



Potsdamer Beiträge
zur Kultur- und Sozialgeschichte

Aub in Aub

Herausgegeben von
Albrecht Buschmann & Ottmar Ette



Potsdamer Beiträge
zur Kultur- und Sozialgeschichte

Herausgegeben von
Peter Drexler, Andrea Kinsky-Ehritt
und Rainer Schnoor

Band 5

Reihe „Kollektive Gewalt – Krieg – Kultur“, 2

Albrecht Buschmann & Ottmar Ette (Hg.)

Aub in Aub

Bibliografische Informationen Der Deutschen Bibliothek

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

Herausgegeben von
Peter Drexler, Andrea Kinsky-Ehritt
und Rainer Schnoor

Reihe „Aub in Aub“

Reihe „Kollektive Gewalt – Krieg – Kultur“

Impressum

„Aub in Aub“
Albrecht Buschmann & Ottmar Ette (Hg.)

Reihe: Potsdamer Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte.
Herausgegeben von Peter Drexler, Andrea Kinsky-Ehritt und
Rainer Schnoor

Band 5

1. Auflage, 2007

ISBN (10) 3-89626-589-X
ISBN (13) 978-3-89626-589-0

© trafo verlag dr. wolfgang weist 2007
Finkenstraße 8, 12621 Berlin
Tel.: 030/56701939
Fax: 030/56701949
e-Mail: trafoberlin@gmx.de
Internet: <http://www.trafoberlin.de>

Satz: Ina Walzog Verlags- & Medienservice, Berlin
Umschlaggestaltung: Tobias Kraft
Signet: Universität Potsdam
Druck und Verarbeitung: SDL oHG, Berlin

Alle Rechte vorbehalten

Inhalt

Vorwort	7
STATIONEN	
Max Aub	
Sein Leben und Schreiben zwischen Europa und Amerika	13
<i>Mercedes Figueras</i>	
ÜBERLEBEN	
Mythos und Geschichte in Max Aubs <i>Magischem Labyrinth</i>	39
<i>Albrecht Buschmann</i>	
KORRESPONDENZEN	
Max Aub und Vicente Aleixandre:	
Briefe und Begegnungen	61
<i>Xelo Candel Vila</i>	
BEWEGUNGEN	
Von der <i>Revista de Occidente</i> zum Occidente revisitado	
Max Aub – Schreiben (aus) der Bewegung im Labyrinth der Welt	79
<i>Ottmar Ette</i>	
BEGEGNUNGEN	
Meine Begegnungen mit Max Aub	97
<i>Gustav Siebenmann</i>	
Kurzbiographie	109
Werke – Max Aub in deutscher Übersetzung	113
Quellen	115
Zu den Autorinnen und Autoren	117

Vorwort

Im Frühsommer des Jahres 2003 gelang Max Aub in Deutschland der Durchbruch. Rechtzeitig zu seinem 100. Geburtstag war *Bittere Mandeln* erschienen, der sechste Band von Aubs Romanzyklus über den spanischen Bürgerkrieg, in den großen Tageszeitungen fanden sich euphorische Besprechungen, und in einer der ersten *Lesen!*-Sendungen empfahl Elke Heidenreich das Buch dem breiten Publikum. Lesungen und Vorträge öffneten den Zugang zu seinem Werk, sein Theaterstück *Der Raub der Europa* wurde uraufgeführt, zwei wissenschaftliche Tagungen analysierten die Bedeutung seiner Bücher für unsere Zeit. Den Anfang dieses beeindruckenden Reigens machte ein Symposium in der fränkischen Gemeinde Aub – und aus diesem Grund heißt dieser Band, der eine Auswahl aus den Beiträgen der genannten Veranstaltungen präsentiert, *Aub in Aub*.

Natürlich war die Wahl des Ortes kein Zufall: Max Aubs Vorfahren väterlicherseits stammen aus dieser Stadt südlich von Würzburg, die bis ins 18. Jahrhundert ein wichtiger Handelsplatz war und in der eine blühende jüdische Gemeinde wirkte. Deren intellektuelle Strahlkraft bezeugt eine Talmud-Schule, die zahlreiche angesehene Rabbiner hervorbrachte. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts, auf dem Weg zur politischen Emanzipation, mussten die bayerischen Juden entgegen ihrer Tradition Familiennamen wählen, aus jener Zeit stammen all die deutschen Nachnamen nach Herkunftsstädten: Mannheimer, Oppenheimer, Kissinger, Feuchtwanger und eben auch Aub.

