

Isabel Allendes "Casa de los espíritus"

Zwischen Postboom und Postmoderne

Strosetzki, Christoph

First published in:

Pfeiffer, Erna; Kubarth, Hugo (Hrsg.): Canticum Ibericum : Neuere spanische, portugiesische und lateinamerikanische Literatur im Spiegel von Interpretation und Übersetzung, Georg Rudolf Lindt zum Gedenken. Frankfurt am Main : Vervuert, 1991, S. 456-473

ISBN: 3-89354-835-1

© 1991 Vervuert Verlag, Frankfurt am Main

Isabel Allendes "La Casa de los espíritus" - Zwischen Postboom und Postmoderne

Christoph Strosetzki

(Universität Düsseldorf)

Miguel Angel Asturias und Alejo Carpentier waren es, die mit dem "magischen Realismus" die Dimension des Magischen für den Roman neuentdeckt hatten. Als Verknüpfung von Realismus und Magie deutete A. Carpentier in seinem Vorwort zu *El reino de este mundo* die Darstellung der Geschichte Amerikas, die ihm als "una crónica de lo real maravilloso" erschien.¹ So verband er nicht nur realistische und unrealistische Komponenten des Romans, sondern auch Dichtung und Geschichtsschreibung.

Aristoteles war der erste, der für die abendländische Tradition maßgebend die "philosophischere" und auf Ideen bezogene Dichtung von der auf die Einzel-fakten beschränkten Geschichtsschreibung unterschieden hat. Carpentier ging also hier einen neuen Weg, wenn er etwas verbunden wissen wollte, was die Tradition sorgfältig auseinandergehalten hatte. Auf der anderen Seite stand er durchaus in einer alten Tradition, wenn er für sein Werk die Verbindung von realistischen und unrealistischen Merkmalen suchte: Hatte doch schon Aristoteles für das Epos, den Vorläufer des Romans, in seiner Poetik die Forderung nach Wahrscheinlichkeit erhoben, um den Eindruck von Realitätsnähe zu erwecken, und zugleich aber eine "wunderbare" Komponente, die Staunen hervorruft und den Unterhaltungswert steigert, als Ergänzung postuliert.²

Während bei Aristoteles die "wunderbare" Komponente Ergebnis eines wohlüberlegten dichterischen Kunstgriffes ist, erscheint sie bei A. Carpentier und M. A. Asturias zugleich als Ausdruck lateinamerikanischer Denkweise und Lebensform. Für Asturias symbolisiert die Orientierung an der Magie das indianische Denken und der Realitätssinn das europäisch geprägte Denken. Die Verbindung von Magie und Realität bleibt bei ihm nicht nur stilistischer Effekt, sondern erscheint als Suche nach einem Mittelweg, der die ethnischen und sozialen Gegensätze Lateinamerikas überwinden kann und der sich in das Programm der "mestizaje", einer gegenseitigen Mischung und Durchdringung, einfügt. Auch in seinem politischen Roman *El señor Presidente* bedient sich Asturias

¹ CARPENTIER, Alejo: *El reino de este mundo*. In *Obras completas*, vol. 2. Mexico, 1983, p. 18.

² ARISTOTELES: "Über die Dichtkunst". In *Werke* (griech. u. dt.). Aalen, 1978 (Nachdruck v. Leipzig 1874), pp. 184s.

des Magischen, wenn er den Diktator ius Archetypische überhöht darstellt und seine Greueltaten mit dem indianischen Opferkult verglichen wissen will.³

Der magischen Denkweise entspricht eine mythische, zyklische und umkehrbare Konzeption geschichtlicher Realität, die dem linearen Geschichtsverständnis des Historikers widerspricht. Der "magische Realismus" hat also eine Konsequenz für die Darstellung zeitlicher Abläufe. In Asturias' *Hombres de maíz* sind Handlungskreise und magische Gewalten miteinander verkettenet.⁴ Während A. Carpentier die Umkehrbarkeit der Zeit thematisierte, veranschaulichte Vargas Llosa in *La casa verde* ein Konzept der Verdoppelung der Handlung. García Márquez schließlich entwarf in *Cien años de soledad* ein zirkuläres Zeitverständnis, wenn er den Protagonisten unterschiedlicher Generationen immer wieder dieselben Namen gab. So erscheint Geschichte als ständige Wiederholung und als geprägt durch eine magische Denkweise.

Magisch-phantastische Elemente waren daher auch für den Roman *Cien años de soledad* kennzeichnend, mit dem García Márquez im Jahr 1967 die Geschichte Lateinamerikas, seiner Identität und seiner Symbolkraft für die Menschheitsgeschichte in der Darstellung einer Familiengeschichte entwarf und damit zum Hauptvertreter des lateinamerikanischen Booms wurde.

Die Erwartung magisch-phantastischer Elemente weckt I. Allende, schon wenn sie ihren Roman mit *La casa de los espíritus* betitelt. Es stellt sich die Frage, inwiefern der im Jahr 1982, also lange nach García Márquez Erfolgsroman, erschienene Roman von I. Allende noch in der Tradition des lateinamerikanischen "Booms"⁵ steht.

Der Titel *La casa de los espíritus* läßt auf der einen Seite magische Elemente vermuten. Auf der anderen Seite läßt die Autorin, die den Namen des Präsidenten der Unidad-Popular-Regierung trägt und mit ihm verwandt ist, Einblicke in historische Zusammenhänge erwarten. Im folgenden soll gefragt werden, wie ihr Roman derartige Erwartungen provoziert und wie er mit ihnen umgeht. Es sei daher zunächst auf die Bedeutung eingegangen, die die Magie für Allendes Roman hat, um dann das Thema der Einsamkeit, die Gestaltung des Schauplatzes und des geschichtlichen Rahmens vor dem Hintergrund von *Cien años de soledad* vorzuführen. Nach einem Versuch der Zuordnung des Romans zu unterschiedlichen Gattungsschemata soll die Frage gestellt werden, inwiefern er sich von der Tradition des "magischen Realismus" und von dem Boomroman *Cien años de soledad* entfernt hat.

³ Cf. STROSETZKI, Christoph: "'Magischer Realismus' oder Archäologie des Mythos". In *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 27 (1986), p. 192.

⁴ POLLMANN, Leo: *Der Neue Roman in Frankreich und Lateinamerika*. Stuttgart, 1968, p. 81.

⁵ Cf. APARICIO LOPEZ, Teófilo: *El "Boom" americano*. Valladolid, 1980.

