

Linda Maeding,  
Marisa Siguan (Hg.)

---

# UTOPIE IM EXIL

---

Literarische Figurationen  
des Imaginären

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2017 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld  
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar  
Print-ISBN 978-3-8376-3749-6  
PDF-ISBN 978-3-8394-3749-0

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.  
Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>  
Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: [info@transcript-verlag.de](mailto:info@transcript-verlag.de)

## **Inhalt**

---

Einleitung | 7

### **UTOPIE ALS THEORIE IM EXIL**

**Ungleichzeitigkeit und Utopie.**

**Ernst Blochs ästhetisches Denken im Exil | 17**

*Jörg Zimmer*

**›unabgeoltene Vergangenheit‹ – umkämpfte Zukunft.**

**Ernst Blochs Profilierung des Utopischen im Schweizer Exil | 31**

*Robert Leucht*

**Phänomene des undeutlichen Lebens.**

**Utopische Entwürfe in Siegfried Kracauers**

**exterritorialem Denken | 45**

*Heidi Grünewald*

**Paria/Migrant.**

**Zwei Figuren und ihre Wendung zum Utopischen**

**bei Hannah Arendt und Vilém Flusser | 65**

*Linda Maeding*

### **UTOPIE UND ÄSTHETIK IM EXIL**

**Utopie als Ironie bei Heine | 83**

*Jordi Jané Carbó*

**Das Schweigen Gottes.  
Die Metapher der Vorhölle in Peter Weiss' Ästhetik des Exills** | 93  
*Germán Garrido Miñambres*

**Max Aub, Herta Müller: Literatur und Autofiktion als  
utopische Projektionsräume** | 105  
*Marisa Siguan*

## UTOPIE, ZEIT UND NICHT-ORTE IM EXIL

**»Die Flüchtlinge trugen eine Vergangenheit in sich,  
die keinen Ort mehr fand.«  
Figurationen der Nicht-Verortung im Werk  
von I. Keun und U. Krechel** | 123  
*Rosa Pérez Zancas*

**Dystopische Visionen.  
Pedro Salinas in den Amerikas** | 139  
*Enric Bou*

**Dialoge mit Toten.  
Zum Motiv des leeren Wartens bei Anna Seghers  
und Teresa Pàmies** | 157  
*Loreto Vilar*

**Gleichzeitigkeit.  
Utopie und Exil in Franz Werfels Stern der Ungeborenen** | 173  
*Caspar Battegay*

**Epiphanische Dystopie und utopische Epiphanie.  
Figuren der Zeit(losigkeit) in Vladimir Nabokovs Prosa** | 195  
*Wolfgang Stephan Kissel*

**Verspätete Vergangenheit.  
Spuren des Utopischen in W.G. Sebalds Austerlitz** | 221  
*Anna Montané*

**AutorInnen und Autoren** | 241

## Einleitung

### Utopie im Exil

---

Es fällt auf den ersten Blick schwer, der intellektuellen Bewältigung und literarischen Verarbeitung von Vertreibung, Flucht und Exil utopisches Potenzial abzugewinnen. In der Tat wird Exilliteratur in der Forschung vornehmlich zur Vergangenheit und eher selten zu jener Zeitdimension in Bezug gesetzt, die dem Utopischen am nächsten zu liegen scheint: der Zukunft. Der vorliegende Band möchte dagegen zeigen, dass und wie Diskurse des Zukünftigen und in potenziierter Form des Utopischen einen bedeutenden Teil der Exilliteratur begleiten, obwohl sie bisher nur vereinzelt in den Blick der Forschung geraten sind und noch nicht systematisch aufgearbeitet wurden. Die Krise, als die das Exil zunächst einmal erfahren wird, birgt sowohl utopisches als auch dystopisches Potenzial. Tatsächlich überschneiden sich beide im Exil: In der Konfrontation mit einer Zeitgeschichte im Katastrophenmodus entstehen nicht nur dystopische Bilder von Gesellschaft, sondern auch Utopien, die ihren Ursprung in der Katastrophe nicht verleugnen. An diesem Punkt bleibt das Utopische – die Etymologie deutet bereits darauf hin – an die Erfahrung der Entortung gebunden, die das Exil immer auch beinhaltet. Dessen Literatur liefert bekanntlich zahlreiche Beispiele für Nicht-Orte. Zu erkunden ist, welche Räume und auch Zeiten sich das Utopische im Exil aneignet.

Fraglos ist die literarische Utopie als »epischer Entwurf einer alternativen Gesellschaftsordnung, der sich von der herrschenden radikal unterscheidet« (Berghahn 161), im Exil wie überhaupt im 20. Jahrhundert selten geworden. Und gerade das Exil kann mit totalisierenden Entwürfen vor dem Hintergrund der historischen Erfahrung wenig anfangen. In vielen der im Exilkontext einschlägigen Texte tritt daher das Utopische<sup>1</sup> an Stelle der Utopie: fragmentarisch, in Form eines Verweises, als Denkfigur – und als Negation des

---

**1** | Leucht definiert das Utopische im vorliegenden Band (S. 31) im Rückgriff auf Voßkamp als »Sammelbegriff für jede mögliche Erweiterung der historisch-politischen Realität«.

- »Ostasien«. *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*. Hg. Claus-Dieter Krohn et al. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008. 336-349.
- Prager, Walter. *Das Nationalsozialistengesetz*. Wien: Wiener Volksbuchhandlung, 1947.
- Schäfer-Biermann, Birgit, et al. *Foucaults Heterotopien als Forschungsinstrument: Eine Anwendung am Beispiel Kleingarten*. Wiesbaden: Springer, 2016.
- Scherer, Stefan. »Vor« und »nach der Währungsreform«. Irmgard Keun »Ferdinand, der Mann mit dem freundlichen Herzen«. Irmgard Keun. Hg. Stefan Scherer. München: Edition Text + Kritik, 2009. 65-76.
- Schlink, Bernhard. *Heimat als Utopie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2014.
- Shafi, Monika. *Utopische Entwürfe in der Literatur von Frauen*. Bern u.a.: Peter Lang, 1989.
- Voßkamp, Wilhelm. »Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart. Einleitung«. *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*. Hg. Wilhelm Voßkamp/Günter Blumberger/Martin Roussel, unter Mitarbeit von Christine Tewes. Paderborn: Fink, 2013 [Morphomata 9]. 13-30.
- Walter, Henrike. »Märchen, Mythen und Montage: Ursula Krechels Roman Shanghai fern von wo als Mosaik von Bedeutung«. *Exil. Forschung. Erkenntnisse. Ergebnisse 1. Exil 1933-1945* (2010): 21-33.

## Dystopische Visionen

### Pedro Salinas in den Amerikas

Enric Bou

#### 1. PEDRO SALINAS: ARTEN DES EXILS

In einem Brief, den Albert Einstein 1945 an *The New York Times* schrieb, zitierte er die Worte, die Franklin Roosevelt erst kurz zuvor gesprochen hatte: »Wir stehen der herausragenden Tatsache gegenüber, dass die Zivilisation nur dann überleben kann, wenn sie die Wissenschaft der menschlichen Beziehungen kultiviert – die Fähigkeit des friedlichen Zusammenlebens und -arbeitens von Menschen aller Art in einer Welt.« Einstein fügte hinzu, dass »die Menschheit verloren sei, sofern Recht und Gesetz nicht eingehalten werden und sofern wir uns nicht durch gemeinsame Anstrengung zu neuen Denkweisen fähig erweisen.« (20)<sup>1</sup>

Der dystopische Diskurs der 40er Jahre ist stark mit der Angst vor einer »postapokalyptischen« Situation verbunden, die das abrupte Ende des Zweiten Weltkrieges durch die Atombombe hervorgerufen hatte; er kann aber auch allgemein Trostlosigkeit oder eine als düster vorgestellte Zukunft suggerieren. In einer dystopischen Geschichte ist meistens die Gesellschaft selbst der Antagonist; es ist die Gesellschaft, die aktiv gegen die Ziele und Wünsche des Protagonisten agiert. Diese Unterdrückung wird oftmals durch eine autoritäre oder totalitäre Regierung erwirkt, die zum Verlust der zivilen Freiheiten und zu unhaltbaren Lebensbedingungen führt, hervorgerufen durch verschiedenste Umstände, wie z.B. Überbevölkerung, ein Leben unter ständiger Kontrolle und Überwachung oder durch Gesetze, die die persönliche sexuelle oder reproduktive Freiheit einschränken.

