

VON FRÖSCHEN, HASEN UND EINGEBORENEN: DAS  
VERSCHWINDEN ALS ERKENNTNISMODELL IN MAYRA  
MONTEROS *TÚ, LA OSCURIDAD* (1995) UND CÉSAR AIRAS *LA  
LIEBRE* (1991)

Was menschlich ist, wurde spätestens seit der Moderne von seinen Grenzen her bestimmt. In diesem Aufsatz geht es um das Verhältnis zwischen Mensch und Tier sowie um die Analogien und Kreuzungspunkte, die sich zu anderen Grenzen dessen, was als menschlich definiert wird, ergeben. Die Grenzziehungen zwischen Natur und Kultur werden hinterfragt, indem wesentliche Grundannahmen des kultiviert und zivilisiert gedachten Menschlichen offen gelegt werden, zu denen ein Normsubjekt gehört, das sich in kolonialen und postkolonialen Verhältnissen etabliert und sich im Gegensatz zu seinen ethnischen und *gegenderten* Anderen, seinen Rändern, definiert. Das Tier stellt in diesem Zusammenhang ein radikales und entferntes Anderes dar, bei dem die Grenze zu einer anderen Spezies überschritten werden muss. Mit Hilfe dieses entfernten Anderen des Menschlichen werden in den vorliegenden Texten die Grenzen des Menschlichen neu verhandelt.

In *Tú, la oscuridad* (1995) von Mayra Montero und *La liebre* (1991) von César Aira sind Tiere Objekt der Suche und Anlass einer Reise. In beiden Texten begeben sich Naturwissenschaftler auf die Suche nach dem Tier ihres Interesses, das sich dem Zugriff immer wieder entzieht; deutlich wird, dass mehr als nur ein Frosch oder ein Hase auf dem Spiel steht. Den Romanen ist die Reisebewegung als Suche eingeschrieben; sie rücken das Reisen als Metapher für das Begehren des Anderen in den Blickpunkt. Dieses Begehren nach dem Anderen versteht sich zugleich als Beunruhigung und Vergewisserung des Eigenen.<sup>1</sup> Für das Andere stehen hier – ganz im Sinne des Exotismus und der Logik des Wunderbar-Wirklichen – die autochthone Natur und Kultur sowie in Monteros Text Formen des Weiblichen. Die klare Abgrenzung von Natur und Kultur wird auf unterschiedliche Weise problematisiert bzw. offen gehalten und die Klassifizierung in Natur und Kultur als willkürliche Setzung präsentiert. Beide Texte setzen sich mit Stereotypen des Exotischen auseinander, mit dem fremden Raum als Ort des Anderen: zum einen das von den Indianern besiedelte Innere Argentiniens,<sup>2</sup> das sich

---

1 Die Geschichte des Blicks auf Lateinamerika dokumentiert sich im Reisebericht, dem paradigmatischen Genre des Blicks auf Alterität, das Wissenschaft und Literatur verschränkt. Zugleich ist ihm die Frage nach der Möglichkeit des Verständnisses dieses Anderen inhärent.

2 „El desierto“ ist die Bezeichnung für das Gebiet, das von indianischen Ureinwohnern besiedelt und von den Eroberern als unbewohnt und unzivilisiert angesehen wurde. Dazu gehörten die Provinzen Santa Fe y Córdoba; die Stadt San Luis, Mendoza und der Osten der Stadt Buenos Aires; der Norden Patagoniens und die Pampa.

dem ethnologischen, dem zivilisatorischen Blick als unbewohnte Wüste darstellt, und zum anderen der tropische Regenwald als Ort des Wunderbar-Wirklichen. Die Tierfiguren übernehmen in unterschiedlicher Weise diskursive und narrative Funktionen in den Erzählungen. Es wird zu klären sein, inwieweit die Tierfiguren eine metaphorische und symbolisch-metonymische Funktion, eine Funktion als Trope, übernehmen und in welchem Verhältnis sie zu den Figuren des kulturellen Anderen stehen. Schließlich stellt sich die Frage, ob und wie die Grenzen des Menschlichen (neu) verhandelt werden.

## DIE GEFÄHRDETE SPEZIES ALS PRÜFSTEIN DES WESTLICHEN BLICKS UND METAPHER FÜR BEDROHTES LEBEN – MAYRA MONTEROS VISION HAITIS

In Mayra Monteros viertem Roman *Tú, la oscuridad* (1995)<sup>3</sup> ist die Suche nach dem letzten lebenden Exemplar einer vom Aussterben bedrohten Froschart zu Beginn der 1990er Jahre auf Haiti angesiedelt. Die Autorin, 1952 in Havanna geboren, verließ Kuba mit ihrer Familie als Siebzehnjährige und lebt seither in Puerto Rico. Als Journalistin bereiste sie vor allem die verschiedenen Karibik-Inseln und auch ihre Romane<sup>4</sup> setzen die Karibik als zentralen Bezugsraum.<sup>5</sup> Innerhalb des karibischen Archipels ist Haiti der paradigmatische Ausgangspunkt der Texte Monteros. Damit nimmt sie Bezug auf jene erste Republik freier schwarzer Sklaven, die zum überregionalen Referenzrahmen für schwarze Emanzipation wurde und deren Geschichte im 19. und 20. Jahrhundert von gewaltvollen Machtwechseln geprägt ist. Haiti ist nicht nur der Bezugspunkt solcher Bedeutungen, sondern auch Sinnbild eines von Gewalt und Unsicherheit geprägten Raums.

*Tú, la oscuridad* trägt die wesentliche Textbewegung bereits im Titel: die dialogische Adressierung des begehrten, als opak gedachten Anderen. Montero lässt einen ihrer Protagonisten – den weißen US-amerikanischen Herpetologen Victor Grigg – nach Haiti reisen. Er ist Froschforscher und sammelt Fakten über das weltweite Aussterben von Froscharten.<sup>6</sup> Im Auftrag eines führenden australischen

3 Im Folgenden zitiere ich aus Monteros Roman unter Angabe des Kürzels TLO aus dem Originaltext und unter Angabe des Kürzels BVK aus der Übersetzung von Sybille Martin, die 1997 unter dem Titel *Der Berg der verschwundenen Kinder* erschien.

4 *La última noche que pasó contigo* 1991, *Del rojo de su sombra* 1992, *Tú, la oscuridad* 1995, *Como mensajero tuyo* 1998.

5 Unzählige Linien verbinden die Karibik-Inseln untereinander sowie mit dem amerikanischen Festland (Kolumbien, Venezuela, Peru, den USA), transatlantische und transpazifische Verbindungen nach Europa, Afrika, Australien, Asien werden hergestellt. Montero wählt die Karibik als immer schon erzählten Ort und widmet sich den schwarzen Anteilen karibischer Kultur und ihrer transatlantischen Geschichte. Damit stellt sich die Autorin in die literarische Tradition des haitianischen Indigenismus, aber auch in die eines Alejo Carpentier.

6 „Zu Beginn vermieden wir es, es [= Verschwinden] so zu nennen, und verwendeten weniger drastische Wörter: „Abnahme“ war mein bevorzugter Begriff, die Bevölkerung der Amphibien „nahm

Wissenschaftlers seines Fachs fährt er nach Haiti auf der Suche nach dem obskuren Objekt seiner Begierde – dem vom Aussterben bedrohten „Blutfrosch“ – im Text als *Eleutherodactylus Sanguineus* oder *la grenouille de sang* bzw. als *una rana púrpura* bezeichnet.

