

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 Entbehnungserfahrungen 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 seiner „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-wagons geschmückt mit dem überlebensgroßen Konterfei des Autors und Zita-ten aus seinem Werk durch Moskau. Interessant ist auch die Rezeption in der arabischen Welt, wo *Cien años de soledad* ausgehend von der französischen Ver-sion 1979 ins Arabische übersetzt wurde. Wie in den beiden besprochenen Regio-nen 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 Wie-dergabe der politischen und kulturellen Brüche und Zerrüttungen mit den Mitteln der Oralität und Märchenhaftigkeit ermöglicht. Als Schlaglicht auf die zeitgenös-sische 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 Glo-balen 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 Rezep-tion in der westlichen Welt in den 1970er und 80er Jahren unabdingbar waren die Verflechtbarkeit in ein Netz universalistischer, im Westen kanonisierter Weltlite-ratur 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 Rezepti-onsfilter manifestieren sich ebenfalls in der häufig erwähnten Erfolgserklärung, *Cien años de soledad* überzeuge weltweit auf Grund seiner einzigartigen Verbin-dung 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 ein-zige/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 Cortázar's 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 handele (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 Cortázars zwischenzeitliche Überlegungen dazu sehr aussagekräftig im Hinblick auf Rezeptionsweisen des Romans in Verbindung mit Vorbehalten gegenüber Cortázars 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 Cortázars 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 Cortázars 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 dómynes 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 linksgesinnte 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 Guerillabewegungen und Revolutionen. Auch Cortázers Freundschaft zu Chiles gestürztem 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 Interesse könnte durchaus hinter dem Preis gesteckt haben, auch angesichts der vorherigen, 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 solche 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 erschien der komplette Band – wieder einmal – in Mexiko (Standish 1997: 467f.).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Politische sicherlich viel Aufmerksamkeit 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 wahrgenommene Literaturpreise angeht – offenbar im Weg stand. Dabei gab es natürlich 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 bestätigt 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.