GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Selbstentwürfe lateinamerikanischer Autorinnen als rhizomatische Überschreibung und Umschreibung kultureller Erinnerung: Margo Glantz, Gloria Anzaldúa und Margarita Mateo

Gronemann, Claudia; Sieber, Cornelia

2007

https://doi.org/10.25595/4325

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gronemann, Claudia; Sieber, Cornelia: *Selbstentwürfe lateinamerikanischer Autorinnen als rhizomatische Überschreibung und Umschreibung kultureller Erinnerung: Margo Glantz, Gloria Anzaldúa und Margarita Mateo*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 13 (2007) Nr: 1, 264–288. DOI: https://doi.org/10.25595/4325.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Claudia Gronemann/Cornelia Sieber

Selbstentwürfe lateinamerikanischer Autorinnen als rhizomatische Überschreibung und Umschreibung kultureller Erinnerung:

Margo Glantz, Gloria Anzaldúa und Margarita Mateo

Die Vorstellung von individueller Identität, über die sich in autobiografischen Texten traditionell rückversichert wird, ist konstituiert durch die narrative Repräsentation der Erinnerungen an den eigenen zurückgelegten Lebensweg und der sich daraus ergebenden gegenwärtigen Position. Zunehmend erweist sich seit dem 20. Jahrhundert auch die Komponente der Reflexion darüber als charakteristisch, wie hinzukommende Geschehnisse in das angelegte narrative Erinnerungsmuster eingeordnet werden und das Muster dabei im Erinnerungsprozess beständig remodelliert wird. Ein Hauptinteresse der gegenwärtigen Autobiografieforschung besteht darin, den Übergang von einem traditionellen autobiografischen Subjekt, dem ein logozentrischer Autorbegriff und ein konventionelles Verständnis von Referentialität zugrunde liegt, zu diesem dynamischen Textverständnis veränderbarer narrativer Erinnerungsmuster zu beschreiben und die Produktivität des Textes[1] sowie die unabschließbare semantische Offenheit der Sprache zu analysieren, die jede neue Lektüre zum Akt des Wi(e)derschreibens machen.[2] Jenseits der veränderten Vorstellung von Text und (Re)Präsentation lässt sich in autobiografischen Schriftstücken westlicher Prägung zumeist weiterhin ein Ich im Zentrum verorten, das zur narrativen Repräsentation seiner persönlichen Erfahrung bestimmte Elemente aus den Beständen an Symbolen, Sinnstrukturen und Ausdrucksmöglichkeiten auswählt, die in den Formen und Inhalten der kollektiven Erinnerung und Performanz der sprachlichen bzw. kulturellen Gemeinschaft zur Verfügung stehen. Das autobiografische Subjekt reflektiert, bereits ausgelöst durch das Krisenbewusstsein der Moderne, verstärkt über diese Auswahl- und Kombinationsvorgänge, und besonders postmoderne Texte ziehen prinzipiell die Möglichkeit des Gelingens derartiger narrativer Selbstrepräsentation in Zweifel.

Erst beim Blick auf postkoloniale Selbstentwürfe indes, die die koloniale Komponente einer sich als universal verstehenden westlichen Kultur hinterfragen und diese zu bestimmten anderen kulturellen Mustern in Differenz setzen können, fällt auf, wie westlich geprägt die zentrale Position des Ich im autobiografischen Text ist. Aus der reichen Fülle an Darstellungsvarianten eines dezentralen Ich lassen sich,

neben vielen anderen, Assia Djebar und Gabriel García Márquez herausgreifen, die wohl zu den prominentesten Vertretern der Einschreibung außereuropäischer Kulturmuster in europäische Sprach- und Literaturformen zählen. Djebar konstituiert sich in ihren ‚autobiografischen Romanen' *L'Amour, la phantasia* (1985) und *Vaste est la prison* (1995) nicht nur als Erzählerin ihrer eigenen Lebensgeschichte, sondern auch als Sammlerin verschiedener vergangener und vergessener Stimmen ihrer algerischen Heimat und der französischen Kolonialmacht.[3] Das Ich zeigt sich hier als Medium zur Aufzeichnung, Speicherung, sprachlich-kulturellen Translation und literarischen Transformation von Lebensgeschichten, die sich weder im vorherrschenden kollektiven Gedächtnis der Nation repräsentiert finden noch im kulturellen und kommunikativen Gedächtnis der Frankophonie. Das Ich wird dabei selbst in seiner spezifischen, insbesondere durch die kulturelle und die damit verknüpfte Geschlechterdifferenz geprägten Position am Rande der genannten offiziellen Diskurse sichtbar. Genau im Ausloten und Bestimmen sowie im Überschreiten dieser zugewiesenen Randstellung charakterisiert sich das postkoloniale autobiografische Subjekt.[4]

Dass die dezentrale Darstellung des Ich nicht eine ausschließlich „weibliche" Position postkolonialer Selbstentwürfe ist, hat jüngst Gabriel García Márquez in seinem Memoirenbuch *Vivir para contarla* (2002) [*Leben, um davon zu erzählen*] gezeigt.[5] Der kolumbianische Literaturnobelpreisträger beschränkt seine Selbstdarstellung ebenfalls nicht auf die Repräsentation der eigenen Erlebnisse, sondern präsentiert sich vor allem in den ersten beiden Kapiteln als Speichermedium und kreativer Transformator der Familiengeschichte. Er gibt Einblick in den Kosmos der oralen Erzähltradition, in dem vergangene Ereignisse durch das beständige Wieder- und immer wieder Neuerzählen derartig lebendig erhalten werden, dass die erzählten Ereignisse wie selbst erlebt erscheinen und durch die Prozesse des Hörens und Weitergebens untrennbarer Teil des Selbsterlebten werden. Seine Erinnerung beginnt dementsprechend in der Jugend seiner Großeltern. Mit der Darstellung der Art, wie deren Lebensgeschichten im beständigen Fluss der Wiedererzählung im Rahmen der Familie aktualisiert werden, gibt der Autor darüber Auskunft, mit welchen Techniken er das einzigartige literarische Universum in seinem 1967 erschienenen Jahrhundertroman *Hundert Jahre Einsamkeit* erschaffen hatte: Er wandelte die Lebensgeschichten ein klein wenig mehr ab, setzte sie mit westlichen Diskursen in Verbindung und brachte sie zu Papier. Mit dieser Darstellung in *Leben, um davon zu erzählen* konstituiert sich das Ich als Mittler zwischen oraler Erzähl- und literarischer Schriftpraxis und damit als Grenzgänger beider Diskurse.

Bei den literarischen Selbstentwürfen der lateinamerikanischen Autorinnen, die im Folgenden betrachtet werden sollen, fällt neben den dezentralen Positionen des autobiografischen Ich eine weitere Erzähltechnik auf. Sowohl in Margo Glantz' *Las Genealogías* (1981) als auch Gloria Anzaldúas *Borderlands/La frontera* (1987) und Margarita Mateos *Ella escribía poscrítica* (1995) zeigt sich das Ich nicht nur in der Funktion des Sammelns, sondern augenfällig auch in der gegenläufigen Bewegung der Dispersion kultureller Erinnerung. Das Ich wird damit nicht mehr vorrangig

der einen Funktion des Aufnehmens, Speicherns und Wiedergebens von Erinnerung unterstellt, sondern als eigensinnige, Sinn transformierende und streuende Größe erfahrbar gemacht. Das autobiografische Ich wird hier in der rhizomatischen Über- und Umschreibung der je spezifischen kulturellen Erinnerungen als hybrides Zeichen, das zugleich Sinn produziert und Sinn streut, als Zeichen, das auf etwas anderes verweist, und zugleich für sich selbst steht, sichtbar.[6] Mit dem Begriff des ‚Rhizomatischen' haben Gilles Deleuze und Félix Guattari in ihrer Schrift *Rhizome* (1976) ein Denken bezeichnet, das sich nicht entlang des Korsetts einer Hauptsignifikantenkette entwickelt, sondern durch die Amputation derselben möglich wird.[7] Das Denken ist dann von den Zwängen befreit, ‚einen Sinn zu ergeben' und sich einer Repräsentation zu unterstellen. Es kann in alle möglichen Richtungen auseinander fließen und seine zuvor als unwürdig oder für den Hauptsinn belanglos betrachteten Bewegungen wieder sichtbar werden lassen. Damit wird das dehierarchisierende und dynamische Potential eines Denkens betont, das sich nicht in festgelegten Sinnstrukturen bewerten, sondern nur in der biologischen Metapher eines wachsenden Wurzelgeflechts beschreiben und in musikalischen Kategorien wie Intensität, Dauer, Timbre, Frequenz, Sequenz u.ä erfassen lässt, wie es das schwungvolle Notenbeispiel von Sylvano Bussoti suggeriert, das auf der Titelseite des Kapitels „Rhizom" in *Tausend Plateaus* ([1980] 1992) abgedruckt ist.[8]