Der schwarze Haitianer Thierry Adrien wird als Victors Führer zum zweiten Protagonisten und Erzähler und bringt ihm Kultur und Denken der schwarzen haitianischen Bevölkerung zunehmend nahe. Beide erzählen in zwanzig Kapiteln abwechselnd aus ihrem Leben und von ihrer gemeinsamen Suche. Sie blicken auf ihre Vergangenheit und definieren sich jeweils aus der Projektion des Anderen neu. Die Suche nach dem Frosch wird beeinflusst von der gewaltvollen Präsenz der *Tonton Macoutes*,<sup>7</sup> die die Bevölkerung in Atem halten, das Land unter ihre Kontrolle bringen und die Forschungsgebiete zu verbotenen Zonen erklären. Nachdem Victor und Thierry in ein neues Gebiet aufgebrochen sind und ihnen auch hier droht, nicht nur vertrieben, sondern sogar getötet zu werden, ist ihre Suche schließlich doch erfolgreich und sie fangen das letzte kranke Exemplar des *Eleutherodactylus Sanguineus*. Auf der Rückfahrt nach Port-au-Prince kentert das Schiff; Victor, Thierry und mit ihnen das letzte Exemplar der *grenouille de sang* versinken im Meer.

In Monteros Text dient der Frosch narratologisch als Auslöser der Suche, als ihr sich immer wieder den Blicken und dem Verständnis entziehendes Objekt. Insofern erzeugt und erhält er Spannung, fordert die Protagonisten zur Überprüfung ihrer Vorannahmen und Methoden heraus, fordert neue Lösungsansätze. Er ist Auslöser des Wunderbar-Wirklichen im Roman und Dreh- und Angelpunkt des Blickwechsels sowohl im Text als auch in Victors Entwicklung. Auf der Ebene des Erzählten wird der Frosch zum Gegenstand konkurrierender Weltansichten und Wahrnehmungsmodi, quasi zu ihrem Kondensationspunkt. Er scheidet unterschiedliche Erkenntnispraxen und macht ihre Veränderung im Verlauf der Erzählung sichtbar.

Diese Welterklärungsmodelle werden als voneinander abweichende Perspektiven in einer Technik der verschränkten Blicke inszeniert: Zwei Denkweisen treffen aufeinander und stehen sich gegenüber: das rationale Denken, verkörpert im wissenschaftlichen Blick als Begehren, das Andere zu klassifizieren und in die

---

ab“; ganze Kolonien von gesunden Kröten verschwanden für immer; dieselben Frösche, denen zu lauschen wir kaum eine Saison zuvor schon müde geworden waren, verstummten, und ihre Zahl verringerte sich; sie erkrankten und starben oder flohen einfach, niemand konnte erklären, wohin noch warum.“ (BVK 14–15, Anmerkung AB). „Al principio evitábamos llamarlo de este modo [desaparición] y utilizábamos palabras menos violentas: „declinación“ era mi favorita, „declinaban“ las poblaciones anfibias; se ocultaban para siempre colonias enteras de sapos saludables; enmudecían y escaseaban las mismas ranas que apenas una temporada antes nos habíamos cansado de escuchar; enfermaban y morían, o simplemente huían, nadie podía explicar adónde ni por qué.“ (TLO 18–19, Anmerkung AB).

7 Marodierende Milizen, die vom Diktator François Duvalier (Papa Doc) 1959 zunächst als private Polizei ins Leben gerufen wurden, um Opponenten und Andersdenkende zu eliminieren und das Land durch Terror und Gewalt zu kontrollieren. Nach Papa Docs Tod 1971 übernahm sein Sohn Jean-Claude (Baby Doc) mit der Macht auch die Milizen, die nach dessen Absetzung 1986 weiterhin operierten.

eigene epistemologische Ordnung zu integrieren, und das ihm gegenübergestellte magische Denken, das über Analogien – also die Herstellung von Ähnlichkeiten – funktioniert.

Der wissenschaftliche Blick, den Foucault in *Les mots et les choses* als rationalen, analytischen, klassifizierenden kennzeichnet, ist Victor eigen. Die ironisierende Verortung des Ursprungs wissenschaftlichen Forschungsdrangs in den Obsessionen der Mutter<sup>8</sup> demontiert jedoch die objektive Ratio. Victors Perspektive erweist sich als unzureichend sowohl dafür, seine neue Umgebung erfolgreich zu beurteilen, als auch dem Ziel seiner Forschungsreise – den Frosch zu fangen und zu präparieren – näher zu kommen. Seine zu Beginn des Romans selbstsicher geäußerte Einschätzung: „Wenn man einen Beruf hat wie ich, dann ist es höchst einfach, bestimmte Signale aufzunehmen, bestimmte Gerüche zu identifizieren [...]“ (BVK 8)<sup>9</sup> erweist sich als Fehleinschätzung; auf dem Berg der verschwundenen Kinder – Ort der Froschsuche, der seinen Namen einer Legende verdankt – fühlt sich der Biologe „der Natur ausgeliefert“ (BVK 63; TLO 68).

Den von Victor erzählten Kapiteln sind Nachsätze in Form von Dokumenten und Zeitungsmeldungen beigefügt, die als Referenzen auf eine Realität außerhalb der Fiktion vermeintlich verifizierbare Daten enthalten und über das Verschwinden von immer neuen Froscharten auf der ganzen Welt berichten. Diese dokumenthaften Passagen stützen den Eindruck des Verlusts der Interpretationsmacht durch die Wissenschaft im Text, da sie immer wieder konstatieren, dass die von Wissenschaftlern gelieferten Erklärungen zu kurz greifen: „Für viele Biologen bleibt das plötzliche Aussterben [...] weiterhin ein Rätsel“ (BVK 65).<sup>10</sup>

Der auf Haiti gesuchte Frosch wird mithin zur Trope sowohl für das globale Phänomen des massenhaften Froschsterbens und des Artensterbens insgesamt als auch für das Scheitern, zumindest jedoch für die Grenzen einer Wissenspraxis. Ausmaß und Bedeutung dieses Verschwindens für Victors eigene Existenz als Mensch und Wissenschaftler werden ihm aber erst durch seine Reise nach Haiti bewusst. Das Mysterium des Verschwindens ist es, mit dem Victor auf Haiti neu konfrontiert wird: Dies geschieht zum einen durch die ‚wunderbare‘ Wirklichkeit, durch die in Thierrys Erzählungen vermittelte mythische Weltansicht, und zum anderen durch Emile Boukaka, den haitianischen Mediziner, Hobby-Herpetologen und Voodoo-Priester, der in beiden Systemen – dem wilden mythischen Denken und dem modernen, rationalistischen Denken – zu Hause ist.

Die tatsächliche Begegnung mit dem Frosch wird mit Ausnahme der letzten Seiten des Buches nur von den Vertretern der magisch-mythischen Perspektive –

8 Von seiner Mutter – einer mittelmäßigen Malerin, die ihr Hass-Liebe-Objekt, nämlich Froschlurche, in Öl malt – hat er sowohl den wissenschaftlich-kriminalistischen Blick als auch seinen Forschungsgegenstand geerbt. Sie gibt ihrem Sohn mit auf den Weg, dass das Leben wie ein Hauptverdächtiger zu verfolgen sei: „Es galt Schlüsse zu ziehen und Spuren aufzudecken und die so kaltblütig zu verfolgen, als wäre es nicht unsere Angelegenheit.“ (BVK, 30) („atando cabos y levantando huellas, siguiéndole la pista con frialdad, como si ni siquiera cosa nuestra.“ (TLO 37).