<sup>1</sup> | Neben Albert Einstein zählten zu den Unterzeichnern des Briefes auch andere öffentliche nationale und internationale Persönlichkeiten wie z.B. der Bischof der Episkopalkirche Henry St. George Tucker, der Literaturnobelpreisträger Thomas Mann oder die Pulitzerpreisträger und Brüder Mark und Carl Van Doren.

Als Pedro Salinas 1936 in die USA ging, erschütterte ihn der Verlust seines *habitus*, den er in Folge seines Exils erlitt. In Spanien war ein brutaler Bürgerkrieg im Gange, dessen Entwicklung er mit Sorge verfolgte. Seine eigene Reaktion auf die ganz andere Welt des Exils, der er sich auf extreme und schmerzvolle Weise entfremdet fühlte, verletzte ihn zutiefst. Man muss außerdem den allgemeinen Kriegszustand bedenken, in dem sich Spanien und die Welt zwischen 1936 und 1945 befanden. Mich interessieren vor allen Dingen die dystopischen Aspekte von Pedro Salinas' Reaktion auf das Exil in seiner Korrespondenz und seinem narrativen Werk.

In den zahlreichen Briefen, die Salinas während seiner Exilzeit (1936-1951) schrieb, lässt sich eine feindselige Reaktion auf die Vereinigten Staaten erkennen. Tatsächlich erlebte Salinas eine Art persönliche Besänftigung während seiner Jahre in Puerto Rico und auf seinen Reisen durch Lateinamerika, auf denen er wie ein umgekehrter Kolumbus eine alte Welt »entdeckte«. Seinen Korrespondenzpartnern schrieb er in vielen Briefen, dass er mit seiner Familie sein Lebensglück auf der Insel Puerto Rico gefunden hatte – dank ihres Klimas, ihrer Landschaft und ihrer Schönheit, aber auch dank des fruchtbaren und unzählbaren Meeres. Laut Salinas' Biograf »war Puerto Rico nicht nur wie eine Wiedergeburt für Salinas sondern auch eine Ankunft. Er war im Wesentlichen ein Pilger, der immer und unermüdlich das Untrübliche suchte, die Essenz, die das Auge nicht wahrnehmen konnte« (Cross Newman 230). Sein Aufenthalt in Puerto Rico fühlte sich für ihn wie eine kurze Pause vom Zweiten Weltkrieg an. In dem Gedicht »Cero/Zero« drückte er seine absolute Abneigung gegen den Atomkrieg aus; einige Zeit später verfasste er einen Roman, in dem er noch viel stärker die Gefahren der Wissenschaft und des Rüstungswettlaufs verdammt. Das lange Gedicht »Cero« ist ein Teil des Werkes *Todo más claro y otros poemas* (1949) und enthält eine düstere Reflexion über die wachsenden Probleme der heutigen Zivilisation. Das Gedicht, 1943-44 geschrieben, handelt von der Zerstörung der Welt durch Bomben. Es ist ein außergewöhnliches Gedicht voll Tragik und Sorge und charakteristisch für die Stimmung der Jahre des Zweiten Weltkrieges. In dem Roman *La bomba increíble* verleiht er seiner Abneigung gegen das durch den Zweiten Weltkrieg hervorgerufene Wettrüsten mittels dystopischer Fiktion Ausdruck.

Studien der Exilliteratur – von Harry Levin bis Claudio Guillén – oder auch Studien der Exilbedingungen – Edward Said, Paul Tabori – haben die Eigenschaften und materiellen Aspekte des Schreibens im Exil analysiert und dabei eine Beziehung zwischen dem Exil und etwas dem Akt des Schreibens Inhärenten erkannt und es mit der Grundlage jeglicher ernsthafter intellektueller Aktivität verglichen. Wir kennen die wiederkehrenden Themen und Formen – die Melancholie, die langen Reisen, das Oszillieren zwischen Elegie und einer Gegen-Exilliteratur [*counter exile*], oder zwischen einer ovidischen und einer

eher plutarchischen Form.<sup>2</sup> Das spanische Exil unterscheidet sich jedoch wesentlich von anderen Exilen, zum Teil dadurch, dass verschiedenste Arten des Exils (Vertreibungen, Zwangsräumungen, *destierros* etc.) schon sehr früh in seiner Geschichte auftauchen. Die Worte Ramon Xirau, als er 1939 Spanien verließ, sind für diesen Umstand repräsentativ: »Los mismos que expulsaron a los judíos en 1492 nos expulsan a nosotros« (»Dieselben, die 1492 die Juden vertrieben, vertreiben uns jetzt auch«). Henry Kamen hat kürzlich in einem Buch betont, dass Spanien ein einzigartiger Fall unter den europäischen Ländern ist: »Spanien ist das einzige europäische Land, das über Jahrhunderte versucht hat, sich selbst durch eine klare Ausschlusspolitik zu konsolidieren, nicht indem es Schutz geboten hat« (XX). Später schreibt er noch pessimistischer: »Eine der beständigsten Hinterlassenschaften Spaniens an die hispanische Welt ist die permanente Erfahrung von Desintegration und Exil, verbunden mit dem sich daraus ergebenden Verlust an Fokus und einer verunsicherten Identität« (ebd. 367). Das erklärt vielleicht, warum die argentinische Kritikerin Silvia Molloy die Autobiografie als das gefährlichste Literaturgenre in der hispanischen Welt bezeichnet. In ihm sind Taktiken der Selbstunterdrückung (alles das eliminierend, was der Autor sich nicht zu sagen traut) und Selbstbestätigung (was von der Gemeinschaft der Autoren akzeptiert werden kann) (Molloy 9) fest verankert.

Spanien ist in der Tat eines der wenigen europäischen Länder (das andere wäre Russland), das seine kulturellen Minderheiten, die Schlüsselstellungen im Staat innehatten, oder wichtige Gruppen aus der staatlichen Elite systematisch ausgeschlossen hat. Spanien hat in einem permanenten Zustand des erklärten oder verdeckten Bürgerkrieges gelebt, und das hat unwiderrufliche Folgen für das spanische Selbstverständnis und das Wesen des Landes gehabt. Dieser Zustand des kollektiven Suizids wird hervorragend in den Eröffnungsszenen von Luis Buñuels Film *L'Âge d'or* (1930) dargestellt. Es ist ein französischer Film, aber mit spanischem Inhalt, der mit furchteinflößenden Bildern von Skorpionen einsetzt, die sich gegenseitig attackieren.