1. Magie in "La casa de los espíritus"

Übersinnliches, Unerklärliches und Zauberei werden immer wieder evoziert. Gerade in der ersten Hälfte des Romans spielen magische Elemente eine wichtige Rolle. Sie sind vorwiegend an weibliche Figuren geknüpft. So ist Clara, die über telepathische und telekinetische Fähigkeiten verfügt, nie allein, da sie immer von Geistern umgeben wird. Schon zu Anfang wird von Claras Mutter Nivea Rosa, Claras Schwester, in eine übernatürliche Wirklichkeit erhoben: "Nivea supo que no era de este mundo aún antes que naciera, porque la vió en sueños."⁶ Einer anderen Welt zugehörig, stirbt Rosa jung. Nunmehr sind es die übersinnlichen Fähigkeiten Claras, die den Roman prägen. Sie sagt schon als Kind die Zukunft voraus und läßt beim Mittagessen in unerklärlicher Weise das Salzfaß über den Tisch wandern - eine Tatsache, die im Kreis der Familie keine erstaunten Reaktionen hervorruft.⁷ Ob sie später den Tod ihres Paten voraussagt oder Féruilas übersinnliches Erscheinen als endgültigen Abschied von den Lebenden deutet, ob sie das Erdbeben vorhersieht oder die Ernennung Truebas zum Senator, in keinem Fall darf außer acht gelassen werden, daß es Claras eigene in den Lebensnotizheften dargestellte Erinnerungen bzw. Estebans Kommentare sind, die die fiktive Erzählerin Alba als Quellen benutzt. Für den Leser entsteht dadurch eine von Allende intendierte Unsicherheit: Er muß immer mit der Möglichkeit einer tagebuchgemäßen Übertreibung durch Clara, einer inkompetenten Einlassung Esteban Truebas oder einer Stilisierung durch Albas Feder rechnen. Er lernt also, spätestens am Ende seiner ersten Lektüre, das Magische erzählperspektivisch zu relativieren.

Mit Hilfe der Magie flüchtet Clara in ihre Welt der Geister. Mit ihren übersinnlichen Fähigkeiten schafft sie sich einen Schutzwall gegenüber der Realität und der Brutalität ihres Ehemanns, Esteban Trueba. Während Clara mit Pflanzen und Blumen spricht, damit diese gedeihen, heißt es von Trueba, nicht nur sein Stock, sondern bereits die Härte seiner Stimme ließe die Blumen am Wegesrand welken.⁸ Man könnte sich fragen, ob damit eine weitere Spielart der Magie auf jene männliche Figur bezogen wird, die zugleich Ehemann von und Kontrastfigur zu Clara ist. Näherliegend ist jedoch, daß hier zur Kennzeichnung des Charakters des Esteban Trueba auf die rhetorische Figur der Hyperbel zurückgegriffen wurde. Eine solche Übertreibung der Realität zum Zweck ihrer Verdeutlichung ist erzähltechnisch motiviert und nur dem Anschein nach eine Anleihe aus dem "magischen Realismus". So stellt sich die Frage, ob die Magie

⁶ ALLENDE, Isabel: *La casa de los espíritus*. Barcelona, 251988, p. 12.

⁷ "Los poderes mentales de Clara no molestaban a nadie." (ALLENDE: *La casa ...*, p. 14)

⁸ "las flores no alcanzaban a durar hasta la noche, porque el vozarrón de Esteban Trueba y sus bastonazos, tenían el poder de espantar a la naturaleza. A su paso huían los animales domésticos y las plantas se ponían mustias." (ALLENDE: *La casa...*, p. 238)

bei Clara überhaupt über die Funktion eines Stilmittels hinausgeht. Im folgenden seien einige Beispiele angeführt, die zu einer Antwort beitragen sollen.

Als Lebende führt Clara Gespräche mit Verstorbenen und als Verstorbene erscheint sie ihrer Enkelin Alba, als diese nach dem Sturz des Präsidenten in Folterhaft gerät und mißhandelt wird. Als Alba dort alle Hoffnungen aufgegeben hat, erscheint ihr das Bild Claras, die ihr den Rat gibt, alle Ereignisse gedanklich zu ordnen und der Nachwelt einen Bericht von den erlebten Greueln zu übermitteln. Die so beginnende schriftstellerische Tätigkeit läßt Alba neuen Mut fassen: "Pero luego inventó una clave para recordar en orden [...] y llegó a vencer, uno por uno, sus innumerables dolores." (p. 363) So wird die von Claras Magie veranlaßte Redaktion des Buches für Alba lebensrettend. Wird hier Claras magisches Erscheinen nur eingeführt, um die literarische Tätigkeit mit übersinnlichen geistigen Kräften in Verbindung zu bringen, wie sie die religiöse Tradition der Inspiration kennt? In diesem Fall würde es sich um das stilistische Mittel der Überhöhung handeln. Andererseits könnte Alba sich auch bloß in einer Art Selbstsuggestion die mögliche Reaktion ihrer Großmutter vorgestellt haben. Das Magische an dieser Realität wäre dann nichts anderes als das Resultat einer versinnlichenden und verpersönlichenden Metapher⁹, also erneut ein Stilmittel.

Zäsuren im Roman und im Leben Claras markiert der Hund Barrabás, der infolge seiner beängstigenden Größe und Gestalt für ein Fabelwesen gehalten wird. Als Kind fand Clara ihn unter den hinterlassenen Utensilien des Onkels Marcos und zog ihn liebevoll auf. Schließlich aber bricht er mit einem Messer im Rücken während der Trauungsfeierlichkeiten unheilverkündend zusammen und endet mit seinem gegerbten Fell als ausgelegter Teppich, den der gerade vermählte Esteban Trueba seiner entsetzten Frau Clara während der Vorführung des künftigen gemeinsamen Hauses als Überraschung präsentiert. Deutlicher könnte die Zäsur in Claras Leben nicht veranschaulicht werden. Hier ist die Verwandlung des Tieres "erstaunlich" im aristotelischen Sinn und die Pointe doppelt skurril, da Barrabás nicht nur mit dem Schicksal Claras, sondern auch mit dem ersten und letzten Satz des Romans verknüpft ist. Auch seine Metamorphosen erscheinen als erzähltechnische Mittel zur Gliederung des Romans.

Sie strukturieren den Roman, ohne allerdings für dessen Handlung Konsequenzen zu haben. Albas Vision ist der einzige Fall, in dem Claras Magie eine wirkliche Veränderung bei einem der Familienmitglieder hervorruft, die ansonsten autonom und fast isoliert von magischen Einflüssen leben. Die im allgemeinen vorherrschende Ausgrenzung der Magie aus der Handlungsentwicklung läßt sie zu einem stilistischen Kunstgriff werden, der wenig gemein hat mit der alles durchdringenden Kraft der Magie bei Asturias, Carpentier oder auch García Márquez. R. Eberenz konstatiert einen vor dem Hintergrund zweckrationalistischen Denkens humoristischen Effekt und grotesken Charakter einzelner magi-

⁹ Cf. LAUSBERG, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik*, vol. 1. München, ²1973, p. 287.

scher Passagen bei Allende und sieht ihre Funktion "en demoler sin estridencias el positivismo autosuficiente de la sociedad oficial".¹⁰ Die Funktion der Magie als Kontrastmittel ist in diesem Fall keine andere als die bei der Schilderung der nach dem verheerenden Erdbeben unbeirrt das Kricketspiel fortsetzenden Schüler des englischen Gymnasiums, die sich bestenfalls über die Nachrichten ereifern können, die mit dreiwöchiger Verspätung aus England eintreffen. (p. 150)

Magie als Stilmittel evoziert zwar die Tradition des magischen Realismus, macht sie aber zum Zitat, das seinen ursprünglichen Kontext eingebüßt hat. Keinem magisch-zyklischen Weltbild, sondern der Verdeutlichung der Erzählerfiktion dient es daher, wenn der erste Satz am Schluß des Romans als letzter wiederholt wird. An indianische Traditionen wird man bestenfalls erinnert, wenn der alte Pedro García nach dem Auftragen von Zaubersprüchen den Ameisen vernünftig zuredet und so die Ameisenplage beseitigt. (p. 104) Nicht anders als Clara scheint der alte Pedro in der Lage, mit Tieren zu reden.