9 „Cuando se tiene una profesión como la mía, es facilísimo captar ciertas señales, identificar ciertos olores [...]“ (TLO 14).

10 „Para muchos biólogos, la súbita declinación [...] continúa envuelta en el misterio“ (TLO 71).

Boukaka und vor allem Thierry – beschrieben. Der purpurrote Frosch repräsentiert zugleich Wasser und Feuer und verbindet damit jene elementaren Kräfte, die Emile Boukaka als Quelle seines Wissens bezeichnet: „[A]lles was ich weiß, das habe ich vom Feuer und vom Wasser gelernt, vom Wasser und von der Kerze: Das Wasser löscht die Kerze“ (BVK 125).<sup>11</sup> Das Wasser symbolisiert in allen Erzählungen Monteros die vitale Kraft der Natur und besonders *Tú, la oscuridad* generiert in diesem Zusammenhang immer neue Zeichen. Der Blutfrosch ist Teil der Kosmologie Thierrys, der ihm übernatürliche Eigenschaften zuschreibt – „[d]er Gesang dieses Tieres ist kein normaler Gesang“ (BVK 42)<sup>12</sup> – und ihn als Bestandteil seines Menschen, Tiere und Götter (*loas*) integrierenden Kosmos über mythische Erzählungen aufruft. Der Blutfrosch, im Spanischen *la rana de sangre*, ist mit unheilbringenden Kräften ausgestattet, dämonisch und heilig zugleich: „Dieses Teufelstier ist heilig“ (BVK 221; „Esa demonia es sagrada“ TLO 229), „es war schön, ihn anzusehen, und es machte Angst“ (BVK 43; „daba gusto verla y daba miedo“ TLO 51).

In Boukaka begegnet Victor ein *native* (um in den Begriffen der ethnologischen Feldforschung zu sprechen), der nun selbst zum Forschungsobjekt geworden ist, den Ansatz Victors und seiner Kollegen als unzureichend kritisiert und an Wissen den professionellen Herpetologen übertrifft.<sup>13</sup> Auch Thierry ist längst nicht (mehr) der von westlichem Denken unberührte *native informant*. Er greift auf das traditionelle Wissen seines Vaters – des Zombiejägers – zurück: Er kann Spuren, Körper, Gerüche, Schweigen und Abwesenheiten lesen. Doch er hat auch (von Wilbur, einem englischen Wissenschaftler, dem er bereits vor Jahren als Führer gedient hat) die elementaren Techniken des Botanikers – Aufnehmen, Beschreiben, Katalogisieren – erlernt. Sein Blick ist kein isolierender, sondern ein integrierender. Das Wunderbare in Form paradoxer, nicht erklärbarer Phänomene ist in Thierrys Weltansicht Bestandteil des alltäglichen Lebens, etwa wenn sich die *loas*, denen Thierry und Victor begegnen, während des Ausflugs auf dem Berg in bedrohliche Milizen verwandeln. Aber auch sein Kosmos ist prekär: Seine eigene Familie ist von Desintegration gezeichnet; einer seiner Halbbrüder wird zum grausam mordenden Milizenführer. Thierry selbst verdingt sich bei weißen Ausländern und pendelt zwischen Jérémie und Port-au-Prince hin und her. Auch die Geheimgesellschaft des Voodoo-Kults, die für ihn nach dem Auseinanderbrechen seiner Familie zur wichtigen sinnstiftenden Institution wird, bleibt es nicht, denn durch sie wird auch er zum Mörder.

In Bezug auf die Repräsentation der Beziehung Mensch-Tier soll eine weitere Episode der Suche beleuchtet werden, die die Verbindung zwischen dem Weiblichen und dem Animalischen etabliert: Thierrys Erzählung verschränkt die Erinne-

11 TLO 133: „todo lo que sé, lo saqué del fuego y del agua, del agua y la candela: una apaga a la otra“.

12 TLO 50: „no es un canto normal el de ese bicho“.

13 In Boukakas Figur finden sich Reminiszenzen an die Figur François Duvaliers, der Arzt und Hobby-Ethnologe war und mit dem Voodoo-Priesteramt eine mystische Aura um seine Person schuf. Mit der Referenz auf den *noirisme* – als afrozentrische kulturelle und politische haitianische Bewegung nach der US-amerikanischen Okkupation (1915–34) unter dem Einfluss des Ethnologen Jean Price-Mars sowie als ideologische Basis des Duvalier-Regimes –, wird die Figur des indigenen Forschers ambivalent und in ihrer positiven Gegendeutung erheblich eingeschränkt.

rungen an den unheilbringenden Frosch mit jenen an die verschwundene weiße Frau, die er im Auftrag ihres Ehemanns im Gebiet der späteren Froschsuche aufspüren und einfangen soll. Die seltsame Fremde, „eine Frau, die nicht einmal eine zu sein schien“ (BVK 45)<sup>14</sup>, die in der Begegnung mit der unkontrollierten „amerikanischen“ Natur verrückt wird, aus dem normenkonformen Verhalten ausbricht und nackt durch den Urwald schleicht, wird der heilig-teuflischen *rana de sangre* ähnlich gemacht. Diese Nähe wird durch verschiedene Analogien zwischen beiden hergestellt: zum einen zwischen dem feuchten, blutüberströmten, nackten und unbehaarten Körper der Frau und dem Körper des Frosches („so rot wie eine Frucht oder wie das Herz eines Tieres [...] im Glanz des Regens [...] wie in Blut gebadet“ BVK 43)<sup>15</sup> sowie zum anderen zwischen dem unheilvollen Gesang der *rana* (BVK 51; TLO 57) und dem unartikulierten, für Thierry unverständlichen Klagen der Frau.<sup>16</sup> Das weibliche Genus der spanischen Bezeichnung, *la rana*, erlaubt es, diese animalischen dämonischen Kräfte zugleich weiblich zu konnotieren und so mit dem Weiblichen zu assoziieren. Ihr Auftreten überkreuzt sich: Thierry, auf der Suche nach der Frau, trifft auf *la rana de sangre*. Die Spannung kulminiert, wenn er an Stelle des Frosches den Fuß der gesuchten Frau in den Händen hält.<sup>17</sup> Inszeniert wird hier aber auch der nahezu bruchlose Austausch von Signifikanten. Die Frau überschreitet die Grenze zum Tier zumindest temporär, und die beiden Anderen des rational aufgeklärten Denkens nehmen denselben Ort ein und überlagern sich. Beide befinden sich im paradiesischen Zustand der Nacktheit und ohne Sprache, schämen sich jedoch ihrer Nacktheit nicht, nach Derrida die Eigenschaft im Denken der Moderne, die Mensch und Tier scheidet (cf. Derrida 1999). Beide sollen in das System eingegliedert werden. Damit erhalten die verrückte, hysterische weiße Frau<sup>18</sup> und das Tier den gleichen

14 TLO 52: „que ni siquiera parecía mujer“.

15 TLO 51: „tan roja como una fruta, o como el corazón de un animal. [...] con el brillo del agua [...] como bañada en sangre“.

16 „Später klagte die Frau wieder, und manchmal stieg aus ihrer Kehle jenes glucksende Gurgeln empor, ähnlich dem Gesang eines Frosches“ (BVK 51) („Más tarde volvió a quejarse, y de vez en cuando, desde la garganta, le salía aquel hervor podrido de burbuja, algo medio parecido al canto de la rana“ (TLO 57).