Zu Beginn des spanischen Bürgerkrieges befand sich Pedro Salinas in Santander, wo er als Sekretär an der International University arbeitete, die er selbst 1932 mitgeholfen hatte zu gründen. Da er schon vorher einen Lehrauftrag an

2 | Guillén zufolge entsprechen Ovid und Plutarch zwei Archetypen in der literarischen Behandlung des Exilmotivs. Ersterer zeichnet sich durch Nostalgie und Trauer um das Verlorene aus, wobei die Lyrik kompensatorische Kraft in der Linderung des Leidens entfaltet. Letzterer stellt den antithetischen Fall dar: Das »Gegen-Exil« Plutarchs macht die Vertreibung zum Gegenstand einer moralischen Reflexion, aus der das Exil als Möglichkeit und Probe hervorgeht, die äußeren Widrigkeiten durch innere Stärke zu beherrschen. In diesem Rahmen ist das Subjekt ein Weltbürger, die wahre Heimat des Weisen das Universum (vgl. Guillén 33-40).

einem nordamerikanischen Frauencollege, dem Wellesley College, angenommen hatte, versuchte er mit allen Mitteln eine Überfahrtsmöglichkeit zu finden. Es war sehr schwierig, Spanien auf dem Seeweg zu verlassen, da kriegsbedingt sämtliche Landesgrenzen geschlossen waren. Am Ende gelang es ihm, einen Platz auf dem US-Marineschiff »Cayuga« zu ergattern:

Era un espléndido día de agosto, el 31 para ser exacto. El barco americano, anclado en la hermosa bahía, parecía de juguete: blanco, pequeño y acogedor: nada guerrero. Parecía más bien un yate. Lo miré como si se tratara de un enigma. ¿Qué me esperaba? Mientras, los milicianos examinaban mi equipaje. Y, claro está, surgió el incidente. Yo había escrito un drama y lo llevaba en la maleta. Mi manuscrito atrajo la atención de los milicianos: se trataba de un drama místico, simbólico. ¿Cómo explicarlo al miliciano? Por el momento creí que acabaría en la cárcel, pero por fin el drama pasó la inspección. (Salinas, *Obras completas II*, 1421-1422)

Der diensthabende Offizier musste erst seinen Kapitän konsultieren, ob Salinas mitreisen dürfe: »Finalmente volvió el bote con el oficial [...] Saltó del bote y dijo: »¡Fixed up! [...] Para mí eran dos palabras mágicas y misteriosas y sin saber lo que querían decir las entendí, por intuición: podíamos embarcar« (ebd. 1422).

Mit diesem Schiff kam Salinas nach San Juan de Luz, und am 4. September verließ er Le Havre in Richtung Vereinigte Staaten während seine Familie nach Algerien reiste. Einige Monate später erinnerte er sich an seine letzten Tage in Spanien:

¡Ay, Marg, como me acuerdo de algunas tardes de Santander, ahora! Cuando nos íbamos al prado, y yo me echaba en la hierba, ¡con la cabeza apoyada en tu rodilla! Desde que empezó la revolución esos ratos, de descanso, y en general, todos los momentos, de tarde [en] La Magdalena me sonaban a despedida, a lenta despedida de un mundo. Las tardes, tan serenas y claras, favorecían adioses inevitables, pero casi no hacían sufrir. [...] Y veo la ruina de la única obra colectiva, social, que salió de mi cabeza: la U.I... Se ha hundido todo ese mundo. (*Obras completas III*, 547).

Die Worte des Autors, er sehe die Ruinen einer Welt, sind von großer Bedeutung für ein Verständnis seines Schreibens. Er fühlte sich unmittelbar entfremdet, aus diesen und anderen Gründen. Als er Nordamerika erreichte, nahm er sich aufgrund des markanten Individualismus der amerikanischen Gesellschaft und der fehlenden Anerkennung als spanischer Intellektueller als Außenseiter wahr. Die persönliche Ausgrenzung wurde durch seine ärmlichen Englischkenntnisse noch verstärkt. Zudem litt er durch die fehlende Vertrautheit mit den USA auch stark an Heimweh. Diese anfänglich negative Einstellung wich mit der Zeit einem stetig wachsenden Interesse an den spa-

nischsprachigen Ländern Amerikas, in denen sich Salinas anerkannt fühlte und in denen er dank der spanischen Kolonialvergangenheit viele Gemeinsamkeiten mit Spanien erkunden konnte. Dort fühlte sich Salinas Spanien viel näher – nicht nur durch die Möglichkeit, in seiner Sprache kommunizieren zu können, sondern auch dank der vielen kulturellen Ähnlichkeiten.

Seine Erfahrungen in der »Neuen Welt« beschränkten sich jedoch hauptsächlich auf die USA, wenn man von einigen kurzen Reisen nach Mexiko, einer Reise nach Kolumbien, Peru und Venezuela und einem vierjährigen Aufenthalt (1943-1946) in Puerto Rico absieht. Diese Reisen bedeuteten für ihn eine Rückkehr zu seiner Sprache und zu den Wurzeln seiner Kultur; sie bewirkten eine brillante literarische Schaffensphase ebenso wie scharfsinnige Reflexionen über die Bedingungen des Exils (vgl. Gascón Vera). Als erklärter »Amerikaentusiast« begann er seinen Aufenthalt in den USA mit Neugier und Empathie und präsentierte sich selbst als ein starker Charakter, der sich vom Abenteuer angezogen fühlte, ein Land zu »entdecken«, ein »país por el que siento una vivísima curiosidad y simpatía« (*Obras completas III*, 486). Doch sein anfänglicher Enthusiasmus wich wie erwähnt schnell einem Gefühl der Fremdheit und einer wachsenden Distanz zu einer düsteren und, seiner Meinung nach, oberflächlichen Realität. Zunächst konnte er dieses Erleben noch als eine Art Spiel verarbeiten: »Yo observo todo esto como un salvaje, me divierte a ratos, y a ratos, me aburre, y me encuentro un poco solo« (ebd. 520). Zudem muss man auch bedenken, dass er mit seiner Arbeit an einem Frauencollege an einem sehr speziellen Ort gelandet war: »El hombre aquí es una excepción rarísima, como el vestigio de una especie medio desaparecida« (ebd. 517), so Salinas ironisch. Doch nur wenige Monate nach seiner Ankunft begann er, seinem Befremden Ausdruck zu verleihen. Er schrieb ein Gedicht über die banalen Kommentare über das Wetter, »Oda contra la primavera«, um gegen »este ambiente convencional y rutinario de Wellesley« (ebd. 616) anzukämpfen. Seine Briefe erlauben uns, Salinas' private Reaktion auf die neuen Gewohnheiten zu beobachten. Er war besorgt über sein Gewicht und die kargen Mahlzeiten, was für ihn zu einer fast schelmischen Obsession wird: »No se comprende cómo pueden trabajar lo mucho que hay que trabajar aquí y nutrirse con escasez tan milagrosa« (ebd. 623). Wir entdecken auch einen Salinas, den die Komplexität des häuslichen Lebens ängstigt: Er weigert sich, das Bett zu machen oder Kaffee zu kochen. Am Ende seines ersten akademischen Jahres sinniert er: »si algo sale nuevo en mí de esta tierra, será por reacción, por contraste, no por adhesión« (ebd. 630).