Daß I. Allende aber ganz bewußt beim Leser die Erwartung der in der lateinamerikanischen Tradition beliebten Magie hervorruft, darauf deutet der Titel hin: *La casa de los espíritus*. Sind es die Geister, mit denen Clara sich verständigt, oder erscheint das Haus einem Uneingeweihten angesichts der vielen Veränderungen, die es im Laufe der Zeit erfährt, als von Geisterhand umgestaltet? In letzterem Fall sind die Verwandlungen des Hauses keine eigendynamischen Prozesse, sondern Initiativen seiner Bewohner, von denen Esteban Trueba, der Erbauer des Hauses, sich anfangs noch keine Vorstellung machen konnte:

No podía saber que aquella mansión solemne, cúbica, compacta y oronda [...] acabaría llenándose de protuberancias y adherencias, de múltiples escaleras torcidas que conducían a lugares vagos, de torreones, de ventanucos que no se abrían, de puertas suspendidas en el vacío, de corredores torcidos y ojos de buey que comunicaban los cuartos para hablarse a la hora de la siesta, de acuerdo a la inspiración de Clara. (p. 88)

Das "Eigenleben" des Hauses korrespondiert also mit der Vorstellungswelt Claras, auf deren Initiative die meisten Veränderungen zurückzuführen sind. Auch hier sind keine Geister am Werk. Magisch erscheint die Entwicklung nur dem, der wie Esteban Trueba nicht deren Sinn und Geschwindigkeit versteht - eine Tatsache, auf die weiter unten eingegangen wird. Beim näheren Hinsehen wird deutlich, daß das Haus infolge der wechselnden Bedürfnisse seiner Bewohner in Grundriß und Dekoration mehrfache Veränderungen erfährt. Auch diese Tatsache wird durch den Hinweis auf Magie nur hyperbolisch überhöht. Die Magie gerät also auch hier zum Stilmittel.

¹⁰ EBERENZ, Rolf: "La imaginación como libertad: acerca de 'La casa de los espíritus' de Isabel Allende". In *Iberoamericana* 8, 2-3 (1984), p. 108.

Es bleiben die spiritistischen Sitzungen Claras und die sich beim Mittagessen von allein bewegendem Salzbehälter. Sie allerdings rufen beim Leser kaum mehr als ein beiläufiges Erstaunen hervor. Einerseits sind sie ohne weiteren Belang für den Fortgang der Handlung¹¹, deren zeitlicher Ablauf dadurch nicht zu einem mythisch-zyklischen Gebilde strukturiert wird. Auf der anderen Seite können sie als bloße Taschenspielertricks, Kuriositäten oder Spleens innerhalb eines ansonsten unbelasteten Zeitvertreibs einiger Vertreter der Oberschicht abgetan werden. Eine parodistisch-distanzierende Haltung des Erzählers gegenüber der so verstandenen Magie wird sogar deutlich, wenn Clara in einer Botschaft aus einer anderen Welt erfahren haben will, daß unter dem Kamin ein Schatz vergraben sei. Nach vergeblichen Bergungsarbeiten stellt sich nämlich heraus, daß sich der Geist infolge der Veränderungen im Haus geirrt und wohl das Nachbarhaus gemeint haben müßte. (p. 117) Parodie liegt auch in den Worten Truebas, dem Magie, wie Kirche und Küche, als typisch weibliche Angelegenheiten erscheinen - eine Tatsache, aus der sein Widerwillen gegen männliche Priester abgeleitet wird. (vgl. p. 124)

In einer Pressekonferenz betont I. Allende selbst, daß sie verbreitete Vorahnungen und sonstige übersinnliche Ereignisse ein wenig ironisieren und außerdem das übertreiben wollte, was sie als Kind tatsächlich erlebt habe.¹² In dem Maß, wie sie also Kindheitserlebnisse verarbeitet, handelt es sich um keine neue Variante der Tradition des magischen Realismus. Vielmehr spielt der Roman häufig auf übersinnliche Phänomene und Gaben an, ordnet sie aber stilistischen und erzähltechnischen Zwecken unter. Hyperbolisch verstanden dienen sie der Hervorhebung einzelner, insbesondere weiblicher Figuren. Zum Teil haben sie metaphorischen Charakter und dienen der Verbildlichung. Oder ihre Skurrilität dient der Parodie einzelner Figuren und Verhaltensweisen. Dabei haben sie bereits ihre Glaubwürdigkeit durch den Perspektivismus verloren, der durch die Fiktion mehrerer Erzähler eingeführt wurde.

Die Magie hat damit deutlich europäische Züge angenommen, da sie vom Leser als Stilmittel oder als Parodie erklärt werden kann. Sie hat sich von den indianischen Ursprüngen entfernt und ist für die europäische Rationalität leichter nachvollziehbar geworden.

¹¹ Eine derart von der Handlung abgekoppelte Verwendung des Magischen konstatiert M. Rössner allgemein in der neueren Entwicklung der lateinamerikanischen Literatur: RÖSSNER, Michael: *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies*. Frankfurt a. M., 1988.

¹² Cf. THOMALLA, Ariane: "Ein großes lateinamerikanisches Epos". In *General-Anzeiger* vom 17. 10. 1984; no. 288 10.

2. "La casa de los espíritus" und "Cien años de soledad"

I. Allende entlehnt nicht nur übernatürliche Elemente aus dem magischen Realismus, sondern übernimmt zitathaft auch Elemente aus García Márquez' Erfolgsroman *Cien años de soledad*. Sie erweckt dabei die Erwartung beim Leser, an García Márquez anknüpfen zu wollen. Inwieweit sie dann mit diesen Erwartungen nur spielerisch umgeht, möge ein Blick auf die Erzählweise, die Figuren und die Themen verdeutlichen.

Bewußt scheint Allende eine Parallelität zu García Márquez durch die Gestaltung des Romananfangs ankündigen zu wollen. Deutliche Parallelen gibt es aber auch im Verhältnis zur realen Geschichte, in der Andeutung eines sozial differenzierten und verwandtschaftlich verbundenen Figurenensembles und in der Übernahme des Erinnerungsmotivs. Die typische Struktur einer Familienchronik mit dem Dreischritt Aufstieg, Blüte und Verfall ist in beiden Romanen erweitert: bei García Márquez auf den Raum Macondo und bei Allende auf die historische Entwicklung Chiles. Während bei García Márquez zugleich ein Stück Menschheitsgeschichte von der Urgesellschaft bis zur zivilisatorischen Katastrophe im Sinne einer "novela total"¹³ dargestellt ist und die Figuren eine geradezu archetypische Gestaltung erfahren¹⁴ und einen über die Handlung hinausweisenden Symbolgehalt erhalten, bleibt I. Allende in einem konkreten historischen und gesellschaftlichen Rahmen.