Das also ist die Erklärung für Max Aubs Nachnamen. Den Vornamen bekam er von seinem Großvater, der Ende des 19. Jahrhunderts in München ein angesehener Anwalt, Notar und liberaler Politiker war. Diese Zusammenhänge kennen wir nicht zuletzt, weil es heute in Aub den höchst aktiven Kulturverein *Cercle de l'AUBe* gibt, dessen Vorsitzender Werner Iredi Regionalgeschichte und Literaturgeschichte verband und die Spuren der Vorfahren Max Aubs im Fränkischen zusammengetragen hat. Gemeinsam mit ihm und finanziell unterstützt von der Spanischen Botschaft haben die Herausgeber dieses Bandes seinerzeit die erste Max Aub-Tagung organisiert, ohne Werner Iredi und die engagierte Helfer von *Cercle de l'AUBe* hätte *Aub in Aub* bei den angereisten Wissenschaftlern, Studenten und Journalisten so-

wie beim Publikum aus der Region nicht solch eine Wirkung entfalten können. Ihnen gilt unser besonderer Dank ebenso wie all jenen, die die erwähnte zweite Aub-Tagung, die unter dem Titel *Begegnung mit Max Aub – Spanien und Europa* im November 2003 auf dem *Theaterschiff* in Potsdam stattfand, möglich machten. Gabriele Penquitt und Marcel Vejmelka danken wir für die Drucklegung und die kritische Durchsicht der Beiträge, unseren Studierenden und der Potsdamer Theatergruppe *Las Ñustas* um Alejandra Navas Méndez für ihre ansteckende Begeisterungsfähigkeit.

Dass Max Aub (1903–1972) zu seinen Lebzeiten in Deutschland kaum bekannt war und erst dreißig Jahre nach seinem Tod wiederentdeckt werden konnte, hat viele Gründe; aber fast alle hängen mit einem historischen Ereignis zusammen, das sein Leben und sein Schreiben entscheidend prägte: dem spanischen Bürgerkrieg. Wie viele andere Autoren seiner Generation wurde Aub von den Ereignissen der dreißiger Jahre zur Stellungnahme gezwungen, politisch, ethisch und ästhetisch, und mit größter Beharrlichkeit hat er in den Jahren des mexikanischen Exils über Gründe und Folgen des Bürgerkriegs reflektiert: Waren es iberische Traumata, die ihn so grausam werden ließen, oder doch eher die ideologische Frontstellung zwischen Kommunismus und Faschismus? Welche Folgen hat ein innergesellschaftlicher Gewaltkonflikt für ein Gemeinwesen, wenn militärische und ideologische Zwänge Familienbande und Freundschaften durchschneiden und allgegenwärtiger Verrat das Miteinander vergiftet? Mit welchen Mitteln kann die Kunst der Grausamkeit, dem Leid und der Bitternis jener Jahre gerecht werden, eher realistisch einführend oder avantgardistisch distanziert? Solche Fragen tauchen, offen ausgesprochen oder im Hintergrund verhandelt, in so gut wie jedem Buch von Max Aub auf. Da der spanische Bürgerkrieg, der ihn wie keinen zweiten Künstler und Intellektuellen auf der ganzen Welt beschäftigte, außerdem als Prototyp für Bürgerkriege wahrgenommen wird, drängt sich das Werk Max Aubs geradezu auf, wenn man die Rolle des Schriftstellers bei der Wahrnehmung und der Verarbeitung eines solchen Konfliktes besser verstehen möchte. Das ist einer der Gründe, warum seine Bücher auch heute noch gelesen werden: Weil sie in eindrucklicher Weise zeigen, wie eine Gesellschaft ihren inneren Zusammenhalt verlieren kann – und was ihr dann blüht.

Der Autor des *Magischen Labyrinths* zählt heute längst nicht mehr nur für die Spezialisten zu den großen Schriftstellern des 20. Jahrhunderts. Dass die



Bedeutung seines Schaffens auch im 21. Jahrhundert weiter wachsen wird, ist leicht vorherzusagen. Zwischen Avantgarde und Postavantgarde, zwischen Moderne und Postmoderne, zwischen Nationalliteratur und transnationalem Schreiben entfaltet sich sein faszinierendes Œuvre, das im Verlauf der mehr als drei Jahrzehnte seit seinem Tod einer internationalen Leserschaft immer neue und oft unerwartete Facetten enthüllt hat. Sie lassen Aubs Schreiben buchstäblich als ein Kaleidoskop des zurückliegenden 20. Jahrhunderts erscheinen: Immer neue Konstellationen bilden sich, tauchen die sicher geglaubten Wahrheiten in ein anderes Licht. Aub fordert von seinem Lesepublikum, den alten Erklärungsmustern zu misstrauen, alte Grenzziehungen zu überwinden. Ein Werk, das beharrlich, fast obsessiv um ein Zusammenlebenwollen kreist, das sich jeglichem Vergessen verweigert. Was könnte heute – und nicht nur im Spanien nach der *transición* – aktueller, ja lebenswichtiger sein?