Die Verwendung von Erzähltechniken in den Selbstentwürfen der lateinamerikanischen Autorinnen, die sich in diesem Sinne als rhizomatisch beschreiben lassen, wirft zum einen generell die Frage auf, wie ‚authentisch' die klassische narrative Repräsentation des Erinnerten ist, wenn in ihr die sinnstreuende Komponente des autobiografischen Subjekts unter dem Primat der Sinnhaftigkeit der Erzählung verschwiegen und ausradiert wird.[9] Zum anderen setzen sich die Autorinnen vom Stil des *‚Testimonio'* ab, der als typisch lateinamerikanische Ausformung der Autobiografie institutionalisiert worden ist.[10] Im Gegensatz zur westlichen Autobiografie, die als Repräsentation eines ausufernden Individualismus betrachtet wird, suggeriert das *Testimonio* primär die Einbindung des erzählenden Ich in seine sozialen und kulturellen Zusammenhänge. Diese binäre Sichtweise eines zur Vereinzelung führenden westlichen Individualismus, dem die Gemeinschaftsvorstellung der Lateinamerikaner gegenüber gestellt wird, dient sicher der Umkehrung der üblichen Bewertung, nach der Lateinamerika eine negativ verstandene Rückständigkeit in Bezug auf den moderneren Westen attestiert wird, jedoch wird so der Binarismus im Denken – westliche Moderne versus lateinamerikanische Traditionalität – weiter fortgeschrieben. Durch Betonung der Komponente der rhizomatischen Sinnstreuung entziehen sich die Autorinnen nun der Festlegung, als Augenzeuginnen und Gedächtnis für das Schicksal ihrer kulturellen bzw. sozialen Gruppe zu funktionieren und ihr Schicksal als metonymisch für das der Gruppe zu präsentieren. Erst durch diese zweite, rhizomatisch streuende Bewegung, so unsere These, ist es den Autorinnen möglich, sich in ihren Texten derart zu entwerfen, dass sie sowohl die soziokulturelle Prägung als auch die Individualität des Ich aufdecken und thematisieren können, so dass der Binarismus von entweder nur egozentrischem Individualismus oder aber unhinter-

fragter Ein- und Unterordnung als Gruppenmitglied verwunden werden kann.[11] Die Texte entwerfen jeweils ein Ich, das einerseits untrennbar mit der kulturellen Erinnerung und Performanz der Gemeinschaft verbunden ist und deutlich ausstellt, wie es sich im Rekurs auf deren spezifisches Repertoire an Symbolen, Sinnstrukturen und Ausdrucksmöglichkeiten konstituiert. Gleichzeitig loten die Darstellungen des Ich Bereiche aus, die nicht durch den Fundus der Erinnerung und tradierte Rollenmuster vermessen sind. Die kreative Individualität des erzählenden Ich entsteht durch rhizomatische über- und umschreibende Erinnerungsprozesse, die aus den vorhandenen kulturellen Beständen bestimmte Symbole und Ausdrucksformen selektieren, neu kombinieren, mit neuen Bedeutungen belegen und in neue Richtungen ausströmen lassen. Diese Schreibformen stellen das Erinnern als performativen Akt aus, in dessen Verlauf sich das Ich im Geflecht von kulturellen, religiösen, sexuellen und historischen Kodes entwirft, deren Setzungen und, mit Bezug darauf, die eigene Differenz markiert, diese umschreibt und sich dabei immer wieder neu deutet.

Grundlegend für ein solches Verständnis vom prozessualen, textgebundenen Akt der Ich-Konstitution im Sinne der neuen Autobiografik, welche nicht mehr der Repräsentationslogik traditioneller Selbstdarstellung folgt, ist die Vorstellung, dass Realität und Text miteinander verflochten sind. Der Blick auf die Vertextung wird insofern bedeutsam, als die Perzeption von Wirklichkeit ihrerseits geprägt ist von den Signifikationsmustern, die sich aus den verschiedenen Erinnerungssträngen bilden. Vor diesem Hintergrund stellt sich auch die Frage einer spezifisch *weiblichen* Autobiografik neu, denn geschlechtliche Markierungen sind somit ebenfalls in erster Linie kulturelle Kodierungen und semantische Zuschreibungen. Dies bedeutet zwar, dass derartige Grenzziehungen und semantische Festlegungen verschiebbar, also revidierbar sind und somit weibliche und männliche Autobiografien mit Blick auf jenseits des Textes verankerte Essenzen keinen Unterschied aufweisen. Gleichwohl schreiben Frauen, die sich autobiografisch äußern, stets vor dem Hintergrund einer ganz eigenen (Literatur-)Geschichte weiblicher Lebensäußerungen, die – auch wenn auf sie nicht explizit Bezug genommen wird – immer einen Bezugspunkt des als weiblich markierten Ich darstellt. Eine geschlechtliche Verortung – auch wenn sie für das Ich selbst kein Kriterium mehr darstellt – erfährt das weibliche Ich somit im Rahmen jeweils historisch geprägter ästhetischer Normen, was eine Auseinandersetzung mit deren Genderkomponenten, d.h. den geschlechtsspezifischen Bedingungen von Reden und Schreiben notwendig macht. In den patriarchalen Kulturen sowohl westlicher wie lateinamerikanischer Prägung impliziert die Polarisierung der Geschlechter einen geschlechtsspezifischen Zugang zur Schrift, welcher im modernen bürgerlichen Modell durch die Idee einer Arbeitsteilung der Geschlechter, d.h. ihrer komplementären Zuständigkeit für Öffentlichkeit *oder* Privatheit konstruiert wird. Die Vorstellung eines autonomen, kohärenten und sich selbst bewussten Subjekts moderner Prägung, welche die idealistische Basis der Gattungstheorie der Autobiografie darstellt, beruht demzufolge auf dem Ausschluss anderer Formen und Ausprägungen von Subjektivität, die nicht dem universalen männlich-weißen, heterosexuellen Modell entsprechen. Gerade lateinamerikanischen Autorin-

nen, die sich weniger vom okzidentalen, in ihrer Kultur nicht normativen Modell von Individualität und Autobiografie abgrenzen müssen, stehen vielfältige Kodes der Ich-Konstitution jenseits westlich tradierter Normsetzungen zur Verfügung. Gleichwohl wird es ihren autobiografischen Entwürfen, wie wir zeigen möchten, nicht gerecht, sie lediglich in Umkehrung der dominanten Subjektvorstellung vorrangig als Ausdruck *kollektiver* und gruppendynamischer Erinnerungsprozesse zu lesen oder ihnen – nun in positiver Setzung – den im klassischen Modell weiblich konnotierten Gegenstandsbereich des familiären und privaten Erinnerungsraums als wesenhaften zuzuschreiben. Von *weiblicher* Autobiografik kann demzufolge (wohlgemerkt jenseits der Repräsentationslogik) nur ohne Generalisierungen die Rede sein, nämlich wenn der Begriff des Weiblichen nicht substanzialisiert, sondern lediglich als unter bestimmten Bedingungen kulturell zugewiesene und entsprechend diskursive Kategorie betrachtet wird. Dem soll auch unser Vorgehen in der Analyse entsprechen, indem wir kulturell konstruierte Differenzen wie die von Geschlecht nicht perpetuieren und die Texte von Autorinnen somit nicht erneut in dieser Differenz festschreiben möchten, sondern vielmehr ist es unser Ziel, die geschlechtliche Differenz – wie dies die Autorinnen selbst praktizieren – als eine unter zahlreichen anderen Prägungen im rhizomatischen Geflecht verschiedener kultureller Semantiken zu beschreiben.

Margo Glantz (1981): Otobiografie – familiäre Stimmen als rhizomatische Umschreibung des genealogischen Konzepts

In Margo Glantz' autobiografischem Text *Las genealogías* [*Die Genealogien*] (1981)[12] manifestiert sich ein solch positionales Ich,[13] das keine stabile auktoriale Perspektive einnimmt und das zwar den familiären Erinnerungsprozess anstößt, aber in dessen Verlauf als Element eines übergreifenden genealogischen Feldes immer wieder neue Positionen erhält, sie wechselnd einnimmt, besetzt und wieder verlässt. Die mexikanische Schriftstellerin, Literaturprofessorin, Kulturschaffende und Journalistin Margo Glantz Shapiro, 1930 in Mexiko geboren, entstammt einer ukrainisch-jüdischen Familie, von deren spezifischen kulturellen Wurzeln in Osteuropa sie sich mit Übersiedelung der Eltern nach Mexiko in den 1920er Jahren als Angehörige der neuen lateinamerikanisch sozialisierten Generation abgeschnitten sieht. Die Kultur ihrer Vorfahren kennt Glantz nur aus Lektüren, vom Hörensagen und damit fern des Klangs der Sprachen Jiddisch, Ukrainisch und Russisch. In den 1970er Jahren beginnt sie daher ihre inzwischen betagten Eltern danach zu befragen und sammelt deren Erinnerungen in Form von Tonbandaufnahmen, die als *oral history* den zentralen Bezugspunkt ihres autobiografischen (bzw. *oto*biografischen)[14] Buches bilden. Die Ich-Erzählerin des Textes tritt hier jedoch nicht nur als Sammlerin dieser Familienerinnerungen auf, die bis in die Generation der Urgroßeltern zurückreichen, sondern übernimmt – ähnlich der Erzählerin in Assia Djebars autobiografischen Romanen – wechselnde Rollen als Vermittlerin, als autobiografische

Ich-Erzählerin, als Stimme im Dialog mit den Eltern und Kommentatorin. Sie reiht ihre Aussagen gleichgeordnet in die Erzählungen von Mutter, Vater und Schwester ein. Der Text, welcher gerade die Überschneidung von kommunikativem und kulturellem Gedächtnis vorführt,[15] setzt sich aus 74 Abschnitten zusammen und ist im Unterschied zur klassischen autobiografischen Narration keine linear geordnete Darstellung von Genealogie(n), wie sie etwa Glantz' mexikanischer Landsmann Carlos Fuentes in seinem autobiografischen Text *En esto creo* (2002, dt.: *Woran ich glaube*) in Kurzform darlegt.[16] Die Strukturierung in Abschnitte spiegelt bei Glantz vielmehr die Stimmwechsel im familiären Erinnerungsprozess wider und dient dazu, dem von ihr evozierten vielstimmigen Erinnerungsprozess eine Ordnung zu geben, die sich gerade nicht chronologisch aus dem gesammelten Material oder teleologisch aus dem vermeintlichen Besitz einer Identität herleiten lässt.