17 „Ich warf mich zu Boden – mein Vater sagte immer, wenn man umzingelt wird, bewegt man sich am besten so vorwärts, flach auf der Erde –, aber ich hatte keine Zeit, vorwärts zu kriechen, denn in der Dunkelheit stieß mein Hand auf etwas, es war etwas Weiches und Klebriges, und ich hatte den Eindruck, es sei wieder das Fröschllein, ich stellte mir vor, es sei ein Frosch, um mir nicht die Wahrheit eingestehen zu müssen. Was ich berührte war ein Spann, das lebendige Bein eines Christenmenschen. Ich bohrte meine Fingernägel hinein und machte die Lampe an: Da war die Frau, nackt, der ganze Körper triefte von blutigem Wasser, Regenwasser und Blut von wer weiß woher“ (BVK 44). – „Me tiré al suelo – mi padre siempre me decía que lo mejor cuando se está rodeado es avanzar así, pegado a la tierra, pero no tuve tiempo de avanzar porque en la oscuridad mi mano tropezó con algo, era una cosa blanda y pegajosa y me hice la ilusión de que era la ranita, ella otra vez, me figuré que era una rana para no figurarme la verdad: eso que estaba yo tocando era un empeño, era la pata viva de un cristiano. Le clavé las uñas y prendí la linterna: la mujer estaba allí, desnuda, el cuerpo entero le chorreaba agua con sangre, agua de lluvia y sangre de quién sabe dónde“ (TLO 51f.).

18 Auf die unterschiedlichen kulturell kodierten Vorstellungen von weiblichem Verhalten und Aussehen kann ich in diesem Zusammenhang nicht eingehen, sie werden aber immer wieder artikuliert und das Andere erhält eine weitere Wendung, so z. B. von Thierry beim Anblick der gesuchten Frau: „[Ich] fragte mich, wie es möglich war, daß sich irgendein Mann bemühen konnte, eine so

Ort im Denkmodell der Moderne, der eben ein Nicht-Ort, kein Ort, ist, und stellen so das paradigmatische Andere dar.

Victors Suche nach dem vom Aussterben bedrohten Frosch, so wird im Verlauf des Romans deutlich, ist nicht loszulösen von seiner Beziehung zu Thierry und muss spätestens an dieser Stelle mit seinem ethnologisch-anthropologischen Blick auf seinen *native informant* Thierry in Verbindung gesetzt werden. Dies bestätigt sich gegen Ende des Romans: „Mir wurde bewußt, daß auch er [= Thierry] zu einer Spezies gehörte, die im Aussterben begriffen war, daß er ein eingekreistes Tier war, ein Mensch, der zu einsam war“ (BVK 227).<sup>19</sup>

Die Parallelisierung zweier gefährdeter Spezies über die Analogiebildung lässt nun auch den Frosch und den Inselbewohner (*native*) näher aneinander rücken. Aber nicht nur das: Indem Victor diese Analogie herstellt, übernimmt er jene zentrale Technik aus Thierrys Denkmodell. Die angesichts des Verschwindens der haitianischen Kultur hilflosen Überlegungen verweisen auf einen anthropologischen Gründungstext des 20. Jahrhunderts – Claude Lévi-Strauss hatte in *Tristes Tropiques* bereits 1955 mit Trauer und Mitleid über das Verschwinden indigener Kulturen geschrieben. Obwohl im Kontext der Karibik aufgrund der Ausrottung der autochthonen Bevölkerung sowie der Kreolisierungs- und Transkulturationsprozesse nicht mehr von der Existenz von Ureinwohnern gesprochen werden kann, steht der schwarze Haitianer Thierry doch für den mit der Inselnatur und -geschichte eng verbundenen *native*, der jedoch zugleich die Unmöglichkeit repräsentiert, zu einer indigenen Kultur zurückzukehren und bereits Teil des Transkulturationsprozesses ist.

Beide Erzähler sind mit der Begrenztheit ihrer Wissenssysteme konfrontiert, beide verspüren Entwurzelung. Diese Erfahrungen *gendert* der Text immer wieder und setzt sie zur verunsicherten männlichen Identität der Protagonisten in Beziehung.

Ihre Positionen nähern sich einander an. Erst als Victor dem Einheimischen Thierry Glauben schenkt und sich auf dessen Sichtweise einlässt, ist seine Suche nach dem Frosch erfolgreich. Der Annäherungsprozess Victors an Thierry wird zudem dadurch sichtbar, dass er einige der Sätze Thierrys wörtlich übernimmt. Am Ende des Romans reproduziert er sogar dessen mythischen Erzählgestus. Beide Formen des Denkens gehen aber mit ihren Trägern unter. Die Annäherung der Positionen, die vor allem in einer Annäherung Victors besteht, lässt sich auch im Hinblick auf das Verhältnis Mensch und Tier noch einmal fokussieren. Die Neubewertung der eigenen Sichtweise endet in der Anerkennung der Nähe zwischen den drei Protagonisten Frosch, Thierry und Victor. Die Analogie zwischen der prekären Situation der Froschspezies und dem Haitianer Thierry, die

---

schamlose Frau wie diese wiederzufinden, eine Frau, die nicht einmal eine zu sein schien [...] diese hier war hager und hatte kaum Brüste, und [sie hatte nicht] viele Haare“ (BVK, 45). („Me preguntaba cómo era posible que algún hombre se afanara por encontrar a una mujer tan descocada como aquella, una mujer que ni siquiera parecía mujer [...] muy flaca, apenas tenía pechos [...] tampoco [tenía] mucho pelo“ (TLO 52).

<sup>19</sup> „Me di cuenta de que él [= Thierry] mismo era una especie en agonía, un animal acorralado, un hombre demasiado solo“ (TLO 235).

Victor am Ende des Romans herstellt, gilt auch für ihn selbst. Der Eindruck, der mit dem allgemeinen Schiffbruch am Ende des Romans bleibt, zeigt Haiti als paradigmatischen Ort, an dem das Leben aller in Gefahr ist, ob ausländischer Wissenschaftler oder *native informant*, ob Mensch oder Frosch.

DER HASE ALS PHILOSOPHISCHES UND POETOLOGISCHES MODELL:  
ABWESENHEIT, DISKONTINUITÄT UND DIE POETIK DES ANDEREN.  
CÉSAR AIRAS *LA LIEBRE*.