Zehn Jahre später stand für ihn der Maßstab fest, an dem er das Authentische und Schöne bestimmt: alles was anders ist als das, was er in den USA vorgefunden hatte. Als er 1947 nach Kolumbien reist, kommentiert er in einem Brief: »tiene para mí un encanto inmenso el volver a respirar este provincianismo. Popayán es quizá lo más remoto de lo yanqui que he visto, es decir lo más

auténtico« (ebd. 1186). Zum Zeitpunkt der Auseinandersetzung mit seinem Schicksal als Exilierter in den USA stellt er den großen Unterschied zwischen Europa und Nordamerika heraus: »Viviremos aquí bien, lo espero, pero siempre en el fondo de mí habrá, creo, una nostalgia por algo indefinible: la *densidad*, la *antigüedad*, de lo humano« (ebd. 630). Konfrontiert mit der Dimension des Andersseins schreibt er: »los miro, (¡yo, pobre de mí, el extranjero, el extrañado!) como a extranjeros« (*Cartas de viaje*, 115). Er empfindet sich in Nordamerika als Ausländer, der sein eigenes Land vermisst. Er war extrem überrascht über die Wunder des technischen Einfallsreichtums, aber auch zutiefst enttäuscht über die seiner Meinung nach oberflächliche Spiritualität, und zu allem Überfluss hatte er ernsthafte Schwierigkeiten mit der englischen Sprache. In einem Brief von 1936 gestand er seiner Frau:

no se puede aprender nunca lo profundo y hondo de una lengua lo que permite en ella crear. Y aun suponiendo que se pueda llegar a la expresión de lo intelectual, de las ideas, por ejemplo, para dar conferencias siempre se siente la limitación, la barrera infranqueable. Y cuesta mucho trabajo (*Obras completas III*, 594).<sup>3</sup>

Die *barrera infranqueable* [unüberwindbare Mauer] ist Motiv für die Frustration, die die Beschränkungen einer Sprache ihm auferlegen, derer er nicht mächtig ist, sowie ein Zeichen für die vielen Integrationsschwierigkeiten der Spanier in den USA. Sie könnte auch zurückverweisen auf die sprachlichen Herausforderungen, denen die spanischen Kolonisatoren im 19. Jahrhundert gegenüberstanden: erstens die Frage der Erhaltung oder Nichterhaltung der einheimischen Sprachen und die anschließende Einführung der spanischen Sprache als Kommunikationssprache, wodurch Jahrhunderte alte indigene Kulturen ausgelöscht wurden; und zweitens die *Hispanismus*-Doktrin, eine Form von Post-imperialismus, der die spanische Sprache als Träger der Essenzen der eigenen »Rasse« gegenüber dem Englischen zu verteidigen suchte. Es handelt sich um eine Theorie, die ab 1898 weit verbreitet war und so bedeutende Verteidiger wie Unamuno und Maeztu hatte. So wie José del Valle und Luis Gabriel-Stheeman nachfolgend argumentieren, fordert diese Version des *Hispanismus*

the existence of a unique Spanish cultural, lifestyle, traditions and values, all of them embodied in its language; the idea that Spanish American culture is nothing but Span-

3 | Einige seiner Bücher wurden ins Englische übersetzt: *Lost Angel and Other Poems* (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1938); *Truth of Two, and Other Poems* (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1940); *Contemporary Spanish Poetry; Selections from Ten Poets*, (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1945); *Zero* (Baltimore: Contemporary Poetry, 1947).

ish culture transplanted to the New World; and the notion that Hispanic culture has a hierarchy in which Spain occupies a hegemonic position. (6)

Die dritte Herausforderung bestand in der Kontamination der spanischen Sprache durch das Englische, das vor allem im kommerziellen und kulturellen Bereich dominierte. Sie wurde mit der sehr naiven Grundidee verbunden, die Juan Valera vor 1898 formulierte, der zufolge die mächtige spanische Sprache und Kultur (Literatur) das Englische noch erobern würden (Kamen 394). Entfernt an diese Einstellung erinnernd, zeigte sich Salinas erbost darüber, wie die spanische Kultur so wie auch andere nicht-englische europäische Sprachen in den nordamerikanischen Anthologien und Klassifikationen der Weltliteratur behandelt wurden. In *El defensor* und diversen Artikeln, wie z.B. »Las cenicientas latinas o literatura y nacionalismo«, beklagte er mit bitterem Humor die Misshandlung der romanischen Literaturen in der angelsächsischen Welt:

Víctimas, peor castigadas son las literaturas de todos los pueblos modernos, fuera de los anglosajones. Por honrarme yo profesando hace años en un ilustre Departamento de Lenguas Románicas de los Estados Unidos, donde conviven en paz, bajo la señoría de la comprensión, las literaturas de todos esos pueblos, me he sentido particularmente dolido por los maltratos que ellas reciben. (*Obras completas II*, 1355)

Während seiner Exilzeit war Salinas sehr aktiv; er suchte stets nach neuen Ausdrucksformen und versuchte, das Beste aus einer sehr schlechten Situation herauszuholen. Neben seiner energischen Reaktion gegen die USA nahm er eine plutarchische Haltung an (wie sie Guillén in seinem berühmten Essay *El sol de los desterrados* schildert), und obwohl er sich sowohl sprachlich als auch kulturell extrem vereinsamt fühlte, schuf er ein äußerst originelles Werk im Exil.

## 2. LITERARISCHE REAKTIONEN AUF EINE NEUE WELT. »CERO«

Bisher habe ich eher die persönlichen Bemühungen und Aspekte Salinas' im amerikanischen Exil betrachtet, doch nun möchte ich mich seinem literarischen Werk zuwenden. Als Teil der fortschrittlichen Gesellschaft, in der er im Exil lebte, reagierte Salinas gezwungenermaßen auf und gegen die totale Industrialisierung und den unkontrollierten Fortschritt. In dem Prolog zu seinem Lyrikbuch *Todo más claro y otros poemas* von 1949 erklärte er:

Conozco la gran paradoja: que en los cubículos de los laboratorios, celebrados templos del progreso, se elabora del modo más racional la técnica del más infinito regreso del ser humano: la vuelta del ser al no ser. Sobre mi alma llevo, de todo esto, la parte que me toca; como hombre que soy, como europeo que me siento, como americano

de vivienda, como español que nacía y me afirmo. Porque las angustias arremeten por muchos lados. (*Obras completas I*, 568)

Er sprach sich vor allen Dingen gegen die hektische Aktivität, den Lärm des Schwerlastverkehrs und die riesigen bunten Werbeanzeigen in den nordamerikanischen Städtelandschaften aus – kurz gesagt, gegen den Überfluss an Technik gegenüber der ihm zufolge ewig währenden menschlichen Werte. Diese Rebellion ist in Gedichten wie »Hombre de la orilla«, »Nocturno de los avisos« oder »Ángel extraviado« erkennbar. Das Buch schließt mit dem schaurigen, 389 Verse langem Gedicht »Cero«, eine entsetzte Reaktion auf die Bombardements des Zweiten Weltkrieges.

Dem Gedicht »Cero« sind Zitate von zwei berühmten spanischen Dichtern voran gestellt: »Y esa Nada ha causado muchos llantos/y Nada fue instrumento de la Muerte,/y Nada vino a ser muerte de tantos« (Quevedo); sowie »Ya maduré un nuevo cero/que tendrá su devoción« (Machado). Beide Epigrafe evozieren die Idee des Nichts, der Leere, des Todes und der Null. In diesem langen Gedicht drückt Salinas seine Abneigung gegen eine Technik aus, die der Zerstörung der Menschheit dient. Mit großem Detailreichtum beschreibt er darin, wie ein Pilot eine Bombe abwirft und welche Folgen seine Handlung hat. Bereits der Anfang ist eindrucksvoll:

Cayó ciega. La soltó,  
la soltaron, a seis mil  
metros de altura, a las cuatro.  
¿Hay ojos que le distingán  
a la Tierra sus primores  
desde tan alto?  
¿Mundo feliz? ¿Tramas, vidas,  
que se tejen, se destejen,  
mariposas, hombres, tigres,  
amándose y desamándose?  
No. Geometría. Abstractos  
colores sin habitantes,  
embuste liso de atlas.  
Cientos de dedos del viento  
una tras otra pasaban  
las hojas  
—márgenes de nubes blancas—  
de las tierras de la Tierra,  
vuelta cuaderno de mapas. (*Obras completas I*, 670)

Die Verwendung von Ausdrücken wie »mundo feliz« (ein Verweis auf den spanischen Titel von Aldous Huxleys Werk?) und auch die Perspektivierung der Welt als ein Kartenwerk oder Atlas (»No. Geometría. Abstractos/colores sin habitantes,/embuste liso de atlas«) bzw. die Metapher der Welt (Erde) als eine abstrakte Karte (»las hojas/—márgenes de nubes blancas/de las tierras de la Tierra,/vuelta cuaderno de mapas«<sup>4</sup>) sind bemerkenswert.

