert, sprach ja von den 40-Jährigen, die schon zu Lebzeiten von Cortázar Erzählungen erwarteten, während *Rayuela* eher bei einem ganz jungen Publikum Erfolge gefeiert habe. Piglia weist zwar auf die starken Verbindungslinien zwischen *cuentos* und *novelas* hin, sowie darauf, wie stark Cortázar in der Tradition des argentinischen Romans verankert sei (u.a. Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, Roberto Arlt, Adolfo Bioy Casares). Darüber hinaus aber beschreibt er Cortázars Poetik – in den Romanen – als „una poética del riesgo, una poética de la ruptura“ (Piglia 2014: 414) und führt aus:

[...] me parece que la opinión que es mejor el Cortázar cuentista que el Cortázar novelista tiende a tomar de Cortázar lo más convencional, no porque Cortázar no sea un extraordinario cuentista sino porque, en su producción, como narrador de cuentos está más próximo a lo que podríamos llamar una escritura que cumple con los requisitos de lo que puede considerarse una literatura que responde a ciertos tipos de categorías, que pueden entenderse como el sentido común literario. Mientras que el Cortázar novelista es el que básicamente trabaja la experimentación, la ruptura, el corte y que va siempre un poco más allá de lo que se puede considerar que es el lugar común. (Ebd.)

Er betont, dass selbstverständlich diese Konventionsbrüche im Laufe der Zeit zu konventionalisierten Formen werden können, dass es aber wichtig sei, Cortázars Leistung an diesem Punkt wertzuschätzen: „Estoy diciendo que Cortázar debe ser valorado por esa posición que tendía a ponerlo siempre en peligro, en situaciones no seguras desde el punto de vista de lo que él había conseguido como escritor, y que esta poética es más visible, es más plena en sus novelas que en sus cuentos“ (ebd.). Julio Cortázars literarische Leistung ist, so könnte man mit Piglia abschließend sagen, gerade auch da zu sehen, wo er wenig anschlussfähig war, was eine kritische Sicht auf Zirkulationsprozesse in seinem Fall umso notwendiger erscheinen lässt.

V. Epilog: (K)eine Zusammenfassung. Das Material und seine Widerständigkeit

„Der Bauer liest, was er kennt – und García Márquez“ – was der Schriftsteller Ilija Trojanow bemerkte, als er 2017 kanonische Listen durchsah, die in westlichen Medien wie *BBC* oder *The Guardian* zum Thema Weltliteratur veröffentlicht werden (Trojanow 2017), ist symptomatisch und unterstreicht den paradigmatischen Charakter Lateinamerikas im Kontext von Weltliteraturfragen. Aber nicht allein als Vorreiter oder Stellvertreter für Literaturen aus dem Globalen Süden in den althergebrachten Denominationszentren sind die lateinamerikanischen Literaturen in diesem Zusammenhang von Bedeutung. In den letzten Jahrzehnten hat sich immer wieder gezeigt, und dies auch lange nachdem Autor/innen wie Jorge Volpi oder Alberto Fuguet mit ihren Manifesten einer Erwartungshaltung an ein spezifisch lateinamerikanisches Schreiben eine Absage erteilt hatten: Wann immer eine Neuausrichtung weltliterarischer Konzepte für die literaturbetriebliche Praxis eingefordert wird, ist Lateinamerika als Orientierungshilfe nicht weit. Man denke nur an die Welle der Rezeption Roberto Bolaños als genialer Kommentator entgleister Globalisierungsprozesse rund um den Roman *2666* in den USA, an die von Juan Gabriel Vásquez formulierte Metaphysik des Schreibens außerhalb des Mutterlandes, die eine programmatische Verbindung mit Autor/innen wie Cortázar, García Márquez, Fuentes und Vargas Llosa herstellt, oder an die begeisterte Aufnahme der jungen Aura Xilonen in westlichen Verlagen, nachdem sie 2015 mit einem Roman debütierte, der Sprach- und Nationengrenzen ad absurdum führt.

Anliegen dieser Studie war es, ein zusammenhängendes Bild lateinamerikanischer Literaturen hinsichtlich der Frage zu entwerfen, wie Weltliteratur eigentlich ‚gemacht‘ wird – und dies am Material orientiert, um so ganz konkrete Konstruktionsprozesse sichtbar zu machen. In einer literaturgeschichtlichen Perspektive ließ sich zeigen, wie stark Konzepte einer Loslösung überkommener Zentrums-Peripherie-Dynamiken und eines Mitdenkens transnationaler Perspektiven, wie sie heute im Zuge der Weltliteraturdebatte in den Kulturwissenschaften höchst aktuell sind, in der lateinamerikanischen Literaturproduktion verankert sind.

Am Beispiel des Suhrkamp Verleges zeigte sich hinsichtlich des paradigmatischen Charakters lateinamerikanischer Literaturen, wie ein lateinamerikanischer Autor gewissermaßen zum verlegerischen Maßstab für „Weltliteratur“ aus anderen Sprachräumen wurde: Modellhaft verkörperte Octavio Paz für den Verleger Siegfried Unseld den idealen Weltliteraten aus dem ‚fernen Westen Lateinamerika‘. Mit Blick auf Zirkulationsprozesse weltweit ließ sich verfolgen, um bei

diesem Beispiel zu bleiben, wie der spätere Nobelpreisträger Paz über die Inszenierung seiner Person als weltläufiger Intellektueller, der die massiven Umbrüche im Westen um 1989/90 zu begleiten und zu kommentieren imstande wäre, in den USA, in Europa und schließlich auch in Teilen Asiens kanonisiert wurde, während er in anderen nicht anschlussfähig war.

Das Bild, das sich im Rahmen dieser Studie über die Analyse solcher Selektions- und Zirkulationsprozesse am Beispiel lateinamerikanischer Autor/innen zeichnen ließ, ist auch deshalb wertvoll, weil es nicht nur das Typische erfasst, sondern auch das Unvorhersehbare, weniger Regelkonforme. Nur wenn ein literaturgeschichtlich eingrenzbarer und herleitbarer, zugleich aber nicht nur auf vereinzelte Autor/innen beschränkter Kontext bearbeitet wird, können auch Phänomene berücksichtigt werden, die sonst unsichtbar blieben. Mit anderen Worten: Wertvoll ist hier auch und insbesondere das, was ich eingangs das ‚Widerständige des Materials‘ genannt habe.

Da ist etwa die Frage nach dem politischen Engagement der Autor/innen beziehungsweise nach den politischen Aspekten ihres Schaffens und dem Einfluss dessen auf die Übersetzung ins Ausland, auf die Zirkulation und Rezeption ihrer Werke. Linksgerichtete Intellektuelle, als deren Theorieschmiede in Deutschland der Suhrkamp Verlag fungierte, hegten in vielen Ländern Europas aus einem durchaus politischen Interesse heraus bis in die 1980er Jahre hinein literarische Sympathien für die Literaturen des lateinamerikanischen Kontinents, wie etwa das Beispiel Darcy Ribeiro verdeutlicht. Aber welche der lateinamerikanischen Autor/innen im Programm des Suhrkamp Verlags erfüllten solche Ansprüche eigentlich, und in welcher Weise? Das Bild von Paz als weltliterarischem Vorzeigeautor war zunächst vor allem eine Projektion seines Verlegers, Elena Poniatowska hätte interessant sein können, wurde aber zunächst nicht, oder nur sehr zögerlich verlegt, und Julio Cortázar, ein von linken Intellektuellen gerade der Phase nach '68 hoch geschätzter Autor, muss letztlich gerade für eine Haltung und eine Poetik gewürdigt werden, die wenig anschlussfähig waren – zumal die großen Literaturpreise des Westens beziehungsweise die Auszeichnungen der spanischsprachigen Welt ihm verwehrt blieben.

Inwiefern lässt sich anhand konkret nachweisbarer Zirkulationsprozesse auch innerhalb des Globalen Südens nun von einer Neukartierung von Weltliteratur im Sinne aktueller globalisierungskritischer Positionen der Weltliteraturredebatte sprechen? Für die hier besprochenen Autor/innen ist festzustellen, dass – trotz einer globalen Ausdifferenzierung – im Sinne eines Stufenmodells Barcelona, Paris, New York passiert werden müssen, um von dort nach Bombay, Peking oder Casablanca zu gelangen. Die Denominationszentren des Westens/Nordens üben weiterhin eine enorme Macht aus. Dieser Befund wird auch dadurch bestätigt, dass eine Intensivierung der Rezeption etwa bei García Márquez

weltweit nach dem Erhalt des Nobelpreises stattfand, und dann noch einmal nach seinem Tod. Neue Achsen, wie etwa der Blick auf Süd-Süd-Dynamiken und damit verbundene Lesarten, sind allerdings unverzichtbar, um althergebrachte Perspektiven zu ergänzen. Diese Untersuchung hat dabei auch gezeigt, wie aufwändig es ist, Kontexte zu erschließen, die bisher kaum oder gar nicht erforscht sind, etwa hinsichtlich des Bereiches China. Nichtsdestotrotz ist es nötig, solche Wege, die hier zum Teil nur ansatzweise beschrritten werden konnten, weiter freizulegen. Dafür muss eine noch weitaus umfassendere Materialaquisie vorangetrieben werden, um der Forschung zu Weltliteratur beziehungsweise zu den Literaturen der Welt belastbare Grundlagen zu verschaffen.

