

Monika Schmitz-Emans

## Vermischte, fingierte und getrübe Quellen

### Der Maler Jussep Torres Campalans

Peter Utz zum 60. Geburtstag

Jusep Torres Campalans (JTC), der Protagonist von Max Aubs gleichnamigem Buch, wird 1886 im katalanischen Mollerusa geboren.<sup>1</sup> 1902 lernt er in Barcelona den wenige Jahre älteren Pablo Picasso kennen, der ihm neue Vorstellungen davon vermittelt, was Malerei sein kann, und ihn zu eigenen malerischen Versuchen anregt. Picasso, damals noch Pablo Ruiz, wird aber auch in anderer Hinsicht zum Mentor des Jungen. So nimmt er den sexuell noch unerfahrenen JTC mit in ein Bordell in der Calle de Aviñó. 1906 geht JTC wie zuvor Picasso nach Paris, wo er von Gelegenheitsarbeiten lebt und in der avantgardistischen Künstlerszene verkehrt, selbst auch weiterhin künstlerisch arbeitet, allerdings mit bemerkenswerter Gleichgültigkeit gegenüber der Rezeption, Konservierung und Vermarktung seiner Arbeiten. An der Genese und theoretischen Konzeptualisierung des Kubismus hat er als Maler und als Gesprächspartner von Picasso, Juan Gris und anderen erheblichen Anteil. Während seine eigenen Arbeiten weitgehend untergehen, macht er auf dem Weg über Werke seiner Freunde Kunstgeschichte. Die gemeinsame Erinnerung an die Frauen der Calle de Aviñó in Barcelona stimuliert Picasso zu seinem berühmten Gemälde *Les Femmes d'Alger*. Bei Kriegsausbruch 1914 verlässt JTC Paris und emigriert nach Mexiko, wo er schließlich in der Provinz Chiapas in einer indigenen Dorfgemeinschaft lebt. 1955 begegnet ihm zufällig der Schriftsteller Max Aub, der vor seiner Mexikoreise von JTC noch nie gehört hat, diese interessante Bekanntschaft aber nach seiner Reise zum Anlass biographischer Recherchen nimmt. So spricht er mit noch lebenden Weggefährten JTCs in Paris, trägt Dokumente zusammen, die direkt oder indirekt dessen Leben und Wirken betreffen, und recherchiert nach den Werken des Künstlers, sofern diese erhalten sind. 1958 erscheint Aubs Lebensbeschreibung des Malers; zur gleichen Zeit werden die von ihm zusammengestellten Bilder in Mexiko-Stadt ausgestellt, die lebhaft Resonanz finden. Die Entdeckung eines Malers, der in der kubistischen Szene eine Schlüsselrolle gespielt hat, ist nicht nur eine Sensation für Kunsthistoriker und Kunstinteressierte, sondern auch eine nationale bzw. kulturelle Prestigesache für die katalanische Heimat des Malers sowie für Mexiko, wo er den größten

---

<sup>1</sup> Erstausgabe: Max Aub. *Jusep Torres Campalans*. Mexico: Tezontle, 1958. Verwendete dt. Ausgabe: *Jusep Torres Campalans*. Aus dem Spanischen v. Eugen Helmlé u. Albrecht Buschmann. Mit einem Nachwort und einer biografischen Notiz von Mercedes Figueras. München: Piper, 1999. Verwendete span. Ausgabe: *Jusep Torres Campalans*. Barcelona: Ediciones Destino, 1999. Im Folgenden werden zitierte Stellen zuerst nach der deutschen Übersetzung und sodann nach der spanischen Fassung im Fließtext nachgewiesen.

Teil seines Lebens verbracht hat. Nachdem Presse und Öffentlichkeit, Wissenschaftler und Künstler sich zum Fall JTC als zu einer kunsthistorischen Tatsache geäußert haben, deckt Aub auf, dass er JTC erfunden hat. Die Bilder seines Helden stammen von ihm selbst.

Dass Max Aubs Biographie über den Maler Jusep Torres Campalans einer fiktiven Person gilt, dass nicht nur die hier gebotenen Informationen zum Leben und Wirken dieser Figur fingiert sind, sondern auch das im Zusammenhang damit präsentierte *Ceuvre* des Künstlers von Max Aub selbst stammt, sieht man dem Buch Aubs zunächst einmal nicht an<sup>2</sup>; auf den zweiten Blick mögen sich Auffälligkeiten ergeben (wie etwa nicht zueinander stimmende Detailangaben), aber dergleichen kann ja auch Nachlässigkeiten bei der Recherche, beim Lektorieren oder bei der Drucklegung geschuldet sein. Der Roman wird in Form und Ausstattung nach dem Vorbild einer Künstlerbiographie gestaltet. Dazu gehören neben den biografisch-narrativen Teilen des Buchs diverse Abschnitte, die den Duktus faktografischer Darstellungen imitieren; so ein chronikalischer Teil, der JTCs Leben und Wirken in Form einer annalistischen Tabelle in das zeitgenössische historische und kunsthistorische Umfeld einordnet<sup>3</sup>, ferner auch ein umfangreicher Anmerkungsenteil, der die Ausführungen weiter historisch und forschungsgeschichtlich kontextualisiert.<sup>4</sup> Und dazu gehören insbesondere auch

2 Aub hat als Schriftsteller noch ähnliche Projekte realisiert. Seine *Antología Traducida* (Übersetzte Anthologie) bietet ‚Übersetzungen‘ imaginärer Originale. Das Vorwort enthält Danksagungen an diejenigen, die dem angeblichen Übersetzer die Auffindung der Originale ermöglicht haben; dabei mischt Aub Namen realer und angeblich erfundener Personen. *Luis Alvarez Petrena* (3 Teile, 1934-1970) ist die Geschichte eines erfundenen Schriftstellers. Mit ‚Max Aub‘, den der depressive Petrena in einer Klink trifft, kommt es zum Gespräch über Campalans. (Im Campalans-Buch wird die Geburt Petrenas für 1897 verzeichnet.) 1964 geht es in Aubs Buch *Juego de cartas* um Campalans als den Schöpfer eines Kartenspiels aus 108 Spielkarten. Diese haben auf der Rückseite Einträge zu Menschen, die den fiktiven „Máximo Ballesteros“ gekannt haben – und dienen der Auseinandersetzung mit der Frage, wer dieser war. – Zum Roman über JTC vgl. Christoph Rodiek: „Jusep Torres Campalans und die Authentizität des Fiktiven“. *Romanistik als vergleichende Literaturwissenschaft*. Hg. Wilhelm Graeber/Dieter Steland/Wilfried Floeck. Frankfurt/M.: Lang, 1996. S. 257-265.

3 Vgl. die Anm. auf S. 91 des Romans: „Wir schreiben in diesen Annalen nichts aus dem Gedächtnis auf, sondern studieren aufmerksam die sich auf unserem Tisch stapelnden Dokumente, auf die sich jede unserer Behauptungen stützt: die unvermeidliche Kürze der Annalen zwingt uns dazu, die Zitate zu unterschlagen. Über den Stand der öffentlichen Meinung, der sich in diesem Absatz spiegelt, stand uns eine ganze Bibliothek sowie ein Archiv zur Verfügung, die wir ebenso wie die im eigenen Besitz befindlichen Bücher durchgearbeitet haben.“ [„Nada escribimos de memoria en estos *Anales* sino estudiando y teniendo sobre nuestra mesa documentos en que apoyar todas y cada una de nuestras afirmaciones: la indispensable brevedad de los *Anales* nos obliga a suprimir las citas. Sobre el estado de opinión que se refleja en este párrafo poseemos o hemos registrado toda una biblioteca y un archive.“ S. 79].

4 Der Roman gliedert sich in folgende Teile: „I – Notwendige Vorbemerkungen“ [„I. Prólogo indispensable“] [Reflexionen des angeblichen Biographen über sein eigenes Projekt], „II – Danksagungen“ [„II. Agradecimientos“] [Hinweise auf reale Personen,

Reproduktionen und Beschreibungen angeblicher Werke des fiktiven Protagonisten, welche die Suggestion der Existenz dieses Malers schon insofern verstärken, als hier Beschreibung und Beschriebenes, Bildteil und Katalog<sup>5</sup> gemeinsam präsentiert werden. Bilder, die man sieht, so die immanente Logik der Suggestion, sind evidenterweise ‚wirkliche‘ Bilder. Und wenn man, hiervon ausgehend, akzeptiert, dass die Kommentare zu diesen Bildern ‚faktografisch‘ sind, dann ist es nur ein weiterer Schritt zur Akzeptanz auch der übrigen Mitteilungen als ‚faktografisch‘: ein Analogieschluss zwar, aber ein naheliegender.