Auch in César Airas *La liebre* (1991) bildet die Suche nach einem Tier den Auslöser und Rahmen der Erzählung. In seinem Roman, dessen Handlung während der Diktatur Juan Manuel Rosas zwischen 1835 und 1852 angesiedelt ist und die über dessen Herrschaft hinausreichende „Campaña al Desierto“ als Referenzpunkt setzt, taucht der gesuchte Hase jedoch nie auf. Seine Existenz ist rätselhaft und ungesichert, und er geistert an den unterschiedlichsten Stellen durch den Text. Die Genese und Proliferation von Erzählungen – hier auf das Zeichen „Hase“ bezogen – steht nicht nur im vorliegenden Text des argentinischen Autors im Vordergrund. Auch in seinen anderen zahlreichen Romanen, Erzählungen und Essays, bilden sie ein konstituierendes Moment. Der Prozess der Entstehung von Fiktion, die Genese der Erzählung (cf. Contreras 2000/2001, 170) sind Teil einer selbstreflexiven Dimension seiner Texte: Drei Erzählungen Airas – *Ema, la cautiva* (1981), *El vestido rosa* (1984) und *La liebre* (1991) – verorten sich in der Pampa des 19. Jahrhunderts und konfigurieren diese als Raum, in dem Erzählungen entstehen und wuchern, sich reproduzieren und multiplizieren (cf. Contreras 2000/2001, 173). Auch das 2001 erschienene Werk *Un episodio en la vida del pintor viajero* wählt sowohl die Pampa als auch den ästhetisch-naturwissenschaftlichen Blick eines Forschungsreisenden zum Gegenstand. Nach Sandra Contreras ist die argentinische Pampa im 19. Jahrhundert „der nationale Raum par excellence und von dem Anderen bewohnt: von Gauchos, Barbaren, Gefangenen und noch jenseits davon von dem absolut Anderen: dem Wilden“.<sup>20</sup>

In diesen Raum begibt sich in *La liebre* Clarke – ein englischer Gentleman, Naturforscher, Geograf im Dienste des British Empire und Schwager Darwins – in den 1830er Jahren auf die Suche nach einer Hasenart, die von wissenschaftlichem Interesse ist: die *liebre legibreriana*.<sup>21</sup> Im Unterschied zu Monteros Herpetologen Victor Grigg unternimmt Clarke die Reise nun aber nicht, um ein Exemplar zu

20 „[E]l espacio nacional por excelencia y habitado por el Otro: gauchos, bárbaros, cautivas, y todavía más allá, el otro absoluto: el Salvaje“ (Contreras 2000/2001, 170). Im Folgenden alle Übersetzungen von d. Verf.

21 „Er war ein Naturforscher, und reiste mit dem Vorhaben ins Innere der Provinz, Aufzeichnungen über bestimmte Tiere anzufertigen, an denen bestimmte europäische Forschungseinrichtungen interessiert waren, über eins insbesondere.“ – „Era un naturalista, y se proponía viajar al interior de la provincia a tomar nota de ciertos animales, uno en especial, en los que estaban interesadas ciertas instituciones científicas europeas“ (L 20).

fangen und für eine Sammlung zu konservieren, sondern um die Darwinsche Theorie der Entwicklung der Arten zu bestätigen:

Er arbeitete nicht, um eine Sammlung zu erstellen, sondern eher mit entgegengesetzten Intentionen. [...] Er deutete an, dass es eine neue Theorie gäbe, der zu Folge einige Tiere von anderen abstammten, weshalb es sich nicht lohne, diese auf eine bestimmte Form zu fixieren. Und es sei nicht einmal angemessen sie zu transportieren, weil eine andere komplementäre Theorie besagte, dass im Altertum alle Kontinente vereint gewesen seien...<sup>22</sup>

Damit bringt er allerdings bereits seine Interpretation der Darwinschen Lehre ein, die ja durchaus an bestimmten einzelnen Formen als Bindeglieder zwischen den Arten interessiert ist.

Auf seiner Reise begleiten den Wissenschaftler der junge Maler Carlos und sein Führer Gauna, die ihm vom Restaurador, also Diktator Rosas, in Buenos Aires zur Seite gestellt werden. Im Innern des Landes trifft er auf verschiedene indigene Gruppen, die seine Suche entscheidend beeinflussen. Alle erzählen ihm unterschiedliche Geschichten z. T. mythischer Natur, die mit dem Hasen verbunden sind. Der Hase taucht als Referenz immer wieder auf und verbindet die einzelnen Mythen, die sich gegenseitig widersprechen und relativieren, mit der Rahmenerzählung. Die Clarke so brennend interessierende Frage nach der Existenz des Hasen ist jedoch für seine Gesprächspartner nicht auf gleiche Weise relevant: „[D]ie Frage nach der Existenz des Hasen war nicht angemessen. Sie war etwas, das buchstäblich niemanden interessierte“.<sup>23</sup> Recht bald, und zwar nach dem Verschwinden des einflussreichen Mapuche-Herrschers, des Kaziken Cafulcurá, wird die Hasensuche immer wieder aufgeschoben und auf scheinbare Ab- und Umwege geleitet. Dies geschieht durch die Anliegen und Erzählungen seiner Mitreisenden, aber vor allem der Personen, denen er in der Pampa begegnet, und die fast ausnahmslos Mapuche sind. Am Ende der Reise hat Clarke den zu Beginn des Textes imaginierten Hasen nicht gefunden. Dieser erweist sich einerseits als nicht existent, andererseits tauchen immer wieder Zeichen und Spuren von ihm in Erzählungen auf. Völlig überraschend konstruiert der Text am Ende paradox anmutende Verwandtschaftsbeziehungen; Clarke ist selbst zum Indianer geworden, nachdem er dies zuvor in einem performativen Akt (im Sinne des Bachtinschen Karnevals) erprobt hat, indem er in die „nackte Haut“ der *salvajes* geschlüpft ist. Dieses Ende mutet zu Recht abenteuerlich an, wenn man die Erzählformeln des Abenteuer- bzw. Liebesromans bedenkt, auf die Aira zurückgreift. Es verliert an Abenteuerlichkeit, wenn man die Airas Text inhärente Poetik ernst nimmt. Diese Poetik findet sich in den Erzählungen und Aktionen Cafulcurás, dem ebenfalls historisch verbürgten Führer der indigenen Gruppen; sie wird in der Trope des Hasen gebündelt und über diese wiederum im Text verstreut. Die Mapuche – die abwech-

22 „No trabajaba con vistas a la colección, sino más bien en sentido contrario. [...] [E]xplicó someramente que había una nueva teoría según la cual unos animales descendían de otros, por lo que no valía la pena fijarlos en una forma determinada. Y ni siquiera correspondía transportarlos, porque otra teoría, complementaria, decía que en la antigüedad todos los continentes habían estado unidos...“ (L 20).

23 „[L]a pregunta por la realidad de la liebre [...] no era pertinente. Era algo que, literalmente, a nadie le interesaba“ (L 33).

sind Mapuche oder bezogen auf ihre ethnische Differenzierung *huilliche* oder *vorogo* genannt und ebenso mit den distanzierenden Begriffen *salvajes* oder *indios* bezeichnet werden – sind rhetorisch gewandte und philosophisch gebildete Zeitgenossen, die die postmodernen (Zeichen-)Theorien mühelos in ihre Betrachtungen einbeziehen. Aira versteht seine Figuren durchaus mit historischen Referenzen, jedoch durchkreuzt er bekannte Fakten, indem er sie (minimal) verändert und zugleich erkennbar hält. Diese ironischen Verschiebungen – die zeichentheoretisch beschlagenen Indianer, der philosophierende Rosas, die wilden Schreiberlinge (*plumíferos salvajes*) der Opposition, der kindliche Kostumbrist Prilidiano mit seiner Hausangestellten Facunda – sind Ironisierungen der Originale und erkennbare Abweichungen von Stereotypen wie dem unzivilisierten Wilden, der Grenze zwischen indianischer und europäischer Bevölkerung. Diese Technik führt vom Erkennenden Schmunzeln bis zur Absurdität. Auf der Ebene der Figurenzeichnung kommt hier die Theorie des Kontinuums, das auf Diskontinuität beruht, zur Anwendung, die *Cafulcurá*, als philosophisches Modell der Mapuche einführt.