Bei diesen und den folgenden Zeilen könnte man denken, er beziehe sich auf den Moment, in dem die Piloten die Atombombe auf Hiroshima abwerfen – was jedoch unmöglich ist, da das Gedicht schon ein Jahr vorher in einer mexikanischen Zeitschrift (*Salinas' Cero*) veröffentlicht wurde. Äußerst detailgetreu beschreibt Salinas die Bombardierung aus der Perspektive des Piloten. Er wagt es nicht einmal das Wort »Bombe« zu benutzen, sondern ersetzt es durch »cero«. Im zweiten Abschnitt des Gedichtes beschreibt er die Auswirkungen und Folgen der Bombardierungen und schließt folgendermaßen:

¡Qué cadáver ingrávido: una mañana  
que muere al filo de su aurora cierta!  
Vísperas son capullos. Sí, de dichas;  
sí, de tiempo, futuros en capullos.  
¡Tan hermosas, las vísperas!  
¡Y muertas! (Ebd. 673-674)

Im dritten Teil des Gedichtes präsentiert er erneut die Folgen der Bombardierung. Im vierten Abschnitt stellt sich der Dichter vor, wie er selbst nach Überlebenden sucht und der fünfte Abschnitt endet mit einem Schrei der Verzweiflung:

Tropa que dio batalla a las milicias  
mudas, sin rostro, de la nada; ejército  
que matando a un olvido cada día  
conquistó lentamente los milenios.  
  
Se abre por fin la tumba a que escaparon;  
les llega aquí la muerte de que huyeron.  
Ya encontré mi cadáver, el que lloro.  
Cadáver de los muertos que vivían  
salvados de sus cuerpos pasajeros.  
Un gran silencio en el vacío oscuro,

4 | Ähnlich geht er nach einem Besuch des Metropolitan Museum in New York vor: In dem Gedicht »Pasajero en Museo« verwandelt er die nachmittägliche Stadtlandschaft in ein Gemälde, das genau in die Bilderserie passen würde, die er gerade in dem besuchten Museum angeschaut hatte.

un gran polvo de obras, triste incienso,  
canto inaudito, funeral sin nadie.  
Yo sólo le recuerdo, al impalpable,  
al NO dicho a la muerte, sostenido  
contra tiempo y marea: ése es el muerto.

Soy la sombra que busca en la escombrera.  
Con sus siete dolores cada una  
mil soledades vienen a mi encuentro.  
Hay un crucificado que agoniza  
en desolado Gólgota de escombros,  
de su cruz separado, cara al cielo.  
Como no tiene cruz parece un hombre.  
Pero aúlla un perro, un infinito perro  
—inmenso aullar nocturno ¿desde dónde?—,  
voz clamante entre ruinas por su Dueño. (Ebd. 679)

Salinas war kein religiöser Mensch, aber der letzte Abschnitt des Gedichtes enthält einen klaren Verweis auf die sieben Leiden der Jungfrau Maria oder die Wiederbelebung Jesus Christus in Golgotha.<sup>5</sup> In einem Brief an Jorge Guillén kommentiert Salinas eine der Bedeutungsebenen des Gedichtes:

En cuanto a la parte segunda, la del tiempo en ciernes, he pensado mucho en tu opinión; acaso, de primeras, me incliné a eliminarla, pero no lo hago, porque aunque como tú dices, el tema central es lo hecho, el tiempo salvado y luego destrozado en las obras, también quiero aludir a esa matanza del tiempo por venir, porque el tema, en general, es la imposibilidad de realizar un destino en lo temporal. (Salinas/Guillén 114)

In einem weiteren Brief an Jorge Guillén vom August 1945 erklärt Salinas, was seiner Meinung nach die Hinterlassenschaft des Krieges sei:

El archi-Cero, si me permites que me aluda inmodestamente. No sé si recordarás que en la lista de piezas de teatro en un acto que te mandé hace tiempo había un título: *Cain o una gloria científica*. Pues es precisamente lo de la bomba atómica. Siento no haberlo publicado, porque se creará que se me ocurrió por un suceso de actualidad, y no por un pensar del presente. Te aseguro que desde que me enteré de la invención y uso de

5 | Die sieben Leiden der Jungfrau Maria beinhalten: Die Prophezeiung Simeons (St. Lukas 2:34, 35); die Flucht nach Ägypten (Matthäus 2:13, 14); der Verlust des Jesuskindes im Tempel (St. Lukas 2:43-45); die Begegnung von Jesus und Maria auf dem Weg zum Kreuz; die Kreuzigung; die Abnahme des Leibes Jesu vom Kreuz und die Beerdigung Jesu.

la tal bomba, me siento como avergonzado y disminuido en mi calidad de humano. Sí, la guerra ha terminado, pero antes de morir se deja puesto ese huevo monstruoso, del que pueden salir horrores nunca vistos. Por otra parte, el invento es exactamente lo que había que esperar, es el coronamiento de la época más estúpida de la historia humana. [...] Se inaugura la era del terrorismo mundial. Ahora ya vivimos bajo una amenaza vaga, difusa, superior a todos los temores de antes. (Ebd. 127)

Darauf antwortete Jorge Guillén folgendermaßen: »el asunto es estupendo; y siendo tan crujidoramente actual, está colocado a una altura intemporal y como eterno.« (Ebd. 323) Weiter schrieb er: »Tú has logrado ese poema, el que merecían esas ruinas, mucho más terribles que las de aquel >despedazado anfiteatro«. (¡Ay! ¿Te acuerdas, Itálica, San Isidoro, aquellos alrededores?)« (ebd. 323).

### 3. EIN DYSTOPISCHER ROMAN: LA BOMBA INCREÍBLE

1949 veröffentlichte Pedro Salinas einen dystopischen Roman mit dem Titel *La bomba increíble*. Wie bei den besten Dystopien der Fall, spricht dieser Roman über die tiefere Bedeutung, ein kleiner Teil einer untergehenden Zivilisation zu sein und ist damit auch eine Abhandlung über die menschliche Existenz. Dem Roman stehen drei Zitate voran:

This is the way the world ends  
Not with a bang but a whimper  
T. S. Eliot, »The Hollow men«

No tu madre,  
nuestra cándida tierra, manadero  
que no se agota de salud pristina,  
nuevo pastor Abel, mas tus hermanos  
te segaron el hilo de la vida;  
no natural tu muerte, sino humana.  
Miguel de Unamuno, »El Cristo de Velázquez«

Es una cápsula de aire donde nos duele todo el mundo.  
Federico García Lorca, »Panorama ciego de Nueva York«

Diese drei Mottos beinhalten einige der drastischsten Themen des Romans: Wimmern und Wehklagen, der Tod von Händen dir ähnlicher Menschen und die Bombe als eine Metapher, die den Schmerz der gesamten Welt in sich konzentriert.

Salinas selbst bezeichnet den Roman *La bomba increíble* als eine »fabulación« (oder Fabel). Aus seiner rigorosen Sicht handelt es sich nicht exakt um einen Roman, da seine Vorstellung des Romangenres sich vollständig auf das Modell des bürgerlichen Romans des 19. Jahrhunderts beschränkt. Das Werk ist eher dem philosophisch-aufgeklärten Roman verbunden, und in der Tat erscheint in ihm Voltaires *Candide* als eine der Lektüren der Figur des Regenten. *La bomba increíble* kann aber auch als Science-Fiction Roman oder dystopischer Roman im Stile der angelsächsischen Literatur eingeordnet werden, wie z.B. *Brave New World* von Aldous Huxley (1935) oder 1984 von George Orwell (1949).