Der eigentümliche Umstand, dass die Bilder, die in Aubs angeblich faktografischer Biographie dem Maler JTC zugeschrieben und der Öffentlichkeit selbst gezeigt wurden, hat den Effekt des ‚Bezeugens‘ einer Lebens- und Werkgeschichte nachhaltig verstärkt. (Analoges gilt für den Umstand, dass Max Aub sich selbst als Bekannten und Biographen des Malers vorstellt, obgleich es hier auch eine literarische Tradition der Scheinverbürgung durch die eigene angebliche Biografen- und Historiografenrolle gibt.) Autorenkollegen Aubs, die in den Fake um die Bilder und die Pseudobiographie eingeweiht waren, haben zunächst mitgespielt und die ‚Authentizität‘ und Bedeutung des Falles bekräftigt, der in der Rezeptionsgeschichte des Romans damit letztlich seine Fortsetzung gefunden hat.<sup>6</sup>

Der ‚Biograph‘ des JTC, als der die romaninterne Figur des Erzählers ‚Max Aub‘ sich präsentiert, verbindet – auch hierin konventionellen (‚echten‘) Biographen analog – mit seinen Informationen über das Leben und Schaffen des Malers vielfältige Angaben zur Provenienz seiner Daten, zu den Quellen seiner

---

die dem ‚Biografen‘ angeblich geholfen haben, die Lebensgeschichte seines Helden zu rekonstruieren], „III – Annalen“ [„III. Anales“] [Chronikartige Übersicht über zentrale historische, politische und kunsthistorische Ereignisse der Lebensjahre des JTC], „IV – Biographie“ [„IV. Biografía“] [biografischer Bericht], „V – Das Grüne Heft“ [„V. Cuaderno verde“] [Aufzeichnungen, die JTC zugeschrieben werden], „VI – Die Gespräche in San Cristóbal“ [„VI. Las conversaciones de San Christóbal“] [Bericht über die Begegnung des Biografen mit seinem Helden], „VII – Katalog“ [„VII. Catálogo“] [kommentierter Katalog der im Buch abgebildeten und thematisierten Werke JTCs].

5 Vgl. dazu Teil VII – „Katalog“ (Aub, S. 401-418/S. 339-352). Dieser Teil hat eine eigene Rahmenfiktion: Während das Buch ‚Aubs‘ über JTC im Druck ist, erhält der ‚Biograf‘ über einen Dubliner Vermittler, Esteban Salazar y Chapela, den Katalog von Henry Richard Town über Torres Campalans. Der wohlhabende Sammler Town hatte alle Werke von JTC zusammengetragen, die er bekommen konnte, und bereitete 1942 eine Ausstellung der Bilder vor, die in der Tate Gallery stattfinden sollte; Town selbst verfasste den Katalog. Ein Luftangriff tötete ihn, zerstörte sein Haus, nicht aber die bei einer Spedition aufbewahrten Bilder. Auch die bereits gedruckten Katalogseiten bleiben erhalten. Die Bilder wurden von einem in London lebenden Katalanen erworben, der sie ‚Aub‘ zukommen lässt. (So kommen die Reproduktionen in den Band.) Die Erinnerungen an JTCs Leben vor der mexikanischen Phase sind mit Town weitgehend getilgt worden (Vgl. dazu: Aub, S. 403-404/S. 341-342).

6 Der Galerist Joan Gaspar aus Barcelona hat Picasso bei einem Besuch angeblich gefragt, was es mit JTC auf sich habe; Picasso soll geantwortet haben: „Ich weiß nicht. Ich kenne so viele Leute“ (Angabe nach Figueras’ Nachwort zu Aub, S. 426).

mitgeteilten Kenntnisse.<sup>7</sup> Die eigentliche Lebensgeschichte verbindet sich insofern mit der Geschichte einer biographischen Recherche und der Geschichte der dabei konsultierten Informationsträger selbst. Noch während der Drucklegung seiner biographischen Studie, so der Erzähler, sei ihm neues Material zugegangen – nämlich der von Henry Richard Town verfasste Katalog zu Werken des JTC, den er dann als Informationsquelle für seine Darstellung auswertet – wobei er auch die Geschichte dieser Quelle skizziert. Aus Towns Katalog wird dann im Katalog-Teil von Aubs Buch (angeblich) zitiert.<sup>8</sup> Die expliziten Hinweise auf Informationsquellen, vielfach verbunden mit deren Kommentierung, verstärken den artifiziellen, spielerisch eingesetzten Authentifizierungs-Effekt, den bereits die gemalten und im Buch reproduzierten Bilder erzeugen. Zitiert und als Quellen genannt werden reale Persönlichkeiten der Zeitgeschichte; zitiert werden Texte aus Kunstzeitschriften, kunst- und kulturhistorischen Abhandlungen sowie aus anderen faktographischen Kontexten – und die Quellenangaben entsprechen dabei durchaus den Standards historiographischen Schreibens. Wo unter die verifizierbaren Quellenangaben dann auch Verweise auf erfundene (Pseudo-)Quellen gemischt werden – dort fällt dies jedenfalls nicht auf.

Einem dokumentierenden und authentizitätsverbürgenden Gestus auf simulatorisch-zitathafte Weise verpflichtet sind nicht allein die Zitierpraxis des ‚Biographen‘ Aub und die paratextuellen Arrangements, die seine Quellenreferenzen rahmen. Hinzu kommen Bildbestandteile, die als Illustrationen zum Text eingesetzt werden. Illustrationen sind sie in der Tat, insofern sie visualisieren, was in einer fiktionalen Biografie steht, aber ihre Verwendung entspricht wiederum zugleich dem Gebrauch von Illustrationen in faktographisch-historiographischen Darstellungen. Dies gilt insbesondere für einige wenige, aber suggestive Photographien. Aub setzt auf jenen indexikalischen Effekt, der in der Theorie der Photographie vielfach erörtert worden ist, auf die etwa bei Roland Barthes reflektierte Suggestion des „So ist es gewesen“ (Roland Barthes, *La chambre claire*), auf die mit Photos verbundene Vorstellung der Zeugenschaft, den Gestus des Dokumentierens. Dass es ausgerechnet die ‚Eltern‘ des JTC sind, die auf zwei Photos

7 Typisch sind Bemerkungen wie die in Anm. 25, S. 239: „*Meine Pariser Nachforschungen führten in Anbetracht der knappen Zeit zu keinem besonderen Ergebnis. Trotzdem bekam ich einiges Material zusammen. Aus meinen Gesprächen ergaben sich die Artikel von Paul Derteil in Arts et Littérature sowie von Juvenal R. Románs in El Sindicalista, einer in Paris herausgegebenen Zeitschrift der spanischen Anarchisten. [...]“ [„Mi investigación, en París –estrujado por el tiempo–, no dio grandes resultados. Sin embargo, recogí algún material. De mis conversaciones nacieron los artículos de Paul Derteil, en Arts et Littérature; de Juvenal R. Román, en El Sindicalista, editado en París por los anarquistas españoles; [...]“], S. 198].*

8 Der Katalogtext (Angaben zu den Bildern und ihren Sujets) stammt der Fiktion nach nicht von ‚Aub‘, sondern von Henry Richard Town, und wurde Anfang der 1940er Jahre verfasst. Die Katalogtexte enthalten einzelne Anmerkungen; diese stammen der Rahmenkonstruktion zufolge zum einen von Esteban Salazar y Chapela aus Dublin, zum anderen von ‚Max Aub‘. Die Texte sind z.T. hypothetisch, da der Rahmenfiktion zufolge der Katalogverfasser auf der Basis von Rekonstruktionen und Mutmaßungen arbeitete.