Nicht zuletzt stellt sich die Frage: Wie erfolgreich sind nun Bestrebungen, einpolige oder nationalliterarische Perspektiven aufzulösen, in der literaturbetrieblichen Praxis? Deutlich geworden ist zunächst einmal, wie fest verankert diese für Akteure eines globalen Buchmarkts noch immer sind. Anhand der Verlagsbeispiele, die in dieser Untersuchung eine zentrale Rolle gespielt haben, lässt sich aber auch beobachten, dass eine Veränderung eintritt. Es scheint durchaus möglich zu sein, auch aus verlagsstrategischer Sicht, die Genese von Literatur bereits in ihren transnationalen Konstellationen zu denken, wie es seit mindestens zwanzig Jahren literaturwissenschaftlicher Konsens ist. Der Verleger Jo Lendle erzählte bei unseren *Kölner Gesprächen zur Weltliteratur* im Herbst 2018, dass im Münchner Hanser Verlag in den letzten wie in den kommenden Jahren vor allem Autor/innen verlegt werden, die sich in einem ‚Dazwischen‘ befinden und keinem Herkunftsland mehr eindeutig zugeordnet werden können. In den Reaktionen der Literaturkritik auf Aura Xilonens Debütroman bei Hanser heißt es nun auch, die Autorin habe einen Nerv ihrer Zeit getroffen, was insbesondere in Verbindung gebracht wird mit ihrem Stil, „in dem es Grenzen zwischen Staaten und Sprachen nicht zu geben scheint“ (Freund 2019). Das Beispiel Samanta Schweblin im Suhrkamp Verlag hat über solche Tendenzen hinaus gezeigt, dass tradierte Selektionsmuster im Literaturbetrieb – wie etwa der Rückbezug jedes lateinamerikanischen Autors/jeder lateinamerikanischen Autorin auf ein irgendwie geartetes Verhältnis zum Magischen Realismus – im Buchmarketing zwar noch wirken, aber inzwischen immer häufiger nicht mehr greifen, dass Herkunft also eine geringere Rolle in der Vermarktung von Literatur spielt. Dies ist eine Entwicklung, beeinflusst auch von den neuen Medien, die noch lange nicht abgeschlossen ist und selbstverständlich weiterer Forschung bedarf.

In der Anstrengung, eine kritische materielle Weltliteraturbetrachtung zu leisten, liegt immer auch die Herausforderung, die Komplexität und die Widersprüchlichkeit, die Widerständigkeit der Analyseergebnisse nicht zugunsten von Theoriebildung zu nivellieren. Auch Neuperspektivierungen im Sinne denkbarer, aber nicht realisierter verlegerischer Entscheidungen werden hier möglich: Die

Geschichte einer Elena Poniatowska im Suhrkamp Verlag etwa könnte nicht erzählt werden ohne genaue Kenntnis der Kriterien und Muster, nach denen Literaturen aus Lateinamerika Eingang in das Verlagsprogramm fanden.

In der Zusammenschau all dieser Beispiele zeigt sich: Lateinamerika kann als Paradigma gelten, um weltliterarische Selektions- und Zirkulationsprozesse konkret nachzuvollziehen – dieses Postulat hat nicht nur in der Theorie Bestand, sondern gilt auch für die literaturbetriebliche Praxis. Erste Daten zu solchen Dynamiken sollten als Anstoß gelesen werden, weiter in diese Richtung zu forschen. Im Zuge der globalen Zirkulation von Werken konnten in dieser Studie darüber hinaus Modelle herausgearbeitet werden, anhand derer auch die Zirkulationsgeschichten von Autor/innen aus anderen Kontexten in schärferem Licht hervortreten können – wobei angemerkt werden muss, dass bereits im lateinamerikanistischen Bereich nur für sehr wenige Autoren (und leider ist das Maskuline hier tatsächlich Programm) überhaupt genügend Material zugänglich ist, um solche detaillierten Analysen anhand konkreter Daten und einer weltweiten Rezeptionsgeschichte zu erstellen. In Ansätzen der Materialität liegen daher sowohl enorme Chancen als auch – noch immer – eine klare Begrenzung für die Forschung.

VI. Bibliographie

Primärliteratur

- Álvarez, Sergio (2013): *35 Tote*. Berlin: Suhrkamp.
- Beckett, Samuel (1982): *Molloy*. Paris: Éditions de Minuit.
- Boudjedra, Rashid (1979): *Les 1001 années de la nostalgie*. Paris: Denoël.
- Cortázar, Julio (2012a): *Cartas 1937–1954*, hg. von Aurora Bernárdez und Carlos Álvarez Garriga. Buenos Aires: Alfaguara u. a.
- Cortázar, Julio (2012b): *Cartas 1955–1964*, hg. von Aurora Bernárdez und Carlos Álvarez Garriga. Buenos Aires: Alfaguara u. a.
- Cortázar, Julio (2012c): *Cartas 1965–1968*, hg. von Aurora Bernárdez und Carlos Álvarez Garriga. Buenos Aires: Alfaguara u. a.
- Cortázar, Julio (1965): *The Winners*, übers. von Elaine Kerrigan. New York: Pantheon.
- Eckermann, Johann Peter (1999 [1827]): *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hg. von Christoph Michel unter Mitwirkung von Hans Grüters (=Goethe, Johann Wolfgang von: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Abt. II, hg. von Karl Eibl zusammen mit Volker C. Dörr u. a., 1987–1999, Bd. 12 [39]). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, S. 225 (31.01.1827).
- Glossant, Édouard (1996): *Faulkner, Mississippi*. Paris: Stock.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1999 [1828]): „German Romance“. In: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche* (Frankfurter Ausgabe), Abt. I, hg. von Friedmar Apel, Henrik Birus u. a. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1987–1999, Bd. 22, S. 432–434.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1999 [1830]): „Aus dem Faszikel zu Carlyles *Leben Schillers*“. In: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche* (Frankfurter Ausgabe), Abt. I, hg. von Friedmar Apel, Henrik Birus u. a. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1987–1999, Bd. 22, S. 865–868.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1993 [1825]): „Brief an Zelter“ [vermutlich 6. Juni 1825]. In: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche* (Frankfurter Ausgabe), Abt. II, hg. von Karl Eibl zusammen mit Volker C. Dörr u. a. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1987–1999, Bd. 10 (37), S. 277.
- Habermas, Jürgen (1981): „Die Moderne – ein unvollendetes Projekt“. In: *Kleine politische Schriften (I–IV)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 444–464.
- Hofmannsthal, Hugo von (1979 [1906]): „Der Dichter und diese Zeit“. In: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze 1. 1891–1913*, hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: S. Fischer, S. 54–81.
- Lezama Lima, José (1977 [1957]): „La expresión americana“. In: *Obras completas*, Bd. II: *Ensayos, cuentos*. Mexiko-Stadt: Aguilar, S. 302–325.
- Paz, Octavio (2011 [1976]): „Alrededores de la literatura hispanoamericana“. Vorlesung an der Yale University, 04.12.1976. In: *Cuba literaria*, September 2011. <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n99/articulo-8.html> (aufgerufen 25.07.2019).
- Paz, Octavio (2002 [1972]): „La letra y el cetro“. In: *Obras completas*, Bd. 5: *El peregrino en su patria: Historia y política de México*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, S. 751–755.
- Paz, Octavio (1985 [1982]): *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Mexiko-Stadt: Fondo de Cultura Económica.

- Suhrkamp Verlagsgeschichte 1950–1990. 40 Jahre Suhrkampverlag. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.
- Unsel, Siegfried (1989): „Kleine Geschichte der Bibliothek Suhrkamp“. In: Müller Schwefe, Hans-Ulrich (Hg.): *Klassiker der Moderne – Ein Lesebuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7–23. <https://www.suhrkamp.de/download/Sonstiges/Bibliothek%20Suhrkamp.pdf> (aufgerufen 18.04.2019).
- Vargas Llosa, Mario (1971 [1967]): „Literatura es fuego“. In: Giacomani, Helmy F./Oviedo, José Miguel (Hg.): *Homenaje a Mario Vargas Llosa. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York: Las Américas, S. 15–21.
- Vásquez, Juan Gabriel (2011): *El ruido de las cosas al caer*. Madrid: Alfaguara.
- Vásquez, Juan Gabriel (2009): „Literatura de inquilinos“. In: *El arte de la distorsión*. Madrid: Alfaguara, S. 177–190.
- Vásquez, Juan Gabriel (2005): „Malentendidos alrededor de García Márquez“. In: *Letras libres* 50, S. 42–45. <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/malentendidos-alrededor-de-garcia-marquez> (aufgerufen 04.04.2019).
- Vásquez, Juan Gabriel (2004): *Los informantes*. Madrid: Alfaguara.