An prominenter Stelle, zu Beginn des Abschnittes „la libre legibreriana“, der den Romantitel nach einem zwanzigseitigen Prolog mit dem Eintreffen der Reisenden auf dem Gebiet der Mapuche präzisiert, spricht der Kazike *Cafulcurá* von verschiedenen Gesetzen, die in der Pampa existieren bzw. von Reisenden implementiert werden. Über Gesetzmäßigkeiten reflektiert auch die Figur des Diktators Rosas im Prolog; der von Alpträumen und Fantasmen geplagte Restaurador philosophiert zunächst über Herrschaft, die Absurdität der ihr zu Grunde liegenden Prinzipien, über wahre und angenommene Beweggründe seiner Verbrechen und die Anschuldigungen der politischen Opposition.<sup>24</sup> Immer wieder kommt er dabei auf die Transformationskraft des Schreibens zurück. Rosas repräsentiert die moderne argentinische Küstengesellschaft ebenso wie der einflussreiche Maler Prilidiano, dem Clarke ebenfalls zu Beginn seiner Reise einen Besuch abstattet und der in Airas Erzählung in kindlichen Obsessionen und Fantasmen gefangen ist. Wie die historische Referenzfigur bildet er in genialer Weise die argentinische Realität der Gaucho-Kultur in seinen Bildern ab:

Er hatte ihn besser gefunden als Reynolds und Gainsborough zusammen, ein wahrhaftiges Genie, und nicht so sehr wegen der psychologischen, fantasmatischen Erfassung der Abgebildeten, die ja schon erhaben war, sondern wegen der Oberfläche, die er schaffte. [...] Seine Besonderheit lag in einer visuellen Reinheit, die zu definitiver Sichtbarkeit geworden war, ein die-Oberfläche-zur-Oberfläche-bringen und sie zusammenzuführen, Malerei genau dort zu schaffen, wo man die ganze Zeit, ohne es zu wissen, auf sie gewartet hatte.<sup>25</sup>

24 Die politische Opposition wird von ihm als „die wilden Schreiberlinge“ („los plumíferos salvajes“) betitelt – eine Geste, die Ambivalenz erzeugt. Denn so wird auch der Signifikant *salvaje* in Bewegung gesetzt und erhält neue Bedeutungen.

25 „Lo había encontrado superior a Reynolds y Gainsborough juntos, un verdadero genio, y no tanto por la captación psicológica, fantasmática, de los retratados, que ya era sublime, sino por la superficie que lograba. [...] Lo suyo era una limpieza visual hecha visibilidad definitiva, un llevar la superficie a la superficie y hacerla coincidir, crear pintura justo allí donde se la había estado esperando sin saberlo“ (L 20).

Beide, Rosas und Prilidiano, stellen wichtige philosophische Fragen, aber beide sind in ihrer Welt gefangen, vom Zwang der Wiederholung und ihren Prinzipien beunruhigt und fasziniert. Dieser Umstand kann im Sinne der Derridaschen *différance* verstanden werden: Während Rosas mit den Zeichen der Repräsentation spielt, aber von sich selbst sagt, er habe zu wenig Imagination, um seine Grausamkeit „real“ werden zu lassen, erfährt Prilidiano das Paradox der *différance* bei dem Versuch, seine Haushälterin Facunda zu malen. In den Vorstellungen beider stellen die Bewohner der Pampa eine Leerstelle bzw. ein Anderes jenseits ihrer Welt dar: inexistent oder bedrohlich.

Es ist Cafulcurá, der historische Gegenspieler Rosas' in dessen „Campaña del desierto“ und Führer der indianischen *Congregación de Salinas Grandes*, der im Text mit Leichtigkeit die verschiedenen zu Grunde liegenden Gesetzmäßigkeiten aufzeigt und mit diesen spielerisch umgeht. Cafulcurá spricht von konkurrierenden Wahrnehmungsweisen, von denen die Regierungsform einer Gemeinschaft in ganz erheblichem Maße abhängt: Das, was Clarkes Schwager Darwin in seiner Abstammungslehre über den Prozess der Evolution herausgearbeitet hat, habe Cafulcurá selbst im Modus des Poetischen verbreitet. Die Veränderung als Prinzip stehe dabei für die Mapuche ebenso im Zentrum wie jenes Prinzip des Kontinuums: „[D]ie Mapuche *produzierten* die ganze Zeit *Kontinuen* und in ihrer Kunstfertigkeit benutzten sie nicht einmal mehr sichtbare oder virtuelle *Konnektoren*, sondern das Kontinuum selbst, das diese Funktion erfüllen sollte“.<sup>26</sup> In ihrer postmodern anmutenden Philosophie schufen die Mapuche das Kontinuum als Lösung für eines der schwerwiegendsten Probleme indianischer Politik seit Jahrhunderten: die Diskontinuität ihrer Territorien, das heißt, der ständige Verlust und die ständige Neuaneignung von Territorien. Das Kontinuum setzt also Diskontinuität voraus, die überwunden werden soll, und dies mit immer wieder wechselnden Voraussetzungen und Varianten.

Cafulcurá stellt darüber hinaus selbst ein Kontinuum zwischen Darwins naturwissenschaftlichem und dem mythischen und poetischen Modell her. Das Kontinuum, von dem der Kazike spricht, besteht aus einfachen, mythischen Erzählungen, aber zugleich auch aus fantastischen Geschichten. Die verblüffende Verbindung zwischen Schnelligkeit und Imagination ist dem Raum des Poetischen entnommen. Cafulcurá generiert als *hombre-mito* selbst mythische Erzählungen, die Diskontinuitäten überwinden, indem sie Kultur zu Natur transformieren, eine dem Mythos eigene Qualität.<sup>27</sup> Einer der Söhne Cafulcurás erläutert

26 „[L]os mapuches estaban *creando continuos* todo el tiempo y tal era su virtuosismo que ya ni siquiera usaban *conectores* visibles o *virtuales*, sino al continuo mismo lo hacían cumplir esa función“ (L 33, Hervorhebung d. Verf.).

27 „Die [halluzinogenen Kräuter] benutzt er, um Bilder zu schaffen, die, wenn sie mit den Wörtern interagieren, Hyroglyphen schaffen, und so schließlich neuen Sinn. Angesichts der prismatischen Textur unserer Sprache, gibt es kein effizienteres Mittel, um den Sinn agieren, also regieren, zu lassen. [...] Er sucht die Geschwindigkeit, [...] deshalb rekurriert er auf das Imaginäre, das Geschwindigkeit pur ist, Oszillieren von Beschleunigungen, angesichts des festen Rhythmus der Sprache.“ („Las [hierbas alucinógenas] utiliza para crear imágenes, que al interactuar con las palabras crean jeroglíficos, y por ende sentidos nuevos. Dada la textura prismática de nuestra lengua, no hay medio más eficaz de hacer actuar al sentido, es decir, gobernar [...] Él busca la velocidad, [...]

diesen Prozess anhand des emblematischen Zeichens „Hase“: „Der Hase kann die Figur in einer Erzählung sein, und die Erzählung fliegt über diskontinuierliche Gebiete und kommt immer bis ans andere Ende der Erde... Mein Vater, wie Sie vermutlich wissen, hat seine Regierung auf Geschichten aufgebaut; [...]“.<sup>28</sup>