gezeigt werden – und zwar auf Bildern, die wie ‚ungestellte‘ Momentaufnahmen aus dem Alltagsleben wirken und nicht wie die artifiziiellen Arrangements eines Atelier-Photographen – ist angesichts des Spiels mit Verbürgungen an sich signifikant. Natürlich ist es nichts Besonderes, in einer Biographie Photos der Eltern des Helden zu finden, insofern sind diese Bilder gleichsam harmlos. Sie stellen aber eben auch dar, aus welcher ‚Quelle‘ der Held JTC selbst stammte, machen seinen Ursprung sichtbar – genauer gesagt: sie tun so – denn die angeblichen Erzeuger sind ja fingiert wie JTC selbst, und die beiden Bilder der ‚Vicenta Campalans Jofre‘ und des ‚Genaro Torres Mol‘ zeigen ganz andere Personen.<sup>9</sup> – Ein weiteres photographisch produziertes Bild zeigt, den Angaben des Biographen zufolge, JTC selbst – also die ‚Quelle‘ künstlerischer Produktivität, auf welche die Biographie im Wesentlichen verweist – zusammen mit Pablo Picasso, der für JTC zur Inspirationsquelle geworden sein soll. Das Bild ist angeblich im zeitlichen Umfeld jenes Bordellbesuchs entstanden, der später in Picassos *Les Demoiselles d'Avignon* sein malerisches Echo fand. Bildmedial hat dieses Bild einen eigentümlichen Zwischenstatus: Es zeigt wiederum tatsächlich photographierte Personen, also faktische ‚Quellen‘ des Bildes, und im einen Fall (Picasso) stimmt sogar die namentliche Identifizierung der Quelle, im zweiten freilich nicht: Das Bild einer anderen Person wurde als das des JTC in die Photographie einmontiert. Es ist schwer entscheidbar, ob es Aubs Intention entsprach, dass man diesen Montagecharakter entdeckt oder nicht; besonders professionell ist sie nicht.

Umberto Eco hat die Problematik einer Differenzierung zwischen ‚Echtem‘ und ‚Falschem‘ an einem konstruierten Beispiel erörtert, das inhaltlich gewisse Ähnlichkeiten mit der Geschichte des JTC und seines ‚Biografen‘ Max Aub aufweist; immerhin geht es um Picasso, um das Motiv eines vielleicht imaginären Gemäldes, um ein gefälschtes Original, um die Ausstellung des Gemäldes und um einen Text über seine Geschichte, den ein Schriftsteller verfasst.

Unsere Kultur scheint [...] ‚befriedigende‘ Kriterien zum Beweis der Echtheit und zum Aufdecken falscher Identifizierungen entwickelt zu haben. Alle aufgezählten Kriterien sind aber wohl nur anwendbar, wenn ein Richter ‚unvollkommene‘ Fälschungen vor sich hat. Gibt es eine ‚perfekte‘ Fälschung (vgl. Goodman 1968), die allen philologischen Kriterien widersteht? Oder gibt es Fälle, in denen keinerlei äußerer Beweis zur Verfügung steht und die inneren sehr fragwürdig sind? Man könnte sich Folgendes vorstellen:

1921 behauptet Picasso, ein Porträt von Honorio Bustos Domeq [Pseudonym von Borges/Bioy Casares] gemalt zu haben. Fernando Pessoa schreibt, er habe das Bild gesehen, und lobt es als das größte Meisterwerk von allen, die Picasso je gemalt hat. Viele Kritiker suchen nach dem Bild, aber Picasso sagt, es sei gestohlen worden.

1945 erklärt Salvador Dalí, er habe dieses Bild in Perpignan wiederentdeckt. Picasso erkennt es offiziell als sein Originalwerk an. Es wird an das Museum of Modern Art als ‚Pablo Picasso, *Porträt des Bustos Domeq, 1921*‘ verkauft.

1950 schreibt Jorge Luis Borges einen Aufsatz (‚El Omega de Pablo‘), in dem er feststellt:

9 Dazu Figueras. Nachwort zu Aub, S. 428.

1. Picasso und Pessoa haben gelogen, weil niemand 1921 ein Porträt von Domeq gemalt hat.
2. Es war in jedem Fall unmöglich, 1921 einen Domeq zu porträtieren, weil diese Figur in den vierziger Jahren von Borges und Bioy Casares erfunden worden ist.
3. Picasso hat das Bild 1945 gemalt und auf 1921 rückdatiert.
4. Dalí hat das Bild gestohlen und (perfekt) kopiert. Unmittelbar danach hat er das Original vernichtet.
5. Offensichtlich hat Picasso 1945 seinen eigenen Frühstil perfekt imitiert, und Dalís Kopie war ununterscheidbar vom Original. Sowohl Picasso wie Dalí haben Farben und Leinwand aus dem Jahr 1921 verwendet.
6. Folglich ist das in New York ausgestellte Werk die *bewußte Fälschung* einer *bewußten Fälschung durch den Autor* einer *geschichtlichen Fälschung*.  
1986 wird ein unbekannter Text Raymond Queneaus gefunden, der behauptet:
  1. Bustos Domeq hat es tatsächlich gegeben, er hieß aber in Wahrheit Schmidt. Alice Toklas [das Alter Ego von Gertrude Stein, zugleich Heldin von deren ‚Autobiografie‘] hat ihn 1921 maliziöserweise Braque als Domeq vorgestellt, und Braque porträtierte ihn (gutgläubig) unter diesem Namen, wobei er (in Täuschungsabsicht) Picassos Stil imitierte.
  2. Domeq-Schmidt starb bei der Bombardierung Dresdens, wobei alle seine Personalpapiere verlorengingen.
  3. Dalí hat das Porträt tatsächlich 1945 entdeckt und es kopiert. Später zerstörte er das Original. Eine Woche darauf fertigte Picasso eine Kopie von Dalís Kopie an; später wurde Dalís Kopie zerstört. Das ans MOMA verkaufte Bild ist eine von Picasso gemalte Fälschung, die eine von Dalí gemalte Fälschung imitiert, die ihrerseits eine von Braque gemalte Fälschung imitiert.
  4. Er (Queneau) hat all dies vom Entdecker der Hitler-Tagebücher erfahren.<sup>10</sup>

Eco geht es mit seinem Beispiel darum, die Problematik der Feststellbarkeit einer Differenz zwischen Fälschung und Authentischem zu illustrieren: Echtheits- oder Falschheitsbehauptungen müssen an Verbürgungs-Kriterien festgemacht werden, die ihrerseits wiederum auf Verbürgungskriterien angewiesen sind – und so weiter, ad infinitum.<sup>11</sup> Dass er in seinem konstruierten Beispiel Borges als den Verfasser jenes Aufsatzes über Picasso, Pessoa und das Gemälde nennt, ist kein Zufall: Borges hat in seinen Texten vor allem die Differenz zwischen Fiktion und Nichtfiktion immer wieder infrage gestellt – und er hat sich dabei insbesondere der Form des fiktiven Forschungsberichts bedient. Aubs Biografie über JTC nutzt solche borgesianischen Strategien – begonnen bei der Nennung der Namen realer Personen und der Einbeziehung realer historischer Daten in

10 Umberto Eco. *Die Grenzen der Interpretation*. Aus dem Italienischen v. Günter Memmert. München: Hanser, 1992. S. 250-251.