Die Handlung vollzieht sich 15 Jahre nach dem letzten Weltkrieg in einem westlichen Land, das eine kriegerische Anti-Kriegshaltung – frei nach dem lateinischen Motto *Si vis pacem para bellum* – zu seinem wesentlichen Identitätsmerkmal gemacht hat. Es ist ein Land, in dem paradoxerweise der Krieg vorbereitet wird, mit der Ausrede, dadurch den Frieden zu garantieren. In dem Land herrscht eine Übergangsmonarchie und der Regent hat eine wissenschaftlich-technische Staatsform (»Estado Técnico Científico« oder ETC) etabliert, die die Erfüllung aller Bedürfnisse der Menschen in einem zivilisierten und friedlichen demokratischen System garantieren soll. Diese Regierung hat die »Akropolis des Friedens« gebaut; ein gewaltiges Museum, in dem alle Waffen ausgestellt werden, die jemals vom Menschen und für die Friedensbewegung (»dinámica de la paz«) des ETC zur »Verteidigung« eben dieses Friedens genutzt wurden. Dieses Museum befindet sich im sogenannten »Friedenskreis« und wird im Roman auf extrem sarkastische Weise beschrieben:

Iba ya así la niñez y la mocedad visitante del Templo de la Paz debidamente adiestrada para que no tomase aquella incomparable exhibición de armas por lo que no era. Allí porras primitivas, mazas, artesanas, alfanjes y alabardas; allí hondas baleáricas, sambucas, catapultas, basiliscos, culebrinas y pedreros, trabucos, ametralladoras, lanzallamas; [...]. Todo. Cada tipo o clase de arma estaba referida a la paz que conquistó: unas espadas de Toledo y unos mosquetes franceses tenían delante cartelas de esta leyenda: »Con armas de esta clase se logró la paz de Westfalia.« [...] De tal suerte no se dejaba hueco al mal pensar y la función verdadera de las armas, que es hacer que unos hombres conserven sus vidas, sin más inconveniencia ni rémora que hacérselas perder a otros, quedaba bien patente y manifiesta. (*Obras completas I*, 1014-1015)

Eines Tages, und ohne jegliche Erklärung, kommt ein seltsames Artefakt im Museum an. Es handelt sich um eine geheimnisvolle Bombe, ähnlich der Atombombe, aber kleiner. Die Versuche herauszufinden, um was es sich genau handelt und wie das Artefakt funktioniert, beginnen verheerenden Schaden in dem friedlichen Land anzurichten. Als die Bombe im Museum auftaucht, benutzt der Autor konkret das Wort »Erscheinung«, das einen übernatürlichen Charakter des Ereignisses suggeriert. Die Bombe wird vom Autor auf klar iro-

nische Weise beschrieben – sie ist offensichtlich anders: »La forma muy extraña, más bien oval que esférica, color tirando a cárdeno, parece o está dotado de un movimiento asemejable a un inflado globo que empieza a desinflarse y entonces se dilata otra vez a su plenitud y torna a encogerse, con rítmico subir y bajar« (ebd. 1018-1019). Es ist eindeutig, dass Salinas hier – ohne das Wort explizit zu verwenden – Form und Funktionsweise des menschlichen Herzens beschreibt.

Am Anfang des Kapitels XI »Science is in trouble« wird das Labor beschrieben, in dem die mysteriöse Bombe gebaut wurde und das den Leser an das Labor in Los Alamos (New Mexico) erinnert, wo die erste Atombombe konstruiert wurde. Einer der bedeutendsten Wissenschaftler des Landes wird plötzlich verrückt und sticht sieben Mal auf die mysteriöse Bombe ein; daraufhin bläht sich die Bombe auf und lässt im ganzen Land so grauenvolle Schreie und Wehklagen verlauten, dass die Menschen wahnsinnig werden und der ETC ihre Evakuierung organisieren muss:

Y lo que la bomba dispersó, empezó a dispersar en torno suyo, desde aquel momento, no fueron ni cascos de metralla, ni radiaciones de gases mortales. El dilatarse de su, por fin, revelada potencia se manifestaba en continuos efluvios de pompas emanadas de los labios de cada herida; burbujas de rojiza coloración, sucediéndose, tan densas y frecuentes, que el aire todo era suyo y se adueñaban de los espacios, por vastos que fuesen. (Ebd. 1085)

Die Menschen beginnen, mit Schiffen und Flugzeugen aus dem Land zu fliehen. Der Terror nimmt in der Welt überhand und alle fliehen vor den roten Blasen, die seufzen und stöhnen. Zwei unschuldige Wesen, Cecilia und Victor, sind die einzigen, die sich gegen eine Flucht entscheiden und sich auf die Suche nach dem Ursprung des Terrors machen. Victor Ensenada, ein bibel-lesender Dissident und Anhänger der Gewaltlosigkeit, sowie die mit einem symbolischen Namen ausgestattete Cecilia Alba<sup>6</sup> sind beide vor der obsessiven Situation, die der ETC im Land geschaffen hat, geflüchtet. Cecilia lebt in Ciudadela (Zitadelle), einer prä-modernen Insel mitten im ETC.

Als Cecilia die Bombe erreicht und sie umarmt, schließen sich ihre Wunden und die Bombe hört auf, Blasen und Wehklagen auszusenden. Dies ist eine klare Allegorie für die Suche nach Frieden in der Welt. Cecilia und Victor bezwingen die geheimnisvolle Bombe, die auf die gleiche Weise verschwindet, wie sie erschienen war, in einer Art Gründungsmission, als eine neue Version von Adam und Eva. Nur diesem Dissidentenpaar gelingt es, die Auswirkungen der Bombe erfolgreich zu verlangsamen; insbesondere Cecilia, die die Welt rettet, indem sie die Bombe umarmt: »para abrazar lo que no se entendía, lo que a

6 | »Alba« bezeichnet im Spanischen den Tagesanbruch.

todos puso en pánico y ella fue a buscar, en amor: lo que sólo por abrazo se podía salvar» (ebd. 1128). Die Moral ist klar: Nur Liebe kann die Welt retten, denn sie erlaubt uns, das Leid zu verstehen und uns mit einer leidenden Menschheit zu solidarisieren. Dies alles geschieht nach Seiten voller Satire und Humor, welche die materialistischen (oder geldsammelnden), geschäftsorientierten, bürokratischen, technischen und wissenschaftlichen Werte einer scheinbar entwickelten Gesellschaft in Frage stellen.

Salinas' schlichte Botschaft ist ganz anders als die von Huxley oder Orwell. Er präsentiert keine autoritäre Gesellschaft, die volle Kontrolle über ihre Bürger hat, obwohl es in seinem Szenario eine Polizeieinheit mit dem Namen Policía Interior de Averiguaciones (PIA) gibt. Er zeichnet stattdessen einen noch furchteinflößenderen Weg, in dem der Staat durch einen gebildeten und freundlichen Regenten repräsentiert wird, der gerne gute klassische Literatur liest, obwohl diese Art Literatur aus der Gesellschaft verbannt wurde und die Kinder angehalten sind, »Alice in technocracy land« zu lesen.