Die Mapuche bringen die Mythen in Bewegung, lassen sie zirkulieren, ebenso wie der Hase das Territorium durchkreuzt, und relativieren sie so. Dies ist eine Eigenschaft, die Rosas begehrt, jedoch nach eigenen Aussagen nicht besitzt. Cafulcurá und mit ihm die Mapuche wandeln Darwins Modell in ganz entscheidendem Maße ab und radikalieren es: „[W]enn alles miteinander verbunden ist, wie es offensichtlich ist,“ sagt Cafulcurá, „warum sollte dann nicht auch das Homogene mit dem Heterogenen in Verbindung stehen?“<sup>29</sup> Sah Darwin die Evolution keinesfalls als sprunghafte Entwicklung an, so bestehen Airas Mapuche gerade auf dieser sprunghaften Kontinuität. Ihrem Emblem und Denkmodell Hase ist sie quasi inhärent. Seine zentralen Eigenschaften – seine Schnelligkeit und die Spezifik seiner Bewegung im Raum, das (scheinbar unmotivierte) Hakenschlagen – werden zum Modell zentraler Annahmen im Weltverständnis der Mapuche und zum Zeichen von Transformation.<sup>30</sup>

Dabei gerät Clarkes „realer“ Hase aus dem Blickpunkt. Die Hasenjagd, die Clarke Aktion statt Worte bieten soll, führt ihm nur die Simulation einer solchen vor, denn kein einziger Hase taucht auf. Nur die Abläufe der Jagd und die Bewegungen werden wie ein Ritual zu Ehren Clarkes imitiert. Am Ende ist kein Hase gefangen, jedoch Cafulcurá, das Oberhaupt des Stammes, ist vermeintlich entführt, bleibt jedenfalls bis zum vorletzten Satz des Textes verschwunden. Er geistert fortan als abwesendes, frei flottierendes Zeichen in Gestalt des Vagabunden am Horizont durch den Text und taucht erst am Schluss in der paradoxen Auflösung der Verwandtschaftsverhältnisse der Reisenden als Vater Clarkes auf. Der Kazike, der sich seinen Untergebenen als „Protagonist einer fantastischen Geschichte“ (L 34) präsentiert, erhält in Airas Text nun den gleichen Status wie der Hase. Cafulcurá löst seine Poetik in mehrerer Hinsicht auch performativ ein und wird zum menschlichen Zeichen, das sich an die Stelle des Hasen als Zeichen

por eso recurre a lo imaginario, que es velocidad pura, oscilación de aceleraciones, frente al ritmo fijo de la lengua“) (L 43f.).

28 „La liebre puede ser el personaje de un cuento, y el cuento vuela sobre territorios discontinuos, llega siempre hasta el otro lado de la tierra... Mi padre, como usted sabrá, ha fundamentado su gobierno en fábulas; [...]“ (L 34).

29 „[S]i todo está ligado, como es evidente,“ dice Cafulcurá, „por qué no lo estaría lo homogéneo con lo heterogéneo?“ (L 26).

30 „Der Hase hat große Ohren, mit denen er das, was gewöhnlich unhörbar ist, hört, auch das, was aus großer Ferne kommt. Außerdem aber ist der Hase das Emblem der Geschwindigkeit. Er ist so schnell, dass er uns an diese andere Miniaturwelt erinnert, in der die Dinge nahezu unmittelbar aufeinanderfolgen, wo die Zeit übereinandergestapelt wird. Womit wir uns unmerklich von dem „realen“ Hasen entfernen und uns dem anderen Pol annähern...“

„La liebre tiene grandes orejas, con las que oye lo habitualmente inaudible, incluso lo que viene de muy lejos. Pero además la liebre es el emblema de velocidad. Tan rápida es, que hace pensar en ese otro mundo miniaturizado en el que las cosas suceden casi de inmediato, en el que el tiempo está amontonado. Con lo cual nos apartamos insensiblemente de la liebre ‚real‘ para acercarnos al otro polo...“ (L 34).

setzt. Wenn der Generator der mythischen Erzählungen selbst zum Gegenstand und Protagonisten dieser Erzählungen wird, dann wird, so kann als Ergebnis festgehalten werden, die Grenze zwischen den beiden Protagonisten dieser Erzählungen – Tier und Mensch – unsicher.

Deutlich wird, dass die zuvor erwähnten Abwege auf Clarkes Suche keine solchen sind, wenn man der Kontinuum-Logik Cafulcurás („todo está ligado“) folgt und seine Suche in diesem Kontext versteht. Und so hat Clarke die *liebre legibrieriana*, die es als Spezies eben so nicht gibt, die aber in einer der intradiegetischen Erzählungen als „entzifferbarer Hase“ – *liebre legible* – gelesen wird, nicht im erwarteten Sinne aufgespürt; er hat den Hasen jedoch als Modell des philosophischen Prinzips Mapuche entziffert, das Darwins Modell an Kühnheit und Vision übertrifft: Der Hase als Emblem und wucherndes Zeichen kulminiert in der „Apotheose der Gleichzeitigkeit des Nonsense“ (L 171). Die Analogien und Kontinuitäten werden immer kühner, und auch Clarke eignet sich die Idee des Kontinuums an und denkt sie weiter.<sup>31</sup>

Schließlich führt ihn seine Reise auf die Spuren der eigenen Genealogie und Identität. Die Erkenntnis liegt nun weniger darin, die auf den letzten Seiten des Romans in atemberaubender Geschwindigkeit hergestellten Verwandtschaftsverhältnisse allzu ernst zu nehmen, als vielmehr das Prinzip des paradoxen Kontinuums zu begreifen. Dies verhilft ihm unter anderem zu folgender Einsicht: „Der, der unmenschlich war, hatte geglaubt, sich dem Menschlichen anzunähern, als das indigene System in seinen Blick geriet; aber als er zur Sache an sich kam, bemerkte er, dass sie genau wie er waren“.<sup>32</sup> Nimmt man die Verwandtschaftsbeziehungen am Ende allerdings doch ernst, dann lassen sie sich als konsequente Umsetzung des Darwinschen Modells der Verwandtschaft der Arten in seiner Radikalisierung durch die Mapuche lesen, die ein postmodernes Verständnis von Raum und Zeit einführen. Und das führt zurück zum Thema des Verhältnisses zwischen Mensch und Tier: Die Übertragung des Modells auf die menschliche Spezies erhebt die Tierwelt quasi zur Matrix, so wie es auch mit dem Hasen als

31 „Der Hase, zum Beispiel, in irgendeiner der rätselhaften und extravaganten Formen, in denen er erschienen war. Der Hase war als Emblem für eine Kriegstrategie geeignet: wegen seiner überraschenden Läufe, wegen seiner ungreifbaren Schnelligkeit, seiner Flexibilität, wegen seiner faszinierenden Beobachtungen der auf- und untergehenden Sonne [...]. Vom Hasen konnte und musste man zu jedem anderen Element übergehen. Die Linie. Der Horizont. Der Vagabund. Die Umkehrungen der Perspektive. Alles weitere. Etcetera. [...] Er musste sich regelhaft anstrengen, um die Kette zu unterbrechen. [...] Die Unterbrechung, die sich dem Kontinuum hinzufügte, nahm die Form (eine Form, die sich auch sofort dem Kontinuum einverleibte) einer Strategie an, die er am folgenden Tag anzuwenden begann: der Weg des Hasen.“ („Por ejemplo la liebre, en cualquiera de las formas intrigantes o fantasiosas en que había venido apareciendo. La liebre era adecuada como emblema de una estrategia bélica: por sus carreras imprevistas, por su velocidad escurridiza, su flexibilidad, por sus observaciones fascinadas del sol naciente o poniente [...]. De la liebre podía y debía pasar a cualquier otro elemento. La línea. El horizonte. El vagabundo. Las inversiones de la perspectiva. Todo lo demás. Etcétera. [...] Tuvo que hacer un verdadero esfuerzo para interrumpir la cadena. [...] La interrupción, que se montó al continuo de inmediato, tomó la forma (forma que también se incorporó al continuo) de una estrategia, que fue la que comenzó a aplicar desde el día siguiente: el camino de la liebre“) (L 178f.).