Sekundärliteratur

- AFP [Agence France-Presse] (2018): „Le Mexicain Jorge Volpi primé pour un roman sur l'affaire Florence Cassez“. In: *Le Point*, 31.01.2018. http://www.lepoint.fr/culture/le-mexicain-jorge-volpi-prime-pour-un-roman-sur-l-affaire-florence-cassez-31-01-2018-2191221_3.php (aufgerufen 24.03.2018).
- Aldama, Frederick Luis (2002): „An Interview with Amitav Ghosh“. In: *World Literature Today: A Literary Quarterly of the University of Oklahoma* 76, 2, S. 84–90.
- Alvarado Ruiz, Ramón (2017): „The Crack Movement's Literary Cartography (1996–2016)“. In: Jaimes, Héctor (Hg.): *The Mexican Crack Writers: History and Criticism*. Cham: Springer International Publishing, S. 39–56.
- Ángel Villena, Miguel (1999): „„En busca de Klingsor“, de Jorge Volpi, será traducida a siete idiomas“. In: *El País*, 13.11.1999. https://elpais.com/diario/1999/11/13/cultura/942447604_850215.html (aufgerufen 24.03.2018).
- Apter, Emily (2013): *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*. London u. a.: Verso.
- Apter, Emily (2008): „Untranslatables: A World System“. In: *New Literary History* 39, 3 (Johns Hopkins University Press), S. 581–598.
- Asiain, Aurelio (2014a): „Octavio Paz, diplomático en Japón“. In: *Revista Mexicana de Política Exterior* (Sonderheft), S. 55–73.
- Asiain, Aurelio (Hg.) (2014b): *Japón en Octavio Paz*. Mexiko-Stadt: Fondo de Cultura Económica.
- Auerbach, Erich (1967 [1952]): „Philologie der Weltliteratur“. In: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, hg. von Fritz Schalk und Gustav Konrad, Bern/München: Francke, S. 301–310.
- Barral, Carlos (1993): *Los diarios. 1957–1989*, hg. von Carmen Riera. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- Basu, Deep (o. D.): „Adiós Marquéz: Dear Writer, Journalist and Magic Realist!“ In: *India Opines*. <http://indiaopines.com/adios-marquez-writer-journalist/> (aufgerufen 07.12.2016).

- Bazié, Isaac (1999): *Literaturnobelpreis – Pressekritik – Kanonbildung: die kritischen Reaktionen der deutschsprachigen, französischen und englischen Presse auf den Literaturnobelpreis von 1984 bis 1994*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Bell-Villada, Gene H. (Hg.) (2006): *Conversations with Gabriel García Márquez*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Bell-Villada, Gene H. (2^o1999): *Borges and his Fiction. A Guide to his Mind and Art*. Austin: University of Texas Press.
- Bell-Villada, Gene H. (1990): *Gabriel García Márquez. The Man and His Work*. Chapel Hill/London: North Carolina University Press.
- Benavides, Sofía (2018): „Samanta Schweblin: „Me pienso como una escritora argentina escribiendo desde afuera““. In: *infobae*, 20.05.2018. <https://www.infobae.com/cultura/2018/05/20/samanta-schweblin-me-pienso-como-una-escritora-argentina-escribiendo-desde-afuera/> (aufgerufen 17.07.2019).
- Benedetti, Mario (2014): „Julio Cortázar, ese ser entrañable“. In: *Materiales de la Revista Casa de las Américas de/sobre Julio Cortázar*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, S. 272–275.
- Benmiloud, Karim/Lara-Alengrin, Alba (2014): *Tres escritoras mexicanas. Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Cristina Rivera Garza*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Bhalla, Alok (Hg.) (1987): *García Márquez and Latin America*. New York/New Delhi: Envoy/Sterling Publisher.
- Bhattacharyya, Indradeep (2014): „García Márquez wave grips Kolkata“. In: *The Times of India*, 26.04.2014. <http://timesofindia.indiatimes.com/city/kolkata/Garcia-Marquez-wave-grips-Kolkata/articleshow/34214765.cms> (aufgerufen 07.12.2016).
- Bloom, Harold (Hg.) (1989): *Gabriel García Márquez*. New York: Chelsea House.
- Borges, Jorge Luis (1955): „El escritor argentino y la tradición“. In: *Sur* 232, S. 1–8.
- Borsò, Vittoria (2015): „Sor Juana: musa de una Weltliteratur como literatura de los mundos“. In: Müller, Gesine/Gras, Dunia (Hg.): *América Latina y la literatura mundial: Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, S. 33–54.
- Borsò, Vittoria (2004): „Europäische Literaturen versus Weltliteratur – Zur Zukunft von Nationalliteratur“. In: Labisch, Alfons (Hg.): *Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf* (= Jahrbuch der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2003). Düsseldorf: DUP, S. 233–250. <http://www.uni-duesseldorf.de/Jahrbuch/2003/PDF/Borso.pdf> (aufgerufen 15.01.2019).
- Boschetti, Anna (2012): „How Field Theory Can Contribute to Knowledge of World Literary Space“. In: *Paragraph* 35, 1, S. 10–29.
- Bourdieu, Pierre (1998): *La domination masculine*. Paris: Seuil.
- Bourdieu, Pierre (1992): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Bradú, Fabienne/Ollé-Laprune, Philippe (Hg.) (2014): *Una patria sin pasaporte. Octavio Paz y Francia*. Mexiko-Stadt: Fondo de Cultura Económica.
- Brouillette, Sarah (2016): „World Literature and Market Dynamics“. In: Helgesson, Stefan/Vermeulen, Pieter (Hg.): *Institutions of World Literature: Writing, Translation, Markets*. New York u. a.: Routledge, S. 93–106.
- Brouillette, Sarah (2014): *Literature and the Creative Economy*. Stanford: Stanford University Press.
- Brown, Meg H. (1994): *The Reception of Spanish American Fiction in West Germany 1981–1991. A study of Bestsellers* (Beihefte zur Iberoromania Bd. 10). Tübingen: Max Niemeyer.

- Bürger, Jan (2010): „Aber unsere große Entdeckung...war Siegfried Unseld“. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 54, S. 13–20.
- Cammann, Alexander (2010): „Im Papier-Gebirge“. In: *Die Zeit*, 11.02.2010. <http://www.zeit.de/2010/07/Marbach-Suhrkamp> (aufgerufen 05.04.2017).
- Can, Taner (2015): *Magical Realism in Postcolonial British Fiction: History, Nation, and Narration*. Stuttgart: ibidem.
- Carini, Sara (2012): „La publicación y los estudios de obras centroamericanas en Italia. Apuntes preliminares sobre la recepción de la literatura latinoamericana en Italia desde la perspectiva editorial“. In: *Centroamericana* 22, 1/2, S. 218–224.
- Casanova, Pascale (2004): *The World Republic of Letters*. Cambridge: Harvard University Press.
- Casanova, Pascale (1999): *La République mondiale des Lettres*. Paris: Seuil.
- Castro, Rosa (1967): „Con Gabriel García Márquez“. Interview. In: *La cultura en México* (Beilage von *Siempre!*), 23.08.1967, S. VI-VII.
- Chapman, Arnold (1985): „Julio Cortázar's first bow in English: *The Winners* and the American Press“. In: *Symposium. A Quarterly Journal in Modern Literatures* 39, S. 19–37.
- Cheah, Pheng (2016): *What Is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*. Durham/London: Duke University Press.
- Chen, Yehua (im Druck): *Tan lejos, tan cerca: la traducción y circulación de literatura latinoamericana en China*. Berlin: De Gruyter.
- Chen, Yehua (2018): „Xiaoshuo yuebao (1921–1931) as a Cultural Mediator of Small Literatures in China“. In: Roig-Sanz, Diana/Meylaerts, Reine (Hg.): *Literary Translation and Cultural Mediators in 'Peripheral' Cultures. Customs Officers or Smugglers?*. Cham: Palgrave Macmillan, S. 113–155.
- Cohn, Deborah N. (2012): *The Latin American Literary Boom and U. S. Nationalism During the Cold War*. Nashville: Vanderbilt.
- Damosch, David (2009): „Frames for World Literature“. In: Winko, Simone/Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard (Hg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin/New York: De Gruyter, S. 496–515.
- Damosch, David (2003): *What Is World Literature?*. Princeton: Princeton University Press.
- De Diego, José Luis (2015): *La otra cara de Jano: Una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Buenos Aires: Ampersand.
- De Maeseneer, Rita/Vervaeke, Jasper (2010): „Escribimos porque la realidad nos parece imperfecta“. Interview mit Juan Gabriel Vásquez. In: *Ciberletras* 23. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v23/demaeseneer.html> (aufgerufen 25.08.2015).
- Dés, Mihály (2000): „Jorge Volpi. „Como lector tengo mi propio punto de vista sobre quién pudo haber sido Klingsor““. Interview mit Jorge Volpi. In: *Lateral* 70, S. 28–29.
- Dés, Mihály (1999): „Crímen y ciencia“. In: *Lateral* 59, S. 28.
- Domínguez Michael, Christopher (2014): *Octavio Paz en su siglo*. Mexiko-Stadt: Aguilar.
- Domínguez Michael, Christopher (2004): „La patología de la recepción“. In: *Letras Libres* 63 (Mexiko), S. 48–52. <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-patologia-la-recepcion> (aufgerufen 02.04.2019).
- Düsdieker, Karsten (1997): „Gabriel García Márquez, Thomas Pynchon und die Elektronisierung der Märchen-Oma. Schicksale der Mündlichkeit in der Postmoderne“. In: Herlinghaus, Hermann (Hg.): *Sprünge im Spiegel: postkoloniale Aporien der Moderne in den beiden Amerika*. Bonn: Bouvier, S. 323–360.
- Ebel, Martin (2002): „Armer, ehrenwerter Vetter Severo“. Rezension zu Isabell Allendes Roman *Portrait in Sepia*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08.01.2002 (Nr. 6), S. 40.