Die Entstehungsgeschichte dieses Textes selbst verweist auf die dezentrale Position des autobiografischen Ich bei Glantz. Am Beginn steht nicht die Intention, eine Autobiografie zu verfassen, sondern diese entfaltet sich im Prozess der kollektiven Erinnerung, die Glantz später in Form des Buches in Szene setzen wird. An erster Stelle standen Tonbandaufnahmen, in denen die Autorin – mit autobiografischem Gestus – die Geschichte der Eltern und das für sie fremde, aber auch als Teil der eigenen Identität erfahrbare jüdisch-russisch-ukrainische Erbe zu bewahren sucht. Aus diesen Aufzeichnungen entsteht ihr Text, den sie abschnittsweise in der mexikanischen Zeitschrift *Unomásuno* und schließlich 1981 (zuletzt 2006) als Buch im Sinne einer „especie de autobiografía" [einer Art Autobiografie] veröffentlichte.

Dabei entwirft sie ihre Genealogien nicht ausgehend vom autobiografischen Telos einer wie auch immer gearteten stabilen Ich-Identität und verbannt ihren Stammbaum in die *Vor*geschichte des eigenen Entwicklungsweges, vielmehr sammelt und vergegenwärtigt sie eigene und familiäre Geschichten, ohne deren Sinn in einem übergreifenden Sinnmuster oder als *méta-récit* zu domestizieren. Gleichwohl bedeutet dies nicht, dass das Subjekt ganz beliebige Positionen einnehmen könnte. Vielmehr zielt der Rückgriff auf rhizomatische und sinnstreuende Strategien darauf, zu zeigen, dass sich kulturelle Identitätsmuster nicht ausschließen und sich sowohl eine Teilhabe wie auch zeitlich begrenzte differente Identitätspositionen denken lassen, womit jeder Versuch einer exklusiven, eindeutigen und beständigen Festschreibung unterlaufen wird. So beschreibt die Ich-Erzählerin das Nebeneinander kultureller Erinnerungsgegenstände in ihrem Haus, in dem jüdische Gegenstände wie ein *shofar* (jüdisches Blasinstrument) oder ein neunarmiger Leuchter neben den vornehmlich figurativen Objekten der mexikanischen Volkskunst und präkolumbinischen Skulpturen ihren Platz finden. Inwiefern diese unkonventionelle Nachbarschaft verschiedener Kultursymbole nicht für sie selbst, sondern vielmehr für das Umfeld ein Problem darstellt, beschreibt die Ich-Erzählerin:

> Por ellos, y porque pongo árbol de navidad, me dice mi cuñado Abel que no parezco judía, porque los judíos les tienen, como nuestros primos hermanos los árabes, horror a las imágenes (S. 16)

> [Deswegen, und weil ich einen Weihnachtsbaum aufstelle, sagt mein Schwager Abel zu mir, wirke ich nicht jüdisch, denn die Juden ebenso wie unsere arabischen Brüder haben Horror vor Bildern].

Ihr geht es weder um Aufhebung oder Harmonisierung kultureller Gegensätze noch um deren Festschreibung im Sinne einer Entscheidung für die eine oder andere Identität. Daher ist es im Sinne rhizomatischer Positionalitäten kein Widerspruch, wenn die Erzählerin antwortet: „Y todo es mío y no lo es y parezco judía y no lo parezco y por eso escribo –estas– mis genealogías“ (ebd.) [Alles ist mein und doch nicht mein, ich wirke jüdisch und auch wieder nicht und deshalb schreibe ich diese, meine Genealogien].

Derartige Positionswechsel bleiben jedoch nicht auf die autobiografische Ich-Erzählerin beschränkt, sondern vollziehen sich auch im erzählten Erinnerungsprozess der Eltern, deren Identitäten im über 50jährigen Zusammenleben derart verschmolzen sind, dass sie ihre Lebensgeschichten gegenseitig korrigieren und kurzzeitig die Rolle des Anderen einnehmen. Eine ähnliche Dispersion der Identitätspositionen, die hier keineswegs als konfliktiv oder krisenhaft aufgefasst werden, widerspiegelt sich auch in den zahlreichen Familienfotos, die Glantz in ihr Buch integriert. So lässt sich ihr (ukrainischer) Vater in mexikanischer Volkstracht, in dichterischer Pose oder, gemeinsam mit seiner Frau, in Faschingsverkleidung fotografieren und vermittelt damit nicht nur Sinn für Humor und die Masken der Identität, sondern in weit ernsthafterem Sinn ein Verständnis für die Konstruktion von Identität(en).



Selbstironische Inszenierung des Vaters als Mexikaner

Die ‚reale‘ Dimension visueller Verfestigungen und Klischees belegt eines der erschütterndsten Kapitel dieser – durchaus im traditionellen Sinne wahrhaftigen – Genealogien, welches Glantz in einem Tondokument auf ihrer Internetseite selbst vorliest. Im 35. Abschnitt beschreibt die Ich-Erzählerin einen beinahe tödlichen

faschistoiden Überfall auf ihren Vater, dessen Bart vermeintlich Attribute des Jüdischen und Kommunistischen vereinte und ihn zum Opfer des Angriffs werden lässt: „La barba, el tipo de judío y quizá su parecido con Trotski hicieron de Jacobo Glantz el blanco perfecto para una especie de *pogrom* o linchamiento" (S. 93) [Der Bart, das jüdische Aussehen und, mag sein, die Ähnlichkeit mit Trotzki machten Jacobo Glantz zum perfekten Ziel für eine Art *Pogrom* oder Lynchjustiz]. Als die Zeitungen von der Attacke berichten, wird der Vater ein zweites Mal stigmatisiert und sein spitzer brauner Bart als Signum seiner Judaizität ausgestellt (S. 95).

Das in *Las genealogías* angelegte Familienfotoalbum findet sich auf der für Margo Glantz eingerichteten Internetseite der Reihe *Biblioteca de Autor*[17] bis in die Gegenwart (2005) fortgeschrieben. Es verhindert durch seine familiäre Prägung den oftmals üblichen Personenkult derartiger Seiten und verweist auf den (selbst-)ironischen Impetus in Margo Glantz' Umgang mit Autorschaft. Eine Trennung von öffentlicher und privater Person im Sinne der Konstitution literarischer Autorschaft wird hier von Glantz bewusst unterlaufen. Die auf den ersten Blick illustrativen Abbildungen erweisen sich als Teil einer rhizomatischen Erzählstrategie, die nicht auf Sinnsetzung und -verfestigung, sondern Aneignung und Dispersion vorhandener kultureller Kodes und ihrer jeweiligen Inszenierungsformen zielt, wobei sie sich bewusst im Schnittpunkt privater und öffentlicher Diskurse positioniert.[18]

Dass Glantz den Begriff der Genealogie im Plural verwendet und damit über traditionelle, auf die biologisch-genetische Abstammung von Vater und Mutter begrenzte Auffassungen hinaus vervielfältigt, verweist auf eine heterogene, nicht mehr nur einer Genea*logik* verpflichteten Praxis des Erbes. Glantz evoziert die Verbindung der Generationen in ihrem Text weniger durch die Herstellung von Familienähnlichkeiten im Sinne einer ‚Gattungs'-Kohärenz und die Projektion einer den Familienmitgliedern gemeinsamen Geschichte, als vielmehr dialogisch über die Kommunikation der Protagonisten, die Präsenz ihrer Körper, ihre Stimmen und Erinnerungen. Dies bedeutet, dass nicht nur die biologische Abstammung von Vater und Mutter in den Stammbaum eingezeichnet wird, sondern auch die kulturellen, künstlerischen und individuellen Prägungen der einzelnen Familienmitglieder,[19] die alle wieder zum Ausgangspunkt für weitere Erzähl- und Erinnerungslinien werden könnten. So ist beispielsweise nicht nur der Vater, sondern auch seine Bibliothek Teil einer Genealogie, die – obgleich allgegenwärtig – niemals in essenzialistischer Manier festgeschrieben wird.

Die Autorin entwickelt damit eine Mikroform für den kulturellen Prozess der Erinnerung, der sich ähnlich rhizomatisch wie der intrafamiliäre aus einer Vielstimmigkeit und dem Zusammenspiel von kulturellem und kommunikativem Gedächtnis entfaltet. Aus dieser Weigerung, einheitliche Linien im Sinne von Generationen, Kulturen, Religionen, Gattungen usw. zu entwerfen, ergibt sich ein Identitätskonzept, das sich weder aus dem okzidentalen Genre der Autobiografie noch der lateinamerikanischen *Testimonio*-Literatur erklären lässt. Ihre Genealogie entwickelt sie einmal mit Blick auf die Eltern und deren Eltern und Großeltern, darüber hinaus

fasst sie es aber auch symbolisch und allegorisch: „Yo desciendo del Génesis, no por soberbia sino por necesidad“ (S. 13) [Ich stamme von der Genesis ab, nicht aus Hochmut, sondern notwendigerweise].

