

## Die Großstadt Bogota im literarischen Werk von Osorio Lizarazo<sup>1</sup>

---

In seinem Gedicht *Arrabal (Fervor de Buenos Aires, 1923)* entwirft Jorge Luis Borges eine Stadt: »[...] zwischen den Häusern / geviertelt zu Blocks, / verschiedenen und gleich, / als ob sie alle / eintönig wiederholte Erinnerungen wären / an einen einzigen Block.«<sup>2</sup> Das von José Antonio Osorio Lizarazo (1900–1964) zwischen den zwanziger und sechziger Jahren verfaßte journalistische und literarische Werk ist die romaneske Entsprechung des Gedichts des argentinischen Schriftstellers und stellt damit eine der breitestgefächerten und systematischsten Beschreibungen der Entstehungsphase der modernen Großstadt in Lateinamerika und des gesellschaftlichen Wandels im Übergang zur Moderne dar. Im Werk des bogotanischen Autors sind jene »eintönig wiederholte[n] Erinnerungen« Bestandteil einer erzählerischen Strategie, in welcher die ständige Neuschrift der humanen und physischen Ansicht der Vorstadt als »reflejo de nuestro tedio« – als »Spiegel unseres Ekels« –, wie Borges im zitierten Gedicht vorher schreibt, dargestellt wird; also handelt sich nicht um eine bloße Tautologie, sondern vielmehr um das vollständigste literarische Bild der Urbanisierung Bogotas während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Die Großstadt war bereits ein Topos der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts, deren Stadtansichten wir die Repräsentationen der unterschiedlichsten Schichten der urbanen Gesellschaft verdanken. Als eines der Lieblingsszenarien des Naturalismus sollte die große Stadt ganz unterschiedlich zur Bühne kritischer Darstellungen von Krankheit, Armut, Verbrechen und Prostitution und damit der prekären ökonomischen und moralischen Existenzbedingungen der unteren Schichten in der Massengesellschaft werden. Ähnlich wie in der Soziologie kommt es auch in der Literatur mit dem Erscheinen des Themas *Großstadt* zu einer entscheidenden epistemologischen Neubewertung des Konzepts Stadt selbst. In der hispanischen Welt setzt das Werk Pío Barojas (1872–1956) mit seinen Schilderungen des Lebens in den Elendsquartieren und Gossen Madrids der traditionellen Darstellung der Stadt neue Maßstäbe<sup>3</sup>. Baroja schilderte ein urbanes Drama, von dessen Merkmalen etliche ebenso auf die zeitgenössischen Großstädte Lateinamerikas hätten übertragen werden können, wenn gleich die sozialen, politischen und kulturellen Bedingungen ebenso wie diejenigen der literarischen Produktion sich ohne Zweifel in Bogota anders darstellten als in Madrid.

Osorio Lizarazos Werk erstellt keine Gesamtansicht, kein totalisierendes Bild der Stadt als Zusammenschau aller gesellschaftlichen Schichten und Typen. Obgleich bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts einige wichtige literarische Beiträge zum Thema der städtischen Armut wie *La miseria en Bogotá* (Das Elend in Bogotá, 1867) von Miguel Samper (1825–1899)<sup>1</sup> erschienen waren, bemühte sich noch um die Wende zum 20. Jahrhundert eine traditionalistisch ausgerichtete Literatur und Ideologie eher darum, das Wachstum und die damit einhergehenden Veränderungen der Hauptstadt Kolumbiens zu verschleiern. Osorios Werk durchbrach diese Verschleierung mittels einer zugleich *systematischen* und *kontinuierlichen* journalistischen und literarischen Behandlung des Themas, wie sie in Lateinamerika ihresgleichen sucht. Die Verstärkerstellung, indem sie die Krise des traditionellen Wertesystems der *Hacienda* weiter zuspitzte, eine Herausforderung vor allem für die traditionelle Gesellschaft und insbesondere deren reichere Schichten dar, deren Versuche, sich den neuen Umständen anzupassen, oft rudimentär und inadäquat blieben. Indes sahen sich alle Schichten der kolumbianischen Gesellschaft dem Druck des Modernisierungsprozesses ausgesetzt. In seinem Werk *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas* (Lateinamerika: Die Städte und die Ideen, 1976) bemerkt der bedeutende argentinische Historiker José Luis Romero, daß die lautesten Klagen aus dem Lager derjenigen kamen, die zuvor den Genuß »friedvoller und geschützter« Städte erfahren hatten, die sie nun unter dem Ansturm ländlicher »Invasoren« dahinschwinden sahen, welche die alte Stadt »entstellten und in ein gesellschaftliches Monster verwandelten.«<sup>5</sup> Der ländliche Raum brach in den der Stadt ein und intensivierte so die Spannungen zwischen Tradition und Modernität, in denen nicht so sehr ein historischer *Dualismus* als vielmehr ein asynchrones Modell sozialer Beziehungen und Formen, die Stadt aufzufassen, zum Ausdruck kommt. Dieses Modell wurde allmählich dem harmonischen und ästhetizistischen Modell gegenübergestellt, mit welchem ein Großteil der Literatur der ersten Jahrhunderthälfte der Tabuisierung des Elends im »Athen Südamerikas« Vorschub geleistet hatte.

In der lateinamerikanischen Stadt lassen sich die Spannungen und Koexistenzen zwischen gegensätzlichen und asynchronen religiösen, sprachlichen, ethnischen und kulturellen Phänomenen nicht einfach auf das Prinzip der Dualität reduzieren. Cayetano Betancur (1910–1982) versuchte in *Lo negativo en el estado actual de la cultura colombiana* (Das Negative im gegenwärtigen Zustand der kolumbianischen Kultur, 1939) die historische Komplexität des Landes in der Formulierung zu erfassen, Kolumbien sei »die Verflechtung des 16. Jahrhunderts mit dem 17.; die amerikanische Mischung von Renaissance und Barock. In dieser Mischung liegt seine Autonomie gegenüber Spanien; aber in seinen Bestandteilen ist es Spanien, und ein verspätetes Spanien überdies.«<sup>6</sup> Ein Merkmal dieser »Verspätung« war die Beharrlichkeit der Mentalität der

*Hacienda*, wenn auch das Werk Osorios in der Tat demonstrieren sollte, daß Kolumbien in Wahrheit längst keine große *Hacienda* und Bogotá kein »großes Dorf« mehr war. Anstelle eines »Konglomerats mit unverkennbaren Merkmalen einer Stadt«<sup>7</sup> wird Bogotá hier zur Großstadt. Osorios Werk gehört daher einem Gestaltungsprozeß an, der, wie José Luis Romero gezeigt hat, die Geschichte Lateinamerikas nicht als Geschichte von »Exoten« und »Barbaren«, sondern vielmehr als eine Geschichte der Städte ausweist, das heißt als einen Zivilisationsprozeß, in welchem lediglich die Kolonialzeit und die Epoche der Unabhängigkeit noch einem dualistischen Blick zugänglich sein mögen. In der »urbanisierten Stadt« hingegen koexistieren in einem kritischen Wechselspiel die kulturellen Grundmuster jeder einzelnen Phase gesellschaftlicher Formierung, von der *ciudad hidalga* (der »ritterlichen Stadt«) über die *ciudad patricia* (die Patrizierstadt) und die *ciudad criolla* (die Kreolenstadt) bis zur *ciudad borgesa* (der bürgerlichen Stadt). Während Cayetano Betancur eine große Krise für notwendig hielt, deren Wesen er nur unbestimmt erkennen mochte, zeigte Osorio die kolumbianische Geschichte als eine von städtischen Konflikten bestimmte, die bis dahin unbeachtet geblieben waren, und schilderte in seinen Romanen eine Gesellschaft, die allmählich in *Anomie* zerfällt. Von den späten zwanziger Jahren an stellt er klar, daß Kolumbien aufgehört hat, die große *Hacienda* zu sein, als die es sich in der Literatur von Jorge Isaacs, Gregorio Gutiérrez González, Rueda Vargas und selbst Tomás Carrasquilla dargestellt hatte. Für den bogotatischen Schriftsteller hatten sich diese Autoren mit ihren an der Thematisierung des Landlebens entwickelten ästhetischen Tendenzen als untauglich erwiesen, zielten sie doch auf die vermeintliche Rückkehr zu einem neoarkadischen Lebensmodell, das seine literarischen Referenten in Europa hatte, in Lateinamerika jedoch anderen Ausdrucksformen entsprungen war.