11 Vgl. ebd., S. 252: „Die gängige Vorstellung von ‚Fälschung‘ setzt ein ‚echtes‘ Original voraus, mit dem man die Fälschung vergleichen mußte. Es ist aber deutlich geworden, daß alle Kriterien, mittels deren man feststellen kann, ob etwas die Fälschung eines Originals ist, mit denen zusammenfallen, die es erlauben, festzustellen, ob das Original echt ist. Also kann das Original nicht als Parameter zum Aufdecken von Fälschungen verwendet werden, es sei denn, man akzeptiert blind, daß das, was als Original präsentiert wird, auch unzweifelhaft das Original ist (aber das würde allen philologischen Grundsätzen widersprechen).“

einen fiktionalen Kontext bis hin zur Abfassung von Fußnoten und zur Verwendung anderer Schreibweisen, die man mit faktographischen Texten assoziiert. Eine Differenz zwischen Ecos Argument und dem Effekt der borgesianischen Pseudo-Faktographien besteht gleichwohl, wenn man einmal unterstellt, dass sich Borges' vieldeutige Texte hinsichtlich ihrer Intentionalität festlegen lassen: Ecos Argument besagt, dass sich die Differenz zwischen Original und Fälschung respektive zwischen Faktum und Fiktion nicht auf verlässliche („fälschungssichere“) Weise feststellen lässt. Borges' Texte hingegen provozieren den Zweifel daran, dass es überhaupt Sinn macht, zwischen Fakten und Fiktionen respektive zwischen Original-Tatsachen und fingierten Tatsachen zu unterscheiden. Wo sich Aub zwischen diesen beiden Positionen situiert – wenn es denn zwei unterschiedliche Positionen sind – ist nicht eindeutig entscheidbar. Er ließe sich sowohl als Parteigänger einer moderateren Postmoderne lesen, welche die Leitdifferenzen zwischen dem Wahren und dem Falschen, dem Wirklichen und dem Fiktionalen, dem Originalen und dem Abgeleiteten in ihrer Funktion als Instrumente begrifflicher Orientierung infrage stellt – aber auch als der einer radikaleren Postmoderne, für die solche Leitdifferenzen schlicht historisch überholt sind.<sup>12</sup>

Ecos Argumentation und sein Beispiel setzen den Akzent auf die Problematik von „Quellen“. Diese sollen ‚verbürgen‘, aber sie selbst bedürften dann eigentlich wiederum der Verbürgung – also der Quellen, die Auskünfte über ihren Quellenstatus geben – und so fort ad infinitum. Es scheint, als habe Aub mit seinem Roman diese implizite Problematik des Rekurses auf Quellen narrativ und buchgestalterisch inszeniert – eine Problematik, auf die unter etwas anderer Akzentuierung auch Hans Blumenbergs metaphorologische Erörterungen zur „Quelle“ verweisen. Eine Quelle ist genaugenommen der Ort, wo etwas aus der Unsichtbarkeit in die Sichtbarkeit eintritt – etwas, das demnach vorher bereits da war, nur eben ‚unterirdisch‘, unsichtbar. Am Quellort zeigt sich demnach gerade kein letzter Grund. Und wer durch Eintauchen in die Quelle dem ‚Darunter‘ oder ‚Dahinter‘ auf den Grund zu gehen sucht, der trübt selbst die Quelle noch, wie Blumenberg unter Hinweis auf den Narziss-Mythos betont.<sup>13</sup> In der historistischen Schule, daran erinnert Blumenberg, ist „Quelle“ auch gar nicht Metapher eines Ursprünglichen, sondern das Sprachbild bezeichnet die Stelle(n), bis zu der (zu denen) man im Erkenntnisprozess zurückgehen kann: den Ort oder die Orte, wo sich Geschehenes in Texten oder anderen medialen Formaten dokumentiert.<sup>14</sup> Ecos Argument schließt an die Einsicht an, dass

12 „Das moderne Denken hat sich seit Kant zunehmend auf die Einsicht zubewegt, daß die Grundlagen dessen, was wir Wirklichkeit nennen, fiktionaler Natur sind. Wirklichkeit erwies sich immer mehr als nicht ‚realistisch‘, sondern ‚ästhetisch‘ konstituiert.“ Wolfgang Iser. *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam, 1989. S. 7.

13 Vgl. Hans Blumenberg. *Quellen, Ströme, Eisberge*. Hg. Ulrich v. Bülow/Dorit Kruusche. Berlin: Suhrkamp, 2012; zu Narziss: S. 10.

14 Die sogenannte „Quellenschule“ betrachtete Quellen gerade nicht als „Ursprüngliches“, sondern als Dokumente, die auf ihre bedingenden Voraussetzungen hin zu interpretieren waren; „Quellen“ im Sinn des Historikers sind Dokumente etc., also Artefakte. Blumenberg über Droysen: „Der Rückgriff auf das ‚natürliche‘ Bildfeld

Quellenschau keine Schau von Gründen ist und weitet sie aus: Wir wissen, so seine Diagnose, eben darum, weil wir den sogenannten Quellen nicht auf den Grund schauen können, nicht einmal, ob es sich um wirkliche Quellen handelt. Zur Frage der Echtheit und mithin der Zuverlässigkeit von Quellen müssen stets andere Quellen konsultiert werden; der Historiker vermag nicht allein hinter die Quellen zurückzugelangen, er bewegt sich bei der Konsultation von Quellen auch stets insofern auf unsicherem Gelände, als seine historischen Zeugen nicht verbindlich von Scheinquellen (also, um im Bild zu bleiben, von künstlichen Wasserspielen in einer Gartenanlage) zu unterscheiden sind.

Aub lässt sich manches einfallen, was zu Ecos Reflexionen über die Problematik einer Differenzierung zwischen Echtem und Gefälschtem passt. Ähnlich wie in Ecos Beispiel illustriert seine fiktive Biografie, dass sich die Dinge genau dort komplizieren, wo es um die Orientierung an Leitdifferenzen geht, die eigentlich ordnend und vereinfachend wirken sollten – dass sich, konkreter gesagt, geläufige Grunddifferenzierungen (zwischen ‚Originalem‘ und ‚Abgeleitetem‘, ‚Faktuellem‘ und ‚Fiktivem‘, ‚echter‘ und ‚gefälschter‘ Quelle etc.) gemäß dem Modell der mise-en-abyme durch Selbstreferenz potenzieren, wo man sie als Bestimmungen zu gebrauchen versucht.<sup>15</sup> Durchgängig präsentiert er Quellen, deren Provenienzen als unsicher ausgewiesen werden. Dies gilt insbesondere für Aufzeichnungen, von denen nicht klar ist, ob sie auf JTC zurückgehen oder nicht – und in denen es dann signifikanterweise um das Thema Lüge und Fälschung geht, ausgehend von der Wiederholung der These, der Mensch sei das einzige Wesen, das lüge.

*Gibt es eine Eigenschaft, die die Bedingtheit des Menschen besser umreißt als die, daß er wesentlich etwas Falsches sagt und es als wahr ausgibt? Daß er Lügen erfindet, und die anderen sie glauben. [...] Daß er aus dem Nichts heraus erfindet. Lügen:*

---

der Quelle legt den Zweifel an solcher Ursprünglichkeit ebenso ‚natürlich‘ nahe. Man wollte über die Quelle hinaus zurückfragen dürfen und müssen: auf den Willen, der sie geschaffen und hinterlassen hatte, auf die Gesamtheit der Bedingungen ihrer Entstehung. [...] Droysen hat am metaphorischen Leitsystem der Quelle das Rückfragen auf deren weiteren Ursprung und Versorgung veranschaulicht.“ (Blumenberg, S. 12) – Droysen betont das ‚Gemachte‘, ‚Geformte‘ der „Quellen“ (des Historikers): „In den Quellen sind die Vergangenheiten, wie menschliches Verständnis sie aufgefaßt und sich geformt hat, zum Zwecke der Erinnerung überliefert.“ ([Droysen:] Grundriß der Historik, ed. R. Huebner, § 24, S. 333)“ (Blumenberg, S. 12).

- 15 Vgl. JTCs Bemerkung: „Lügen oder nicht, wo ist der Unterschied? Vorausgesetzt, es ist gut. Wenn man Lügen sagt, bezieht man sich auf das gesprochene Wort, als könnten wir das mit Malen nicht auch, als sei Malen genau genommen nicht Lügen an sich. Vom Lebendigen zum Gemalten, wie? Oder noch besser, vom Gemalten zu dem, was tot ist... Wir malen Tod, gelogenen Tod. Malerei ist gelogener Tod. Und der Tod, ist er nicht frei? Ist für die Kunst die große Lüge nicht das, was für die anderen die Wahrheit ist?“ (Aub, S. 321) [„¿Mentir o no, qué más da? Con tal de que esté bien. Cuando dicen mentir se refieren a lo hablado como si pintando no pudiésemos, como si pintar no fuese, por antonomasia, mentir. De lo vivo a lo pintado, ¿qué? O, mejor de lo pintado a lo muerto... Pintamos muerte, mentida muerte. Pintura, muerte mentida. Y la muerte ¿no es libre? ¿No es –para el arte– la gran mentira, la verdad de los demás?“, S. 272].



die einzige Größe des Menschen. Kunst: der erhabene Ausdruck der Lüge. [...] Sich nicht verstellen, das ist etwas für Verschlagene, für schlechte Charaktere. Willkommen hingegen der Gebrauch vieldeutiger Wörter, damit sich errahnen läßt, wie dünn das Eis dieser vielfach getarnten Sprache ist, auf dem die Dummen einbrechen, weil ihnen das Gespür fehlt. Nicht sagen, was man fühlt – verfälschen, neue Welten heraufbeschwören. Himmel! Damit man quer durch die Wahrheit schaut, die einzige Möglichkeit, ihrer habhaft zu werden. [...] Mit den besten Absichten lügen, damit sich der Mensch in seinem Wesen einrichtet. (Aub, S. 308-309.)