- Einert, Katharina (2018): *Die Übersetzung eines Kontinents. Die Anfänge des Lateinamerika-Programms im Suhrkamp Verlag*. Berlin: tranvía – Walter Frey.
- English, James (2008): *The Economy of Prestige: Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ette, Ottmar (2017): *WeltFraktale. Wege durch die Literaturen der Welt*. Stuttgart: Metzler.
- Ette, Ottmar (2013): *Viellologische Philologie. Die Literaturen der Welt und das Beispiel einer transarealen peruanischen Literatur*. Berlin: tranvía – Walter Frey.
- Ette, Ottmar (2012a): *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Ette, Ottmar (2012b): *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Ette, Ottmar (2005): *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Ette, Ottmar (2004): „Wege des Wissens. Fünf Thesen zum Weltbewußtsein und den Literaturen der Welt“. In: Hofmann, Sabine/Wehrheim, Monika (Hg.): *Lateinamerika. Orte und Ordnungen des Wissens. Festschrift für Birgit Scharlau*. Tübingen: Narr, S. 169–184.
- Ette, Ottmar (2003): „Erich Auerbach oder Die Aufgabe der Philologie“. In: Estelmann, Frank/Krügel, Pierre/Müller, Olaf (Hg.): *Traditionen der Entgrenzung. Beiträge zur romanistischen Wissenschaftsgeschichte*. Frankfurt am Main u. a.: Lang, S. 22–42.
- Ette, Ottmar (1994): „Asymmetrie der Beziehungen. Zehn Thesen zum Dialog der Literaturen Lateinamerikas und Europas“. In: Scharlau, Birgit (Hg.): *Lateinamerika denken. Kulturtheoretische Grenzgänge zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen: Narr, S. 297–326.
- Fernández, Juan María (2018): „Samanta Schweblin. La escritora argentina que da miedo en todo el mundo“. In: *Clarín*, 11.02.2018. https://www.clarin.com/viva/escritora-argentina-da-miedo-mundo_0_HJRTL6_8z.html (aufgerufen 02.07.2019).
- Flood, Alison (2012): „Mo Yan wins Nobel prize in literature 2012“. In: *The Guardian. International edition*, 11.10.2012. <https://www.theguardian.com/books/2012/oct/11/mo-yan-nobel-prize-literature> (aufgerufen 13.02.2019).
- Flood, Alison (2011): „Gabriel Garcia Marquez novel gets first ever authorised release in Chinese“. In: *The Guardian. International edition*, 29.04.2011. <https://www.theguardian.com/books/2011/apr/29/gabriel-garcia-marquez-chinese-edition> (aufgerufen 24.07.2019).
- Freund, Nicolas (2019): „Die härteste Faust Nordamerikas. Aura Xilonens Debütroman ‚Gringo Champ‘“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 16./17.03.2019, S. 20.
- Gálík, Marián (2000): „Searching for Roots and Lost Identity in Contemporary Chinese Literature“. In: *Asian and African Studies* 9, 2, S. 154–167.
- García Canclini, Nestor (1989): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. Mexiko-Stadt: Grijalbo.
- Geddis, Tom (2007): „Grande Dame des kritischen Journalismus“. In: *GeoWis*, 31.05.2007. http://www.geowis.de/product_info.php?cPath=1126&products_id=384 (aufgerufen 10.03.2018).
- Gerling, Vera Elisabeth (2007): „Anthologien als Medien der Rezeptionslenkung“. In: Römer, Diana von/Schmidt-Welle, Friedhelm (Hg.): *Lateinamerikanische Literatur im deutschsprachigen Raum*. Frankfurt am Main: Vervuert, S. 67–90.
- Giraud, Paul-Henri (2014): „El poema como ejercicio espiritual: Octavio Paz y el haiku“. In: Asiain, Aurelio (Hg.): *Japón en Octavio Paz*. Mexiko-Stadt: Fondo de Cultura Económica, S. 334–343.
- Guerrero, Leila (2001): „Best sellers con prestigio“. In: *La Nación*, 16.12.2001. <http://www.lanacion.com.ar/212388-best-sellers-con-prestigio> (aufgerufen 30.07.2017).

- Greiner, Ulrich (1987): „Ein durch und durch unseriöses Gewerbe“. In: *Die Zeit*, 17.07.1987 (Nr. 25). <https://www.zeit.de/1987/25/ein-durch-und-durch-unserioeses-gewerbe/komplettansicht> (aufgerufen 17.05.2019).
- Greiner, Yvon (2001): *From Art to Politics: Octavio Paz and the Pursuit of Freedom*. Boston: Rowman & Littlefield.
- Grotz, Stephan (2008): „Mimesis und Weltliteratur. Erich Auerbachs Abschied von einem Goetheschen Konzept“. In: Bohnenkamp, Anne/Martínez, Matías (Hg.): *Geistiger Handelsverkehr. Komparatistische Aspekte der Goethezeit*. Göttingen: Wallstein, S. 225–243.
- Halter, Martin (2015): „Mit dem Gift dringt auch das Unheil ein. Als hätte David Lynch einen Roman geschrieben: Das Debüt der Argentinierin Samanta Schwoblin steckt voller phantastischer Rätsel“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 05.12.2015, S. 12.
- Han, Shaogong (1985): „Wen xue de gen“. In: *Zuo jia* 4.
- Hanneken, Jaime (2010): „Going *Mundial*. What It Really Means to Desire Paris“. In: *MLQ* 71, 2, S. 129–159.
- Hartel, Gaby (2011): „Cher ami – Lieber Samuel Beckett: Beckett and his German Publisher Suhrkamp Verlag“. In: Nixon, Mark (Hg.): *Publishing Samuel Beckett*. London: The British Library, S. 131–139.
- Heidemann, Britta (2015): „Wanderer, kommst du nach Pampa“. In: *Die Welt*, 29.08.2015. https://www.welt.de/print/die_welt/literatur/article145764940/Wanderer-kommst-du-nach-Pampa.html (aufgerufen 17.07.2019).
- Heine, Jorge (2002): „Isabel de América“. In: *Capital*, 19.07.–01.08.2002, S. 114–120. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:320043> (aufgerufen 17.04.2019).
- Helgesson, Stefan/Vermeulen, Pieter (Hg.) (2016): *Institutions of World Literature. Writing, Translation, Markets*. London: Routledge.
- Hoyos, Héctor (2015): *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel*. New York: Columbia University Press.
- Huber, Werner (1991): „Notes in Beckett’s Reception in Germany“. In: Lernout, Geert (Hg.): *The Crows Behind the Plough*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, S. 29–39.
- Hugendick, David (2008): „Ein Erforscher der Menschlichkeit“. In: *Zeit Online*, 09.10.2008, aktualisiert am 10.12.2008. <https://www.zeit.de/online/2008/42/lit-nobelpreis> (aufgerufen 17.10.2019).
- Hunziker, Andreas (2005): *Wissenschaft als literarischer Stoff: Fiktion um die deutsche Atomphysik. Analysen und Hintergründe zu Jorge Volpis* En busca de Klingsor. Dissertation Universität Bern. http://biblio.unibe.ch/download/eldiss/06hunziker_a.pdf (aufgerufen 27.03.2019).
- „Isabel Allende Named to Council of Cervantes Institute“. In: *Latin American Herald Tribune*, Oktober 2009. <http://www.laht.com/article.asp?ArticleId=346023&CategoryId=13003> (aufgerufen 05.09.2018).
- Janes, Regina (1989): *Gabriel García Márquez: Revolutions in Wonderland*. Columbia/London: University of Missouri Press.
- Jarrar, Maher (2008): „The Arabian Nights and the Contemporary Arabic Novel“. In: Makdissi, Saree/Nussbaum, Felicity (Hg.): *The Arabian Nights in Historical Context: Between East and West*. Oxford: Oxford University Press, S. 297–316.
- Ji, Meng (2015): „Exploring Chinese Experimental Literary Translation: Translation of Latin American Magic Realism into Modern Chinese“. In: *Fudan Journal of the Humanities and Social Sciences* 8, 3, S. 55–363.