Dennoch lassen die zahlreichen Übereinstimmungen K. Laabs zwischen "Intertextualität oder Plagiat" abwägen¹⁵. Bezogen auf das Alter Esteban Truebas nennt er seinen Aufsatz über Allendes Roman daher provokatorisch "Neunzig Jahre Einsamkeit". Neben übereinstimmenden stilistischen Mitteln sieht er vergleichbare Merkmale bei den Romanfiguren: So besitzen Rosa und Remedios, *la bella*, die gleiche verführerische überirdische Schönheit. Ursula Iguarán und Esteban Trueba schrumpfen körperlich mit zunehmendem Alter. Clara del Valle und Meme entscheiden sich phasenweise für das Schweigen. Gemeinsam ist beiden Romanen schließlich die dominierende Präsenz einer weiblichen Hauptfigur: Während Clara die Erzählung in neun von vierzehn Kapiteln begleitet, erscheint Ursula in sechzehn von zwanzig Kapiteln als eine der Handlungsträgerinnen.

Vergleichbar ist auch die Erzählsituation beider Romane: Bei Allende ist sie anfangs durch ein nicht personifiziertes "Ich" charakterisiert: "sus cuadernos me servirían" (p. 9), mit dem erst am Schluß die Figur der Alba identifiziert wird. Daneben steht ein zweiter Ich-Erzähler, der zweifellos Esteban Trueba ist

¹³ Cf. VARGAS LLOSA, M. /GARCIA MARQUEZ, G.: *La novela en América Latina*. Lima, 1967, p. 45.

¹⁴ MATURO, Graciela: *Claves simbólicas de G. G. Márquez*. Buenos Aires, 1972, pp. 117ss.

¹⁵ LAABS, Klaus: "Neunzig Jahre Einsamkeit". In *Sinn und Form* 38, 2 (1986), p. 895.

(z.B. p. 25) und in inneren Monologen seine Handlungsmotive und seine Einsamkeit erläutert. Auf ihn und Alba bezieht sich die erste Person des Plurals "Así lo hicimos" (p. 377), wenn sie gemeinsam das Haus wieder herrichten. Eine vorherrschende, auktoriale Instanz schließlich resümiert, bewertet und deutet in die Zukunft.

Vergleichbar, wenn auch etwas anders, ist die Erzählerfiktion bei García Márquez. Die Geschichte der Familie Buendía wird von einem auktorialen Erzähler berichtet, der außerhalb des Geschehens steht. Die Begründung für diese Erzähltechnik wird, wie in *La casa de los espíritus*, am Ende des Romans mit der Dechiffrierung der Pergamente des Melquíades deutlich, der sich als Chronist der vorliegenden Geschichte erweist. Albas Lektüre von Claras Heften bei Allende erinnert an die mühsame Entschlüsselung der Dokumente durch García Márquez' Figur des letzten Aureliano, bei der die Beendigung der Lektüre auch den Roman abschließt.¹⁶

Mit zahlreichen, äußerlich leicht erkennbaren Anspielungen auf *Cien años de soledad* gelingt es also Allende, beim Leser eine Erwartungshaltung aufzubauen, die auch in der Thematik nach Vergleichsmöglichkeiten sucht. Im folgenden soll daher Allendes Gestaltung der bei García Márquez zentralen Einsamkeit nachgegangen werden, bevor dann der räumliche und der zeitliche Rahmen der *Casa de los espíritus* vorgeführt wird.

3. Einsamkeit und Schweigen

Die Einsamkeit, die bei García Márquez bereits im Titel angekündigt ist und sich mit der Unfähigkeit zu Liebe und gegenseitiger Anerkennung verbindet, äußert sich bei Allende im Schweigen der Clara und wird als Thema insbesondere auf Esteban Trueba bezogen, der seit früher Jugend als wenig gesellig, dafür aber als strebsam erscheint. Sein Name wird von Jaime vor dem Genossen Präsidenten und von Alba vor Miguel verleugnet. Nur Nicolás gebraucht ihn, um Trueba zum Gespött werden zu lassen. Férula schließlich will Trueba zur Einsamkeit und zum physischen Schrumpfen verdammen.

Demgegenüber zeichnen sich die weiblichen Figuren des Romans durch Geselligkeit und Kommunikation aus. Die Ungetrübtheit des Verhältnisses zwischen der Mutter Nívea und ihrer Tochter Clara sollte noch in kommenden Generationen eine Fortsetzung finden. (p. 78) Das Verhältnis zwischen Clara und Férula ist so einvernehmlich, daß es für Trueba zum Ärgernis wird. Und wenn Blanca eine gewisse Tendenz zur Einsamkeit zugeschrieben wird (p. 130), dann unterstreicht dies nur ihre enge Bindung an Pedro Tercero.

¹⁶ Cf. GARCIA MARQUEZ, G.: *Cien años de soledad*. Madrid, 1982, p. 446.

Eine partielle und gewollte Einsamkeit manifestiert sich aber auch in der zentralen weiblichen Figur des Romans, Clara. Ihr Schweigen dient ihrer besonderen Hervorhebung und Distanzierung von denen, die sie damit ausgrenzt. Sie durchlebt drei Schweigephasen. Die erste Phase nimmt ihren Anfang, als sie zehn Jahre alt ist. Verursacht ist diese Phase durch Schuldgefühle, die einsetzen, da sie ihre Vorhersage eines Todesfalls als Ursache für den tatsächlich eintretenden Tod annimmt. Mit 19 Jahren ergreift sie wieder das Wort, um ihre bevorstehende Eheschließung zu verkünden. Wenig später heiratet sie den Großgrundbesitzer Esteban Trueba. Vor der Geburt ihrer Zwillingssöhne beginnt eine zweite Phase, die sich auf einige Monate beschränkt. Clara wandelt nun in sich gekehrt durch das Haus, ohne die Außenwelt wahrzunehmen, so daß ihr Verhalten ins Religiöse erhoben als "desinterés budista" (p. 105) und der Ort ihres geistigen Aufenthalts als "refugio brahamánico" (p. 106) bezeichnet wird. Ausgelöst ist die dritte Phase durch den Streit über die Liebesbeziehung ihrer Tochter Blanca zu einem Landarbeiter, bei der Esteban Trueba so handgreiflich wird, daß Clara mehrere Schneidezähne verliert. "Clara no volvió a hablar a su marido nunca más en su vida." (p. 180) Während Clara in den ersten beiden Phasen jeglichen verbalen Kontakt verweigert, ist das Schweigen in der dritten auf ihren Ehemann beschränkt und hat eher den Charakter eines Protests gegen erlittenes Unrecht als den der bewußten Konzentration auf die Innenwelt.

Grundsätzlich ist hervorzuheben, daß Clara in allen Phasen der Sprachverweigerung zu anderen Ausdrucksformen greift: Während sie in ihrer Kindheit durch Strampeln und Schreie "sin articular ningún sonido en idioma conocido" (p. 72) ihren Unmut mitteilt, führt sie später eine Schiefertafel mit sich, auf der sie Botschaften notiert. Insbesondere aber wird das Schweigen ausgeglichen durch ihre verstärkte Aktivität beim Niederschreiben ihrer Erlebnisse in Notizhefte (vgl. p. 9). Auch ihre magischen Fähigkeiten entfalten sich in dem Maß, wie sie die Kommunikation nach außen einstellt. Schließlich gelingt es ihr, bei geschlossenem Deckel Klavier zu spielen. (p. 74) Derartige Extravaganzen führen dazu, daß sie durch das Schweigen nicht isoliert wird, sondern im Familienkreis Beachtung findet. Für Esteban Trueba schließlich gewinnt die sich ihm schweigend verschließende Clara an Bedeutung, z. B. wenn er verängstigt und unsicher ihre hellseherischen Fähigkeiten in Anspruch nimmt, um Auskunft über den Wahlausgang zu erhalten (p. 200) und sie ihm danach immerhin durch die Vermittlung Dritter Mitteilungen zukommen läßt (p. 201).