[„;Hay alguna virtud que asiente más la condición de hombre que decir algo a sabiendas falso dándolo por verdadero? Inventar mentira, y que los demás la crean. [...] Forjar de la nada. Mentir: única grandeza. El arte: expresión hermosa de la mentira. [...] No disimular, que es de taimados, de seres de mala condición. Empleense enobruena palabras de varios sentidos, para hacer sentir lo inseguro de ese gran disfraz de la lengua en el que se ahogan los tontos por falta de olfato. No decir lo que se siente, falsear; urdir otros mundos, ¡Gloria! Que la verdad se vea al través, único modo de alcanzarla. [...] Mentir para bien: asiéntase así el hombre en su ser.“, S. 260-261.]

In der Anmerkung zu den hier zitierten Ausführungen (Aub, S. 344/S. 295) erfährt man, dieser von JTC handschriftlich überlieferte Text sei der einzige mit Überschrift und „vielleicht eine Abschrift“, deren Quelle in diesem Fall nicht rekonstruierbar sei. Stilistisch sei der Text JTC nicht zuzuschreiben, aber gewiss habe er diesen beeindruckt.

Wenn Aub die Kubistenszene im Paris des frühen 20. Jahrhunderts als Hintergrund seiner Malergeschichte wählt, so geschieht dies unter einer Akzentuierung, die der spielerisch-kritischen Auseinandersetzung mit Konzepten des Authentischen, des (Neu-)Anfangs und der Originalität gilt. Die Moderne, die vor allem der Kubismus repräsentiert, ist Konzepten des ‚Ursprünglichen‘ verbunden – respektive, sie wird hier (u.a.) unter dieser Perspektive in den Blick genommen. Die als ‚Quellen‘ im Kontext der Biografie zitierten Äußerungen und Aufzeichnungen des JTC sind in manchem der Emphase des Neuanfangs verpflichtet, welche die Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts prägte – der rebellischen Haltung gegenüber traditioneller Kunst und erst recht gegenüber dem bürgerlichen Kunstgeschmack und Kunstbetrieb. Wenn JTC eine Zeichnung, für die er gelobt wird, daraufhin demonstrativ vor den Augen seines Bewunderers zerstört, dann agiert er dieses Rebellentum radikal aus – inszeniert den „Fluss“ seines Schaffens, der temporär Geschaffenes („Geschöpftes“) bald auch wieder mit sich fort trägt. „*Der Instinkt ist die Mutter des Fortschritts*“ (Aub, S. 283) [„*El instinto es la madre del progreso*“, S. 235], so vermerken JTCs Notizen etwa; von den Katalanen (und damit von sich selbst) bemerkt JTC an dieser Stelle, dass „*uns die Wurzeln, das Instinktive interessieren*“ (Aub, S. 283) [„*nos interesan las raíces, lo instintivo*“, S. 235]. Programmatisch klingen auch Reflexionen über die „Negerkunst“, gemacht signifikanterweise anlässlich reproduzierter Objekte.<sup>16</sup> „*Wir unterscheiden uns nicht sonderlich von den Höhlenmalern*

16 „*Warum mußten wir jetzt die Negerkunst entdecken? Noch heute erinnere ich mich, mit welchem Erstaunen ich die Photographien von zwei Fetischen in einer französischen*

von Altamira“ [„No nos distinguimos gran cosa de los pintores de la cueva de Altamira“], so heißt es andernorts, und: „Jede Darstellung ist magisch“ (Aub, S. 314) [„Toda representación es mágica.“, S. 269] – In der Formel „Nicht malen, erschaffen.“ (Aub, S. 314) [„Pintar, no: crear“, S. 269] artikuliert sich der Anspruch, selbst zum schöpferischen Ursprung zu werden. Aus einer „Umfrage der Zeitschrift *L'Art*“, Paris, Juni 1912, wird folgende Bemerkung von JTC überliefert:

Was in Serie hergestellt wird, hört auf, Kunst zu sein. [...] In der Kunst muß immer etwas Unvorhergesehenes mitspielen [...]. Die Kunst ist originell – wobei es nicht darauf ankommt, daß sie es ist, sondern daß sie originell erscheint –, oder sie ist es nicht. (Aub, S. 241) [–Lo que se hace en serie deja de ser arte. [...] En el arte siempre debe haber algo imprevisto [...] El arte es original –no importa que lo sea, sino que aparezca como tal–, o no es. (S. 199)]

Es ist charakteristisch für Aubs Roman, dass solche und ähnliche Bekundungen schon durch ihre paratextuelle Rahmung, aber auch durch ihren Duktus ausgesprochen authentisch klingen – so, als würden verlässliche Quellen zitiert. Trüb ist die eigentliche Quelle seiner eigenen Einfälle, da es den zitierten Campalans nun einmal nicht gibt: Handelt es sich um verfremdete Zitate aus anderen, ungenannten Texten, oder hat der Autor Aub sich selbst als Ersatz-Quelle an die Stelle seines fiktiven Helden gesetzt? Die scheinbare Rückwendung zumindest in die Richtung jenes ‚Ursprünglichen‘ und Anfänglichen, von dem Quellen zumindest zeugen, indem sie es in die Sichtbarkeit eintreten lassen (ohne mit ihm identisch zu sein), erscheint in jedem Fall als vorgespielter, arrangierter Gestus. Picassos *Demoiselles d'Avignon* erscheinen im Horizont kubistischer Programmatik als programmatisches Beispiel künstlerischer Inspiration durch eine ‚originale‘, ‚ursprungsnahe‘ Kunst jenseits der westlichen Zivilisation.<sup>17</sup> JTC soll in Gesprächen über Kunst aus der Entstehungszeit dieses Bildes – die vom ‚Biographen‘ zur Beleuchtung der Entstehungsgeschichte des Bildes zitiert werden – die Forderung nach einer neuartigen Malerei u.a. als Forderung nach einer neuen malerischen Sprache formuliert haben: „Damit die

---

*Zeitschrift betrachtet habe, die ich mit sieben oder acht Jahren in einem Laden in Vich entdeckt hatte.* [Der ‚Biograf‘ merkt dazu die Quelle an: „Zufällig habe ich sie ausfindig gemacht: *Revue Encyclopédique* (aus dem Hause ‚Larousse‘), 15. Februar 1893“, Aub, S. 344]“ – „Heute, wo die Negerkunst – wie es heißt – ‚von uns entdeckt wurde‘, zeigen sie [die Fetische] sich mir genau so schön wie die Figuren aus Ampurias, die in der Vitrine daneben ausgestellt waren.“ (Aub, S. 283-284) [„¿Por qué habíamos de descubrir ‚ahora‘ el arte negro? Recuerdo todavía el asombro que me causó la fotografía de dos fetiches reproducidos en una revista francesa, que ojeé cuando tenía siete u ocho años, en una botica Vich.“ – „Ahora que –según dicen– ‚bemos‘ descubierto el arte negro, se me representan tan hermosos como las figuras de Ampurias que estaban en la vitrine de al lado.“, S. 235-236].

17 In einer Anmerkung zu Bemerkungen von JTC heißt es: „Er stellte sich, vielleicht ohne sich dessen bewußt zu werden, sämtliche Fragen über den Ursprung der Kunst, mit denen sich Semper und Riegl Ende des vorigen Jahrhunderts auseinandergesetzt haben.“ (Aub, S. 397) [„Planteaba, ¿sin darse cuenta?, todos los problemas del origen del arte, discutidos por Semper y Riegl a fines del siglo pasado.“, S. 336].