- Johnson, Dane (1996): „The Rise of Gabriel García Márquez and Toni Morrison“. In: Lynch, Deidre/Warner, William Beatty (Hg.): *Cultural Institutions of the Novel*. Durham/London: Duke University Press, S. 29–157.
- Karnofsky, Eva (2014): „„Ich kriege Lust, einen Tango zu tanzen.“ Der argentinische Schriftsteller Julio Cortázar“, SWR2 Literatur, Sendung am 18.03.2014, 22.03 Uhr. <https://www.swr.de/-/id=12845320/property=download/nid=659892/1co5zt1/swr2-literatur-20140318.pdf> (aufgerufen 29.07.2019).
- Kennedy, William (2006): „The Yellow Trolley Car in Barcelona“. In: Bell-Villada, Gene H. (Hg.): *Conversations with Gabriel García Márquez*. Jackson: University Press of Mississippi, S. 59–79.
- Klengel, Susanne/Ortiz Wallner, Alexandra (Hg.) (2016): *Sur/South: Poetics and Politics of Thinking Latin America/India*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- Klobusiczky, Patricia (2012): „Samanta Schweblin“. In: *berliner künstlerprogramm des daad*. <http://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/de/gast.php?id=1207> (aufgerufen 17.07.2019).
- Kramatschek, Claudia (2006): „Neue Freiheit des Schreibens“. In: *Börsenblatt Spezial* 5, S. 10–11.
- Krauze, Enrique (2014): *Octavio Paz: el poeta y la revolución*. Barcelona: Debolsillo.
- Küpper, Joachim (Hg.) (2013): *Approaches to World Literature*. Berlin: Akademie Verlag.
- Lambert, Hervé-Pierre (2014): *Octavio Paz et l'Orient*. Paris: Classiques Garnier.
- Lamping, Dieter (2010): *Die Idee der Weltliteratur. Ein Konzept Goethes und seine Karriere*. Stuttgart: Kröner.
- Levander, Caroline/Mignolo, Walter (2011): „Introduction: The Global South and World Dis/Order“. In: *The Global South* 5, 1 (Sonderheft: Levander, Caroline/Mignolo, Walter [Hg.]: *The Global South and World Dis/Order*), S. 1–11.
- Locane, Jorge J. (2019): *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Löffler, Sigrid (2014): *Die neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler*. München: C.H. Beck.
- Lohmeier, Anke-Marie (2007): „Was ist eigentlich modern? Vorschläge zur Revision literaturwissenschaftlicher Modernebegriffe“. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* (IASL) 32, 1, S. 1–15.
- López de Abiada, José Manuel/Leuenberger, Daniel (2004): „La recepción de *En busca de Kling-sor* en el ámbito de cultura alemana“. In: López de Abiada, José Manuel/Jiménez Ramírez, Félix/López Bernasocchi, Augusta (Hg.): *En busca de Jorge Volpi: Ensayos sobre su obra*. Madrid: Verbum, S. 355–370.
- López-Calvo, Ignacio (Hg.) (2012): *Peripheral Transmodernities: South-to-South Dialogues between the Luso-Hispanic World and „the Orient“*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- López-Calvo, Ignacio (Hg.) (2007): *Alternative Orientalisms in Latin America and Beyond*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Loy, Benjamin (2019): *Roberto Bolaños wilde Bibliothek: Eine Ästhetik und Politik der Lektüre*. Berlin: De Gruyter.
- Loy, Benjamin (2018): „The Precarious State of the Art: Writing the Global South and Critical Cosmopolitanism in the Works of J.M. Coetzee and Roberto Bolaño“. In: Müller, Gesine/Locane, Jorge J./Loy, Benjamin (Hg.): *Re-mapping World Literature. Writing, Book Markets, and Epistemologies between Latin America and the Global South*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 91–116.

- Loy, Benjamin (2017): „La (in)soportable levedad de la tradición: hacia una lectura latin oamericana de la literatura mundial“. In: *Inti: Revista de literatura hispánica* 85–86, S. 36–52.
- Mani, B. Venkat (2017): *Recoding World Literature. Libraries, Print Culture, and Germany's Pact with Books*. New York: Fordham University Press.
- Marling, William (2016): *Gatekeepers: The Emergence of World Literature and the 1960s*. New York: Oxford University Press.
- Martyris, Nina (2014): „A Gandhi, A Gypsy And A Rushdie: García Márquez's India Connect“. In: *India Forbes*, 09.08.2014, ergänzt 18.03.2016. <http://www.forbesindia.com/article/think/a-gandhi-a-gypsy-and-a-rushdie-garc%C3%ADa-m%C3%A1rquez-india-connect/38381/1> (aufgerufen 03.09.2019.)
- Marún, Gioconda (2013): *Latinoamérica y la literatura mundial*. Buenos Aires: Dunken.
- Maurya, Vibha (2015): „Las demografías literarias y el encuentro sur-sur (América Latina e India)“. In: Müller, Gesine/Gras Miravet, Dunia (Hg.): *América Latina y la literatura mundial: Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, S. 249–259.
- Maurya, Vibha (2014): „Varios Quijotes: recepción del Quijote en las lenguas vernáculas indias“. In: Martínez Mata, Emilio u. a. (Hg.): *Comentarios a Cervantes*. Fundación M^a Cristina Masaveu Peterson, S. 750–759.
- McGrady, Donald (1981): „Acerca de una colección desconocida de relatos por Gabriel García Márquez“. In: Earle, Peter G. (Hg.): *García Márquez: El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, S. 60–78.
- McMurray, George R. (1977): *Gabriel Garcia Marquez*. New York: Frederick Ungar.
- McNerney, Kathleen (1989): *Understanding Gabriel García Márquez*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Meurs, Rowan van (2014): *Julio Cortázar en los Países Bajos. Una investigación de recepción*. Utrecht: Universiteit Utrecht.
- Meyer-Krentler, Leonie (in Vorbereitung): *Clarice Lispectors doppelte Isolation. Übersetzungs- und Rezeptionsdynamiken im Kontext der Debatte um Weltliteratur*.
- Meyer-Krentler, Leonie (2019): *Clarice Lispector*. Berlin: Deutscher Kunstverlag (Reihe „Leben in Bildern“).
- Meyer-Krentler, Leonie (2010): „Ins Mark Südamerikas“. In: *Zeit online*, 07.10.2010. <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2010-10/mario-vargas-llosa-wuerdigung> (aufgerufen 08.01.2020).
- Mignolo, Walter D. (2005): *The Idea of Latin America*. Malsen: Blackwell Publishing.
- Miller, Nicola (1999): *In the Shadow of the State. Intellectuals and the Quest for National Identity in Twentieth-Century Spanish America*. London/New York: Verso.
- Molloy, Sylvia (1972): *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*. Paris: Presses Univ. de France.
- Monsiváis, Carlos (2000): *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- Moretti, Franco (2013): *Distant Reading*. London u. a.: Verso.
- Moretti, Franco (2003): „More Conjectures“. In: *New Left Review* 20, S. 73–81.
- Moretti, Franco (2000): „Conjectures on World Literature“. In: *New Left Review* 1, S. 54–68.
- Mudrovčić, María Eugenia (2002): „Reading Latin American literature abroad“. In: Balderston, Daniel/Schwartz, Marcy E. (Hg.): *Voice-Overs: Translation and Latin American Literature*. Albany: State University of New York Press, S. 129–143.