Obgleich Margo Glantz mit ihrer (genealogischen) Suche nach den eigenen Ursprüngen einen autobiografischen Topos aufruft, verabschiedet sie die traditionelle Idee der Zentrierung um das eigene Ich. Dieses entsteht vielmehr in der Bewegung der Suche, die gekennzeichnet ist vom steten Sammeln und Zerstreuen heterogener Erinnerungsfäden sowie der Reflexion über diesen Prozess. Das Ich rückt, wie gezeigt, aus dem Zentrum der Erzählung, da ein Hauptsinn, auf den hin sich diese ausrichten würde, in eine vielstimmige Narration der Verästelungen verschiedener Stammbäume übergeht: Margo, von den jüdischen Eltern geprägt, heiratet gegen deren Willen einen nichtjüdischen Mann. Obgleich damit im jüdischen Sinne kein neuer Stammbaum beginnen muss, da die Religion durch die Mutter vererbt wird, verändert sich ihre religiöse Haltung durch die Pluralisierung der Prägungen. Die Erzählerin ist bildungsbürgerlich erzogen und früh erfasst sie die Manipulationen der „Kulturindustrie“ (im Sinne der Kritischen Theorie von Adorno). Gleichzeitig hat sie aber auch Spaß an der Popkultur, die die Unterscheidung zwischen Unterhaltungs- und Hochkultur durch den Anspruch auf Protest gegen das Etablierte sprengt.[20] Derart kreuzen sich die Referenzen im literarischen und akademischen Werk der Autorin.

Zusammenfassend lässt sich bei Glantz die Einschreibung eines Identitätsprinzips erkennen, das gegen jedwede Festschreibung, gegen die konventionellen Binarismen des Ein- vs. Ausschlusses und gegen zeitliche und räumliche Fixierungen immun ist. Ihr autobiografischer Text lässt sich weder als Ausdruck eines vermeintlich im lateinamerikanischen kollektiven Gedächtnis verankerten Kulturdokuments interpretieren noch als literarische Konstitution eines Individuums im Sinne der idealistischen Subjekttheorie, die in der (freilich okzidentalen) Autobiografie die höchste Ausdrucksform der Genese neuzeitlicher (männlich konnotierter) Subjektivität sieht.[21]

Gloria Anzaldúa (1987): Körper als Medium und Einschreibfläche kultureller Erinnerungen

Auch in *Borderlands/La frontera* (1987)[22] von Gloria Anzaldúa (1942-2004) geht es um Strategien, die es ermöglichen, sich gleichzeitig auf verschiedene kulturelle Muster zu beziehen und sich zu ihnen in Differenz zu setzen. Als Tochter eines Farmarbeiters in einer spanisch-stämmigen Familie im südlichen Texas geboren, erlebte Gloria Evangelina Anzaldúa vor allem die soziokulturellen Spannungen beim Aufeinandertreffen von mexikanischen Traditionen und den Normen, Leitbildern sowie Organisationsweisen der anglophonen Mehrheitsgesellschaft. Später trat mit ihrer lesbischen Orientierung eine Komponente hinzu, mit der sie gegenüber den normierten Verhaltensmustern in beiden Kulturen an Grenzen stieß.

Sie studierte an der Universität von Texas Pädagogik und Anglistik und lehrte dann selbst an verschiedenen US-Universitäten. Die Schwerpunkte ihrer Kurse – Feminismus, Chicano-Studies und zweisprachige Erziehung – zeigen die Auseinandersetzung mit der eigenen Position innerhalb der US-amerikanischen Gesellschaft und deren Institutionen, aber im gleichen Maße auch mit einem traditionellen, von machistischen Vorstellungen geprägten Bild von Mexikanität, das die Chicano-Bewegung zur Abgrenzung gegenüber der dominanten ‚weißen, angelsächsisch-protestantischen' Mehrheitskultur gebrauchte.

Der Begriff ‚Chicanos' als (Selbst-)Bezeichnung für mexikanisch-stämmige Einwohner der USA wurde insbesondere durch die Chicano-Bewegung bekannt, die sich ab den 1960er Jahren in der US-Gesellschaft große Aufmerksamkeit verschaffte. Die weibliche Form ‚Chicana' hat Anzaldúa mit anderen Aktivistinnen, u.a. Cherrie Moraga, ab den späten 70er Jahren mitgeprägt.[23] Mit dieser Form kommt es zu einer signifikanten Abweichung von dem Habitus, sich durch die unhinterfragte Berufung auf das mexikanische Erbe zu definieren, da die weibliche Endung die Auseinandersetzung mit der machistischen Facette jener Tradition markiert. Durch diese weibliche Endung am Begriff für die Menschen mit mexikanisch-US-amerikanischer Prägung wird die Teilhabe der Frauen am Bestand an kulturellen Ausdrucksformen und Erinnerungen unterstrichen und darüber hinaus das Recht und die kreative Kraft, diese zur Markierung ihrer eigenen Position zu erweitern und zu verändern. In diesem Sinne thematisiert Anzaldúa auch in *Borderlands/La frontera* ihre persönlichen Differenzerfahrungen als Einschreibung in und Umschreibung von Ausdrücken für prägende Erfahrungen des Grenzlandes der USA zu Mexiko. Wie es der zweisprachige Titel samt dem Trennstrich zwischen dem englischen Begriff für ‚Grenzland' und dem spanischen Begriff für ‚die Grenze' bereits andeutet, ist das Erleben in diesem Grenzland in der Gegenwart stark durch die trennende Grenze selbst geprägt und strukturiert.

Es ist nicht zufällig ein autobiografisches Ich, an dem Anzaldúa die Vorstellung von Grenze erfahrbar und das geografische Territorium als einen vielschichtigen Erinnerungsraum sichtbar macht, in dem sich heterogene Geschichtsstränge überlagern und verweben. Sie medialisiert dies, indem sie diesen Raum mit ihrem Körper als ebenso vielschichtiger Erinnerungsfläche parallelisiert und partiell ineinander setzt. So werden die kulturellen Erinnerungen und Diskurse in ihrer Auswirkung auf das tägliche individuelle Erleben gezeigt.

Zu Beginn ihres Werkes evoziert Gloria Anzaldúa einen Moment, in dem sie direkt am Grenzzaun an der Pazifikküste zwischen der kalifornischen Stadt San Diego und dem mexikanischen Ort Tijuana stand, und sie vergegenwärtigt die Gedanken und Empfindungen in jener Situation. In ihrer Erinnerung steht sie am Strand und zwar genau an der Trennlinie zwischen beiden Staaten, und wird vom Geruch des Meeres durchdrungen (S. 2). Die widersprüchliche Erfahrung der Grenze zwischen den Staaten einerseits und der grenzenlosen Natur des Meeres andererseits projiziert sie in ihrem Werk typografisch in eine freie Versform und gestaltet eine Bewegung, die die Augen des Lesers abwechselnd erst von Zeile zu

Zeile weiter nach rechts und dann nach links führt, so dass in der Schrift eine Wellenform angedeutet wird. Sie identifiziert sich mit der Position zwischen Meer und Land sowie zwischen Mexiko und den USA, womit sie gleichzeitig die stete Kraft des Meeres, den Grenzzaun zu unterspülen, übernimmt, als auch selbst körperlich zerrissen wird durch den Grenzzaun. Sie identifiziert sich mit dem durch die Grenze geteilten Volk (‚pueblo') als selbst körperlich zerrissen, und markiert gleichzeitig ihre Chicana-Differenz, indem sie dem englischen Begriff ‚splits me' das spanische ‚me raja' hinzustellt, das neben dem Zerreißen eine Konnotation aufweist, die der englische Ausdruck nicht hat, denn ‚raja' ist u.a. auch ein pejorativer Ausdruck für das weibliche Geschlecht. So schreibt sie (S. 2):

1,950 mile-long open wound
dividing a *pueblo*, a culture
running down the length of my body
staking fence rods in my flesh,
splits me splits me
me raja *me raja*

Die Empfindung von Zerteilung und Zerrissenheit nimmt sie als Quelle intensiven Schmerzes wahr, aber gleichzeitig erkennt sie darin eine Möglichkeit, ein neues Bewusstsein auszubilden, das die vielfältigen und oft gegensätzlichen Erfahrungen nicht mehr versucht zu entflechten, gegeneinander zu gewichten und in normierten Ausdrucksmustern zu isolieren: „She learns to juggle cultures. She has a plural personality, she operates in a pluralistic mode, nothing rejected, nothing abandonded" (S. 79). Dementsprechend beschreibt sie die ‚*borderlands*' als einen Erinnerungsraum, in dem ihre vielfältigen persönlichen Erfahrungen und die ebenso große Vielfalt kultureller Erinnerungsspuren, die dieses Territorium trägt, so ineinander verwoben werden, dass sie sich jeweils mit bestimmten Facetten identifiziert, um gleichzeitig andere Aspekte anzuführen, die ihre Differenzerfahrung beschreiben. Sie markiert den Grenzraum der USA zu Mexiko nicht nur als Gebiet der Auseinandersetzung der beiden Nationalkulturen, sondern hebt und vergegenwärtigt auch die indigenen Erinnerungsspuren. Sie bezeichnet das Gebiet in der Überschrift ihres ersten Kapitels als „The Homeland, Aztlán/*El otro México* " [*Das andere Mexiko*], und verweist damit auf den mythischen Ursprungsort der Azteken, Aztlán, im Süden der heutigen USA, von dem aus diese nach Süden wanderten und die Hauptstadt ihres Reiches, das heutige Mexiko-Stadt gründeten. Von dieser Bedeutung, mit der sie auf den Chicano-Diskurs rekurriert, geht sie in der oben erwähnten Darstellung ihrer Empfindungen am Grenzzaun dazu über, zu beschreiben, wie das Meer sie mit seinem Geruch durchdringt und in seiner ausdauernder Kraft den Zaun unterspült, und sie schreibt (S. 3):

To show the white man what she thought of his
arrogance,
Yemaya blew that wire fence down.