Salinas genießt es, diese Absurditäten einer Gesellschaft anzuklagen, die derjenigen, in der er lebt und schreibt, so gefährlich ähnelt und zugleich so sehr von seinem Geburtsland Spanien entfernt ist. Er beschreibt z.B. die manipulative Rolle des Journalismus:

Invencción como ninguna la de la prensa diaria, tipo sin igual el del periodista, se iba pensando. Doscientos años atrás casi nadie se enteraba de ocurrencias cercanas a todos y en que a todos se les iba tanto. Vivían las gentes aborregadas, en mansueta paz y arrulladora ignorancia: su mundo, poco más que el que alcanzaban con la vista y el oído; sus ambiciones y afectos, confinados en un redil de seres familiares o conocidos, modesto aspirar a sencillas posesiones. El periodista, gran papel, había venido a agitarles, sacándoles de sus casillas; les precipitaba en el torbellino del mundo, conmovía sus corazones moviéndolos a compasión por un asesinato sucedido a tres mil kilómetros de allí; les hacía casi presentes, al leer su relato, a la boda opulenta de dos desconocidos, con quienes nada tenían que ver; calmaba sus impacencias dando noticia cuidadosa de a cuánto subió la fiebre, aquella noche, del gran jugador de *football*, enfermo de trancazo. En la velocidad imaginativa que le producía la inminencia de su éxito, se le presentó una apropiada imagen: antes, las gentes, separadas unas de otras, en capas sociales, en reductos geográficos infranqueables, vivían cual varios líquidos de diversa densidad, sin conocerse ni mezclarse; pero el diario, operando como batidor o molinillo eléctrico, apenas se enchufa en la vista y atención del lector, acaba con esas pasividades y diferencias, impulsa tal agitación en la masa de los hombres que allá van, arrevueltos, zarandeados en el mismo meneo, ricos y pobres, senectos y adolescentes, todos unos, en la final confusión, hermosa unidad, donde nadie se distingue y todos se emburujan. Poder tan insigne de arrebatar en emoción nadie lo detenta de oficio: hoy se lo gana uno, por ejercicio de su agudeza, mañana le toca a otro. nor designio de azar. (Ebd. 1027-1028)

Salinas weist auch auf die Absurditäten der Politik hin. Inspiriert durch die amerikanische Prohibitionszeit, präsentiert er sein fiktives Land als ein Land, in dem alkoholische Getränke aufgrund eines neuen im Namen des Fortschritts verabschiedeten Gesetzes verboten sind.

*La bomba increíble* muss allegorisch gelesen werden. Es gibt keine wirklichen Romanfiguren, sondern die Darstellung von Ideen, dem Kampf zwischen Glauben und Vernunft. Der Wissenschaftler ist beinahe ein Teufel; der Gläubige verteidigt seinen instinktiven Willen zu Koexistenz und Brüderlichkeit. Am Ende werden die Wissenschaftler besiegt und die Leser sehen sich der irrationalen Stärke des Gläubigen gegenüber. Inmitten dieser verzweifelten Situation steht die Intuition einer jungen Frau; sie ist die einzige, die in der Lage ist, das Geheimnis der Bombe mit Hilfe der Festigkeit ihres Glaubens zu lösen. Sie erkennt das Übernatürliche und bemerkt das Fehlen des Herzens in einem Bild der *Dolorosa*, macht sich auf die Suche nach der Bombe, und als sie sie findet, umarmt sie sie und schließt dadurch die Wunden der Bombe, wodurch endlich auch die lauten Wehklagen verstummen. Das Wimmern der Bombe symbolisiert den Schmerz, der durch so viele Kriege verursacht wurde:

La verdad que Cecilia presentía, sin saberla, allí le salía a la cara; no, ni misterio inescrutable, ni fenómeno físico, era aquello; sí clamor de humanidad. Sollozos, gemidos, con calor aún de pechos y labios, conservado misteriosamente. Seres humanos, de siempre; los victimados, los ajusticiados sin justicia, los sacrificados por sus prójimos, los muertos de muerte cainita, de muerte por mano fraterna. Todos los tiempos del matar, y los muertos de muchos siglos, se juntaban aquí en pavorosa simultaneidad: los muchos pasados era un peso, tremendo, presente, que venía a embestir la conciencia del hombre, afirmándole que el fratricidio no prescribe, que cada nuevo muerto de mano hermana repite innumerables muertes, iguales, en el pasado que se suma a ellas y por todas debe doler. Se negaba el dolor a ser historia; aquí venía, en enorme masa secular, a que se le sintiera vivo y presente por los hombres que viven reclusos en sus solas vidas y no creen en más dolor que el de su momento. (Ebd. 1126)

Der (Fabel-)Roman hat eine klare Botschaft: Nur die Liebe, verkörpert durch das Dissidentenpaar (der symbolische Name Cecilia Alba suggeriert Musik und Hoffnung), kann die Menschheit retten, wie in den letzten Zeilen des Romans zu lesen ist – »abriendo vía, con el vértice de sus corazones, al sueño de una humanidad donde el morir jamás le viniese al hombre de mano de hombre: sólo de la voluntad de la Muerte. Hacia un mundo sin el ¡ay! de Abel« (ebd. 1126). Die Thematisierung von Schmerz und Leid der Opfer erinnert an Walter Benjamins bekannte geschichtsphilosophische These: »Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein«. Salinas kämpft für eine humanistische und wissenschaftliche Kultur, die beider Werte berücksichtigt. Deshalb schreibt er ironisch:

el ministerio de Educación había proscrito, o iba desterrando, poco a poco, las materias dañinas o contaminadas. La Historia y Crítica del Arte, sustituida por la Técnica de las Artes Aplicadas; la enseñanza de la literatura por la Técnica de la comunicación oral y escrita, y así sucesivamente. Como el país era una democracia tecnológica, aún se toleraba la circulación y la lectura libre de obras de imaginación, aunque no se volvían a imprimir. (Ebd. 1063)

Der Roman ist in der Quintessenz als Angriff auf eine materialistische Sichtweise der Welt zu lesen. Salinas findet Gefallen daran, Alternativen zum Rationalismus zu präsentieren. Man kann ähnliche Positionen wie in seinen zahlreichen Attacken in *El defensor* oder in der für ihn charakteristischen langen Klage gegen eine übermäßig technisierte und ihre Orientierung verlorene Gesellschaft erkennen. Im Roman verarbeitet Salinas seine Reaktion auf die Entmenschlichung der modernen Welt und führt ein *castizo*-Element mit Anklängen an Spengler ein. In einem Brief an Tomás Blanco vom Februar 1950 definiert er die Gründe für seine moralische Einstellung: »Cada día soy más pasadista. ¡Viva el regreso, que es lo contrario de este progreso! Dicho de otro modo: ¡Viva la porra y la navaja, y muera la bomba de hidrógeno!« (*Obras completas III*, 1329).

Der Roman fand nur ein sehr begrenztes Lesepublikum. Salinas beklagte sich über die Resonanz unter den wenigen amerikanischen Lesern. In einem Brief vom 23. Mai 1953 an Rodríguez Olleros, einem guten Freund aus Puerto Rico, schrieb er:

Ha gustado mucho a los amigos, todos opinan que debería traducirse al inglés pero.... ¡Cuántas cosas hay en este *pero*, amigo Olleros! Una amiga americana me dice que haría sentirse a mucha gente *un-comfortable*. Claro, la bomba atómica ya ha entrado, por monstruoso que parezca, en lo *normal*. Y no conviene llamar la atención sobre ciertos puntos. Tres traductores la han leído, y los tres se salen con evasivas. (Ebd. 1471)

Am Ende gibt Salinas seine satirische und dystopische Haltung auf und schlägt ein neues Arkadien vor, eine neue Hoffnung, die durch das Umarmen der Bombe (und folglich auch von Schmerz und Leid) erreicht werden könne:

Todo preludiva. Se sentía una fragancia de orígenes, un aroma de dispuesta virginidad; todo preparado a esquiciar la faena de vivir; por estrenar estaban aires irrespirados, tierras sin hollar, aguas que no conocían de los labios. Les rodeaba una oferta inmensa, una inminencia de brote, pedido por las más profundas raíces, un albor de nidal y niñez. Las cosas querían ser, todas aceptadas por el hombre. Y se proponían a él, inmaculadas, para que viviera en ellas; temblaban, bajo la tierra sin arar, los trigos y los panes; las auroras aguardaban, al borde de las noches, seres en quien amanecerse; diababan los pájaros, por oídos. Y todo podía ser, o no ser. (*Obras completas I*, 1129)

Sehr vereinfacht ließe sich sagen, dass Dystopie das Gegenteil von Utopie ist, bezieht man sie auf fiktionale Gesellschaften, die extrem mangelhaft sind und in denen die harmonischen und egalitären Eigenschaften des in Utopien dargestellten Lebens fehlen. Tatsache ist jedoch, dass Dystopien oftmals viele Elemente mit Utopien teilen – wie z.B. Maßnahmen intensiver sozialer Kontrolle –, diese Elemente aber bis zu einem grausigen Extrem getrieben und vor allem ihre negativen Auswirkungen hervorgehoben werden. Salinas' Originalität und Innovation in den beiden Texten, dem behandelten Gedicht und dem Roman, besteht in der Fähigkeit eine dystopische Utopie darzustellen und Elemente zweier literarischer Formen zu mischen. Es ist außerdem hervorzuheben, dass Salinas in beiden Werken *llanto* (Wehklagen) und *dolor* (Schmerz) sowie Elemente der christlichen Tradition miteingearbeitet hat.