Die hier versammelten Beiträge entstammen den beiden Tagungen des Aub-Jahres 2003 und versuchen, die Ausstrahlungskraft einer unbeugsamen Persönlichkeit zu befragen, die sich auch in den Extremsituationen und Grenzerfahrungen von Lager, Flucht und Exil stets durch ihr Schreiben am Leben erhielt. Die in der Folge aufgefächerten Itinerarien des Handelsreisenden wie des Exilanten, die Gestaltungsformen (in) der Fremdsprache wie der Muttersprache, die Korrespondenzen mit Weggefährten und befreundeten Künstlern, mit Übersetzern und Vermittlern, mit politischen Freunden und Feinden lassen das Porträt eines Mannes entstehen, der nicht einfach einer nationalen Kultur, einer nationalen Literatur zugerechnet werden kann. Der mexikanische Europäer Max Aub, der sein literarisches Œuvre in der Fremdsprache schuf und zum größten Teil in der Exterritorialität des Exils schrieb, war der Pionier einer Literatur, die ihr Da-Sein nicht im Territorium und ihr Geworden-Sein nicht in der Ideologie, sondern in einem spezifischen und stets kritisch reflektierten Mensch-Sein als Fremd-Sein verankert. Ein Mensch-Sein, das den *homo migrans*, ja den *homo sacer* zum Seismographen einer Gesellschaft macht, die ihr Zusammenleben nicht auf eine bloße Toleranz, die ein schnödes Dulden des Anderen wäre, gründet, sondern den Anderen im Eigenen wie das Eigene im Anderen erkennt, achtet und immer wieder aufs Neue in immer anderen (literarischen und künstlerischen) Figuren entfaltet. Vielleicht ist Max Aub weniger ein Demiurg, ein Weltenschöpfer, als ein Menschenschöpfer.

Die vorliegenden Seiten wollen Aug in Aug mit dem Schöpfer des *Jusep Torres Campalans* die Vielseitigkeit eines Schriftstellers erkunden, der wie kaum ein anderer sich im Anderen immer wieder anders erfand und fand, ohne je bei sich selbst stehenzubleiben. Es ist ein generöses Werk, das Max Aub für seine Leser geschaffen hat: ein Werk, dessen viele Seiten energisch und belebend zugleich – zum Nutzen und niemals zum Nachteil der Literatur – für das Leben eintreten. Max Aubs große Leistung ist eben dies: von, wie er selbst schrieb, „nirgendwoher“ zu sein, um eben darum im Labyrinth der Welt überallhin zu leuchten – und sei es mit Hilfe jener Fackeln, die sein Stier gleich zu Beginn seines Romanzyklus in eine Welt trägt, die ohne die Literatur dieses unermüdlich Heimatlosen viel ärmer und dunkler bliebe.

Albrecht Buschmann
Ottmar Ette

Berlin und Potsdam im Herbst 2006

Von der *Revista de Occidente*
zum Occidente revisitado.
Max Aub – Schreiben (aus) der Bewegung
im Labyrinth der Welt