Leute [...] erschlagen sind angesichts des Neuen, Geschaffenen, übersetzt in eine [...] unbenutzte Sprache [...]. Den Ursprung des Originals erreichen, das Innere der Dinge.“ (Aub, S. 180)<sup>18</sup> Dass Aub gerade den *Demoiselles* eine fingierte Vorgeschichte unterschiebt, die sich in einem Bordell abspielt, ist ebenso typisch wie der konkrete Anlass des Bordellbesuchs von Pablo Ruiz Picasso und JTC: Durch Picassos Vermittlung wird der an Reinheit, Unschuld und wahre Liebe glaubende naive Junge aus Mollersusa an eine Sphäre der Warenzirkulation und des Tauschverkehrs herangeführt – und dies wird dem ‚Biographen‘ zufolge in dem berühmten Gemälde dokumentiert.

Die ‚Biographie‘ des JTC beruht, der Konstruktion von Aubs Roman zufolge, nicht nur auf der Konsultation von historischen ‚Quellen‘, von Texten und Bildquellen. Sondern er trifft seinen Helden in Mexiko persönlich, unterhält sich mit ihm, befragt ihn – und zeichnet diese Gespräche auf. Sein eigenes Hauptinteresse gilt der Kunst; vor allem hierzu möchte er JTCs Meinungen und Selbstpositionierungen hören, nachdem ihm klar geworden ist, in welchen Kreisen der alte Mann während seiner Pariser Jahre verkehrt hat. Diese Begegnung in Mexiko ist es allererst, die sein Interesse an weiteren Quellenstudien erzeugt (und dann u.a. zutage bringt, welche Rolle JTC im Kreis der frühen Kubisten gespielt hat). JTC selbst ist damit die erste und Haupt-Quelle, aus der der Biograph schöpft. Dass dies allerdings nicht mit emphatischer Betonung der ‚Authentizität‘ des Mitgeteilten geschieht, überrascht kaum. Aub arrangiert gleich mehrere Störfaktoren zwischen der fingierten Vergangenheit, als deren Zeuge JTC von seinem späteren Biografen befragt wird, und dem, was dieser Biograf dem Leser dann mitteilen kann. *Erstens* hat er nicht in Gegenwart des Alten schreiben wollen und nachträglich fixiert, was gesprochen wurde; die Notizen sind zudem später durcheinandergeraten. *Zweitens* hat sich der alte Mann als ein eigenwilliger Gesprächspartner erwiesen, dessen Auskünfte von subjektiven Interessen bestimmt und bezogen auf manches lückenhaft sind. *Drittens* erschien sein Gedächtnis nicht zuverlässig, sodass er schon unter diesem Aspekt eine allenfalls trübe Quelle ist. Der Erzähler im Rückblick auf die Gespräche von San Cristóbal:

Die Reihenfolge dessen, was folgt, entspricht trotz meiner späteren Bemühungen bestimmt nicht bis ins letzte unseren Gesprächen. Ich übertrug sie auf lose Blätter, und die gerieten mir durcheinander. Es ist gut möglich, daß einige Dinge, die hier als Gespräch am Abend eingeschoben sind, eigentlich am Nachmittag stattgefunden haben. Ich glaube nicht, daß das eine besondere Bedeutung hat. Wie man sehen wird, war er, was sein Leben betrifft, nie sehr aufrichtig. Er verdrehte alles. Absichtlich oder weil ihm die Dinge entfallen waren? Einmal mehr muß ich meine Unwissenheit eingestehen. (Aub, S. 353)

*Viertens* bilden die Mitteilungen, die JTC macht, keinen kohärenten Zusammenhang. Wie schon in seinen (als ‚Quellen‘ zitierten, später vom ‚Biographen‘

---

18 Die Wiedergabe der Gespräche zwischen JTC und Picasso erfolgt mit dem Gestus der Präsentation echter Quellen, die hier in Konkurrenz treten zu jenen „(u)ngezählte(n) Bücher(n)“, die von der Genese des berühmten Gemäldes handeln (Aub, S. 178/S. 144).

aufgespürten) Äußerungen und Aufzeichnungen werden auch in seinen mündlichen Verlautbarungen Fragen und Gegenstände, die die Kunst und die künstlerische Arbeit betreffen, eher umkreist als thesenhaft behandelt.<sup>19</sup> Dabei passen nicht alle Überlegungen zusammen, sie sind Bruchstücke und Skizzen, die einander überlagern und relativieren. Auch über sich selbst als Künstler teilt JTC nichts Verbindliches mit. Die Frage, warum er als ‚Quelle‘ so trübe ist – ob aus mangelnder Auskunftsfreude, aus einer Abneigung gegenüber systematischer Ästhetik oder aus Altersvergesslichkeit –, ließe sich nur beantworten, wenn man verlässliche Kriterien hätte, um den Status dieser Quelle zu beurteilen, aber diese fehlen selbstverständlich. Es ist nicht einmal klar, wie ernst der alte Mann manche seiner Äußerungen meint; schließlich ist er auch eine Art Schelm, von dem u.a. das Gerücht geht, er habe sich in früheren Jahren durch betrügerische Machenschaften ein kleines Vermögen erschwindelt. Was der Biograph Aub über das Leben des Alten in Erfahrung bringt, erscheint insgesamt ebenso wenig zuverlässig wie dieser selbst.

Platziert findet sich Aubs alter Held vor dem Hintergrund einer indigenen Dorfgemeinschaft, in die er sich eingefügt und in der er (wie er sagt) viele Nachkommen gezeugt hat. Dies ebenso wie die Lokalisierung der mexikanischen Teilhandlung vor der Kulisse einer indianischen Lebenswelt erscheint als ein weiterer Hinweis auf eine kulturelle Differenz (europäisch – indigen), die innerhalb westlicher Diskurse als Differenz zwischen Ursprungsfernem und Ursprünglichem interpretiert worden ist. Anders gesagt: Die indigene Welt, in die JTC sich eingelebt hat, ist im Horizont von Aubs Roman eine weitere Metapher für das (insgesamt problematisierte) Konzept des ‚Ursprünglichen‘. Wenn JTC auf die Frage, was er während seines Lebens mit den Indianern produziert habe, provokant mit „Mestizen“ antwortet, so erscheint dies nicht nur als charakteristischer Ausdruck eines selbstbewussten Machismo, sondern auch als ein Hinweis auf Hybridisierungsprozesse, die die Kategorien des Ursprünglichen, Unvermischten, Authentischen als solche problematisch erscheinen lassen.

Aub verknüpft in der Rahmenhandlung seine Geschichte über die Kunst mit einer Geschichte über Südamerika und über die Differenz zwischen europäisch-spätzeitlicher und außereuropäisch-indigener Welt, und er akzentuiert dadurch ein weiteres Mal die Frage nach den ‚Ursprüngen‘ ästhetischer Kreativität und

19 Im Anhang des Biografie-Teils finden sich zum Kubismus folgende Äußerungen des Künstlers, wie es heißt, aus einer Umfrage der Zeitschrift *L'Art*, Paris, Juni 1912: „Der Kubismus – etwas so Einfaches! Vorher sah man die Bilder von außen nach innen, jetzt sieht man sie von innen nach außen. Vorher mußte man sie suchen, jetzt kommen sie auf den Zuschauer zu. Das ist alles.“ – „Was es zu gewinnen gilt, für die Kunst wie für alles andere, ist die Freiheit. Die Maler früherer Jahrhunderte malten, wie es die andern wollten. Das ist vorbei. Heute malt jeder, wie es ihm sein Inneres eingibt. Alles ‚Seher‘.“ (Aub, S. 241) [„El cubismo: ¡tan sencillo! Antes, los cuadros se veían de fuera adentro, ahora se ven de dentro hacia fuera. Antes había que ir a buscarlos, ahora vienen hacia el espectador. Nada más.“ – „Lo que hay que ganar – por la pintura como por cualquier otra cosa– es la libertad. Los pintores de los siglos pasados pintaban como querían los demás. Ya no: cada quién pinta como le sale del alma. Todos ‚videntes‘.“, S. 199].

nach den Quellen, an denen diese sich manifestiert. Damit befindet er sich in guter Gesellschaft, reiht sich ein unter andere Autoren, bei denen die Relation zwischen europäischer und indigener Kultur im Zeichen der Frage nach den Ursprüngen und der Ursprünglichkeit von Kunst zum Thema wird. *Jusep Torres Campalans* situiert sich in einer Reihe einschlägiger Romane, die illustrieren, wie das Konzept des Ursprünglichen sukzessive dekonstruiert und das mit ihm verknüpfte Konzept der den Ursprung bezeugenden Quelle zum Gegenstand spielerischer Arrangements wird. Wo es um ‚Quellen‘ geht, erscheinen diese schließlich als undurchsichtig bzw. als fingiert. Hierzu einige skizzenhafte Hinweise.