Wenn sich Clara in der dritten Phase der Autorität ihres Ehemannes durch Schweigen entzieht, vollzieht sie nicht zuletzt auch eine Auflehnung gegen die Macht und Gewalt des patriarchalischen Systems. Demgegenüber sind die ersten beiden Phasen eher als Abwendung von der Realität und als Konzentration auf das Innenleben zu deuten. Hier übernimmt das Schweigen ein Denkmuster der Tradition der abendländischen Askese, nicht allerdings, um zu einer "unio mystica" zu gelangen, sondern um Claras schriftstellerische und spiritistische Tätigkeit besonders hervorzukehren und sie damit von den anderen Figuren abzu-

heben. Einsamkeit tritt im Roman also auf, nicht allerdings als die ins Universale erhobene "soledad" von García Márquez, sondern als Kommunikationsverweigerung. Sie ist durch Allendes Clara ins Alltägliche gerückt und fördert die Charakterisierung und Skurrilität einer einzelnen Figur, die im trotz zahlreicher Unternehmungen ebenso isolierten Esteban Trueba eine Entsprechung findet.

Von Einsamkeit und Kommunikationsverweigerung ist also oft die Rede. Dabei erscheint die Einsamkeit als Mangel an Kommunikation. Als Mittel des Protests und der Abgrenzung von anderen im alltäglichen Umgang ist die weibliche Kommunikationsverweigerung auf einen überschaubaren Kontext zurückgenommen, in dem sie nicht selten die Funktion einer Aussage übernimmt. So erscheint sie dem erwartungsvollen Leser geradezu als Travestie einer bei García Márquez auf die lateinamerikanische Identität übertragenen und zum menschlichen Existential überhöhten Einsamkeit.

4. "La gran casa de la esquina"

"Macondo" war bei García Márquez ein symbolischer Ort, der exemplarisch das Schicksal Lateinamerikas darstellte. Allende kündigt im Titel ihres Romans mit "la casa" auch einen Ort an, der im Verlauf des Romans eine vergleichbare Bedeutung gewinnt. Sie bezieht sich mit dem Titel auf "la gran casa de la esquina", demgegenüber das Landhaus "Tres Marías" ebenso wie die Häuser der Eltern Claras und Esteban Truebas oder "Cristobal Colón", das Haus der Prostituierten, nur sekundäre Bedeutung haben. Das große Eckhaus dagegen ist gleichermaßen Ort der Handlung und Mikrokosmos, der der ihn umgebenden Realität entspricht. H. Herlinghaus bezeichnet es als "Medium der Konflikte zwischen familiärer Mikrowelt und dem Einbruch realer Historie in das Dasein der Menschen".¹⁷

Der Titel des Romans *La casa de los espíritus* meint nicht ein Haus, in dem es spukt, sondern er spielt auf die ungewöhnlichen Fähigkeiten Claras an. Alle Häuser im Roman sind von ihren Bewohnern geprägt und "beseelt" und werden somit zu deren Spiegelbildern. Schon in ihrem Elternhaus ist es Clara, die die traditionelle Ordnung mit sonntäglichem Kirchgang und fester Sitzordnung durch eine Frage stört, die ihr den Ruf einer "endemoniada" (p. 14) einbringt. Es war

un mundo de historias asombrosas, de silencios tranquilos, donde el tiempo no se marcaba con relojes ni calendarios y donde los objetos tenían vida propia, los aparecidos se sentaban en la mesa

¹⁷ HERLINGHAUS, Hermann: "Isabel Allende - Chronik und Phantasie, Chronik und Geschichte". In H. HERLINGHAUS (ed.): *Romankunst in Lateinamerika*. Berlin, 1989, p. 256.

y hablaban con los humanos, el pasado y el futuro eran parte de la misma cosa y la realidad del presente era un caleidoscopio de espejos desordenados donde todo podía ocurrir.¹⁸

M. A. Rojas sieht in dieser Atmosphäre den Bachelardschen "espacio feliz" verkörpert.¹⁹

Im Gegensatz zu Claras wohlhabendem Elternhaus ist dasjenige des Esteban Trueba von Armut, Krankheit und Elend gekennzeichnet. Mit großen Plänen kommt er aufs Land und unternimmt es, das verfallene Anwesen und verwahrloste Gut "Tres Mariás" wieder aufzubauen. Der Zustand dieses Gutes korrespondiert künftig mit dem Auf und Ab seines eigenen Schicksals, während das große Eckhaus in der Stadt zwar sein Werk ist, aber von Claras Geist(ern) in Besitz genommen wird.

Dies belegen schon die Hochzeitsvorbereitungen: Esteban Trueba stattet zwar das große Eckhaus in der Stadt mit allem erdenklichen Luxus aus. "Su casa debía ser el reflejo de él, de su familia y del prestigio que pensaba darle al apellido que su padre había manchado." (p. 87) Seine Ehefrau aber findet diesen äußerlichen Aufwand nicht mehr als hübsch und füllt das Haus ihrerseits mit ihren magischen Eingebungen "de acuerdo a la inspiración de Clara" (p. 88). Folgerichtig ist, daß insbesondere nach dem Auftreten der spiritistischen Schwestern Mora (p. 117) und dem Beginn regelmäßiger Geisterbeschwörungen Clara ihrem Ehemann immer verschlossener erscheint. Später, nach dem Erdbeben und nach ihrem Zerwürfnis, baut Clara ihre spiritistische Geisterwelt im hinteren Teil des Hauses weiter aus (p. 188), während Esteban im vorderen seiner politischen Karriere nachgeht. Im Haus wird damit räumlich die Trennung beider Figuren und beider Welten symbolisiert. Auch Blanca wird sich nach dem Scheitern der ihr aufgezwungenen Ehe im hinteren Teil des Hauses aufhalten.²⁰ Das Haus hat also einen offiziellen Bereich der repräsentativen Öffentlichkeit und einen Bereich der Zuflucht vor der Wirklichkeit, in den sich auch die Magie zurückgezogen hat. Elemente der Magie und der Wirklichkeit sind gleichermaßen im Haus präsent. Sie wirken aber eher aus ihrem Gegensatz als aus ihrer Verschmelzung. Die einzige, die schon früh mit allen Sphären des Hauses den Kontakt aufrechterhält, ist Alba, die auch als die künftige Erzählerin von allem Zeugnis ablegen wird.

In dem Moment, in dem Clara stirbt und ihre spiritistischen Anhänger dem Haus den Rücken kehren, beginnt der Verfall, ein Umstand, den Alba bereits in den ersten Tagen nach Claras Tod bemerkte (p. 262). Noch trauriger und älter erscheint ihr das Eckhaus nach der harten Zeit ihrer Folter und Mißhandlungen

¹⁸ ALLENDE: *La casa ...*, p. 78.