Mit Yemaya verweist Anzaldúa auf eine andere Erinnerungsspur. Jene Göttin der westafrikanischen Yoruba-Kultur war ursprünglich mit dem größten Fluss in deren Gebiet verbunden. Die afrikanischen Sklaven, die bis ins 19. Jahrhundert auf den Großfarmen der weißen Siedler im Süden der USA vor allem zur Baumwollproduktion eingesetzt wurden, brachten diese religiöse Vorstellung mit und Yemaya wurde durch sie, die den Schutz bei der Überfahrt über den Atlantik garantierte, hier dann als Göttin des Meeres weiterverehrt. Anzaldúa evoziert nun an der Westküste, am Pazifischen Ozean stehend, dieses religiöse Symbol und stellt der Chicano-Vorstellung von Aztlán eine afroamerikanische Erinnerungsspur hinzu, die das Grenzland durchzieht. So wird jeder exklusive Anspruch abgewiesen, der das Territorium als nur der eigenen bzw. nur einer Kultur zugehöriges Gebiet zu markieren versucht. In ihrem weiteren Text, der die literarischen Genre-Grenzen unterspült und u.a. Charakteristika einer Autobiografie, einer kulturkritischen Essaysammlung, einer Sprachgrammatik für die Chicano-Sprache und Reminiszenzen an die Corridos, eine traditionelle orale Erzählform des Grenzlandes, aufweist, verwebt Anzaldúa weitere Stile und Erinnerungselemente. Sie erinnert sich, wie sie mit der Lebensart, die für die US-amerikanische Mehrheitsgesellschaft üblich ist, in ihrer Familie aneckte. So galt sie als faul und von der Tradition entfernt, wenn sie die Wäsche für ihren kleinen Bruder nicht bügelte oder nicht die Tassen spülte, und statt dessen studierte, las, malte und schrieb (S. 16). Und gleichzeitig erinnert sie sich, wie sie ein Gefühl von purem Glück durchblitzte, als sie das erste Mal Gedichte in texanischem Mexikanisch (Tex-Mex) las: „I felt like we really existed as a people“ (S. 60). Sie fühlt sich jeweils mit bestimmten Facetten der Kulturen verbunden, kann sich jedoch nicht völlig identifizieren, denn: „As a lesbian I have no race, my own people disclaim me; but I am all races because there is the queer of me in all races“ (S. 80). Das Ich muss sich in einem von vielfältigen Kodes beschriebenen Territorium zu verschiedenen kulturellen Mustern und Kontexten gleichzeitig in Relation setzen. So entsteht keine abgeschlossene Identität, sondern ein Ich, das durch immer wieder neue Differenzerfahrungen weitere Komponenten hinzugewinnt. Ihr Gedächtnis lässt sich nicht nach einem chronologischen und kausalen Muster ordnen, sondern muss ständig neue Formen von Differenzerfahrung integrieren. Diese widersprüchlichen und heterogenen Erfahrungen können nie vollständig in einem einzigen Ordnungsparadigma gespeichert und in einer einzigen Erzählform repräsentiert werden, so dass immer wieder neue rhizomatische Abweichungen und Ausdehnungen zustande kommen.

Margarita Mateo (1995): Alltagsrituale und postkritische Reflexionen als rhizomatische Stimmenvielfalt

Ähnlich komplex wird in Margarita Mateos Text *Ella escribía poscrítica* (1995)[24] [*Sie schrieb Postkritik*] (Premio de la Crítica, 1996) ein Ich thematisiert, in dessen Schreiben sich insbesondere die Überlagerung von öffentlicher Sphäre und Arbeitswelt mit dem privaten Raum kristallisiert. Margarita Mateo Palmer, Schriftstellerin, Literaturdozentin und Essayistin, wurde 1950 in Havanna geboren, sie lehrte Literaturgeschichte und -theorie an der Universidad de la Habana, an der renommierten Casa de las Américas und ist heute überwiegend am *Instituto Superior de Arte* (ISA) in der kubanischen Hauptstadt tätig. Neben einem Lyrikband *Del bardo que te canta* (1988) [*Von dem Dichter der Dich besingt*] und dem prämierten Essay *Paradiso: la aventura mítica* (2002, Premio Alejo Carpentier, Kategorie Essay) [„P*aradiso": das mythische Abenteuer*] hat sie vor allem literaturkritische Texte veröffentlicht, so z.B. *Narrativa caribeña: reflexiones y pronósticos* (1991) [*Karibische Literatur: Reflexionen und Prognosen*],[25] woran sie in *Ella escribía poscrítica* anknüpft.

Ausgangspunkt ihres Schreibens ist die Intention, das Verhältnis von lateinamerikanischer Literatur und postmoderner Literaturkritik auszuloten, von deren Vertretern diese Literatur gern als Beispiel angeführt wird. So reflektiert Mateo im ersten Kapitel ihres Buches über die lateinamerikanische und karibische Literatur aus der Position innerhalb des lateinamerikanischen Sprach- und karibischen Kulturkreises. Sie argumentiert, dass die Postmoderne aus ihrer westlichen Verortung heraus bestimmte Charakteristika als neu ausgibt, die dies nur gegenüber einer antiquierten Moderne-Konzeption von Literatur seien, welche, mehr an der Ordnung und Klassifizierung interessiert, die Verschiedenheit und den Reichtum auf Altäre [Paradebeispiele] reduziere, um ein kohärentes Bild von ihrer Zukunft zu erhalten:

> Tal intento parece responder a una concepción anticuadamente moderna de la literatura que, más interesada en su ordenamiento y clasificación, reduce variedad y riqueza en aras de obtener una imagen coherente de su devenir. (S. 16)

Demgegenüber haben die lateinamerikanischen Schriftschaffenden insbesondere aufgrund der historischen Prägung durch die Kolonialzeit einen anderen Blickwinkel. Mateo bezieht sich auf Fernando Ortiz, den eminenten kubanischen Ethnologen, der mit seinem *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) [*Kubanische Kontrapunktik des Tabaks und Zuckers*] eines der wichtigsten Werke über die Kultur und vor allem die Transkulturationsprozesse zwischen der afrikanischen Sklaven- und weißen Herrenkultur auf der größten Karibikinsel vorgelegt hatte. Sie verweist auf Ortiz' Erkenntnisse über das arglistige Verwerfen der Autorität, die Verletzung der Regeln, die Tendenz, sich über die Hierarchie lustig zu machen, die zum Teil durch die schwindelerregende Entgegensetzung der sozialen Kanons und Positionen in der Kolonialzeit konditioniert seien (S. 12 f.). Vor diesem Hintergrund war etwa das Zweifeln am offiziellen historiografischen Diskurs schon lange vor der Postmo-

derne eine Praxis der lateinamerikanischen Menschen (S. 12) und sie beherrschten schon vor den Doppelkodierungen und Ambiguitäten der Postmoderne, wie in einem Zitat von Ortiz erinnert wird, das doppelte, „amphibische Leben", in dem man sowohl durch die Lunge als auch mit den Kiemen atmen können mußte.[26]

Nach diesem ersten Essay folgen in Mateos Buch weitere Kapitel zur Beschäftigung mit Literatur und Kultur, so eines über die Graffitis in den Straßen von Havanna, die mit ihren privaten Aussagen die offizielle Choreografie des Gedenkens der Straßennamen und Denkmäler supplementieren. Ein anderes Kapitel widmet sich der Auseinandersetzung mit der strukturalen Literaturtheorie von Juri Lotman; in einem weiteren reflektiert Mateo über Tattoos, die heute als modischer Akzent auf der Haut ausgestellt werden, jedoch ihren Ursprung in der Markierung von Sklaven und Vieh hatten – und damit gerade zur Auslöschung der Individualität des markierten Körpers beitrugen (S. 60). Ein Kapitel beschäftigt sich mit Vorläufern des Postmodernismus in der kubanischen Literatur und weitere mit neuen Tendenzen und Themen der kubanischen Literatur. Diese Struktur des Reflektierens über Phänomene der Literatur und Kultur in einer Essaysammlung erinnert an die große lateinamerikanische Essaytradition, so z.B. an den mexikanischen Autor Octavio Paz und sein Werk *El laberinto de la soledad* (1950, dt.: *Das Labyrinth der Einsamkeit*).[27] Paz spürte darin dem kollektiven Seelenleben der Mexikaner nach, indem er Aspekte der mexikanischen Geschichte, Kultur und Ausdrucksformen analysierte. Wenn Mateo jedoch die Intention hatte, aus einem ähnlichen, zwar persönlichen aber nicht in das Geschehen involvierten Blickwinkel zu schreiben, so ist dieser Anspruch zum Scheitern verurteilt gewesen und ihr Werk das Dokument ihrer Untrennbarkeit von privater und öffentlicher, individueller und kollektiver Sphäre. Zwischen die Essaykapitel ist jeweils ein Kapitel eingeschoben, das immer wieder den Buchtitel als Überschrift wiederholt. Das erste dieser Kapitel mit dem Titel „Ella escribía poscrítica" besteht nur aus Vermerken über Werke der literaturwissenschaftlichen Sekundärliteratur, die in der Institutsbibliothek nicht über Fernleihe oder als Anschaffung bereitgestellt werden konnten. Im zweiten geht es um die Zugfahrt nach Madrid nach einem Kongress in Poitiers; im nächsten um den Prozess des Schreibens des Postkritik-Buches zwischen dem Baseballstadion, Fahrradreparieren, Schlange stehen und Examensfragen ausarbeiten. In dieser Aufzählung fügt die Ich-Erzählerin weiterhin hinzu, dass sie den Nachbarn die Tarotkarten legte, einen Artikel von Juri Lotman durcharbeitete und exzerpierte, den Eingang scheuerte und die Tae-Kwan-Do-Uniform ihres Sohnes nähte. Sie schaute das Projekt für das Loyola-Stipendium in Sao Paulo durch, machte Oca-Pastentorten, während sie „The Mamas and the Papas" hörte, sie ging zu den Fachbereichsversammlungen, nährte ihren Talisman mit Tabakrauch, tötete morgendliche Küchenschaben und gab ihren Neffen spirituelle Ratschläge (S. 36 f.). Diese Aufzählung, die noch weiter fortgesetzt wird, macht deutlich, dass die postmoderne Auswahl und Kombination verschiedener ästhetischer, sozialer, religiöser, ökonomischer und politischer Praktiken bereits Alltag für die Autorin ist. Sie schreibt damit nicht nur in ihrem Buch, dessen Schreibprozess immer wieder durch die anderen Notwendigkeiten des Lebens