- Mufti, Aamir (2018): *Forget English! Orientalisms and World Literatures*. Cambridge: Harvard University Press.
- Mufti, Aamir R. (2010): „Orientalism and the Institution of World Literatures“. In: *Critical Inquiry* 36, 3, S. 458–493.
- Müller, Alexander (2010): „Den Mund voller Vögel“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 05.08.2010.
- Müller, Gesine (2019a): „Zur Entstehung von Weltliteratur: Lateinamerika und Karibik“. In: Radaelli, Giulia/Thurn, Nike (Hg.): *Gegenwartsliteratur – Weltliteratur. Historische und theoretische Perspektiven*. Bielefeld: transcript, S. 151–170.
- Müller, Gesine (2019b): „Debating world literature without the world: ideas for materializing literary studies based on examples from Latin America and the Caribbean“. In: Müller, Gesine/Siskind, Mariano (Hg.): *World Literature, Cosmopolitanism, Globality. Beyond, Against, Post, Otherwise*. Berlin: De Gruyter, S. 13–31.
- Müller, Gesine (2019c): „¿Cómo se hace la literatura mundial? Con unos ejemplos desde el Sur Global“. In: De la Campa, Mariano u. a. (Hg.): *El libro y sus circunstancias: in memoriam Klaus D. Vervuert*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, S. 459–470.
- Müller, Gesine (2018a): „Re-mapping World Literature desde Macondo“. In: Müller, Gesine/Locane, Jorge J./Loy, Benjamin (Hg.): *Re-mapping World Literature. Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South | Re-mapping World Literature. Estéticas, mercados y epistemologías entre América Latina y el Sur Global*. Berlin: De Gruyter, S. 157–174.
- Müller, Gesine (2018b): „‘Macondo’ und el desafío de sus traducciones globales“. In: *INTI. Revista de Literatura Hispánica* (Providence, Rhode Island) 87/88 (Dossier: Müller, Gesine/Locane, Jorge J. [Hg.]: „Traducciones y transiciones entre América Latina y la lectura global“), S. 144–164.
- Müller, Gesine (2018c): „García Márquez zwischen Weltliteratur und Literaturen der Welt“. In: Gwozdz, Patricia/Lenz, Markus (Hg.): *Literaturen der Welt. Zugänge, Modelle, Analysen eines Konzepts im Übergang*. Heidelberg: Winter, S. 99–124.
- Müller, Gesine (2017a): „El debate sobre la literatura mundial y sus dimensiones editoriales: la región del Caribe a modo de ejemplo“. In: *Revista chilena* 96, S. 67–85.
- Müller, Gesine (2017b): „El debate sobre literatura mundial y la cuestión editorial: procesos de selección en la editorial Suhrkamp“. In: *INTI. Revista de Literatura Hispánica* (Providence, Rhode Island) 85/86 (Dossier: Müller, Gesine [Hg.]: „El debate sobre literatura mundial y la cuestión editorial: el caso de América Latina“), S. 113–128.
- Müller, Gesine (2017c): „Juan Gabriel Vásquez: ¿representante de una nueva literatura universal?“. In: Benmiloud, Karim (Hg.): *Juan Gabriel Vásquez: Una arqueología del pasado reciente*. Rennes: PUF, S. 323–333.
- Müller, Gesine (2017d): „Karibische Literaturen zwischen ‚Weltliteratur‘ und ‚Literaturen der Welt‘“. In: *Lendemains* (Tübingen) XLII, 168 (Dossier: Ette, Ottmar/Müller, Gesine [Hg.]: „Les Antilles et les littératures du monde“), S. 73–84.
- Müller, Gesine (2015a): „¿Literatura mundial o literaturas mundiales? Un estudio de caso de las letras latinoamericanas en la editorial Suhrkamp“. In: Müller, Gesine/Gras Miravet, Dunia (Hg.): *América Latina y la literatura mundial: mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Madrid/Frankfurt am Main: Vervuert/Iberoamericana, S. 81–98.
- Müller, Gesine (2015b): „Konstruktion von Weltliteratur und Verlagspolitiken. Der Lateinamerika-Nachlass des Suhrkamp-Verlags“. In: Bosshard, Marco Thomas (Hg.): *Buchmarkt, Buch-*

- messen und Buchindustrie in Deutschland, Spanien und Lateinamerika*. Berlin/Münster: lit, S. 147–160.
- Müller, Gesine (2014a): „Literaturen der Amerikas und ihre Rezeption in Deutschland. Weltliteratur als globales Verflechtungsprinzip“. In: Müller, Gesine (Hg.): *Verlag Macht Weltliteratur. Lateinamerikanisch-deutsche Kulturtransfers zwischen internationalem Literaturbetrieb und Übersetzungspolitik*. Berlin: tranvía – Walter Frey, S. 117–132.
- Müller, Gesine (2014b): „La littérature mondiale comme stratégie? Les littératures francophones et hispanophones chez Suhrkamp, objet d'une romanistique interculturelle“. In: *Revue germanique* 19 (Dossier: Espagne, Michel/Lüsebrink, Hans-Jürgen [Hg.]: „La romanistique allemande“), S. 65–79.
- Müller, Gesine (2014c): „Leserherausforderung als Bedingung für Weltliteratur? S. Beckett, M. Duras, O. Paz und D. Ribeiro im Suhrkamp-Nachlass“. In: Kuhn, Helke/Nickel, Beatrice (Hg.): *Erschwerte Lektüren. Der literarische Text im 20. Jahrhundert als Herausforderung für den Leser*. Tübingen: Narr, S. 59–76.
- Müller, Gesine (2004): *Die Boom-Autoren heute: García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, Donoso und ihr Abschied von den „großen identitätsstiftenden Entwürfen“*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Müller, Gesine/Bubel, Sylvester (2016): „Entre estética y política. Ideas de una literatura mundial en la correspondencia Unseld–Paz“. In: Borsò, Vittoria/Temelli, Yasmin (Hg.): *iMex. México Interdisciplinario/Interdisciplinary Mexico X: Octavio Paz y José Revueltas: las dos caras de México* 5.2, S. 108–117.
- Müller, Gesine/Locane, Jorge J./Loy, Benjamin (2018): „Introduction“. In: Müller, Gesine/Locane, Jorge J./Loy, Benjamin (Hg.): *Re-mapping World Literature. Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South / Escrituras, mercados y epistemologías entre América Latina y el Sur Global*. Berlin: De Gruyter, S. 1–12.
- Müller, Gesine/Neumann, Birgit (im Druck): „Weltliteraturen in den Amerikas. Die Karibik (englisch, französisch, spanisch)“. In: Borsò, Vittoria (Hg.): *Handbuch Weltliteratur*. Berlin: De Gruyter.
- Müller, Gesine/UEckmann, Natascha (2013) (Hg.): *Kreolisierung revisited. Debatten um ein weltweites Kulturkonzept*. Bielefeld: transcript.
- Navajas, Gonzalo (2019): *El intelectual público y las ideologías modernas. De los años 30 a la posmodernidad*. Sevilla: Renacimiento.
- Nixon, Mark (2011): „„Silly Business“ – Beckett and the World of Publishing“. In: Nixon, Mark (Hg.): *Publishing Samuel Beckett*. London: The British Library, S. 1–11.
- O’Gorman, Edmundo (1958): *La invención de América: el universalismo de la cultura de occidente*. Mexiko-Stadt: Fondo de Cultura Económica.
- Ortega Ávila, Antonio (2000): „La nueva generación ‚crack‘ de narrativa mexicana irrumpe en el panorama europeo“. In: *El País*, 19.04.2000. https://elpais.com/diario/2000/04/19/cultura/956095205_850215.html (aufgerufen 02.04.2019).
- Ortega Hernández, Manuel Guillermo (2007): „Magias y visiones del mundo en los primeros cuentos de García Márquez“. In: *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica* 6. http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/461/275 (aufgerufen 09.08.2017).
- Pauls, Alan (2004): *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama.
- Perales Contreras, Jaime (2013): *Octavio Paz y su círculo intelectual*. Mexiko-Stadt: Coyoacán.
- Peralta, Braulio (2014 [1996]): „Esa parte irracional del hombre, la poesía“. In: *El poeta en su tierra: Diálogos con Octavio Paz*. Mexiko-Stadt: Ed. Pámpano Servicios Editoriales S.A. de

- C.V./H. Cámara de Diputados, LXII Legislatura, S. 39–47. http://biblioteca.diputados.gob.mx/janium/bv/md/LXII/poet_tierra.pdf (aufgerufen 05.10.2015).
- Person, Jutta (2010): „Einmal gruseln macht fünf Pesos“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 23.07.2010, S. 14.
- Piglia, Ricardo (2014): „Homenaje a Julio Cortázar“. In: *Materiales de la Revista Casa de las Américas de/sobre Julio Cortázar*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, S. 413–421.
- Pino-Ojeda, Waleska (1998): „Literatura de mujeres, mercado y canon: una conversación con Elena Poniatowska“. In: *Revista Chilena de Literatura* 53, S. 145–156.
- Pohl, Burkhard (2003): *Bücher ohne Grenzen. Der Verlag Seix Barral und die Vermittlung latein-amerikanischer Erzählliteratur im Spanien des Franquismus*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Pompeu, Douglas (2018): „Uma ilha brasileira no campo literário alemão: a editora Suhrkamp na recepção da literatura do Brasil (1970–1990)“. Dissertation (Freie Universität Berlin).
- Poniatowska, Elena (1998): *Octavio Paz. Las palabras del árbol*. Mexiko-Stadt: Planeta.
- Poot Herrera, Sara (2017): „Las crónicas de Elena Poniatowska“. In: *La Colmena* 11, S. 17–22. <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/6901> (aufgerufen 26.03.2019).
- Quiroga, Osvaldo (2015): „Samanta Schweblin: el campo es peligroso, siniestro y perfecto“. In: *Suplemento Literario Télam*, 14.02.2015. <http://www.telam.com.ar/notas/201502/95067-samanta-schweblin-el-campo-es-peligroso-siniestro-y-perfecto.html> (aufgerufen 23.10.2019).
- Rabia, Abdelkader (1981): „Gabriel García Márquez & sa fortune dans les pays arabes“. In: *Recherches & études comparatistes ibero-françaises de la Sorbonne Nouvelle* 3, S. 5–103.
- Rajendran, Chettiarthodi (2013): „The Actual and the Imagined. Perspectives and Approaches in Indian Classical Poetics“. In: Küpper, Joachim (Hg.): *Approaches to World Literature*. Berlin: Akademie Verlag, S. 121–131.
- Rama, Ángel (1982): *La novela latinoamericana 1920–1980*. Bogotá: Procultura.
- Rathjen, Friedhelm (2013): „Unselb/Beckett. Fußnoten zu einer Verleger-Autor-Beziehung“. In: Wilm, Jan/Nixon, Mark (Hg.): *Samuel Beckett und die deutsche Literatur*. Bielefeld: transcript, S. 105–122.
- Regalado López, Tomás (2013): „Jorge Volpi (Mexico, 1968)“. In: Corral, Will H./Castro, Juan E. de/Birns, Nicholas (Hg.): *The Contemporary Spanish-American Novel. Bolaño and After*. New York: Bloomsbury, S. 97–105.
- Römer, Diana von/Schmidt-Welle, Friedhelm (Hg.) (2007): *Lateinamerikanische Literatur im deutschsprachigen Raum*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- Rössner, Michael (2009): „Cortázar, Julio: Rayuela“. In: *Kindlers Literatur Lexikon*. Stuttgart: Metzler, Bd. 4, S. 216–217.
- Roig-Sanz, Diana/Meylaerts, Reine (Hg.) (2018): *Literary Translation and Cultural Mediators in ‚Peripheral‘ Cultures. Customs Officers or Smugglers?*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Roncagliolo, Santiago (2011): „Die Dichter und ihr Kontinent“. In: *Le monde diplomatique* (Deutsche Ausgabe), 11.02.2011. <https://monde-diplomatique.de/artikel/!328439> (aufgerufen 22.06.2017).
- Rushdie, Salman (2007): „Inverted realism“. In: *PEN America 6: Metamorphoses*. <https://pen.org/inverted-realism/#overlay-context=> (aufgerufen 10.08.2017).
- Rushdie, Salman (1982): „Angel Gabriel“. In: *London Review of Books* 4, 17, S. 3–5. <http://www.lrb.co.uk/v04/n17/salman-rushdie/angel-gabriel> (aufgerufen 07.12.2016).
- „Samanta Schweblin’s blistering debut novel“. In: *The Economist*, 22.04.2017. <https://www.economist.com/news/books-and-arts/21721118-fever-dream-suspenseful-eco-horror-samanta-schweblins-blistering-debut-novel> (aufgerufen 11.09.2017).