Ottmar Ette

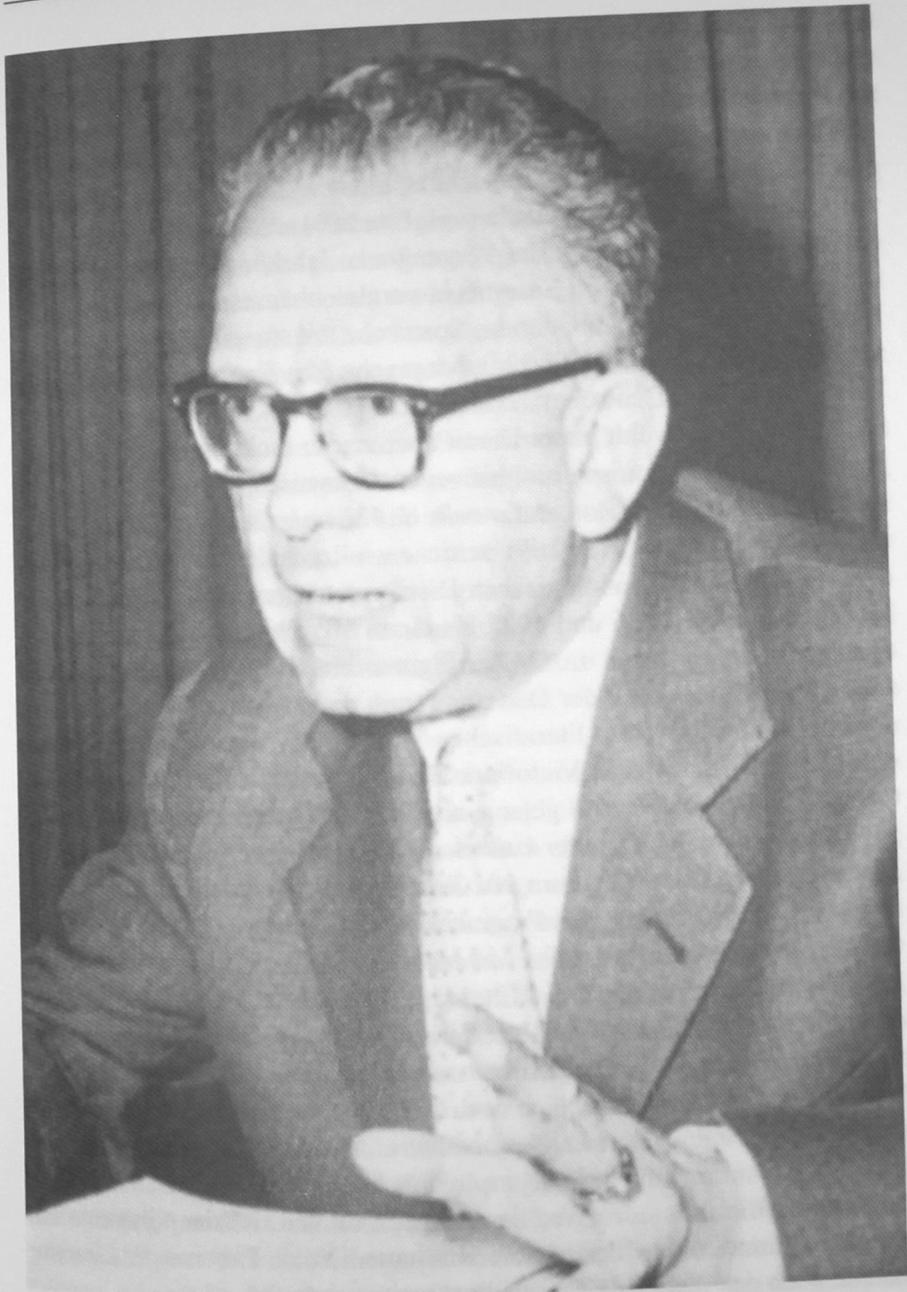
1. Europas Raub

Und jetzt scheint sich die Welt in umgekehrter Richtung zu bewegen. Wir dachten, dass der große Tag der Freiheit näherrückte, und ich habe die Geburt des Faschismus gesehen. Was für ein Raub des Wahnsinns schüttelt da Europa? Was haben sie alle für ein Begehren, sich in die Hände anderer zu begeben? Welch eine Begierde zu gehorchen, die Ohren anzulegen und den Nacken ins Joch zu beugen! Sich über den eigenen Willen hinwegzusetzen und ihn zu negieren. [...] Vielleicht ist Amerika die einzige Rettung. (Aub 1946: 65)

Mit diesen verzweifelten Worten charakterisiert eine der Figuren in Max Aubs 1946 im mexikanischen Exil erschienenem und Margaret Palmer (die für viele Exilanten in Marseille die rettenden Visa für die USA besorgte) gewidmeten Theaterstück *El rapto de Europa* die Situation in der Alten Welt des Jahres 1941. Ort der Handlung ist das Marseille der sogenannten *Zone libre*, wo sich die Fluchtwege vieler aus Europa Flichender kreuzen. Wie das auf den 12. August 1935 datierte Kapitel „Café Europe“ in Victor Klemperers *LTI* den Blick auf die Flucht aus der Alten Welt freigibt und ein Europa jenseits seiner territorialen Grenzen auf dem amerikanischen Kontinent projiziert (Klemperer 1968: 195), gerät auch Max Aubs Anspielung auf das berühmte *Hotel Europe* in Marseille zu einer tiefgründigen Reflexion über ein von ideologischen Totalitarismen geraubtes Abendland. Während von Marseille aus alle Schienenwege in die Konzentrationslager im Südwesten Frankreichs oder in die Vernichtungslager von Auschwitz oder Buchenwald zu füh-

ren scheinen, bleibt das Meer die große Hoffnung all jener, die diesem Raub Europas in Richtung „Neue Welt“ entfliehen wollen. Auf einem dem Wahnsinn anheim gefallenem Kontinent schien der Tag der Freiheit in weite Ferne gerückt.