Eine erste Wahrnehmung des städtischen Milieus in Lateinamerika findet sich im *Periquillo Sarniento* (1816) des mexikanischen Schriftstellers José Joaquín Fernández de Lizardi (1776–1827), dessen Protagonist sich in einer Nobilitätsphantasie zum Grafen halluziniert und, als eingefleischter Lebemann, zu der Schlußfolgerung kommt, daß die Produktion Aufgabe der Armen und Plebejer sei, während »wir die Städte schon zur Genüge mit unseren Karossen, Röcken und Livreen beehren«. Fasziniert darüber, daß »in den Städten ein Überfluß an allem herrscht«, vertreibt sich Periquillo die Zeit zwischen Konsum und öffentlicher Zerstreung und frequentiert die verschiedensten gesellschaftlichen Kreise von Dieben bis zu Bürgern und Kaufleuten, und alles ist ihm Vehikel dazu, um sich inmitten dieses Sündenpfeils, der seine vermeintlichen Reichtümer »im Herzen der Gesellschaft, im Glückspiel, beim Tanze, in Ausfahrten und in Luxus« verschleudert, zu legitimieren.<sup>8</sup> Der Text zeigt den *bewußten Degradationsprozeß der Stadt* auf und kann somit als Kritik der kolonialen Strukturen in der Darstellung eines städtischen Charakters gelesen werden, der die

Ausdifferenzierung der mexikanischen Gesellschaft und ihrer Gebräuche verkörpert.<sup>9</sup>

Als Andrés Bello (1781–1865) in seinen *Silvas* (1826) das Bild der amerikanischen Natur neu entwirft, stellt er dabei zugleich die mögliche Übertragbarkeit des Arkadischen auf die Literatur des neuen Kontinents fest und leitet damit implizit eine radikale Infragestellung des europäischen Vorurteils über die *immanente* Unterlegenheit des amerikanischen Menschen ein. Für Domingo Faustino Sarmiento (1811–1888) ist dagegen der Widerstand gegen das Arkadische Bestandteil einer offenen Kritik am spanischen Modell und Legitimationsbasis der in *Facundo* (1845) entwickelten Fortschrittsideologie, ebenso wie dieser Widerstand es ihm erlaubt, die Spannungen zwischen städtischer und ländlicher Mentalität zu erfassen, wie sie sein Protagonist Domingo de Oro in *Recuerdos de Provincia* (Provinzerinnerungen, 1850) verkörpert. Dieses Spannungsfeld zwischen Moderne und Tradition manifestiert sich in ganz Lateinamerika, wenn auch auf unterschiedliche Weise. In *Amalia* (1855) konstruiert José Mármol (1817–1871) eine Liebesgeschichte, mittels derer er die *Degradation* im urbanen Konglomerat Buenos Aires als das Ergebnis der Rosas-Diktatur beschreibt. Kulturelle Koexistenz und Zusammenstöße, welche das mestizische Profil der Stadt bestimmen sollten, wurden von Alfonso Reyes in *Visión de Anáhuac 1519* (Ansicht von Anáhuac 1519, 1915) geschildert, wo dieser die Stadt Mexiko zu Füßen Pizarros ausbreitet. Die Stadt entfaltet sich hier »in einer kristallinen Illusion [...] die zur Gänze aus dem Tempel emporsteigt«, und Reyes ruft das melancholische Lied von *Ninoyolnonotza* in Erinnerung, in welchem das lyrische Ich erklärt: »Der Schmerz füllt meine Seele, wenn ich mich erinnere, wo ich, der Sänger, einst den blühende Ort erblickte.«<sup>10</sup> Unter dem Eindruck dieser arkadischen Vision steht noch Pedro Henríquez Ureñas (1884–1946) paradigmatisches Werk zur lateinamerikanischen Literatur *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (Die literarischen Strömungen im spanischen Amerika, 1945). Doch weder die vermeintlich *gute Wildnis* der arkadischen Natur noch der virgilische Topos *Bellos* stehen im Anschluß an die Urbanisierung im Zentrum der amerikanischen Gesellschaft, wie Gutiérrez Girardot in *La transformación de la literatura por la ciudad* (Die Verwandlung der Literatur durch die Stadt, 1998) schlüssig erklärt.

Der historiographische Beleg des hauptsächlich städtisch geprägten Charakters der lateinamerikanischen Geschichte ist das Werk José Luis Romeros. Dieser Historiker konnte zeigen, daß Lateinamerika zusätzlich zu den Urbanisierungsprozessen bereits das Erbe der Mentalität der großen urbanen Kulturen der präkolumbischen Ära sowie das des spanischen Kolonialprojektes angetreten hatte. Dieses Kolonialprojekt beruhte sowohl auf der Schaffung eines Netzes städtischer Zentren als auch auf der Notwendigkeit einer in sozialer, politischer und wirtschaftlicher Hinsicht dogmatisch geprägten Ordnung, die das Mutter-

land zur Verkenning der präkolonialen Welt und zur Zerstörung ihrer Symbolstädte verleitete. Verweise auf die Transkulturation (*Mestizaje*), in der es zur Ausbildung einer eigenen *amerikanischen Intelligenz* (Reyes)<sup>11</sup> kommt, finden sich, zumindest im Bereich des Ideologischen – wie nachfolgend erklärt –, im Amerikabild Osorios.

Für Osorio ist die Geschichte Lateinamerikas die Geschichte der Zivilisation: Das Bild der Großstadt mit seiner ganzen Last von Säkularisierung und Barbarei zugleich läßt keinen Raum für die Effigien des guten Wilden und seiner literarischen Varianten, den *magischen Realismus*. In seinem integrationistischen Geist von unverkennbar bolivarianischer Prägung entwickelt Osorio seine Definition der »Persönlichkeit« Amerikas in *El problema de la cultura americana* (Das Problem der amerikanischen Kultur, 1944) und in *América debe entrelazar sus destinos* (Amerika muß seine Schicksale verflechten, 1949). Dort huldigt er dem mythischen Bild der kontinentalen Integration, um auf diese Weise einer verstreuten *Intelligenz*<sup>12</sup> zu neuer Einigkeit zu verhelfen, die durch das jeweilige Verlangen nach Autonomie, das die gemeinsame Basis der Nationalstaaten bildete, zu zerfallen drohte. Ein ähnliches Anliegen findet sich auch im ersten Teil seines Essays *El proceso de la independencia americana* (Der Prozeß der amerikanischen Unabhängigkeit, 1950), wo er die globalen Ursachen des Niedergangs Spaniens rekonstruiert<sup>13</sup>. Ohne in Indigenismus zu verfallen, verfaßt Osorio daraufhin in *La organización colectivista en la América precolombina* (Die kollektivistische Organisation im präkolombinischen Amerika, 1955)<sup>14</sup> eine naive Apologie der inkaischen Zivilisation, die er in ebenso fatalistischen wie exotischen und melancholischen Tönen schildert. Doch abgesehen von diesem Essay, sollte er den Indio und vor allem den Mestizen in seinem Romanwerk in dessen neuer Lebenswelt porträtieren: der gesellschaftlich zerrissenen Stadt.

Ein wichtiger kompensatorischer Faktor gegenüber der Krise der Individualität war das messianisch-autoritäre Symbol des *hacendado*. Dieser war, so José Medina Echavarría in *Consideraciones sociológicas* (Soziologische Betrachtungen, 1964), ein Element der »Stabilisierung und Kontinuität« hinsichtlich der zu Ende gegangenen Kolonialepoche, in dessen Umkreis eine tiefgreifende neue gesellschaftliche Abhängigkeit entstand. Mit der Explosion des Verstärkerprozesses hinterläßt die Abwesenheit des *hacendado* »eine schwelende Nostalgie für den verlorenen Vater«. <sup>15</sup> Medinas Feststellung steht in enger Beziehung zu den marginalen Protagonisten der Romane Osorios, die zumeist ihre Väter nie gekannt oder ihre Familien früh verlassen haben und lediglich eine schwache emotionale Beziehung zu diesen und insbesondere zur Vaterfigur unterhalten. Allgemein läßt sich in seinem Romanwerk beobachten, daß die Verantwortung für die Kinder von den Frauen getragen wird, auch wenn etliche von ihnen wie beispielsweise Felisa in *El pantano* (1952) oder die Familienmutter der Garcías in *El camino en la sombra* (1963) ihre Gefühle ihren Kindern gegen-

über in hohem Maße unterdrücken. Die Studie von Medina Echavarría hat unter anderem das Problem der Substituierung des patriarchalischen (und väterlichen) Bildes durch das des *hacendado* aufgezeigt, das indes im Verstärkerungsprozeß seinerseits an Bedeutung verliert. So belegt zum Beispiel der »Doktor« Boves, der *hacendado* im Roman *El pantano*, die Tyrannei des nunmehr in der Stadt sich befindenden dekadenten *hacendado* seinen »Leuten« gegenüber, wenn er diese verfolgt bzw. mißbraucht. Die Stadt bietet ihm nun Zuflucht, um weiter sein Unwesen zu treiben, ohne allerdings die alleinige Kontrolle zu haben, wie es einst auf dem Land der Fall war. In der Stadt kommt es zur Vervielfältigung der *caciques* und ihrer Mittelsmänner – die *hacendados* haben nicht mehr das Monopol der Macht –, die sich wiederum den Verdrängungsversuchen der *bandoleros* zu widersetzen haben, die sich den Netzwerken ihrer Macht entgegenstellen. Seinen politischen Ausdruck findet dieser Prozeß in den Diktatoren- und Führerfiguren, wie sie etwa Martín Luis Guzmán (1887–1976) in *La sombra del caudillo* (Der Schatten des Caudillos, 1929) entwirft<sup>16</sup>. Dem Eindruck der Machtdispute zwischen den diversen mexikanischen revolutionären Führerfiguren widmete der Arzt und politische Aktivist Mariano Azuela (1873–1952) seine Arbeiten zu Phänomenen wie der *hacienda* (*Mala Yerba*, 1909) und der Korruption (*Los caciques*, 1917). In *Los de abajo* (1915)<sup>17</sup> beschreibt Azuela die ländliche Entwurzelung und die Genealogie des Vandalismus im Zuge der Verfolgungen von Revolutionären in Mexiko, ein Thema, das auch Osorio in *Fuera de la ley* (ca. 1947) und in *El camino en la sombra* (1963) für Kolumbien entwickeln sollte. Die im Zuge der Gewalt der Jahrhundertwende grassierende ländliche Armut intensiviert sich in Kolumbien aufgrund der Krise der dreißiger Jahre, nicht zuletzt als Ergebnis interner Migrationsströme. Ganz ähnliche Zusammenhänge verdichten sich im Bild der *verlassenen* Stadt, wie es unter anderem von dem Venezolaner Miguel Otero Silva (1908–1985) in *Casas Muertas* (1955) und dem Mexikaner Juan Rulfo (1918–1986) in *El llano en llamas* (1953) und *Pedro Páramo* (1955) entworfen wurde. Ersterer inszeniert die Agonie der Stadt Ortíz in den Savannen Venezuelas; letzterer hinterließ neben seinem literarischen Werk auch umfangreiche fotografische Arbeiten, welche eindrucksvoll die Verwüstung dokumentiert, die er bereits in seinen Erzählungen freigelegt hatte. In den von Rulfos Kamera belichteten Ruinen entziffert André Stoll »die Vielfalt der einander durchquerenden und überlagernden toten Stimmen« in Orte, in denen ein »leeres Hier«, eine »Topographie der Gewalt« vorherrscht, wie sie die Städte Comala, Luvina und Talpa beherrscht.<sup>18</sup>