Der Kubaner Alejo Carpentier hat der Frage nach den Ursprüngen künstlerischer Kreativität ein ebenso aufrichtiges Interesse entgegengebracht wie der nach der Spezifität des kulturellen Raums, dem er sich selbst zugehörig fühlte – und zwar im Zeichen des Bewusstseins von der Hybridität dieser Kultur. Carpentiers Roman *Los pasos perdidos* (1953, dt. *Die verlorenen Spuren*), nur wenige Jahre vor Aubs Roman erschienen, erzählt die Geschichte eines Musikologen und Musikethnologen, der sich am Leitfaden einer Hypothese über die Ursprünge der Musik in den Urwald begibt, um in der Musikpraxis indigener Stämme eine Bestätigung seiner These zu finden.<sup>20</sup> Angesichts der dort beobachteten Musikpraxis kommt es zwar nicht zur Verifikation jener Hypothese (der zufolge sich die Musik ursprünglich aus der Nachahmung der Vogelstimmen ableitet), wohl aber zur Überzeugung des Musikethnologen von einer anderen Ursprungshypothese (der zufolge Musik aus ritueller Praxis hervorgeht und kultisch-performative Wurzeln hat). Zumindest für den Protagonisten – dessen Reise zu den ‚Ursprüngen‘ signifikanterweise eine Fluss-Reise ist (Carpentier setzt die Gewässer-Metaphorik prägnant ein) – lassen sich im Urwald also noch ‚Quellen‘ finden, die auf Ursprünge verweisen. Diese selbst sind zwar unzugänglich, aber der Beobachter vertraut doch auf den offenbarenden Charakter jener Stellen, an denen der Fluss menschlicher Kreativität an die Oberfläche ‚quillt‘. – In seinen späteren Texten – in Essays wie in dem Roman *Concierto barroco* (1974, dt. *Barockkonzert*) – akzentuiert Carpentier demgegenüber die Bedeutung von Hybridisierungsprozessen für ästhetische Kreativität (gehe es nun um Musik, Architektur, Malerei oder Literatur). Abgestimmt darauf, konstruiert er stofflich hybride Geschichten – und spielt mit Konzepten der Authentifizierung.<sup>21</sup> Wie *Concierto barroco* signalisiert, treten für den Beobachter ästhetischer Prozesse historische und fingierte Quellen in einen ‚konzertanten‘ Bezug, bei dem das Miteinander wichtiger ist als die Frage, wer ‚gewinnt‘.<sup>22</sup> Mit der Idee des

20 Alejo Carpentier. *Los pasos perdidos*. 5. Aufl. Barcelona: Barral, 1977. Dt.: *Die verlorenen Spuren*. Aus dem Spanischen v. Anneliese Botond. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979.

21 Vgl. Monika Schmitz-Emans. „Konzepte ästhetischer Hybridität bei Alejo Carpentier.“ *KulturPoetik* 6/1 (2006): S. 56-77.

22 Alejo Carpentier. *Concierto barroco. Novela*. Mexico: Siglo XXI, 1974 (im Folgenden: *Concierto*). Dt.: *Barockkonzert*. Aus dem Spanischen v. Anneliese Botond. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1976 (im Folgenden: *Barockkonzert*).

„Authentischen“ wird hier schon insofern gespielt, als die „Montezuma“-Oper, die der mexikanische Besucher in Venedig kennenlernt, von jeder Ähnlichkeit mit der Geschichte Mexikos weit entfernt ist. Kunst, so lernt man aus den Reflexionen über diese (Vivaldi-)Oper, kann auch und gerade aus der radikalen Verwandlung historischen Materials hervorgehen.

Neun Jahre nach Aubs Roman erscheint 1987 Mario Vargas Llosas Roman *El hablador* (dt. *Der Geschichtenerzähler*), der ebenfalls von der Beziehung westlich geprägter Beobachter zu einer indigenen, zivilisationsfernen Kultur handelt.<sup>23</sup> Der Protagonist Saúl Zuratas, aus europäischstämmiger jüdischer Familie, zieht sich, der Kernfabel zufolge, in die Welt eines indigenen Stammes (der Machiguengas) zurück und wird dort in Übernahme einer traditionellen Funktion zu einem ‚Geschichtenerzähler‘. Sein Jugendfreund, der Erzähler des Romans, mit Zuratas seit den 1950er Jahren bekannt und noch vor diesem an den indigenen Geschichtenerzählern interessiert<sup>24</sup>, gerät 1979 durch ein Foto auf die Spur des unterdessen verschollenen Zuratas – wenn es denn dessen Spur ist. Der Bericht des Haupterzählers über Zuratas und über andere, die sich mit den Machiguengas beschäftigen, über eine eigene Reise in den Urwald und seine dortigen Recherchen, wechselt im Roman ab mit Passagen eines ganz anders gearteten Erzählerdiskurses. Dieser zweite Erzählstrang entspricht inhaltlich und formal in einigen Punkten dem, was man über die Geschichten der Stammeserzähler erfährt oder erschließt.

Zwar wird das Interesse Zuratas’ und anderer nicht-indigener Figuren an den Machiguengas und ihrem ‚hablador‘ im Roman als ein Interesse am Ursprünglichen profiliert; der traditionelle Stammeserzähler erscheint als die Quelle, durch die das ‚Authentische‘ einer Kultur, ihrer Mythen, Denk- und Empfindungsweisen in die Wahrnehmbarkeit eintritt. (Hier geht es also mit dem, was aus der ‚Quelle‘ austritt, dezidierter als bei Carpentier um den ‚Fluss‘

23 Mario Vargas Llosa. *El hablador*. Barcelona: Seix Barral, 1987. Dt.: *Der Geschichtenerzähler*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990.

24 Der Ich-Erzähler stellt sich den Geschichtenerzähler als das Zentrum der kulturellen Gemeinschaft der Indianer vor: „Die Vorstellung von der Existenz dieses Wesens, dieser Wesen in den ungesunden Wäldern im Osten von Cusco und Madre di Dios, die in Tagen und Wochen gewaltige Regionen durchquerten, Geschichten von den einen Machiguengas zu den anderen trugen und mit sich nahmen und jeden Stammesangehörigen daran erinnerten, daß die anderen lebten, daß sie trotz der großen Entfernungen, die sie trennten, eine Gemeinschaft bildeten und eine Tradition, Glaubensvorstellungen, Vorfahren, Unglück und einige Freuden miteinander teilten, die flüchtige, vielleicht legendäre Gestalt dieser Erzähler, die mit dem einfachen und uralten menschlichen Mittel – Tätigkeit, Notwendigkeit, Wahn – des Geschichtenerzählens das Bindeglied darstellten, das aus den Machiguengas eine Gesellschaft, ein Volk von solidarischen und miteinander verbundenen Wesen machte, bewegte mich zutiefst. [...] ‚Sie sind der greifbare Beweis dafür, daß Geschichten erzählen etwas mehr sein kann als bloßer Zeitvertreib‘ [...]. ‚Etwas Elementares, etwas, von dem die Existenz eines Volkes abhängt. Vielleicht hat mich das so beeindruckt. Man weiß nicht immer, warum einen die Dinge bewegen [...]. Sie berühren eine verborgene Ader in dir, das ist alles“ (ebd., S. 112-113).