- Sánchez Prado, Ignacio (2018c): *Strategic Occidentalism: On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Sánchez Prado, Ignacio (Hg.) (2018b): *Pierre Bourdieu in Hispanic Literature and Culture*. Cham: Palgrave Macmillan/Springer.
- Sánchez Prado, Ignacio M. (2018a): „África en la imaginación literaria mexicana. Exotismo, desconexión y los límites materiales de la ‚epistemología del Sur““. In: Müller, Gesine/Locane, Jorge J./Loy, Benjamin (Hg.): *Re-mapping World Literature. Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South / Escrituras, mercados y epistemologías entre América Latina y el Sur Global*. Berlin: De Gruyter, S. 61–80.
- Sánchez Prado, Ignacio (2015): „Más allá del mercado. Los usos de la literatura latinoamericana en la era neoliberal“. In: Ruisánchez Serra, José Ramón (Hg.): *Libro mercado: literatura y neoliberalismo*. Mexiko-Stadt: Universidad Iberoamericana, S. 15–40.
- Sánchez Prado, Ignacio (Hg.) (2006): *América Latina en la „literatura mundial“*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.
- Santos, Boaventura de Sousa (2009): *Una epistemología del Sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. Mexiko-Stadt: Siglo XXI/CLACSO.
- Sapiro, Gisèle (2017): „The Role of Publishers in the Making of World Literature: The Case of Gallimard“. In: *Letteratura e Letterature* 11, S. 81–93.
- Sapiro, Gisèle (2016): „How Do Literary Works Cross Borders (or Not)? A Sociological Approach to World Literature“. In: *Journal of World Literature* 1, S. 81–96.
- Sapiro, Gisèle/Pacouret, Jérôme/Picaud, Myrtille (2015): „Transformations des champs de production culturelle à l'ère de la mondialisation“. In: *Actes de la recherche en sciences sociales* 206/207, S. 4–13.
- Schuessler, Michael Karl (2007): *Elena Poniatowska: An Intimate Biography*. Tucson: Univ. of Arizona Press.
- Schweblin, Samanta (2010): „Interview“. In: *The Short Form*. <http://www.theshortform.com/interview/samanta-schweblin> (aufgerufen 23.10.2019).
- Sfeir de González, Nelly (Hg.) (2003): *Bibliographic Guide to Gabriel García Márquez, 1992–2002*. Westport: Praeger.
- Sfeir de González, Nelly (Hg.) (1994): *Bibliographic Guide to Gabriel García Márquez, 1986–1992*. Westport/London: Greenwood Press.
- Shaw, Donald (2010): „The Critical Reception of García Márquez“. In: Swanson, Philip (Hg.): *The Cambridge Companion to Gabriel García Márquez*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 25–40.
- Sievers, Wiebke (2005): „Becketts deutsche Stimmen: Zur Übersetzung und Vermittlung seiner Werke im deutschsprachigen Raum“. In: Fischer-Seidel, Therese/Fried-Dieckmann, Marion (Hg.): *Der unbekannte Beckett: Samuel Beckett und die deutsche Kultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 224–244.
- Siskind, Mariano (2019): „Towards a cosmopolitanism of loss: An essay about the end of the world“. In: Müller, Gesine/Siskind, Mariano (Hg.): *World Literature, Cosmopolitanism, Globality. Beyond, Against, Post, Otherwise*. Berlin: De Gruyter, S. 205–236.
- Siskind, Mariano (2017): „Dislocating France. World Literature, Global Modernism and Cosmopolitan Distance“. In: *Journal of World Literature* 2, S. 47–62.
- Siskind, Mariano (2014): *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston: Northwestern University Press.

- Siskind, Mariano (2012): „Magical Realism“. In: Quayson, Ato (Hg.): *The Cambridge History of Postcolonial Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 833–868.
- Solano, Francisco: „Investigación sobre el mal“. In: *ABC*, 01.05.1999, S. 13.
- Sperschneider, Anne (2007): „Rezeptionsverlauf und Fremdwahrnehmung anhand von Paratext und Rezensionen in der Presse“. In: Römer, Diana von/Schmidt-Welle, Friedhelm (Hg.): *Lateinamerikanische Literatur im deutschsprachigen Raum*. Frankfurt am Main: Vervuert, S. 91–112.
- Standish, Peter (2001): *Understanding Julio Cortázar*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Standish, Peter (1997): „Los compromisos de Julio Cortázar“. In: *Hispania* 80, 3, S. 465–471.
- Steele, Cynthia (1992): *Politics, Gender, and the Mexican Novel, 1968–1988: Beyond the Pyramid*. Austin: Univ. of Texas Press.
- Steenmeijer, Maarten (1989): *De Spaanse in Spaans-Amerikaanse literatuur in Nederland: 1946–1985*. Muiderberg: Coutinho.
- Stockhammer, Robert (2009): „Das Schon-Übersetzte: auch eine Theorie der Weltliteratur“. In: *Poetica* 41, S. 257–292.
- Stockhammer, Robert/Arndt, Susan/Naguschewski, Dirk (2007): „Die Unselbstverständlichkeit der Sprache (Einleitung)“. In: Arndt, Susan/Naguschewski, Dirk/Stockhammer, Robert (Hg.): *Exophonie. Anderssprachigkeit (in) der Literatur*. Berlin: Kadmos, S. 7–30.
- Strausfeld, Michi (2019): *Gelbe Schmetterlinge und die Herren Diktatoren: Lateinamerika erzählt seine Geschichte*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Strausfeld, Michi (2014): „Das zerstreute Cronopium“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 23.8.2014. <https://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/das-zerstreute-cronopium-1.18368367> (aufgerufen 29.07.2019).
- Strausfeld, Michi (2012): „Lateinamerikanische Literatur vor und nach Isabel Allende: Hommage zum 70. Geburtstag“. In: *Universitas* 67, 8, S. 70–86.
- Strausfeld, Michi (2007): „1974–2004: 30 Jahre Lateinamerika im Suhrkamp/Insel Verlag“. In: Römer, Diana von/Schmidt-Welle, Friedhelm (Hg.): *Lateinamerikanische Literatur im deutschsprachigen Raum*. Frankfurt am Main: Vervuert, S. 159–171.
- Sturm-Trigonakis, Elke (2007): *Global playing in der Literatur: ein Versuch über die Neue Weltliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Swanson, Philip (2003): „California Dreaming: Mixture, Muddle and Meaning in Isabel Allende's North American Narratives“. In: *Journal of Iberian and Latin American Studies* 9, 1, S. 57–67.
- The Editors (2013): „World Lite. What is Global Literature?“. In: *n+1* 17 (*The Evil Issue*). <https://nplusonemag.com/issue-17/the-intellectual-situation/world-lite/> (aufgerufen 25.04.2018).
- Thomsen, Mads Rosendahl (2008): *Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures*. London: Continuum.
- Trojanow, Ilija (2017): „Einladung zur Weltliteratur – Runter vom Montblanc“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 26.05.2017. <https://www.nzz.ch/feuilleton/einladung-zur-weltliteratur-runter-vom-mont-blanc-ld.1295283> (aufgerufen 06.06.2018).
- „Una Rayuela china“. In: *La Nación*, 22.05.1996. <http://www.lanacion.com.ar/172431-una-rayuela-china> (aufgerufen 17.07.2019).
- Vargas, Rafael (2014): „Octavio Paz y el poderoso viento entero de su poesía“. In: *Proceso.com.mex*, 01.04.2014. <http://www.proceso.com.mx/368597/octavio-paz-y-el-poderoso-viento-entero-de-su-poesia> (aufgerufen 16.04.2019).
- Vejmelka, Marcel (2009): „Der Untergang des Hauses Sutpen. Die amerikanischen Dimensionen in William Faulkners *Absalom, Absalom!*“. In: Buschmann, Albrecht/Müller, Gesine (Hg.):