El rapto de Europa, o siempre se puede hacer algo (Der Raub Europas, oder man kann immer etwas tun) stellt die verschiedenartigsten Fluchtbewegungen nicht nur sprachlich und dramatisch dar, sondern ist selbst ein Produkt dieser Migrationen. Denn Max Aubs Leben war bis zu diesem Zeitpunkt von ständigen Vertreibungen geprägt gewesen. 1903 als Sohn eines deutschen Vaters und einer französischen Mutter (die beide die jüdische Religion ihrer Vorfahren nicht mehr praktizierten) in Paris geboren, musste er nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs bereits im August 1914 in einer nicht enden wollenden Zugfahrt zusammen mit seiner Mutter und seiner Schwester Magda Frankreich verlassen und nach Spanien fliehen, wo sich sein Vater zu diesem Zeitpunkt gerade aufhielt. Friedrich Aubs deutsche Staatsangehörigkeit hatte die Familie für ihre französischen Nachbarn gleichsam über Nacht in Feinde verwandelt (vgl. Soldevila Durante 1999: 15). Im Februar 1939 freilich überquerte sein Sohn Max die Pyrenäengrenze in umgekehrter Richtung auf der Flucht aus einem Spanien, das ihm die Sprache seiner Literatur geschenkt hatte und dem er sich zeit seines Lebens aufs Engste verbunden fühlen sollte. Die am 5. April 1940 auf Grund einer anonymen Anschuldigung erfolgte Festnahme und anschließende Überführung in das zum Sammellager umfunktionierte Pariser *Stade Roland Garros*, die Überstellung ins Konzentrationslager von Le Vernet d'Ariège, wo Aub – unterbrochen von wenigen Monaten der Freiheit, in denen der Schriftsteller die Zustände in Marseille aus nächster Nähe beobachten konnte – zweimal, vom 30. Mai bis 30. November 1940 und vom 6. September bis 24. November 1941 – interniert wurde, seine Verschleppung Ende November 1941 in das algerische Konzentrations- und Arbeitslager von Djelfa und seine letztlich geglückte Flucht über Casablanca nach Mexiko, wo er am 1. Oktober 1942 im Hafen von Veracruz ankam, markieren die Koordinaten eines Fluchtwegs, der aus dem geraubten Europa nach Westen über das Meer in die Freiheit führte. Max Aub wusste nur zu genau, warum er im Titel seines Theaterstücks auf den Mythos von der schönen, von Zeus in Stiergestalt aus Kleinasien geraubten, nach Kreta verschleppten und vergewaltigten Okeanide anspielte. Denn auch das magische Labyrinth seines spanischen Stiers, das er in sei-



1964: als Vortragender im *Ateneo Español*, Mexiko

nem Romanzyklus ein ums andere Mal beschwor, stand noch immer im Zeichen jener rechtlos und schutzlos der Gewalt preisgegebenen Migrantin, deren Name auf einen ganzen Kontinent übergang.

Die Geschichte dieses Kontinents aber war und ist von einer ständigen Expansion und Migration gekennzeichnet, die im 20. Jahrhundert gewiss ihren vorläufigen Höhepunkt erreichte (vgl. Ette 2001: 15–44). Kaum ein anderer europäischer Schriftsteller des vergangenen Jahrhunderts repräsentiert die migratorische Dimension Europas in vergleichbar intensiver, ja obsessiver Weise wie jener Max Aub, der das Spanische mit einem unüberhörbaren Akzent sprach, aber weder seine Muttersprache (das Französische) noch seine Vatersprache (das Deutsche), sondern die Sprache des Exils zur Sprache seines Schreibens erwählt hatte. Damit aber war er nicht nur in jene Welt eingewandert, die er ironisch und bisweilen sarkastisch, stets aber liebevoll in seinem vielstimmigen Roman *La calle de Valverde* ausmalte. In diesem erstmals 1961 in Xalapa (Mexiko) erschienenen Roman entfaltete er aus der geographischen und chronologischen Distanz seines mexikanischen Exils das Madrid der Jahre 1926 und 1927 als einen Mikrokosmos, der in den geradezu endlosen Dialogen unzähliger Figuren literarische Gestalt annahm. Es sind die zentralen Jahre der Diktatur Primo de Riveras, aber auch die wohl entscheidenden Jahre des literarischen Werdegangs Max Aubs, dem es – anders als seine Romanfigur Victoriano Terraza, die an der Zeitschrift von José Ortega y Gasset scheiterte – gelang, ein Fragment seines experimentellen Erzähltextes „Geografía“ in der einflussreichen *Revista de Occidente* erscheinen zu lassen (Aub 1927; zum 90. Geburtstag Aubs druckte die *Revista de Occidente* 1993 ein weiteres Fragment ab). In diesem vielleicht eindrucksvollsten Portal zum Zyklus des *Laberinto mágico* verstand es Aub, aus der Fülle seiner erzähltechnischen Mittel (vgl. Pérez Bowie 1997, Klengel 2005) die politische, literarische und künstlerische Atmosphäre der zwanziger Jahre so überzeugend zu rekonstruieren, dass man noch heute nachvollziehen kann, warum der aus Frankreich nach Spanien Übersiedelte nicht nur in ein Land, sondern auch in dessen Nationalliteratur einwanderte. *La calle de Valverde* repräsentiert mit ihrer Komplexität, ihren Widersprüchen und ihrer Leidenschaftlichkeit jenen Weg der Literatur, für den sich der polyglotte Autor bewusst und rückhaltlos entschieden hatte. Diesen Pakt mit der Literatur konnte auch der Wahnsinn Europas nur weiter vertiefen.