¹⁹ ROJAS, Mario A.: "'La casa de los espíritus' de Isabel Allende: un caleidoscopio de espejos desordenados". In *Revista Iberoamericana* 51, 132-133 (Julio-Diciembre 1985), p. 918; cf. BACHELARD, Gaston: *La poétique de l'espace*. Paris, 1958.

²⁰ "último refugio para sus pesares, donde hacía clases tanto para mongólicos, como para señoritas, y fabricaba sus increíbles Nacimientos de monstruos que, contra toda lógica, se vendían como pan salido del horno." (ALLENDE: *La casa ...*, p. 238)

(pp. 371s.), bevor sie und ihr Großvater beschließen, es wieder in Ordnung zu bringen. Nicht nur eine materielle Rekonstruktion des großen Eckhauses wird vorgenommen, sondern zugleich erfolgt auch eine geistige Rekonstruktion des Familienlebens, indem Alba nunmehr, gestützt auf die Notizhefte Claras, alte Fotoalben und die Hilfe des Großvaters mit der Aufarbeitung der Familienchronik beginnt.

Alle Häuser des Romans geben, wie im realistischen Roman des 19. Jahrhunderts, als Lebenswelten ihrer Bewohner Auskunft über sie. Sie sind Spiegelbilder der Figuren und ihres Schicksals. Die Geister des großen Eckhauses veranschaulichen dabei die Aktivitäten Claras. Schließlich kann das Eckhaus als Allegorie verstanden werden. Seine reale Rekonstruktion korrespondiert mit der schriftstellerischen. Vor allem aber wird in ihm der Gegensatz zwischen wirklicher und magischer Welt räumlich veranschaulicht. Der in diesem Raum ausgetragene Antagonismus zwischen männlichen und weiblichen Hausbewohnern erscheint als spielerisches und parodistisches Zitat des "magischen Realismus" und des Postulats der "mestizaje".

5. Zwischen politischem und geschichtlichem Roman

Spielerisch geht Allende auch mit unterschiedlichen Romantypen um. Auch hier weckt sie beim Leser verschiedenste Erwartungen, um aber dann durch Unerwartetes zu überraschen. Daß durch absichtliche Unschärfen der Eindruck eines politischen oder geschichtlichen Romans widerlegt wird, muß bald der feststellen, der Aufschlüsse über geschichtliche Hintergründe erwartet - eine Erwartung, die schon die mit einem wichtigen Namen der chilenischen Geschichte verbundene Person der Autorin schürt.

Isabel Allende, die 1942 in Chile geboren wurde, wuchs als Nichte des späteren Präsidenten Salvador Allende in einer gehobenen sozialen Schicht auf. 1973 ging sie mit ihrem ersten Mann ins Exil nach Venezuela. 1988 folgte sie ihrem zweiten Ehemann, einem Amerikaner, nach San Francisco. Tätig war sie als Sekretärin beim Informationsdienst der Vereinten Nationen, als Redakteurin einer feministischen Zeitung, als Fernsehmoderatorin und Kinderbuchautorin, bevor sie 1982 ihren ersten Roman *La casa de los espíritus* schrieb, dem 1984 *De amor y de sombra* und 1987 *Eva Luna* folgten. Zwischen 1971 und 1975 hatte sie vier Theaterstücke geschrieben, die in Santiago de Chile aufgeführt wurden.

Ihre Beziehung zum ermordeten Präsidenten bezeichnet sie als familiär. Da sie ohne ihren Vater aufgewachsen sei, habe er als Onkel eine besondere Bedeutung für sie gehabt. Er sei ihr Trauzeuge gewesen und habe auch noch als Präsident den Kontakt mit ihr aufrechterhalten. Obwohl sie nicht von der Militärjunta

verfolgt wurde, sei sie aufgrund der herrschenden Angst und der allgemeinen Unsicherheit ins Exil gegangen.²¹

Der familiäre Hintergrund der Autorin läßt durchaus für den Roman eine Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit Chiles erwarten. In der Presse sah man sogar in Aufstieg, Blüte und Niedergang von Truebas Familie ein "Paradigma des gesellschaftlichen und staatlichen Verfalls einer Epoche".²² Dennoch sind in den ersten zwei Dritteln des Romans bis zum Wahlkampf, in dem man Allende als Kandidat der Unidad Popular erkennen kann, direkte Bezüge zur Geschichte selten. Es fehlen exakte Daten: Die Rede ist von modernen Fluggeräten, die seit kurzem in Nordamerika hergestellt werden (p. 19), vom Krieg in Europa (p. 60) bzw. von den neuen Rhythmen des Jazz oder vom Charleston (p. 66). Man erfährt über Severo del Valle, den Vater Claras, er habe als Abgeordneter der Liberalen in einer Provinz im Süden Chiles kandidiert. (p. 29) Berichtet wird von Bergarbeiteraufständen im Norden Chiles, die ihr historisches Korrelat in den Aufständen der Salpeterarbeiter in La Coruña haben könnten. (p. 63) Als Markstein für die chronologische Einordnung des Geschehens ließe sich der Bericht über das große Erdbeben heranziehen, von dem man in der übrigen Welt keine Notiz nahm, da man mit einem weiteren Krieg beschäftigt war. (pp. 142ss.) Es könnte sich also um das Erdbeben von 1938 handeln. Von Pedro Tercero García erfährt man, daß er sich als Mitglied der Sozialistischen Partei engagiert, und von Esteban Trueba, daß er schließlich zum Senator der Konservativen Partei avanciert. Erst im Vorfeld der dann folgenden Präsidentschaftswahlen gewinnt der politische Hintergrund an Bedeutung. Nun fürchtet Senator Trueba den Verlust der Macht an die marxistische Opposition, während die anderen Mitglieder seiner Partei den Marxisten keine Chance einräumen und einen unbestechlichen, aber schwachen Gegenkandidaten aufstellen. (pp. 271ss.)

Die meisten Romanfiguren erhalten nunmehr Charakteristika, die ihre Einordnung ins Spannungsfeld der politischen Gegensätze erlauben: Alba begegnet einem Studenten namens Miguel, der eine führende Rolle in der Linken hat, von Revolution spricht und die Besetzung der Universität organisiert. Ihr Onkel Jaime dagegen hält nichts von revolutionären Umstürzen und ist ein Freund der Figur (Allende), die als "Kandidat" (p. 296) oder als "Genosse Präsident" (p. 323) bezeichnet wird. Er ist als Arzt ausgebildet wie Isabel Allendes tatsächlicher Onkel S. Allende.

Der Freudentaumel, der in der Bevölkerung ausbricht, nachdem der Kandidat trotz antikommunistischer Propaganda der Konservativen (p. 297) die Wahl gewinnt, wird ebenso ausführlich dargestellt wie die Sabotagepläne der Konservativen. (pp. 303ss.) Die Zeit der nun folgenden Regierung, in der man das

²¹ Cf. "Ja, diese Wochen waren fürchterlich. Interview mit Isabel Allende". In *Spiegel* 45/1986, pp. 185 u. 187.

²² UEDING, Gert: "Ein Macho im Gespensterhaus". In *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 14. Juli 1984.