Nach dem Zweiten Weltkrieg war das Potenzial der Atomwaffen zur Vernichtung von Menschen und menschlicher Kultur mehr als offensichtlich und Salinas reagierte mit bezwingender Logik auf diese neue Gefahr. In den drei betrachteten Textbeispielen (Briefe, Lyrik, Prosa) zeigen sich verschiedene Haltungen (Enttäuschung, Anklage, dystopische Vision), die drei verschiedene Instanzen der Reaktion auf das Exil und im Exil erkennen lassen. Im Vorwort zu *Todo más claro...* drückt Salinas deutlich seine Angst vor der Menschheit, den »zivilisierten Bürgern« aus, die die Möglichkeiten, die ihnen der philosophische und technische Fortschritt bietet, vergeuden. Dies illustriert er mit einem typischen Paradox:

[...] heredero directo del siglo de las luces e inventor de la electricidad, usa aquéllas para entenebrecerse todos los caminos de salvación, y se dispone a emplear ésta para transmitir, facilísimamente, con una leve presión digital, sobre un botón, y como el que no quiere la cosa, el impulso que haga a trizas a todo Cristo y a todos los cristianos; con los infieles, por supuesto de propina. (*Obras completas II*, 608)

Aussagen dieser Art zeigen uns den Grad an Skeptizismus an, den der Dichter und Schriftsteller Pedro Salinas in der Zeit nach dem Spanischen Bürgerkrieg und dem Zweiten Weltkrieg erreicht hatte.

## BIBLIOGRAPHIE

- Bou, Enric. »«Descubrimiento» o »encuentro»: Pedro Salinas en las Américas«. *La Torre VIII.32* (1993): 437-56.
- Cross Newman, Jean. *Pedro Salinas and his circumstance*. San Juan, Puerto Rico: Inter American University Press, 1983.
- Einstein, Albert. »Letter to the editor«. *The New York Times*, 10. Oktober 1945: 20.

- Gascón-Vera, Elena. »Hegemonía y diferencia: Pedro Salinas en Wellesley College«. *Signo y memoria: Ensayos sobre Pedro Salinas*. Hg. Elena Gascón-Vera/Enric Bou. Madrid: Pliegos, 1993. 33-50.
- Guillén, Claudio. »El sol de los desterrados: literatura y exilio«. *Múltiples moradas*. Barcelona: Tusquets, 1998. 29-97.
- Kamen, Henry. *The Disinherited: The Exiles Who Created Spanish Culture*. New York: Harper Collins, 2007.
- Molloy, Silvia. *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*. Cambridge: Cambridge U.P., 1991.
- Salinas, Pedro. »Cero«. *Cuadernos Americanos* III. XVII-5 (septiembre-octubre 1944): 198-210.
- *El contemplado; Todo más claro y otros poemas*. Hg. Francisco Javier Diez de Revenga. Madrid: Castalia, 1996.
- *Cartas de viaje: 1912-1951*. Hg. Enric Bou. Valencia: Pre-Textos, 1996.
- *La bomba increíble: fabulación*. Hg. Andrés Soria Olmedo. Madrid: Viamonte, 1997.
- *Poesía. Narrativa. Teatro. Obras completas I*. Hg. Enric Bou/Montserrat Escartín. Bibliotheca Aurea. Madrid: Cátedra, 2007.
- *Ensayos completos. Obras completas II*. Hg. Enric Bou/Andrés Soria Olmedo. Bibliotheca Aurea. Madrid: Cátedra, 2007.
- *Epistolario completo. Obras completas III*. Hg. Enric Bou/Andrés Soria Olmedo. Bibliotheca Aurea. Madrid: Cátedra, 2007.
- Salinas, Pedro/Jorge Guillén. *Correspondencia (1923-1951)*. Hg. Andrés Soria Olmedo. Barcelona: Tusquets Editores, 1992.
- Salinas, Solita. »Recuerdo de mi padre«. *Pedro Salinas*. Hg. Andrew P. Debicki. Madrid: Taurus, 1976. 35-42.
- Valle, José del/Luis Gabriel-Stheeman. *The Battle over Spanish between 1800 and 2000. Language ideologies and Hispanic intellectuals*. New York: Routledge, 2002.

## Dialoge mit Toten

### Zum Motiv des leeren Wartens bei Anna Seghers und Teresa Pàmies

Loreto Vilar

Durch das Warten der Exilanten auf das Ende der lebensbedrohenden Gewalt in der Heimat »exponiert und potenziert die Exilsituation nur, was ein generell zeitgenössisches Schicksal ist: das Leben im Transit« (Pikulik 12). Dieses essentielle Merkmal der Moderne nimmt allerdings bei seiner literarischen Realisierung im Motiv des leeren Wartens – der »leere[n] Zeit« (Benz 46) des Wartens, die wohl »mit Unruhe, auch im motorischen Sinne, einhergehen kann« (Pikulik 19) – im Werk von zwei kommunistischen Schriftstellerinnen, Anna Seghers (Mainz, 1900 – Berlin, 1983) und Teresa Pàmies (Balaguer bei Lleida, 1919 – Granada, 2012), Formen an, auf die das augustinische Verständnis der Zeitdimensionen neues Licht werfen kann: die Gegenwart des Zukünftigen oder die Erwartung, die Gegenwart des Vergangenen oder die Erinnerung und die Gegenwart des Gegenwärtigen oder die Anschauung.<sup>1</sup> Im Folgenden soll dies anhand von einigen Werken von Seghers und Pàmies illustriert werden, die sich mit dem Komplex Krieg-Exil-Rückkehr befassen. Konkret sollen hier folgende Werke untersucht werden: der Roman *Transit* (1944) und die Erzählungen *Post ins Gelobte Land* (1944-45/46) und *Wiederbegegnung* (1977) von Seghers, die 1933-47 im Exil war, und die Romane *Amor clandestí* (Liebe in der Il-

1 | Im 20. Kapitel des 11. Buches seiner *Confessiones* (Bekenntnisse) beschreibt Augustinus seine Überlegungen zum Thema Zeit wie folgt: »Es gibt drei Zeiten, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, genau würde man vielleicht sagen müssen: Es gibt drei Zeiten, eine Gegenwart in Hinsicht auf die Gegenwart, eine Gegenwart in Hinsicht auf die Vergangenheit und eine Gegenwart in Hinsicht auf die Zukunft. In unserem Geiste sind sie wohl in dieser Dreizahl vorhanden, anderswo aber nehme ich sie nicht wahr. Gegenwärtig ist hinsichtlich des Vergangenen die Erinnerung, gegenwärtig hinsichtlich der Gegenwart die Anschauung und gegenwärtig hinsichtlich der Zukunft die Erwartung.«