Indessen tritt das Thema der *verlassenen* Stadt im Werk Osorios nur sehr sporadisch in Erscheinung. Über die Landflucht finden sich nur einige wenige Anspielungen auf die Umstände, die das Landleben unmöglich gemacht haben, und die Entscheidung, in die Stadt aufzubrechen. Die in Flammen aufgehende

Hacienda der Familie García in *El camino en la sombra* (Der Weg unter den Schatten, 1963) ist nahezu das einzige literarische Zeugnis zu diesem Thema. Wo dagegen ein Stadtbewohner das Land aufsucht, wie in *La cosecha* (die Ernte, 1935) und *El hombre bajo la tierra* (Der Mann unter der Erde, 1944), zeigt Osorio die rurale Zuflucht als möglichen Ort der Kompensation für den Mangel an Möglichkeiten in der Stadt oder als eine weniger dramatische Form der Marginalität gegenüber dem städtischen Bettlertum oder dem Verbrechen.

Osorio entwirft Tableaus der traditionellen *barrios* (Quartiere), die, nachdem ihre ersten Bewohner sie verlassen haben, zu aktiven *Topographien* einer über die Generationen hinweg akkumulierten Gewalt werden. Sozialer Abstieg, die Zersplitterung von Familien und die Vereinzelnung der Individuen unter dem Druck der Umstände treten in den Vordergrund; zur räumlichen Distanzierung gesellt sich das konfliktive politische Umfeld der Stadt. In *Bogotá después de una revolución* (Bogota nach einer Revolution) schrieb Salvador Camacho Roldán (1827–1900), daß »ein jeder sich mehr und mehr in sich selbst versenkt, und ein von Böswilligkeit vergifteter Egoismus, so kann man sagen, zur beherrschenden Leidenschaft der Gesellschaft geworden ist.«<sup>19</sup> Dieses Bild evoziert eine spannungsgeladene Atmosphäre ganz ähnlich den Nachkriegsszenarien, die Osorio in *El camino en la sombra* (1963) beschreibt. Doch während in den armen *barriadas* die Nervosität zunimmt, ziehen zur gleichen Zeit die reicheren Schichten in den Norden der Stadt im Glauben, in der räumlichen Distanz liege die endgültige Lösung für ihr Unbehagen in der *ciudad vieja*. Zugleich freilich öffneten die reicheren Schichten damit einer räumlichen – und wenig später auch politischen – Positionierung der marginalen Schichten den Weg und begannen, ohne sich dessen bewußt zu sein, selbst ein Teil der anomischen Gesellschaft zu werden. Sie repräsentierten zu einem guten Teil den *santafereño*, den traditionellen Einwohner Bogotas, über den Cayetano Betancur in *Autenticidad y simulación* (1942) schrieb: »[...] ich kenne ihn nur aus alten Chroniken, und kaum vermag man ihn heutzutage noch in vereinzelt Momenten eines bestimmten (in Wahrheit sehr selten gewordenen) Menschenschlages zu erraten, wenn man ihn in einem jener Winkel antrifft, die uns noch geblieben sind.«<sup>20</sup> Die Eliten hatten die totalisierende Kontrolle über die Stadt verloren und waren selbst mehr und mehr der Massifizierung unterworfen, da nicht alle ihrer Mitglieder ihre gesellschaftlichen Ziele zu erreichen vermochten. In der populären Gesellschaft teilen sich die Neuankömmlinge und die Alteingesessenen die gleichen urbanen Räume und wirtschaftlichen Bedingungen, was ihre Integration beschleunigt; zugleich erfährt die traditionelle volkstümliche Gesellschaft eine Massifizierung und interne Ausdifferenzierung, im selben Maße wie die Anomie der populären Quartiere zunimmt und zu einem neuen Niveau räumlicher und sozialer Segregation führt, das über die traditionellen Stadtgrenzen hinauswuchert. Zugleich mit der Armut explodieren auch die sozialen Erwar-

tungen und die neuen Formen von Produktion, Reichtum und Marginalität, die ihrerseits neue Berufe, neue Konflikte und neue Formen der Besitzergreifung des öffentlichen Raumes hervorbringen. Diese Formen der Verschiebung und sozialen Ausdifferenzierung der traditionellen bogotanischen Gesellschaft war ein allen lateinamerikanischen Großstädten gemeinsames Phänomen. Die traditionelle Gesellschaft – die oberen wie die unteren Schichten – findet sich damit alsbald in einer neuen Position, die derjenigen aus dem Bericht der macondinischen Patrizier in *La hojarasca* gleicht: »wir, die wir die ersten gewesen waren, waren plötzlich die letzten; wir waren die Fremdlinge, die Emporkömmlinge.« Die *urbane Explosion* (Henri Lefebvre)<sup>21</sup> war überdies eine »blinde Revolution«, die sich allmählich ideologisierte. Der Prozeß sozialen Wandels in Kolumbien eröffnete nur sehr begrenzte Räume für die Ausbildung einer Mittelschicht, wies doch die Hauptrichtung sozialer Mobilität nach unten.

Damit bildet sich landesweit eine parasitäre Mittelklasse heraus, die keine dynamisierenden ökonomischen Effekte erzeugt. Anschaulich vorgeführt wird diese in zwei Erzählungen von Osorio über Armut und Arbeitslosigkeit, zentriert in *Hombres sin presente* (1938) um die Figur eines öffentlichen Angestellten und in *El pantano* (1952) um die eines lohnabhängigen Künstlers, der sich gemeinsam mit seiner Frau zum Umzug in eines der Randquartiere der Stadt gezwungen sieht. Beide Romane spielen hauptsächlich in Vierteln, die von ruralen Migranten und traditionellen urbanen Armen bewohnt werden. Gemeinsam bilden diese, in Romeros Worten, eine »vereinte und kompakte Gesellschaft, die sich einer anderen vereinten und kompakten Gesellschaft entgegenstellt.«<sup>22</sup> So ist in Osorios *El día del odio* (1952) jede einzelne Figur Bestandteil einer *virtuellen* sozialen Klasse, in welcher sie auf Angestellte und Arbeiter trifft, die sich ihrerseits durch sozialen oder symbolischen Aufstieg von ihrer Klasse abzusetzen versuchen. Angesichts der zunehmenden Untauglichkeit des Konzepts der *Gesellschaftsschicht* und der sozialen Ausdifferenzierung innerhalb der traditionellen populären Schichten verlagert sich Osorios Interesse zusehends auf die Klassifizierung der Berufe. Diese sind ebenso unsicher wie flüchtig. Sie reichen von Kategorien wie dem fahrenden Händler, dem Pfandleiher, dem Dienstmädchen und dem Polizisten, bis hin zu den Prostituierten, Verbrechern und öffentlichen Angestellten. Diese Typologien sind das Ergebnis eines immer offensichtlicher werdenden sozialen Gefälles: Während die »normalisierte Gesellschaft« im Zurückweichen ist, gliedern sich die Immigranten, die anfangs noch außerhalb der urbanen Normen standen, der traditionellen populären Gesellschaft ein und tragen somit zum Zusammenbruch der traditionellen sozialen Ordnung bei.