Allenderegime dargestellt sehen kann, ist im Roman unter anderem charakterisiert durch endlose und nutzlose Arbeiterversammlungen. (p. 308) Als die Rechte durch Sabotage Versorgungsengpässe zur Schädigung der Wirtschaft und Schwächung der Regierung einleitet, schafft Alba gemeinsam mit ihrem Onkel Lebensmittel, die ihre Mutter in Hamsterkäufen anhäuft, in die Armensiedlungen und versteckt Waffen, die ihr Großvater zur Vorbereitung eines Putsches im Haus gelagert hatte, in den Bergen. (pp. 310-312) Unterdessen wird infolge der Landenteignung auch Truebas Gut an die dort ansässigen Landarbeiter verteilt, die sich nicht nur nicht um die Regierungspläne kümmern, sondern sogar Milchkühe, Zuchtstiere und Legehennen verspeisen. (p. 315)

Senator Trueba, der als Großgrund- und Minenbesitzer die traditionellen Berufsgruppen der chilenischen Oberschicht vertritt, stößt beim nun folgenden Militärputsch mit seinem Glas auf die Machtübernahme durch die Militärs an, als er noch nicht weiß, daß sein Sohn an der Seite des gestürzten Präsidenten ermordet wird und er selbst in der neuen Regierung keinen Einfluß mehr haben wird. (pp. 329ss.) Von der Politik des neuen Regimes enttäuscht nimmt er ernüchert an der Beerdigung "des Dichters" (Pablo Neruda) teil, die zur Protestversammlung ausartet, und gestattet Alba, als Fluchthelferin und Wohltäterin der Armen tätig zu werden. Dabei aber wird Alba gefangengenommen, interniert und gefoltert.

Die politischen Ereignisse, vor deren Hintergrund die Romanfiguren agieren, entsprechen durchaus der historischen Wirklichkeit Chiles. Allerdings findet eine Konzentration auf die Oberschicht statt; die Probleme der Arbeiterschaft in der Stadt und auf dem Land lassen sich meist nur den Beschreibungen der Wohngegend, wie z.B. des Armenviertels der Stadt (p. 135), den Kommentaren des auktorialen Erzählers (p. 339) oder den Gesprächen bei den Truebas (z.B. pp. 335ss.) entnehmen.

Während der geschichtliche Kontext zunächst auf wenige Andeutungen beschränkt war, nimmt er also im Verlauf des Romans immer mehr Raum ein und läßt die Figuren aus einem familiär und spiritistisch geprägten ahistorischen Raum in die Geschichte Chiles eintreten. Daß I. Allende aber dennoch weder das Land, noch den General beim Namen nennt, begründet sie mit der These, die geschilderten Ereignisse hätten in jedem beliebigen Land stattfinden können.²³ Zu bezweifeln ist, daß diese Verallgemeinerung dazu beiträgt, die Aufmerksamkeit des Lesers von einer der Autorin vorliegenden politischen Wirklichkeit Chiles abzulenken. Immerhin fühlt sich der Leser angesichts der bewußten Zurückhaltung bei exakten historischen Fakten veranlaßt, von einer in erster Linie politischen oder geschichtlichen Deutung des Romans abzusehen.

²³ Cf. "Ja diese Wochen...", p. 187.

6. Zwischen Familienchronik und Autobiographie

Im Vordergrund stehen nicht die geschichtlichen Ereignisse, sondern die Figuren der Familie Trueba. Man kann daher zu Recht den Roman als Familiengeschichte bezeichnen. Politische Elemente und Verwicklungen werden insoweit eingeführt, als sie die Dramatik der Familiengeschichte steigern und für deren Entwicklung von Belang sind. Alle politischen Lager finden, wie sich gezeigt hat, dabei ihre Vertreter in den Familienmitgliedern und denen ihnen nahestehenden Figuren: Das konservative, am Militärputsch beteiligte Lager wird durch Senator Trueba verkörpert, das sozialistische durch den barmherzigen Onkel Jaime, das linke durch den Liedermacher und späteren Minister im Kabinett Pedro, und das radikalrevolutionäre durch Miguel. Ausgewogen tritt auch die Kirche auf: Dem von den Folterwerkzeugen der Hölle predigenden Pater Restrepe (p. 11) steht Pater José Dulce María gegenüber, der sozialistische Ideen bei den Arbeitern von "Tres Marías" verbreitet und Pedro García erklärt, daß die Kirche rechts steht, Jesus aber immer links stand. (p. 139)

Esteban García repräsentiert als unehelicher Sohn Esteban Truebas die von seinem Vater ebenso initiierte wie abgelehnte Militärdiktatur, als deren Folterknecht er Alba quält. Alba kommt während der Folterungen zum Entschluß, ihre Geschichte aufzuzeichnen. Während sie mit Hilfe des Großvaters und der Notizhefte Claras die Familiengeschichte aufzeichnet, verliert sie jedoch ihren Haß und entdeckt eine höhere Harmonie: "Cada pieza tiene una razón de ser tal como es, incluso el coronel García" (p. 379).

Wird hier auf die kathartische Wirkung des schriftstellerischen Prozesses angespielt? Unabhängig von der Beantwortung dieser Frage wird man in der gefolterten Alba eine Identifikationsfigur der noch rechtzeitig emigrierten I. Allende sehen müssen. Schließlich erklärt sie selbst in einem Interview die *casa de los espíritus* als das Haus ihres Großvaters, in dem sie aufgewachsen sei, und ihre Verwandten, mit denen sie dort gelebt habe, als wirklich so verrückt, wie sie im Roman erscheinen.²⁴ Sie erweckt so bewußt den Eindruck, der Roman sei nicht nur irgendeine Familiengeschichte, sondern eine Familiengeschichte mit autobiographischen Elementen.

In einem Interview in der *Zeit* betont I. Allende erneut die Parallelität zwischen den Mitgliedern ihrer eigenen Familie und den Figuren des Romans.²⁵ Diese veranlaßt sie auch, durch die Erzählerin eine im Grunde positive Bewertung von Esteban Trueba vorzunehmen. (vgl. p. 119) Hat sie doch den Bezug zwischen ihrer Familie und der des Romans bereits in der Widmung "A mi

²⁴ Cf. *ibid.*, p. 185.

²⁵ "Ich habe eine sehr extravagante, eine sehr sonderbare Familie. Ich hatte zwei Onkel, die genau so waren wie die Zwillinge Jaime und Nicolás in meinem Buch. Meine Großmutter war genau wie Clara del Valle und mein Großvater wie Esteban Trueba." In *Die Zeit* v. 19. Oktober 1984.

madre, mi abuela y las otras extraordinarias mujeres de *esta* historia." (p. 5, Hervorhebung von mir)²⁶ herausgestellt. An anderem Ort ist es der Schock des Exils, den die Autorin als auslösendes Moment für ihren Roman anführt. Aus Heimweh habe sie die Notwendigkeit verspürt

de expresar mis sentimientos, mis vivencias [...] Quise recuperar lo perdido: el paisaje de mi infancia, el pasado que la mala memoria estaba borrando, las gentes que amé y tuve que abandonar. Deseaba aprisionar esos recuerdos para siempre.²⁷

Bewußt erweckt sie also durch die Widmung und durch Interviews den Eindruck, der Roman sei aus der Beschäftigung mit der eigenen Biographie entstanden und beschreibe die Geschichte einer Familie, die an ihre eigene angelehnt sei. Dann aber führt sie diese Erwartung in die Irre, indem sie einerseits das Autobiographische weitgehend spurlos im Fiktionalen verschwinden läßt und andererseits mit politischen und magischen Komponenten erweitert und verallgemeinert.