unterbrochen wird, über die Postkritik, sondern lebt sie, sozusagen mit Lungen und Kiemen, in ihrem Alltag. Sind die beiden Kategorien von Kapiteln am Anfang noch nach Reflexion über kulturelle und literarische Phänomene einerseits und dem Einblick in den Erarbeitungsprozess andererseits getrennt, so verschwimmt diese Trennung zunehmend. Die Postkritik, d.h. Ansicht und Reflexion der Akademikerin zum Thema, wird in den Kapiteln „Ella escribía poscrítica" in ihrer Entstehung inmitten des Alltags gezeigt, und umgekehrt wird dieser Entstehungsprozess selbst zunehmend Thema der Essaykapitel. So besteht das Kapitel „Algunas precisiones metodológicas o Se pone el parche antes de que salga el grano" [Einige methodologische Präzisierungen oder Schnell einen Flicken draufsetzen, bevor das Korn aus dem Sack fällt] aus Teilen eines Briefes an John Beverley, einen Lateinamerikanisten in den USA, und Fußnoten mit Fragmenten anderer Briefe sowie Anmerkungen zum besseren Verständnis. In dem Kapitel „Apuntes de un chino en un pozo" [Notizen eines Chinesen in einem Brunnen] mischen sich verschiedene Stimmen ihrer Persönlichkeit, die man in einem „Ella escribía poscrítica"-Kapitel kennen gelernt und denen die Autorin Kosenamen gegeben hat – etwa Surligneur-2 (die Intellektuelle); Dulce Azucena (die Gutherzige); Mitopoyética (die Spirituelle) – immer wieder mit unterschiedlichen Ideen in die Ausarbeitung über Fragen der Postmoderne ein. Surligneur-2 überlegt z.B., welche Themen im Bereich des Postmodernismus sie nicht in ihrem Kurs besprechen kann und wie diesen im Notfall auszuweichen sei. Sie könnte auf ein Buch verweisen, dass sie selbst nicht verstanden hat oder ein anderes empfehlen, von dem sie nur den Titel kennt, das die Studenten dann aber in einem geheimen „laberinto de la ciudad" (S. 51) [Labyrinth der Stadt] auftreiben und ihr borgen würden. Dulce Azucena hingegen möchte in diesem Moment die Sinnsprüche des Textes übersetzen und die Bibliografie vervollständigen, so dass es wenig voran geht. Als „manera íntima de ordenar el caos" (S. 51) [intime Art, das Chaos zu ordnen] führt die Autorin dann ein Selbstinterview durch. Auch in den weiteren Kapiteln kommt es nicht zu einer endgültigen Version des Textes über die Postkritik, sondern zu einer immer wiederholten Auseinandersetzung mit dem Thema, bei der immer wieder neue Aspekte aufgezeigt werden. Mateo zeigt sich dabei als gleichzeitig untrennbar eingebunden in die lateinamerikanische, karibische und kubanische Kultur sowie in ihrer eigenen inneren Vielstimmigkeit, so dass das Ich gleichermaßen als Bündel- und Schnittstelle verschiedener kultureller Diskurse *und* als streuende, vervielfältigende und verändernde Positionalität sichtbar wird. So verbindet ihr Text die lateinamerikanische Form des Essaybandes mit einer Idee von Rhythmus und Wiederholung, wie sie der expatriierte kubanische Schriftsteller Antonio Benítez Rojo in *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna* (1989) [*Die Insel, die sich wiederholt. Die Karibik und die postmoderne Perspektive*] als charakteristisch für die karibische Kultur herausgestellt hatte.[28] In seiner postmodern-chaotischen Relektüre der Geschichte der karibischen Inseln hatte er Rhythmen wie das Rauschen des Meeres, den Krach der Menschen sowie ihre Tänze und Gesänge als tragende Sinnstrukturen herausgearbeitet.[29] Seine Idee der (Poly)Rhythmik sich überlagernder Wiederholungen in unterschiedlichen Takten

und Geschwindigkeiten, die durch die Abweichung kleiner Elemente von Wiederholung zu Wiederholung zu großen Veränderungen führen kann – mehr als die Vorstellung des abrupten Bruches, die das westliche Modernedenken konstituiert –, findet sich als Echo in Mateos Werk in der sich wiederholenden Kapitelbezeichnung „Ella escribía poscritica“, die auch innerhalb der Kapitel immer wieder aufgenommen wird. Ihre Reflexionen über die karibische Identität als chimärische Identität mit einem „nabelartig“ [omphálicamente] stabilen Zentrum, das gleichzeitig zur Auflösung tendiert und zuweilen eine Einheit in der Diversität erahnen lässt, endet mit der dreimaligen Wiederholung von Benítez Rojos Buchtitel: „la isla que se repite, la isla que se repite, la isla que se repite“ (S. 46) [die Insel, die sich wiederholt, die Insel, die sich wiederholt, die Insel, die sich wiederholt], und wird dann zu einer konkreten kubanischen und ganz persönlichen Erfahrung aktualisiert. Entkräftet beendet Surligneur-2 ihre akademischen Überlegungen und die Postkritikerin geht in die Küche, aber es gibt gerade weder Gas noch Elektrizität und ihr Kühlschrank ist gähnend leer. So kommt ihr ein Lied aus der Kindheit in Erinnerung und sie wiederholt nun den Refrain in der gleichen Struktur ebenfalls dreimal: „otro lunes sin almorzar, otro lunes sin almorzar, otro lunes sin almorzar“ (S. 54) [ein weiterer Montag ohne zu frühstücken, ein weiterer Montag ohne zu frühstücken, ein weiterer Montag ohne zu frühstücken]. So wie Gloria Anzaldúa ihr körperliches Durchdrungensein durch das Meer evoziert, zeigt sich Margarita Mateo als vom karibischen Rhythmus durchdrungen und aktualisiert diesen in ihrer konkreten kubanischen und persönlichen Alltagserfahrung. In der ständigen Wiederholung der Kapitelüberschrift „Ella escribía poscrítica“ leuchtet ebenso die Liedstruktur von Strophe/Refrain auf[30], und die Wiedergabe von Dialogen, Briefen, Fernleihzetteln und den Antworten darauf sowie die Verwendung von Zitaten erscheinen zuweilen weniger als Beleg und Untermauerung einer Argumentation als vielmehr wie wiederholt Gehörtes, das man wie einen Liedtext mitsummen kann. Die Sprache ihres Textes ist in weiten Teilen weniger analytisch als assoziativ, weniger wissenschaftlich als ästhetisch. So entsteht das Ich nicht in einer vollständigen Form, sondern jede neue ‚Strophe‘ könnte vielerlei neue Positionen und Aspekte sowohl in Bezug auf die essayistischen Reflexionen als auch die alltagskulturellen und persönlichen Schilderungen aufleuchten lassen.

Dezentrierung, Rhizom und Verkörperung als performative Strategien im autobiografischen Erinnerungsprozess lateinamerikanischer Autorinnen

Geht es in Margo Glantz' *Las genealogías* um den familiären Erinnerungsprozess, der sich in rhizomatische Erinnerungsspuren verästelt und in Gloria Anzaldúas *Borderlands/La frontera* um den Umgang mit verschiedenen, sich überlagernden kulturellen Mustern, der zu einem rhizomatisch operierenden Gedächtnis und Denken führt, so steht in Margarita Mateos Text *Ella escribía poscrítica* die Überlagerung von öffentlicher Sphäre, Arbeitswelt und privatem Raum im Mittelpunkt. Das Rhizomatische ergibt sich hier insbesondere durch die vielfältigen Strukturen der Wiederholung auf Wort-, Satz-, Überschriften- und Textebene, die immer wieder neu angeordnet und mit anderen Elementen in Beziehung gesetzt werden, so dass es nicht zur Wiederholung des Gleichen kommt, sondern die jeweiligen Abweichungen und Modifizierungen ausgestellt werden.

Diese Strategie ist dem autobiografischen Schreiben aller drei Autorinnen gemeinsam, da sie ihren Erinnerungsprozess als Performanz sichtbar machen und hinzutretende Aspekte dem einmal gesetzten (Entwicklungs-)Schema ihres „Curriculums" nicht bloß hinzufügen, sondern dieses mit jeder neuen Information verändern oder sogar neu strukturieren. Sie verweigern eine Abstrahierung sowie die damit mögliche Verfestigung ihrer Erinnerung. Bei Margo Glantz findet sich dies besonders im Konzept verflochtener familiärer Erinnerungsstimmen ohne Hierarchisierung durch eine ordnende autobiografische Instanz und ohne Markierung des jeweiligen Sprechers – es bleibt den Lesenden überlassen, die Aussagen (mühsam) den drei Zeitzeugen zuzuordnen.