Dieser Auflösungsprozeß beginnt in Resonanz und als Ergebnis der eindringenden Bevölkerungsgruppen und gipfelt im Kontakt und in der Fusion des Einheimischen (der Bogotano) mit den Fremdlingen (den Flüchtlingen). Dies führt zu *Anomie*, zu ökonomischer und sozialer Instabilität und zum Austausch

unterschiedlicher Lebenserfahrungen der Bogotaner; das chaotische Aufeinandertreffen von Individuen führt im Ergebnis zum allmählichen Schwinden des *Gemeinschaftssinnes* zugunsten einer zunehmend normierten Gesellschaft. Als Phänomen der Desintegration und Anzeichen einer defizienten gesellschaftlichen Verregelung Bogotas stellt die *Anomie* zugleich ein konstitutiv *variables* Phänomen dar, das von *Krisen* (wie der *Tausendtagekrieg*) produziert wird, welche die Stabilität in Gesellschaft, Wirtschaft und Verhalten untergräbt und die Bande der Solidarität in den armen Stadtvierteln dem Imperativ des Überlebens und der Intensivierung des Lebens preisgibt. In einer zusehends impersonalen Gesellschaft wird Distanz zur Garantie höherer Sicherheit, ist doch »die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, [...] die *Steigerung des Nervenlebens*, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht.«<sup>23</sup> Der Individualismus ist nicht an der Emanzipation vom gesellschaftlichen Regelwerk interessiert, sondern stellt vielmehr eine besondere Form der Regulierung und Integration dar. Seinen ständigen Brüchen ausgesetzt, beginnen die traditionellen Ideen und Werte, die noch bis vor kurzem die Gesellschaft anleiteten und kontrollierten und somit ein dominantes Verhaltensmuster statuierten, selbst Teil der anomischen Gesellschaft zu werden. Die Antipathie, Distanz und Aversion gegen jeglichen Kontakt sind Teil eines Prozesses, innerhalb dessen die »Atrophie der individuellen durch die Hypertrophie der objektiven Kultur« laut Simmel »sein Grund des grimmigen Hasses« ist.<sup>24</sup> Osorio Lizarazo legt diesen Typus der Verbitterung in den gesellschaftlichen Beziehungen frei, während zugleich die Atrophie des Marginalen deutlich als Ergebnis desselben anomischen Prozesses gekennzeichnet wird, der die gesamte Gesellschaft erfaßt hat.

In *El criminal* (1935) macht Osorio deutlich, daß das *abweichende Verhalten* und der tiefe Haß, den seine Figur Higinio González empfindet, ihren Grund in der Atrophie haben, das heißt in dem Mangel an Bildungsmöglichkeiten und in den prekären Lebensumständen, die der Journalismus in der Großstadt bietet. Higinio wird zum Mörder, doch der Autor läßt durchblicken, daß es der anomische Kontext der Stadt Bogotá ist, der sein kriminelles Verhalten provoziert. Der Protagonist ist hier kein parasitäres oder asoziales Element, sondern vielmehr aktiver und gewöhnlicher Bestandteil des bogotanischen Gesellschaftslebens. In diesem Roman sind weder die *Integration* jemals perfekt noch die *Anomie* jemals absolut. Konformismus und *Abweichung* stellen keine einander ausschließenden Gegensätze dar, sondern vielmehr Momente, die in Individuen wie in gesellschaftlichen Gruppen auf simultane Weise präsent sind, je nach der Einwirkung der sozialen Strukturen. Diese Strukturen bestimmen ein *normatives* Lebensmodell, das mit den gesellschaftlichen »Absteigern« wie Higinio oder mit den Emporkömmlingen wie der Familie García in *El camino en la sombra* in Konflikt gerät. Letztere tritt, nach einer anfänglichen Periode der Abwesen-

heit jeglicher Norm unmittelbar nach der Aufgabe ihrer ländlichen Wurzeln aufgrund des Krieges von 1883, in zusehends intensiveren Kontakt mit den traditionellen populären Sektoren Bogotás, vor allem dank ihrer Einbindung in das urbane Netzwerk zur Unterstützung der liberalen Guerilla während des Tausendtagekriegs. Im Zuge dieses Kontaktes erlangen die *Garcías* allmählich eine uniforme Stellung gegenüber der Stadt und werden ein Teil einer distinktiven sozialen und politischen Kraft. Osorio gelingt es hier, das Phänomen der Anomie innerhalb der populären Sektoren, ebenso wie ihre Ausweitung auf das gesellschaftliche Ganze, zu erfassen. Doch obgleich er selbst der normalisierten Gesellschaft (nämlich der traditionellen Populärkultur) angehörte, sah er in der anomischen Gesellschaft nicht eine Bedrohung. Vielmehr versetzte er sich in ihre Lebenswelt, dort wo er sie, in José Luís Romeros<sup>25</sup> Worten, »von einer abstrakten und kollektiven Masse in eine erwartungsvolle Gruppe individueller und konkreter menschlicher Wesen verwandelt, erdrückt von Armut und Hoffnungslosigkeit, und machtlos gegenüber dem Ungeheuer, welches sie unterdrückte und dessen Beweggründe sie nicht zu begreifen vermochten.«

Der bogotanische Schriftsteller überführt diese historische Beobachtung in Literatur. Keine der Figuren seiner Romane vermag ihr Schicksal und ihre Lebensumstände zu begreifen und ihr Unbehagen in Worte zu fassen; als solche haben sie teil an dem, was Pío Baroja als »reißenden und unbewußten Strom« bezeichnete, »dessen Akteure eine Komödie darstellten, welche sie nicht begriffen.«<sup>26</sup> Der *caudillo* (Führer) vermochte deshalb zu ihrem Interpreten zu werden. Der Haß wurde hier die Form, in welcher ein unaussprechliches Gefühl zum Ausdruck kam, das im Grunde ein massenhaftes Verlangen nach gesellschaftlicher Integration war. Als kontinentales Phänomen kulminierte dieses in den Volksaufständen in Buenos Aires am 17. Oktober 1945 und in Bogotá am 9. April 1948: »Beide Städte«, so schreibt Romero, »hatten aufgrund der internen Migrationen ein rapides zahlenmäßiges Wachstum erfahren; beide hatten die Bildung eines Gürtels populärer Quartiere um die traditionelle Gesellschaft herum erlebt; und beide hatten gesehen, wie sich die neue Masse gegen die traditionelle Gesellschaft polarisierte, eine Masse, in der Gruppen von Immigranten mit Sektoren der populären Schichten und der unteren Mittelklasse verschmolzen, welche am meisten unter der Krise und der wirtschaftlichen Rezession gelitten hatten.«<sup>27</sup> Die Empörung über die Aggression gegen den *caudillo* – die Inhaftierung Juan Domingo Peróns und die Ermordung Jorge Eliécer Gaitáns – bildete in beiden Fällen den gemeinsamen Nenner. Doch in Argentinien blieb die Führergestalt am Leben, und die Aktivität der Masse erreichte nicht das Ausmaß an Gewalt, wie es in Bogotá der Fall war. Die Massen aus dem andinen *altiplano* (Fläche im Hochgebirge), mestizischer noch als die *cabecitas negras* (schwarzhaarige Leute) in Buenos Aires, hatten ihre einzige Hoffnung verloren, die bis dahin ihren Haß institutionell zu kanalisieren vermochte. Romero

verstand diese Konjunktur der Gewalt als das Ergebnis eines unaufgelösten historischen Widerspruchs zwischen den Männern in Gehrock und Zylinder und denen in *ruanas* und runden Hüten, mit anderen Worten, zwischen der *offiziellen* und der *realen* Stadt. Osorio hatte sich systematisch mit diesem Widerspruch beschäftigt, besonders nachdrücklich in *El día del odio* (1952) und in seiner Biografie Gaitáns (beide 1952 in Buenos Aires publiziert) sowie besonders in *El camino en la sombra* (1963). Im Hinblick auf die Gaitán-Biographie erklärt Romero, daß Osorio »der Präsenz der Gruppe der Immigranten keine Aufmerksamkeit schenkt, obgleich diese mit Sicherheit ein Bestandteil der Faktoren waren, die er aufzählt.«<sup>28</sup> Indessen zeigt Osorio in den beiden Romanen detailgenau auf, wie sich die *Entwurzelung* des Neuankömmlings intensiviert und wie dieser sich zur gleichen Zeit in die Gesellschaft integriert. Die offizielle Stadt lehnt die ländlichen Lebensformen ab, während diese von der Massifizierung integriert werden. *El día de odio*, das Arturo Alape (1938–2006) in *El bogotazo, memorias del olvido* (1983) als »den gelungensten Roman über den 9. April« bezeichnet hat, hebt sich von der politischen Konjunktur des Augenblicks ab und zeigt, wie die soziale Spaltung die Entstehung und Manipulation des kollektiven Hasses ermöglicht, nur um eine erneute und ausgedehnte Periode der Gewalt einzuläuten, in welcher die bereits urbanisierten *hombres de levita y de ruana* sich in einen fanatischen Kampf stürzen, getragen überdies von dem Wunsch nach Wiederkehr der verlorenen Ikone. Wenn sich auch zahlreiche Werke innerhalb der Gruppe von Romanen, welche die *violencia* um die Mitte des vorigen Jahrhunderts thematisieren<sup>29</sup>, mit diesem Zusammenhang befassen und dabei auch von der Grausamkeit Zeugnis ablegen, mit der ein politischer Konflikt gelöst werden sollte, so hat doch lediglich Osorio die Rolle zu zeigen vermocht, die der Großstadt im anomischen Prozeß des Übergangs zur Modernität zukommt.