32 „Él, que era inhumano, había creído acercarse a lo humano al avizorar el sistema indígena; pero al llegar a la cosa en sí, advertía que eran iguales que él“ (L 166).

Modell geschieht. Damit wird einerseits die Grenzziehung zwischen Mensch und Tier in ganz grundsätzlicher Weise ausgehebelt und andererseits ihre Hierarchisierung umgekehrt. Menschen und Tiere werden zu flottierenden Zeichen, die zwischen Systemstellen hin- und her geschoben werden. Und die eigene Identität wird zum Effekt der Identität des Anderen. Am Ende ist der Hase Emblem für das Kontinuum zwischen *civilizado* und *salvaje*, Materie und Denkfigur, Realität und Simulakrum sowie für die Proliferation von Zeichen und Sinn und ihre ständige Transformation; er ist mehr als eine Trope, denn Proliferation und Zerstreuung lösen sie auf.

## ABSTRAKTER HASE UND METONYMISCHER FROSCH. FAZIT.

Beide Romane nutzen das Setting der Forschungsreise: Ihre Protagonisten reisen in der ersten Hälfte des 19. bzw. im ausgehenden 20. Jahrhundert im Auftrag wissenschaftlicher Erkenntnisgewinnung in fremde Landschaften, beide stützen sich auf die Hilfe einheimischer Führer und beide geraten auf ihrer Suche in Kontakt mit anderen Kulturen und (darüber) in Lebensgefahr und gewinnen an Selbsterkenntnis.

Montero gestaltet die Selbstvergewisserung in der Konfrontation mit und in der Bezugnahme auf das als Naturvolk, Tier oder Frau gedachte Andere eher im klassischen Erzählmodus als Quest mit ironischen Brechungen der Figuren und ihrer Perspektive Ende des 20. Jahrhunderts. Ihr Text konfrontiert konkurrierende Wahrnehmungs- und Wissenspraxen und diskutiert deren Aushandlung: In der Gestalt Victors wird die westliche naturwissenschaftliche Praxis ironisch gebrochen und ad absurdum geführt. Die nichtwestliche vermag es jedoch, ob ihrer Korruption durch die westliche, ebenso wenig, eine Alternative darzustellen. Beide Texte verbinden das abendländische Denken mit dem, was es eigentlich ausschließt: der Analogie. Realisiert Montero diese Bewegung hauptsächlich thematisch, so bestimmt sie Airas Text auch auf der poetologischen Ebene.

Aira füllt den konventionellen Rahmen der im 19. Jahrhundert angesiedelten Suche mit Operationen der Umkehrung, Verschiebung und *différance*, die die zeitgeschichtliche Verortung erschweren, denn es handelt sich um einen dekonstruktivistisch geschulten Blick auf die historischen Ereignisse, der viel eher den Diskurs über sie inszeniert und kommentiert. Dieser Blick wird zugleich durch das Ensemble populärer Romangattungen wie den Abenteuerroman und die *novela rosa* konditioniert und zeigt mit Ironie und Distanz das Kontinuum zwischen den vermeintlich gegensätzlichen Positionen. In der Arbeit an den Gegensatzpaaren des Wissenschaftsmodells des 19. Jahrhunderts – zivilisiert-wild, wissend-unwissend – durchkreuzen Airas philosophierende Mapuche diese zu Stereotypen geronnenen Oppositionen. Sie werden ebenso wie in Monteros Text invertiert und relativiert, aber darüber hinaus werden ihre philosophischen Voraussetzungen sichtbar und im Prozess des Umkehrens, Übertreibens und Ähnlichmachens absurd.

Die Auslöser der Suche – Frosch und Hase – übernehmen handlungsgenerierende und symbolisch-metonymische Funktion: In Monteros Text bringt das Auftauchen des Frosches die Handlung voran, seine prekäre Situation verweist auf die prekäre Situation jeglichen Lebens. Die verschiedenen Finten des abwesenden Hasen wirken in Airas Erzählung als retardierendes Moment; das Verschwinden entpuppt sich allerdings als grundsätzliche Unmöglichkeit, Bedeutung festzuschreiben. Auf der Ebene der philosophischen und poetologischen Auseinandersetzung repräsentiert der Hase ein Modell des Kontinuums-in-Diskontinuität. In *La liebre* ändert sich der Gegenstand der Suche ständig bzw. ist er nicht endgültig zu fassen und entzieht sich einer genauen Definition. In Monteros *Tú, la oscuridad* geht es bis zuletzt um die Suche nach dem Blutfrosch; der Erkenntnisgewinn liegt jedoch auch hier eindeutig nicht bei der Befriedigung der Sammlerleidenschaft durch das letzte, tot präparierte Exemplar, sondern in der Erkenntnis verschiedener Wissenspraxen und ihrer Grenzen.

Die Grenzen zwischen Mensch und Tier werden insofern ausgehebelt, als beide an der gleichen Stelle im System positioniert werden. Annäherungen zwischen philosophierenden *native informants* und westlichen Naturwissenschaftlern sowie den Tieren erfolgen in beiden Texten: Bei Mayra Montero werden alle drei – westlicher Wissenschaftler, *native informant* und Frosch – zur bedrohten Spezies. César Aira geht jedoch einen Schritt weiter und stellt ein Kontinuum zwischen allen drei Positionen her. In seiner Poetik, die die textinterne indianische Poetik ist, gibt es keinen Referenten zur Realität: „Das Zeichen fußt nicht auf dem Bezug zu einem Sinn, sondern auf seinem Ort innerhalb eines Netzes“.<sup>33</sup> Daher können Hasen zu Menschen, Indianer zu Engländern, Engländer zu Indianern, Indianer zu Hasen, und eben auch Engländer zu Menschen werden.

## BIBLIOGRAPHIE

- Aira, César (2002 [1991]): *La liebre*. Barcelona: emecé. (L)
- Bernecker, Walter (1996): *Kleine Geschichte Haitis*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Contreras, Sandra (2000/2001): „La poética de la fábula en la narrativa de César Aira“. In: *Tigre* 11. *La Fable* II: César Aira, 169–185.
- Contreras, Sandra (2002): *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Derrida, Jacques (1999): *L'animal autobiographique*. Paris: Galilée.
- Fernández, Nancy P. (2000): *Narraciones viajeras: Cesar Aira y Juan José Saer*. Buenos Aires: Biblos.
- Foucault, Michel (1966): *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- Montero, Mayra (1995): *Tú, la oscuridad*. Barcelona: Tusquets. (TLO)
- Montero, Mayra (1997): *Der Berg der verschwundenen Kinder*. Wien: Zsolnay. (BVK)
- Podlubne, Judith (1996): „César Aira: la lógica del continuo“. In: *Paradoxa: literatura/filosofía*. 10/8, 59–71.

---

33 „Al signo lo garantiza no su referencia a un sentido, sino su lugar relativo a una red“ (L 150).