2. Der Blick aus der Distanz

Der Blick auf diese für Aub, für Spanien und Europa entscheidende Zeit der späten zwanziger Jahre kommt freilich von jenseits des Atlantiks, aus jenem „neuen Spanien“ (*Nueva España*) Mexiko, dessen Gastfreundschaft für den Konzentrationär Aub lebensrettend geworden war. Anders als der von ihm geschaffenen Figur eines imaginären, aber doch verwirrend echt gestalteten avantgardistischen Künstlers namens Jusep Torres Campalans mochte es Aub jedoch nie gelingen, auch nur zeitweise seinen Blick von Europa zu wenden. Sein ganzes Schaffen im mexikanischen Exil lässt sich als großangelegter Versuch beschreiben, das Bild eines *Ocidente revisitado* zu schaffen, eine – um es mit den Worten des exilierten Stefan Zweig zu sagen – „Welt von Gestern“, die für den Schöpfer des *Laberinto mágico* doch niemals endgültig der Vergangenheit oder gar dem Vergessen anheimfiel. Denn Max Aubs Schreiben im Labyrinth der Welt ist ein zäher, ein obsessiver Kampf gegen das Vergessen, ja

gegen das Vergessen des Vergessens, dem jegliche geschichtliche Dimension, jeglicher Orientierungspunkt im Labyrinth abhanden gekommen ist.

Dass dieses hintergründige Spiel mit der geschichtlichen, politischen und gesellschaftlichen Vergangenheit eine fortgesetzte Auseinandersetzung mit den historischen Avantgarden in Kunst und Literatur mit einschloss, belegt der 1958 in Mexico veröffentlichte *friktionale* Erzähltext *Jusep Torres Campalans* auf besonders eindrucksvolle Weise (vgl. Ette 2002). Der von Aub ehrlich erlogene katalanische Künstler und findig erfundene „Erfinder“ des Begriffs „Kubismus“, der – gleichsam auf den Spuren Antonin Artauds, aber weit konsequenter als dieser – Europa wie auch einer vom Abendland mitgeprägten Zivilisation in Mexiko den Rücken gekehrt hatte und als „Zivilisationsflüchtling“ zu den Chamulos-Indianern übergelaufen war, betrachtet die „Alte Welt“ aus einer dreifachen, räumlich, zeitlich und kulturell bedingten Distanz, wie sie in den „Interviews“ mit diesem Kubisten der ersten Stunde in San Cristóbal de Las Casas deutlich wird. Diese Fundamentalkritik des

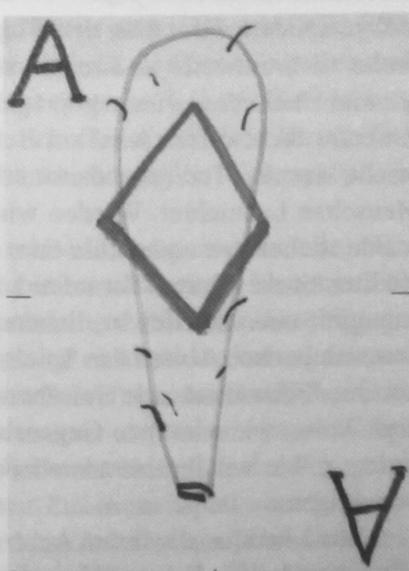
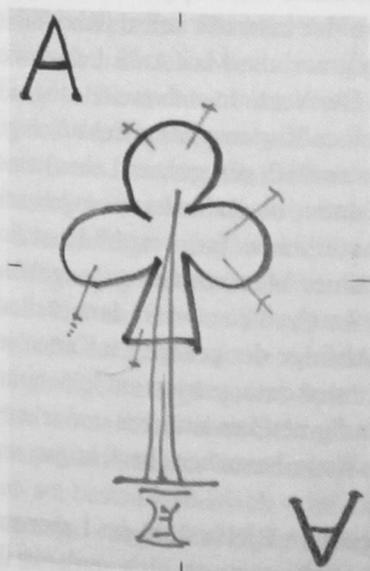
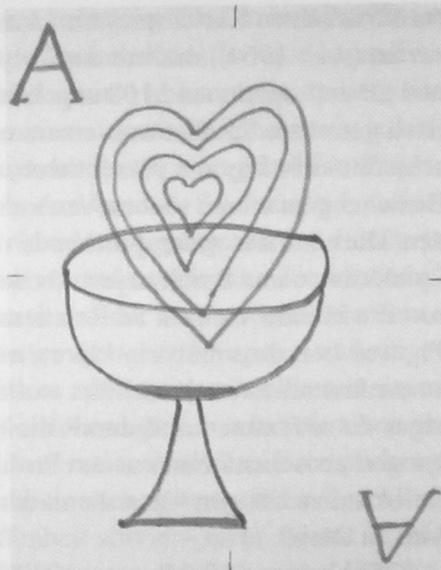
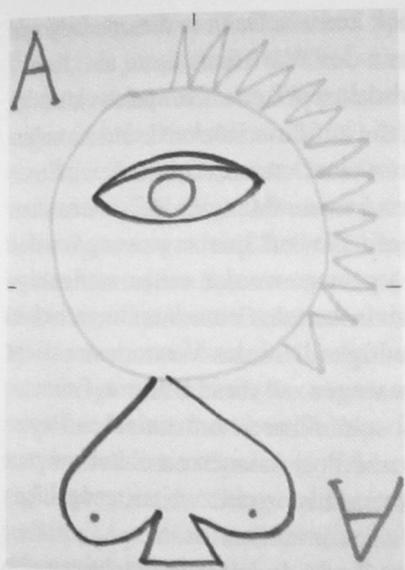