der Erzählung.) Aber durch die Konstruktion des Romans erscheint auch bei Vargas Llosa gerade diese ‚Quelle‘ im Zwielficht. Nicht allein, dass sie getrübt erscheint und gerade nicht der Hoffnung entgegenkommt, durch sie hindurch auf einen ihr vorgängigen Grund zu schauen, es erscheint zudem fraglich, ob sie überhaupt eine ‚Quelle‘ ist oder nicht doch die Stelle, an der eine künstlich gelegte Wasserleitung die Erzählung fließen lässt. Ähnlich wie Aub multipliziert Vargas Llosa die Störfaktoren. Erstens gewinnt sein Haupterzähler keine Sicherheit darüber, ob er mit dem unscharfen Foto aus dem Urwald wirklich ein Bild des zum ‚Hablador‘ gewordenen Zuratas vor sich hat. Zweitens dürfte gerade dann, wenn Zuratas die Funktion des Stammeserzählers übernommen hätte, sein Status als ‚Quelle‘ indigener Überlieferungen mehr als fragwürdig sein; in einer europäisch geprägten Welt herangewachsen, ist er durch ein kulturelles Wissen und durch Erzählpraktiken geprägt, hinter die er auch unter Indianern nicht mehr zurückfindet. Wenn der erwähnte zweite Erzählstrang wiedergibt, was Zuratas als Hablador den Indianern vorträgt (eine durchaus vom Roman suggerierte Lesart), dann illustriert er exemplarisch die Hybridität der hier sprechenden Quelle: Elemente aus der Mythenwelt der Indianer mischen sich nämlich mit solchen aus Zuratas‘ Lebensgeschichte und mit starken Reminiszenzen an Kafkas *Die Verwandlung*. Aber es ist nicht eindeutig, dass dieser Hybrid-Text des ‚Hablador‘ der Quelle Zuratas zugeschrieben werden kann und soll. Da der Haupterzähler ein literarisches Projekt über den Hablador in Arbeit hat, kann es sich genauso gut um Fragmente aus einem entstehenden Roman handeln, also um die Substitution einer (und sei es hybriden) Erzähler-Quelle durch eine literarische Fiktion. Gerade das durchaus aufrichtige Interesse des Haupterzählers, des verschollenen Zuratas wie auch das der Ethnologen an den Indianern hat zur Konsequenz, dass das, wofür man sich interessiert, verschwindet. – Auch Vargas Llosa inszeniert mit seinem vielschichtigen Roman die Problematik des Quellen-Konzepts, ausgehend vom Begehren nach ‚authentischen‘, ‚Ursprüngliches‘ zum Vorschein bringenden Quellen, das als in sich widersprüchlich reflektiert wird.

Als Zentralfigur eines gefälschten ‚Ursprungs‘-Mythos schließlich beschwört Italo Calvino 1979 in seinem Roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (dt. *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*) den Vater der Erzählungen als die vorgeblich originale Quelle aller Erzählungen in der Welt.<sup>25</sup> Ausgerechnet der Fälscher und Betrüger Hermes (Hermes!) Marana lanciert die Geschichte

25 Italo Calvino. *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*. München: Hanser, 1983. S. 139-140. (Orig.: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Turin: Einaudi, 1979): „Ein anderer Brief [Maranas], gleichfalls aus Cerro Negro, ist eher im Ton einer inspirierten Beschwörung gehalten: Angelehnt – so scheint es – an eine lokale Legende erzählt er von einem alten Indio, genannt ‚Vater der Erzählungen‘, einem blinden Greis, hochbetagt wie Methusalem und Analphabet, der ununterbrochen Geschichten erzählt aus Ländern und Zeiten, die ihm völlig unbekannt sind. Das Phänomen hat Expeditionen von Anthropologen und Parapsychologen auf den Plan gerufen: Man hat herausgefunden, dass viele Romane weltberühmter Autoren mehrere Jahre vor ihrem Erscheinen von der heiseren Stimme des ‚Vaters der Erzählungen‘ Wort für Wort deklamiert worden sind. Manche halten den greisen Indio für den Urquell

eines solchen Ur-Erzählers, der in einer Höhle sitzt und, ständig erzählend, alle Geschichten dieser Welt erzählt, sodass die Erzählungen aller Autoren letztlich auf diese Quelle zurückgehen. In Maranas Ausführungen wird daraus ein Argument gegen die Differenzierung zwischen Original-Autorschaft und Plagiatorentum; alle Schriftsteller, so sein selbstapologetisches Argument, sind immer schon Plagiatoren. Allein der Kontext, in dem der mythische Urerzähler hier als Quelle ins Spiel kommt, ist dazu angetan, das Konzept einer solchen Quelle fragwürdig erscheinen zu lassen; ausgemalt wird das Belauschen des Ur-Erzählers mithilfe technischer Aufzeichnungsgeräte („Ermes Marana, mit einem Cassettenrecorder am Eingang der Höhle, in der sich der Alte versteckt...“)<sup>26</sup>. Der Figurentypus des indigenen Erzählers wird hier ostentativ parodiert, wie Calvinos Roman insgesamt die Idee der gesuchten ‚Quelle‘ wiederholt zitiert und dann ad absurdum führt.

Die Quellen-Metapher lässt sich als ein Derivat jenes metaphysischen Projekts verstehen, das (wiederum metaphorisch gesprochen) durch das Interesse an ‚tieferen Gründen‘ und ihren wahrnehmbaren Manifestationsformen geprägt ist. Allerdings impliziert das Sprachbild der Quelle bereits eine Distanz zum gedachten „Grund“, eine Differenz zum „Ursprung“: Die Quelle selbst ist nicht die Tiefe, sondern der Ort, wo ‚Tiefes‘ an die Oberfläche der Perzipierbarkeit tritt (um damit zum potenziellen Gegenstand der Sammlung, Speicherung und Nutzung zu werden). Quellen zu sehen und zu interpretieren heißt, Oberflächen zu betrachten und Tiefen zu hypostasieren. Allerdings lässt sich angesichts der Quelle nicht verifizieren, ob das, was da sprudelt, tatsächlich aus der Tiefe kommt oder ob die Existenz einer solchen Tiefe nur durch eine Wasserleitung dicht unter der Oberfläche simuliert wird. (Max Aub arbeitet, metaphorisch gesagt, mit Gartenschläuchen. Aber sein Roman macht deutlich, dass sich andere, die Quellen ‚ernsthaft‘ konsultieren, auf nichtverifizierbare Tiefen verlassen müssen.) Sein Roman, so lässt sich bilanzieren, steht auf mehreren Ebenen im Zeichen einer Problematisierung von ‚Quellen‘. (1) Seine Romankonstruktion als solche, die Analogien zu Borges’ ‚Forschungsberichten‘ aufweist, steht im Zeichen der Berufung auf ‚Quellen‘, deren Status fraglich ist. Fließend sind die Übergänge zwischen zitierten und abgebildeten Materialien, die Aub als tatsächlich existierende vorgefunden und denen er bezogen auf seine Geschichte den Status von Quellen zugeschrieben hat, und solchen, die er (wie die Bilder) selbst produziert oder (wie den Gesprächspartner JTC) selbst fingiert hat. (2) Blumenbergs Hinweise auf die Differenz zwischen ‚Quellen‘ und dem an sich Ungreifbaren, das diese dem Wortsinn der Metapher zufolge bezeugen sollen, sowie Ecos Reflexionen über die Unmöglichkeit, sich bei der Unterscheidung zwischen echten und gefälschten Dokumenten (auch und gerade in ihrer Funktion als ‚Quellen‘) an ein verbindliches Differenzierungskriterium zu halten, sind bei der Beschreibung des Aub’schen Romans hilfreich. (3) Die Leitidee

---

allen Erzählstoffes, für jenes primordiale Magma, aus dem sich die individuellen Gestalten und Äußerungen jedes Schriftstellers herleiten [...]“

26 Ebd., S. 140.



einer Kunst, die sich den wahren Quellen künstlerischer Produktivität wieder annähern will, wird durch den Aufweis ihrer inneren Brüchigkeit dekonstruiert – ähnlich wie bei Carpentier (zumindest im *Concierto*), bei Vargas Llosa und bei Calvino –, teils im Sinn der Einsicht, dass aus dem Interesse spätzeitlicher Kulturen am vermeintlich ‚Ursprungsnahen‘ fremder Kulturen unausweichlich immer nur Hybrides hervorgehen kann, sei es auch im Sinn der weitergehenden Einsicht, dass unterhalb der Oberflächen keine Tiefen liegen, die sich je verifizieren ließen – weil jede Tiefenbohrung nur zu neuen Oberflächen führt, womöglich unter Trübung der Ausgangsquellen.