Eine andere Strategie der Dezentralisierung des Subjekts findet sich im Werk von Gloria Anzaldúa, in welchem immer wieder eigene Überschreitungen der kulturell normierten Rollenmuster im amerikanisch-mexikanischen Grenzland markiert werden. Dabei macht sie die Erfahrung, sich nie ganz in einem Rollenmuster zuhause fühlen zu können und sich damit zu identifizieren. Neben persönlichen Erfahrungen rekurriert sie immer wieder auf Ausgrenzungen, die die mexikanisch-amerikanische Geschichte prägen, jedoch in den offiziellen Versionen der Geschichtsschreibung marginalisiert werden. Gerade dieses Aufspüren und Ausprobieren von Differenzen schafft in ihrem Fall eine Art von Identität, die sich nirgendwo festschreiben lässt, weil sich Anzaldúa immer wieder neu mit kulturellen Rollen und Identitätsmasken in Beziehung – und Differenz – setzt.

Ein drittes Modell, Identität und Erinnerung als Performanz zu gestalten, stellt Margarita Mateo in ihrem Text *Ella escribía poscrítica* vor, in dem sie immer wieder den Augenblick des Schreibens zeigt. Das Buch ist somit keine Anordnung von Resultaten ihrer theoretischen Überlegungen mehr, sondern vertextet Erinnerung und Reflexion – stets gebunden an den Schreibakt – mitten im Alltag.

Bei allen drei Autorinnen wird der Körper zu einem Medium, das hinter dem Erinnerten gerade nicht verblasst und verschwindet, sondern das Erinnerungsmaterial mit seiner konkreten Anwesenheit durchkreuzt und ein Festschreiben von Bedeutung in Bezug auf das autobiografische Ich verhindert. Der in der Schrift materialisierte Körper übernimmt dabei die Schlüsselfunktion, die der Namensidentität in der traditionellen Autobiografik zukam. Er wird zur Aufnahme- und Einschreibfläche vielfältiger Kodes, die sich in ihm bündeln (Ohr, Stimme, Blick, Gedächtnis) und von dort über seine (Schrift-)Bewegungen wieder auf neue Art ausgestreut werden. Die Selbstentwürfe lateinamerikanischer Autorinnen stellen sich demnach als rhizomatische Überschreibungen und Umschreibungen kultureller Erinnerung dar. Im Rahmen dieser Umschreibungsprozesse nimmt das autobiografische Ich keine gesonderte, vom Objekt des Erinnerten geschiedene und diesen Bereich kontrollierende Instanz ein, sondern erweist sich als Ich, das unlösbar in die erinnerten Bezüge eingebunden ist und diese im Schreibakt in die Gegenwart holt. Verschiedene Zeitebenen verschmelzen in der Performanz eines derart textuell vorgeführten Erinnerns. Die große Tradition essayistischer Subjektivität z.B. von Octavio Paz' *El laberinto de la soledad* (1950) fortschreibend und zugleich verändernd, geben die Autorinnen jegliche Form des distanzierten Beobachtens auf und inszenieren sich als Glieder innerhalb der gestalteten Erinnerungsketten und -rhizome. Dabei verschleiern sie ihre Affizierung nicht. Da sich derart schreibende Subjekte mit der Textualisierung der Erinnerung auch verändern, sind sie weder autobiografische Gravitationszentren ihrer Texte noch kontrollieren sie den Schreibprozess im Sinne von Autobiografie *oder* Essay. Ihre Dezentralisierung vollzieht sich durch die Verflechtung mit kulturellen und familiären Erinnerungsgegenständen. Auch bei den lateinamerikanischen Autorinnen gilt die Inszenierung eines pluralen Ich im Sinne postkolonialer Identitätskonzepte nicht mehr als Ausweis einer Krise, welche durch Erzählstrategien der Homogenisierung und Vereindeutigung im Sinne des traditionellen Autobiografiemodells vor allem *behoben* werden muss. Vielmehr ermöglichen es hier gerade die Grenzerfahrungen und die dabei verhandelten Differenzen, vorgegebene kulturelle und Geschlechterrollen als Identitätsmasken zu entlarven und sich im Rahmen neuer Vorstellungen von Identität(en) als stets temporäre und heterogene Setzungen zu entwerfen.

Anmerkungen

1 Vgl. Julia Kristeva: „Problèmes de la structuration du texte", in: *Théorie d'ensemble*, Paris 1968 (coll. Tel Quel), S. 297-326.

2 Vgl. Alfonso de Toro / Claudia Gronemann: „Einleitung", in: Dies. (Hrsg.): *Autobiographie ‚revisited'. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*, Hildesheim 2004, S. 8.

3 Assia Djebar: *Vaste est la prison*, Paris 1995; Djebar, Assia: *L'Amour, la Fantasia* [1985], Paris 1995.

4 Vgl. dazu Claudia Gronemann: *Postmoderne/postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur. Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du texte*, Hildesheim 2002.

5 Gabriel García Márquez: *Vivir para contarla*, Buenos Aires 2002.

6 Für ein Modell der Hybridität vgl. Alfonso de Toro: „*Jenseits* von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept", in: Christof Hamann/Cornelia Sieber (Hrsg.): *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*, Hildesheim 2002, S. 15-53.

7 Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Rhizome*, Paris 1976.

8 Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Tausend Plateaus*. (*Kapitalismus und Schizophrenie*, Bd. 2) [1980], übers. von G. Ricke und R. Voullié, Berlin 1992, s.p.. Die dehierarchisierende und befreiende Kraft des rhizomatischen Denkens bedeutet nicht automatisch, dass rhizomatische Prozesse mit der Aufhebung von Gewalt gleichzusetzen sind, wie der in diesem Sinne sehr verstörende Erfolgsfilm *Amores perros* (2002, dt.: *Hundelieben*) des mexikanischen Regisseurs Alejandro González Iñárritu zeigt. Hier ist es gerade verbale und physische Gewalt, die sich in einer rhizomatischen Struktur ausbreitet, vgl. dazu Claudia Gronemann/Cornelia Sieber: „Gewaltinszenierungen in *Amores perros* und *Cidade de Deus*", in: Uta Felten / Isabel Maurer / Alejandra Torres (Hrsg.): *Strategien der Intermedialität in der hispanoamerikanischen Mediengeschichte*, Bielefeld, erscheint 2007.

9 Die lateinamerikanischen Autoren reflektieren das Problem der Authentizität, indem sie die rhizomatische Erzähltechnik in den Alltag fortsetzen, während postmoderne Autobiografien das Rhizomatische vor allem als fiktionales Zeichenspiel inszenieren.

10 Die Institutionalisierung des Genres *Testimonio*-Roman in Lateinamerika ist insbesondere mit dem Namen des kubanischen Ethnologen Miguel Barnet verbunden, der mit *Biografía de un cimarrón* (Havanna 1966, dt.: *Der Cimarrón. Die Lebensgeschichte eines entflohenen Negersklaven aus Cuba, von ihm selbst erzählt*, Frankfurt/M. 1969) ein paradigmenbildendes Werk herausgegeben hat. Im Vorwort zu diesem sowie im Anhang zu seinem zweiten *Testimonio*-Roman *La canción de Rachel*, Havanna 1970 (dt.: *Das Lied der Rachel*, Berlin 1980) hat er ein theoretisches Konzept des ethnografischen *Testimonio*-Romans als „Sozio-Literatur" entwickelt. Seit 1970 vergibt

die Casa de las Américas in Havanna einen Preis für das beste *Testimonio* des Jahres. Internationale Berühmtheit hat das lateinamerikanische *Testimonio* durch das Werk *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983, hrsg. von Elisabeth Burgos, dt.: *Rigoberta Menchú: Ein Leben in Guatemala*, Bornheim-Merten 1984) erlangt, aufgrund dessen die guatemaltekische Quiché-Indianer-Aktivistin Rigoberta Menchú 1992 den Friedensnobelpreis erhielt.

11 Zur postkolonialen Strategie der Verwindung vgl. Alfonso de Toro: „Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica", in: Alfonso de Toro (Hrsg.): *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Frankfurt/M./Madrid 1997, S. 11-49.

12 Margo Glantz: *Las genealogías* [1981], Mexico D.F. 1987 (Serie Lecturas Mexicanas).

13 Wir beziehen uns hier auf das Konzept von Almut Finck („Identität als Positionalität. Zur Theorie weiblicher Autobiographik", in: Dies.: *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*, Berlin 1999, S. 109-138), die Identität in der neuen Autobiografie als Positionalität beschreibt: das Subjekt nimmt im Laufe seines Lebens heterogene Positionen ein, „sowohl gleichzeitig als auch nacheinander" (S. 131), wobei die räumliche und zeitliche Verankerung im jeweiligen Diskurs und somit der Entwurf als prozessuale Repräsentation gedeutet wird. Hier entsteht eine wichtige Verbindung postkolonialer Repräsentationsmodelle wie dem von Homi K. Bhabha in *The location of culture*, London/New York 1994, vorgeschlagenen, mit dem der neuen Autobiografie(theorie).

14 Derrida prägt diese Schreibweise, die auf das Ohr und die phonetische Dimension des Erinnerns verweist, in einem autobiografietheoretischen Essay über Nietzsches *Ecce homo*. Der Autobiograf hört sich gewissermaßen selbst zu und verleiht dem Gehörten dann per Eigenname den Rang autobiografischer Identität, vgl. Jacques Derrida: *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris 1984.

15 Jan Assmann entwirft diese Begriffe mit Blick auf Instanzen und Prozesse der Entstehung kultureller Erinnerung, vgl. Jan Assmann: „Formen kollektiver Erinnerung: Kommunikatives und kulturelles Gedächtnis", in: Ders.: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992, S. 48-66. Während er das Wechselspiel der beiden Vergangenheitsebenen (kulturell fixierte und rezente) in der Formation von Kulturen untersucht, fokussieren wir diesen Prozess in den Schreibprozessen postkolonialer Autorinnen.