- Dynamisierte Räume. Zu einer Theorie der Bewegung in den romanischen Kulturen*, S. 157–189. https://www.litwiss.uni-konstanz.de/typo3temp/secure_downloads/87417/0/ff2850942750879db2f326a86e3cef826229177e/dynamisierte_raeume_komplett.pdf (aufgerufen 02.07.2019).
- Venuti, Lawrence (2012): „World Literature and Translation Studies“. In: D’Haen, Theo/Damrosch, David/Kadir, Djelal (Hg.): *The Routledge Companion to World Literature*. London u. a.: Routledge, S. 180–193.
- Vervaeke, Jasper (2013): „Juan Gabriel Vásquez“. In: Corral, Will H./Castro, Juan E. de/Birns, Nicholas (Hg.): *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*. New York: Bloomsbury, S. 274–279.
- Vogel, Anke (2011): *Der Buchmarkt als Kommunikationsraum: Eine kritische Analyse aus medienwissenschaftlicher Perspektive*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Voigts-Virchow, Eckart (2009): „Shades of Negativity and Self-Reflexivity: The Reception of Beckett in German Literary Studies“. In: Nixon, Mark/Feldman, Matthew (Hg.): *The International Reception of Samuel Beckett*. London: Continuum, S. 97–107.
- Volpi Escalante, Jorge (2009): *El insomnio de Bolívar; cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Barcelona: Debate.
- Volpi, Jorge (2008): „Octavio Paz en Valencia“. In: *Revista de la Universidad de México* 51, S. 13–20.
- Walkowitz, Rebecca L. (2009): „Comparison Literature“. In: *New Literary History* 40, S. 567–582.
- Walkowitz, Rebecca L. (2006): „The Location of Literature: The Transnational Book and the Migrant Writer.“ In: *Comparative Literature* 47, 4, S. 527–545.
- Warnes, Christopher (2009): *Magical Realism and the Postcolonial Novel: Between Faith and Irreverence*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Weber, Julia (2010): *Das multiple Subjekt. Randgänge ästhetischer Subjektivität bei Fernando Pessoa, Samuel Beckett und Friederike Mayröcker*. München: Fink.
- Werner, Michael/Zimmermann, Bénédicte (2002): „Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen“. In: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft* 28, S. 607–636.
- Xi, Shi (2013): „Birds in the Mouth“. In: *womenofchina.cn*, 20.11.2013. <http://www.womenofchina.cn/womenofchina/html1/publications/books/16/7395-1.htm> (aufgerufen 11.09.2017).
- Ye, Fan (2015): „El olor de la guayaba y el sabor del sorgo rojo: El realismo mágico en la literatura de China y de Latinoamérica“. In: *Co-herencia* 12, 22, S. 27–39.
- Zapata Galindo, Martha (2003): „Jenseits des Nationalismus. Zur neuen Rolle der Intellektuellen in einer globalisierten Welt“. In: Dröscher, Barbara/Rincón, Carlos (Hg.): *Carlos Fuentes’ Welten. Kritische Relektüren*. Berlin: tranvía – Walter Frey, S. 97–121.
- Zetterlund, Petronella (2016): „Apuntes sobre la mediación en Suecia de la obra de Octavio Paz: Un acercamiento sociológico“. In: *Moderna Språk* 110, 2, S. 168–189.
- Zhou, Raymond (2015): „Hands across the water“. In: *China Daily*, 04.10.2015. http://www.chinadaily.com.cn/opinion/2015-04/10/content_21666871.htm (aufgerufen 27.03.2019).
- Żurek, Marcin (2017): „Elena Poniatowska: The Anti-Princess“. In: *Culture.pl*. <https://culture.pl/en/article/elena-poniatowska-the-anti-princess> (aufgerufen 27.03.2019).

Archivmaterialien

- Archivbestände Deutsches Literaturarchiv Marbach, Siegfried Unseld Archiv:
 Beckett, Samuel: Brief an Siegfried Unseld, 06.11.1969.
 Schoijet, Mauricio: Brief an Hans Magnus Enzensberger, 30.11.1971.
 Strausfeld, Michi: „es-NF-Lateinamerika“, 1980 (?).
 Strausfeld, Michi: Gutachten über den Band *Fuerte es el silencio* von Elena Poniatowska, 19.01.1981.
 Strausfeld, Michi: Gutachten über den Roman *Hasta no verte, Jesús mío* von Elena Poniatowska, 18.12.1980.
 Unseld, Siegfried: Reisebericht, Paris, 20.–22. Mai 1979.
 Unseld, Siegfried: Brief an Julio Cortázar, 27.08.1980:
 Unseld, Siegfried: Kommentar in dem Prospekt zur Frankfurter Buchmesse 1976: „17 Autoren schreiben am Roman des lateinamerikanischen Kontinents“.
 Unseld, Siegfried: Brief an Octavio Paz, 04.07.1980.
 Unseld, Siegfried: Brief an M.J. Paz, Frankfurt am Main, 30.04.1998.
 Unseld, Siegfried: Brief an Samuel Beckett, 06.11.1969.
 Unseld, Siegfried: Brief an Samuel Beckett, 01.06.1962.

Internetquellen

- C. H. Beck Verlag:
<https://www.chbeck.de/loeffler-neue-weltliteratur/product/12403092> (aufgerufen 23.02.2018).
 English and Foreign Languages University, Hyderabad:
<http://efluniversity.ac.in/images/Documents/schedule.pdf>. (aufgerufen 7.11.2017).
 Ex Oriente (DFG-Projekt):
https://www.lai.fu-berlin.de/disziplinen/literaturen_und_kulturen_lateinamerikas/forschung/Fokus_LA_Indien/index.html (aufgerufen 27.09.2019).
 China.org: <http://www.china.org.cn/english/culture/51680.htm> (aufgerufen 26.03.2019).
 Isabel Allende Foundation:
https://s3-us-west-1.amazonaws.com/isabelallende.com/assets/bio/Bio_Isabel-en.pdf?kaodas541ks (aufgerufen 06.03.2019).
 Literaturport. Ein Portal des Literarischen Colloquiums Berlin (LCB) und des Brandenburgischen Literaturbüros (BLB):
<http://www.literaturport.de/wab/Samanta.Schweblin> (aufgerufen 22.10.2019).
 National Book Foundation:
<https://www.nationalbook.org/books/julio-cortazars-hopscotch/> (aufgerufen 17.07.2019).
 Reading Global (ERC Consolidator Grant):
<http://readingglobal.phil-fak.uni-koeln.de/26126.html#c164261> (aufgerufen 05.03.2019).
https://www.youtube.com/watch?v=8_4SoJ-PiH4 (aufgerufen 09.08.2019).
 Suhrkamp Verlag:
https://www.suhrkamp.de/themen/literatur_aus_lateinamerika_spanien_und_portugal_192.html (aufgerufen 17.04.2019).
http://www.suhrkamp.de/news/samuel_fischer_gastprofessur_fuer_literatur_1702.html (aufgerufen 10.01.2013).

https://www.suhrkamp.de/isabel-allende/das-geisterhaus_942.html (aufgerufen 01.07.2019)

https://www.suhrkamp.de/isabel-allende_939.html (aufgerufen 01.07.2019)

https://www.suhrkamp.de/autoren/samanta_schweblin_8074.html (aufgerufen 02.07.2019)

https://www.suhrkamp.de/buecher/sieben_leere_haeuser-samanta_schweblin_42804.html (aufgerufen 02.07.2019)

https://www.suhrkamp.de/buecher/das_gift-samanta_schweblin_42503.html (aufgerufen 02.07.2019)

https://www.suhrkamp.de/buecher/die_wahrheit_ueber_die_zukunft-samanta_schweblin_42142.html (aufgerufen 02.07.2019).

UNESCO: *Index Translationum*. <http://www.unesco.org/xtrans/> (aufgerufen 07.08.2017).

University of New Mexico Press:

<https://unmpress.com/books/lilus-kikus-and-other-stories-elena-poniatowska/9780826335821> (aufgerufen 27.03.2019).

Westdeutscher Rundfunk:

<https://www1.wdr.de/kultur/buecher/sieben-leere-haeuser-104.html> (aufgerufen 11.09.2017).

Wikipedia:

https://de.wikipedia.org/wiki/Isabel_Allende (aufgerufen 06.09.2018).

https://de.wikipedia.org/wiki/Samanta_Schweblin (aufgerufen 06.09.2018).