Porträtiert von
Jusep Torres Campalans

Abendlands aus der Distanz hat freilich die Erfahrungen des Malers mit den historischen Avantgarden seiner Zeit in Katalonien und Frankreich nicht ausgelöscht. Noch immer erinnert er sich an die Freundschaften und Fehden, die ihn mit Pablo Picasso, Juan Gris, Piet Mondrian und den großen Kunsttheorien jener Zeit verbanden:

Picasso malte niemals das, was er vor sich hatte, sondern das, was die Dinge sagten, die er vor sich hatte. Der Kubismus war eine Schrift, ein Alphabet, eine Malerei zum Lesen. Das war etwas hybrides, zwischen Literatur und Malerei. Was ist schon Besonderes daran, dass Pablo eines Morgens aufstand und die Lust verspürte, die Literatur ganz einfach wegzuschicken? Es ist wahr, dass wir uns an diesem Punkt nicht verstanden. (Aub 1958: 282)

Trotz aller Meinungsverschiedenheiten gerade auch hinsichtlich des Zusammenwirkens von Malerei und Literatur: Torres Campalans' ungebrochene Bewunderung gilt Picassos „wunderbarem Gemälde“ (277) „Guernica“ und damit jenem Gemälde, das Aub im Frühjahr 1937 in seiner Eigenschaft als Kulturattaché der Spanischen Republik in Paris anlässlich der dortigen Weltausstellung im spanischen Pavillon erstmals vorstellen durfte und von dem er sagte, es mische das Reale mit dem Irrealen auf so fesselnde Weise, dass man diesem Kunstwerk allenfalls vorwerfen könne, es sei „allzu wahr, auf schreckliche Weise gewiss, auf grausame Weise gewiss“ (Aub 2002a: 43). Jusep Torres Campalans wie sein imaginärer und zugleich realer Gesprächspartner Max Aub blieben der künstlerischen Welt der Avantgarden treu, ohne ihr jedoch für immer verpflichtet zu sein. Die Hybridität einer Kunst, die sich im intermedialen Spiel zwischen Literatur und Malerei entfaltet, beruht auf der Selbstreflexivität einer Ästhetik, die sich im mexikanischen Exil mit dem Serum der Avantgarde geimpft hatte und sich daher vor einem Rückfall in diese Avantgarde geschützt weiß. Wie sein Zeitgenosse, der große Argentinier Jorge Luis Borges, hat Max Aub die Lehren aus der historischen Avantgarde gezogen und gerade deshalb den Weg für eine postmoderne Ästhetik bereitet, die auf avantgardistische Verfahren – wie die kubistische *écriture* seines *Jusep Torres Campalans* – zurückgreift, ohne doch noch einmal in die Falle der Avantgarde zu tappen. Die prononciert vielperspektivische Schreibweise, die das Luzide mit dem Ludischen verknüpft, charakterisiert eine literarische Poetik, die am konzentriertesten vielleicht in einem von Aub 1964



veröffentlichten Kartenspiel zum Ausdruck kommt. Denn in diesem *Juego de cartas* (Aub 1964), das mit der Polysemie des Wörtchens *carta* als „Karte“ und „Brief“ spielt, sind 108 angeblich von Jusep Torres Campalans künstlerisch gestaltete Spielkarten versammelt, die auf ihrer Rückseite Briefe unterschiedlichster Figuren präsentieren, die in einer engen, nicht selten intimen Beziehung zu einem soeben Verstorbenen namens Máximo Ballesteros standen. Die einander widersprechenden Briefe, die laut Spielanweisung von den Spielerinnen und Spielern jeweils laut vorgelesen werden sollen, stellen eine so verwirrende Vielzahl an Relationen zwischen den einzelnen literarischen Figuren her, dass sich ein klares, eindeutiges Bild des Verstorbenen nicht herauskristallisieren kann. Wer wollte es wagen, all diese Bilder auf ein einziges zu reduzieren und damit die unabschließbaren semantischen Bewegungen zwischen immer neuen Profilen und Projektionen eines Lebens zum Stillstand zu bringen – und damit den Protagonisten ein zweites, endgültiges Mal zu töten?