7. Zwischen gesellschaftsparodistischem und feministischem Roman

Die Parodie mag für die Autorin ein Mittel gewesen sein, eine gewisse Distanz zwischen sich selbst und den einzelnen, den Mitgliedern ihrer eigenen Familie nachgezeichneten, Romanfiguren herzustellen. Einen parodistischen Charakter gewinnen die Figuren, insbesondere die männlichen, z. B. durch Überzeichnung und durch den Vergleich mit ihren Gegenfiguren. So stehen dem prinzipienfesten und machtbewußten Esteban Trueba als Gegensätze einerseits Marcos mit seinen Erfindungen und seinem unsteten Leben, andererseits seine beiden Söhne gegenüber: Während Jaime seine Aktivitäten mönchähnlich zwischen einem tristen Vorortkrankenhaus und seinem mit Büchern vollgeladenen, tunnelgleichen Zimmer teilt, erscheint Nicolás extravagant und flatterhaft, wenn er als Flamencolehrer, Wanderprediger, Yogi oder als Bettler auftritt.

Auch das wohltätige Engagement der weiblichen Figuren wird, allerdings in schwächerer Form, parodistisch relativiert, wenn Claras Mutter Nívea mit ihren in Pelz gekleideten Freundinnen vor ärmlichen Arbeiterinnen einer Fabrik Reden zur Gleichberechtigung der Frau hält, um anschließend in einer Konditorei bei Tee und Kuchen eine Lagebesprechung zu halten (pp. 77s.). Als Sieg der Frau erscheint dagegen, daß der Macho Esteban Trueba, nach dessen Ansicht Frauen nicht einmal zwei und zwei zusammenzählen können (p. 65), seine Enke-

²⁶ Zur biographischen Motiviertheit des Romans vgl. EARLE, Peter G.: "Literature as Survival: Allende's 'The House of the Spirits'". In *Contemporary Literature* 28, 4 (Fall 1987), p. 543.

²⁷ ALLENDE, Isabel: "La magia de las palabras". In *Revista Iberoamericana* 51, 130-131 (enero-junio 1985), p. 448.

lin vor den Militärs nur durch Vermittlung der Prostituierten Tránsito Soto retten kann. (pp. 363ss.) So werden die weiblichen Figuren Gegenentwürfe zu den männlichen. Auch die sie auszeichnende, bereits angeführte Fähigkeit, sich untereinander zu verständigen, erweist sie als überlegen. So wird deutlich, daß die Perspektive des Romans als feministisch gesehen wurde, nicht zuletzt auch, weil in ihm Formen der weiblichen Identitätsfindung in einer sich wandelnden Realität vorgeführt werden.²⁸ Weibliche Irrationalität dominiert nach M. Agosín in den Zaubereien Claras, die als Neugestaltung der traditionellen Hexe oder aber der guten Fee auftritt, wie im gesamten Roman, den er als "novela feminocéntrica" sieht.²⁹ Dem ist entgegenzuhalten, daß zwar sicherlich oft eine weibliche Perspektive dominiert. Da allerdings auch diese nicht selten parodistisch relativiert und durch jene Truebas ersetzt wird, ist von einem femininen Schwerpunkt der Perspektive nur partiell zu sprechen.

8. Ausblick

Bei der Lektüre des Romans werden also zahlreiche Elemente des neueren lateinamerikanischen Romans evoziert und damit Erwartungen geweckt. Zunächst ist man gespannt auf den Stellenwert der Magie bei Allende, erkennt aber bald, daß sie sich von der lateinamerikanischen Tradition des magischen Realismus oder des Booms weit entfernt hat. Mit dem Thema der Einsamkeit oder mit dem Bezug auf einen Ort ("Macondo" - "La Casa") wird der große Roman des "Booms" evoziert. Von ihm entfernt sich Allende allerdings dann in der Ausführung weitgehend. Dabei gelingt es ihr erneut, Lesererwartungen in überraschender Weise aufzulösen. Erwartungen erweckt sie auch dadurch, daß sie die Familie des Romans als ihre eigene erklärt. Dennoch wird der fiktionale Roman nicht zur autobiographischen Aussage. Zudem benutzt der Roman auf der einen Seite historische Elemente, die wohldokumentiert und authentisch sind, entfernt sich auf der anderen zugleich durch den Verzicht auf die namentliche Angabe des Landes und seiner Regierenden vom Historisch-Konkreten. Er benutzt gesellschaftskritische Elemente, ordnet sie aber der parodistischen Darstellung von Figuren unter. In seinem Aufbau erscheint er als Familienroman, in seiner Perspektive als Frauenroman, ohne sich jedoch im einen oder anderen zu erschöpfen.

²⁸ ROJAS, Mario A.: "La casa de los espíritus", p. 921.

²⁹ Agosín, Marjorie: "Isabel Allende: La casa de los espíritus". In *Revista interamericana de bibliografía* 35, 3 (1985), p. 455.

Daß zahlreiche Anspielungen des Romans lateinamerikanische Traditionen des magischen Realismus und des Boomromans *Cien años de soledad* zitathaft bewußt evozieren, um sie dann aber aus dem ursprünglichen Kontext losgelöst neu zu gestalten, erlaubt es *La casa de los espíritus* als einen Roman zu sehen, der an den Boom anknüpft, um sich von ihm loszulösen. J. M. Marcos hat ihn daher zu Recht einem "Postboom" zugeordnet.³⁰

Seine zitathafte Verwendung von literarischer Tradition, geschichtlicher Faktizität und autobiographischer Reminiszenz, sowie seine feministischen, gesellschaftsparodistischen und satirischen Tendenzen, verschaffen dem Roman eine Vielfalt heterogener Elemente, die nicht miteinander verbunden werden. In dieser Hinsicht verbindet sich die Zugehörigkeit des Romans zu einer Strömung des "Postbooms" mit einem "postmodernen" Charakter³¹. Ist doch die "Postmoderne" gekennzeichnet nicht nur durch die Freude an der zitathaften Verwendung von der Geschichte der Gesellschaft und der Geschichte der Literatur, sondern auch durch die Gleichzeitigkeit verschiedenartigster Elemente, die sich durch ihre Heterogenität zwar einerseits in ihrer Geltung gegenseitig relativieren, aber andererseits in eine höhere Ebene aufgehoben erscheinen: Sie haben nämlich den Vorzug immer wieder neuer unerwarteter Wendungen und einer Vielfalt unterschiedlichster Elemente, die den Unterhaltungswert beim Lesen in einer Weise erhöhen, die geeignet ist, den kontinuierlichen Erfolg des Romans auf der Bestsellerliste zu erklären.

³⁰ MARCOS, Juan Manuel: *De García Márquez al postboom*. Madrid, 1986, p. 106; cf. MARCOS, Juan Manuel: "El género popular como meta-estructura textual del post-boom latinoamericano". In *Revista Monográfica* 3, (Odessa/Texas), 1987, pp. 268-278.

³¹ Cf. zur "Postmoderne": WELSCH, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim, ²1988, bes. pp. 14ss., "Die Herausbildung des Begriffs in der nordamerikanischen Literaturdebatte".