Angesiedelt in einer Stadt gewaltiger Immigrationsströme und mit einer gefestigteren und stärker kosmopolitischen Mittelklasse, verweisen die Romane *El juguete rabioso* (Das furiose Spielzeug, 1926), *Los siete locos* (Die sieben Irren, 1929) und *Los lanzallamas* (Die Flammenwerfer, 1939) des Argentiniers Roberto Arlt auf einen Topos des Osorioschen Romanwerks: die Bedeutung des Verbrechens als Vehikel sozialen Aufstiegs. In *El criminal* (1935) zeigt Osorio, wie die Marginalität die Spannung aufs äußerste zuspitzt, die sich zwischen dem Schicksal des sozialen *niemands* und der Möglichkeit eröffnet, durch das Verbrechen zum *jemand* zu werden. Die öffentliche Anerkennung kompensiert die von der urbanen Anomie gestiftete Verwaisung und wird damit als Kanal einer möglichen Integration in die Gesellschaft projiziert. Osorios Figuren stehen auf niedrigerer gesellschaftlicher Stufe als diejenigen Arlts. Higinio González sieht sich in einer gesellschaftlichen Anonymität dahintreiben, die alle seine Handlungen überschattet, führt einen fruchtlosen Überlebenskampf und be-

schließt endlich, ein Verbrechen zu verüben, damit die Gesellschaft von seiner Existenz Notiz nimmt. Im Umfeld dieser Anonymität befaßt sich Osorio mit den verschiedensten Typen von Marginalen: In seinen Chroniken *Judios sin dinero* (1939) und *Los parias del mundo* (1950) schildert er Gruppen jüdischer Einwanderer aus Deutschland als »vergessene Elite«. Während seines Aufenthalts in Argentinien schreibt er *Los mendigos de Buenos Aires* (1948), eine Chronik über vermeintliche Bettler und Vagabunden der Großstadt, die ihr Gegenüber in *Hombres del subsuelo* (1950) finden sollte, wo diese als *subhombres* und ruhelose Seelen beschrieben werden, als »Larven mittelalterlicher Legenden«, deren Existenz erst durch den Unfall eines kleinen Flugzeuges ans Licht kommt, das in die Abwassertunnel unter der Stadt hinabgeschleift wird, in denen diese leben.

Diese beiden Chroniken sind weit von jeglichem literarischem Tourismus und Exotismus entfernt. Wie die »Marías« in Mexiko und ähnliche Typen von Bettlern in Argentinien sind auch diese »ein untrüglicher Ausdruck der gespaltenen Gesellschaft« (Romero), und der pathetische Ton des Chronisten nur ein Mittel, um die Aufmerksamkeit für jene zu wecken, die nicht von den Vorzügen der industriellen Gesellschaft profitieren und so potentiell eine Mentalität der Niederlage entwickeln. Diese Niederlage äußert sich schließlich in einer simulierten Armut als Mittel zur Sicherung des Lebensunterhalts, in die der Einzelne tatsächlich noch nicht gefallen ist, die ihn jedoch in jedem Augenblick bedrängt und die ihn jegliches Selbstbewußtsein verlieren läßt.

Osorio ist fasziniert von Figuren, die von der Gesellschaft depriviert worden sind, wobei dies in einigen Chroniken sogar Tiere und Gegenstände erfassen kann. Diese Bilder werden komplementiert durch die sprachlichen Eigenarten eines bestimmten Berufsstandes oder Soziolekten wie dem der Verbrecher, der Prostituierten, oder der Hausangestellten von Bogotá. Seine Ästhetik des Häßlichen geht von der unverblühten Wirklichkeit aus; die Macht des Hasses begleitet die humanen und urbanen Deformationen im gleichen Maße, wie er eine Hoffnung auf Wiedereinsetzung in die verlorenen und verlachten Rechte ausdrückt. Die »harte« Wirklichkeit wird hier über die ästhetischen Parameter gestellt und zeitigt einen umfassenden Beleg der Bedeutung der Armut für die Transformation der Stadt. Die Armen bilden einen tragischen Chor, der das Ausmaß seines Elends erahnt: Das Häßliche kann nicht allein in den ästhetischen Kategorien der *schönen Künste* erfaßt werden, ist es doch durch einen Hintergrund sozialer Ungerechtigkeit determiniert. Die Welt des Absteigers besteht aus grauen Situationen und Gesprächen, zuweilen gewalttätig, die im allgemeinen von Erklärungen des Autors oder von den tragischen Erinnerungen aus der Kindheit der Figur unterbrochen werden. Die Häßlichkeit und die Infamie verdichten sich zu einer sozialen und moralischen Kritik, die den Haß der Armen rechtfertigt. Die narrative Strategie führt folglich nicht zu einer Reduzie-

rung des Subjekts, sondern zeigt dessen Elend als Beispiel für die Reduzierung auf, die die Gesellschaft seiner Subjektivität auferlegt. So wird die massifizierte Dimension des sozialen und existentiellen Abstiegs des Marginalen offenbar, seine Atrophie, die bis dahin nicht wahrgenommen wurde, weil sie sich als *natürliche Begleiterscheinung* der traditionellen Gesellschaft präsentierte.

Angeordnet zum Zweck der Beschreibung (und Rechtfertigung) des Hasses und der Anklage der Armut, kennt die Sprache von Osorios Figuren keine Stilisierungen. Sie versucht den Begriff der Würde in der Betonung der sie umgebenden Katastrophe wiederherzustellen, der expressiven Bedeutung der sozialen Zerstörung des Subjekts. Osorio wählt heruntergekommene Realitäten und Figuren aus und hebt an ihnen den Degradationsprozeß und dessen Ergebnisse hervor. Diese Darstellung der Stadt ist weit von einem »Bedürfnis nach Schwarzmalerei«<sup>30</sup> entfernt, das seine Romane angeblich zum Scheitern verurteile. Abgesehen vom sprachlichen Rassismus, der dieses lyrische Urteil über das Werk des Bogotanes durchzieht, wird in diesem ein Punkt deutlich, der zugleich die früde Bigotterie und den Einfluß der offiziellen Geschichtsschreibung auf die kolumbianische Literaturkritik verrät. Der bogotanische Romancier reduziert seine Figuren nicht auf einen bloßen *Reflex* der Gesellschaft, sondern arbeitet von einem ontologischen schriftstellerischen Selbstverständnis heraus, das es ihm erlaubt, die Erinnerung als Weg eines Selbst-Bewußtseins freizusetzen, durch das sich die Integrität des Subjekts manifestiert. Das Werk Osorios zeigt, daß die Ästhetik des Schönen eine eingeschränkte ästhetische Norm ist, welche die Beurteilung des Kunstwerks durchaus behindern kann. Es ist Teil einer Spannung zwischen *nicht mehr schönen* und *schönen Künsten*. Deswegen tritt der Degradation der Individuen die der Liebe hinzu, wie in der Erzählung *La ventura implacable* (1943), in welcher ein Paar Turteltauben die verschiedensten Schwierigkeiten bewältigt und doch am glänzendsten Moment ihres Lebens ins Elend stürzt, als ein Wiesel das Nest überfällt, die Eier verschlingt und den Tauber tötet. In *El espíritu de la especie* (1943) entwirft Osorio eine Apologie auf das Leben der Ameisen, nur um alsbald Szenen einzuführen, in denen deren Werk vom Menschen und der Natur zunichte gemacht wird, ebenso wie es in *La derrota* (1946) einem englischen Hahn widerfährt, der von einem amerikanischen Hahn vor den Augen der Hühner verächtlich gemacht und in den Tod getrieben wird. In *El día del odio* und *El camino en la sombra* schließlich behandelt Osorio das Thema der Diskriminierung im Inneren der untersten Schichten. Das Phänomen des Übergangs trägt hier fatale Züge, und der Schwächere wird Mittel zum Zweck der Integration des Stärkeren.

In *La cara de la miseria* (1926) »sind die Verunbildungen des Geistes und der Materie das Produkt der Stadt selbst«, Teil der »erstaunlichen Mimik des Antlitzes des Elends«. Jenseits des Masochismus und der Verbitterung, die jeder

einzelne mit sich trägt, gibt der Autor hier der intellektuellen und künstlerischen Erfahrung des *Bewußtseins* der Großstadt eine neue Dimension. In *La Casa de vecindad* (1929) steigt ein arbeitsloser Setzer zum Bettler herab, wogegen Higinio González in *El criminal* aus völliger Mittellosigkeit zum »Journalisten« aufsteigt, während ihn die Syphilis zerfrisst und er, in seiner Gier nach Ruhm, seine Konkubine tötet und im Kerker endet. Die Hauptfigur des kleinen öffentlichen Angestellten in *Hombres sin presente* (1938) wird von seiner Frau verlassen, als er nach langer Arbeitslosigkeit endlich eine neue Anstellung findet. Der »Wiederauferstandene« in *Barranquilla 2132* (1932) begeht Selbstmord, als er entdeckt, daß die Gesellschaft der Zukunft, in der er angekommen ist, jegliche Individualität beseitigt hat. In *Garabato* (1939) führt Osorio, nachdem er den schwierigen Kampf einer Familie um die Erziehung ihres Kindes geschildert hat, Ereignisse von der Stigmatisierung des Kindes bis zu Krankheit und Sterben des Vaters im Angesicht staatlicher Gleichgültigkeit ein. In anderen Fällen wie in *El pantano* vermittelt die urbane Peripherie den Eindruck dessen, was Martínez Estrada (1933)<sup>31</sup> im Hinblick auf die Umgebung von Buenos Aires als *gran aldea*, großes Dorf, bezeichnet hat, eine Zone des Übergangs, in die derjenige flieht, der seine Grundbedürfnisse in der Stadt nicht mehr befriedigen kann, und die es diesem dennoch erlaubt, in die Stadt integriert zu bleiben.