Offenheit und Vieldimensionalität des *Juego de cartas* verflüchtigen sich dabei nicht in ein *l'art pour l'art* des Ludischen, eines Spiels um des Spiels willen, sondern führen an den Rezipienten der Literatur selbst jene „kubistische“ Schreibweise und relationale Logik vor, die Max Aubs Lebenswissen und Überlebenswissen geprägt haben. Der Verzicht auf vereindeutigende totalitäre Sichtweisen wird am Beispiel eines Kartenspiels anschaulich gemacht, das den Tod (und damit selbstverständlich ein ganzes Leben) eines Menschen beleuchtet. Werden wir je erfahren, ob Ballesteros umgebracht wurde, sich selbst umbrachte oder eines natürlichen Todes starb? Lässt sich ein literarisches Porträt darauf reduzieren, einen Menschen als gut *oder* böse, engagiert *oder* indifferent, liebens- *oder* verabscheuenswert darzustellen? Das sich je nach Ablauf des Spiels, nach Abfolge der gezogenen Karten unterschiedlich aufbauende Gewebe von Stimmen demonstriert auf hintergründige Weise, wie wir einen Gegenstand ständig neu konstruieren und rekonstruieren, wie wir ihn immer wieder aufs Neue besuchen, besichtigen und berichtigen.

Aubs Literatur, die ihrem Autor im Lager von Djelfa wohl das Leben rettete – von den Gedichten seines *Diario de Djelfa* sagte er: „Ich verdanke ihnen vielleicht mein Leben, denn dadurch, dass ich sie zur Welt brachte, sammelte ich Kraft, um dem nächsten Tag zu widerstehen“ (Aub 2001: 93) –, speist sich aus einem konzentrierten Überlebenswissen und Überlebenswil-

len. Sie prägen Aubs literarisches Spiel um Leben und Tod in bestimmender Weise. Das „reine Spiel“ ist ihm ebenso wie seiner Künstlerfigur Jusep Torres Campalans verhasst. Max Aub hat nicht nur wie kaum ein anderer die migratorische Dimension des 20. Jahrhunderts in seinem Leben wie in seinem Schreiben verkörpert. Gerade anhand der Bestimmung und Funktionsweise des Spiels zeigt sich unverkennbar, dass er auch fundamentale ästhetische Spannungen und Entwicklungslinien des vergangenen Jahrhunderts repräsentiert: jene Spannungen und Widersprüche zwischen der Modernität avantgardistischer Experimentalformen und der Postmodernität offener Spielformen, zwischen einem elitebewussten *épater le bourgeois* und einem postavantgardistischem *sens commun*, den es zur Kommunikation mit einem möglichst breiten Publikum drängt. Zugleich bewegt sich sein Schreiben im zeitgeschichtlichen Spannungsfeld zwischen nationalistischer Grenzziehung und transnationaler Entgrenzung, zwischen nationalliterarischer Geschlossenheit und postnationalliterarischer Offenheit sowie – nicht zuletzt – zwischen den gegensätzlichen ideologischen Spannungspolen seiner Epoche. Auf Orthodoxien jedweder Couleur antwortete er gerne mit Paradoxien, die sein Schreiben und Denken in Bewegung hielten und viel vom Geist jener literarischen Tertulias bewahrten, die er in *La calle de Valverde* meisterhaft skizzierte. Es ist daher entscheidend, nicht etwa einen Teil der Entwicklung – zum Beispiel die Avantgarde – aus dem Schaffen Aubs als nebensächlich abzutrennen, sondern die Gesamtheit und auch die großen Widersprüche in seinem Schaffen herauszuarbeiten.

Die künftige – und zweifellos weiter an Bedeutung zunehmende – Beschäftigung mit dem Schaffen Max Aubs kann nicht darin bestehen, ihn einem klar umrissenen Standpunkt zuzuordnen und ihn etwa einseitig zum Vorläufer der Postmoderne auszurufen. Es wird vielmehr darauf ankommen, die ständige Bewegung, das Spiel in seinem Schreiben, das Oszillieren zwischen unterschiedlichen Schreibweisen, denen er stets seinen persönlichen Stempel aufdrückte, herauszuarbeiten. Vielleicht lässt sich der Polygraph Aub am besten kubistisch – im simultanen Zusammenspiel verschiedener Konturen – begreifen. Denn die Literatur Max Aubs ist ein Schreiben (aus) der Bewegung, dessen migratorische, vektorielle Dimension alle Ebenen seiner Texte quert. Wie aber hat sich der Flüchtling aus Europa selbst zugeordnet, welche Identitäten hat er angenommen, welche Identitätsfiguren selbst von sich entworfen?