16 Im Kapitel „familia" [Familie] erläutert Fuentes seinen Stammbaum chronologisch geordnet ausgehend von den Urgroßeltern bis hin zu seinen Eltern, vgl. Carlos Fuentes: *En esto creo*, Barcelona 2002, S. 82-89.

17 Vgl. ihre Internetseite in der *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: www.cervantesvirtual.com/include/pcuartonivel_imagenes.jsp?autor=margoglantz&pagina=img_album.jsp.

18 Ganz anders scheint dies der Fall bei den Fotos zu sein, die in Borges' „Autobiographical Essay" von fremder Hand

nachträglich eingefügt wurden. Obgleich der argentinische Autor das Paradox der Autobiografie gerade inszeniert, steht die Wirkung der Fotos der von Borges bewusst hervorgerufenen Ambivalenz entgegen. Sie legen statt der meta-autobiografischen vielmehr eine ungebrochen autobiografische Lektüre des Essays nahe, vgl. Jorge Luis Borges: *Autobiografía*, Buenos Aires 1999 und ebenso die mit anderen Fotos bestückte deutsche Übersetzung: „Autobiographischer Essay", in: Jorge Luis Borges et al.: *Borges lesen*, Frankfurt/M. 1991,S. 7-73.

19 So bezieht sich Glantz auf die jüdische Kultur, auf literarische Strömungen wie die jüdisch-ukrainische Lyrik, auf die russische Literatur und auf Avantgardeliteratur, aber ebenso auf Pop- und Massenkultur wie Mode, Comic, Filme, Figuren (Drácula, King Kong u.a.). Sie beschreibt Besonderheiten der Familienmitglieder, so das Streben nach Aufmerksamkeit der kleinen Schwester u.a.

20 Lindstrom zeigt vor diesem Hintergrund Glantz' Affinität zum jüdischen Humor auf, spricht aber von „heterogeneous jewish wit" und betont dabei ebenso die Unmöglichkeit, das Werk der Autorin kulturell festzuschreiben, vgl. Naomi Lindstrom: „The Heterogeneous Jewish Wit of Margo Glantz", in: Marjorie Agosín (Hrsg.): *Memory, oblivion and Jewish Culture in Latin America*, Austin 2005, S. 115-129.

21 Vgl. dazu u.a. Martina Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie* [2000], Stuttgart/ Weimar 2005; sowie Almut Finck, Berlin 1999, S. 109-138.

22 Anzaldúa, Gloria: *Borderlands/ La frontera. The new mestiza*, San Francisco 1987.

23 Vgl. zum ‚Chicano'- und ‚Chicana'-Begriff u.a. Cherríe Moraga/ Gloria Anzaldúa (Hrsg.): *This bridge called my back. Writings by radical women of color*, Watertown/Mass. 1981 sowie Cherríe Moraga/ Ana Castillo (Hrsg.): *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, San Francisco 1988.

24 Margarita Mateo: *Ella escribía poscrítica*, Havanna 1995.

25 Margarita Mateo: *Del bardo que te canta*, Havanna 1988; Dies.: *Narrativa caribeña: reflexiones y pronósticos*, Havanna 1991; Dies.: *Paradiso: la aventura mítica*, Havanna 2002.

26 „(...) aquella vida fue doble, su sentido anfibiológico y su adaptación anfibia: habrá que respirar con pulmones y con agallas, por lo común, con más agallas que pulmones" (Fernando Ortiz: „El choteo", in: *Albur*, 4. Jahrgang (Sonderausgabe), Havanna, May 1993, S. 162-163, zitiert in: Margarita Mateo: *Ella escribía poscrítica*, Havanna 1995, S 13). Der Ausdruck „tener agallas", „Kiemen haben", bedeutet in regionalen Varianten des lateinamerikanischen Spanisch auch „gerissen sein".

27 Octavio Paz: *El laberinto de la soledad* [1950], México 1993.

28 Antonio Benítez Rojo: *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Hannover 1989.

29 Vgl. dazu Cornelia Sieber: „*La isla que se repite* – Antonio Benítez Rojos chaostheoretische/postmoderne Relektüre der Karibik", in: Dies.: *Die Gegenwart im Plural. Postmoderne/postkoloniale*

Strategien in neueren Lateinamerikadiskursen, Frankfurt/M. 2005, S. 137-158.

30 Auch hier lässt sich eine Parallele zur algerischen Autorin Assia Djebar herstellen, die sowohl literarische Texte wie auch Filme (*La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, 1978 und *La Zerda et les chants de l'oubli*, 1982) auf der Basis musikalischer Formen strukturiert und damit teleologische Geschichtsmuster außer Kraft setzt.

Literatur

Anzaldúa, Gloria: *Borderlands/ La frontera. The new mestiza*, San Francisco 1987.

Anzaldúa, Gloria: „Chicana artists: Exploring nepantla, el lugar de la frontiera", in: Antonia Darder/Rodolfo Torres (Hrsg.): *The Latino Studies Reader. Culture, Economy and Society*, Malden/Mass. 1998, S.163-169.

Assmann, Jan: „Formen kollektiver Erinnerung: Kommunikatives und kulturelles Gedächtnis", in: Ders.: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992, S. 48-66.

Bandau, Anja: *Strategien der Autorisierung. Projektionen der Chicana bei Gloria Anzaldúa und Cherríe Moraga*, Hildesheim 2004.

Barnet, Miguel: „La novela-testimonio: socio-literatura", in: Miguel Barnet: *La canción de Rachel*, Barcelona 1970, S. 125-150.

Benítez Rojo, Antonio: *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Hanover 1989.

Bhabha, Homi K.: *The location of culture*, London/New York 1994.

Borges, Jorge Luis: *Autobiografía*, Buenos Aires 1999.

Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix: *Rhizome*, Paris 1976.

Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix: *Tausend Plateaus*. (*Kapitalismus und Schizophrenie*, Bd. 2) [1980], übers. von G. Ricke und R. Voullié, Berlin 1992.

Derrida, Jacques: *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris 1984.

Djebar, Assia: *Vaste est la prison*, Paris 1995.

Djebar, Assia: *L'Amour, la Fantasia* [1985], Paris 1995.

Finck, Almut: „Identität als Positionalität. Zur Theorie weiblicher Autobiographik", in: Dies.: *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*, Berlin 1999, S. 109-138.

Fuentes, Carlos: *En esto creo*, Barcelona 2002.

García Márquez, Gabriel: *Vivir para contarla*, Barcelona 2002.

Glantz, Margo: *Las genealogías* [1981], Mexico/D.F. 1987 (Serie Lecturas Mexicanas).

Gronemann, Claudia: *Postmoderne/ postkoloniale Konzepte der Autobiographie in der französischen und maghrebinischen Literatur. Autofiction – Nouvelle Autobiographie – Double Autobiographie – Aventure du texte*, Hildesheim 2002.

Gronemann, Claudia/ Sieber, Cornelia: „Gewaltinszenierungen in *Amores perros* und *Cidade de Deus*", in: Uta Felten/ Isabel Maurer/ Alejandra Torres (Hrsg.): *Strategien der Intermedialität in der hispanoamerikanischen Mediengeschichte*, Bielefeld, erscheint 2007.

Kristeva, Julia: „Problèmes de la structuration du texte", in: *Théorie d'ensemble*, Paris 1968 (coll. Tel Quel), S. 297-326.

Lindstrom, Naomi: „The Heterogeneous Jewish Wit of Margo Glantz", in: Marjorie Agosín (Hrsg.): *Memory, oblivion and Jewish Culture in Latin America*, Austin 2005, S. 115-129.

Moraga, Cherríe/Anzaldúa, Gloria (Hrsg.): *This bridge called my back. Writings by radical women of color*, Watertown/Mass. 1981.

Moraga, Cherríe/ Castillo, Ana (Hrsg.): *Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, San Francisco 1988.

Mateo, Margarita: *Ella escribía poscrítica*, Havanna 1995.

Ortiz, Fernando: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* [1940], Madrid 1999.

Ortiz, Fernando: *El choteo*, in: *Albur*, 4. Jahrgang (Sonderausgabe), Havanna, May 1993.

Paz, Octavio: *El laberinto de la soledad* [1950], México 1993.

Sieber, Cornelia: „Gloria Anzaldúas ‚autohistoria' – Das Konzept einer hybriden Identität in *Borderlands/La frontera*", in: Alfonso de Toro/Claudia Gronemann (Hrsg.): *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*, Hildesheim 2004, S. 207-224.

Sieber, Cornelia: „*La isla que se repite* – Antonio Benítez Rojos chaostheoretische/ postmoderne Relektüre der Karibik", in: Dies.: *Die Gegenwart im Plural. Postmoderne/postkoloniale Strategien in neueren Lateinamerikadiskursen*, Frankfurt/M. 2005, S. 137-158.

Toro, Alfonso de: „Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica", in: Alfonso de Toro (Hrsg.): *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Frankfurt/M./Madrid 1997, S. 11-49.

Toro, Alfonso de: „*Jenseits* von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem und transmedialem Wissenschaftskonzept", in: Christof Hamann / Cornelia Sieber (Hrsg.): *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*, Hildesheim 2002, S. 15-53.

Toro, Alfonso de/ Gronemann, Claudia (Hrsg.): *Autobiographie ‚revisited'. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*, Hildesheim 2004.

Toro, Alfonso de: „Margarita Mateo: Posicionalidades y estrategias de hibridación", in: Emilia Perassi / Susanna Regazzoni (Hrsg.): *Mujeres en el umbral. El tema de la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*, Sevilla 2006, S. 118-149.

Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autobiographie* [2000], Stuttgart/Weimar 2005.