Lediglich zwei Romane Osorio Lizarazos befassen sich mit der Notwendigkeit einer radikalen Flucht aus der Stadt. In *La cosecha* (Die Ernte, 1935)<sup>32</sup> und *El hombre bajo la tierra* treten bogotanische Emigranten auf, die sich der ländlichen Umgebung der Kaffeeplantagen oder des Bergbaus eingliedern und dabei einen individuellen Verfallsprozeß durchmachen. Im ersten Werk erzählt Osorio von den Transformationen im Leben des jungen Bogotaners Ernesto Martínez auf dem Lande, nachdem er in eine Kaffeeregion ausgewandert ist<sup>33</sup>: In der Folge einer »Kindheit voller Wünsche und Fiktionen« und einer »entbehrungsreichen« Jugend träumt die Figur nach ihrem Wechsel aufs Land vom Erwerb eines Hauses, »einer guten Ehe, mit einer reichen und eleganten Frau« und einer Reise nach Europa.<sup>34</sup> Ernesto nimmt seinen eigenen Verfall wahr, verschleudert seinen Lohn und die Rücklagen der Firma, für die er arbeitet, macht schlechte Geschäfte und heiratet schließlich die Tochter eines armen Siedlers, einem Flüchtling des Tausendtagekriegs. In das Schicksal seines Scheiterns ergeben, notiert Osorio, »verschwand der Stadtmensch und begann sich an jenes primitive Dasein zu gewöhnen, unfähig, seiner Anziehungskraft Widerstand zu leisten.«<sup>35</sup> In ganz ähnlicher Weise hatte Ambrosio Múnera, der Protagonist des zweiten Romans, »in der Stadt vergebens eine Beschäftigung gesucht und war gescheitert«. Er flieht in eine Bergbausiedlung in den Anden und gliedert sich trotz vielfältiger Konflikte dort ein, denn eine Rückkehr in die Stadt würde bedeuten, »aufs neue ohne Ziel umherzuirren und schließlich nach Hause zurückzukehren, die Prügel des Vaters zu empfangen und gänzlich ge-

brochen zu sein.«<sup>36</sup> Seine Faszination für das Land ist von kurzer Dauer, denn die Monotonie des Lebens »macht es bald schwer, neue äußerliche Reize zu finden«. Die Minenarbeiter, »Bestien des Erdreichs«, für die sich das Leben auf harte Arbeit, ein gutes Messer und Glücksspiel reduziert, empfangen ihn auf rauhe Weise aufgrund seiner bogotanischen Herkunft und seiner Schulbildung, und akzeptieren ihn am Ende doch. Etliche von ihnen werden das Opfer von Zweikämpfen, obgleich »sich niemals Spuren noch Zeugen finden wollten«. Múnera versucht den Rhythmus dieser Aggression zu brechen und wird am Ende, als er einen Rivalen tötet, doch von ihr absorbiert. Diese Figuren fliehen die Stadt nicht auf der Suche nach Abenteuern, noch leben sie erfüllt von Nostalgie wie die Figur Arturo Cova in *La vorágine* (1924)<sup>37</sup> von José Eustasio Rivera (1888–1928), läßt ihnen doch die Unzulänglichkeit der Mittel zur Sicherung des Lebensunterhalts keine andere Wahl, als die Stadt zu verlassen.

Im Übergang Bogotás zur Großstadt lassen sich drei entscheidende Perioden ausmachen:

1. zunächst die von den Bürgerkriegen der Jahrhundertwende verursachten Migrationsströme (1885, 1895, 1899–1902),

2. die Weltwirtschaftskrise der dreißiger Jahre, die überall in Lateinamerika ganz ähnliche Effekte zeitigt,

3. und schließlich die *violencia* von 1948 bis 1953.

In *Treinta años de nuestra historia* (1957) bemerkte Darío Mesa, daß, trotz des Wachstums der kolumbianischen Ökonomie in den zwanziger Jahren, um die Mitte der dreißiger Jahre erste Anzeichen einer großen Krise bemerkbar wurden. Vom Wachstum profitierten indes nicht alle in gleicher Weise, vielmehr veränderte sich die Physiognomie Bogotás mit jeder einzelnen Konjunkturphase, wie es die Geschichten der Garcías und der Albarráns in *El camino en la sombra* (1963) und *Hombres sin presente* (1938) verdeutlichen, deren Historie sich vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die dreißiger Jahre zieht, während Osorio das Elend der vierziger Jahre in *El día del odio* (1952) schildern sollte. Der sozio-historische Wert dieser Texte ist in vielen Studien zur Urbanisierung Bogotás verkannt worden. In exemplarischer Weise erklärt etwa Kurt D. Zaugg in *Bogotá / Kolumbien*, Bogotá sei in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eine »romantisch-philanthropische Stadt« mit einer bedeutenden Mittelklasse gewesen, die sich erst in den fünfziger Jahren in eine »Zufluchtsstadt« verwandelt habe.<sup>38</sup> Im Gegensatz dazu zeigen die Werke Osorios, daß bereits in der Wachstumsphase der tragischen und ungeschützten Stadt Romantizismus und Philanthropie keineswegs die bestimmenden Tendenzen waren und die Anfänge der »Zufluchtsstadt« in die Zeit der Bürgerkriege der Jahrhundertwende zurückreichte. Zugleich zeigen sie auf, daß die Zufluchtsuche ein Mittel des Überlebens war, während die wesentliche Perspektive darin bestand, sich in eine Stadt zu integrieren, deren Mythen und reale Möglichkeiten zugleich zur

definitiven Abkehr vom Landleben einzuladen schienen. In die gleiche Art historischer und soziologischer Ungenauigkeiten verfällt auch die Anthologie *Die lateinamerikanische Groß-Stadt* (1995), in der zudem die Beiträge wichtiger Sozialwissenschaftler wie Jorge Basadre, José Luis Romero und Oscar Lewis unbeachtet bleiben.<sup>39</sup>

Andererseits erklärt Osorios Werk die historische Beharrlichkeit einer gesellschaftlichen Teilung, welche die Formation der Großstadt begleitete und die sich fortsetzte, da »in den folgenden vierzig Jahren nach der Krise von 1930«, so schreibt Romero, »der Prozeß einer tiefergehenden Integration zweier Untergesellschaften, aus denen sich die geteilte Gesellschaft zusammensetzte, kaum vorangekommen« ist.<sup>40</sup> Zu dem Ausmaß dieser Teilung in Kolumbien während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und seiner Darstellung in der Literatur bemerkt Darío Mesa: »Die kolumbianische Stadt erlitt ihr traditionelles Elend. Dies war in der Statistik klar ersichtlich, erschien aber deutlicher in naturalistischen Romanen wie denen von J. Osorio, in denen der Schrecken von Kapitalakkumulation und Verarmung der Massen bis zur Nacktheit demaskiert wurden.«<sup>41</sup> Osorio setzte zu dieser Nacktheit die Tradition der Diskriminierung, die der vorherrschende Zug in der Formation der Großstadt war, mehr noch als die vermeintliche Tradition der Armut (Cobo Borda, 1978).<sup>42</sup>

Seine Protagonisten leben und delirieren als Behälter des Hasses in einer Welle latenter Gewalt, die das nervöse Leben der Großstadt noch intensiviert. Die Krise der Dreißiger zwingt die führenden Gruppen, eine »innere Änderung« zu akzeptieren, deren gesellschaftlicher Preis, trotz des wirtschaftlichen Nutzens der Abtretung Panamas (1903), die armen Massen bezahlen mußten. Das innere Leben anzupassen, impliziert die Modernisierung einer Gesellschaft, die geprägt ist durch Lebensstile verschiedener historischer Phasen der lateinamerikanischen Stadt. Es sind also keine »unhistorischen« oder »überhistorischen« Phänomene, nicht einmal *sui generis*. In der gesellschaftlichen und singulären Manifestation dieses Übergangs sieht Osorio eine große Fülle literarisch verwertbaren Materials, »einfacher Themen« und »flachen Lebens«, die in bezug auf seine Zwecke den »außerordentlichen Wesen« vorzuziehen sind, wie er in *Divagación sobre la novela* (12. Februar 1936) sagt. Die letzteren beschreibt er als Prototyp, mit dem man das Kunstwerk des 19. Jahrhunderts in Kolumbien begriffen und außerdem den schlechten Geschmack »über die Literatur und die Sitten« ausgebreitet hat. Für den Schriftsteller aus Bogotá war der gesellschaftliche Gebrauch der Kunst ein offen antilyrisches Postulat, das er auf die Konstruktion einer epischen Poesie und Tragödie ausrichtete. Dieses Konzept der Kunst impliziert für Osorio einerseits das Streichen der Dissoziation zwischen dem Angenehmen und den sozial nützlichen Kategorien in seinen Romanen sowie andererseits das Wiederentdecken des Unerfreulichen, um dem Erzählen einen sozialen Nutzen geben zu können.

Osorio rehabilitiert die Idee des sozialen Nutzens der Literatur in Kolumbien und kompensiert die Defizite wissenschaftlicher und staatlicher Rationalität gegenüber einer neuen Wirklichkeit, die zugleich ein neues Wissen und eine neue Kunst einforderte. Diese Rehabilitation des Ästhetischen impliziert auch eine Verteidigung des Vermögens der Kunst, die Wirklichkeit von Geschehnissen und Werten zu rekonstruieren. Doch sein Werk erschöpft sich nicht in der Rekonstruktion und Rehabilitation, es eröffnet zugleich eine Möglichkeit der Neuausrichtung der Sozialwissenschaften, das heißt, es eröffnet einen Weg gegenseitigen Austausches zwischen Gesellschaft und Wissenschaft. Von seinen Biographien der Führer der Unabhängigkeit und der Kriege des späten 19. Jahrhunderts bis zu Gaitán, über die zerschundenen Figuren seiner Romane, treibt ihn der Prozeß narrativer Konstruktion der Frustration und des Hasses in seinen psychosozialen und historischen Zusammenhängen dazu, eine Epik der Besiegten und der Antihelden zu entwerfen, deren einziges Heil in der Beharrlichkeit ihrer Verbitterung liegt. In *La esencia social de la novela* kritisiert er die Popularisierung des schlechten Geschmacks durch das Radio und den Mangel ästhetischer Anregung für die Massen. Die totalisierende Erfahrung der Modernität wird »vertagt«, doch diese ist dennoch gegenwärtig. Die Massifizierung säkularisiert die Gebräuche, erschüttert die traditionelle Gesellschaft und ruft eben deshalb eine Konstellation sozialer Brüche neu in Erscheinung, wie sie schon der barocken Welt zueigen war. Es macht schon keinen Sinn mehr, schöne Bilder zu entwerfen, noch gibt es eine Rechtfertigung dafür, »sich in sich selbst zurückzuziehen«<sup>13</sup>. Doch ebenso ungeeignet erscheint Osorio das Schema des *sozialistischen Realismus*, um so weniger, als er sich selbst als Antikommunisten begreift. Unter dem kategorischen Imperativ der »Anklage« erweisen sich weder die schönen Künste noch der Elfenbeinturm als geeignet für die künstlerische Kreation. Und obschon sein gesamtes Werk von diesem Engagement erfüllt ist, setzt er lediglich in *El pantano* (1952) die Untauglichkeit des nach Schönheit und Einsamkeit strebenden Künstlers in einer Nebenfigur wie Rogelio Ferrara karikaturesk in Szene, dessen Leidenschaft für die Kunst bar jeden Talentes ist und schließlich von der Armut und Häßlichkeit des Viertels und der ihn umgebenden Menschen verschluckt wird. Für seine Konstruktion sozialer und psychologischer Typen setzt Osorio auf die Notwendigkeit systematischer Verfolgung »der Art zu handeln, zu denken und zu agieren« eines Individuums, um so aus diesem eine Figur zu machen. Lediglich in dieser Weise sieht er die Möglichkeit, ihre Widersprüchlichkeiten zu verstehen und die epische oder dramatische Form zu finden, die sie schließlich charakterisieren wird. Diese Unterwerfung unter die Wirklichkeit erlaubte es ihm, die neue menschliche Dimension des Lebens in der Großstadt zu erfassen. So strebte er nicht nach einer *ästhetischen Wirkung* traditionellen Typs, die gerade auf der Abkehr von diesem Realitätsprinzip beruht hätte. In dieser Spannung zwischen ästhetischem Ideal und Wirklichkeit ent-

scheidet sich Osorio für die sensible Dimension des Lebens, die *volkstümliche Seele*, ohne diese einem Prinzip der »Verschönerung« zu unterwerfen.

Jenseits der »pittoresken Beschreibung, von übermäßigem Lyrismus und blumiger Vielfalt von Adjektiven durchzogen«, glaubt er, daß ein Roman »wie im biblischen Fluche unter Schmerzen geschrieben werden muß. Jedes Kapitel hat der Ausdruck eines Martyriums zu sein.« Osorio war ein Künstler, der die Armen als einer unter ihresgleichen aufsucht, ein Künstler, der »dank seiner Absage« an sich selbst meint, das »Verlangen des Volkes« in sich aufzunehmen. Der Wert seines Werkes ist also ein sozialer und verdankt sich dem Umstand, »die Literatur als ein Instrument zur Erweckung des Bewußtseins«<sup>41</sup> aufgefaßt zu haben. Wie Pío Baroja thematisiert Osorio die Unterprivilegierten der Gesellschaft und schafft soziale Typen, die wie Higinio González (*El criminal*), Juan Manuel Vásquez (*Garabato*) und El Forge Olmos (*El día del odio*) ganz ähnlich wie Barojas Figur Andrés Hurtado aus *El árbol de la ciencia* (1911) die Frustration eines Verlangens nach Bildung und Integration im Angesicht des Mangels an Möglichkeiten und gesellschaftlichen Ansporns in Szene setzen. Indes sind diese Protagonisten überdies von jeglichem Zugang zu Ausbildung und Berufsleben ausgeschlossen und sehen sich von der »Masse« aufgesogen, bis sie schließlich im Verbrechen und ruhelosen Vagabundieren durch die Unterwelt enden. So geschieht es im Falle Higinios oder Olmos, die beide schließlich ihren Kampf um Bildung für verloren geben. Osorio selbst geht einen anderen Weg als seine Figuren; den eines »bürgerlichen Extremisten«, eines *freischwebenden Intellektuellen*, ähnlich den Anwälten und marginalen Journalisten, wie sie Baroja beschreibt. Es war ein soziales Phänomen, das ihn auf Grund der politischen Instabilität und wirtschaftlichen und existentiellen Fragilität an der Ausbildung seiner unabhängigen Künstlerrolle hinderte. So ist es kein Wunder, daß der einstmals Widerständige und »Verteidiger« der Armen alsbald von Liberalen und Populisten domestiziert werden sollte, die ihn mit der Mission der »Beeinflussung der öffentlichen Meinung« betrauten, ohne ihm im Gegenzug bürokratische Posten von Bedeutung zu verschaffen. Als im Bann der momentanen Umstände gefangener Intellektueller, ist Osorios Leben von der existentiellen Sorge um die unmittelbare Zukunft überschattet. Biographien und Monographien wie *La isla iluminada*, *El vacilo de Marx*, *Así es Trujillo* zeugen von ebendieser Spannung zwischen unabhängigem Romancier der weiter oben genannten einerseits und instrumentalisiertem Schriftsteller der *Revista de América* und des Diktators Trujillo andererseits.

In seiner Hommage an die Mäzenin Balzacs, Laura de Berny, die als »Geliebte und Mutter, Freundin und Gattin, Schwester und Frau« sämtliche Dimensionen der Liebe auf sich vereint habe, betont Osorio das Leiden des Künstlers an seiner eigenen Ambition. Sein Unglück wird noch vertieft von »der kollektiven Gleichgültigkeit«, den Bedrängungen seiner Gläubiger und seiner Verführbar-

keit durch »das groteske Mysterium des alten Adels.«<sup>45</sup> Als Opfer des Wuchers war ihm diese Erfahrung nicht fremd. Indes ist seine Verherrlichung des Leidens nicht nihilistischen, sondern christlichen Ursprungs. Die Prinzipien der Barmherzigkeit und des Mitleids wie die Bilder des Jüngsten Gerichts und des heiligen Zorns sind zugleich Teil seines Glaubens an eine »engagierte« nationale Literatur, der ihn zuweilen zu reduktionistischen Aussagen führt wie in seiner kritischen Hommage an Carrasquilla, der hier lediglich ein kostumbristischer »Lehrmeister« ist, den sein angeborener Optimismus in die Grenzen der mechanischen Beschreibung und des Lokalkolorits verweist. Seine Vorstellung von der gesellschaftlichen Funktion und vom nationalen Charakter des Kunstwerks weist auch in die Richtung einer Reminiszenz, innerhalb derer der »christliche Sozialismus« und die »evangelische Barmherzigkeit« (Eugenio Díaz, Groot, Silva) die Säulen einer »Mission« darstellen, die ihr Ziel in der »allgemeinen Organisation der Republik« und der »Gründung einer neuen Zivilisation auf den Ruinen des alten Europa« findet. Der 2. Weltkrieg überschattete maßgeblich die gesellschaftliche Reflexion jener Zeit, und die »europäischen Ruinen« waren ein wesentliches Bild in ihrem kritischen Denken und Handeln. Aus dieser Verwirrung erwachsen bei Osorio weitere Überlegungen zur Figur des Intellektuellen wie etwa *El dolor físico en la obra nietzscheana* (1944). Im Anschluß an einige recht naive (aber seinerzeit überaus verbreitete) Anmerkungen zur Manipulation von Nietzsches Werk durch die Nazis und unter Berufung auf Stefan Zweig (dem er 1944 *La tragedia en Petrópolis* widmen sollte) identifiziert sich Osorio dort mit dem »vom Leiden akkumulierten Haß« des Philosophen und versucht sein eigenes Verlangen zu begründen, eine Apologie des Leidens auf der Grundlage des starken Eindrucks zu verfassen, welche die frühen, jesuitischen Lektüren moderner Philosophie und insbesondere »das wichtigste Werk« Nietzsches, *Also sprach Zarathustra* (1905 ins Spanische übertragen), auf ihn gemacht hatten.

In dieser Weise isoliert, ist die neue Dimension, die Osorio der kolumbianischen Literatur eröffnet hat, vom größeren Teil der Kritik unbemerkt geblieben. Die Analyse seiner narrativen Strategie ist ebenso vernachlässigt worden wie die Dimension seiner Recherchearbeit als Journalist, und damit seine systematische und kontinuierliche Beschäftigung mit der urbanen Thematik und der historischen Bedeutung der Großstadt für den sozialen Übergang zur Modernität in Kolumbien. Die Neuausgaben seiner Werke sind überdies bis heute das Opfer vielfältigster Nachlässigkeiten, von zahllosen Satzfehlern bis hin zu Fortsetzungsausgaben von etlichen seiner Texte – allerdings ohne jeglichen kritischen Apparat, der seine Literatur einem breiteren Publikum zugänglich machen würde. Diese systematische »Nachlässigkeit« betrifft freilich nicht allein die Ausgaben seiner Werke, sondern ist selbst Teil der verhängnisvollen Unwissenschaftlichkeit bzw. normierten akademischen Literaturkritik, der sich Osorio selbst immer zu entziehen suchte.

Anmerkungen

- 1 Dieser Artikel ist ein Ergebnis des Forschungsprojektes »La función social y política del escritor« (Codd), das der Verfasser an der Universidad de Antioquia (in Kolumbien) entwickelt hat. Neira-Palacio promovierte an der Universität Bielefeld im Bereich Romanistik (2001) und ist Professor für Lateinamerikanische Literatur an dieser kolumbianischen Universidad de Antioquia seit 2002.
- 2 Jorge Luis Borges: *Gesammelte Werke in 12 Bänden*, hier: *Der Gedichte erster Teil*, hg. von Gisbert Haefs und Fritz Arnold (Übersetzung von Gisbert Haefs), München 2006, S. 41. – Spanisch: »[...] casas / cuadrículadas en manzanas / diferentes e iguales / como si fueran todas ellas / monótonos recuerdos repetidos / de una sola manzana«. Jorge Luis Borges: *Obras Completas 1923-1972*, Madrid 1977, S. 32.
- 3 Vgl. unter anderen folgende Werke Pío Barojas: *La busca - La lucha por la vida* (1904), in: *Gesammelte Werke*, t. I, Madrid 1946; *El árbol de la ciencia* (1911), in: Ebd., und *El oficio de escritor de libros no puede subsistir en España*, in: Ebd., t. VIII, Madrid 1951.
- 4 Miguel Samper: *La miseria en Bogotá y otros escritos*, Universidad Nacional de Colombia, 1969, 291 S.
- 5 José Luis Romero: *Latinoamérica: Las Ciudades y las Ideas*, Siglo XXI, Mexiko 1984, S. 329 f.
- 6 Cayetano Betancur: *Lo negativo en el estado actual de la cultura colombiana*, in: *Revista de la Indias*, Nr. 4, Bogotá, März 1939, S. 596, und *Autenticidad y simulación - Las virtudes y los vicios: Antioquia y Bogotá*, in: *Revista Universidad de Antioquia*, Nr. 52, Medellín, Mai-Juni 1942.
- 7 Santiago Mutis Durán (Hg.): *Novelas y Crónicas de José Antonio Osorio Lizarazo*, Bogotá 1978, S. XII.
- 8 José Joaquín Fernández de Lizardi: *El Periquillo Sarniento*, Madrid 1997, S. 797 f.
- 9 Rafael Gutiérrez Girardot: *La transformación de la literatura por la ciudad*, in: *Insistencias*, Bogotá 1998, S. 288 f.
- 10 Alfonso Reyes: *Visión de Anáhuac 1519* (1915), in: *Gesammelte Werke de Alfonso Reyes*, Bd. II, México 1982, S. 31 f.
- 11 Alfonso Reyes: *Notas sobre la inteligencia americana*, in: *Última Tule (Gesammelte Werke de Alfonso Reyes)*, Bd. XI, Mexiko 1982).
- 12 José Antonio Osorio Lizarazo: *El problema de la cultura americana*, in: *Revista de las Indias* (Bogotá), Bd. 22, Nr. 69, September 1944, S. 107–112, und *América debe entrelazar sus destinos*, in: *Revista de América* (Bogotá), Bd. 17, Nr. 54, Juni 1949, S. 123–125.
- 13 José Antonio Osorio Lizarazo: *El proceso de la independencia americana*, in: *Revista de América* (Bogotá), Bd. 22, Nr. 66–67, Juli–August 1950, S. 59–75.
- 14 José Antonio Osorio Lizarazo: *La organización colectivista en la América precolombina*, in: *Economía Colombiana* (Bogotá), Bd. 7, Nr. 19, Oktober–Dezember 1955, S. 277–284.
- 15 José Medina Echavarría: *Consideraciones sociológicas sobre el desarrollo económico de América Latina*, Buenos Aires 1964 (Schriftenreihe: Dimensión americana), S. 34.
- 16 Martín Luis Guzmán: *La sombra del caudillo*, 32. Aufl., Mexiko 1977.
- 17 Mariano Azuela: *Los de abajo* (1915), México D. F. 1972, und *Mala Yerba* (1909), Mexiko 1937.

- 18 André Stoll: *Nach der Sündflucht: Mexikanische Zwischenwelten in Rulfos Photogrammen*, in: Carl Hermann Middelanis (Hg.): *Lichtblicke: Mexikanisch-Photographische Notizen des Dichters Juan Rulfo* [Katalog], Kassel 1998, S. 3.
- 19 Tamuría Ii. e. Salvador Camacho Roldán: *Bogotá después de una revolución*, in: *Museo de cuadros de costumbres - Biblioteca de »El Mosaico«, t. IV, v. 49*, Bogotá 1973, S. 156.
- 20 Cayetano Betancur: *Autenticidad y simulación - Las virtudes y los vicios: Antioquia y Bogotá*, in: *Revista Universidad de Antioquia* (Medellín), Nr. 52, Mai-Juni 1942, S. 344.
- 21 Henri Lefebvre: *La révolution urbaine*, Paris 1970.
- 22 Romero: *Latinoamérica: Las Ciudades y las Ideas*, S. 336.
- 23 Georg Simmel: *Die Großstädte und das Geistesleben*, in: *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. Jahrbuch der Gehe-Stiftung*, hg. von Th. Petermann, Bd. 9, Dresden 1903, S. 188.
- 24 Ebd., S. 204.
- 25 Romero: *Latinoamérica: Las Ciudades y las Ideas*, S. 339.
- 26 Pío Baroja y Nessi: *El árbol de la ciencia* (1911), in: *Obras Completas*, Madrid 1946.
- 27 Romero: *Latinoamérica: Las Ciudades y las Ideas*, S. 339.
- 28 Ebd., S. 341.
- 29 Unter anderen *Viento seco* (1953) von Daniel Caicedo, *El Cristo de espaldas* (1952) und *Servo sin tierra* (1954) von Eduardo Caballero Calderón sowie *El día señalado* (1964) von Manuel Mejía Vallejo.
- 30 Eduardo Camacho-Guizado, in: Santiago Mutis-Durán (Hg.): *Novelas y Crónicas de José Antonio Osorio Lizarazo*, Bogotá 1978.
- 31 Ezequiel Martínez Estrada: *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires 1946.
- 32 José Antonio Osorio Lizarazo: *La Cosecha*, Bogotá 1979.
- 33 Vgl. José Antonio Osorio Lizarazo: *Biografía del café* (1945). Dieses Buch war der Grund der Bücher: *El árbol turbulento* und *Nombre y procedencia del café* (1954).
- 34 Osorio Lizarazo: *La Cosecha*, S. 20.
- 35 Ebd., S. 134.
- 36 José Antonio Osorio Lizarazo: *El hombre bajo la tierra*, Bogotá 1944, S. 8 f.
- 37 José Eustasio Rivera: *La vorágine*, Buenos Aires-Mexiko [1939].
- 38 Kurt-D. Zaugg: *Bogota/Kolumbien. Formale, funktionale und strukturelle Gliederung*, Bd. 1, Geographisches Institut der Universität Bern, Geographica Bernensia, Bern 1983, S. 25.
- 39 Jürgen Bähr, Günter Mertins: *Die lateinamerikanische Groß-Stadt: Verstädterungsprozesse und Stadtstrukturen*, Darmstadt 1995, S. 139-150 und S. 180-186.
- 40 Romero: *Latinoamérica: Las Ciudades y las Ideas*, S. 365.
- 41 Darío Mesa: *Estudios colombianos - Treinta años de nuestra historia*, in: *Mito* (Bogotá) 13, März-May 1957, S. 60.
- 42 Vgl. Juan Gustavo Cobo Borda: *Notas sobre la literatura colombiana*, in: *Colombia Hoy*, Siglo XXI, Bogotá 1979.
- 43 José Antonio Osorio Lizarazo: *La esencia social de la novela*, in: *Revista PAN*, Februar 1938.
- 44 José Antonio Osorio Lizarazo: *Un nuevo aniversario de Máximo Gorki*, in: *Revista de América* (Bogotá), Bd. 7, Nummer 19, Juli 1946, S. 17-24.
- 45 José Antonio Osorio Lizarazo: *Pequeña exaltación de Laura de Berny*, in: *Revista de las Indias* (Bogotá), Nr. 59-60, Nov.-Dez. 1943.